

”Gå som en spårhund där sanningen trampade!”

– en studie i Tomas Tranströmers poetikk

Erik Dehle

Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteraturvitenskap

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo

Våren 2011

SAMMENDRAG

Problemstillingen for denne avhandlingen er: Hva er Tomas Tranströmers poetikk slik denne dels nedfelles i diktningen og dels fremgår av forfatterens egne ord i intervjuer, brev og annen prosa? Jeg spør helt enkelt: Hva er Tranströmers dikteriske prosjekt, og hvordan gjør han det?

I lys av problemstillingen er målet med avhandlingen å utforme en slags akademisk håndbok om forfatterskapet, dvs. å utforme og definere en inngangsport til Tranströmers poesi på en så poengtert og presis måte som mulig.

Min utgangshypotese er at det dikteriske prosjektet dypest sett springer ut av en inderlig sannhetsstreben hos dikteren. Det er sannheten om den mangslungne eksistensen dikteren søker å nå i og med sin sentrallyriske diktning. At det forholder seg slik, er det første jeg gir belegg for. Dernest redegjør jeg for Tranströmers sannhetsforståelse rent generelt. Hva mener han med sin bruk av begrepet *sannhet*? Etter mitt syn har han en dobbeltsidig sannhetsforståelse: Sannhet blir dels betraktet som overflatefenomen og dels som dybdefenomen. Sannheten på et overflatenivå er at tilværelsen er formet, strukturert og bestemt av ulike typer *grenser*, slik som grensen mellom subjekt og objekt f.eks.. På et dyperliggende nivå er sannheten en annen: Det som på overflaten virker grenseinndelt, hører egentlig sammen på en eller annen måte. Sannhet innebærer altså generelt sett enten eksistensielle *grenser* eller *overskridelser* av de samme grensene.

På bakgrunn av denne tosidige sannhetsforståelsen redegjør jeg i neste omgang for Tranströmers idémessige posisjon og verdensbilde. Et sentralt poeng her er å vise hvordan hans generelle sannhetsforståelse basert på begrepsparet *grense-overskridelse* preger hele hans virkelighetsforståelse for øvrig, om det så gjelder hans syn på religion, virkelighetens ontologi, tidsfenomenet, historien, mennesket, samfunnet eller kunsten.

Kort sammenfattet argumenterer jeg for øvrig for at Tranströmers idémessige posisjon er grunnleggende romantisk. Verdensbildet er så vel idealistisk som monistisk, organisk og panteistisk, forklarer jeg. Det romantiske preget er imidlertid oppveid og balansert med en realistisk saklighet som hører 1900-tallet til.

I siste del forsøker jeg å vise *hvordan* Tranströmers verdensbilde og idémessige posisjon blir omgjort til diktning. Jeg hevder her at Tranströmers diktning er preget av fem ulike poetisk grep som hver for seg og til sammen bidrar til å få frem hans monistiske, organiske og panteistiske verdensbilde.

INNHOLDSFORTEGNELSE

Forord	7
1. Innledning – Tomas Tranströmers poetikk	9
<i>Emne og problemstilling: hva er Tranströmers poetikk?</i>	9
<i>Begrunnelse for prosjektet: tidligere forskning om Tranströmers diktning</i>	12
<i>Teoretisk innfallsvinkel: forfatteren er ikke død</i>	14
2. Det kunstneriske credo: sannheten finnes	
– det romantiske utgangspunkt	16
<i>Innledning</i>	16
<i>På jakt etter sannheten om det store mysteriet</i>	17
<i>Sannhetens to ulike aspekter: de eksistensielle betingelser og overskridelsen av dem</i>	20
<i>Sannhet som syntesen mellom det subjektive og det objektive</i>	22
<i>Det romantiske utgangspunkt: poetisk tro og skapende mimesis</i>	27
<i>Sannheten finnes: Tranströmers credo i diktet "Air Mail"</i>	30
3. Sannhet som grense og overskridelse	
– to ulike sannhetsnivåer om mennesket og verden	37
<i>Innledning: Tranströmers idémessige posisjon</i>	37
<i>Ulike former for sannhetsproblematikk: ontologisk, epistemologisk og etisk</i>	39
<i>Hinsides det synlige: troen på en siste instans</i>	40
<i>Verden: alt henger sammen med alt</i>	46
<i>Mennesket i historien og historien i mennesket</i>	54
<i>Kunstens moralske oppgave: å få frem sannheten om verden</i>	60
4. Det overskridende prosjektets formspråk	
– fem poetiske grep	67
<i>Innledning</i>	67
<i>Nedbrytning av kategoriene tid og rom: alle tings samtidighet</i>	69
<i>Det konsentrerte uttrykket: fra lukkethet til åpenhet</i>	77
<i>Billedbruken: balanse mellom det subjektive og det objektive</i>	86
<i>Kontrastkomposisjon: motsetningene møtes og forenes</i>	96
<i>Stemme og stemthet: det saklige som motvekt mot det romantiske</i>	102
5. Avslutning: en kunstner i nord	
– dikteren på en gång mullvad och örn	107
Litteraturliste	112

FORORD

Kjære leser, jeg håper du finner mitt manuskript om Tomas Tranströmers diktning interessant. Før du tar til med det, vil jeg gjerne få takke tre personer:

En stor takk til deg, Per Thomas Andersen, som har fulgt mitt arbeid fra a til å. Tusen takk for interessante samtaler, kyndig veiledning og samvittighetsfull oppfølging. Det har vært en berikelse for meg å være i kontakt med deg.

En enda større takk går til min kjære Caroline for all støtte og oppmuntring underveis i arbeidet:

Hei, Caro. Du er den beste.

Så kom jeg til mål til slutt, kjære far, men som det heter i et dikt av Tranströmer:
”Den som är framme har en lång väg att gå”.

I takknemlighet

Erik Dehle

Oppegård, våren 2011

1. INNLEDNING

– Tomas Tranströmers poetikk

Emne og problemstilling: Hva er Tranströmers poetikk?

Hvilken funksjon kan tilskrives poesien, hvorfor i det hele tatt ty til det dikteriske språk? Johan Sebastian Welhaven (1807-73) formulerte sitt romantisk anlagte svar i 1844 med diktet ”Digtets Aand”. I det romantiske programdiktet står det blant annet følgende: ”Hvad ei med Ord kan nævnes/ i det rigeste Sprog./ det Uudsigelige/ skal Digtet røbe dog.”. Diktningen skal i korthet klare å løse paradokset om å utsi det uutsigelige, og tilskrives med det overskridende kvaliteter (Havnevik 2005:202; Havnevik 2002:220).

Den samme holdningen til diktningen finner vi grunnleggende sett igjen hos den svenske poeten Tomas Tranströmer (1931-). En balansert dikterisk helhet har potensial til å uttrykke mer enn summen av delene og kan med det fange inn bakenforliggende og underliggende trekk ved virkeligheten. I én av hans tolv diktsamlinger heter det blant annet: ”2. augusti. Någonting vill bli sagt men orden går inte med på det./ Någonting som inte kan sägas,/ *afasi*./ det finns inga ord men kanske en stil...” (Tranströmer 2003:182). Det finnes en stil, en stil som overskrider enkeltordene og som kan letes frem bakenfor det rutinemessige språket. Underforstått benevnes her noe som ligner en stemning, følelse, abstrakt syn e.l., som man kan fornemme enten dypt inni seg selv som subjekt eller der ute i det ytre objekt: ”Det händer att man vaknar om natten/ och kastar ner några ord snabbt/ på närmaste papper/ [...] fragment av den stora nattliga stilen som drog förbi?” (*loc. cit.*). Sannheten om eksistensen finnes, og mennesket kan fornemme fragmentariske biter av den i kortvarige øyeblikk – deriblant også i diktningen, for det er nettopp den bakenforliggende ”stilen” som skal fanges av dikteren, den ”stora nattliga stilen”, i det minste et fragment av den. Tranströmers innstilling til dikterrollen ligner dermed den romantiske i det at dikteren gis potensial som visjonær sannsiger.

At Tranströmer for øvrig slekter på mye fra romantikken, er noe jeg skal redegjøre for videre i foreliggende avhandling, men noen ren sammenligning som sådan, mellom romantikken som epoke og Tranströmer som kunstner av vår egen samtid, utreder jeg ikke. Målsetningen med denne avhandlingen er snarere å gi en så presis og poengtert beskrivelse av Tomas Tranströmers poesi som mulig. Problemstillingen er: Hva er Tomas Tranströmers poetikk slik denne dels nedfelles i diktningen og dels fremgår av forfatterens egne ord i intervjuer, brev og annen prosa? Målet er å utforme en slags akademisk håndbok om

forfatterskapet, eller i hvert fall forsøke å utforme og definere en inngangsport til Tranströmers poesi. I siste instans er spørsmålet egentlig hva som utgjør kjernen i forfatterskapet.

Til dette spørsmålet fremstiller jeg i det følgende en hypotese: Det som til syvende og sist ligger til grunn for det dikteriske prosjektet er en dypfølt sannhetsstreben hos dikteren. Jeg vil til og med kalle Tranströmers dikteriske prosjekt for et *romantisk sannhetsprosjekt*. Det er sannheten om den mangslugne eksistensen dikteren søker å nå i og med sin sentrallyriske diktning.

At det forholder seg slik, forsøker jeg å gi belegg for i kapittel 2. I kapitlet tar jeg videre for meg hva Tranströmer *generelt* mener med begrepet sannhet. Hvis jeg har rett i at hele det dikteriske prosjektet springer ut av et driv eller en higen etter sannhet, hva legger i så fall dikteren i begrepet når han omtaler det i og utenfor diktningen? Hvilken sannhetsforståelse har han? Etter mitt syn har han en dobbeltsidig sannhetsforståelse. Sannhet betraktes enten som et overflatefenomen eller som et dybdefenomen:

1. *Sannhet som overflatefenomen*: Begrepet sannhet brukes om menneskets eksistensielle betingelser slik de konvensjonelt sett oppfattes. Heri er sannheten at tilværelsen formes og bestemmes av ulike eksistensielle *grenser*. Grensene er av forskjellig slag, slik som grensen mellom liv og død f.eks., eller mellom fortid og nåtid, subjekt og objekt, mikro og makro osv.. Felles for grensene er imidlertid at de legger premissene for eksistensen og således utgjør *sannheten* om eksistensen – på et overflatenivå, vel og merke.

2. *Sannhet som dybdefenomen*: Begrepet sannhet brukes også om dypereliggende sannheter som kan nås gjennom *overskridelse* av grensene. Som vi så ovenfor, er det nettopp diktningens oppgave å utsi det språket eller ordene på konvensjonelt vis ikke kan si. Den dypere sannheten om mennesket og verden, den som ligger gjemt ”i den stora nattliga stilen” og dermed bakenfor de konvensjonelle grensene, det er den det gjelder å nå med poesien.

Sannheten har altså et overfladisk nivå og et usynlig, dypereliggende nivå. Begge nivåer betraktes som sanne i og for seg, men sistnevnte nivå vurderes som mer egentlig og tilgrunnliggende for alt i eksistensen enn det overfladiske nivået.

I lys av mine påpekninger i kapittel 2 redegjør jeg for Tranströmers idémessige posisjon og verdensbilde i kapittel 3. Et sentralt hovedpoeng her er å vise hvordan hans dobbeltsidige sannhetsforståelse basert på begrepsparet *grense-overskridelse* setter sitt preg på hans virkelighetsforståelse for øvrig. Om det så gjelder hans syn på Guds eksistens, verdens byggestener, tidsfenomenet, historien, mennesket, samfunnet, språket eller kunstens

rolle, preges hans syn etter min mening gjennomgående av et *grense og overskridelses-*perspektiv.

Jeg kan ikke foregripe om alt i kapittel 3 her i innledningen, men helt overordnet i hans virkelighetsfremstilling i så vel diktningen som ellers, er følgende: Tilsynelatende separate entiteter eller størrelser, som subjekt og objekt, mikro og makro, fortid og nåtid, det geografisk nære og fjærne m.m., *er* vitterlig separate størrelser på et konvensjonelt og overfladisk nivå (altså grenseinndelt), men på et dypere og mer egentlig nivå hører motsetningene enhetlig sammen (les: overskridelse). Som vi skal se, hevder dikteren at dette er den dypere sannheten om virkeligheten. Alt henger sammen med alt. Sammenfattende hevder jeg derfor at Tranströmers verdensbilde er både monistisk, organisk og panteistisk.

I kapitlet tar jeg videre for meg Tranströmers syn på kunstens rolle og på dens potensial som sannhetsformidlende instans. I tillegg forklarer jeg kontinuerlig igjennom hele kapitlet *på hvilken måte* Tranströmer mener at noe kan sies å være sant. Dette skifter nemlig avhengig av om det er snakk om en ontologisk, epistemologisk eller etisk sannhetsproblematikk.

I kapittel 4 er spørsmålsstillingen *hvordan* hans verdensbilde og idémessige posisjon blir omgjort til diktning. Hvordan går Tranströmer dikterisk frem i sitt overskridende prosjekt der det dreier seg om å forene det tilsynelatende motsetningsfylte og separate, som f.eks. skillet mellom subjekt og objekt? Av Tranströmers rikholdige poetiske verktøykasse mener jeg fem markante stiltrekk stikker seg ut og dominerer hans dikteriske uttrykk. For det første bryter han ned kategoriene tid og rom. For det andre er diktene svært konsentrerte. For det tredje er det en utpreget balanse i billedbruken mellom et denoterende og konnoterende språk. For det fjerde er diktene gjerne kontrastkomponert på en særegen måte, og for det femte har diktene en spesiell stemme og stemthet i seg. Det avgjørende i min analyse i dette kapitlet er å forklare hvordan disse stiltrekkene på hver sin måte bidrar til å få frem Tranströmers monistiske, panteistiske og organiske verdensbilde hvor alt hører sammen med alt. Et romantisk verdensbilde, hevder jeg, men korrigert av en saklig stemme og stemthet fra en annen epoke, fra vår egen mer rasjonaliserte og sekulariserte tid.

Om avhandlingens hovedstruktur er det å si at den beveger seg fra det generelle i begynnelsen, dvs. i kapittel 2 og dels i kapittel 3, til det konkrete og spesielle i kapittel 4. Hensikten er å gå fra det dikteriske utgangspunktet til det konkrete dikteriske uttrykket, og vise hvordan det sistnevnte gjenspeiler og bekrefter utgangspunktet, dvs. Tranströmers sannhetssyn og idémessige posisjon presentert i kapittel 2 og 3.

Mitt emne er hele forfatterskapet. Til tross for en lang dikterkarriere hevder jeg at det dikteriske prosjektet er det samme hele veien: å skrive sant om mennesket og verden på en allmenngyldig måte. Jeg legger dermed vekt på kontinuiteten i forfatterskapet, ikke på evt. brudd. Etter mitt syn er alle Tranströmers diktsamlinger vitneprov på hans stadige kontemplasjon over livets mysterium og konstante streben etter den overordnede sannheten om den gåtefulle eksistensen.¹

Noe som styrker min tese om kontinuitet i dikterforsett og poetikk, er at Tranströmer selv har uttrykt seg negativt til kritikere som har lagt vekt på at hans senere diktning står i et motsetningsforhold til hans tidligere (jf. Fulton 1973:116).

Når emnet er hele forfatterskapet, er også det dikteriske materialet jeg benytter meg av, fra hele forfatterskapet. Men det må med nødvendighet selvfølgelig være et utvalg, jeg får ikke nevnt eller behandlet ethvert dikt fra Tranströmers hånd. Min påstand er likevel at utvalget er representativt og helt typisk for Tranströmer, både innholdsmessig og formmessig.

Begrunnelse for prosjektet: tidligere forskning om Tranströmers diktning

Tranströmers forfatterskap er et kanonisert og prisbelønnet forfatterskap,² så resepsjonslitteraturen er naturlig nok av en viss størrelsesorden. Den er adskillig mer omfattende enn forfatterens egne skrifter. Mens Tranströmer utga 12 diktsamlinger i en femtiårig periode fra 1954 til 2004, økte eksempelvis antall registrerte litteraturposter om Tranströmer med over 300 bare i løpet av 1990-tallet (Schiöler 1999:16). Når det er sagt, er det ikke så mange som egenhendig har skrevet bøker eller monografier om Tranströmer. De som har gjort det, er som følger: Kjell Espmark (1983), Joanne Bankier (1985), Staffan Bergsten (1989 og 2011), Niklas Schiöler (1999, 2001, 2008), Magnus Ringgren (1997 og 2001), Birgitte Steffen Nielsen (2002) og Torsten Rönnerstrand (2003).³ I tillegg til disse finnes det noen antologier og tidsskriftsutgivelser som kun har omhandlet Tranströmers diktning.⁴ I Norge er det nok Jan Erik Vold som har arbeidet mest med forfatterskapet. Han har skrevet om Tranströmer i to av sine bøker (2003 og 2005).

¹ Med visse forbehold som jeg kommer tilbake til senere i teksten.

² Lovtalene er mange til Tranströmer, og mange litterære priser har tilfalt ham, deriblant Nordisk Råds litteraturpris i 1990. Internasjonale bookmakere setter til og med hvert år odds på hans muligheter til å vinne Nobels litteraturpris. Interessen for forfatterskapet er i det hele tatt meget stor. Hans diktning er i smått og stort oversatt til nesten 50 språk (Flood 2010; Schiöler 1999:11; Bergsten 2011:173).

³ Lennart Karlström har dessuten utgitt to bibliografier om Tranströmer (jf. Karlström 1990 og 2001).

⁴ *Ironwood: Tranströmer – a special issue*, nr 13, Tucson, Arizona: 1979; *Lyriskvannen: Stort temanummer om Tomas Tranströmers författarskap*, nr 5, Stockholm: 1981; *World Literature Today*, nr 4, Oklahoma: 1990; Eggehorn, Ylva, Arne Johnsson m.fl.: *Tomas Tranströmer*, Jönköping: 1997.

Uavhengig av bidragenes omfang og form er det totalt sett skrevet mye om Tranströmer. Hvilke meninger og perspektiver dominerer blant forståesepåerne?

I resepsjonen generelt har det, som blant andre Horace Engdahl poengterer, vært typisk å legge vekt på Tranströmer som en utpreget billeddikter, en billeddikter med et sofistisert grep om metaforen som virkemiddel (Nielsen 2002:10). Dette er klart den vanligste definisjonen av dikterens forfatterskap. Tranströmer-kjenneren Niklas Schiöler tillegger på sin side at påfallende mange Tranströmer-tolkere har vært opptatt av diktenes gåtefulle og poetiske magi (Schiöler 1999:52). Jeg vil på min side tillegge og spesifisere at de typiske merkelappene som blir gjentatt i ulike variasjoner, er: ”eksplosiv metaforikk”, ”religiøs dikter”, ”kosmiske bilder”, ”mystikk og mysterium”, ”spor av det guddommelige”, ”konsentrasjon”, ”spesiell stemme”, ”perspektivbytte”, ”grenseoverskridelse”, ”blanding av det realistiske og det surrealistiske” m.m.. Stort sett underbygger og komplementerer artiklene og bidragene hverandre. Resepsjonen beveger seg i samme retning.

Ett unntak er Birgitte Steffen Nielsen som i sin bok *Den grå stemme* (2002), tar til motmæle mot det hun hevder er et dominerende premiss i resepsjonen; at ”poetens ufravendt koncentrerte blik mødes i diktet af en stærk forløsning”. Det skjer ingen forløsning, hevder hun (Nielsen 2002:29-30). Jeg er dels enig og dels uenig med henne. Hun har rett i at Tranströmers poesi ikke ender i *total* epifani, åpenbaring eller forløsning, men hun strekker motperspektivet sitt altfor langt når hun hevder at Tranströmers poesi hverken blir dominert eller farget av overskridelsesfenomenet i det hele tatt (*ibid.*: 14-16, 25-57). Her tar hun feil, etter min mening. Jeg kommer tilbake til dette spørsmålet mot slutten av kapittel 4, på direkte vis, men argumenterer egentlig hele veien indirekte mot et slikt perspektiv i og med min avhandling, som i større grad trekker veksler på mange av de andre sentrale studiene om Tranströmer. Mest nytte har jeg hatt av bøkene forfattet av Niklas Schiöler og Kjell Espmark, men også Staffan Bergsten skriver innsiktsfullt om forfatteren.

Det jeg imidlertid mener er en gjennomgående mangel ved Tranströmer-resepsjonen, er at den er temmelig utflytende, antydende og pluralistisk, den er lite systematisk, begrepsliggjort ordnet eller syntetiserende. Den er dessuten ofte rent påpekende fremfor forklarende. Til sist har den en tendens til å være litt litterær eller stilisert i formspråket, litt essay-aktig, noe som går på bekostning av det teoretiske presisjonsnivået. Om jeg kan tillate meg å være kritisk, mener jeg at få, om noen, skriver særlig poengtert, kompakt eller

sammenfattende om forfatterskapet.⁵ En slik oppgave er det jeg har gitt meg selv uten at jeg av den grunn ønsker å redusere forfatterskapet med utvendige merkelapper. På ingen måte; hensikten er ikke å gjøre en utførlig katalogisering, men forsøke enda mer presist enn mine forgjengere å si hva det er som utgjør kjernen i forfatterskapet: hva er Tranströmers prosjekt, og hvordan gjør han det?

Teoretisk innfallsvinkel: forfatteren er ikke død

Min faglige tilnærming er preget av en *pragmatisk-hermeneutisk* holdning, dvs. som Erik Bjerk Hagen forklarer, en tro på ”enkeltforskernes [...] rett til å etablere prinsipper og påstander som inntil videre er mer fruktbare og dermed *sannere* enn alternative prinsipper og påstander. Den typiske pragmatiske posisjonen er hverken radikalt skeptisistisk eller radikalt relativistisk” (Hagen 2006:45). Den er, for å utfylle, heller *fallibilistisk*, dvs. alltid åpen for innvendinger og bedre tolkninger med sikrere begrunnelser, da man er seg bevisst avstanden mellom subjekt (leser) og objekt (teksten) i forskningssituasjonen. Den endelige, universelle fortolkning finnes ikke, men gode og dårlige tolkninger finnes (*ibid.*:39-40, Lübecke 2006:124).⁶

Avhandlingen bærer preg av pragmatisme også på en annen måte da den dels er preget av såpass ulike teoretiske forskningsposisjoner som *nykritikk*, *strukturalisme* og *biografisme*.⁷

Min tilnærming er hovedsakelig basert på en nykritisk arbeidsmåte. Mitt kjennskap til Tranströmers diktning, herunder mine påstander om den, er først og fremst basert på nærlesning av de ulike enkeltdiktene som forfatterskapet består av, helt i tråd med nykritikkens metode. Identisk med nykritikken er også mitt overordnede *common sense-perspektiv*. Jeg legger som dem mindre vekt på litteraturteoretisk drøfting (Skei 2004:19-22).

Men jeg trekker inn forfatterens meninger om sitt eget prosjekt, og på den måten bryter jeg tvert med nykritikken, for retningen la mye vekt på *autonomiestetikk* – meningen i et kunstverk er bare å finne i verket selv – og på teorien om *den intensjonelle feiltagelse*: Å la dikteren få lov til å bestemme meningen over sitt eget diktverk, er en feilaktig tilnærming til verket – det er jo meget mulig å tenke seg at han ikke har lyktes med å overføre sine oppfatninger eller ideer til det endelige skriveproduktet. Å trekke inn forfatteren betyr å

⁵ Mer utførlige oversikter og kommentarer om forskningen på Tranströmers forfatterskap, foruten Lennart Karlströms bibliografier (Karlström 1990 og 2001), er å finne hos Schiöler eller Rönnerstrand (Schiöler 1999:14-17; Rönnerstrand 2003:12-21).

⁶ Se Hagen for mer om pragmatismen som teoretisk retning i litteraturvitenskapen (Hagen 2004:24-29 og 2006:37-49).

⁷ Se eksempelvis Svensen, Culler, Aspaas og Skei for presentasjoner av de litteraturteoretiske retningene (Svensen 1996:19-29; Culler 2008, Aspaas 2008:13-68; Skei 2004:19-22).

forveksle kunstnerens intensjoner med hva som rent faktisk kommer til uttrykk i verket (Hagen 2003:13-20; Kjørup 2009:117). Når Tranströmers eget kunstsyn dessuten grunnleggende sett er autonomiestetisk (Schiöler 1999:18), virker det kanskje noe merkelig at jeg insisterer på å trekke inn personen Tranströmer og hans meninger utenom, men det er jo fordi siktemålet ikke bare er å nærlese diktene, men å komme, om ikke til bunns, så i hvert fall et godt stykke på vei, i erkjennelsen av Tranströmers *poetikk*. I dette øyemed er diktverkene naturligvis nødvendige studieobjekter, men *også* Tranströmers bakenforliggende intensjoner og ambisjoner med kunsten bør tas i betraktning om man ønsker å forstå dikterens estetiske holdning og virkelighetsforståelse.

Så forfatteren er likevel ikke død, noe strukturalistene forkynte på lignende vis som nykritikerne med Roland Barthes i spissen på 60-tallet.⁸ Jeg står dog også i gjeld til strukturalismen som litteraturteoretisk retning. Selv om jeg ikke benytter meg direkte av strukturalistisk teori, anvender jeg delvis deres tenkemåte i den forstand at jeg som dem er opptatt av å finne et underliggende felles mønster for flere tekster, ikke et bestemt mønster i én unik tekst, som nykritikerne var (jf. Svensen 1996:23). Det finnes etter min mening en underliggende *litterær grammatikk*, for å benytte meg av en strukturalistisk vending, hos Tranströmer som jeg har til hensikt å belyse i denne avhandlingen (jf. Aspaas 2008:37-38; Culler 2008:137).

Ovenfor nevnte jeg også biografisme som en retning jeg er influert av. Dette er nok en overdrivelse, men jeg har en viss rettethet mot forfatteren som er identisk med retningen. Jeg er aldeles ikke opptatt av Tranströmers biografiske bakgrunn som sådan i teksten, men trekker inn forfatterens meninger og dikteriske intensjoner, og i så måte har teksten biografiske innslag.

⁸ Forfatteren forsvinner i skriften, hevder Barthes i sin artikkel "Forfatterens død" (1967-68). Å trekke inn forfatteren i analysen er derfor kunstig og forfeilet, han/ hun virker kun som en begrensende eller sensurerende instans for tekstens meningspotensial (Barthes 1994:49-54, Aspaas 2008:42-43, 73, Hagen 2004:34-35).

2. DET KUNSTNERISKE CREDO: SANNHETEN FINNES

– det romantiske utgangspunkt

Innledning

I boken *Om sannhet* forklarer filosofen Harry G. Frankfurt hvorfor fenomenet sannhet er så viktig for oss mennesker, og hvorfor det er nødvendig å gå imot den typiske postmoderne holdningen som fornekte at sannheten finnes (Frankfurt 2008). Når vi er til i verden, sier Frankfurt, er vi som mennesker helt avhengig av sannheten og av troen på at det er mulig å skille mellom sanne og usanne påstander. Hvordan skulle eksempelvis ingeniører eller arkitekter klare å beregne nøyaktig hva som må til av bærebjelker, søyler o.l. i komplekse byggeprosjekter om de ikke lyktes i å oppnå genuin objektivitet, spør han (*ibid.*:22). Frankfurt innrømmer selvsagt at menneskelivet rommer subjektivitet og at det eksempelvis er forskjell på ingeniørkunst og historiske analyser eller samfunnskommentarer. Felles er likefullt at i alle tilfeller må man forholde seg til en urokkelig *virkelighetsdimensjon*. Heller ikke en respektabel historiker kan mene hva han vil, eller som George Clemenceau en gang svarte på et spørsmål om hvordan han trodde fremtidige historikere ville analysere første verdenskrig: ”De vil ikke hevde at Belgia invaderte Tyskland” (*ibid.*:26-27).

Jeg kan ikke gå god for at Tomas Tranströmer ville være enig med Frankfurt i ett og alt om begrepet sannhet, til det er Tranströmers kunstneriske anliggende for ulikt Frankfurts, som jo snakker som filosof. Likevel sammenfaller deres syn i det minste på to punkter, nemlig 1: i *troen på at sannheten som fenomen finnes*. Tranströmer synes ikke å mene, som de såkalte *postmodernistene*, at det er et ørkesløst foretagende å strebe etter sannheten, snarere tvert i mot, og 2: i *at sannhet er viktig*, dvs at fenomenet utgjør en fundamental betingelse for den menneskelige eksistens, og at det derfor som fenomen er verdt å rette søkelyset mot.

Troen på at sannheten finnes, vel og merke slik Tranströmer selv definerer og bruker begrepet sannhet, er etter min mening ett av hans viktigste kunstneriske credo – om ikke det aller viktigste. Det er derfor interessant å belyse dikterens sannhetsforståelse og undersøke hva sannhet betyr og innebærer i Tomas Tranströmers poetiske univers.

Kapitlet er bygget opp på følgende måte: Først vil jeg forklare hvorfor jeg foreslår begrepet sannhet som et fruktbart utgangspunkt å gå ut ifra om vi ønsker å forstå oss på Tranströmers kunstneriske prosjekt. Dernest vil jeg begi meg ut i hovedoppgaven for kapitlet: å undersøke hva Tranströmer mener *generelt* med begrepet sannhet all den tid vi støter på begrepet eksplisitt og implisitt i alt fra intervjuer, brev og memoarer til i diktverkene selv.

Antydningssvis vil jeg si følgende om påstandsinholdet: Jeg kommer til å argumentere for at Tranströmer står i en romantisk tradisjon og at hans endelige mål er overskridelsen: å kunne fornemme bakenforliggende sammenhenger og helheter i vår eksistens ved hjelp av poesien og språket som verktøy.⁹ Prosjektet går av den grunn tydelig på tvers av postmoderne forestillinger som dominerer det offentlige rom i siste del av 1900-tallet. I postmodernismen forneker man at det finnes noe mer ekte eller egentlig sant bak den sansede overflaten. Å søke etter det dype, etter eksistensens underliggende strukturer o.l., er et umulig prosjekt. Postmodernismen setter overflate opp mot dybde. Alle forsøk på å formulere dypereliggende sannheter er i realiteten subjektive konstruksjoner (Asbjørnsen 1999:27-30, 40, 67). Som romantisk sannhetssøker er Tranströmer derfor postmodernismens motsats.

På jakt etter sannheten om det store mysteriet

Helt siden barndommen har Tranströmer på linnéisk manér vært opptatt av å utforske og undersøke hvordan verden er beskaffet. Det står å lese i hans korte memoarbok, *Minnena ser mig*, at han tidlig begynte å røre på seg i ”det stora mysteriet”, som han selv sier det, og å la seg fascinere av at det fantes en krypene og flyvende verden som eksisterte uten å bry seg det minste om menneskene (Tranströmer 1993:17-19).

Den samme fascinasjonen for tilværelsens kompleksitet og ”store gåta” synes han å beholde utover i livet, i det minste er det den stadige undring over den gåtefulle eksistensen som ofte blir kilden til hans dikteriske skrivetrang (Harding 1973:58; Rying 1985:153). I 1956 forklarer han eksempelvis til sin forfatterkollega Göran Palm i et brev at han i sin skriving strever med å ”på en gång kunna bibehålla gåtan (för den är Sanningen) och förklara den” (Espmark 1983:31). Videre forteller han til Gunnar Harding i 1973 i et intervju for tidsskriftet *Lyrikvännen*, at han nettopp betrakter tilværelsen som et mysterium, og at det i ”vissa ögonblick, har en väldig laddning det här mysteriet [...] och det er ofta i dom sammanhangen som jag skriver.” (Harding 1973:58). Enda tydeligere er han i et avisintervju to år etter hvor han på et direkte spørsmål om hvilket siktemål han har med lyrikken, svarer at han vil: ”göra den gåta som livet är för mig tydlig. Jag vill på ett klart sätt skildra delar av verkligheten, som

⁹ Å søke etter den underliggende sammenheng og mening i tilværelsen kan for så vidt like gjerne kalles et *modernistisk prosjekt* som et romantisk. Fra slutten av 1800-tallet og frem i mot den senere delen av 1900-tallet, tror man, som i den tidligere romantiske perioden, på hva Frederic Jameson kaller for ”dybdemodeller”, dvs. modeller av virkeligheten innenfor ulike vitenskaper og kunstsjangre der det dype, skjulte og underliggende betraktes som sannere og mer ekte enn det rent overfladisk sansede (jf. Asbjørnsen 1999:27-30 og Jameson 1991:9-12). Når jeg i fremstillingen likevel legger vekt på den romantiske arven hos Tranströmer, er det fordi Tranströmers tankegodt om diktingen og dikterens rolle har sitt utspring herfra. At det forholder seg slik, vil jeg forsøke å redegjøre for utover i teksten.

jag upplever som hemlighetsfulla. Livet är ett mysterium.” (Schiöler 1999:191). Tranströmer uttrycker også senere, bl.a. i flere intervjuer på 80-tallet, lignende synspunkter; at hans siktemål med diktningen er å utforske eksistensen og det ”icke-språkliga”, som han sier, det som ligger bortenfor språket så vel innenfor som utenfor mennesket (Rönnerstrand 2003:271).

At dette forsettet realiseres i diktningen, bekrefter Kjell Espmark i sin bok om Tranströmers diktning, *Resans formler*, fra 1983. Ikke bare gjenfinner han trekket, han mener at det går igjen som en rød tråd i forfatterskapet – forsettet om å ”oversette sjelen” og gjøre det usynlige i verden synlig (Espmark 1983:167). Her vil jeg slutte meg til Espmark og gjerne tilføye en påstand: forsøket på å språkliggjøre det språkløse, beskrive erfaringen av den eksistensielle ”gåtan”, vedblir som et sentralt grunnmotiv hos dikteren også i de senere diktsamlinger. Symptomatisk nok heter eksempelvis Tranströmers siste diktsamling fra 2004 nettopp *Den store gåtan*.

Opplevelsen av at livet, eksistensen og verden utgjør et eneste stort mysterium, ligger til grunn for det meste av det Tranströmer har skrevet. Således kan vi si at kunstnerskapet til syvende og sist dreier seg om å utforske og beskrive menneskenes eksistensielle betingelser – det dreier seg sentrallyrisk om liv og død, om hvordan ”livet inbegriper døden – och vice versa”, for å si det med Niklas Schiöler (Schiöler 2001:66).

Det er de store spørsmålene Tranströmer *implisitt* strever med hele tiden, om enn på en dikterisk måte: For det første tematiseres ontologiske spørsmål som *hva finnes og hva eksisterer?* For det andre tematiseres epistemologiske spørsmål som *hva kan vi vite, og hvordan kan vi oppnå kunnskap?* Til disse spørsmålene reises umiddelbart sannhetskrav – hva er en sann beskrivelse av de eksistensielle betingelser, hva kan vi i sannhet si om det som er, hvordan kan vi vite det helt sikkert? Sannhetskravet synes dyptfølt av poeten selv. I intervjuet med Harding beklager han seg over at det blir vanskeligere å skrive med årene ettersom han blir mer selvkritisk til det han skriver. Han må tidvis innse at ”vissa formuleringar inte är sanna” (*ibid.*:58). En tredje og siste type sannhetsproblematikk Tranströmer berører, er den etiske sannhetsproblematikk, den som angår den menneskelige moral og evne til å være sannferdig og ærlig fremfor løgnaktig og falsk. Tranströmer er i sin diktning opptatt av mer enn sannheten om mennesket og den ytre verden som ontologiske størrelser, han er som vi etter hvert skal se, også opptatt av begrepet sannhet i samfunnslivet, politikken og det offentlige rom.

Tranströmer berører i sin sannhetsproblematikk følgende ulike aspekter ved virkeligheten – den ontologiske, epistemologiske og den moralske – og uansett virkelighetsnivå står imperativet om å være sann eller tro mot virkeligheten meget sterkt –

ikke bare som et krav eller press han kjenner, noe Espmark poengterer (Espmark 1983:33), men også som et ærlig følt ønske hos ham om å trenge igjennom overflaten for å kunne gi en sannferdig beskrivelse av de menneskelige betingelser. I et brev til sin diktervenn Robert Bly på slutten av 60-tallet kommer denne iveren etter å være en form for sannsiger til uttrykk. Tranströmer kritiserer i brevet journalistene i sin samtid, at enkelte misforstår og dermed karikerer hans synspunkter og resonnementer. Videre mener han at de generelt representerer en ”pseudoverden”, som han skriver, mens han isteden vil være en: ”MULDVARP der graver sig ud af alt det her, tværs gennem blændværket og ind i det virkelige”, som det heter i dansk oversettelse (Tranströmer & Bly 2007:117). Hva Tranströmer opplever som det virkelige, hva han som mullvarp graver frem, da først og fremst i diktningen, er hva jeg skal forsøke å redegjøre for videre i denne avhandlingen, men aller først, og meget kort – hva sier tidligere forskning om Tranströmers forhold til sannhetsproblematikk? Er det et over- eller underordnet tema for dikteren, etter litteraturviternes mening?

De fleste av dem som har skrevet omfangsrikt om forfatterskapet, så som Kjell Espmark, Staffan Bergsten, Niklas Schiöler og Torsten Rönnerstrand, berører alle sannhetsproblematikk i sine Tranströmermonologer, om enn i varierende grad og på forskjellige måter. Rönnerstrand vier sannhetsbegrepet mest oppmerksomhet og tildeler det størst betydning i forfatterskapet av disse fire. Han går så langt som å hevde at det typisk ”tranströmerska” ligger i ”sådant som viljan till överblick och i den omutliga sanningskärleken” (Rönnerstrand 2003:20), men også Espmark og Bergsten legger stor vekt på sannhetsimperativet hos dikteren. Den tidligere forskningen gir følgelig også belegg for å hevde at sannhetsproblematikk er et sentralt problemfelt for Tranströmer – det er ikke noe jeg er alene om å påstå.

Hva sannhetsforståelsen hos Tranströmer på den andre siden innebærer, er likevel noe uavklart. Rönnerstrand, som med sin monografi fra 2003 kan trekke veksler på arbeidet til de andre, fremhever Tranströmers *varierende* anvendelse av begrepet og kritiserer derfor sine forgjengere for å anlegge for ensidige og for enkle perspektiver. Begrepet er til syvende og sist for mangetydig, mener han, til at det kan gis en avgrenset og presis betydning (Rönnerstrand 2003:17, 161, 165). Det er nå allikevel hva jeg vil forsøke meg på i det følgende – å foreslå hva sannhet betyr for Tranströmer, herunder forklare hva som fremstår som sant i hans diktning.

Sannhetens to ulike aspekter: de eksistensielle betingelser og overskridelsen av dem

Når vi nå skal gå i gang med å undersøke sannhetsforståelsen nærmere hos Tranströmer, er utgangspunktet altså som følger: Å være til i verden som menneske er et mysterium. Vi vet ikke hvorfor vi er her, hvordan vi havnet her, eller hvor vi skal hen. Å beskrive denne tilstanden, utforske og finne ut mer om den er det vesentlige i hva jeg vil kalle for Tranströmers *sannhetsprosjekt*. Det dreier seg om å skrive sant om hvordan det er å være til i verden som menneske, kort sagt: definere betingelsene for vår eksistens. Dikteren blir dermed nesten en slags detektiv med et eget imperativ om å ”Gå som en spårhund där sanningen trampade!”, som det heter i diktet ”Om historien” fra samlingen *Klanger och spår* fra 1966.¹⁰

Mer presist kunne vi hevde at det dikteren i virkeligheten utforsker, er de ulike *grensene* som konstituerer vår tilværelse. I et intervju i New York i 1979 uttrykker Tranströmer sin opptatthet av grensefenomenet: ”I am always writing on the borderline – the borderline between the inner world and the outer world. I call this borderline ’the truth barrier’, [...] because that’s the point where you can see the truth” (Espmark 1983:90). Det er altså i utforskningen av grensen mellom den subjektive, indre verden og den objektive, ytre, at sannheten kan oppdages, i tranströmersk forstand. Evner man å bryte ned eller overskride den samme grensen, denne sannhetsbarrieren mellom subjekt og objekt, vil man komme frem til sannheten, om jeg forstår Tranströmer rett.

Barrieren mellom subjekt og objekt er langt fra den eneste grensehindringen Tranströmer forsøker å passere. Selv om den er den mest fundamentale, finnes herunder også andre grenser, så som grensene i tid og rom, i menneskets indre, mellom mennesker, mellom ulike naturelementer, i geografien, i samfunnet, for språket osv.. Hensikten er hele tiden å overskride dem – å erfare at ”allting blir gräns”, som det heter i langdiktet ”Östersjöar” (Tranströmer 2003:175), for dermed oppnå det motsatte – den grenseløse erfaring – og slik kunne erkjenne de bakenforliggende sammenhengene som former vår tilværelse.

Diktet ”Mannen fra Benin” i samlingen *Hemligheter på vägen* (1958) kan illustrere hvordan Tranströmer overskrider grenser i sin diktning og slik søker en form for allmennmenneskelig sannhet. I diktet krysses grensene i tid og rom ved at jeget betrakter et fotografi fra fortiden med et motiv av en bronsefigur fra 1500-tallet som skal forestille en portugisisk jøde. Fotografiet setter i gang en refleksjon hos det lyriske jeget – og til sist skjer

¹⁰ Også Espmark påpeker at Tranströmers syn på dikterrollen *blant annet* innebærer dikteren i rollen som detektiv (Espmark 1983:31). En kuriøs artighet i så måte er at Tranströmer selv skriver i et brev til Robert Bly i 1968 at han leser Sherlock Holmes og betrakter ham som ”den store trøster” – sannhetssøkeren som ordner opp og får verden i balanse igjen ved å pågripe forbryterne (Tranströmer & Bly: 2007:119).

det et reelt møte dem i mellom der jøden besjeles, våkner til liv og skjenker jeget noen sannhetens ord: ”Återfödd i metallens ras: ’*Jag är kommen för att möta/ den som höjer upp sin lykta/ för att se sig själv i mig.*”” (Tranströmer 2003:54-55). Forutsetningen for å kunne forstå seg selv synes ikke bare å påkreve en indre sannhet – hvordan vi selv mener at vi er, men også en ytre, hvordan andre ser oss, eller for å si det med Espmark, så er betingelsen for å kunne se seg selv ”sammanföringen till en punkt av flera vitt skilda realiteter” (Espmark 1983:90). Det samme sannhetssynet fremtrer også andre steder. I diktet ”Preludier” f.eks., i samlingen *Mörkerseende* (1970), står det: ”Två sanningar närmar sig varann. En kommer inifrån,/ en kommer utifrån/ och där de möts har man en chans att få se sig själv.” (Tranströmer 2003:147).

Sannheten fremtrer når de eksistensielle grensesperringene heves, men, som vi også skal se hos Tranströmer, det er ikke alle grenser det er mulig å passere for menneskene. I det nylig nevnte diktet ”Östersjöar” konstateres det eksempelvis tørt litt lenger ut at ”Det är långt till Liepaja” i Latvia, sett fra Stockholms skjærgård (Tranströmer 2003:181). Mange grenser, fysiske som psykiske, sperrer for såvel innsyn som innsikt. De gjør deler av vår virkelighet utilgjengelig for oss.

Helt entydig er det derfor ikke, hvorvidt det er mulig i enhver sammenheng å krysse de ulike grensene i vår eksistens, ei heller i diktningen, men det er også derfor jeg vil dele opp Tranströmers sannhetsbegrep i to ulike aspekter, ettersom jeg mener at forfatteren i utgangspunktet legger til grunn ett av to når han benytter seg av begrepet sannhet. Det innebærer enten:

1. Sannhet forstått som *våre eksistensbetingelser* slik de konvensjonelt sett oppfattes. I så måte er sannheten at tilværelsen er fylt med *grenser* alle vegne; grenser som strukturerer, ordner og begrenser våre eksistensmuligheter, grenser som stykker opp virkeligheten i ulike rom eller felt. Disse grensene utgjør rammene om våre liv og utgjør de underliggende strukturer som Tranströmer dermed utforsker i sin diktning. Skillet subjekt/ objekt er ett av dem. I korthet blir betingelsene for vår eksistens å forstå som sannheten om vår eksistens, eller:
2. Sannhet forstått som *overskridelse av grensene*. Her er det snakk om en dypere form for sannhet, kan vi si, en type sannhet som kan fornemmes gjennom intuisjon og poetisk imaginasjon. Ved hjelp av poetisk skaperkraft kan vi øyne forbindelser mellom ulike rom eller virkelighetsområder og slik intuitivt fornemme de større sammenhengene i tilværelsen.

Tranströmers sannhetsprosjekt er altså dobbeltsidig. På den ene siden handler det om å beskrive de faktiske grensene i den menneskelige eksistens, samtidig som det på den andre siden handler om å utfordre disse og slik fornemme underliggende sannheter – ved hjelp av poesien.

Ut ifra sannhetsbegrepet i punkt 2 ovenfor ser vi at det dreier seg om en form for *overskridelsens poetikk* hvor det handler om å forene og lage synteser av motsetningsforhold i tilværelsen (jf. Schiöler 1999:30). Sannheten oppnås i en slik ”motsatsernas förening”, som Tranströmer uttrykker det allerede i 1956 som ung poet (Söderberg 1956:28). Denne holdningen forblir typisk for Tranströmer også utover i forfatterskapet. I 1969 eksempelvis forklarer han at hans dikt kan sees på som ”mötesplatser” mellom virkelighetsområder man vanligvis holder adskilt. Når disse motsetningene stilles opp mot hverandre i dikterisk form, skjer følgende, etter forfatterens mening: ”Det som ser ut som en konfrontation avslöjar ett samband” (Schiöler 1999:30; Espmark 1983:283). Hvilke ”samband” og sannheter poesien kan avsløre, blir følgelig vårt neste anliggende. På hvilken måte kan diktene sies å være sanne?

Sannhet som syntesen mellom det subjektive og det objektive

Tranströmers overskridelsesprosjekt lyder umiddelbart noe abstrakt og diffust, og det er det til dels også med tanke på at den dikteriske ambisjonen dreier seg om å forene så ulike motsetningspar som: subjekt/ objekt, sjel (psyke)/ kropp, idé/ materie, individ/ samfunn, mikro-/ makrokosmos osv. – hovedproblemer og uløselige dikotomier innenfor vitenskapene i århundrer (Taylor 2009:305-354; Pinker 2003:30-32).

Ubegripelig behøver det derimot ikke være, tvert imot: Hvis vi ser litt på diktet ”Minnena ser mig” f.eks., fra samlingen *Det vilda torget* (1983), får diktets jeg her følelsen av akkurat det tittelen tilsier, at minnene tar det i øyesyn. Jeget føler minnenes nærvær, men kan ikke se dem: ”De syns inte, de smälter helt ihop/ med bakgrunden, perfekta kameleonter.// De är så nära att jag hör dem andas” (Tranströmer 2003:223). Fortiden, i form av minner, blir nærværende i nåtiden. Slik krysses ulike virkelighetsnivåer, fortid og nåtid, og smeltes sammen i en øyeblikksopplevelse av samtidighet – mennesket lever videre mot en fremtid, i en nåtid, men alltid også med en fortid. Dette er et enkelt og iøyenfallende eksempel på hvordan Tranströmer hele tiden søker å overskride det tilsynelatende gitte og komme frem til dypere sammenhenger – denne gangen ved å krysse grensen i tid og grensen mellom det abstrakte og det materielle: abstrakte minner fra fortiden blir fysiske vesener som jeget hører puste ved siden av seg. Slik fargelegger en subjektiv realitet en objektiv realitet, og vice versa.

Den indre verden forenes med den ytre. Slik er den sanne beskrivelsen av det menneskelige subjekts måte å være til i verden på, i tranströmersk forstand.

Tranströmers stil og formspråk blir påvirket av det overskridende sannhetsforetagendet. Til tross for at personifikasjonen i ovennevnte eksempel er et velbrukt og høyst ordinært virkemiddel, så er mye fantastisk generelt mulig i Tranströmers poetiske univers. Ulike grenser krysses – vi kan i det ene øyeblikket se verden ovenfra i et fugleperspektiv, for plutselig å befinne oss nede på jorden i et froskeperspektiv, endog synke ned og få et underjordisk utsyn til verden (Rying 2001:9-16). Drøm blandes med virkelighet, det indre brytes med det ytre og utrolige ting forekommer, som når stener flyr gjennom vinduer uten å knuse dem f.eks. (Tranströmer 2003:88).

Til dikterens formål kommer ergo et tradisjonelt *mimesisprinsipp* til kort som skrivestrategi, altså en tradisjonell realistisk skrivemåte der man sikter seg inn på å etterligne eller gjengi mennesker og verden på konvensjonelt og dokumentarisk vis. Mimesisprinsippets far, Aristoteles, sier blant annet i sitt læreværk om diktekunsten, *Poetik*, at det dikteriske språket må unngå barbarien, dvs. for mye overføringer (les: metaforer) som fører vilt ut i det gåtefulle. Språket skal isteden være gjennomiktig og klart. (Lothe 2007:140; Aristoteles 2008:91). Så visst er mimesis som skrivestrategi *relevant* for Tranströmer – i høyeste grad: Diktene bør ha et allmenngyldig preg, og da er det å være for privat eller subjektiv det samme som å lyve, etter hans mening (Espmark 1983:31). Men når sannhet innebærer at språket skal korrespondere både med en indre erfaring og en ytre realitet, så sier det nesten seg selv at et konvensjonelt og denoterende språk blir et utilstrekkelig formspråk. Om grensene skal overskrides, om kunsten ikke skal nøye seg med å gjenscape det synlige, men også *gjøre* synlig, for å tyvlåne et sitat av kunstneren Paul Klee, må også den prosaiske språkbruken overskrides (Chipp 1968:182).

På bagrunn av dette forstår vi at vi ikke kan lese diktene bokstavelig, jf. såkalt *bokstavelighetsteori* – de er ikke ment å være bokstavelig talt sanne. Det poetiske språket er annerledes enn annen språkbruk, som fagspråket jeg sitter og skriver nå f.eks..¹¹ Istedenfor å forutsette en bokstavelig lese måte kan vi som strukturalisten Tzvetan Todorov hevde at det i

¹¹ Den såkalte *bokstavelighetsteorien om fiktive setninger* påstår at det ikke er noen forskjell mellom litterær og alminnelig språkbruk. Søren Kjörup forklarer hvorfor teorien er uholdbar. Om man leser skjønnlitteratur bokstavelig, vil man umiddelbart støte på to former for usannheter: 1. Det blir fortalt mer eller mindre usanne ting om faktiske personer, begivenheter og steder, og/ eller 2. Det blir fortalt om personer, begivenheter og steder som pr. definisjon er oppdiktete, de har aldri eksistert i virkeligheten. Å evt. hevde at det som ikke eksisterer, eksisterer, må med nødvendighet være usant. Se Søren Kjörup (2009:123-125) for mer om dette. For en mer positiv holdning til teorien, se Peter Lamarque (2009:227-239).

lyrikken nærmest ligger som et ikke-uttalt sjangerkrav at teksten *ikke* skal leses bokstavelig, men billedlig (Omdal 2010:20).

Det er derfor vanligere å hevde at det eksisterer ulike sannhetskrav til kunsten enn til f.eks. vitenskapen. Likegyldig om kunsten er vitenskapelig sann, kan den likevel skildre eller oppstille virkeligheten på en slik måte at fremstillingen *oppleves* som sann (Kjørup 2009:172). Tranströmer deler en slik oppfatning. Han forklarer Matts Rying i 1987 at poesi har ingenting med vitenskap å gjøre, før han nyanserer: ”Det som är användbart i poesin är inte alltid samma språk som är användbart i vetenskapliga sammanhang, där det ju är en fördel att orden är mycket klart avgränsade.” (Rying 1987:142, 147). Underforstått er poesiens språk konnoterende og assosiativt, mens det vitenskapelige er denoterende og leksikalsk. Hvis lyrikken fremkaster hypoteser om hvordan verden er skrudd sammen, kan de uansett ikke testes empirisk, til det er språket for abstrakt, kompakt og mangetydig (Beardsley 1981:429-431).

Det går også an å bestride om lyrikken i det hele tatt fremsetter påstander om verden slik vitenskapen gjør. Den såkalte *ikke-hevdelsesteorien* om litterær språkbruk benekter nemlig dette. Den skiller mellom sakprosa og vitenskapelig litteratur på den ene siden, og fiksjonslitteratur, herunder lyrikk, på den andre siden. Mens man i den vitenskapelige sakprosaen har til hensikt å fremsette påstander som man selv må begrunne og empirisk forsøke å verifisere, har man i fiksjonslitteraturen ingen lignende pretensjoner. Så fort en forfatter tilføyer ”Dikt” eller ”Roman” på tittelbladet, vet med en gang leseren at teksten skal leses på en annen måte enn om det var snakk om en vitenskapelig artikkel. Ikke-hevdelsesteorien forklarer at det er en grunnleggende forskjell mellom å *ytre* setninger kontra å *påstå* dem (som sanne og empirisk testbare), og at det siste altså ikke hevdes av forfatterne til fiksjonslitteraturen: Setningene er hverken ment å være påstander eller bokstavelige sannheter om verden. Slik sett kan setningene i fiksjonslitteraturen ikke være falske i forhold til virkeligheten – de påstås jo ikke som bokstavelig talt sanne (jf. Beardsley 1981:419-423); Kjørup 2009:129-130).

Med denne ikke-hevdelsesteorien blir kunsten så å si sin egen virkelighet. Teorien passer i så måte med modernismens dominerende estetikk: *autonomiestetikken*. Hvert enkelt kunstverk blir ansett som en selvlovgivende og selvavgrensende enhet helt uavhengig av omgivelsene og den ytre virkeligheten (Eysteinson 1990:10-11; Lothe 2007:15-16).

Tranströmer knyttes gjerne til en slik modernistisk autonomiestetikk av den tidligere forskningen, ikke uten grunn. Flere av dikterens forbilder var autonomiestetikere, T.S. Eliot er en viktig foregangsfigur i så måte, og ut ifra ulike intervjuer, sågar dikt, fremgår det mer eller

mindre eksplisitt at Tranströmer har et grunnleggende autonomt syn på kunsten (jf. Schiöler 1999:18, 210-225; Espmark 1983:18; Rönnerstrand 2003:214-217, Hagen 2004:18). I diktet ”Morgonfåglar” f.eks., fra samlingen *Klanger och spår* (1966), beskrives hvordan diktet i løpet av skapelsesprosessen former seg selv og blir til sin egen avgrensede virkelighet uavhengig av forfatteren:

Fantastiskt att känna hur min dikt växer
medan jag själv krymper.
Den växer, den tar min plats.
Den tränger undan mig.
Den kastar mig ur boet.
Dikten är färdig. (Tranströmer 2003:110)

Diktet blir til en selvstendig størrelse og får dermed en egen iboende mening uavhengig omgivelsene, det være seg både leser og forfatter. Så er også Tranströmer forsiktig med å komme med tolkninger av sine egne dikt. Han vil nødvendig legge føringer på forståelsen av dem: ”Jag vill inte att min person ska spöka för den som läser mina dikter”, forklarer han og uttrykker med det en klar autonomiestetisk holdning (Rönnerstrand 2003:216). Hverken han eller noen annen eier diktets mening – diktet er tvert imot sin egen herre.

At Tranströmer hovedsakelig kan knyttes til en autonomiestetikk, hersker det liten tvil om. Diktet vil til syvende og sist ikke være avhengig av noen utenomlitterær instans for å kunne bli forstått. Alt står i teksten, og slik sett er diktet en selvrefererende enhet. Dette er i tråd med Tranströmers egen mening. Men hva da med sannhetsbegrepet, hva med forholdet dikt og virkelighet, om vi anlegger et rent autonomiestetisk perspektiv der et diktverk er sin egen uavhengige virkelighet?

Kjell Espmark forsøker å svare. For ham, som selv bekjenner seg til autonomiestetikken (Espmark 1983:13-18), innebærer sannhetskravet til Tranströmer strengt tatt ikke at diktverket må være sant i ”förhållandet till realiteterna utanför texten”, men at det sanne ”utgör en central egenskap i den diktade världen” (*ibid.*:34-35). Espmark medgir at diktverket er i en slags interaksjon med virkeligheten utenfor, men at diktningens gjenskapende verden umulig kan fortelle sannheten om den reelle verden utenfor teksten. Sannhet kan til syvende og sist ikke være annet enn dikterisk sannhet, ei heller bety noe mer for Tranströmer til tross for hans intensjon om å være tro mot den virkelighetssituasjon han skriver ut ifra, hevder Espmark. Selv om Tranströmer ønsker å skrive sant om verden, må det kun forstås som et ønske: ”Naturligvis motsäger verket honom på den punkten”, avfeier Espmark dette ønsket med, teksten er sitt eget, autonome univers (*loc. cit.*).

Om Espmark eventuelt har rett i at det vil være et umulig prosjekt å skrive sant om verden, kan så være. Det er egentlig ikke avgjørende i denne sammenheng. Mer relevant her

er hvilken poetikk Tranströmer selv eksplisitt og implisitt forfekter, og i så henseende mener jeg at en *ren* autonomiestetisk merkelapp som Espmark tilsynelatende tilkjenner ham, til en viss grad strider imot hans hovedprosjekt. Espmark gjør Tranströmer til mer autonomiestetiker enn han i virkeligheten er.

Tranströmers prosjekt er ambisiøst i sin overskridelsestrang, det dreier seg jo om, som Espmark selv innrømmer, å få verden og skriften til å bli så like hverandre som mulig, helst som to sider av samme sak (*loc. cit.*). Dette betyr jo, etter min mening, at Tranströmers intensjon nettopp er å skrive noe sant om verden *utenfor* teksten, altså et brudd med både ikke-hevdelsesteorien og autonomiestetikken. Det er ikke nok at diktverket selv danner et organisk og koherent hele – og slik sett utgjør en slags indre sannhet – det må også forsøke å beskrive den ytre virkeligheten på en sannferdig måte.¹² Dette fremgår av uttalelser som: ”Jag hittar egentligen aldrig på någonting. Jag ljuger aldrig om miljön” (Harding 1973:56), og: ”jag ska vara trofast mot verklighetsutgångspunkten” – dvs. trofast mot den konkrete situasjon og geografi som diktene har sitt utspring ifra (Espmark 1983:34; Schiöler:133-134, 177-178). Og i forbindelse med en innlesning av diktverket *Östersjöar* til cd, skriver han i omslaget at diktverket inneholder ”autentiskt stoff. Det som låter dokumentariskt i den är verkligen dokumentariskt. Det som håller ihop alltsammans är min personliga röst, mitt eget tonfall” (Tranströmer 1990). Slike sitater peker etter min mening mot en mer heteronom verkforståelse, dvs. en verktilnærming som trekker veksler på utenomlitterære forhold og eksterne referanser foruten teksten i seg selv (Hagen 2004:13-16). Så selv om Tranströmer grunnleggende sett kan sees på som autonomiestetiker, mener han tydeligvis at også konteksten kan være relevant for vår forståelse av hva et diktverk handler om.

En kort oppsummering: Det synes som om både bokstavelighetsteorien og den vitenskapelige sannhetsforståelsen på den ene siden, og ikke-hevdelsesteorien og autonomiestetikken ”kunst for kunstens egen skyld” på den andre, er utilstrekkelige tilnærminger til Tranströmers sannhetsprosjekt om mennesket og verden. Noe forenklet sett blir vitenskapens tilnærming for objektivistisk da den gir for liten plass til den subjektive ekspressivitet, mens den autonome estetikken blir for subjektivistisk da den ikke direkte

¹² Staffan Bergsten kritiserer i så måte Espmark for å avstå fra å diskutere og ta stilling til graden av positive, bokstavelige sannheter i Tranströmers dikteriske prosjekt. Bergsten hevder at Tranströmers verker hverken skal forstås bokstavelig eller kun metaforisk (altså autonomt som en uavhengig dikterisk verden). Bergsten fremholder at Tranströmers utsagn er av en tredje sort – ”Det är detta tredje något”, kaller han det. Dette er antydningvis i tråd med mitt syn, skjönt Bergsten utdyper ikke så nøye hva dette ”tredje något” er – han fristes til å bruke termen ”mystik”, skriver han (jf. Bergsten 1989:130-135).

oppstiller et ytre sannhetskrav til seg selv. Å abstrahere eller å vende den ytre virkeligheten ryggen, er langt fra Tranströmers posisjon.

Hans ambisjon er isteden å forene den indre og ytre realitet – den ekspressive sannheten med den empirisk objektive, den dikteriske med den reelle verden utenfor. Som Torsten Rönnerstrand delvis er inne på, kommer denne sammensatte sannhetsforståelsen frem i ett og samme intervju, nemlig i det allerede nevnte Harding-intervjuet i 1973: For det første må det dikteriske uttrykket ”svara mot en opplevelse” (den subjektive sannheten), for det andre så påstår dikteren, som nevnt ovenfor, at han egentlig aldri finner på noe rent ut av seg selv: ”Jag ljuger aldrig om miljön” (den objektive sannheten) (Rönnerstrand 2003:167). Tranströmer skiller aldri mellom det poetiske og det vanlige univers, legger Staffan Bergsten til (Bergsten 1989:133-134). Disse blir dermed å betrakte som mer eller mindre forenlige størrelser prinsipielt sett.

Det romantiske utgangspunkt: Poetisk tro og skapende mimesis

I lys av det forutgående mener jeg det er riktig å si at sannhetsforståelsen hos Tranströmer er grunnleggende romantisk. Som romantikerne forsøker Tranströmer å overvinne dualismen mellom subjekt og objekt, et særlig problem for de intellektuelle på begynnelsen av 1800-tallet etter Kant. Kant innførte som kjent skillet mellom ”tingen i seg selv” (*das Ding an sich*) og ”tingen slik den fremtrer for meg” (*das Ding für mich*). Vi kan bare erkjenne hvordan tingen fremtrer for oss i erfaringen, forklarer han, aldri erkjenne hvordan tingens iboende natur, kjerne eller essens egentlig er. Det er i korthet ikke den ytre verden i seg selv som gir seg til kjenne for oss mennesker, men en verden slik vi oppfatter den. I prinsippet foreligger det en mulighet for at tingene i verden er annerledes enn slik vi erfarer dem, men det er vi forhindret fra å kunne undersøke (Fløistad 1991:195, 201). Denne dualismen etter Kant, gapet mellom det menneskelige subjekt og den objektive verden der ute, forsøker romantikerne å overskride så vel i filosofien som i diktningen.

Litteraturteoretikeren Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) mente å finne løsningen på problemet i diktningen. Den hadde overskridende kraft, mente han. Ved hjelp av sin imaginasjon eller skaperkraft kunne dikteren skape synteser mellom subjekt og objekt og således stille til skue enheten i alt mangfoldet for leseren (Dietrichson 296-297).

Coleridge skiller mellom en primær og en sekundær imaginasjon som er gitt alle mennesker. Den primære går forut for den sekundære og inneholder alle våre samlede sanseinntrykk. Disse blir i neste omgang bearbeidet av den sekundære imaginasjonen som streber etter å gjenskape og forene de oppløste og spredte sansefragmentene til en harmonisk

enhet. Den enestående dikteren klarer som den skarpe iakttageren han er, å ordne enhet av mangfold i sine diktverk med: ”dyp følelse og dyptloddende tanke i forening, sann observasjon i fin balanse med skapende fantasi”, som Coleridge selv uttrykker det (*ibid.*:300).

Som Jan Dietrichson påpeker, blir derfor det poetiske uttrykket for Coleridge alltid en form for *skapende mimesis* (*ibid.*:302). Diktet ansees ikke som en kopi av virkeligheten, men som en imitasjon der dikteren med sin subjektive ekspressivitet evner å forme den tilvante opplevelsen av verden til noe genuint nytt, virkelig og ikke minst – sant. Dikteren betraktes dermed som en visjonær sannsiger med en kapasitet til å fremkalle det utsigelige i vår eksistens, en betraktningssmåte som er typisk for romantikkens poetikk og virkelighetsforståelse for øvrig (jf. Andersen 2001:163-168; Bale 2009:76, Stromberg 1994:34-38) – og, som jeg vil tillegge, typisk for Tranströmer.

Likheten mellom Tranströmer og romantikeren Coleridges poetikk er i det hele tatt slående. Coleridge bedyrer, akkurat som Tranströmer, at poesiens to viktigste kjennetegn er 1: Å skrive frem og avdekke sannheten, eller som Coleridge sier det: ”dens evne til å vekke leserens sympati ved nøye å stemme overens med den sanne natur”, og 2: At det sanne oppstår ved en sammensmeltning av det ekspressive og det objektive, herunder at dikteren evner å få frem det vesentlige i virkeligheten ”der ute” med sin originale intuisjon og følsomhet. Her med Coleridges egne ord igjen: ”å vekke nyhetens interesse ved hjelp av imaginasjonens modifierende farvelegging” (Coleridge 2005:58).¹³

Den romantiske dikterholdningen kommer tidvis klart til uttrykk i diktningen. I samlingen *Stigar* fra 1973 f.eks. finner vi flere tilfeller der dikteren oppfatter seg selv som et slags medium for det utsigelige. I diktet ”Decemberkväll – 72” står bl.a. følgende linjer: ”[...] jag den osynlige mannen, kanskje anställd/ av ett stort Minne”, og i diktet ”Posteringen” ”[...] jag är just den plats där skapelsen arbetar på sig själv” (Tranströmer 2003:161, 165).¹⁴ Poeten forteller selv om bakgrunnen for det siste diktet i intervjuet med Harding. Han innrømmer at det nok kan høres pretensiosøst ut, men at han likevel føler at han dikter på ”något sorts uppdrag”, at han ”fyller någon funktion här, i tjänst hos någonting annat.” (Harding 1973:63). Tranströmer deler altså Coleridges syn på dikterrollen; dikteren ansees som en seer og formidler av de underliggende former og sammenhenger i tilværelsen.

¹³ På originalspråket lyder poesiens to viktigste kjennetegn som følger: ”the power of exciting the sympathy of the reader by a faithful adherence to the truth of nature, and the power of giving the interest of novelty by the modifying colours of the imagination” (Coleridge 1956:168).

¹⁴ Se eksempelvis Espmark for mer om dette (Espmark 1983:25-26).

Staffan Bergsten har følgelig rett, etter min mening, når han hevder at Coleridges såkalte *poetiske tro* kan være et retningsgivende utgangspunkt når vi skal gi oss i kast med å studere Tranströmers poetikk og sannhetsforståelse (Bergsten 1989:131). Tranströmer synes, som Coleridge, å ha en tro på poesien som nådegave, en tro på at det overnaturlige og de uutsigelige sannhetene kan nås igjennom dikt og språklig følsomhet (*ibid.*:131-135, 149; Coleridge 2005:59).

Tranströmer har således store ambisjoner med sin poesi, det er slett ikke snakk om ”løgn og forbannet dikt”, som det vanligvis heter, tvert imot. Så visst må dikteren ta utgangspunkt i sine egne erfaringer og sin egen subjektivitet, men pretensjonen er å allmenngyldiggjøre erfaringen slik at også andre kan oppleve at diktet har et sannhetspreg. I et intervju fra 1981 fremgår det at hans ”dikter är skrivna för att uttrycka erfarenheter som jag bär på”, men at han samtidig ønsker å nå andre: ”Men när jag publicerar dem är det för att de ska nå fler människor” (Rönnerstrand 2003:217). Poesien har et subjektivt utgangspunkt, det innrømmes, men den har et objektivt siktemål.

Arbeidsmåten og metoden til Tranströmer gjenspeiler det dikteriske sannhetsprosjektet. Arbeidsprosessen kan være omstendelig og langtrukken. Det kan faktisk ta år, opptil ”et tiotal”, forteller dikteren selv, å gjøre ferdig et enkeltdikt (Schiöler 2001:79-81; Rying 1985:143, Lindström 1981:266). ”Orden skall komma, leta sig in på rätt ställe – efter många versioner och många omskrivningar”, forklarer Niklas Schiöler som kjenner forfatteren og hans arbeidsmetode godt. Et dikt på kun 10 verslinjer kan i så måte fylle over 100 notatblokksider med utkast, fragmenter, omskrivninger og bearbejdelser – inntil diktet finner sin endelige form (Schiöler 2001:8,107).

Det tar i det hele tatt mye tid og møye å finne det riktige uttrykket til den opprinnelige opplevelsen diktet springer ut av når målet ikke er rent ekspresjonistisk. Målet er ikke å fange den umiddelbare, subjektive sanseerfaringen, men den allmennmenneskelige sannheten, og den är ”det som som är kvar när ögonblicken har fallit bort – dvs. kontinuiteten, överblicken. Motsatsernas förening”, som forfatteren selv bedyrer (Söderberg 1956:28). Sannheten om øyeblikks erfaringen oppstår som tidligere nevnt når den indre og ytre realitet møtes. Det endegyldige målet er overskridelsen av det subjektive, det enkelte og tilfeldige, og å kunne si noe mer allmennmenneskelig sant.¹⁵

¹⁵ Jeg finner det nødvendig med en merknad her: For Tranströmer innebærer ikke begrepet om ”det allmenngyldige” eller ”det allmennmenneskelige” nødvendigvis at sannheten er overpersonlig eller uavhengig den menneskelige erfaring, bare for å ha fastslått det. Sannhet for Tranströmer må snarere tidvis forstås *fenomenologisk*; sannheten er sann slik den oppleves og erfares av mennesket i verden. Men en tro på

Troen på at et slikt prosjekt er mulig, selve forutsetningen for det, bunner i en grunnantagelse om at en indre, sjelelig virkelighet korresponderer med en ytre, at det er en viss likhet eller et samsvar mellom dem. Ånd, det immaterielle, og natur, det materielle, er deler av den samme virkeligheten og står i en indre forbindelse med hverandre, de utgjør ett hele. Forfatteren uttrykker seg slik om dette i 1990: ”De yttre opplevelserna korresponderar ofta med de inre; det yttre stiger in i mig. Den inre och den yttre världen är båda lika verkliga. Poesin uppstår någonstans i det rum där de möts” (Schiöler 1999:201). En slik forestilling om at ånd og natur er ett, herunder at språk (en indre ekspressivitet) og virkelighet (ytte natur) korresponderer, er grunnleggende romantisk (jf. Rönnerstrand 2003:48; Lothe 2007:221; Schiöler 1999:198-202, Stromberg 1994:29-38).¹⁶

Sammenfattet virker Tranströmers prosjekt som et romantisk prosjekt. Det er det vitterlig også, etter mitt syn, med visse forbehold som jeg vil komme tilbake til i den videre redegjørelsen.

Sannheten finnes: Tranströmers credo i diktet ”Air Mail”

Uavhengig av videre nyansering synes det dikteriske utgangspunktet i alle tilfeller gitt: Tranströmer har en grunnleggende tro på at sannheten finnes, en tro som synes å vedvare utover i forfatterskapet. Målet med diktningen blir følgelig hele tiden å skrive sant om mennesket og verden. Med denne romantiske grunnholdningen står han i skarp kontrast til den såkalte postmodernismen som råder grunnen innenfor kunsten og academia i de siste tiårene av 1900-tallet. Mens Tranströmer søker syntesen og de underliggende sammenhenger i tilværelsen, innebærer den typiske postmoderne holdningen en *nihilistisk* holdning, dvs. at man ikke tror på noe, hverken på Gud, på fornuftens vedtatte sannheter eller på vitenskapens fortrinn – aller minst tror man på noen endegyldig form for sannhet. Sannheten med stor S finnes ikke, det eneste som finnes, er ulike perspektiver, dvs. subjektive sannheter, ikke objektive. Det går nemlig ikke an å overskride gapet mellom subjekt og objekt, mener

overskridelsen har han, når hans vanligste måte å omtale sannhet på som nevnt innebærer en forening av det subjektive og det objektive. For eventuelt en utdypning av begrepet fenomenologi, se eksempelvis Korsnes eller Gregersen (Korsnes 1997:82; Gregersen 1994:217-220).

¹⁶ Korrespondanselæren tilkjennes i sin videreutviklede form gjerne symbolisten Charles Baudelaire (1821-1867). I diktet ”Correspondances” kommer forestillingen dikterisk til uttrykk. Mennesket og naturen virker i en harmonisk enhet hvor det indre (usynlige/ åndelige) og det ytre (synlige/ materielle) korresponderer. Naturen taler til mennesket: ”Naturen er eit tempelbygg med røyster”, samtidig som menneskets indre sjeleliv projiseres over på naturen (et indre sjelelandskap beskrives ved hjelp av den ytre natur). Således kommer natur (materie) og menneske (ånd) hverandre i møte – de korrelerer – og overskrider dermed gapet mellom subjekt og objekt: ”Det finst dufter så friske [...] som overskrid grensa der allheimen stenger” (Baudelaire 2001:27; Lothe 2007:221; Schiöler 1999:199; Preminger 1993:1256).

postmodernistene. Som medierende redskap mellom oss og verden har vi kun språket, men dette er for upålitelig og mangelfullt til å kunne innfange virkeligheten i sin egentlige form. Språket konstruerer virkeligheten mer enn det avdekker den. Det kan derfor pr. definisjon aldri si noe endegyldig sant om verden ”out there”. Alt er isteden relativt og subjektivt – avhengig av øyet som ser, avhengig av tid, sted, kultur, makt, motiver osv. (jf. Schaaning 1993:14-25; Engelstad 2000:205-210; Brumo og Furuseth 2005:195-196; Aakvaag 2008:330-350; Rorty 2006:3-22).

Tranströmer besitter ikke den samme språkskepsisen som postmodernistene. Han tror i motsetning til dem at språket nettopp kan referere til noe utenfor seg selv, at det kan gjenspeile og si noe sant om den virkeligheten vi lever i. På 1980-tallet gjør han flere intervjuuttalelser hvor dette fremgår (jf. Rönnerstrand 2003:221). Et eksempel er et intervju med *Dagbladet* i 1984. Her sier han at han ikke deler den typiske mistroen til språket som mange andre på 1980-tallet, at han : ”finner det meningsløst å skrive side opp og side ned om at jeg ikke tror på språket” (Skjøsberg 1984:21). Hvorfor skrive i det hele tatt om man bare vil skrive at det nettopp er meningsløst å skrive? For Tranströmer blir en slik postmodernistisk tilnærming til språket og det å skrive en hensiktsløs selvmotsigelse (Rönnerstrand 2003:210, 218-223). Riktignok problematiserer Tranströmer selv språkets mangelfullhet i en del sammenhenger. Noe av det uutsigelige i våre liv forblir uutsigelig. I diktet ”April och tystnad” fra *Sorgegondolen* (1996) heter det eksempelvis: ”Det enda jäg vill säga/ glimmar utom räckhåll/ som silvret/ hos pantlånaren” (Tranströmer 2003:283). Men at språket kommer til kort i visse sammenhenger, betyr ikke at det er ubrukelig i alle. En postmoderne tilnærming til skrift og tekst hvor alt reduseres til subjektiv perspektivisme, er derfor Tranströmer fremmed.

Motstanden mot den postmoderne relativismen og subjektivismen mener jeg til dels også er å spore i diktningen, ikke bare i intervjuer. Diktet ”Air Mail” fra samlingen *För levande och döda* fra 1989, kan tjene som eksempel. Diktet synes etter min mening å ta til motmæle mot en postmoderne sannhetsforståelse. Jeg ønsker å dvele litt ved dette diktet, da jeg mener noe av Tranströmers sentrale tankegods er å finne i diktets meningsinnhold:

AIR MAIL

På jakt efter en brevlåda
bar jag brevet genom stan.
I storskogen av sten och betong
fladdrade denna vilsna fjärl.

Frimärkets flygande matta
adressens raglande bokstäver
plus min förseglade sanning

just nu svävande över havet.

Atlantens krypande silver.
Molnbankarna. Fiskebåten
som en utspottad olivkärna.
Och kölvattnets bleka ärr.

Här nere går arbetet sakta.
Jag sneglar ofta på klockan.
Trädkuggorna är svarta siffror
i den giriga tystnaden.

Sanningen finns på marken
men ingen vågar ta den.
Sanningen ligger på gatan.
Ingen gör den til sin. (Tranströmer 2003:272-273)

Diktet kan deles inn i to kompositoriske hoveddeler. Den første delen utgjøres av kun den første strofen, diktets konkrete utgangssituasjon, hvor vi får vite at det lyriske jeget en gang i fortiden har gått rundt i en by på leting etter en postkasse for å få postet et brev til utlandet. Denne delen er skrevet i preteritum og markerer dermed fortid. Den andre delen utgjør resten av diktet, dvs. strofe 2-5, og inneholder jegets refleksjoner og forestillinger i nåtid vedrørende det sendte brevet som ”just nu” svever over havoverflaten på vei til sin mottager. Refleksjonen ender med en nokså bastant konklusjon eller påstand i diktets avslutningsstrofe: ”Sanningen finns”. Denne påstanden gjentas anaforisk to ganger: ”Sanningen finns på marken” og ”Sanningen ligger på gatan”. Jeget uttrykker således en tro på at sannheten finnes, at den er fattbar og mulig å få grep om.

På tross av dette gjør ingen sannheten til sin. Menneskene eller samfunnet generelt tør ikke eller evner ikke ta sannheten inn over seg: ”Sanningen finns [...] / men ingen vågar ta den. / [...] Ingen gör den till sin.”. Diktet synes altså å ende i en form for kritikk mot samtiden og dens manglende tro på sannheten – det er noe galt med menneskene og samfunnet. Kritikken er dempet og holdt i en avbalansert tone, men den virker likevel bestemt, tatt i betraktning det absolutte og bastante i ordvalget: ”ingen”; det er ”ingen” som våger å ta sannheten som ligger på marken, ikke en eneste som plukker opp gatens sannheter og gjør den til sin egen. Ut ifra ordlyden i siste strofe må det dreie seg om et menneskelig *valg*: det handler om å *våge*, og om bevisst å gjøre seg mottagelig for sannheten om verden og virkeligheten – mennesket er ikke fraskåret fra sannheten, den er mulig å fatte med den riktige vilje og innstilling. Forstått på denne måten kan diktet tolkes som et motperspektiv mot postmodernismens sannhetsforståelse, for innenfor dette paradigmet er det overhodet ingen sannhet å gripe (jf. Frankfurt 2008:20-22; Aakvaag 2008:332; Blackburn 2007:xiii-xvi).

Det er i tillegg noe annet i diktet som gjør denne lesemåten adekvat. Jeget virker i noen grad fremmedgjort for sine omgivelser, fremmed for både mennesker og miljø. I første

strofe antydes en slik tematikk. Jeget går i ”storskogen av sten och betong” med sitt flagrende brev – et brev som sammenlignes med en forvillet sommerfugl: ”denna vilsna fjärl”. Sant nok så er det brevet og ikke jeget som i første omgang beskrives som forvillet og fremmed i bymiljøet, men i andre strofe settes det likhetstegn mellom brevet og jeget – brevet inneholder jegets virkelighetsforståelse og ”förseglade sanning” – og da er det nærliggende å anse at også jeget, med sine tanker, meninger og perspektiver, kjenner seg fremmedgjort i byen – til dets åndelige klima så å si. Slik sommerfuglen ikke hører hjemme i den moderne byen, eller i det minste er et sjeldent syn, slik representerer brevet, eller rettere brevetets *innholdsmessige sannheter*, et virkelighetssyn som ikke hører hjemme i det moderne intellektuelle klimaet som råder i det offentlige rom, et postmoderne klima der sannheten så visst ikke eksisterer.¹⁷

Jeg skal ikke presse denne tolkningen for langt. Med hensyn til diktets konsentrerte form er det er mulig med andre tolkninger. Erkjennelsen i diktets siste strofe f.eks. behøver ikke gå imot postmodernismen som sådan, men heller være et uttrykk for at det moderne mennesket i alminnelighet ikke evner å ta et steg tilbake i hverdagen og virkelig erkjenne livet og virkeligheten på en dypere måte, travelt opptatt som det er i sitt urbane asfaltliv. Det kan også være at sannheten i siste strofe bør forstås mer moralsk og knyttes nærmere til en samfunnsmessig kontekst: Sannheten blir da å forstå som sannheten om samfunnet. Urettferdighet, maktmisbruk o.l. skjer rett fremfor øynene våre, det er sannheten, men hvem bryr seg? En slik tolkning er vel også rimelig plausibel. Diktet uttrykker videre i siste strofe at det er fullt mulig å gjøre noe med disse skjevhetene i samfunnet om bare menneskene får øynene opp, slutter å være passive og isteden aktivt begynner å handle. Problemet er at ingen våger, eller evner, å gjøre noe med skjevhetene eller de tunge maktstrukturene som hersker i samfunnet. Ingen gjør sannheten til sin, altså: ingen gjør noe med samfunnets skjevheter.

Andre tolkningsvariasjoner av diktet er også fremlagt. Torsten Rönnerstrand bidrar i så måte med en dikttolkning i sin monografi (Rönnerstrand 2003:209-218). Han fastslår innledningsvis at diktet tar opp spørsmålet om språkets evne til å kunne formulere sannheter og at Tranströmer i den forbindelse viser en større tiltro til språket enn hva postmodernistene i hans samtid gjør (Rönnerstrand 2003:210, 215, 218-227).¹⁸ At brevet i diktet eksempelvis identifiseres med sannhet, er et slikt vitnesbyrd om en tiltro til språket, hevder Rönnerstrand (*ibid.*:210). Heri er jeg helt enig med ham, jf. min fremstilling av diktet ovenfor.

¹⁷ Slik settes *natur* opp imot *kultur* med verdivurderingen: natur = det naturlige og opphøyde vs. kultur = det kunstige og dermed lavstående, en verdivurdering i tråd med romantikkens grunnsyn (Engelstad 2000:77-80).

¹⁸ Som premissleverandører for den postmodernistiske lei i den svenske offentligheten på 80-tallet nevner Rönnerstrand spesielt Horace Engdahl, Anders Olsson og Gunnar Hansson, alle påvirket av poststrukturalister eller postmodernister som Jacques Derrida, Paul de Man, Stanley Fish m.fl. (Rönnerstrand 2003: 215, 219-227).

På den andre siden hevder Rönnerstrand at diktet i like høy grad handler om mislykket kommunikasjon og om mottagerens manglende ”vilja eller förmåga att tillgodogöra sig språkligt kodade sanningar” (*ibid.*:211). En slik lesning stiller jeg meg mer ambivalent til.

Sant nok handler diktet om kommunikasjon, og kanskje først og fremst om en mangelfull sådan, taust og stille som det er i jegets omgivelser. Som jeg allerede har nevnt, synes jeget noe fremmedgjort nettopp av den grunn. Det har ingen i tale, kun selskap av den gjerrige stillheten: ”Här nere [...] den giriga tystnaden”. Det skrevne brevet kan således uttrykke jegets behov for å ha noen å kommunisere med, noen som deler dets livsanskuelse. Hvis det bare var en slik kommunikasjonsproblematikk Rönnerstrand siktet til, ville jeg ha vært enig med ham, men det er det ikke.

Rönnerstrand trekker kommunikasjonsproblematikken mye lenger og mener diktet bærer bud om at språklige budskap helt enkelt ikke lar seg fullt ut tolkes, kodes eller forstås av mottageren p.g.a. språkets komplekse struktur og mottagerens manglende vilje og evne til å forstå (*ibid.*:211-214). ”Det svårtydda i språkliga meddelanden [...] förhindrar en effektiv kommunikation”, skriver han (*ibid.*:212). Rönnerstrand begrunner sin lesning med at kommunikasjonsakten, som settes i gang av brevforsendelsen i første strofe, aldri fullføres (*ibid.*:210). Han hevder nemlig at diktet på det ytre plan handler om *et brev som ikke blir besvart* (*loc. cit.*). Han begrunner tolkningen med at at jeget venter fåfengt på et svar i fjerde strofe: ”Den reaktion från brevets mottagare som diktjaget förväntat sig uteblir alltså. En förklaring till bristen på gensvar ger sista strofen, där brevet omtalas som ’sanningen’. Här antyds att svaret uteblivit, därför at mottagaren inte kunnat göra sanningen – d.v.s. brevets sanning – til sin” (*loc. cit.*).

Jeg mener Rönnerstrand griper feil an med en så direkte tolkning fordi det er ingenting i diktet som tyder på at mottageren ennå *kan* ha fått brevet. Det er jo ”just nu svävande över havet”, som jeget selv erkjenner i andre strofe. Brevet er på vei, det er sendt, men det vil gå ennå noe tid før mottageren får det, over Atlanterhavet som det skal. Det er akkurat denne brevferden jeget reflekterer over i fjerde strofe mens det kjeder seg med hverdagens arbeid: ”Här nere går arbetet sakta/ Jag sneglar ofta på klockan”. Rönnerstrand griper også kanskje diktet noe skjevt an, jf. samme sitat i forrige avsnitt, når han mener det er sammenfall mellom subjektets ”förseglade sanning” i strofe to og begrepet sannhet i siste strofe. Dreier det seg ikke isteden om ulike sannheter: den subjektive i strofe to og den objektive i strofe fem? I strofe to handler det om ”min” sannhet, altså en subjektivt opplevd sannhet, men i siste strofe får jo sannhet stor forbokstav og bestemt form: ”Sanningen” – altså handler det her om en mer

objektiv og autoritativ sannhet om verden der ute enn en ekspressiv eller subjektiv sannhet uttrykt i et personlig brev.¹⁹

Eller gjør det ikke det? Helt klart er det ikke, en tredje tilnæringsmåte er også mulig. Den innebærer å tolke diktets sannhetsbegrep som hverken rent ekspressivt eller rent objektivt, men som *syntesen* av det subjektive og det objektive. Er det tenkelig at diktet uttrykker den tidligere nevnte sammensmeltingen mellom den indre og ytre realitet, den ultimate sannhet – selve overskridelsen? I andre og tredje strofe flyr jo jegets ekspressive og dertil subjektive sannhet i luften, altså med et *objektivt* fugleperspektiv – som om den har den fulle oversikten over verden og kan se alt i sammenheng, det lille (olivkjerne/ fiskebåten) og det store (skyformasjonene/ Atlanterhavet). Forstått på den måten er det som om det subjektive og objektive smeltes sammen, og at overskridelsen er oppnåelig – men ikke for dem som ikke har det samme åpne sinnelaget (jf. siste strofe); de som ikke bryr seg noe om det åndelige, men kun om det materialistiske – penger, karriere og dess like – for dem er sannheten utilgjengelig. Som det på lignende vis heter i et annet dikt hvor musikken og det åndelige opphøyes som verdifullt: "de som sneglar avundsjukt på handlingens män [...] de känner inte igen sig här [...] de många som köper och säljer människor och tror att alla kan köpas, de känner inte igen sig här" (Tranströmer 2003:201). For noen er de dypereliggende sannheter i tilværelsen mulig å erkjenne, for andre ikke.

Hvorom allting er, virker i alle fall noe i diktet å fremgå entydig nok. Diktet uttrykker grunnleggende sett en tro på at "Sanningen finns", og en slik tro på sannhet som en dertil like stor vektlegning av begrepet, hører ikke hjemme innenfor den postmoderne virkelighetsforståelsen (jf. Frankfurt 2008:7-27, Asbjørnsen 1999:67). Ordlyden lyder isteden mer arkaisk, likt 1800-tallets *romantiske idealisme* der man insisterte på at idealer, dvs. abstrakte fenomener, begreper eller ideer, faktisk eksisterer – så som *godhet, gud, det skjønne* osv. – eller som begrepet *sannhet* i Tranströmers tilfelle. Disse begrepene innhold er ikke menneskeskapt kun, fenomenene eksisterer også uavhengig av den menneskelige subjektivitet (Thielst 2001:15-21). En slik tenkemåte er å gjenfinne i "Air Mail" hvor der fremgår at en

¹⁹ Jeg finner Rönnerstrands tosidige dikttolkning nokså selvmotsigende: Først hevder han altså at Tranströmer er imot et postmodernistisk språksyn og at diktet "Air Mail" illustrerer dette ved å budbringe at sannheten finnes (Rönnerstrand 2003:210, 218). Derneft fremlegger han en annen tolkning av diktet som ironisk nok synes å innebære det motsatte, at sannheten *ikke* finnes, for hvis diktet tematiserer, som Rönnerstrand hevder, at språket aldri når frem til en mottager, at det er utilstrekkelig som kommunikasjonsmiddel, og at vi således er fanget i vårt eget begrensede, subjektive perspektiv med hver vår "förseglade sanning" (*ibid.*:211-214) – må jo det etter min mening videre bety at objektive eller allmennmenneskelige sannheter nettopp ikke finnes. Diktet blir i så fall bærer av typisk postmoderne tankegods (jf. Blackburn 2007:xiii-xvi). Rönnerstrands andre tolkning må med nødvendighet slå ihjel den første tolkningen eller motsatt; tolkningene virker uforenlige.

sannhet med stor ”S”, dvs. en objektiv og allmenngyldig sannhet, kan erkjennes av menneskene med riktig vilje eller sinnelag: ”Sanningen finns [...] men ingen vågar ta den”.

Kort oppsummert mener jeg altså at diktet tydelig illustrerer Tranströmers credo om at sannhet finnes og at sannhet er viktig, samtidig som det viser poetens idealistiske og romantiske arv. Om ikke diktet er et programdikt, kommer i det minste noe vesentlig av poetens virkelighetsforståelse frem.

Enkelte delaspekter av diktet fremstår derimot som nokså uavklarte. Koblingen mellom det individuelle og det allmenne f.eks, eller koblingen mellom subjektive og objektive sannheter, er av det slaget. Muligheten for at det subjektive skal kunne møte eller smelte sammen med det objektive blir kun stående igjen som en underforstått *påstand* i siste strofe: ”Sanningen finns”, altså underforstått en påstand om at objektive sannheter om den menneskelige eksistens finnes. Det blir imidlertid ikke vist, redegjort for, eller forsøkt forklart noe nærmere *hvordan* man som enkeltindivid kan overvinne sin egen subjektivitet og derpå nå overgripende sannheter, om vi vel og merke ser bort ifra kravet om å besitte det rette sinnelag – man må våge og ville. Heller ikke *hva* som er sant, fremgår av diktet. Det forblir også et åpent spørsmål. Å forsøke å belyse disse uklarheter er derfor oppgaven for det neste kapitlet.

* * *

Så mye om Tranströmers generelle dikteriske program og sannhetsforståelse generelt. Det er i grunnen et overskridende romantisk program, men som dikteren allerede problematiserer i 1956 – lett blir det ikke, for som han spør: ”Hur ska man på en gång kunna bibehålla gåtan (för den är Sanningen) och förklara den?” og videre: ”Hur ska jag kunna överföra den där scenen til papperet utan att lägga till av mina privata ord (ljuga).” (Espmark 1983:31). Den dikteriske ambisjonen består i å løse disse paradoksene. Det handler om å beholde gåten som gåte på den ene siden, og forklare den samme gåten på en allmenngyldig måte på den andre. At livet er et mysterium, det er en sannhet for seg, og å finne sannheten om denne sannheten igjen – å gå løs på denne store gåten, å forsøke å forklare den, se det er hva det dikteriske prosjektet handler om. Det høres imidlertid ut som et umulig prosjekt. Hvis sannheten er gåten, at livet for alltid vil forbli et mysterium, da går det på den andre siden ikke an å forklare eller avsløre den. Man kan ikke avsløre noe som ikke lar seg avsløre, forklare noe som er umulig å forklare, eller kan man det? Hvor langt går Tranströmer i sin poetiske tro? Dette skal vi nå se nærmere på.

3. SANNHET SOM GRENSE OG OVERSKRIDELSE

– to ulike sannhetsnivåer om mennesket og verden

Innledning: Tranströmers idémessige posisjon

Til nå har jeg redegjort for Tranströmers sannhetsprosjekt, dvs. hans ambisjon om å skrive sant om mennesket og verden, på generelt vis. Jeg har i korthet forsøkt å få frem følgende: at dikteren har en fundamental tro på at sannhet finnes, samt en overbevisning om at sannhet utgjør en sentral siste instans for mennesket i sin livsverden – og at det til sist er jakten på, eller lengselen etter, den *store* sannheten som menneskelivet i høy grad går ut på, i det minste for dikteren selv.²⁰ Jeg har videre redegjort for hva Tranströmer generelt mener når han anvender begrepet sannhet. Sannhet kan forstås på to ulike måter hos dikteren, som 1.

Grenser: sannhet er lik betingelsene for vår eksistens, dvs. grensene i vår tilværelse og/ eller som 2. *Overskridelse*: sannhet er lik overskridelsen av disse betingelsene i syntesen mellom subjekt og objekt.

I lys av dette kan vi fastslå at Tranströmer benytter seg av et nokså *vidt* sannhetsbegrep. Han synes å bruke begrepet sannhet i flere sammenhenger ut ifra følgende grunnsetning: ”En bestemmelse der tillegger det sanne i motsetning til det falske”.²¹ Men dette sier jo ikke så mye, for spørsmålet blir jo raskt *hva* som er sant utover det rent prinsipielle og teoretiske? Mitt forsett med det følgende kapittel er derfor å følge sporet fra det første kapitlet videre. Oppgaven er å utdype og nyansere Tranströmers generelle sannhetsforståelse og å undersøke nærmere nettopp *hva* dikteren mener er sant om mennesket og verden. Hva for slags verdensbilde trer frem i diktverkene, hva for slags ideer og tanker ligger bak? I korthet: hva er den sanne virkelighet?

Til dette arbeidet låner jeg noen grunnleggende perspektiver fra filosofiens fagområde. Med utgangspunkt i begreper som *ontologi*, *epistemologi* og *etikk* vil jeg belyse Tranströmers poetikk fra flere vinkler i et forsøk på å gi en grunnleggende oversikt over dikterens sannhetssyn og derav implisitte virkelighetsforståelse. Selv om Tranströmer poengterer at sannhetskravene som stilles til poesi og kunst er helt annerledes enn sannhetskravene som stilles til vitenskapen, herunder filosofien som vitenskap (jf. forrige kapittel), mener jeg disse filosofiske begrepene er anvendelige til mitt formål der de kun skal tjene som ulike vinkler til

²⁰ På Matts Ryings ulike spørsmål av religiøs art svarer Tranströmer følgende i 1983: ”Jag ska svara på dessa frågor som jag använder hela mitt liv till att försöka grubbla fram något rimligt svar på. Det är ju det livet går ut på, bland annat, att verkligen förstå någonting av detta.” (Ryng 1985:153-154).

²¹ For en utdypning om sannhetsbegrepet, se Lübecke (Lübecke 2006:381-382).

eller perspektiver på dikterens poetiske univers og sannhetsforståelse. Poenget er altså ikke å drøfte hvorvidt Tranströmers verdensbilde holder vann, filosofisk sett, men presentere dikterens idémessige ståsted så langt som råd er.

Flere Tranströmer-kjennere poengterer imidlertid at Tranströmer ikke er noen systemtenker eller systembygger. Man finner ikke noe samlet verdensbilde hos forfatteren. Han er poet og har dertil en partikulær og usystematisk tilnærming til sitt stoff (Espmark 1983:108; Bankier 1985:231-232, 236; Bergsten 1989:96; Schiöler 2001:76). Det er jeg grunnleggende enig i. Tranströmer er så visst ingen teoretiker, poet som han ene og alene er over mange decennier. Det er poesi han bedriver, ikke vitenskap. ”Sammanfatningen kan inte göras, sammanfatningen är omöjlig”, skriver han i tråd med dette i langdiktet ”Östersjöar” (Tranströmer 2003:179). Han representerer heller ingen bestemt ideologisk retning eller skole. Jo visst kan Tranströmer innrømme hva han har lest og hva som har påvirket ham, men som Staffan Bergsten påpeker, vil ikke forfatteren tilslutte seg noen spesiell lære eller ideologi (Bergsten 1989:96).²²

Til tross for dette er det allikevel fullt mulig å øyne en type idémessig posisjon også hos Tranströmer. Noen trekk og tendenser går igjen og danner et visst sammenhengende mønster i både dikterens poetiske univers og i hans uttalelser for øvrig. Selv om Tranströmer ikke er noen systembygger à la Dante, skriver han frem et slags verdensbilde, han også, i løpet av sine lange dikterkarriere. Siktemålet med kapitlet er følgelig å redegjøre for de mest grunnleggende trekkene i denne virkelighetsoppfatningen, for det idémessige ståstedet.

Sentralt i mitt perspektiv er hvordan sannhetsbegrepene til Tranströmer, slik de er definert ovenfor som enten *grense* eller *overskridelse*, setter sitt markante preg på dikterens virkelighetsforståelse. På ulike nivåer av virkeligheten eksisterer grenser (grenser i og mellom tid/ rom/ menneske/ samfunn/ natur etc.), men samtidig eksisterer det ulike muligheter til overskridelse av de selvsamme grensene. Hvordan Tranströmer forklarer og beskriver verden i motsetningen eller spenningen mellom disse begrepene, er hva jeg vil forsøke å belyse i det følgende. Det dreier seg således egentlig om å belyse hvilket svar dikteren selv kommer frem til på sitt eget fundamentale spørsmål fra 1956: ”Hur ska man på en gång kunna bibehålla gåtan (för den är Sanningen) och förklara den?” (Espmark 1983:31). Altså hvor går grensen

²² Dette passer for øvrig godt med Tranströmers syn på dikterrollen som jeg redegjorde for i forrige kapittel – nemlig dikteren som individuell seer og sannsiger, et typisk romantisk ståsted (jf. Andersen 2001:163-168; Bale 2009:76). Det er dikterens egne opplevelser som skal nedtegnes og videreformidles, møtet mellom subjektet (dikteren) og objektet (verden), ingen annens abstrakte lære. Ved hjelp av poetisk imaginasjon forsøkes grensen mellom subjekt og objekt å overskrides – å skrive frem den opplevde sannheten om eksistensen er målet.

mellom det utsigelige og det uutsigelige? Hva kan vi vite om verden, og hvor går grensen for den menneskelige erkjennelse? Det er hva Tranströmer jobber med og hva dette kapitlet handler om. Aller først vil jeg imidlertid forklare hensikten med bruken av de filosofiske begrepene.

Ulike former for sannhetsproblematikk: ontologisk, epistemologisk og etisk

Innenfor fagfilosofien er begrepet sannhet først og fremst et *epistemologisk* begrep, et begrep knyttet til hvorvidt vi kan oppnå sikker kunnskap om verden og den menneskelige virkelighet. Er det mulig å definere på en allmenngyldig måte hva som er sant og hva som er usant? Herom strides de filosofisk lærde, som det heter. På den ene siden finner vi objektivistene som hevder at vitenskapelige sannheter finnes og at de er mulige å oppnå. Sanne beskrivelser av virkeligheten er i korthet beskrivelser som sammenfaller eller korresponderer fullt og helt med virkeligheten. Relativistene på den andre siden forkaster ideen om at objektive sannheter finnes eller at det er mulig å oppnå noen form for fullstendig realistisk korrespondanse mellom våre forestillinger og verden i seg selv. Mennesket er målestokk for alle ting og dermed vil alle oppfatninger om virkeligheten være mer eller mindre subjektivt preget. I siste instans er alt relativt, subjektivt, avhengig av tid, sted og verdidommer, hevder de (Blackburn 2007: ix, xiii-xxi, 25-72).

Vi skal ikke begi oss ut i den videre ordkrigen her. Det er ikke problemet generelt som skal vies oppmerksomhet i denne sammenheng, men hvordan Tranströmer spesielt forholder seg til problematikken subjektivism vs. objektivisme. Hva kan vi vite etter Tranströmers mening? Uten å foregripe om innholdet i dette kapitlet, så vi allerede i forrige kapittel at Tranströmer motsetter seg den rene subjektivism og relativisme, men på den andre siden kan vi spørre hvorvidt vi kan komme til bunns eller til objektiv klarhet om alt omkring oss eller ikke? Vi kan spørre: hvor langt går Tranströmer i sin objektivisme?

Det neste sannhetsaspektet som er aktuelt å studere, er det *ontologiske*. I filosofien er ontologi læren om det som er, læren om det værende. Fagdisiplinen søker å komme til klarhet om de særegne og vesensnødvendige trekkene ved alt som er i verden, den søker enkelt sagt å finne ut hvordan verden er skrudd sammen (Vaags 2004: 45; Lübcke 2006:323). Spørsmål av ontologisk art er av typen: hva finnes, hva eksisterer, hva er virkelig, og videre: på hvilken måte eksisterer det eksisterende? Det ontologisk sanne er følgelig intet mindre enn fasiten til disse spørsmålene, altså den sanne beskrivelsen av virkeligheten og de menneskelige eksistensielle betingelser. Som tidligere nevnt, er det akkurat slike ontologiske spørsmål Tranströmer hele tiden kretser rundt i sin diktning, derfor er det ontologiske sannhetsaspektet

vel så relevant som det epistemologiske. Hovedspørsmålet er hvilken virkelighetsoppfatning vi møter hos Tranströmer, hva er sannheten om vår verden, etter hans oppfatning?

I tillegg til de epistemologiske og ontologiske sannhetsaspekter vil jeg avslutningsvis komme inn på forholdet mellom etikk og sannhet, da også dette forholdet er et vesentlig problemområde for Tranströmer. Han er ikke opptatt av ”etiske sannheter” som sådan, men av menneskets evne til å virke i sannhet. I denne sammenhengen opererer han på et alminnelig common sense-nivå og skiller helt enkelt mellom det ekspressivt sannferdige og det ekspressivt løgnaktige. Sannferdig er den som er autentisk, oppriktig og ærlig; løgnaktig er den som på motsvarende vis er inautentisk, falsk og uærlig. Avgjørende i dette henseendet er derfor å besitte den riktige *holdning og innstilling* til seg selv og sine omgivelser, ikke å kunne fremsi den endegyldige ontologiske sannheten om de samme omgivelsene – ens virkelighetsforståelse kan jo være gal selv om den oppleves som sann (Vaags 2004:59; Lübcke 2006:120).

Selv om dette common sense-skillet mellom sannhet og løgn kan synes enkelt, eller endatil banalt, er perspektivet relevant i min undersøkelse av Tranströmers sannhetsforståelse og syn på så vel politikk og samfunn som på kunstens mulige funksjon i samfunnet. Når han berører tematikk av denne sorten, kontrasterer han gjerne sannhet med løgn uten nærmere problematisering. Sannhetsproblematikken blir derav i slike sammenhenger hverken et ontologisk eller epistemologisk anliggende, men et etisk anliggende.

Med disse begrepene eller perspektivene i bakhånd er det jeg nå vil ta fatt på oppgaven å beskrive grunnleggende trekk i Tranströmers virkelighetsoppfatning og sannhetssyn. Jeg starter med et sentralt ontologisk anliggende, ikke bare for Tranströmer, men for menneskene til alle tider. Finnes der noen siste instans eller beveger, finnes en gud?

Hinsides det synlige: troen på en siste instans

Oppmerksomheten om det gåtefulle i tilværelsen finner man overalt i Tranströmers diktning. Refleksjonen om ”det stora okända”, ”den andra världen” eller ”det andra språket”, som Staffan Söderblom kaller det, dominerer i forfatterskapet. Etter Söderbloms mening skriver Tranströmer frem en form for ”Urszene” som går igjen i utallige varianter igjennom hele forfatterskapet. Det handler hele tiden om: ”det stora okända som jag är en del av och som säkert/ är viktigare än jag”, som det står i diktet ”Carillon” fra *Det vilda torget* (1983) (Söderblom 1996:106-108, 117-119, Tranströmer 2003:241-244). Tranströmer gir Söderblom rett. Han sier det slik i et intervju: ”Jag tror att i allt vad jag har skrivit finns en religiös dimension.” (Rying 1985:152). Det er følgelig vanlig blant litteraturvitere å betrakte

Tranströmer som, om ikke en religiøs, så i det minste en åndelig forfatter (Bergsten 1989:56-59).

Ikke til å undre seg over dette, jeg vil gå så langt som å hevde at for Tranströmer er det en ontologisk sannhet at det finnes en større og mer betydningsfull orden og sammenheng i tilværelsen enn hva vi kan skjelve med det blotte øyet – en form for guddommelig orden eksisterer. Vårt prosaiske liv her og nå står i forbindelse med noe større og mektigere. Diktet ”I Nildeltat” (1962) kan eksemplifisere dette. I diktet opplever et ektepar mye samfunnsmessig nød og elendighet på en utenlandsreise: ”och barn som måste dö för nöds skull”. Diktet slutter ikke desto mindre lyst: en fremmed røst fremtrer i mannens drøm og beroliger: ”Det kom en dröm. [...] Det finns en som är god./ Det finns en som kan se allt utan att hata” (Tranströmer 2003:85). Samme forestilling om en siste instans forekommer også andre steder i Tranströmers diktning. I diktet ”Schubertiana” (1978) f.eks. fremgår det at man foruten det dagligdage liv kan: ”[...] lita på någonting annat./ På vad? På någonting annat.” (Tranströmer 2003:201).

Med en slik tro på en siste instans i tilværelsen minner Tranströmers poetiske univers tidvis om romantikkens, bortsett fra at *tonen* i Tranströmers dikt alt i alt er langt mindre høystemt og eksaltert enn den man finner i diktningen hos Wordsworth, Novalis og deres like (jf. Engelstad 2000:89-94; Bankier 1985:47-48; Printz-Påhlsson 1981:335-339). Troen står generelt ikke like sterkt 200 år etter romantikken, eller godt over 100 år etter at Nietzsche erklærte at ”Gud er død” (Nietzsche 1995:3), ei heller hos Tranströmer. Overbevisningen om at et stabilt orienteringspunkt eksisterer, er ikke *like* absolutt. Jeg vil som Printz-Påhlsson hevde at en *viss* tvil²³ eller usikkerhet har sneket seg inn og satt sitt preg på det dikteriske prosjektet (Printz-Påhlsson 1981:339). Tranströmers epifanier eller åpenbaringer om noe guddommelig er mer nøkterne og tilbakeholdne enn hos romantikerne, meddelelsen fra en annen virkelighet når sjelden helt frem, den påståtte innsikten forblir mer ufullstendig, det sette innrømmes som mer grumsete og uklart (jf. Ringgren 2001:85). Så er også epifanien eller det sette i det ene diktseksempelet ovenfor presentert som en *drøm*, ikke virkelighet. Meddelelsen fra annet steds blir dermed mindre svulstig og pretensiøst. Diktet ender mer i et håp om at en slik meddelelsens røst kan ha forankring i virkeligheten enn i en faktisk påstand om at det virkelig forholder seg slik.

²³ Printz-Påhlsson skriver ”radikal tvil” (Printz-Påhlsson 1981:339). At Tranströmer er mindre sikker i sin beskrivelse av verden og virkeligheten enn romantikerne, virker udiskutabelt, men at dikterrollen fylles med ”radikal tvil”, det mener jeg er å gå for langt, jf. innhold i dikt som ovenfor nevnt: ”I Nildeltat” og ”Schubertiana”. Tranströmer besitter en grunnleggende tro på at et stabilt orienteringspunkt eksisterer. Som det står i Schubertiana: ”vi kan lita på någonting annat” (Tranströmer 2003:201).

Ulike forskjeller mellom den romantiske og den mer moderne tilnærmingen til Tranströmer til tross – Tranströmer besitter en grunnleggende tro på en siste instans. At det må være noe mer ved eksistensen enn det tilsynelatende gitte, utgjør dermed en ontologisk sannhet for ham. På den andre siden: helt sikker kan han ikke være, han *tror* jo egentlig bare, så noen epistemologisk sannhet er det ikke snakk om i dette tilfelle. Hvordan kan man være 100 % sikker på hvordan det hele forholder seg? I diktet ”Kort paus i orgelkonserten” kommer Tranströmers religiøse åpenhet, og dertil tilhørende tvil, til uttrykk. I et spilleopphold i en kirkekonert gjenopplever jeget blant annet en drøm hvor det møter døden, for så å våkne opp til ”det där orubbliga KANSKE som/ bär mig genom den vacklande världen”, som det står (Tranströmer 2003:220). Jeget er fylt med et håp om at det vil ende godt, at det må være en mening bak dette her, men er langt ifra sikker. Like mye som et håp, er dette utroptet ”KANSKE” også et uttrykk for en plagsom og nagende tvil: kanskje, kanskje ikke?

Tranströmer skyr slik sett det skråsikre. Noen entydig teologisk lære vil han følgelig ikke vedkjenne seg, heller ikke tilslutte seg noe organisert kirkeliv, skeptisk som han er til ferdige læresetninger og alle former for dogmatikk (jf. Ringgren 2001:69; Bergsten 1989:59). Mennesket kan rett og slett ikke komme til fullstendig innsikt eller klarhet om sin eksistens: ”jag känner att livet är så oändligt mycket större och mera mysteriöst än vi kan göra klart for oss”, sier han til Matts Rying (Rying 1985:154). Samme synspunkt innrømmes i det allerede nevnte sitatet fra diktet ”Östersjöar”: ”Sammanfattningen kan inte göras, sammanfattningen är omöjlig” (Tranströmer 2003:179). Jeg mener at for Tranströmer er dette en fundamental sannhet. Det finnes en grense for hva vi kan erkjenne, en epistemologisk grense som følger av en basal ontologisk grense: den mellom subjekt og objekt, og – når det kommer til stykket – den mellom liv og død. Vi kommer aldri i en posisjon utenfor oss selv eller noen gang riktig bakenfor tingene. Vi får aldri fullstendig innsyn i den store hemmeligheten, livets gåte, mens vi lever. Som Tranströmer videre skriver i diktet ”Kort paus i orgelkonserten”: ”varje abstrakt bild av världen är lika omöjlig som ritningen till en storm” (Tranströmer 2003:220). Om det ikke er *rent* umulig å si noe sikkert om den metafysiske virkeligheten, er det i hvert fall nærmere *bortimot* umulig.

Allikevel gir dikteren seg ikke, snarere tvert imot. Når grensene først er beskrevet, gjelder det å forsøke å overskride dem. I kortdiktet ”Namnteckningar” fra den siste diktsamlingen, *Den stora gåtan* (2004), forestiller dikteren seg hvordan det blir å krysse den endelige grensen:

Jag måste kliva
över den mörka tröskeln.
En sal.

Det vita dokumentet lyser.
Med många skuggor som rör sig.
Alla vill underteckna det.

Tills ljuset hann upp mig
och vek ihop tiden. (Tranströmer 2004:15)

Diktet beskriver vel trolig hvordan døden nærmer seg og hva som skjer i dødsøyeblikket. Man må krysse en terskel, entre en sal og underskrive et lysende hvitt dokument som alle andre. Alle må dø, det er en gitt ontologisk sannhet, men vi vet jo ikke hva som skjer hverken i dødsøyeblikket eller i tiden like etter. Ikke desto mindre er det nettopp dette tenkte øyeblikk som her beskrives, hvordan mennesket stiger ut av det jordiske element og slukes av dødens (lyse) tidløshet. Diktet utgjør derfor et vitnesbyrd om dikterens overskridende prosjekt. I den prosaiske verden kan vi ikke si noe om slike øyeblikk, men med poetisk imaginasjon og seerevne, kan muligheter tenkes frem, muligheter Tranströmer velger å betrakte som sanne virkelighetsbeskrivelser i og med at det beskrevne kan oppleves eller fornemmes som sant. Det skrevne er ikke bokstavelig talt sant, men sant i sin grunnstemning eller underliggende visjonære virkelighetsformidling.²⁴

For Tranströmer kan således grensene, dvs. livets betingelser, i enkelte tilfeller overskrides, en annen verden og et annet språk kan fornemmes – som i diktet ovenfor eller som i diktet ”Hommages” (1962) hvor det utbrytes: ”Slut ögonen [...] Känn lukten av sanning” (Tranströmer 2003:104). Det finnes spor i tilværelsen som kan lede til innsikt og meddele noe om de større sammenhenger. I Tranströmers poetiske univers er det som regel drømmen, musikken, en eller annen form for klang, eller sågar en uutgrunnelig ”tystnad” som fremstår som mulige erkjennelseskilder om noe annet og større idet de gjerne lades med potensiell mening. Det overskridende potensialet ved alle disse kildene bunner i at de eksisterer som en annen språktype enn den bokstavelige, som et immaterielt og *tidløst* språk, som et språk med forbindelser til en annen virkelighet (Espmark 1983:55-75; Bankier 1985:35-73; Bergsten 1989:25-74, 124, Söderblom 1996:5-6, 105-130). Denne typen språk blir oppvurdert av Tranströmer. Det motsatte av et slikt meningsfylt språk, er vårt eget bokstavelige når det virker på sitt verste, som snakk og overfladiske vendinger. I diktet ”Från mars – 79” (1983) kommer denne motsetningen til kjenne: ”Trött på alla som kommer med ord, ord men inget språk [...] Jag stöter på spåren av rådjursklövar i snön./ Språk men inga ord.” (Tranströmer 2003:222). Det finnes dypere innsikter i andre typer språk enn i det tabloide og trivielt dagligdage, innsikter det gjelder for poesien å gripe og formidle.

²⁴ Jeg minner om at et dikt betraktes som sant av Tranströmer når det kan sies å "svara mot en opplevelse" (Harding 1973:59).

For å ta et eksempel med utgangspunkt i fenomenet *klang* som erkjennelseskilde til noe dyperliggende: Her er prosadiktet ”Näktergalen i Badelunda” fra samlingen *För levande och döda* (1989):

I den gröna midnatten vid näktergalens nordgräns. Tunga löv hänger i trance, de döva bilarna rusar mot neonlinjen. Näktergalens röst stiger inte åt sidan, den är lika genomträngande som en tupps galande, men skön och utan fåfånga. Jag var i fångelse och den besökte mig. Jag var sjuk och den besökte mig. Jag märkte den inte då, men nu. Tiden strömmar ned från solen och månen och in i alla tick tack tick tacksamma klockor. Men just här finns ingen tid. Bara näktergalens röst, de råa klingande tonerna som slipar natthimlens ljusa lie. (Tranströmer 2003:255)

Som Arne Johnson skriver, beskriver diktet en en stemningstilstand hos jeget hvor ”kroppens hela inre är vänt utåt mot ett närvarande annat” (Johnson 1994:7). Dette andre som jeget synes å ane, kommer til som et resultat av nattergalens gjennomtrengende röst. Røsten trenger seg så å si gjennom tiden, oppløser dens sekvenser og stanser den. En tidløshet erfares i den rå, altopplukende klangen: ”Men just här finns ingen tid”. Klangen har ikke noe videre forløp, den er ens, ren, og ikke-temporal. I denne tidløse tilstand kan dette andre, evige og universelle, følelsesmessig eller intuitivt erkjennes. Det får sitt nærvær gjennom fuglens röst som står i himmelsk forbindelse, billedliggjort i siste linje med at røsten sliper ”natthimlens ljusa lie”.

Samtidig forteller det siste bildet noe mer om diktets meningsinnhold. Den sekvensielle tiden får såvisst et opphold mens ljåen slipes, og en form for epifani oppleves av jeget – men det er samtidig bare en pause, dette magiske øyeblikket, ikke noen vedvarende tilstand. Ljåen er jo en vanlig allusjon til døden, og at natthimmelen beskrives som en ljå, synes derfor å vitne om en dødsbevissthet hos diktets jeg. Ljåen vil snart bli brukt igjen, tidens flyktighet vil ta til, og døden vil innhente oss. Allikevel finnes der kanskje håp. Fuglens röst vitner muligens om noe lyst i livets etterkant, bakenfor fremtidens horisont, slik ljåen betegnes som lys: ”ljusa lie”?

Denne fornemmelsen av at det finnes noe annet og større enn oss (jf. *ibid.*:8), oppleves av jeget i en stakket stund. Diktet beskriver dermed et *transcenderende øyeblikk*, et øyeblikk hvor den kronologiske tiden er satt ut av spill, og hvor grensen for hva som er mulig å fatte, så å si åpner seg og muliggjør overskridelsen av det gitte. Muligheten til overskridelsen er i dette tilfelle betinget av en klanglig opplevelse, slik den i sitt vesen er stillestående og får ”tiden liksom til å stanse opp”, som Kjersti Bale forklarer om klangen og ulike klangbilders generelle virkning i estetiske uttrykk, til forskjell fra temporale melodilinjer (Bale 2009:127).

I lys av diktet ovenfor synes det som om Tranströmer oppfatter klangen som en mulig erkjennelseskilde til livets mysterium nettopp på grunn av denne egenskapen den har til å

oppeve den mekaniske klokketiden. Klangen kan derigjennom minne mennesket om at en dypere virkelighetsdimensjon enn den overfladiske og forgjengelige eksisterer – den atemporale og åndelige, for ikke å si med Joanna Bankier: ”den hellige” (Bankier 1985:203).

Bankier mener at Tranströmer ofte tematiserer den mekaniske klokketiden, eller rettere: dens fremmedgjørende effekt på mennesket (*ibid.*:40). Så styrt og travelt opptatt av klokketiden som mennesket er i det industrialiserte og sekulariserte samfunnet, har det ikke lenger mulighet til å ense andre virkelighetsnivåer. Den tidløse dimensjonen blir fremmed og fraværende for mennesket. Mennesket mister dermed en viktig del av seg selv og sin egen virkelighet (*ibid.*:50). Bankier kommer med eksempler fra Tranströmers tidlige diktning for å illustrere fremmedgjøringstematikken hos Tranströmer, men tematikken er vel så tydelig i den senere diktningen, som f.eks. i ”Näktergalen i Badelunda”, for å vende tilbake til det diktet.

Diktets jeg forteller at nattergalen har kommet på besøk før, både i fengsel og under en sykdomsperiode, uten å ha blitt lagt merke til: ”Jag märkte den inte då”, som det står. Jeget uttrykker her noe som ligner en innrømmelse, at det tidligere ikke har vært sensibel nok til å motta klangen fra nattergalens röst. Jeget har vært lukket for åndelige inntrykk. Slik sett sikter nok jeget snarere til å ha vært sjelelig eller psykisk innesperret og syk, ikke kroppslig. Det er som om jeget har gått igjennom en erkjennelsesprosess: ”Jag märkte den inte då, men nu”. Tidligere var det fanget av den mekaniske tiden og av den materialistiske verden, og var derfor brutt ned som åndsvesen. Som ”alla tick tack tick tacksamma klockor” reduserer solens og månens syklisk harmoniske tidsstrøm til mekaniske, hastige, oppjagede og flyktige sekvenser, blir også mennesket som vesen på tilsvarende vis redusert av et samfunn hvor klokketiden hersker. Med krav om nytte, effektivitet, vekst og stadig fremskritt, og med fremtredende mantraer som ”alt måles i tid” og ”tid er penger”, blir mennesket fremmedgjort for det åndelige i tilværelsen, for det åndelige tilhører en annen tidsdimensjon og rytme, nemlig den syklisk evige. Nå er samfunnskritikken i diktet ikke uttrykt så eksplisitt og skal derfor ikke overdrives her, men det antydes nokså klart at verden er blottet for ånd, slik ”de döva bilarna rusar mot neonlinjen”. Bilene er døve og fremstår, som alle ting i verden, med kun fysisk faktisitet. Mennesket påvirkes i sin tur av dette. Det nedsløves av den moderne tids larm og uvesen og blir for tingliggjort til å kunne legge merke til noen åndelig dimensjonen i tilværelsen. I sin selvransakelse erkjenner diktets jeg dette.

Sammenfattet kan vi si at diktet beskriver Tranströmers sedvanlige grense- og overskridelsestematikk. Den fysiske begrensning kontrasteres med muligheten for en åndelig overskridelse. Nattergalens röst settes opp mot bilenes støy. Fuglens röst nekter å gi seg, ”skön och utan fåfänga” overvinner den verdens larm og trenger igjennom den. Et

transcenderende øyeblikk oppstår hvor jeget erfarer en åpenbaring av tidløshet: ”Men just här ingen tid”. Overskridelsen er mulig, dypere sannheter enn de rent overfladiske kan intuitivt erkjennes.

Lignende epifanier og transcenderende øyeblikk i Tranströmers diktning har ført til at mange har benyttet merkelappen ”mystiker” om dikteren (Olofsson 1981:310, Espmark 1983:36; Bankier 1985:23-24; Bergsten 1989:56). Merkelappen er ikke malplassert all den tid Tranströmer fokuserer tidløsheten og overskridelsen i sin diktning, men igjen, dikteren selv vegrer seg for å bli satt i bås på den måten: ”Ordet ’mystik’ tycker jag är pretensiöst, jag reagerar mot det [...] Jag vill alltså inte hävda att jag är mystiker i någon mer kvalificerad religiös mening, men dikterna har hela tiden som förutsättning att tillvaron är mysteriös” (Rying 1985:152-153). Tilværelsen er mystisk, ikke diktningen, synes Tranströmer å mene, selv om han sikkert ville sagt seg enig med Hans Ruin når denne forklarer at forholdet mellom mystikk og poesi ofte blir så nært fordi poesien, som mystikken, er grenseløs i sin form (Ruin 1960:7). Det betyr imidlertid ikke at poesien bør eller skal tillegges noen mystisk lære eller teoretisk fundert teologi, og det er vel nettopp Tranströmers poeng – forståsegpåere skal ikke gjøre det vanskeligere enn det er, eller: man trenger ikke nødvendigvis teoretisere over diktene i så høy grad. Diktene handler om alminnelige erfaringer alle gjør seg, hevder dikteren: ”de är mänskliga upplevelser som man inte ska betrakta som någon sorts undantagsfenomen utan något som hör till vårt mänskliga liv på ett naturligt sätt.” (Rying 1985:152). Så ingen teori, altså, ikke noe system eller utferdiget teologi, heller diktning og poetisk imaginasjon. Slik blir teologi og poesi å betrakte som ulike tilnærminger til det samme temaet: tilværelsens mysterium. Mark Rudman har vel derigjennom rett når han påstår at Tranströmers poesi kan sees på som en form for religionserstatning (Rudman 1979:42).

Verden: alt henger sammen med alt

Nå beveger vi oss ett hakk ned på det metafysiske nivå, fra himmellegemet og ned til det jordiske nivå. Hva mener Tranströmer er grunnleggende sant om verden vi lever i? Til å begynne med vil jeg fastslå at han ikke er noen *materialist*. Alt som eksisterer i verden, kan ikke reduseres til ting eller prosesser med kun fysiske egenskaper (Lübcke 2006:289). Mennesket f.eks., er mer enn hva det gjør (behaviorisme), mer enn sin materialistiske hjerne (biologisme) og det kan ikke reduseres til fysiske årsak/ virkning-forhold alene (funksjonalisme) om det skal forstås i hele sin kompleksitet. Materialismen ender opp med å nekte for at den menneskelige bevisshet finnes (Searle 1999:46-47). Denne reduseres til noe fysisk, og det kan ikke Tranströmer gå med på. Med Tranströmers klare betoning av det

åndelige og metafysiske i sin diktning, er det kanskje et åpenbart poeng. For dikteren er det i alle fall ”uppenbart att den materialistiska tesen inte ger nån bild av hur verkligheten egentligen är beskaffad. Jag känner mig övertygad om att den konventionella världsbilden är otillräcklig” (Bergsten 1989:96). Dikteren forneker derimot ikke at materien finnes. Han er dermed heller ingen ren *immaterialist* eller *streng idealist* som motsatt av materialisten mener at alt som eksisterer i verden kan reduseres til tanke, bevissthet og ånd (Lübcke 2006:204). Så visst ikke, Tranströmer mener at man sågår kan komme langt med materialistisk tankegang om mennesket og verden: ”Den vanligaste materialistiska världsbilden är en arbetsmodell som fungerar hyggligt i vårt dagliga liv”, som han sier (Bergsten 1989:96). Mye i verden kan måles, veies og telles, mye kan empirisk testes og verifiseres – men ikke alt. Det finnes også en åndelig dimensjon i verden, en dimensjon Tranströmer mener er neglisjert i vår tid.

Verden består hverken av kun ren ånd eller ren materie. Kan vi derav trekke den slutning at Tranströmer er *dualist*, at han mener verden grunnleggende består av to ulike grunnprinsipper eller substanser, som bevissthet/ kropp, ånd/ materie? (Searle 1999:45-47). Det skulle man kanskje tro tatt i betraktning Tranströmers hang til å kontrastere det åndelige med det materielle i sin diktning, noe vi fikk et eksempel på i diktet ”Näktergalen i Badelunda” ovenfor. Men nei, å kalle Tranströmer for dualist blir nok likevel galt. For Tranströmer eksisterer det nemlig egentlig ikke noe *fullstendig* skille mellom de tenkende ting (bevissthet) og de utstrakte ting (materie) – de er riktignok ulike fenomener, men de er ikke uavhengig av hverandre. Som Staffan Bergsten fremholder, er dette en grunntanke hos Tranströmer, om enn ofte uuttalt (Bergsten 1989:122). Verden består ikke av to forskjellige virkelighetsområder eller uavhengige grunnprinsipper – den er ikke todelt – ”Världen er en”, som det står i diktet ”Vermeer” (1989) (Tranströmer 2003:267).

Tranströmers verdensbilde er derfor snarere *monistisk* enn dualistisk. Verden fremstilles som én, og alt værende hører derav sammen på en fundamental måte. Dypest sett er det en ontologisk forbindelse mellom alle ting og fenomener i verden – alt stammer fra samme substans eller grunnprinsipp, om det så gjelder så ulike ting som ånd og kropp eller menneske og natur (Lübcke 2006:95, Ringgren 2001:33-34, Pleijel 1997:46-48, 55). Ontologien uttrykkes eksplisitt av Tranströmer ved flere tilfeller, alltid lignende som her: ”Mina dikter er mötesplatser [...] mellan delar av verkligheten som de konventionella språken och synsätten brukar hålla isär [...] Små och stora detaljer i landskapet möts [...], naturen möter industrin osv. Det ser ut som en konfrontation avslöjar ett samband” (Espmark 1983:283). En sammenheng i verden eksisterer. Den er ikke så lett synlig alltid, men den finnes underliggende, som i diktet ”Några minuter” fra samlingen *Mörkerseende* (1970):

”Men det man ser är ingenting/ mot rötterna, det utspärrade, dolt krympande, odödliga eller/ halvdödliga/ rotsystemet.// Jag du hon han förgrenar sig också. Utanför det man vill.”

(Tranströmer 2003:136). Alt i verden, menneske som natur, forgrener seg til noe utenfor seg selv med underliggende og usynlige røtter. Det er således et levende eller *organisk* verdensbilde som fremstilles (i motsetning til et materielt og mekanisk) hvor alt henger sammen med alt i en og samme verden (Bankier 1985:96).

I og med fremstillingen av verden som et organisk hele fremstår ikke Tranströmers verdensbilde bare som monistisk, det får også et *panteistisk* preg. Det er som om noe guddommelig preger verden og setter farge på alt værende, det være seg menneske og natur, tid og historie (Diderichsen 1995:10-12; Lübcke 2006:327; Rönnerstrand 2003:52). Alt lever og puster i Tranströmers poesi nemlig, naturen spesielt: ”Det går ett träd omkring i regnet,/ skyndar förbi oss [...] Det har ett ärende. Det hämtar liv ur regnet”; eller ”Landet slog med vingarna/ en gång och blev stilla/ under oss, vidsträckt och grönt” (Tranströmer 2003:68, 74). Lignende besjeling av naturen er gjennomgående i Tranströmers diktning. Alt annet værende i verden åndeliggjøres dessuten, endog abstrakte størrelser, som når tiden føles å synke: ”Vi [...] kände tiden sjunka och sjunka”, eller som når ”det tomma vänder sitt ansikte till oss och viskar [...]” (Tranströmer 2003:70, 267). I det hele tatt får alt sjel og liv. Verden beskrives som en organisk helhet gjennomsyret av ånd. En enhet av alt værende hevdes dermed, en slags guddommelig enhet hvor alt hører til. Følelsen av et guddommelig nærvær i tilværelsen kommer dessuten ganske så klart til uttrykk i enkelte verslinjer som: ”Och alla frågetecken började sjunga om Guds tillvaro./ Så tyckte han.” og: ”Ur den mjölkvita sommarhimlen faller ett regn. Det känns som om mina fem sinnen var kopplade till en/ annan varelse” (Tranströmer 2003:75, 136). Jeg mener det derfor er rimelig å kalle Tranströmers ontologi for monistisk, organisk og panteistisk.

Et dikt som kan illustrere så vel denne monismen som det panteistiske tilsnittet, er diktet ”Ansikte mot ansikte” fra *Den halvfärdiga himlen* (1962): Diktet skildrer til å begynne med vinterens nærmest dødsaktige stillhet og stillstand:

I februari stod levandet still.
Fåglarna flög inte gärna och själen
skavde mot landskapet så som en båt
skaver mot bryggan den ligger förtöjd vid.

Det sjelelige og organisk livlige i tilværelsen blir gjort like uvirksomt av vinteren som en fortøyd båt. Vinteren reduserer verden til et goldt landskap uten ånd, til noe halvt, til kun materie, og skaper dermed en avstand mellom menneske og verden; de adskilles:

Träden stod vända med ryggen hitåt.
Snödjupet mättes av döda strån.

Fotspåren åldrades ute på skaren.
Under en presening tynade språket.

Mennesket fremmedgjøres for naturen slik eksempelvis trærne oppleves å stå med ryggen til. Landskapet er fylt med taushet. Ingenting taler til mennesket. Naturen, som i diktet implisitt sammenlignes med en bok i fjerde verslinje, lar seg heller ikke lese når vinteren med hele sin kraft og lengde har bemektiget seg den levende naturen og ”mättes av döda strån”. Ingenting er synlig under dets hvite teppe og fotspor viskes ut. Det lille som er igjen av liv, er gjemt under en presening. Men så kommer endelig våren og bryter opp vinterens sjelelige forfrossenhet og disharmoni i tredje og siste strofe:

En dag kom någonting fram till fönstret.
Arbetet stannade av, jag såg upp.
Färgerna brann. Allt vände sig om.
Marken och jag tog ett språng mot varann. (Tranströmer 2003:69)

Diktet løser opp disharmonien mellom mennesket og verden i et sprang. I vårens fyrverkeri av farger våkner menneske og natur til liv. Naturen snur seg og vender sitt ansikt mot det ventende mennesket. De forenes i en omfavnelse slik de i et monistisk og panteistisk verdensbilde hører sammen. Vinteren er en grense som til sist lar seg overskride.

Diktet kan illustrere Tranströmers sannhetsforståelse i alminnelighet slik jeg har definert den tidligere: sannhet som grense, og sannhet som overskridelse. For det første kan vinteren symbolisere grensen mellom mennesket (subjekt) og naturen (objekt), og for det andre kan diktets avslutning eksemplifisere overskridelsen av den samme grensen: at menneske og natur omfavner hverandre blir da å lese som en metafor for at den indre realitet smelter sammen med den ytre. Det er jo nettopp Tranströmers dypere form for sannhet: den som oppstår i møtet mellom det indre og det ytre, som han sier (Espmark 1983:90; Rönnerstrand 2003:161,167).

Det er forresten kun i overskridelsen, i det transcendent øyeblikk fylt med poetisk imaginasjon, at monismen, panteismen og den organiske helheten viser seg. I vår mer konvensjonelle omgang med verden hersker eksistensielle grenser som skjuler disse underliggende sammenhengene. Diktet ”Hommages” fra samlingen *Klanger och spår* (1966) uttrykker klart denne holdningen hos Tranströmer, her kun et utdrag fra åpningen:

Gick längs den antipoetiska muren.
Die Mauer. Inte se över.
Den vill omge vårt vuxna liv
i rutinstaden, rutinlandskapet.

Eluard rörde vid någon knapp
och muren öppnade sig
och trädgården visade sig. (Tranströmer 2003:103)

Vår evne til erkjennelse av verden er begrenset så lenge vi forholder oss kun ensidig og vanemessig rasjonelt til den. Vi tar ting for gitt, og sløves dermed i vår persepsjon av verden. Men ved hjelp av kunstens intuitive kraft, i diktet representert ved surrealisten Eluard (Friedrich 1968:198-200; Schiöler 1999:232-234), kan overskridelsen og erkjennelsen finne sted: ”muren öppnade sig/ och trädgården visade sig.” Hva som viser seg i hagen, utdypes ikke, men synet ligner i det minste en åpenbaring.

Selv om Tranströmer i lys av dette vurderer overskridelsen av grenser som kilden til de dypeste og mest vesentlige sannhetene i eksistensen, betyr ikke det at *alle* grenser på overflaten av tilværelsen nødvendigvis er sekundære sannheter eller kun tilsynelatende sanne, som kun skinn eller ferniss. De er tvert imot som regel høyst virksomme sannheter, bare på et annet nivå enn de dypere liggende. Sannhet som grense kontra sannhet som overskridelse handler derfor om *sannhet på ulike virkelighetsnivåer*. På overflatenivået har alt værende, alle entiteter, omkringliggende grenser. Virkeligheten er stykket opp, menneske for menneske, ting for ting, alle med hver sin plass i rommet. Det er grenser over alt, og mellom alt. Og selv om ikke alle disse overflategrensene er ontologisk absolutte, landegrenser f.eks., eksisterer de som grensefenomener og er dermed også sannheter om verden slik mennesket opplever den. På det dypere virkelighetsnivå derimot eksisterer en annen absolutt ontologi preget av samhörighet mellom alle ting. Alle deler er lenket sammen uendelig: ”Och ingen vet hur det ska gå, bara att kedjan/ bryts och fogas ihop igen ständigt.”, som diktet ”Trafik” fra 1970 avslutter med (Tranströmer 2003:141-142). Når det kommer til stykket, hører alt sammen med alt på en organisk måte (Bankier 1985:93-95, Schiöler 1999:165).

Tranströmer veksler således stadig mellom å fremstille verden enten som inndelt av grenser, eller – som et resultat av overskridelsen – som én totalitet hvor alle deler er kjedet sammen. Begge virkelighetsfremstillingene er i og for seg sanne, skjønt fremstillingene i det overskridende øyeblikk lodder eksistensielt dypere.

For å utdype litt om denne spenningen mellom grensen og overskridelsen: Grensene i verden er som nevnt av mange slag og er mer eller mindre faste. Verden presenteres i så måte f.eks. med *politiske* grenser, som i diktet ”Till vänner bakom en gräns” (1973) hvor jeget skriver et brev til noen venner under den kalde krigen da verden som kjent var tydelig inndelt i en vest- og en østblokk: ”Nu är brevet hos censorn [...] Vi ska träffas om 200 år” (Tranströmer 2003:155, 199). Det er ikke mulig for jeget å treffe sine venner i den skrivende stund grunnet politisk skapte grenser. Politiske grenser er såklart ikke av den ontologisk absolutte typen. De er ikke endelige, og kan alltid endres om bare viljen finnes:

Radikal og Reaktionär lever tillsammans som i ett

olyckligt äktenskap,
formade av varann, beroende av varann.
Men vi som är deras barn måste bryta oss loss. (Tranströmer 2003:112)

Man kan bryte seg løs og fremtvinge forandringer i samfunnet som i tekstutdraget her fra diktet "Om Historien" (1966). Grensene kan endres, det gitte kan overskrides, men så lenge politiske grenser uansett finnes, i så godt som alle samfunn (innslag av sosial ulikhet, segregering, parallellkultur, subkultur, ulik partipolitisk tilhørighet osv.), blir de også å regne som en form for sannhet for mennesket selv om de ikke har universell karakter, altså: politiske grenser finnes. De blir en del av eksistensbetingelsene for mennesket, i hvert fall på overflaten.

Spenningen mellom grensen og overskridelsen angår ikke bare de menneskeskapte forhold som i diktet ovenfor. Ett av mine hovedpoeng er at Tranströmer gjennomgående anlegger det samme perspektivet i sin virkelighetsbeskrivelse uavhengig tematikk og motivvalg for øvrig. Hele hans verdensbilde er etter min vurdering preget av dikotomien *grensen og overskridelsen*.²⁵

Ta fenomenene *tid og rom* f.eks., de to mest essensielle kategoriene for den menneskelige eksistens. Tranströmers syn på disse eksistensbetingelsene er preget av det samme doble perspektivet som ovenfor: tid og rom beskrives både som oppstykket i adskilte deler (på overflaten), og som smeltet sammen (på dybden). På overflaten påvises grensene: I diktet "Schubertiana" (1978) eksempelvis, som handler om New York, beskrives byen som "Jättestaden där borta" – altså som en by langt borte, endog som en egen "spiralgalax". Geografiske og romlige grenser finnes derfor, de er ikke til å komme utenom. Den samme erkjennelsen kommer eksplisitt til uttrykk i langdiktet "Östersjöar" når dikterjeget ønsker å se verden som ett hele, men må resignere: "Men det er långt til Liepāja." (Tranströmer 2003:181, 199).

Tiden angir likeledes grenser for menneskets utfoldelsesmuligheter. Den objektive tiden skrider ubønhørlig fremover og inndeler verden i ett før, ett nå og ett etter – behørig målt av den mekaniske klokketiden i timer og sekunder. Sånn sett begrenser også den kronologiske tiden menneskets muligheter. Men, som vi har vært inne på tidligere, så er ikke dette den eneste måten å betrakte tidsfenomenet på (Bankier 1985:36-73). Tiden behøver ikke defineres på en slik utvendig måte. Det finnes en annen tid enn den objektive og mekaniske,

²⁵ Kjell Espmark analyserer *ett* av Tranströmers dikt, hans langdikt "Östersjöar" (1974), over samme lest: tematisk handler diktet om at "å ena sidan detta som vill övervinna avståndet i tid och rum, å andra sidan gränsen, nu det som hindrar det utsagda att bli til ord hos poeten" (Espmark 1983:252). Jeg deler hans syn, men mener man kan analysere mer av forfatterskapet ut ifra den samme dikotomien: grense/ overskridelse. Den er etter min mening treffende for hans verdensbilde generelt, ikke bare for det ene diktet.

og det er den indre, subjektivt opplevde tid. Som den franske filosofen Henri Bergson, oppvurderer Tranströmer den indre tidsopplevelsen på bekostning av den ytre og mekaniske. Karakteristisk for den indre tidsopplevelsen, til forskjell fra den ytre, er at den ikke kjenner noen grenser. Tiden får isteden karakter av varighet (*la durée*), dvs. som en vedvarende prosess hvor alle øyeblikk overlappes, smeltes sammen og gjennomtrenges av hverandre. Det forgangne blir dermed ikke borte fra tilværelsen, det forsvinner ikke, men bevares og forlenges av den stadige fremadrullende bevissthetsstrømmen. Den indre bevisstheten relaterer seg dessuten stadig til den ytre virkeligheten, og er derav forbundet med denne på en inngående måte. Varigheten utgjør dermed en organisk helhet mellom det ytre og det indre, mellom det forgangne og det nåtidige (Kolstad 2001:57-70, 112-113; Schiöler 1999:164). Prosadiktet "Svar på brev" fra samlingen *Det vilda torget* (1983), illustrerer Tranströmers tidsoppfatning. Her kontrasteres den subjektive tidsopplevelsen med den konvensjonelt mekaniske hvorav sistnevnte nedvurderes. Den mest reelle tiden er ikke lineær, oppstykket eller mulig å måle som den mekaniske klokketiden (her et utdrag):

Ibland vidgar sig en avgrund mellan tisdag och onsdag men tjugosex
år kan passeras på ett ögonblick. Tiden är ingen rak sträcka
utan snarare en labyrint, och om man trycker sig mot väggen på rätt
ställe kan man höra de skyndande stegen och rösterna, kan man
höra sig själv gå förbi där på andra sidan. (Tranströmer 2003:226)

Tranströmers forståelse av tiden som et slikt *kvalitativt* fenomen – som en heterogen bevissthetsfylde av minner, tanker, hendelser og stadige opplevelser – fremfor et rent kvantitativt og ensidig kronologisk fenomen, får konsekvenser for hans syn på virkeligheten for øvrig. Akkurat som den subjektive tiden binder adskilte tidsnivåer sammen i én samtidighet, slik forestilles også den ytre verden å være organisk forbundet i én *samtidig* verdensorden. Alt er tilstede i et samtidig nå: Fortiden eksisterer som en del av nået: "Alltihop liknar Historien: vårt NU"; og motsatt: fremtiden eksisterer som en del av nået: "Kommande händelser, de finns redan!" (Tranströmer 2003:111, 161). Alt værende virker samtidig, eller som Tranströmers markante forbilde, T.S. Eliot, uttrykker det: "And all is always now" (Eliot: 1946:12). Når tidene smeltes sammen, smeltes derigjennom også de ulike rommene sammen – og på den måten antydes et verdensbilde hvor alt henger sammen med alt (Espmark 1983:75-89, Schiöler 1999:128).

Med dikterens tro på en underliggende sammenheng mellom alle ting, heri hans organiske og panteistiske monisme, ser materien og den ytre verden ut til å representere noe sekundært for bevisstheten og den åndelige sfære. Det er jo nettopp i åndens overskridelse av den materielle faktisitet at en bakenforliggende verdensorden kan anes. Av den grunn mener jeg det er rimelig å hevde at Tranströmers verdensbilde grunnleggende sett er *idealistisk*.

Virkeligheten er hovedsakelig av åndelig art (Lübcke 2006:204). Dette innebærer derimot ikke at Tranströmer forneker eksistensen av en ytre realitet. På ingen måte – ytre, objektive grenser finnes også, ufravikelige og uavhengig den menneskelige bevissthet, så som objektive og faktiske grenser knyttet til geografi, tid, natur osv.. Om Tranströmer er romantisk i sin grunninnstilling, har han samtidig føttene godt plantet på jorden. Alt er ikke bare ånd eller bevissthet: den subjektive, indre sannheten utgjør jo som nevnt kun halve sannheten – den ytre natur utgjør den andre (Espmark 1983:90; Rönnerstrand 2003:167; Schiöler 1999:239). Tranströmer har derfor hele tiden et dobbelt perspektiv på eksistensen, ett hvor de materielle grensene råder og ett hvor den åndelige overskridelsen er mulig. Verden synes således å utgjøre et kontinuum av materie og ånd.

Hvordan kan Tranströmer vite at verden er beskaffet på denne måten? Hvordan kan han være sikker på at verden er én og at alt henger sammen med alt? Svaret er at han aldri påstår å være sikker. Tranströmer forfekter ikke sitt verdensbilde på noen bastant måte. Han mener ikke å sitte med fasiten til hvordan virkeligheten er skrudd sammen. Ikke på langt nær; er det noe dikteren blir oppbragt over, så er det skråsikkerhet og fastlåste tankestrukturer.

Diktet ”Guldstekele” (1989) eksempelvis viser dette:

Vad jag avskyr uttrycket ”till hundra procent”!

De som inte kan vistas någonannanstans än på sin framsida
de som aldrig är tankspridda
de som aldrig öppnar fel dörr och får se en skymt av Den
Oidentifierade –
gå förbi dem! (Tranströmer 2003:277)

Man kan sjelden være helt sikker i sine antagelser om verden, til det er virkeligheten tidvis altfor kompleks. Dikteren uttrykker med dette en såkalt *fallibilistisk* holdning, dvs. en holdning som *åpner for* at menneskets erkjennelse er usikker og muligens feilaktig. Man kan således som Tranströmer tro at ”Sannheten finns”, objektivt og uavhengig mennesket, som vi så et eksempel på i diktet ”Air Mail” i forrige kapittel, uten at man samtidig mener å besitte fasiten eller sannheten selv (Blackburn 2007:25-29; Vaags 2004:34-39).²⁶ Det kan godt tenkes at man tar feil. En slik holdning mener jeg er typisk for Tranströmer. Vi kan derfor gjerne kalle hans verdensbilde for ontologisk sant, dvs. det er slik dikteren forestiller seg at

²⁶ Når jeg hevder at Tranströmer bærer preg av erkjennelsesteoretisk fallibilisme, mener jeg ikke *radikal* fallibilisme, dvs. en form for skeptisisme hvor man mener at *all* erkjennelse i siste instans er usikker og mulig feilaktig. Jeg mener isteden at Tranströmer står for en mer *begrenset fallibilisme*: skepsisen er kun knyttet til visse former for erkjennelse, altså om de komplekse forhold i verden å la de ontologiske størrelsene jeg har berørt ovenfor. Tranströmer er på ingen måte noen irrasjonalist som forneker fornuftens muligheter til erkjennelse om enklere forhold ved verden (Vaags 2004:34-39, Feldman 2003:122-128; Schiöler 1999:182, 239-240)

virkeligheten er skrudd sammen, men vi kan ikke si at det er epistemologisk sant, dvs. dikteren mener ikke å ha skrevet den endegyldige sannheten om hvordan verden er.

Mennesket i historien og historien i mennesket

Hva så med menneskets ontologi, går det an å si noe generelt eller overordnet om Tranströmers syn på hva mennesket er? Vel, dikteren selv gir ingen systematisk beskrivelse av mennesket som sådan, men hvis vi allikevel prøver oss, kan vi starte med å si at mennesket beskrives som uhyre komplekst: ”Inomhuset är oändligt”, som et dikt fra samlingen *För levande och döda* (1989) heter. I et annet dikt fra samme samling, ”Romanske bågar”, heter det: ”Inne i dig öppnar sig valv bakom valv oändligt [...] til sammans med Mr och Mrs Jones, Herr Tanaka och/ Signora Sabatini/ och inne i dem alla öppnade sig valv bakom valv oändligt” (Tranströmer 2003:262, 268). Mennesket er et uendelig rikt vesen og er derfor vanskelig å definere helt entydig. I et intervju ifra 1987 innrømmer dikteren: ”Men ju djupare man tränger in i sig själv, desto svårare är det att veta vem som är jag” (Bolin 1987:28).

Tranströmer tilbyr ikke noe enkelt svar på hva et *jeg* er, men det går allikevel an å antyde noe om hans menneskeforståelse. Jeg mener at grense-overskridelsesperspektivet også kan være anvendelig til dette formålet. Mennesket blir i Tranströmers poetiske univers innfelt av ulike grenser som bestemmer og definerer det. Ett eksempel ser vi i sitatet fra ”Romanska bågar” ovenfor, hvor det menneskelige indre metaforisk beskrives inndelt som av et uendelig antall hvelv. Menneskesinnet oppfattes uendelig dypt, men samtidig med en ordnet struktur innrammet av grenser.

Dominante grenser i menneskesinnet finnes mellom drøm og våkenhet,²⁷ og mellom det bevisste og det ubevisste. Et eksempel hvor begge disse grensene blir tematisert, finner vi i åpningsdiktet av *Mörkerseende* (1970), diktet ”Namnet”, hvor jeget våkner forrvirret og lurere på hvor det er, og hvem det er i et ”glömskans helvete”. I 15 sekunder vrir det seg ”omkring i panik som en katt i en säck. Vem?// Äntligen kommer mitt liv tillbaka. Mitt namn kommer som en ängel [...] Det är jag! Det är jag!” (Tranströmer 2003:135). Det bevisste jeget minnes og kontrasteres mot et slags bevisstløst jeg (det ubevisste). Psykologiske grenser av denne typen tilsløres og problematiseres gjerne dikterisk av Tranströmer, men de viskes ikke

²⁷ Av disse to, drøm og våkenhet, får drømmen ofte rangen som erkjennelseskilde i Tranströmers diktning. I drømmen overskrides den konvensjonelle virkelighetsforståelsen som blant annet er begrenset av den mekaniske klokketidens utvendige kronologi og oppstykkede sekvenser. I drømmen finnes ingen slike grenser. Tiden måles ikke, isteden *erfares* den, som ren subjektiv tid. For Bergson og Tranströmer, som akter den subjektive tidserfaringen mer enn den mekaniske, ansees følgelig tidserfaringen i drømmetilstanden som dypt ekte. Drømmen kan derfor antydningvis åpenbare eksistensielle sannheter som ellers er utilgjengelige for mennesket i våken tilstand (Bankier: 1985:124-128; Espmark 1983:30, 65-67).

nødvendigvis ut. Tranströmer tilkjennegir at det er forskjell på bevissthetsformene i menneskesinnet (Bergsten 1989:15-17).

Av andre grenser vedrørende mennesket må subjekt/ objekt-skillen nevnes igjen. Mennesket er adskilt fra verden og andre mennesker, skilt av *vegger*, som Tranströmer kaller grensen for i diktet ”Vermeer” (1989):

Världen är en. Men väggar...
Och väggen är en del av dig själv –
man vet det eller vet det inte men det är så för alla
utom för små barn. För dem ingen vägg. (Tranströmer 2003:266-267)

Under normale omstendigheter, i det prosaiske liv, hersker grensen mellom subjekt og objekt. Mennesket er i utgangspunktet adskilt fra resten av verden og utgjør kun én entitet blant et mangfold av andre entiteter. Barn, som med sin fantasi er mer åpne mot verden, hevdes å utgjøre et unntak i diktet (Bergsten 1989:122-123).

Men dette er bare én side av sannheten. En annen side, på et dypere nivå, er at mennesket ikke bare er én, men mange. Til Matts Rying sier Tranströmer i 1985:

Något som är mycket tydligt i den nya boken [*Det vilda torget* (1983)] är en upptäckt av att inom mig finns en sorts andra varelser, att jag på något sätt har kontakt kanske med andra delar av mig själv men kanske också med delar av andra människor som jag har något slags kommunikation med, utan att vara riktigt medveten om det (Rying 1985:156).

På et tilleggsspørsmål fra Rying om Tranströmer mener kontakt med levende eller døde, svarer han: ”Både – och. Men kanskje med delar av mig själv? [...] jag är många, trots att jag också är en utpräglad individ som vågar kalla sig för ’jag’” (*loc.cit.*). Den veggen mennesket altså automatisk støter på i diktet ”Vermeer”, er egentlig hverken absolutt eller ugjennomtrengelig – på et dypere nivå finnes ingen vegger, isteden en forbindelse mellom alle mennesker. I samme intervju innrømmer dikteren at dette er noe han ikke er sikker på, men noe han aner (*loc.cit.*). Uansett, her kan vi igjen se hvordan Tranströmer forstår verden både ut ifra et grenseperspektiv (et adskilt ”jeg”) og et overskridelsesperspektiv (at jeget er mange).

Tranströmer forestiller seg mennesket i dobbel støpning. Mennesket er avgrenset og adskilt fra andre, samtidig som det er forbundet med andre. Som det står i diktet ”Den halvfärdiga himlen” fra 1962: ”Var människa en halvöppen dörr/ som leder till ett rum för alla” (Tranströmer 2003:89). Døren er halvåpen. Mennesket er ergo et partikulært vesen – noe er ren subjektivitet og kun forbeholdt individet selv – samtidig som det også har noe universelt menneskelig ved seg. Hvert enkelt menneske er kjedet sammen med alle andre mennesker på en eller annen dypere måte. Individet blir derfor å forstå som mange, det er kjedet sammen med alle andre i én totalitet.

Betegnelsen "alle" mennesker innbefatter dessuten døde mennesker. De døde forsvinner ikke fra verden, etter Tranströmers oppfatning, men forblir høyst nærværende i de levendes verden (Söderblom 1996:109-115, Bankier 1985:211). Her et par eksempler på det fra samlingen *För levande och döda* (1989): I diktet "Den bortglömde kaptenen" er det dikteriske jeget på vei hjem i septembrennatten da "Y/ klev opp ur sin grav efter fyrti år/ og gjorde mig sällskap", og i diktet "Djupt i Europa", heter det: "Avlyssnad horisont. De vill säga något, de döda./ De röker men äter inte, de andas inte men har rösten kvar" (Tranströmer 2003:251, 260). De døde og de levende deler den samme verden – for det finnes bare én verden: "Den andra världen är också den här världen", hevdes det i prosadiktet "Början på senhöstnattens roman" (1978) (Tranströmer 2003:194).

På samme måte som de døde virker samtidig med de levende, er hele den menneskelige historie med stor H en del av nået i diktet "Om Historien" (1966):

En dag i mars går jag ner till sjön och lyssnar.
Isen är lika blå som himlen. Den bryter upp under solen.
Solen som också viskar i en mikrofon under istäcket.
Det kluckar och jäser. Och någon tycks ruska ett lakan
långt ute.
Alltihop liknar Historien: vårt NU. Vi är nedsänkta,
vi lyssnar. (Tranströmer 2003:111)

Ulike tidsaldre virker sammen, ikke bare i én og samme verden, men i én *samtidig* virkelighet: ett "NU". Tid blir derfor nærmest til rom. Når fortiden sees på som en integrert del av nåtiden, virker alt samtidig i det samme rommet. Fortiden ligger ikke lenger bak det nåtidige mennesket, men *rundt* det (Bankier 1985:201-202). "Jag stod i ett rum som rymde alla ögonblick –/ ett fjärlismuseum", heter det eksempelvis et annet sted hos Tranströmer (Tranströmer 2003:51). Slik blir mennesket en del av historien og historien en del av mennesket. De er som sammenfiltret i hverandre.

Det er forresten et før-kristent og *syklisk historiesyn* som antydes i diktet "Om Historien". Dette fremgår ved at historiens gang forstås på bakgrunn av naturens gang. I strofen ovenfor beskrives kun overgangen mellom vinter til sommer – "Isen [...] bryter opp under solen./ [...] Det kluckar och jäser" – men det er nærliggende å forstå forbindelsen mellom natur og historie på et mer generelt nivå. Som naturen veksler mellom ulike årstider i et syklisk forløp, veksler også historien mellom ulike tidsaldre; som årstidene gjentas, gjentas også aspekter ved historien: "Alltihop liknar Historien", som det står. (Bankier 1985:200-202; Lund 1993:44-45). Historien gjentar seg, og har dermed et syklisk preg. Med dette bryter Tranströmer med modernitetens dominerende historiesyn, det lineære og fremskrittsoverrettede,

et historiesyn som hevder tidens og historiens kontinuerlige utvikling i en rett linje fra et punkt til et annet (Lund 1993:293-296, 307-320).²⁸

Tranströmers historiesyn har isteden et visst ahistorisk og *universalistisk* preg.²⁹ Historisk endring og variasjon er å anse som overflatefenomener – på et dypere nivå foreligger likhet mellom forgangne og nåtidige hendelser (Gregersen 1994:22). ”Som det var. Som det är”, som det står i diktet ”Östersjöar” (1974) (Tranströmer 2003:177), eller som det står i tredje strofe av ”Om Historien”:

Goethe reste i Afrika 1926 förklädd till Gide och såg allt.
Några ansikten blir tydligare av allt de får se efter döden.
När dagsnyheterna från Algeriet lästes upp
framträdde ett stort hus där alla fönster var mörkklagda,
alla utom ett. Och där såg man Dreyfus' ansikte. (Tranströmer 2003:112).

Det fortidige forblir i verden. Goethe eksisterer i 1926 som dikterbroderen Gide, og Dreyfus (Alfred), som ble utsatt for justismord i Frankrike over et halvsekel før kolonikonflikten i Algerie på slutten av 1950- og på begynnelsen av 60-tallet, plasseres allikevel i denne konfliktens midte. Alle dør som historiske personer, også Goethe, Gide og Dreyfus. Som alle andre individer, byttes de ut i livets og historiens kjede. De blir imidlertid igjen som en del av det store og allestedsnærværende historiske Minnet (med stor M), som Tranströmer ofte skriver om, dvs. som en del av en slags kollektiv, historisk bevissthet. I tillegg består deres funksjoner i historiens forløp. Personene dør, men *rollene* består, kunne vi kanskje si. Dreyfus selv levde ikke på 1950-tallet, men Dreyfus' rolle som uskyldig offer lever videre i historiens rullerende gang (Bly 1981:328; Printz-Påhlson 1981:344, Ringgren 2001:33).

I den store historiske sammenhengen virker det derfor som om Tranströmer levner enkeltindividet og det partikulære liten betydning. I en gjennomgangsfigur hos dikteren, i ”trafikens” store kjede, som han gjerne kaller det, dvs. i summen av det sosiale og organiske samspillet i verden (Espmark 1983:117; Bergsten 1989:63), blir enkeltindividet så godt som borte. I strofe to heter det blant annet om den menneskelige trafikken: ”Där ska hela trafiken gå, under stjärnorna,/ under de oföddas bleka ansikten, utkastade i tomrummet, anonyma som

²⁸ Siden jeg legger såpass stor vekt på å påpeke likheter mellom Tranströmer og romantikken, passer det å modifisere med at historiesynet er ulikt. Det er det *lineære* historiesynet med vekt på den fremadskridende utvikling som dominerer i første halvdel av 1800-tallet, ikke det sykliske som hos Tranströmer. NB: At et lineært historiesyn dominerte i romantikken, betyr derimot ikke at alle romantikere var utviklingsoptimister, det må sies. Jean Jaques Rousseau (1712-78) f.eks. mente at menneskene hadde hatt det bedre før, i en tenkt naturtilstand, enn i det moderne samfunnet som nå vokste frem i Europa på slutten av 1700-tallet (Bankier 1985:201; Espmark 1983:113; Lund: 293-296, 308; Rousseau 1997:66-83).

²⁹ Det motsatte av universalisme i historiefilosofien er *historisme* som utelukkende legger vekt på endring og utvikling i historien. Noen ahistoriske sannheter eller grunnideer finnes ikke, der er intet som ikke endres i løpet av historien. *Radikal* historisme innebærer dermed typisk postmoderne relativisme (Gregersen 1994:22-23).

risgryn.” (Tranströmer 2003:111). Det individuelle menneske blir beskrevet som en anonym størrelse, som et risengryn i den store trafikken i historiens kosmos.

At Tranströmer nedtoner enkeltindividet og det partikulære til fordel for det allmenne og universelle, betyr allikevel ikke at det mangler muligheter for mennesket til å kunne påvirke og endre den historiske utvikling. For som det står i fjerde strofe: ”Radikal och Reaktionär lever tillsammans som i ett/ olyckligt äktenskap,/ formade av varann, beroende av varann./ Men vi som är deras barn måste bryta oss loss.” (*ibid.*:112). Det er mulig å bryte seg løs, mulig å gå fra tese (det reaksjonære), til antitese (det radikale), for dernest til syntese – dvs. det nyskapte av både tesen og antitesen. Her skimter vi en dialektisk bevegelse, likt romantikeren Hegels historiesyn (Østerberg 1999a:7-12). Det betyr at Tranströmer også innrømmer historien en viss utvikling og linearitet. Men, og her kommer mitt hovedpoeng, Tranströmer beveger seg igjen på to ulike virkelighetsnivåer. Det som er sant på ett nivå, er ikke nødvendigvis sant på ett annet nivå. På et overflateplan er den dialektiske bevegelsen mulig. Historien kan forandres, den er ikke lovmessig forutbestemt på et overfladisk samfunnsmessig nivå. På et dypere nivå derimot, hersker nærmest en guddommelig orden som skaper seg selv, uavhengig den menneskelige vilje: ”Guds ande är som Nilen: översvämmar/ och sjunker i en rytm som har beräknats/ i texterna från skilda tidevarv.” Denne sykliske rytmen og videre gang har ikke mennesket noen innvirkning på: ”Kommande händelser, de finns redan!”, heter det i så måte et annet sted (Tranströmer 2003:35, 161).³⁰ Historiesynet er dermed både fatalistisk og ikke-fatalistisk på samme tid, og både lineært og syklisk, herunder både dynamisk og stabilt vedvarende.

Dypest sett er altså historien av syklisk karakter, men med tanke på det lineære og dynamiske innslaget er det kanskje mer presist å hevde at historien går sirkulært som i en *spiral*.³¹ Alt gjentar seg på syklisk vis, men ikke i detalj. Også noe forandres. Historien blir dermed en grenseløs prosess hvor ”kedjan bryts och fogas i hop igen ständigt” (Tranströmer

³⁰ Enkelte litteraturvitere er uenige i om Tranströmers historie- og menneskesyn er universalistisk og deterministisk eller ikke. Etter min mening har synspunkter fra begge hold delvis rett. På et overflatenivå har mennesket fri vilje, og det kan dermed endre historien. På et dypere nivå bestemmer derimot underliggende lover i en slags guddommelig orden. At Tranströmer opererer på to nivåer, blir sett bort ifra i meningsutvekslingene mellom litteraturviterne. For mer om de ulike holdningene: universalisme vs partikularisme, se eksempelvis Ringgren eller Espmark (Ringgren 1981:284-292; Espmark 1983:123-125).

³¹ Til orientering: andre litteraturvitere legger etter min mening til grunn et for ensidig perspektiv når de skal forklare Tranströmers historiesyn. Tendensen er at de enten legger for ensidig vekt på historiens sykliske gang, som Joanna Bankier, Jan Stenkvist eller Magnus Ringgren f.eks. (Bankier 1985:202-204; Espmark 1983:123-124), eller for ensidig vekt på historiens linearitet, som f.eks. Kjell Espmark (Espmark 1983:124). Sistnevnte går endog så langt at han totalt avviser historiens sykliske preg: ”en rad dikter visar att historien i Tranströmers universum inte är cyklisk till sin natur” (*loc. cit.*). Dette skriver han uten å nevne noen konkrete dikteksempler, påstanden er derfor mangelfullt begrunnet (*loc. cit.*). I tillegg er den etter min vurdering feilslått. Diktet ”Om Historien”, som nettopp handler om historien, viser tydelig nok at Tranströmers historiesyn har et syklisk preg.

2003:142). Ledd overlapper og overlappes av stadig nye ledd i den organiske ”trafikken” som en stabil foreteelse. Alt er dermed i en prosess hvor ”skapelsen arbeitar på sig själv”, som det heter i diktet ”Posteringen” (1973) (*ibid.*:161). Alt eksisterer dermed i en stadig vorden, kunne man kanskje påstå. Tittelen på Tranströmers tredje diktsamling, *Den halvfärdiga himlen*, antyder noe slikt, hvis ”himlen” forstås metonymisk som skapelsen. Historien er ikke endelig eller avsluttet, men halvferdig, i en stadig pågående skapelsesprosess (Söderberg 1981:321).

Historien har altså to ontologiske nivåer, ett overfladisk og ett dypt. Det eksisterer en spenning mellom dem, blant annet når det gjelder den ikke-fatalistiske og den fatalistiske bestemmelsen av historien. Den samme spenningen mellom åpenhet og determinisme, gjelder ikke bare for historiens gang, den gjelder også til fulle når det gjelder menneskets individuelle frihet som sådan. Mennesket er både fritt og ufritt avhengig av hvilket ontologisk nivå vi beveger oss på. Fri vilje, altså en evne til å kunne handle fritt uten hverken ytre eller indre tvang, mener jeg Tranströmer åpner for så lenge vi opererer på et overflatenivå av eksistensen. Mennesket kan riktignok her også være utsatt for både ytre press (politisk tvang, fengsel, samfunnets konvensjoner, foreldrepres: alle former for ytre stengsler) eller indre press (angst, dårlig samvittighet, tvangstanker, nevroses, manipulasjonsutsatt eller dupert m.m.) (Kane 2005:2-3, 163-164), men Tranströmer *åpner* for at mennesket kan handle fritt og fullstendig løsrevet fra stengsler, jf. sitatet fra ”Om Historien”: ”vi som är deras barn måste bryta oss loss”, eller som i ”C-dur”: ”Förbipasserande leenden – alla log bakom uppfällda kragar./ Det var fritt!” (Tranströmer 2003:75, 112). På et dypere plan kan det derimot virke som om mennesket er determinert av et historiens rollemønster eller en guddommelig orden. Jeg har allerede nevnt frasen ”Kommande händelser, de finns redan!/ Jag känner det”, som antyder at individets skjebne er forutbestemt. Det er mer i det samme diktet, ”Posteringen” fra 1973, som peker mot en guddommelig orden eller determinisme: ”Uppdrag: att vara där man är./ Också i den löjliga gravallvarliga/ rollen – jag är just den plats/ där skapelsen arbetar på sig själv. [...] att vara där man är. Och vänta.” (Tranströmer 2003:160-161). Oppdraget er å være på sin (forutbestemte) plass – og vente. Å vente på hva da? På at løsningen til livets mysterium åpenbarer seg kanskje? Eller hva med følgende diktseksempel fra ”Carillon” (1983): ”Ingen bestämmer vart jag ska gå, allra minst jag själv,/ ändå är varje steg där det måste.” (*ibid.*:242). Et paradoks: ingen bestemmer hvor jeget skal gå, heller ikke jeget selv – hvem bestemmer da? Hva blir igjen? Er alt bare et utslag av tilfeldigheter? Nei, for det står jo skrevet at hvert skritt er et skritt som skjer med nødvendighet. Menneskets skjebne må tvert imot dypest sett være forutbestemt av et universelt rollemønster eller av en bakenforliggende plan (Bergsten 1989:100-101).

Den overordnede sammenhengen, ”det stora okända som jag är en del av och som säkert/ är viktigare än jag”, kan mennesket altså ikke påvirke (Tranströmer 2003:244), kun på et mer overfladisk nivå har mennesket fri vilje. Igjen ser vi hvordan Tranströmer opererer på to ontologiske nivåer. Ett på overflaten og ett i dybden, og hvor begge virkelighetsnivåene til sammen forteller sannheten om mennesket.

Kunstens moralske oppgave: å få frem sannheten om verden

Vi har til nå sett at sannhet grunnleggende sett betyr to ting for Tranströmer, enten grense eller overskridelse. Siden de dypere sannheter kun kan nåes i kraft av overskridelsen, blir det om ikke kunstens oppgave, så i det minste *Tranströmers* kunstneriske oppgave, å overskride grensene som konstituerer menneskets fysisk-faktiske realitet. Sannheten er målet for dikteren, derfor lyder hans imperativ: ”Gå som en spårhund där sanningen trampade!” (Tranströmer 2003:112). Tranströmers sannhetssøken og klare forsett om å skrive sant om virkeligheten kan enn videre betraktes som et *moralsk* prosjekt, for av en sannhetssøken følger jo naturlig et ønske om å *ville* det sanne og ekte – og derav det rette, siden vi i alminnelighet foretrekker sannhet fremfor løgn og det ekte fremfor det falske.

Grunnet dikterens sannhetskrav, stiller han seg generelt negativ til mediavirkeligheten og til språkbruken i det offentlige ordskifte. Han kaller denne verden tillike for en ”pseudo-verden” som forvrenger komplekse saksforhold i ensidige og altfor grovkornede svart/ hvitt-fremstillinger. Mye er retorikk og propaganda etter hans oppfatning: ”I Saigon, Da Nang og Hue skrives sandheden lige nu med så store bogstaver at den burde trænge frem til selv de forblindede masser der ernærer sig af TIME Magazine”, skriver han eksempelvis til sin diktervenn Robert Bly midt på 60-tallet under Vietnamkrigen (Tranströmer & Bly 2007:55, 117).

Behovet for et *motspråk* er derfor sterkt, etter Tranströmers mening, et motspråk mot det konvensjonelle språket som dominerer i maktens korridorer og i det offentlige rom. I diktet ”Nattjour” fra *Mörkerseende* (1970) gir han uttrykk for dette: ”Språket marscherar i takt med bödlarna./ Därför måste vi hämta ett nytt språk.” (Tranströmer 2003:143). Makten korrupperer språket, og gjør det dermed upålitelig. Poesien, her betraktet som det nye språk, blir derfor et nødvendig bolverk mot maktens, og herunder medias, overfladiske og forløyede fremstilling av verden. Dikterens holdning kommer endog helt eksplisitt til uttrykk i et intervju ifra 1989: ”Dikten är en motståndsrörelse, därför att den ger individen ett språk som inte är maktens, byråkratins eller massmedias” (Rönnerstrand 2003:105).

Mens det konvensjonelle språket således betraktes som et utbrukt språk av Tranströmer, uthullet av klisjeer, politikerfraser og abstrakte flertydigheter, er poesien på sitt beste et friskt og rent språk som evner å synliggjøre hvordan virkeligheten er beskaffet. I korthet kan vi dermed si at Tranströmer setter opp poesi og retorikk som motpoler hvorav forfattere i førstnevnte sjanger tillegges et slags moralsk ansvar om å beskrive verden på en så sannferdig måte som mulig (Tranströmer & Bly 2007:55, 117, Bankier 1981:316).³²

I den forstand ligner Tranströmers prosjekt i høy grad på modernismens, slik dette blir lagt frem av russeren Viktor Sjklovskij på begynnelsen av 1900-tallet: kunsten burde etter hans mening fungere som en form for motspråk mot det tilstivnede og vanemessig søvndyssende. Etter Sjklovskijs mening stod nemlig det automatiserte språket i fare for å nivellere nyansene i virkeligheten og i siste instans gjøre livet fattigere slik det reduserte komplekse forhold i verden til enkeltstående ord og reduksjonistiske begreper. Det burde derfor være diktningens fremste oppgave å desautomatisere språket, forvanske persepsjonen, og derigjennom skjerpe lesernes sanser. Da ville man så å si vekke tingene i verden til live igjen, eller ”gjøre stenen til sten igjen”, som han selv skriver (Sjklovskij 1991:16; Brumo og Furuseth 2005:29-39). Et typisk slagord for modernismen, Ezra Pounds: ”make it new!”, gjenspeiler denne holdningen – en ny virkelighetsoppfatning krevde et nytt språk (Andersen 2008:44-45).

Man kan altså snakke om en ”språkets krise” all den tid man leter etter et nytt formspråk i modernismen (Brumo og Furuseth 2005:21-22). En lignende krise opplever tilsynelatende Tranströmer når han forfekter at vi må ”hämta ett nytt språk”. Det mener bl.a. Tranströmer-forskeren Torsten Rönnerstrand. I sitt studie av Tranströmers språksyn hevder han at Tranströmer nok sett under ett har et positivt syn på språket, men at han i en fase på 80-tallet blir språk pessimist og får en mistro til språket (Rönnerstrand 2003:196-208). Etter min mening er det ikke språket i seg selv Tranströmer noen gang mistror, ei heller på 80-tallet, det er snarere en bestemt måte å *bruke* språket på han tidvis stiller seg kritisk til. Forslitte vendinger, klisjeer og intetsigende abstraksjoner – det er hva han vil til livs, ikke språket i alminnelighet. Det er forskjell på språk og språkbruk. For å vurdere dette litt nærmere kan vi se på diktet Rönnerstrand først og fremst trekker veksler på når han skal argumentere for

³² Til Robert Bly skriver Tranströmer om forholdet mellom poesi (ærlighet) og retorikk (løgn) på følgende vis (her i dansk oversettelse): ”Digtet er delvis et protestdigt mot den fremherskende stemning i Sveriges intellektuelle liv. Jeg siger at det at finde sandheden, at være ærlig etc. er et vanskeligt individualistisk balancenummer, man må fjerne retorikken, alle sloganer og overskæg og fordomme og... Ligesom at stå over for Døden.” (Tranströmer & Bly 2007:158).

Tranströmers språkskeptisisme – diktet ”Från mars -79” fra samlingen *Det vilda torget* (1983):

Trött på alla som kommer med ord, ord men inget språk
för jag till den snötäckta ön.
Det vilda har inga ord.
De oskrivna sidorna breder ut sig åt alla håll!
Jag stöter på spåren av rådjursklövar i snön.
Språk men inga ord. (Tranströmer 2003:222)

Diktets jeg fremstår som lei av tomme ord og rent pjatt og snakk i sine omgivelser i det siviliserte samfunnet, trøtt som det er av ”alla som kommer med ord”. Det tar av den grunn avstand til sine medmennesker og søker til naturen, til ”den snötäckta ön” og til det ville som ikke har noen ord. Ingen ord, men et meningsfylt språk tilkjennevis allikevel naturen, det fremgår av siste linje: ”Språk men inga ord”. Naturens språk fremstår som et system av visuelle, taktile og hørbare tegn jeget mener det er vel verdt å kontemplere over, mens menneskenes språk, som først og fremst preges av ord, fastslås paradoksalt nok som ikke-språk: ”ord men inget språk”. Da et språk pr. definisjon er et kommunikasjonsmiddel, må denne frasen bety at ordene i jegets omgivelser ikke kommuniserer, at de er meningsløse og intetsigende.

Kan vi tolke dette diktet helt bokstavelig? Forteller diktet oss at menneskenes skrift- og talespråk er ubrukelig og meningsløst, og at språket bør mistros rent generelt? Rönnerstrand mener det. Han forfekter at diktet ikke bare viser at Tranströmer er kritisk til at språket tidvis misbrukes av eksempelvis politiske eller kommersielle hensyn, men at det også viser at dikteren er kritisk til språkets evne generelt som erkjennelses- og kommunikasjonsmiddel (Rönnerstrand 2003:203-207).

Jeg mener at Rönnerstrands tolkning er feilaktig. Han leser diktet altfor bokstavelig og tar ikke nok innover seg den meningsfordreining diktets tone fører til. Etter min mening er diktets jeg tydelig indignert, lut lei og ”trött på alla som kommer med ord” – intetsigende ord. I ren sarkastisk oppgitthet uttrykker jeget at omgivelsene kun bedriver meningsløst rabbel og snikksnakk: ”ord men inget språk”. Her tar dikteren tydelig i bruk overdrivelsen som virkemiddel, og derfor bør vi ikke lese diktet for bokstavelig.

At det er en bestemt språkbruk og ikke språket i seg selv forfatteren er kritisk til, kommer etter min mening også frem i et intervju hvor dikteren kommenterer sitt eget dikt:

Jag tror att man med den här dikten som med alla mina dikter egentligen skall börja med att se den som en rent konkret beskrivning av en person som tycker det skrivs för mycket, pratas för mycket, verbaliseras för mycket och som till slut nästan kommer till en misstro mot hela det här ”pratväsendet”. [...] Och så åker jag ut på landet och det är snö fast det är mars och jag sitter där och tiger (Bolin 1987:24).

Som det fremgår av sitatet, er det ”hela det här ’pratväsendet’” Tranströmer mistror, ikke språket generelt. Det offentlige rom preges av for mye trivia og tabloidisering og gir dermed lite mening for såvel diktets jeg som for dikteren selv. Å søke ro i naturen og å grunne over ”De oskrivna sidorna [som] breder ut sig åt alla håll!”, er derfor klart å foretrekke fremfor offentlighetens ståk og verbale støy.

Poesiens potensielle funksjon i samfunnet er følgelig delvis å utgjøre et motspråk til dette ”pratväsendet”, etter Tranströmers oppfatning. Helt konkret tar han dermed avstand fra abstraksjoner: ”varje abstrakt bild av världen är lika omöjlig som ritningen till en storm”, og generaliseringer: ”Sammanfattningen kan inte göras, sammanfattningen är omöjlig” (Tranströmer 2003:220, 179). Med abstraksjoner og generaliseringer fremstilles virkeligheten for unøyaktig og ufullstendig. En slik språkbruk kan nok egne seg til slagord og forenklinger, men får den råde grunnen i det offentlige rom i alminnelighet, står den reelle virkeligheten i fare for å gå tapt for mennesket og samfunnet (Rying 1985:135). Man mister nemlig øye for det partikulære, spesielle og unike, og Sjklovskijs partikulære ”sten” fortrenses bortimot til intethet. Virkeligheten er således mye mer kompleks enn hva abstraksjonens og generaliseringens språk kan tilveiebringe. En slik språkbruk er derfor pr. definisjon egentlig inautentisk og falsk.

Som motmiddel må man ta sikte på å beskrive det partikulære og genuint egenartede ved alle forhold i verden. Hvert nytt problemfelt eller tema krever en egen nyansert beskrivelse, eller som det heter hos Tranströmer: ”Varje problem ropar på sitt eget språk” (Tranströmer 2003:112). Frasen er først og fremst myntet på politiske forhold og er en kritikk mot forutinntatte holdninger og polariserte standpunkter,³³ men kan like gjerne fremholdes som Tranströmers syn på virkeligheten mer generelt. Denne kan bare fanges inn om man dveler ved det partikulære, konkrete og spesifikke. Alle former for abstraksjoner og generaliseringer blir som utvendige merkelapper å regne.

Av dette kan det nå synes som om Tranströmer slettes ikke søker det universelle. Når han er såpass opptatt av det spesielle og unike i hver enkel sammenheng, kan man undres over om det ikke blir en selvmotsigelse av meg å påstå at han er opptatt av det universelle og det allmenngyldige i sin diktning? Kjell Espmark vil mene det, til dels også Torsten

³³ Frasen er hentet fra det allerede mye omtalte diktet ”Om Historien” hvor Tranströmer kritiserer fastlåste politiske ståsteder, ”Radikal och Reaktionär”, og formaner neste generasjon om å bryte seg løs fra denne tanketvangen: ”vi som är deras barn måste bryta oss loss”. Bare i så tilfelle vil man kunne ha en sjanse til å se verden slik den virkelig er i all sin kompleksitet. Det er altså helt nødvendig med et nytt og friskt blikk på samfunnsforholdene, derfor: ”varje problem ropar på sitt eget språk.” (Rying 1985:135-136, Tranströmer 2003: 111-112).

Rönnerstrand. Begge er opptatt av at Tranströmers sannhetsforståelse endrer seg utover i forfatterskapet. Til å begynne med i forfatterskapet, påstår Espmark (og Rönnerstrand følger delvis Espmarks spor), er Tranströmer som universalist å regne, om man med begrepet universalist da mener at forfatteren søker det allmenngyldige, overpersonlige og tidløse. Espmark påstår at Tranströmer utover i forfatterskapet forkaster dette ståstedet. Han viser til en eller annen samtale hvor ”han [Tranströmer] verkligen ändrat åsikt på denna punkt. I senare tid dröjer han på ett helt annat sätt vid ögonblicket i stället för att ’söka det allmänna’”. (Espmark 1983:49, 279, Rönnerstrand 2003:165-168). Det er uklart hvor Espmark egentlig har Tranströmers utsagn fra, men jeg tror ham på hans ord. Mitt inntrykk er at han har førstehåndserfaring, altså at han selv har snakket med Tranströmer om dette. Men helt sikker kan jeg ikke være, fordi det kommer ikke klart nok frem i Espmarks monografi (jf. *loc.sit.*).

Hvorom det nå enn er, mener jeg at han uansett drar gale slutninger og at han i en viss forstand vrir på Tranströmers posisjon. Han får det til å virke som at en endring har skjedd i *senere tid*, men endringen han snakker om ovenfor, skjer allerede i overgangen mellom 50- og 60-tallet. Tranströmer innser tidlig at hans overpersonlige, jeg-løse poetikk fra debuten er et blindspor. Allerede i andre diktsamling, *Hemligheter på vägen* fra 1958, innrømmer dikteren noe mer plass for et lyrisk jeg i sine dikt, og i tredje samling, *Den halvfärdiga himlen* fra 1962, løsner det med jeg-bruken.³⁴ Ettersom han blir mer og mer opptatt av sannhet, må han skape rom for det subjektive, da alle erfaringer og konklusjoner om verden tross alt er menneskelige konklusjoner, ikke overpersonlige som sådan.³⁵ Overgangen i forfatterskapet er klar, men den skjer såpass tidlig, allerede tidlig på 60-tallet, at den første fasen på 50-tallet heller må sies å utgjøre et *unntak* enn en vedvarende tendens hos dikteren. Det blir derfor feil å si at forfatterskapet har gjennomgått noen vesentlig endring i senere tid når endringen skjer så tidlig som sent på 50-tallet eller på begynnelsen av 60-tallet.

I tillegg gjør Espmark en feilslutning. At Tranströmer blir seg mer bevisst det partikulære og individuelle i sin diktning, betyr ikke at han blir *mindre* opptatt av det allmenne og overpersonlige. Problemet for dikteren er snarere å finne den riktige balansen mellom det subjektive og spesielle på den ene siden og det objektive og generelle på den andre. Jeg minner her om hva sannhet er for Tranströmer så sent som i 1979 (Espmarks monografi er fra 1983). I et intervju i New York, som Espmark selv siterer ifra, sier Tranströmer: ”I am always writing on the borderline – the borderline between the inner world

³⁴ I et brev datert i 1990 bekrefter Tranströmer at overgangen skjer på ovennevnte tidspunkt (Bergsten 2011:21).

³⁵ Om dikterens holdning til det synlige ”jeget” i poesien, se eksempelvis et tv-intervju fra 1980 (Tranströmer 1980).

and the outer world. I call this borderline 'the truth barrier', which is the title of my latest book, because that's the point where you can see the truth." (Espmark 1983:90).

Tranströmer har etter min mening et mye mer universalistisk ståsted enn hva Espmark vil vedkjenne. Foruten gjennomgangen jeg har gitt til nå, er ytterligere belegg for dette å finne i Tranströmers syn på oversettelsesproblematikk. I samlingen *Stigar* fra 1973 inkluderte han dikt av Robert Bly og ungarenen János Pilinszky, som han hadde oversatt, med det argument at han følte det som om de like gjerne kunne ha vært hans egne. Det spiller ingen rolle hvem som har skrevet diktene, etter Tranströmers mening, de peker uansett til en opprinnelig følelse som er allmennmenneskelig og universell. Om sine egne dikt gjendiktet av Robert Bly skriver han likelydende i 1974 (i dansk utgave): "Det gode ved dine oversættelser er at jeg altid på ny møder den oprindelige følelse jeg havde lige da digtet begyndte. Andre oversættelser giver en (bleg) avglans af det færdige digt, men du fører mig tilbage til den oprindelige oplevelse." (Tranströmer & Bly 2007:11). Her mener Tranströmer tydeligvis at det finnes allmennmenneskelige følelser og opplevelser som det er mulig å nedtegne i dikterisk form.

Med sin universalistiske grunnoppfatning endrer Tranströmer heller ikke sitt syn på hva sannhet er utover i forfatterskapet, om vi tar et lite forbehold knyttet til forfatterens jegløse diktning i den tidligste fasen på 50-tallet, vel og merke. Sannheten oppstår i møtet mellom det subjektive og det objektive. Det universelle finnes i det partikulære, og motsatt: det partikulære hviler i det universelle. Her skiller jeg følgelig lag med Espmark, men også til dels med Rönnerstrand. Der Espmark og Rönnerstrand vektlegger brudd og utvikling i forfatterskapet, vektlegger jeg isteden *kontinuitet* (jf. Espmark 1983:49, 279, Rönnerstrand 2003:165-168). Dikteren strever etter min oppfatning hele tiden med det *samme* sannhetsprosjektet. Som jeg avslutningsvis har forsøkt å forklare, blir prosjektet til syvende og sist også et moralsk prosjekt. Sannhetskravet blir fundamentalt og fyller skriveprosjektet med et dypfølt alvor. Som Tranströmer selv sier det: "Oftast när jag har skrivit har en del av mig själv hela tiden viskat i mitt öra: 'Kom ihåg att du måste mena allvar!'" (Ryning 1985:134). Alvorlig må det bli når kunsten skal avdekke sannheten om verden og samfunnet.

* * *

I forrige kapittel redegjorde jeg for Tranströmers sannhetsforståelse og sannhetsprosjekt rent generelt. I dette kapitlet har jeg forsøkt å forklare nærmere *hva* dikteren betrakter som sant om mennesket og verden, og på *hvilken måte* han mener det er sant, altså hvorvidt noe menes som ontologisk sant, epistemologisk sant, eller om det sanne kun er et etisk anliggende. Siktemålet har vært å redegjøre for grunnleggende trekk ved dikterens idémessige posisjon hva gjelder hans syn på religion, verden, mennesket, historien og kunsten.

Sammenfattende vil jeg si at Tranströmer har et monistisk, organisk og panteistisk verdensbilde med ulike virkelighetsnivåer. På de ulike virkelighetsnivåene råder videre *ulike* sannheter. De overfladiske sannhetene er menneskets eksistensielle betingelser, slik vi til daglig oppfatter dem. Heri er sannheten at tilværelsen er fylt av diverse former for grenser. På et dypereliggende nivå hersker andre, mer egentlige sannheter. Disse kan nås gjennom overskridelse av de nevnte grensene. Når det kommer til stykket, handler Tranströmers diktning om spenningsforholdet mellom disse fenomenene, altså mellom *grensen* og *overskridelsen*. Av og til synes overskridelsen mulig, andre ganger synes grensene uoverstigelige.

Det neste blir å vise *hvordan* Tranströmer i praksis gjennomfører sitt overskridende prosjekt. Hvordan blir Tranströmers verdensbilde og idémessige posisjon omgjort til diktning? Hvilken metode og hvilke poetiske grep benytter han seg av da? Når målet er å skrive frem de dypereliggende sannheter om mennesket og verden, hvilke konsekvenser får det for stil og formspråk? Vel, det er emnet for neste kapittel.

4. DET OVERSKRIDENDE PROSJEKTETS FORMSPRÅK

- fem poetiske grep

Innledning:

Som vi så i forrige kapittel, anlegger Tranströmer et dobbelt perspektiv på verden uavhengig av emnet han behandler. Sett fra et overfladisk perspektiv dominerer grenser mellom alle entiteter og fenomener i verden; sett fra et dypereliggende perspektiv eksisterer det en forbindelse mellom alle ting. Det som ser ut til å være uten sammenheng, *har* egentlig en underliggende sammenheng, etter Tranströmers mening. Når dikteren blir bedt om å beskrive sin egen poesi, svarer han skriftlig på følgende vis i 1977:

My poems are meeting-places. Their intent is to make a sudden connection between aspects of reality that conventional languages and outlooks ordinarily keep apart. Large and small details of the landscape meet, divided cultures and people flow together in a work of art, Nature meets Industry etc. What looks at first like a confrontation turns out to be a connection.

Conventional languages and outlooks are necessary when it's a question of *handling* the world, of reaching clearly-defined and concrete goals. But we know from experience that these fall short in the most important moments of life. If we permit them to dominate us wholly, we are on the road to the breakdown of contact, to destruction. I view poetry as a counter move against that sort of development. Poems are active meditations, they want to wake us up, not put us to sleep (Tranströmer 1979:38).

Dikteren tillegger for øvrig at hans mening har holdt seg opp igjennom årene. Det skriftlige svaret ovenfor er opprinnelig skrevet på 60-tallet, men det kan fortsatt stå, sier han: "That was ten years ago but it can still stand as an answer to [the] question about how I view my work" (*loc. cit.*). I første avsnitt ser vi at Tranströmer insisterer på dypereliggende forbindelser eller sammenhenger mellom motsatte størrelser. Det som ser ut som en konfrontasjon mellom motsetninger, "turns out to be a connection", som det står. Verden er altså én. Tranströmer har dermed en monistisk grunnholdning. Denne holdningen preger, som han selv bedyrer, hele hans diktning. I andre avsnitt ser vi videre at det blir kunstens oppgave å avdekke disse skjulte sammenhenger og forbindelser i verden. Om mennesket ikke søker disse sammenhengene, mister det til sist kontakten med virkeligheten og blir dermed fremmedgjort for seg selv og for verden, synes Tranströmer å mene. Han tillegger poesien dermed også en moralsk oppgave: å vekke mennesket og få det til å erkjenne sin virkelige plass i kosmos.

Hittil har det vært min hensikt å forklare og utdype denne grunnholdningen hos Tranströmer. I de forutgående kapitlene har vi i så måte sett at det som dikteren betrakter som sant om verden og virkeligheten, er avhengig av hvilket virkelighetsnivå vi befinner oss på. Det som er sant på et overfladisk nivå, er usant på et dypere nivå. Dette er på linje med Tranströmers egne ord ovenfor. På eksistensens overflate er verden oppstykket og

grenseoppdelt, på et dypere eksistensnivå hersker i virkeligheten en panteistisk og organisk orden. Denne inndelingen av verden i to nivåer gjelder de fleste eksistensfenomener, om vi så er opptatt av mennesket, historien, tid, rom, el.l..

Mitt neste anliggende er å forsøke å forklare *hvordan* Tranströmer går frem dikterisk når de dypere sammenhenger og sannheter i tilværelsen skal avdekkes. Hva med formen? Når det kommer til stykket, er det jo formen det hele kommer an på. Slik fortøner det seg i alle fall for Tranströmer. I det andre avsnittet i tekstutdraget ovenfor f.eks. opphøyes poesiens språk på bekostning av det konvensjonelle. Tekstavsnittet uttrykker nettopp det jeg har redegjort for tidligere; at Tranströmer besitter en *poetisk tro*, en tro på poesiens muligheter til å beskrive de dypere lag og underliggende mønstre i den menneskelige virkelighet. I memoarboken *Minnena ser mig* fremheves likeledes formen når dikteren skal forklare sin opprinnelige begeistring for poesien:

[...] versens underbara precision. Detta växelspel mellan det skröpliga triviala och det spänstigt sublimala lärde mig en massa. Det var poesins villkor. Det var livets villkor. Genom formen (Formen!) kunde något lyftas. Larvfötterna var borta, vingarna slog ut. Man fick inte förlora hoppet! (Tranströmer 1993:55).

Gjennom poesiens formspråk kan "livets villkor" beskrives, hevder altså Tranströmer, for poesiens vilkår er de samme som livets. Gjennom poesien kan de store sammenhengene i tilværelsen antydes og sannhetene om den menneskelige eksistens fornemmes. Spørsmålet blir nå altså hvordan? Hvordan skaper han et formspråk som viser hans organiske verdensbilde der alt har en sammenheng med alt?

Etter min mening er det først og fremst fem stiltrekk som virker bestemmende for Tranströmers diktning. For det første har det poetiske universet en spesiell topografi der kategoriene tid og rom er brutt ned. For det andre er diktene svært konsentrerte. For det tredje er billedbruken preget av en spesiell balanse mellom et informativt, denoterende språk og et ekspressivt konnoterende. For det fjerde har diktene gjerne en kontrastkomposisjon. Til sist vil jeg hevde at det også er noe spesielt med den underliggende stemmen i diktene. Jeg skal behandle hvert punkt etter tur. Siktemålet med kapitlet er todelt: Jeg vil redegjøre for typiske stilistiske trekk ved Tranströmers diktning samtidig som jeg vil forklare hvordan disse stiltrekkene passer med det dikteriske prosjektet – å finne det balanserte svaret på spørsmålet: "Hur ska man på en gång kunna bibehålla gåtan (för den är Sanningen) och förklara den?" (Espmark 1983:31).

Nedbrytning av kategoriene tid og rom: alle tings samtidighet

Et helt grunnleggende trekk ved Tranströmers poesi er de stadige forskyvninger og abrupte overganger i tid og rom. Tiden og rommets normale grenser brytes og overskrides. I diktet ”Nattboksblad” fra samlingen *Sorgegondolen* (1996) blir kategoriene sågar betraktet som ett og det samme: ”En tidrymd/ några minuter lång/ femtioåtta år bred.” (Tranströmer 2003:285). Tiden får her romlig karakter, og motsatt. Noe nytt eller originalt formgrep er ikke dette. Å eksperimentere og bryte kunstnerisk med den konvensjonelle fremstillingen av tid og rom, hører allerede den tidlige modernismen på 1800-tallet til. (Borum 1966:14; Friedrich 1968:16; Espmark 1983:88-89). Originalt eller ikke; formgrepet er sentralt for Tranströmer og passer utmerket til hans overskridende prosjekt der underliggende forbindelseslinjer, kjeder og analogier mellom ulike eksistensfenomener påpekes. Jeg vil påstå at det er det mest grunnleggende kunstgrepet han gjør for å synliggjøre at det eksisterer en sammenheng mellom alle ting i verden og at verden i bunn og grunn utgjør én organisk helhet. Ved å bryte med grensene i tid og rom, smeltes tider og steder sammen til en eneste samtidighet. En enhet i eksistensen antydes dermed. Alt hviler på en eller annen måte sammen i et kontinuerlig ”nå”.

Tranströmer bruker, så langt jeg kan se, hovedsakelig tre forskjellige fremgangsmåter for å påpeke sammenhenger mellom virkelighetsfenomener ved hjelp av forskyvninger i tid og rom. For det første uttrykkes sammenhenger på tvers av tid og rom helt direkte i enkelte dikt. I diktet ”Elegi” f.eks., fra *17 dikter* (1954), står det:

Det finns en korsväg i ett ögonblick.
Distansernas musik har sammanströmmat.
Allt sammanvuxet till ett yvigt träd.
Försvunna städer glittrar i dess grenverk. (Tranströmer 2003:29)

Strofen uttrykker at alt i verden er en del av det rike og frodige *livets tre*, livets akse som alt i kosmos kretser omkring (Biedermann 2008:400-402). Ulike tider er ”sammanvuxet” i det, og ”Försvunna städer” er synlige blant dets glitrende blader. Ulike tider og steder smeltes dermed sammen. Den ontologiske forestillingen uttrykkes helt eksplisitt. Krysning av tid og rom skjer for øvrig i hvert enkelt øyeblikk: ”Det finns en korsväg i ett ögonblick” – altså: alle tider og steder er tilstede på en eller annen måte i den samme vedvarende samtidigheten.

De to første verslinjene antyder dessuten at det partikulære øyeblikket har en viktig erkjennelsesmessig funksjon. Muligheten for å kunne skue tilværelsens dypstrukturer synes å være tilstede. Den kan oppstå i et øyeblikks glimt, i form av en slags åpenbaring. Dette fremgår ikke helt entydig, men etter min mening er en slik lesning plausibel. Slik får strofen

og diktet for øvrigt alt i alt preg av å være en visjon.³⁶ Tranströmer gir selv sitt besyv til karakteristikken ”visjonsdiktning” om sin tidlige diktning i et brev som Peter Hallberg delvis gjengir: ”Det konstnærliga idealet var en sorts ’vision’, varmed jag menade en större klarhet, lyskraft, som hos Piero della Francesca och dylika, gärna halvt medeltida konstnärer.” (Hallberg 1982:578). Jeg vil tillegge at det dreier seg om *visjoner med et sterkt idealistisk preg*,³⁷ altså visjoner hvor virkeligheten primært beskrives som noe åndelig. Hendelser på ulike plasser til ulike tider er sammenknyttet på et immaterielt nivå. Det kan vi blant annet se av andre verslinje i strofen ovenfor hvor det fremgår: ”Distansernas musik har sammanströmmat”. Som musikken først og fremst er av åndelig art (selv om også den har en stofflig eller materiell side i kraft av vibrerende lydbølger), er også virkelighetens ulike tider og steder først og fremst bundet sammen på et åndelig nivå. Det er hos Tranströmer likevel ikke snakk om noen dualisme mellom ånd og materie, for noe skarpt skille mellom disse to substansene markeres ikke. Substansene betraktes snarere som deler av den samme organiske og enhetlige virkeligheten. Som det også står i neste linje: ”Allt sammanvuxet till ett yvigt träd”.

Den idealistisk fargede visjonsdiktningen mener jeg er noe Tranströmer holder fast ved også i fortsettelsen av sitt forfatterskap, og enda viktigere i denne sammenhengen: visjonen og påstandene om hvordan alt partikulært i verden er forbundet med noe universelt, uttrykkes eksplisitt. I diktet ”Hemligheter på vägen” fra 1958 heter det eksempelvis: ”Jag stod i ett rum som rymde alla ögonblick –/ ett fjärlismuseum.” (Tranströmer 2003:51). Eller som det heter i diktet ”Vermeer”, utgitt over 30 år senere i 1989: ”Därifrån och tvärs genom väggen in i den klara ateljén/ in i sekunden som får leva i århundraden.” (Tranströmer 2003:266). Verslinjene forskyver våre ordinære forestillinger om tid og rom. Rommet blir plastisk og tiden statisk. Konvensjonelt er det jo motsatt: rommet har ugjennomtrengelige vegger (grenseinndelt av fysisk faktisitet) og tiden er forgjengelig (grenseinndelt av sekunder, timer, døgn, dager osv.). Forskyvningene i tid og rom, som uttrykkes eksplisitt, demonterer et konvensjonelt verdensbilde. Alt værende i verden blir presentert på nye, uvante, for ikke å si uante, måter hvor alt påstås å høre sammen med alt.

Å uttrykke sammenhenger på tvers av tid og rom eksplisitt er altså én av Tranströmers poetiske fremgangsmåter. En annen og mer vanlig fremgangsmåte for ham er å påpeke

³⁶ For en mer utførlig analyse av hele diktet, se Hallberg 1982, s. 555-581.

³⁷ Jeg har tidligere påstått at Tranströmers verdensbilde bærer preg av idealisme (jf. s. 52-53) og minner i den forbindelse om hva jeg legger i begrepet: kun det at virkeligheten primært er av åndelig art. Tranströmer forneker ikke realismen eller materiens faktiske eksistens, men for ham er ånden primær og materien sekundær i et ellers monistisk verdensbilde. Se eksempelvis Lübcke for mer om idealisme (Lübcke 2006: 204).

sammenhengene mer implisitt eller indirekte. Dette gjøres ved at ulike rom sidestilles og settes ukommentert opp i mot hverandre. I hans generelt sett metaforrike diktning beveger verslinjer seg ofte abrupt og skiftevis fra sted til sted og fra en tid til en annen. På den måten *antyd*es der at de ulike romlige realitetene står i en eller annen sammenheng med hverandre – selv om det ikke uttrykkes direkte (Espmark 1983:75-89; Schiöler 1999:128; 2008:126; Scott 1991:355-357). Her et kort utdrag fra prosadiktet ”Det blå huset” (1983) som eksempel hvor jeget beskriver et åpent terreng på baksiden av huset: ”På andra sidan är det öppen terräng. Förr en trädgård, nu förvildad. Stillastående brottsjöar av ogräs, pagoder av ogräs, framvällande text, upanishader av ogräs, en vikingaflotta av ogräs, drakhuvuden, lansar, ett ogräsimperium!” (Tranströmer 2003:229-230).

Synet av ugresset skaper mange assosiasjoner hos diktets jeg. Det blir betraktet som brottsjø, som asiatiske, tårnaktige templer, som en tekststrøm, som gammelindiske, teologisk-filosofiske skrifter (upanishader), som en horde av vikinger, og til slutt som et veldig imperium. Sidestilling av de ulike elementene skaper her et inntrykk av at de er forbundet på en eller annen måte, og det til tross for en veldig avstand i tid, rom og form (Schiöler 1999:128). Natur (gress/ brottsjø), menneske og språk (vikinger/ imperium/ text) historie (vikinger/ pagoder), religion og filosofi (pagoder/ upanishader) – alt sees i en og samme sammenheng. Spesielt interessant ved utdraget er at ”upanishader” blir nevnt. En sentral lære i disse skriftene er nemlig at det hersker en underliggende korrespondanse mellom alle virkelighetselementer. Alle deler av virkeligheten gjenspeiler hverandre – mikro- og makrokosmos f.eks. – og danner til sammen én helhet. Upanishadene uttrykker således som Tranströmer en enhetslære (Kortner m.fl. 1991:205).

I Tranströmers enhets- og korrespondanselære er verden en enhet bestående av ulike virkelighetssfærer og adskilte deler. Disse ulike delene danner en ontologisk *kjede*,³⁸ de er lenket sammen i en organisk helhet. I utdraget ovenfor dannes på tilsvarende vis en kjede ved hjelp av oppramsing. Men for å nyansere noe mer: Oppramsingen i diktet veksler først og fremst mellom ulike virkelighetssfærer, men det skjer også en veksling mellom det generelle og det spesifikke *innenfor* hver enkelt virkelighetssfære: Først er det eksempelvis *tekst* generelt ugresset sammenlignes med, men deretter en spesiell type tekst, nemlig *upanishadene*. Samme veksling mellom det spesifikke og det generelle inntreffer i neste linje hvor *vikingene* spesielt blir nevnt, tillike detaljer som dragehoder og lanser, for deretter

³⁸ Jeg minner om ordene fra diktet ”Trafik” (1970): ”Och ingen vet hur det ska gå, bara att kedjan bryts och fogas ihop igen ständigt.” (Tranströmer 2003:141-142).

imperium generelt. Vikingenes erobringer kan betraktes som ett enkelttilfelle av historisk imperiebygging mer generelt, og slik settes det partikulære i sammenheng med det universelle. Sammenfattende kan vi si at ordvalget i diktutdraget ovenfor veksler mellom det spesifikke og det generelle, det konkrete og det abstrakte, og ordene ramses opp som i en kjederekke. På den måten antyder verslinjene en reelt eksisterende kjederekke, mellom mikro og makro, mellom materie og ånd, mellom del og helhet etc.. Alt er egentlig ens.

Med et forbehold om å overfortolke diktutdraget ovenfor mener jeg at det på et generelt grunnlag er riktig å hevde som Peter Hallberg, at et typisk trekk ved Tranströmers stil, er hans stadige hang til å bruke ”verbala ekoeffekter [som] skapar övergångar, samband och korrespondenser mellan diktens starkt växlande sfärer.” (Hallberg 1982:574). Sjelden er ekoeffekten like klar som i diktutdraget ovenfor, men det egner seg likevel godt som illustrasjon på metoden: Ordet ”ugress” gjentas på ekkoaktig vis gang på gang, mens tid og rom assosiativt skifter. Frasene blir paralleller til hverandre, paralleller som indikerer likhet. Det som synes forskjellig på overflaten hører derfor grunnleggende sett sammen – de er paralleller til hverandre i en og samme grunnstruktur.

Før jeg går videre med Tranströmers tredje poetiske grep, vil jeg kort påpeke ett bestemt virkemiddel Tranströmer benytter seg av når ulike rom og ulike tider stilles ukommentert opp imot hverandre for å antyde en sammenheng, nemlig dikterens relativt hyppige bruk av stilfiguren *zeugma*. Stilfiguren *sidestiller* syntaktisk ledd som er *uensartede*, gjerne med forbinderleddet ”og”. Betegnelsen brukes helst om sidestillingen er logisk eller grammatisk tvilsom (Lothe 2007:243; Jørgensen 2002:103). For Tranströmers del sammenstilles uensartede ledd i et forsøk på nettopp å overvinne den konvensjonelle logikken. Det som først synes uensartet og adskilt, er egentlig ensartet, eller i det minste samvirkende. Ved hjelp av virkemiddelet *zeugma* får Tranströmer frem denne virkelighetsforståelsen. I hans diktning får uensartede ledd gjerne et uadskillelig preg i kraft av den syntaktiske sammenstillingen. Det indre og det ytre knyttes sammen f.eks.: ”Tåget förde med sig/ ytterkläder och själar.”; det menneskelige knyttes sammen med det materielle: ”Tåget kom och hämtade/ ansikten och portföljer.” (Olsson 1985:7; Tranströmer 2003:73). Her ett eksempel til, et eksempel som omhandler de store sammenhengene i kosmos: I diktet ”Satellitögon” (1983) heter det i første strofe: ”Marken är sträv, ingen spegel./ Bara de grövsta andarna/ kan spegla sig där: Månen/ och Istiden.” (Tranströmer 2003:231). ”Månen och Istiden” er paret som utgjør en *zeugma* her. De hører i utgangspunktet til i helt adskilte virkelighetssfærer, men blir i diktet sammenstilt på utradisjonelt og overraskende vis med konjunksjonen ”og”. Det logisk tvilsomme er at istiden har en samtidig nåværende eksistens

med månen. Effekten som oppnås, er at både himmel og univers (månen), jorden ("Marken") og forhistorisk tid (istid), gjøres, om ikke uadskillelige, så i hvert fall mer samtidige, like og ens. At elementene *månen* og *istiden* dessuten fremstilles som ånder som speiler seg i jordens overflate, vitner for øvrig om elementenes samhörighet.

La oss bevege oss over til det tredje og kanskje mest sentrale poetiske grepet Tranströmer anvender når det gjelder å skape sammenhenger ved hjelp av forskyvninger i tid og rom, nemlig hans stadige perspektiv- og synsvinkelskifter mellom høyt og lavt, del og helhet, det indre og det ytre osv. (Schiöler 2008:111-115; Ringgren 2001:9-20; Söderblom 1996:105-107). Skiftene, som gjerne skjer rykkevis og i brå kast, går vertikalt som horisontalt. Vertikalt veksler synsvinkelen mellom fugle- og froskeperspektiv, og horisontalt mellom panorama- og det ultranære perspektiv. Diktene er visuelle og får tidvis et filmisk preg. Nærmest som et kamera som tilter opp og ned og zoomer frem og tilbake, flyttes perspektivet rykkevis i tid og rom mellom verslinjene. Det er som om diktene tidvis er klippet som en film.³⁹ Jeg vil illustrere og nyansere dette trekket med noen eksempler:

Først, for å vise hvor store avstander som kan passeres mellom kun to verslinjer ved hjelp av perspektivskifte, følger her de to siste strofene av diktet "Skyfall över inlandet" fra samlingen *Klanger och spår* (1966):

I tystnaden hör han ett svar komma.
Bortifrån. En sorts barnröst.
Det stiger ett råmande från berget.

Et gny av sammanväxta toner.
En lång hes trumpet ur järnåldern.
Kanske från inne i honom själv. (Tranströmer 2003:122-123)

I stillheten etter et tordenskrall er det at jeget her fornemmer "en sorts barnröst" langt borte ifra. De hørbare tonene får ulike beskrivelser, til sist oppleves de som "En lång hes trumpet ur järnåldern". Overgangen til siste linje er brå og overraskende. I denne skjer det en slags kosmisk sammensmeltning mellom mikro og makro, mellom det partikulære jeget og det universelle kosmos: en subjektiv realitet møter en objektiv realitet. Opplevelsen av en form for sammensmeltning skjer ved hjelp av et brått bytte av perspektiv. Jegets oppmerksomhet er først fullstendig rettet utover, mot noe ukjent et sted der ute. Tonene kommer "Bortifrån", "från berget", og er definitivt uklare, blandet med alt fra ren barnerøst til ru og hes trompetlyd. Men i siste linje skjer altså vendingen. Lyden kommer kanskje ikke utenfra, men

³⁹ Tranströmer uttrykker for øvrig i et tv-intervju i 1989 at han selv mener det ville være et studium verdt å undersøke filmens påvirkning på moderne diktning. Uten å komme nærmere inn på hvordan filmen har påvirket hans egen diktning, tror han at mediet har hatt stor påvirkningskraft på ham – "kolossalt mycket", sier han (Tranströmer 1989).

innenfra. Retningsforandringen er total. Forflytningen i tid og rom skjer dessuten hurtig, kanskje vi til og med kan si at den er *overveldende*? Det urgamle, for ikke å si evigheten, knyttes sammen med det partikulære øyeblikk.

Minst to forskjellige tolkninger av avslutningen er mulig: 1. At jeget får en *opplevelse* av verdens samhörighet, for så å erkjenne at opplevelsen eller følelsen egentlig er en illusjon, eller 2, som er en mer adekvat tolkning, etter min mening: At diktet signaliserer at det indre og det ytre hører sammen, historien og kosmos hviler i mennesket og motsatt: hver del er en del av den store kosmiske anordning. Jeget er kort sagt innordnet i noe større.

Meningsinnholdet er helt typisk for Tranströmer. I et annet dikt, ”Carillon”, fra 1983, heter det enda tydeligere: ”Jag ligger på sängen med armarna utbredda./ [...] den väldiga skuggan som flyter där ovan/ det stora okända som jag är en del av och som säkert/ är viktigare än jag.” (Tranströmer 2003:241-244).

Diktet ”Hemligheter på vägen”, fra samlingen med samme navn fra 1958, er likeledes et typisk dikt av Tranströmer og viser klart hans karakteristiske bruk av synsvinkelskifte. Her er diktet i sin helhet:

Dagsljuset träffade ansiktet på en som sov.
Han fick en livligare dröm
men vaknade ej.

Mörkret träffade ansiktet på en som gick
bland de andra i solens starka
otåliga strålar.

Det mörknade plötsligt som av ett störtregn.
Jag stod i ett rum som rymde alla ögonblick –
ett fjärlismuseum.

Och ändå solen lika starkt som förut.
Dess otåliga penslar målade världen. (Tranströmer 2003:51)

Første og andre strofe danner til sammen en kiastisk motsetningsfigur, dvs. at ledd krysstilles (Jørgensen 2002:100-101). I første strofe treffer lyset en sovende, mens det motsatte inntreffer i andre strofe: et mørke treffer en gående person i solskinnsvær. To forskjellige scener utspiller seg. Begge scenene har innslag av personal synsvinkel, om vi definerer personal synsvinkel som at fortelleren refererer det personene ser, hører, føler og tenker i teksten, i motsetning til aural synsvinkel hvor man har en utenforstående forteller som ikke ser inn i personene (Svensen 1996:117-119). I første strofe får vi vite at en person får en livligere drøm – noe vi ikke uten videre kan vite sett utenfra – og i andre strofe er det som om en indre psykologi antydes ved hjelp av en ytre beskrivelse. Mer sannsynlig enn at mørket bokstavelig talt faller midt i den ytre naturs solstråler, er det at mørklegningen på ekspresjonistisk vis skal beskrive en indre, psykologisk prosess. På tross av dette vil jeg likevel gi Bjørn Julén

grunnleggende rett når denne hevder at det i diktets tredje strofe skjer en forvandling: ”från en objektiv beskrivning till en redovisning av subjektiv erfarenhet. Poeten identifierar sig med den av mörkret träffade och skildrar hans situation inifrån.” (Julén 1962:125). I de to første strofene er synsvinkelen mer aural og objektivt konstaterende enn i den tredje. Personene omtales i tredjeperson med en viss distanse: Dagslyset treffer en person som nøkternt omtales som ”en” og ”Han”, og mørket treffer ”ansiktet på en som gick”. Vi får ikke vite noe mer om personene, de kan være hvem som helst og fremstår derfor som allmengyldige tilfeller. I tredje strofe endres dette. Da blir de allmengyldige benevnelsene ”Han” og ”en” omgjort til ”Jag”. Det skjer en overgang fra tredjeperson til førsteperson, og den som i utgangspunktet ble iaktatt utenfra i andre strofe, sees nå entydig innenfra.

Diktet gir oss dermed en *kryssbelysning*; personene i diktet sees både innenfra og utenfra. Saklige, ytre iakttagelser blandes med ren, indre subjektivitet. I tredje strofe beskrives dertil en opplevelse som ligner en løsrivende epifani: ”Jag stod i ett rum som rymde alla ögonblick –/ ett fjärlmuseum”. Grensene for tid og rom utraderes, og alt blir til en eneste samtidighet og samhörighet.

Ved hjelp av kryssbelysningen skjer det derfor ikke bare en forskyvning i tid og rom, men også en form for sammensmeltning av det subjektive og det objektive. Og akkurat som sannheten for Tranströmer er å finne i skjæringspunktet mellom det subjektive og det objektive, er synsvinkelen skiftesvis personal (subjektiv) og aural (objektiv). I samsvar med Tranströmers egen typiske talemåte kan vi si at en subjektiv, indre realitet møter en objektiv, ytre realitet (Espmark 1983:90). Perspektivbyttene bidrar således til å få frem Tranströmers mest sentrale dikteriske anliggende, nemlig å beskrive det sanne som et møte mellom det subjektive og det objektive.

Diktets tematikk er ellers typisk for Tranströmer. Det dreier seg om eksistensens gåtefullhet. Mye i eksistensen kan oppleves som ”Hemligheter på vägen”, altså som mystisk, uutgrunnelig eller gåtefullt. Noe kan vi få kjennskap til og kunnskap om – på overflaten belyses verden av solens skarpe stråler: ”dess otåliga penslar målade världen”, men den evner likevel ikke å belyse nok, den avslører ikke eksistensens hemmeligheter. Isteden *maler* solen verden, som det står, dvs. skaper eller nærmest konstruerer virkeligheten på én bestemt måte for menneskene. Diktet indikerer imidlertid at det finnes en annen, dypere virkelighet, utilgjengelig for såvel solen som for vår konvensjonelle fornuft, en virkelighet som kanskje ligner drømmens og som i glimtvis øyeblikk kan vise seg på irrasjonelt og mystisk vis. I den dypere virkeligheten, til vanlig og til daglig innhyllet i mørke, hører alle ting sammen. I den virker alle øyeblikk samtidig.

Før jeg avslutter dette tredje og siste punktet, vil jeg nyansere med et siste eksempel. Her er diktet ”Snö faller” fra forfatterens siste utgivelse, *Den stora gåtan*, fra 2004:

SNÖ FALLER
Begravningarna kommer
tätare och tätare
som vägslytarna
när man närmar sig en stad.

Tusentals människors blickar
i de långa skuggornas land.

En bro bygger sig
långsamt
rakt ut i rymden. (Tranströmer 2003:13)

Jeg har med hensikt gjengitt tittelen to ganger denne gangen fordi dens bidrag til diktets form, stemning og meningsinnhold er såpass markert. For det første fungerer tittelen som en *forankring*, dvs. som en peker eller en indeks for vår lesning av diktet. Tittelen angir deler av diktets motiv eller sted – *det snør* – og styrer vår tolkning. For det andre virker den som en *avsløsning*, dvs. som et tolkningsutvidende element i diktet. Tittelen gjentas ikke på noen som helst måte i de påfølgende avsnittene. Den sier noe annet enn det de andre verslinjene sier og har derfor en enestående betydning. Ved å utfylle eller komplementere de øvrige avsnittene på denne måten, utvides våre tolkningsmuligheter av diktet som helhet.⁴⁰

Innslag av avløsning når det gjelder samspillet mellom ulike kompositoriske enheter, er et hyppig forekommende virkemiddel i Tranströmers poesi,⁴¹ men det er likevel ikke hovedpoenget her å påpeke akkurat det. Det jeg fortsatt først og fremst vil rette oppmerksomheten mot, er perspektivbytter, retningsforandringer og forskyvninger i tid og rom, men vel og merke med en liten presisering: nemlig med fokuseringen av *bevegelsen* som virkemiddel. I Tranströmers dikteriske univers skjer mye *bevegelse* foruten de plutselige *sprang* i tid og rom. Og om vi nå kikker på diktet ovenfor med henblikk på nettopp bevegelsesmønsteret, da er diktets tittel svært relevant.

I tittelen angis en vedvarende tilstand: ”Snö faller”. I denne tilstanden skjer en bevegelse, en bevegelse fra høyt til lavt – snøen faller fra himmelen til marken. La oss nå se på neste avsnitt. Her skjer også en bevegelse, men ikke vertikalt fra høyt til lavt, isteden skjer det en bevegelse horisontalt fremover. Avsnittet konstaterer at det blir tettere og tettere med veiskilt når man nærmer seg en by. Fortetningen er en kjensgjerning i forstadsvirkeligheten.

⁴⁰ Begrepene ”forankring” og ”avløsning” har jeg lånt fra Roland Barthes (1977:39-41; 1994:144, 146). Han bruker begrepene for å analysere bilder og sammensatte tekster, men jeg finner begrepsparet anvendelig også for rene verbaltekster.

⁴¹ Se eksempelvis Niklas Schiöler (2001:81-87) for utdypende betraktninger om dette. Han bruker ikke Barthes’ begreper, men diskuterer samme fenomen i diktning generelt og i Tranströmers diktning spesielt.

Som Jan Erik Vold påpeker, lades motivet ved at det kobles opp imot begravelser (Vold 2003:127). Jeg deler videre hans mening om at diktet tematiserer alderdom og død (*loc.sit.*). Etersom man nærmer seg døden og livets slutt, blir begravelsene hyppigere. Ens venner og kjente dør, og en selv vil dø snart. Den underliggende metaforen i diktet er at *livet er en reise*. Når reisemålet nås, er livets dager talte. Men for å holde oss til bevegelsene i diktet: I andre avsnitt kan vi fastslå at reisen går horisontalt rett fremover. Tredje avsnitt har en mer utydelig rettethet. Her er mange blikk, men det er uklart i hvilken retning de går. Befinner disse menneskeblikkene seg i dødens rike, de befinner seg jo i ”de långa skuggornas land”? Konnotasjonen er plausibel. I fjerde avsnitt står det kryptisk at en bro bygger seg ut i universet i en langsam bevegelse. Her går bevegelsen oppover, motsatt overskriftens nedadgående ferd. Hva så?

Etter mitt syn skapes en form for balanse og helhet i diktet ved hjelp av de ulike bevegelsene. En nedadgående bevegelse innledningsvis blir møtt av en oppadgående bevegelse avslutningsvis, og en bevegelse fremover skjer ikke uten at man får en fornemmelse av at noe samtidig kommer bevegelsen i møte: ”Begravningarna kommer”, heter det – de *kommer* en i møte. De ulike bevegelsene krysser og komplementerer hverandre. De virker samtidig og bidrar dermed til å skape en ordnet, harmonisk og balansert helhet i diktet.

Som bevegelsene krysses, krysses ulike virkelighetssfærer. Diktet skaper følgelig en forestilling om at ulike virkelighetssfærer i tid og rom er forbundet. Vi beveger oss fra himmel til jord, fra jordelivet og horisontalt bortover mot død (?), før vi deretter beveger oss fra jord til himmel igjen. Diktet ender i en form for epifani eller et visjonært skue hvor en bro av tusenvis av snøfnugg og tusenvis av menneskeblikk bygger seg ut fra jorden og ut i universet. Det går en bevegelse fra det dennesidige til det hinsidige. Diktet sier således at vi er en del av noe større, og at alt henger sammen med alt. Men broen er ufullendt. Hvor går den? Det er *den stora gåtan*.

Det konsentrerte uttrykket: fra lukkethet til åpenhet

Foruten forskyvningene i tid og rom er det påfallende hvor *konsentrerte* Tranströmers dikt jevnt over er. De er sterkt fortettet, mettet på mening og dermed lite entydige. Tranströmerforskeren Niklas Schiöler går så langt som å hevde at det konsentrerte uttrykket er det mest vesentlige kjennetegnet på Tranströmers poesi (Schiöler 1999:184-196). Jeg er, som Torsten Rönnerstrand, noe uenig i at ”konsentrasjon” er den beste merkelappen på Tranströmers poesi (Rönnerstrand 2003:19-21). Jeg mener at det dikteriske prosjektets mål er likeså grunnleggende, hvis ikke til og med *mer grunnleggende*, enn *hvordan* dette realiseres, så

lenge målet er å utforske forfatterens poetikk. Men mer uenig enn som så er jeg ikke med Schiöler. Konsentrasjon eller lyrisk økonomisering er, også etter min mening, et sentralt poetisk grep for Tranströmer. Det preger hele hans diktning. Man kan med god grunn hevde at *konsentrasjon* representerer et nøkkelord for hans formideal. Se f.eks. hvorledes Schubert høster en lovtale i diktet ”Schubertiana” nettopp på grunn av egenskapen i å komprimere uttrykket (1978):

Och han som fångar upp signalerna från ett helt liv i några ganska
vanliga ackord av fem stråkar
han som får en flod att strömma genom ett nålsöga
är en tjock yngre herre från Wien (Tranströmer 2003:199-201)

At Tranströmer tilstreber en stram form, kommer likeledes til uttrykk i arbeidsprosessen. Jan Erik Vold gjengir notater og forarbeid til diktet vi nettopp leste, ”Snö faller”, i sin bok *P x 3*, fra 2003. Her fremgår det at en skisse som denne:

Drömde om begravning. Med ökad ålder
kommer begravningarna tätare och tätare
som vägskyltarna när man närmar sig en stad

blir til:

MAN BLIR ÄLDRE. BEGRAVNINGARNA
KOMMER TÄTARE
OCH TÄTARE, SOM VÄGSKYLRTARNA
NÄR MAN NÄRMAR SIG EN STAD (Vold 2003:127-128, 236).

Dette utkastet igjen ble til diktet vi så på isted. Det ferdige diktet er klart mer antydende i uttrykket enn disse to ukastene. Antall ord er redusert, språket er sterkere ladet og meningen er mer komprimert. Alle ord som dikteren har funnet overflødig, er strøket. Det poetiske språket har dermed blitt mer konsentrert.

Et økonomiseringsprinsipp styrer på denne måten Tranströmers arbeidsgang. Det som i utgangspunktet er mangfoldige private opplevelser og erfaringer blir forsøkt omgjort til konsentrerte dikt hvor essensen av opplevelsen er bevart. Dikteren bekrefter i brev og intervjuer at han utformer sine dikt ut ifra et slikt formprinsipp: ”Det är inte något jag hittat på utan jag återger i diktens koncentrerade form [...] opplevelser” (Espmark 1983:61).

Utfordringen er å være eksakt nok, tro og lojal nok, mot den opprinnelige opplevelsen. Jakten på ord og vendinger er derfor et selsomt presisjonsarbeid. Det dreier seg om å ta minutiøst hensyn til ”associationer som kommer med varje ord”, som forfatteren selv sier i en samtale med Robert Bly (Bly & Tranströmer 1978:232).⁴²

⁴² De to diskuterer oversettelsesproblematikk, men Tranströmer har selvsagt samme holdning til ord og assosiasjoner også når han arbeider med sine egne dikt. Se eksempelvis Schiöler for mer om Tranströmers tenksomme og tidvis langtrukne arbeidsprosess (Schiöler 2001:7-8, 107).

Litteraturviterne er generelt sett enige i at Tranströmers dikt er konsentrerte, men er ikke det konsentrerte språket som sådan egentlig et kjennemerke for all lyrikk? Jo, så visst. Det er derfor mer interessant å forsøke å redegjøre for hvilke *effekter* Tranströmer mer spesielt oppnår, eller i det minste forsøker å oppnå, med sin diktning ved hjelp av konsentrasjon og språklig ladede uttrykk.

Til dette spørsmålet har jeg tre overlappende svar. For det første mener jeg at diktenes konsentrerte form er en nødvendig forutsetning om dikteren på poetisk vis skal realisere sin balansekunst mellom det utsigelige og det uutsigelige. Som jeg har nevnt flere ganger, er hovedproblemet å finne balansepunktet mellom å forklare det gåtefulle og å beholde det gåtefulle: ”Hur ska man på en gång kunna bibehålla gåtan (för den är Sanningen) och förklara den?” (Espmark 1983:31). Konsentrasjon om konsentrasjonen må nærmest bli en nødvendig konsekvens av dette dikteriske forsettet.

For det andre er det konsentrerte uttrykket også en nødvendig forutsetning når Tranströmer søker det allmenngyldige og universelle i sin diktning. I kjølvannet av forrige spørsmål, stiller dikteren seg selv ett spørsmål til: ”Hur ska jag kunna överföra den där scenen till papperet utan att lägga till av mina privata ord (ljuga).” (*loc. cit.*). Det private betraktes negativt og forstås som en motsetning til det sanne, objektive og allmenngyldige. De private assosiasjonene kan derfor ikke få råde fritt ved diktutformingen. Den subjektive ekspressiviteten må tvert imot delvis holdes i sjakk. Konsekvensen er et stramt formspråk hvor ordene er valgt med omhu.

For det tredje bidrar konsentrasjonen som poetisk grep til at Tranströmer oppnår to avgjørende effekter: 1. Ved hjelp av diktenes konsentrerte form får Tranströmer i mange dikt antydning at det *egentlig* hersker sammenhenger og forbindelser mellom ulike størrelser i verden, og 2. Mange Tranströmer-dikt har innslag av epifani, altså av en form for plutselig åpenbaring. I slike sammenhenger er det som ikke sies vel så viktig som det som eksplisitt sies. Innholdet tvinger så å si dikteren til en bestemt form.

Så mye om det generelle. La oss se på et dikt som kan illustrere alt dette. Diktet heter ”Vermeer” og er å finne i samlingen *För levande och döda* fra 1989. Diktet gjengis her i sin helhet:

VERMEER

Ingen skyddad värld...Strax bakom väggen börjar larmet
börjar värdshuset
med skratt og kvirr, tandrader tårar klockornas dån
och den sinnesrubbede svågern, dödsbringaren som alla måste
darra för.

Den stora explosionen och räddningens försenade tramp
båtarna som kråmar sig på redde, pengarna som kryper ner i
fickan på fel man
krav staplas på krav
gapande röda blomkalkar som svettas föräningar om krig.

Därifrån och tvärs genom väggen in i den klara ateljén
in i sekunden som får leva i århundraden.
Tavlor som kallar sig "Musiklektionen"
eller "Kvinna i blått som läser ett brev" –
hon är i åttonde månaden, två hjärtan sparkar i henne.
På väggen bakom hänger en skrynklig karta över Terra Incognita.

Andas lugnt... En okänd blå materia är fastnaglad vid stolarna.
Guldnitarna flög in med oerhörd hastighet
och tvärstannade
som om de aldrig varit annat än stillhet.

Det susar i öronen av antingen djup eller höjd.
Det er trycket från andra sidan väggen.
Det får varje faktum att sväva
och gör penseln stadig.

Det gör ont att gå genom väggar, man blir sjuk av det
men det är nödvändigt.
Världen är en. Men väggar...
Och väggen är en del av dig själv –
man vet det eller vet det inte men det är så för alla
utom för små barn. För dem ingen vägg.

Den klara himlen har ställt sig på lut mot väggen.
Det är som en bön till det tomma.
Och det tomma vänder sitt ansikte till oss
och viskar
"Jag är inte tom, jag är öppen". (Tranströmer 2003:266-267)

Diktet inneholder delvis et portrett av den hollandske 1600-tallskunstneren Jan Vermeer van Delft (1632-1675), delvis ekfrase, altså beskrivelse av kunstverk, og delvis betraktninger om de mest sentrale allmenmenneskelige anliggender. Det er i sum et typisk sentrallyrisk Tranströmer-dikt som tematiserer livet, døden, tiden, og kunsten, for ikke å glemme fenomenene grense og overskridelse.

Diktet er opplagt både kompakt og meningstett, men spørsmålet blir nå hvordan diktets konsentrerte form bidrar i overskridelsens poetikk? Hvordan bidrar det poetiske grepet *konsentrasjon* til at det dikterisk skjer en overskridelse av grenser, sammensmeltning av ulike virkelighetssfærer og en påvisning av alle tings sammenheng? Det vil jeg forsøke å gi et svar på, men for å kunne gjøre det, trengs først en mer utførlig gjennomgang av diktets meningsinnhold. I denne trekker jeg veksler på dikttolkninger, alle gode sådanne, gjort av Staffan Bergsten, Sverker Göransson & Erik Mesterton, og Niklas Schiöler (Bergsten 1989 109-127; Göransson & Mesterton 1998:105-109; Schiöler 1999:68-74):

Diktets tittel virker forankrende, dvs. styrende for vår lesning, og forteller at diktet handler om kunstneren Jan Vermeer på en eller annen måte. Staffan Bergsten kan videre informere om at det er dokumentarisk samsvar mellom diktets to første strofer og Vermeers reelle liv og levned. Første og andre strofe kan derfor tolkes som et fortettet portrett av maleren og hans omgivelser (Bergsten 1989:110-115).⁴³ Det er ”ingen skyddad värld”, som blir beskrevet, men en usikker 1600-talls verden preget av larm og uvesen, tårer og galskap, urettferdighet og pengeproblemer: ”krav som staplas på krav” – og sist, men ikke minst, urovekkende varsler om en kommende krig: ”gapande röda blomkalkar som svettas föraningar om krig”.

I tredje strofe beveger motivet seg fra samfunnets verdslige sfære til kunsten: ”Däriifrån och tvärs genom väggen in i den klara ateljén”. Her varer sekunder om ikke evig, så i det minste ”i århundraden”. To faktiske Vermeer-malerier nevnes ved tittel og belegger slik påstanden om kunstens varighet. Bildene kan oppleves i dag selv om de er nesten 400 år gamle. Strofen danner en tydelig motvekt mot de to første strofene. I atelieret hersker ro, klarhet, stillhet, balanse, og varighet, ikke uro, kaos, bråk, ubalanse, og forgjengelighet som i den prosaiske verden skildret i strofe én og to. Kontrasten mellom kunsten og det verdslige liv er tydelig. Kunsten gis en positiv beskrivelse, det verdslige liv gis en negativ. Samtidig gir kontrasten oss en påminnelse om at kunsten er evig og livet kort – ”*ars longa, vita brevis*” – og sånn sett er det underliggende meningsinnholdet en velkjent klisjé.

Men at kunsten karakteriseres som noe fast og noe som tåler tidens tann, er ikke alt. I fjerde strofe tilkjennes kunsten også en transcenderende egenskap. Det er etter min mening som om diktets jeg eller betrakteren blir rammet av en form for plutselig åpenbaring ved å studere Vermeers malerier, alternativt at det er Vermeer selv som opplever en form for visjon i det han er i ferd med å male bildet? Blått trekkstoff blir festet til stolene med gullnagler som ”flög in med oerhörd hastighet/ och tvärstannade/ som om de aldrig varit annat än stillhet.” Som Bergsten påpeker, forenes på paradoksalt vis en tidløs stillhet med en hastig bevegelse i denne perioden (Bergsten 1989:120). Om vi videre assosierer den tidløse stillheten med det universelle, og den hastige bevegelsen med det partikulære øyeblikket, er det som om diktet hevder at Vermeers bilde viser samhörigheten mellom disse.⁴⁴ Det partikulære øyeblikket er

⁴³ Jeg gjentar at dette er svært typisk for Tranströmer – å være tro mot sitt geografiske, historiske og erfaringsmessige utgangspunkt i sin diktning (jf. Espmark 1983:34; Schiöler 1999:133, 178, 281, Bergsten 2011:187).

⁴⁴ At tiden synes å stå stille i Vermeers malerier, er ikke Tranströmer alene om å mene. Det er en nokså vanlig oppfatning som kommer til kjenne i oppslagsbøker om emnet, se f.eks. Farthing eller Høydalsnes (Farthing 2010:228; Høydalsnes 2010:539). Ikke til å undres over at Tranströmer derfor har bitt seg merke i Vermeers

et øyeblikk som samtidig rommer det universelle og evige, eller sagt på en annen måte ut ifra Vermeer-bildet som omtales i strofen: Kunsten *nagler* bokstavelig talt øyeblikket fast og gjør det tidløst. Strofen fremkaller således hva jeg tidligere har kalt et *transcenderende øyeblikk* (jf. side 44). De overfladiske grensene i vår eksistens overskrides i en plutselig opplevelse. Alle tider smelter sammen i et øyeblikks samtidighet. Innsikten er at hver enkelt del hviler i helheten som helheten motsatt hviler i hver enkelt del.

Men diktet er ikke slutt. I strofe fem står det kryptisk: ”Det susar i öronen av antingen djup eller höjd./ Det är trycket från andra sidan väggen.” Hva for et trykk er det snakk om? Både Niklas Schiöler, Staffan Bergsten samt Göransson & Mesterton forklarer at det dreier seg om trykk fra ulike typer vegger eller grenser – vertshusets vegg, kvinnens graviditet/ fosterveggen, grensen mellom kropp og den ytre verden, mellom kunst og samfunn, mellom bilde og virkelighet, mellom ulike tider (fortid/ nåtid/ fremtid: ”Terra Incognita”), grenser eller sperringer i vår egen tenkning og psykologi etc. (Schiöler 1999:71-72; Bergsten 1989:117-124, Göransson & Mesterton 1998:108). Alt dette er jeg enig i. Men det er en annen viktigere grense og et annet trykk, etter min mening, som både Schiöler, Bergsten eller for den saks skyld Göransson & Mesterton, kun antydningvis påpeker. Det er eksistensens grunnleggende vegg mellom subjekt og objekt, mellom hva vi kan erkjenne og forstå som subjekter og hva som ligger utenfor den konvensjonelle forstand.⁴⁵ Å ta innover seg det *eksistensielle trykket*, så å si, å være opptatt av eksistensens mening og fylde, kan lede de beste i kunsten til storslåtte innsikter. Dette fremgår blant annet av den kiastiske stilfiguren i de to siste linjene av strofen: ”Det får varje faktum att sväva/ och gör penseln stadig”. Vanligvis forholder det seg motsatt: et faktum er et stødig faktum, mens en pensel er i svevende bevegelse. Et faktum kan betraktes som noe objektivt, kunstens pensel som uttrykk

kunst. Den kobler det trivielle og hverdagslige med det opphøyde og storslåtte, akkurat som Tranströmers egen diktekunst. Jeg tror derfor som Staffan Bergsten at Tranströmer til en viss grad identifiserer seg med Vermeer og hans kunstneriske forsett. Bergsten går imidlertid for langt når han hevder at diktportrettet av Vermeer egentlig er en dobbeleksponering; at under ”konstnärens drag och under bilden av hans liv och miljö döljer sig Tranströmer själv” (Bergsten 1989:116). Her bikker Bergstens diktlesning etter min mening over i irrelevant spekulasjon over forfatterintensjonen. Det er mulig at Tranströmers livsfølelse er den samme som Vermeers, slik denne blir beskrevet i diktet, men det sier diktet ikke noe om.

⁴⁵ Bergsten er inne på det, han skriver: ”varje faktum [...] som avbildas, svävar, medan penseln är stadig. Konstnärens vetskap om världens oro och larm, om nöd och lidande, ger honom kraft och säkerhet att [...] överföra det känslomässiga trycket till de bilder han skapar så att dessa ’svävar’” (Bergsten 1989:121). Sant nok, men dette blir litt for ”svevende”, om jeg kan tillate meg å si det. Schiöler på sin side skriver: ”Men det är detta som ’gör penseln stadig’. Det är när motsatserna närmar sig varann, som konsten är möjlig.” (Schiöler 1999:71-72). Helt enig i dette også, men det forblir likevel kun antydning. Men rett skal være rett: jeg mener *ikke* at Schiöler, Bergsten, Göransson & Mesterton ikke ser det overskridende temaet i diktet. Schiöler skriver eksempelvis om at diktet nærmest påbyr en overskridende holdning til verden for slik å kunne ”erfara förbindelserna, enheten” (*ibid.*:72). Litteraturviterne ser diktets overskridelsestematikk, men de vektet ikke den viktigste, den mellom subjekt og objekt, noe synderlig. Det er hva jeg er kritisk til.

for noe subjektivt. Diktet sier imidlertid noe annet: Trykket fra eksistensens fylde gjør kunstnerens pensel så stødig og fast at virkelighetens flytende og uoversiktelige karakter kan avdekkes på allmenngyldig vis. Kunstnerens subjektivitet møter den objektive realitet og evner med sin kunst å smelte disse to tilsynelatende uforenlige størrelsene sammen. Det skjer en overskridelse. For som Tranströmer forestiller seg, er det i nettopp dette møtet mellom det subjektive og det objektive at sannheten oppstår (Espmark 1983:90).

Overskridelsen kan altså oppstå i kunsten når denne virker på sitt beste, som hos Vermeer. Men som sjette strofe sier, er det ikke smertefritt å være opptatt av eksistensens mangslungenhet, tvert imot: ”Det gör ont att gå genom väggar, man blir sjuk av det”. Enkelte, deriblant kunstnere med et kall, har imidlertid ikke noe valg. Å grunne over eksistensen, livets mysterium, og den endelige døden, kan være en påkjenning, ”men det är nödvändigt”, som det står. Og evner man å overskride veggene, innser man alle tings sammenheng. For sannheten er at: ”Världen är en”. Men vår konvensjonelle forstand evner ikke å gripe de dypereliggende sannhetene uten videre: ”Världen är en. Men väggar...”. Og heri ligger en ambivalens. På den ene siden påstås en mulighet for overskridelse av våre gitte betingelser, som i kunsten altså, men på den andre står det fra den neste verslinjen at alle mennesker har vegger i seg, uavhengig av om de vet det eller ei: ”Och väggen är en del av dig själv –/ man vet det eller vet det inte men det är så för alla”. Det er vegger som gjør motstand mot erkjennelse og innsikt, vegger som hindrer mennesket i å erfare virkeligheten der ute slik den egentlig er, *utenfor* seg selv. Er vi som mennesker dermed ubetinget fullstendig fanget i oss selv, i vår egen subjektivitet? Ikke nødvendigvis, som vi har sett, påstås kunsten å ha overskridende potensial, og også barna går fri. Med sin barnlige fantasi er alt mulig for dem: ”För dem ingen vägg”. Barnas åpenhet kontrasterer de voksnes lukkethet. En tendens i diktet er muligens å spore i dette motsetningsforholdet. De voksne mangler noe av barnas frie, fantasirike og overskridende tilnærming til verden. Alt er mulig for barn, så ikke for voksne. De voksne har med sin konvensjonelle fornuft bygget opp ”kunnskapsvegger”, kunne vi kanskje si, vegger som på den ene siden skaper orden og sammenheng i tilværelsen, men som samtidig kanskje hindrer for dypereliggende, åndelige erkjennelser?

Når veggene således hindrer erkjennelse, oppstår faren for følelse av tomhet og meningsløshet. Men eksistensen er hverken nødvendigvis tom eller meningsløs. I diktets sluttstrofe hvor der skjer en metaforisk bønn til nettopp tomheten, blir denne igjen personifisert og levendegjort. Det tomme blir til et ansikt som vender seg mot ”oss och viskar/ ’Jag är inte tom, jag är öppen’”. Diktet slutter således i et lyst håp. Det vender noe negativt – det tomme og dertil meningsløse – til noe positivt – det åpne og grenseløse.

Det er forresten ikke sikkert at vi i siste strofe fortsatt befinner oss i Vermeers bildemotiv eller atelier, som Göransson og Mesterton hevder (Göransson & Mesterton 1998:108). De mener at frasen ”den klara himlen” genereres av frasen i tredje strofe: ”den klara ateljén”, og at himmelen dermed ”personiferas till en del av ateljén” i siste strofe. Kanskje kan strofen oppfattes slik, men det kan vel like gjerne være at den fysiske faktiske himmelen er referent i uttrykket ”Den klara himlen”? Det blir derfor i det minste diskutabelt om akkurat avslutningsstrofen får frem at kunsten er å betrakte som et religionssubstitutt (*loc. cit.*). Göransson og Mesterton har etter min mening uansett grunnleggende rett i at diktet som helhet kan leses på den måten. Kunsten blir ideal og motpol til den verdslige realitet. Den har evnen til å overskride våre konvensjonelle forestillinger om virkeligheten – og tar sånn sett religionens plass i diktet.

Tilbake til emnet *konsentrasjon*. Til Tranströmer å være er ikke diktet spesielt konsentrert, men det egner seg likevel godt som eksempel på hvordan *konsentrasjon* som poetisk grep fungerer i forhold til dikterens overskridende program. Diktet rekker tross alt å kretse om mye i løpet av syv strofer. Det beveger seg fra et begrep om verden: ”ingen skyddad värld”,⁴⁶ til by, til vertshus og bolig, til atelier, til bildemotivene for deretter til det individuelle bevissthetsnivå. Bevegelsen går fra makro til mikro, fra den store verden til den indre bevissthet. Mot slutten kommer et vendepunkt. Bevegelsen endrer retning og går motsatt vei, fra mikro mot makro og til et implisitt spørsmål om hva meningen med det hele er. Når den personifiserte tomheten i diktets siste linje utbryter: ”Jag är inte tom, jag är öppen”, ender diktet i en type sublim epifani der det uendelige og grenseløse angis som sannheten om virkeligheten (Schiöler 1999:73).

Den gjennomført konsentrerte formen gjør diktet på en gang både lukket og hemmelig samt åpent og forløsende. Skriften balanserer mellom det utsigelige og det uutsigelige. I avslutningen, som har innslag av epifani, virker den kunstneriske balanseakten å være på sitt vanskeligste. Det går en grense for hvor mye man kan uttrykke direkte av et slikt sublimt meningsinnhold om det grenseløse før det gjør ende på poesien og isteden tipper over i prosaiske påstander og klisjeer. En konsentrert form egner seg derfor godt. Den er *funksjonell* da man kan hevde at det magisk poetiske i avslutningen i høy grad nettopp ligger i det som ikke sies. Epifanien oppstår derfor etter min mening delvis som en direkte konsekvens av den konsentrerte formen.

⁴⁶ Göransson & Mesterton påpeker i denne sammenheng en homonymi: ”värld” og ”värd”, og mener ”värdshuset” også er å forstå som et ”världshus” (Göransson & Mesterton 1998:107).

Å avslutte dikt brått, overraskende, åpent, eller for den saks skyld sublimt, som i diktet ”Vermeer”, er helt typisk for Tranströmer (Sellin 1990:598; Schiöler 1999:52-83).

Konsentrasjon som poetisk grep er fundamental i denne sammenheng.

Det poetiske grepet påvirker resten av diktet også. I så måte er alt som *ikke* uttrykkes eksplisitt nærmest likeså viktig som det faktisk uttrykte.⁴⁷ Man kan eksempelvis undre seg over hvem det er som snakker i diktet, eller hvem det er som omtales. Diktets stemme er nøytral, tilbaketrukket og relativt enstonig, men pronomenbruken er påfallende skiftende eller flytende. I de første tre strofene dominerer tredje person, men utover i diktet skifter det til andre person: ”väggen är en del av dig själv”, og til første person flertall: ”vänder sitt ansikte till oss”. Mer spesiell er den mer ubestemmelige frasen ”Andas lugnt...” i fjerde strofe. Om det er kvinnen fra forrige strofe, diktets jeg eller leseren frasen er myntet på, er usikkert. Det fremgår heller ikke om det er imperativ eller presens. Göransson & Mesterton nevner ikke den skiftende pronomenbruken, Staffan Bergsten avviser den som ”ovisst och oviktigt”, mens Niklas Schiöler kun påpeker den (Göransson & Mesterton 1998:106-109; Bergsten 1989:119; Schiöler 1999:72). Jeg mener den konsentrerte flertydigheten får frem et par sentrale trekk ved Tranströmers diktning. For det første kommer leseren svært nær den erfaringen som gjengis i diktet når subjektet skjules i frasen ”Andas lugnt” – det kan likeså godt være leseren som er adressaten, i hvert fall kan det oppleves slik i den umiddelbare lesingen for leseren selv.

For det andre får diktet et allmenngyldig preg. Den ubestemmelige pronomenbruken gjør at diktets personer flyter i eller overlapper hverandre. Diktet får da preg av å handle om alle mennesker, ikke om én enkeltperson – dog med et lite forbehold, da diktet tross alt *også* er et portrettdikt om Vermeer.

Til sist vil jeg påpeke at diktets konsentrerte form dessuten fører til at ulike sfærer mer eller mindre flettes eller smeltes sammen til ett hele og således svarer til diktets påstandsinnhold om at ”Världen är en”. Diktet markerer ikke tydelige grenser mellom kunst og virkelighet utover i diktet, det er som om de blir ett og det samme. Kunst blir virkelighet og virkelighet blir kunst. Motsetningene oppheves. Til slutt ender diktet i den åpne og uoverskuelige overskridelsen av dem begge: et håp om noe mer bakenfor de gitte, eksistensielle grensene.

⁴⁷ For mer om forholdet språk/ tystnad i Tranströmers diktning, se eksempelvis Staffan Söderblom (Söderblom 1994 og 1996) eller Torsten Rönnerstrand (Rönnerstrand 2003:86-103).

Summa summarum er det konsentrerte uttrykket et sentralt aspekt ved Tranströmers poesi. Den konsentrerte lukketheten som preger så mange av hans dikt, åpner på paradoksalt vis opp for nye tenke- og betraktningmåter. Lukkehet blir til åpenhet og overskridelse av tilvante grenser.

Billedbruken: balanse mellom det subjektive og det objektive

Tranströmer blir ofte omtalt som en typisk *billeddiker*, og som en nærmest uovertruffen sådan, som en ”metaforernas mästare”. Helt siden Urban Torhamn allerede i 1961 erklærte dikterens poesi som ”full verklighetsförvandling” i kraft av metaforiske ”explosioner”, og Poul Borum i 1966 fulgte opp med karakteristikken ”metaforchok” om diktingen, har det vært den alminnelige mening om Tranströmers poesi at den har sitt fundament i billedteknikken (Torhamn 1961:799; Borum 1966:190-191; Schiöler 1999: 52-53, 193; Gustafsson 1990:596-597; Nielsen 2002:13, 25). I tråd med annen modernistisk poesi er det full satsning på metaforen som gjelder (Brooks 1991:56). Dette er sant å si om Tranströmer og lite kontroversielt.⁴⁸ Han er uomtvistelig en billeddiker med metaforen som yndet virkemiddel.⁴⁹

Bilde på bilde kan dessuten stables oppå hverandre uten at sammenhengen mellom dem blir forsøkt forklart.⁵⁰ Hans poesi har i så måte klare likheter med *imagismen*, en anglo-amerikansk poetisk stilretning på begynnelsen av 1900-tallet som vektla det poetiske bildets betydning, herunder: a) at det poetiske bildet skulle være konkret og visuelt, ikke abstrakt eller for pyntens skyld, b) at tingene i verden skulle behandles direkte og umiddelbart uten omsvøp, og som en følge av det: c) at det ikke var plass til noen overflødige ord. Fremfor alt vektla imagismen at bildene selv skulle utgjøre diktets innhold, intet annet (Olsson 2002:483-484; Preminger & Brogan 1993:574-575; Hulme 2003:68-83).⁵¹ Tidvis forholder det seg

⁴⁸ Selv om det må nevnes at Birgitte Steffen Nielsen utgjør et unntak fra tradisjonen når hun i sin monografi om Tranströmer mener at *den akustiske stemmen* er det mest avgjørende i hans poesi (jf. Nielsen 2002).

⁴⁹ Jeg gjør oppmerksom på at jeg her sidestiller begrepet *bilde* med *metafor* uten nærmere problematisering. Det går an å gjøre et skille her, mellom det deskriptive bildet (bildet som denoterende beskrivelse/ gjengivelse av noe i verden) og det metaforiske bildet (en trope med overført betydning), se eksempelvis Kittang og Aarseth for mer om dette (Kittang & Aarseth 1995:70-72). Grunnen til at jeg ikke gjør noe skille her i denne sammenhengen, er fordi man med en viss rimelighet kan hevde at alt *poetisk* språk bærer i seg et meningsutvidende potensial (jf. Brooks 1991:56-69). Forestillingen om et ”rent” denoterende språklig bilde uavhengig sjanger er dessuten nok så problematisk i praksis, se f.eks. Lakoff & Johnson 2003:7-33; Punter 2007:1-25).

⁵⁰ Som Göran Pålsson bl.a. påpeker, er det typisk for Tranströmer å beskrive sine egne erfaringer, men ikke tolke eller forsøke å forklare dem (Printz-Pålsson 1979:70).

⁵¹ En markant forskjell mellom imagismen og Tranströmer er imidlertid følgende: retningen er grunnleggende kritisk til romantikken, det er ikke Tranströmer, jf. min redegjørelse til nå (Hulme 2003:68-83; Lothe 2007:96).

likedan i Tranströmers poetiske univers. Vi ser det f.eks. i dette diktet fra samlingen

Sorgegondolen (1996), ”Osäkerhetens rike”:

Byråchefen lutar sig fram och ritar ett kryss
och hennes örhängen dinglar som damoklessvärd.

Som en spräcklig fjärl blir osynlig mot marken
flyter demonen ihop med den uppslagna tidningen.

En hjälm som bärs av ingen har tagit makten.
Moderskölpaddan flyr flygande under vattnet. (Tranströmer 2003:284)

Uten å gå diktet nærmere etter i sømmene, er det øyensynlig ingen umiddelbar kobling mellom strofene, eller mer presist: vi kan ikke uten videre slutte hva som er forbindelsen mellom de enkelte motivene. Vi tar for gitt at det er en eller annen sammenheng når vi leser, det er et sjangerkrav (jf. Culler 2008:199-204), men hva har f.eks. morskilpaddens flukt under vannet med en byråsjef å gjøre? Om en skarpskodd leser kan komme med en god tolkning, er uansett koblingen langt fra åpenbar.⁵² Diktet er istedet relativt åpent og innbefatter mye ”spaciousness”, som amerikanerne sier (Bankier 1985:231, Bly 1990:571). Joanne Bankier kommenterer kort denne ubestemmeligheten og åpenheten i Tranströmers poesi mer allment, og konkluderer med to ting. Når alt synes å være ladet med mening og stå i en eller annen sammenheng, fremkalles en sublim effekt, det er det ene. Det andre er at manglende forklaringer og manglende innlysende sammenhenger i diktene mest sannsynlig kan forklares med at dikteren selv ikke kjenner disse forklaringene eller sammenhengene (*ibid.*:231-232). Det er altså ikke fordi dikteren ikke *vil* uttrykke seg mer eksplisitt, men fordi dikteren rett og slett ikke *kan*.⁵³ Innrømmelsen fra Tranströmer i denne forbindelse er nå godt kjent: ”Hur ska man på en gång kunna bibehålla gåtan (för den är Sanningen) och förklara den?” (Espmark 1983:31). Dikteren aner og forestiller seg at det eksisterer skjulte sammenhenger i verden,

⁵² Som belegg for min påstand, kan jeg vise til sprikende tolkninger av diktet: Jan Erik Vold leser eksempelvis diktet som et konkret svar på ”de velstående lands flyktningpolitikk” og hevder at moderskilpadden opphever flyktningproblematikken ved sin flukt ”i vannets rike, der grensevakter ikke fins” (Vold 2003:120-121). Niklas Schiöler er mindre bastant i sin tolkning og vektlegger den usynlige, men truende makten mot både det menneskelige individ som mot naturen. Til sist innrømmer han: ”Entydig översättning erbjuder inte ’Osäkerhetens rike’”(Schiöler 1999:39-40). Å si så mye som Vold, er for usikkert, om vi følger Schiölens resonnement.

⁵³ Nå vil jeg ikke si at dette gjelder for akkurat diktet ”Osäkerhetens rike”. Diktet er til Tranströmer å være relativt tilgjengelig og håndgripelig, og vi må derfor anta at det er andre grunner til at diktet er såpass konsentrert enn at dikteren ikke forstår verden bedre. Man kan vel med en viss rimelighet hevde at diktet fremstår som samfunnskritisk. Det kritiserer det ansiktsløse byråkratiet som besitter makten. Den usynlige makten står som en fiendtlig kontrast til det menneskelige individet som til naturen (jf. at mennesker blir til statistikk i og med avkryssningen og skjemapoengteringen, og jf. at skilpadden flykter unna i siste verslinje). Diktet illustrerer Tranströmers arv fra imagismen – det er bildene alene som utgjør diktet, og koblingene mellom dem må kunne påstås å være relativt åpne. Altså; om Bankiers påstand ikke treffer akkurat dette diktet så godt, ei heller *samtlig* andre, treffer hennes påstand etter min mening Tranströmers diktning rent generelt (Bankier bruker forresten heller ikke ”Osäkerhetens rike” som eksempel for sitt poeng).

men denne motsetter seg tolkning og forklaring, og derfor kan heller ikke dikteren mer enn antyde sammenhengene. Heri ligger som kjent noe av kjernen i Tranströmers poetikk. For dikteren er det en ontologisk sannhet at det eksisterer sammenhenger og forbindelser i tilværelsen, men epistemologisk er det mer usikkert. Han kan ikke med sikkerhet vite at det i virkeligheten forholder seg som han forestiller seg det, derfor kan ikke forklaringene eller beskrivelsene gå noe lenger enn de gjør. Dikteren må kunne stå inne for det han sier, det han aller minst vil er jo å legge til sine ”privata ord (ljuga)” (*loc. cit.*). Språket må av den grunn bli poetisk. Det som skal forklares, kan ikke prosaisk forklares, men kun billedlig antydes.

Vi vender med dette tilbake til Tranströmers *poetiske tro*, altså en tro på poesiens overskridende nådegave, at den kan krysse overfladiske grenser og gi oss mennesker en fornemmelse av dypere sannheter. Med poetisk tro følger et språk rikt på troper og figurer, herunder et språk rikt på metaforer da ”The essence of poetry is metaphor”, som Cleanth Brooks fremhever (Brooks 1975:248). Forståelse på av Tranströmers poetikk er skjønt enige om at et slikt syn à la Brooks’ i alle fall gjelder for Tranströmer i det dikteren som nevnt gjerne blir sett på som en ”metaforenes mester”.

Hva så med Tranströmers billedteknikk? Hva gjelder mer spesifikt for hans poetiske metode?

Jeg mener at Tranströmers diktning ikke ene og alene er så avhengig av metaforen i og for seg, men heller av *balansen* mellom det denoterende og konnoterende språk. Fremfor ”metafor” og ”billeddikter” som nøkkelord for hans diktning, foreslår jeg isteden nøkkelordet *balanse*.⁵⁴ Det er først og fremst balansen mellom to størrelser i to bestemte sammenhenger jeg tenker på; en balanse mellom bruken av metafor og metonymi, og en balanse mellom *det objektive korrelat* og det såkalte *deep image*.⁵⁵ Etter min mening er noe av det særmerkede ved Tranströmers diktning en stadig pågående veksling mellom disse størrelsene i én og samme dikteriske prosess. Det avgjørende poenget er at i denne vekslingen møtes det subjektive og det objektive, i samsvar med Tranströmers program. Motsetningene føres sammen i et forsøk på å overskride splittelsen dem imellom.

⁵⁴ ”Balanse” kan sågar stå som et sentralt nøkkelord for Tranströmers generelle livsholdning. Prosadiktet ”Upprätt” fra samlingen *Mörkerseende* (1970), eksemplifiserer dette. Diktet avslutter med ordene: ”Ett balansnummer. Om hjärtat sitter på vänster sida måste man luta huvudet något åt höger, ingenting i fickorna, inga stora gester, all retorik måste lämnas kvar. Just det: retoriken är omöjlig här. Kanoten glider ut på vattnet” (Tranströmer 2003:149). Balanse – like relevant for den generelle livsinnstilling som for kanopadling – dessuten relevant for det formmessige, jf. billedbruken.

⁵⁵ Et *objektivt korrelat* betyr i poesien et billedlig motstykke i den ytre natur til menneskets indre erfaringer; et *deep image* vil si et bilde som ikke er konvensjonelt anskuelig. Mer utførlige beskrivelser av virkemidlene, inkludert referanser, følger i den videre redegjørelsen.

Jeg vil først redegjøre for vekslingen mellom metafor og metonymi og vurdere hvilken effekt denne vekslingen har på Tranströmers diktning. Hva betyr det dessuten i denne sammenheng at metafor og metonymi er i *balanse*?

Både metafor og metonymi er troper, altså former for billedspråk på ordnivå (Jørgensen 2002:68). Forenklet kan vi sette likhetstegn mellom metafor og ”overført betydning” og likhetstegn mellom metonymi og ”navnebytte”, og tillegge at mens metaforen forutsetter forskjell og påpeker likhet, forutsetter metonymien likhet og påpeker en forskjell (*ibid.*:73).⁵⁶ Einar Eggen forklarer begrepsforskjellen annerledes, men treffende. Han skriver at med metaforen finner vi ”et møte mellom forskjellige begrepsområder, ’livsområder’, som knyttes sammen ved hjelp av ett eller flere likhetspunkter”, mens det i metonymiens tilfelle ”opptrer en forskyvning innenfor samme ’livsområde’, samme kontekst” (Eggen 1996:367).⁵⁷

Metaforen forener altså to ulike livsområder og kan slik sett ofte være logisk tvilsom, mens metonymien oppleves som fullt ut logisk fordi den kun beveger seg innenfor én og samme kontekst i alle tilfeller – tropen innebærer kun et navnebytte der et ord eller et uttrykk byttes ut med et annet som er forbundet med det første via logisk nærhet, den gjør ingen sammenligning mellom to adskilte kontekster som metaforen.

Den avgjørende forskjellen mellom tropene er knyttet til dette logiske aspektet, i hvert fall med henblikk på hva jeg ønsker å vise. Metaforen får nemlig lett metafysiske overtoner – idet den tilnærmevis smelter sammen to *ulike* livsområder – noe metonymien aldri får, fordi tropen nettopp *forutsetter* likhet mellom det opprinnelige ordet og erstatningsordet (Eggen 1996:369; Jørgensen 2002:79).

Lingvisten Roman Jakobson poengterer i samsvar med dette at tropenes ulike egenskaper gjør at de egner seg til ulike litterære programmer. Metaforen passer retninger som devaluerer den konvensjonelle virkeligheten og som søker å overskride denne, mens metonymien passer for normalprosa eller for den realistiske skrivemåten der mimesisprinsippet⁵⁸ råder (Eggen 1996:365, 369-375). Inndelingen skal ikke forstås absolutt. Som Keld Kall Jørgensen minner oss om, brukes metafor og metonymi om hverandre i all

⁵⁶ Eksempel på metonymi: ”Jeg leser Tranströmer om dagen”, kan jeg si, men mener da at jeg leser hans dikt. Siden Tranströmer er dikter, er det en viss likhet mellom betegnelse: ”Tranströmer”/ ”Tranströmers dikt” (navnebytte: produsent for produkt). Et annet eksempel i skrivende stund: ”Jeg sitter foran skjermen”. Her er ”skjermen” metonymi for datamaskinen (navnebytte: del for helhet, dvs. en underkategori av metonymi kalt *synekdoke*)).

⁵⁷ For mer dekkende beskrivelse av metafor og metonymi med eksempler, se f.eks. Eggen eller Jørgensen (Eggen 1996:361-382; Jørgensen 2002:67-91).

⁵⁸ Bare for å fastslå hva jeg legger i begrepet *mimesis*: et språk som tar sikte på å gjengi virkeligheten slik vi common sense-aktig oppfatter den, hvilket igjen betyr et språk som primært blir oppfattet som likt eller identisk med verden slik vi erfarer den (jf. Lothe 2007:140).

slags diktning. Men som hovedtendens er det allikevel et påfallende skille i litteraturhistorien: med metonymi følger realisme, og med metafor følger romantikk og symbolisme, og dermed også overskridelsen, overskridelsen av subjekt (bevissthet) og objekt (natur) (Eggen 1996: 365, 369-375; Jørgensen 2002:80).

Nå mer spesifikt over til Tranströmers diktning. La oss se på følgende prosadikt, lite kommentert sådan, fra samlingen *Sanningsbarriären* (1978). Diktet heter "Svarta bergen":

I nästa kurva kom bussen loss ur bergets kalla skugga
vände nosen mot solen och kröp rytande uppför.
Vi trängdes i bussen. Diktatorns byst var också med
inslagen i tidsningspapper. En flaska gick från mun till mun.
Döden födelsemärket växte olika snabbt hos alla.
Uppe i bergen hann det blå havet ikapp himlen. (Tranströmer 2003:210)

Diktet starter med en bevegelse. En buss gis til kjenne i det øyeblikk den trer ut av en skyggefull sving og kjører med brølende motor sakte oppover fjellsiden med solen i front. Bussen kjører sakte (jf. "kröp") – pga. elde, av at det er så bratt, og/ eller fordi den er så tungt lastet med passasjerer og bagasje (jf. "Vi trängdes i bussen"). Mange er med, "också" en byste av "diktatorn" i bestemt form entall. Det er, om ikke god stemning, så i det minste uhøytidelig og sosialt, bortimot kameratslig ettersom "En flaska gick från mun till mun". Er passasjerene på en snurr, beruset, kanskje endog åndelig sådan?

Ferden går oppover, kanskje i triumf og velbehag mot solen, men så endrer diktet karakter i nest siste verslinje. Dødsmotivet "*memento mori*" – husk du skal dø – innføres av et reflekterende og kommenterende diktjag. Påminnelsen om døden og livets forgjengelighet kontrasterer bussens oppadgående ferd mot lyset. Fremtiden er ikke så lys som det kan se ut til. Alle på bussen er merket med dødens merke, en gitt betingelse fra fødselen av, derav døden som "födelsemärket". Og alle dør alene: "födelsemärket växte olika snabbt hos alla". En kan leve solidarisk i et kollektiv, ha et felles prosjekt med andre, men kun inntil et visst punkt – noe er kun et individuelt anliggende. Men igjen en dobbelthet i diktet, for det individuelle gjelder bare på ett nivå: man dør alene, ingen kan overta ens plass, men samtidig gjelder døden for alle. I det store og hele, sett ovenfra i fugleperspektiv fra toppen av fjellet, som i siste verslinje, er følgelig *alt* ens: i horisonten strømmer havet og himmelen sammen. Grensen viskes ut og overskrides, den mellom jord og himmel og kanskje dermed den mellom liv og død? Jo høyere opp fra bakken man er og skuer ned, jo større perspektiv man anlegger på tilværelsen, jo mer *ens* synes verden – og virkeligheten – å være.

Diktet gir rom for ulike tolkninger. F.eks. kunne man legge vekt på at bussen minner om en tettpakket turistbuss hvor en gjeng passasjerer deler brennevin og har kjøpt med seg suvenirer fra en fordums tid (jf. bysten av en diktator). Det lyriske jeget kan i trengselen

imidlertid ikke fri seg fra mørkere tanker der det blir minnet om døden av de dystre og evig truende "svarta bergen" omkring seg, derav tittelen. Menneskets forgjengelighet kontrasteres dermed med det evig sorte, døden, og fra dødens perspektiv, dvs. fra det sorte fjellets perspektiv høyt oppe, utlignes alt til slutt.

Bussferden oppover fjellet kan også tolkes som en allegori på menneskets fremskrittstro og jakt på det utopiske samfunn, jf. bussens ferd oppover mot solen. Bussen, forstått som samfunnet, rykker seg løs fra en gammel samfunnsordning (jf. første verslinje hvor bussen kommer seg løs fra "bergets kalla skugga") og kjører oppover mot fjellets friske luft, til friheten og fremskrittet – altså som om menneskene er *bergtatt* av et politisk prosjekt og blindt følger sin leder (jf. diktatorbysten igjen og at de drikker – underforstått at de er beruset av politisk retorikk). Til sist skjer overskridelsen, men ikke uten en viss ironi eller meningsfordreining. Død, tilintetgjørelse og utligning venter alle dennesidige prosjekter, store som små, realistiske som utopiske.

Diktet beveger seg fra det konkrete til det visjonære som mye av Tranströmers diktning gjør (Bankier 1985:226; Schiöler 2008:139-149). I diktets første, mer konkrete del, er det følgelig mye *mimesis*, altså direkte gjengivelse eller etterligning av virkeligheten. Språket er saklig og konvensjonelt, og ikke minst – det har metonymisk preg, dertil flest av en spesiell underkategori, *synekdoken*, hvor delen benevnes for helheten (Jørgensen 2002:80). Her noen eksempler: "I nästa *kurva*" (del for helhet: en sving benevnes for hele veien); "bergets *kalla skugga*" (del for helhet: kun den skyggefulle delen av fjellet nevnes); "Vi trängdes i bussen" (virkning nevnes for årsak: mange passasjerer fører til trengsel); "nosen" (del for helhet: nesen for ansiktet);⁵⁹ "diktators byst" (tegnet for det betegnede: en byste av diktatoren signaliserer politisk tro); "En flaska gick från mun till mun" (beholder for innhold: flaske benevnes sannsynligvis for brennevin; del for helhet: munn benevnes for et helt ansikt).

Det metonymisk pregede språket i diktets første del gjengir virkeligheten på en realistisk måte. Selv om det også er metaforer i første til fjerde verslinje, har de ingen pretensjoner om å overskride en konvensjonell virkelighetsfremstilling. Dette skjer imidlertid i diktets avsluttende del, i verslinje fem og seks. Her vokser fødselsmerkene på surrealistisk vis og billedliggjør dermed metaforisk hvordan mennesket nærmer seg døden for hver dag som går. Dernest skjer overskridelsen, det også med en metafor, i siste verslinje: "Uppe i

⁵⁹ Andre verslinje inneholder tydelig flere metaforer. Bussen blir besjelet og får menneskelige, eller dyriske, egenskaper der den brølende kryper seg opp fjellsiden. Den beskrives blant annet med et ansikt, eller rettere med en nese. "Nosen" blir da å regne som en metonymi i metaforen. Som metafor betraktet er den imidlertid som en klisjé å regne, dermed får språket fortsatt karakter av det konvensjonelt saklige. Det er hverken et overraskende, overrullende, eller for den saks skyld overskridende, bilde.

bergen hann det blå havet ikapp himlen.”. Det blå havet *tar igjen* himmelen, står det – hvilket betyr at sistnevnte tidligere har hatt et forsprang – et forsprang til hva da, til en bakenforliggende virkelighet?

Om eksempeldiktet her ikke er *spesielt* overskridende i hverken form eller innhold, er allikevel tendensen klar: metonymien dominerer i diktets første konkrete og realistiske del, mens det metaforiske blir tydeligere mot slutten av diktet hvor den innholdsmessige overskridelsen antydes. Det må forbli en påstand fra min side at dette trekket er å gjenfinne i Tranströmers diktning i alminnelighet. Hans dikt er vanligvis mer omfattende og komplekse enn diktet ovenfor, men stilen er etter min mening den samme. Det veksles mellom det saklige (det objektive) og det visjonære (det subjektive), og dette skjer blant annet ved en gjennomgående variasjon av metonymi og metafor. Variasjonen er såpass forfinet at jeg finner det hensiktsmessig med betegnelsen *balanse* om fenomenet.⁶⁰

Subjekt og objekt forsøkes forenet, det ekspressive og det mimetiske blandes, og metonymien og metaforen er i en form for balanse. Det er ett balansefenomen til som må poengteres, sterkt forbundet med det samme forsettet om å få subjekt og objekt til å møtes, og det er balansen mellom *det objektive korrelat* og dybdebildet, det såkalte *deep image*. Begrepet *det objektive korrelat* stammer fra T. S. Eliot og innebærer en tanke om at det er mulig å presentere dikterisk alt emotivt menneskelig på en universell og allmenngyldig måte (Preminger 1993:848; Lothe 2007:158). I essayet ”Hamlet and his problems” (1919) skriver han følgende:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked (Eliot 1972:100).

Påstanden er at det finnes objektive korrelater eller motstykker til menneskets indre følelsesmessige og kognitive erfaringer. Disse korrelatene må dikteren evne å gripe om målet er å presentere det allmenngyldige og subjektivt uavhengige i sin diktning. Det private, det sentimentale, og det romantisk svermeriske, må skys (Preminger 1993:848; Lothe 2007:158). En kunstnerpoet forsøker isteden å frigjøre seg fra sin egen subjektivitet. Som Eliot skriver et annet sted: ”The poet 'expresses' his own feelings only in the sense of 'escaping' from them by producing the poem” (Preminger 1993:848).

⁶⁰ For eventuelt flere dikteksempler, se: ”Allegro”, ”Hommages”, ”Schubertiana”, ”Minnena ser mig”, ”Carillon”, ”Den bortglömde kaptenen”, ”Romanska bågar” (Tranströmer 2003:88, 103-105, 199-201, 223, 241-244, 251-252, 268).

Forestillingen om det objektive korrelat har influert Tranströmers diktning (Bergsten 1989:11-14; Schiöler 1999:210-215). Med et typisk tilbaketrukket subjekt blir de dikteriske bildene av den ytre virkeligheten som regel direkte presentert og sparsommelig kommentert. Det er som om de skal representere korrelater for noe typisk menneskelig. På denne måten får diktningen et visst objektivt preg.

På den andre siden har diktningen også et klart subjektivt eller ekspresjonistisk preg, i form av et hyppig forekommende *deep image*. Begrepet stammer fra en retning innenfor amerikansk lyrikk på 60- og 70-tallet som Tranströmers diktervenn Robert Bly var en frontfigur i. Bevegelsen, omtalt som *Deep image movement*, motsatte seg imagismens konkrete og visuelt håndgripelige bilder. Disse var ”picturism” kun, anskuelige bilder fra én kjent erfaringshorisont som ikke loddet dypt nok, hverken i eksistensen eller i den menneskelige bevissthet. Robert Bly m.fl. forfektet en annen sorts billeddiktning der noe ukjent og ikke-mimetisk skulle bringes inn i bildet, noe som ikke kunne forstås rasjonelt fullt ut, men snarere gi impulser til meditative prosesser.⁶¹ Målet var at det skulle skje et sprang mellom det bevisste og ubevisste i både skapelsen som i lesningen av diktet. Ulike erfaringsområder – den ytre virkelighet/ indre bevissthet/ ubevissthet – skulle dikterisk fusjoneres (Beach 2003:179-180; Bankier 1985:24-26; Schiöler 1999:209).

Dybdebildet redegjort for her finnes det ingen direkte oppskriftsmanual til, men et viktig kjennetegn er altså at bildet ikke er konvensjonelt anskuelig. Tranströmers frase: ”Jag stod i ett rum som rymde alla ögonblick –/ ett fjärlmuseum”, er en god illustrasjon på et slikt bilde. Om vi nå holder oss til Tranströmers dybdebilder, er en hyppig bruk av virkemiddelet *synestesi* svært bidragsgivende for hans del.⁶² Med begrepet *synestesi* mener jeg *sanseblanding*, dvs. at elementer fra ulike sanseområder (syn, hørsel, lukt, smak, følelse) knyttes sammen i ett og samme bilde (Lothe 2007:222; Engelstad 2000:123). Når det f.eks. heter at ”Klangen er grön” i diktet ”Allegro” (1962), knyttes sanseområdene hørsel og syn sammen, og om vi går tilbake til forutgående eksempel, blandes følelse og syn med en underforstått lyd av myldrende sommerfuglvinger når alle øyeblikk oppleves i én eneste samtidighet (Tranströmer 2003:88).

⁶¹ Retningen trakk således en del veksler på *surrealismen* og hadde som denne en higen etter et språk som kunne beskrive menneskets dypere bevisshetslag, men Bly og hans diktervenner, Tranströmer inkludert, gikk aldri så langt som surrealistene henimot irrasjonell automatskrift, fri assosiasjonsflyt, brutt syntaks eller dess like (Beach 2003:179; Schiöler 1999:232-240).

⁶² Fra nå av sidestiller jeg følgelig begrepene dybdebilde og synestesi og anvender dem om hverandre som identiske størrelser.

Virkemiddelet synestesi var svært vanlig i romantikken og symbolismen for å antyde at virkeligheten var sammenvevet i én helhet. Når grensene mellom ulike sanseområder ble visket ut, fremgikk det som et underliggende meningsinnhold at alle vesener og ting utgjorde ett samrøre. De ulike sanseområdene gjenspeilte hverandre slik også den indre og ytre virkeligheten gjenspeilte hverandre – alt korrelerte med alt på en eller annen måte (Lothe 2007:222; Engelstad 2000:123). Virkemiddelet skaper den samme effekten hos Tranströmer som i romantisk og symbolistisk poesi; en fornemmelse av at det hersker korrespondanser mellom forskjellige størrelser i verden.

Her er noen eksempler som illustrasjon på Tranströmers bruk av virkemiddelet: I diktet ”Vädertavla” (1958) heter det ”Och alla ljud i långsam flykt” – lyd og syn blandes, akkurat som i et haikudikt fra en nyere samling (1996): ”I fågelsångens tunnel/ öppnas en låst port”. I diktet ”Vinterns formler” (1966) står det: ”Jag står under stjärnhimlen/ och känner världen krypa/ in och ut i min rock/ som i en myrstack”. Her blir en følelse til noe man kan se, og motsatt: med ett eksempel fra diktet ”Den bortglömde kaptenen” (1989) hvor noe synlig også blir noe en kan føle/ berøre: ”Jag satte hans ögon till mina ögon/ och såg krigets hav./ Den sista båten han förde/ växte fram under oss.”. Til sist: i diktet ”Kort paus i orgelkonserten” (1983) blir noe man følelsesmessig kan fornemme blandet med noe man kan høre: ”Som om den ingick bland ljuden från gatan hör jag en/ av mina pulsar slå i tystnaden/ jag hör mitt blod kretsa” (Tranströmer 2003: 45, 302, 107, 251, 219).⁶³

Tranströmers sanseblandende bilder utgjør *dybdebilder*, slik jeg oppfatter begrepet. De blander ulike erfaringsområder så vel som en indre virkelighet med en ytre. Kort sagt: grenser viskes ut.

I kjølvannet av min korte redegjørelse om *det objektive korrelat* og *dybdebildet*, følger en påstand fra min side: Selv om både *det objektive korrelat* og *dybdebildet* dreier seg om å forene det subjektive med det objektive, bærer *det objektive korrelat* preg av et nokså objektivt og mimesisaktig språk mens bruk av *dybdebilder* markerer tydelig subjektivitet og ekspresjonisme. Med dybdebilder *tillegges* verden egenskaper i høyere grad enn ved bruk av *det objektive korrelat*. Det individuelle, originale og partikulære kommer bestemt mer til uttrykk. Det er altså mitt syn at Tranströmer i sin diktning har en slags balanse mellom et saklig og objektivt språk (bruk av *det objektive korrelat*) og et sterkt subjektivt språk (bruk av *deep image*). På den måten møtes det subjektive og det objektive i hans diktning.

⁶³ Se Schiöler (2008:121-122), Hallberg (1982:560) og Olsson (1985:9) for flere eksempler og kommentarer.

Jeg vil avslutningsvis bruke et diktseksempel for å illustrere denne balansen. Diktet er hentet fra Tranströmers siste samling, *Den stora gåtan* (2004), og har tittelen ”Örnklippan”:

ÖRNKLIPPAN

Bakom terrariets glas
reptilerna
underligt orörliga.

En kvinna hänger tvätt
i tystnaden.
Döden är vindstilla.

I markens djup
glider min själ
tyst som en komet. (Tranströmer 2004:7)

Diktet består av fire ulike bilder: en bergklippe kalt ”ørnklippen” (som assosiativt straks kan bety en ørn på en bergklippe), urørlige reptiler i et utstillingsmonter, en kvinne som henger opp klesvask i vindstille vær, samt en underjordisk sjelelig komet som glir avsted. ”Döden är vindstille”, står som en konkluderende kommentar i avsnittet hvor kvinnen henger opp klesvask. Kontrasten mellom den uutgrunnelige døden og den enkle hverdagsvirkeligheten er slående. Tiden går – og døden nærmer seg, men den nærmer seg helt umerkelig, helt vindstille. Paradoksalt nok blir dødens nærvær tydelig idet dens *utydelighet* stadfestes i andre avsnitt. Den er usynlig, men den er der som en gitt eksistensbetingelse.

Påminnelsen om døden gjøres eksplisitt kun i andre avsnitt, men konnotasjon er ikke langt unna i de øvrige bildene heller. Det er nemlig noe urovekkende ved alle bildenes ubevegelighet og stillhet. Klippens evige form, det underforståtte ørneblikket fra oven, reptilenes stenaktighet, stillheten i kometens underjordiske glidning – det er stille over alt, foruroligende stille, som stille før stormen, som stille før dødens hogg, jf. parallell til ørnens og reptilenes plutselige angrepsevne rent generelt. Flatt parafrasert sier diktet noe sånt som at hele tiden er livet her, fylt med hverdagslighet som stadig må gjentas, men så helt plutselig er døden her, uten forvarsel. Over mennesket (ørnen med himmelske innsikter (jf. Biedermann 2008:443-445)), som under (uforståelige reptiler/ kometen), og rundt (dødens vind), styrer krefter som mennesket ikke kan rå med, gitte eksistensbetingelser man bare må forsone seg med.

Mennesket er forgjengelig, naturen er evig. Men er det en forsoning eller i det minste et håp i slutten av diktet? Forestillingen om en sjel kan jo sies å uttrykke et håp eller en tro på at man er en del av et større verk. Er det bare kroppen som dør, ikke sjelen? Glir den unna? Beveger den seg underjordisk som en (lysende?) komet mot en annen livsform? Eller sier diktet i avslutningen at det helt enkelt snart er slutt med alt? Er vi vitne til et menneskes

nedslående følelse av at livet ebber ut, at ens kraft, ånd og psyke forsvinner, simpelthen glir unna, som en komet blir borte for oss på himmelhvelvingen? Komet-motivet kan like gjerne tolkes i den retning. Diktet er såpass konsentrert at det muliggjør ulike perspektiver.

Fremfor å begi meg ut på en mer detaljert tolkning, vil jeg isteden nøye meg med å utheve forskjellen i billedbruken. De tre første bildene, dvs. tittelen og de to første avsnittene, er dominert av *det objektive korrelat*. Subjektet er tilbaketrukket, språket er saklig og nøytralt, og indre følelser er gestaltet i ytre objekter. Henimot slutten endrer stilen seg. Overgangen skjer i sjette linje: ”Döden är vindstille”. Språket blir mer subjektivt farget. I siste avsnitt realiseres noe som ligner *dybdebildet* – et bilde som ikke kan erfares i det virkelige liv, kun kjennes, fornemmes eller tenkes. Synestesien har sneket seg inn i bildet. Det å føle/ kjenne blir anskueliggjort. Sjelen, som kan omtales som ånd/ psyke, altså som noe følbart, blandes med noe synlig der den sammenlignes med en underjordisk komet. Det usynlige og abstrakte – sjelen – blir materialisert i diktet. Denne overskridelsen velger jeg å kalle for et *deep image*, og sammenlignet med *det objektive korrelat* åpner virkemiddelet mye mer for at den indre subjektiviteten skal få komme til uttrykk. Med *deep image* følger en form for ekspresjonisme, med *det objektive korrelat* følger en viss realisme. Subjekt og objekt møtes dermed, og syntesen blir et dikterisk faktum. Dette er essensen i Tranströmers balanserte billedbruk, etter min oppfatning.

Kontrastkomposisjon: motsetningene møtes og forenes

I behandlingen av Tranströmers billedteknikk foreslo jeg betegnelsen *balanse* som treffende beskrivelse og sentralt estetisk kjennetegn. Det eksisterer en form for balanse mellom det subjektive og det objektive, mellom det konkrete og det abstrakt visjonære, mellom det realistiske og det surrealistiske, det mimetiske og det ekspresjonistiske.

Om vi retter oppmerksomheten fra det billedlige og over til det kompositoriske, er *balanse* igjen relevant, denne gang som et bærende komposisjonsprinsipp. Nærmere spesifisert dreier det seg om en balanse mellom kontraster eller motsetninger.

Tranströmers dikt er nemlig generelt sett ofte preget av å være bygget opp av motsetninger (Schiöler 1999:84-109). Binære opposisjoner av ulike typer stilles opp mot hverandre og blir hverandres motvekt. De former dermed en balansert dikterisk helhet (Bergsten 1989:75-87). Dette er i og for seg et ordinært og nærmest nødvendig komposisjonsprinsipp, like nødvendig som gjentagelsen eller repetisjonen (jf. Janss og Refsum 2003:71-73), men det er likefullt noe påfallende særegent i Tranströmers kompositoriske anslag. Etter mitt syn stikker tre momenter seg ut:

1. Kontrastene overskygger i de fleste tilfeller gjentakelsene som strukturerende element i tekstene. Repetisjoner og variasjoner av gjentakelser sammenbinder også tekstene, men det er påfallende hvor dominante kontrastene er. Når vi imidlertid kjenner dikterens prosjekt – å forene motsetningene subjektivitet og objektivitet – blir den hyppig kryssende kontrastbruken forståelig som poetisk metode.

2. Kontrastene berører så mange ulike virkelighetsnivåer, abstrakte som konkrete, indre som ytre, mikro som makro – og de blandes i tillegg så mye om hverandre – at diktene tidvis får noen uklare strukturoverganger. Kompositorisk skjer det tilnærmevis et ”kontrasternas aldrig definitiva spel”, for å låne et uttrykk av Niklas Schiöler (1999:109). Vi har generelt sett å gjøre med en type kjedekomposisjon hvor diktets ulike deler overlapper hverandre fremfor å utligne hverandre. Også dette kan hevdes å være helt i tråd med Tranströmers prosjekt for på denne måten utydeliggjøres grenser slik at ulike virkelighetsnivåer fremstår som mer eller mindre sammenkoblet.

3. Det er generelt mindre bruk av virkemiddelet gjentakelse enn kontrast i Tranströmers dikt. Man finner imidlertid en del eksempler, og når han bruker virkemiddelet, er det gjerne med motsatt fortegn, dvs.: gjentakelsen blir fordreid og variert slik at den ender opp som en innholdsmessig motsetning til det den tilsynelatende gjentar. Gjentakelsen blir altså en kontrasterende gjentakelse, eller enda enklere uttrykt: gjentakelsen fungerer *også* som kontrast. Det er derfor ikke rart at kontrastene synes å dominere i mange av hans diktkomposisjoner.

I det følgende vil jeg forsøke å gi belegg for mine påstander ved å se på ett dikt. Diktet heter ”Vinterns blick” (1983) og er et typisk dikt hva angår Tranströmers formmessige struktur og meningsinnhold (jf. Schiöler 1999:84):

Jag lutar som en stege och når in
med ansiktet i körsbärsträdets första våning.
Jag är inne i färgernas klocka som ringer av sol.
De svartröda bären gör jag slut på fortare än fyra skator.

Då träffas jag plötsligt av kylan från långt håll.
Ögonblicket svartnar
och sitter kvar som yxans märke i en stam.

Från och med nu är det sent. Vi ger oss av halvspringande
utom synhåll, ner, ner i det antika kloaksystemet.
Tunnlarna. Där vandrar vi i månader,
halvt i tjänst och halvt på flykt.

Kort andakt när någon lucka öppnar sig över oss
och ett svagt ljus faller.
Vi ser uppåt: stjärnhimlen genom avloppsgallret. (Tranströmer 2003:224)

Igjen møter vi et sentrallyrisk dikt med dødspåminnelsen som implisitt motiv. Vinterens plutselige og kjølige blikk synes å fremstå som en metafor for en erkjennelsesmessig opplevelse av at livet en gang tar slutt. Sommeren er på hell, og snart kommer vinteren – som døden – med hele sin lengde. Årstidsmetaforikken ligger klisjeen nær, men diktet som helhet er alt annet enn en klisje i sin subtile variasjonsrikdom av gjentakelser og kontraster.

Jeg innrømmer at jeg straks tillegger diktet overført betydning. Døden blir aldri direkte uttrykt, men jeg mener som Schiöler og Bergsten at konnotasjonen er rimelig. Vinterens blikk kan nærmest forstås som dødens blikk (Bergsten 1989:80-81; Schiöler 1999:90). La oss se litt nærmere på dette.

Diktet åpner trivielt med et jeg som bøyer seg inn i et kirsebærtre en sensommerdag og tar for seg av modne bær med glupsk appetitt. Trivielt og hverdagslig, men det store hviler i det lille, for straks oppstår nærmest en epifani, formmessig uttrykt ved hjelp av *synestesi*: ”Jag är inne i färgernas klocka som ringer av sol”. Treet blir metaforisk en fargenes klokke, assosiativt stor som en kirkeklokke, og bringer fargerikt lys fremfor storslagen klang. Det synlige (farger og lys) blandes med følelse (det å føle seg beskyttet, inne, hjemme, omkranset av treets grenverk) og blandes med lyd (en klokkes ringelyd). Men euforien skal ikke vare. Et vendepunkt inntreffer følgelig i neste strofe. Jeget blir brått truffet av et kuldegys langt bortefra. Det skjer uventet og ”plötsligt”, og rammer på skjellsettende vis: ”Från och med nu är det sent”. Selv om øyeblikket av kulde fysisk-faktisk forsvinner, svinner likevel ikke opplevelsen, den ”sitter kvar som yxans märke i en stam”. Dødssymbolikken blir åpenbar ettersom det er vanlig praksis å markere hvilke trær som skal felles hver sesong, på denne måten (jf. Bergsten 1989:80). Øksehogget kan dessuten gi assosiasjoner til et indre hogg, til et hjerteattak, hvilket bidrar til å forsterke dødskonnotasjonen. Jeget blir engstelig vår døden i et plutselig øyeblikk, ”Ögonblicket svartnar”, og det er som om det i ettertid kjenner på frykten for dødens plutselige hogg.⁶⁴

I tredje strofe utdypes erfaringen av at noe går mot slutten: ”Från och med nu är det sent”. Kontrasten med første strofe er klar. Eksistensen fremstilles ikke lenger som fargerik, lys eller sublim, men som urolig dystert, underjordisk og utrivelig. Verden er ikke lenger harmonisk og hel, men halv, som en platonsk skyggeverden: menneskene er ikke synlige, men ”utom synhåll”, i det ”antika kloaksystemet”, ”halvspringande”, ”halvt i tjänst och halvt på flykt”. Menneskene finner ikke lenger ro i en meningsløs vandring i sivilisasjonens mørke:

⁶⁴ Tranströmer benytter et tilsvarende øksemotiv på akkurat samme måte i diktet ”Schubertiana” fra samlingen *Sanningsbarriären* (1978). Her fremgår det: ”Så mycket vi måste lita på [...] lita på att olycks-/ telegrammen inte gäller oss och att det plötsliga yxhugget inifrån/ inte kommer.” (Tranströmer 2003:200).

”Tunnlarna. Där vandrar vi i månader”. Verdt å legge merke til i overgangen fra andre til tredje strofe er at beskrivelsen av et skyggeliv gjøres allmennmenneskelig i og med overgangen fra et ”jeg” til et ”vi”. Vinterens mørke rammer alle.

Diktet ender likevel med et uttrykkelig håp om en større meningsammenheng idet menneskene i siste linje retter sine blikk opp mot stjernehimmelen. Den hvileløse og underforstått meningsløse vandringen opphører når plutselig et kumløkk åpner seg over dem, og et svakt lys faller ned igjennom avløpsgitteret og ned i kloakken. En høystemt, andektig stund oppstår, en ”Kort andakt” hvor alle blir stående og se, sannsynligvis lengselsfullt, opp igjennom gitteret. Diktet avslutter i en slik stillstand – helt åpent, avventende. Men noen åpenbaring skjer ikke. Det er kun et svakt lys som faller ned på de fengslede menneskene under gitteret for en stakket stund, et svakt lys som kanskje gir et visst håp om en lysere, varmere, lettere og ikke minst friere, eksistens.

Kontrastbruken i diktet er mangfoldig i sitt uttrykk og fundamental for komposisjonen. Hensikten videre nå er å vise 1. at kontrastene dominerer som strukturerende element, 2. at de kompositoriske strukturovergangene overlapper hverandre pga. kontrastbruken og 3. at gjentakelser omgjøres til kontraster.

For å ta det første først: kontrastene dominerer som strukturerende komposisjonsprinsipp. Riktignok finner vi innslag av gjentakelse, f.eks. anaforisk gjentakelse i første strofe (”Jag lutar [...] Jag är inne”), og gjentakelse i strofemønsteret: 4 linjer, 3 linjer, 4 linjer og deretter 3 linjer igjen. Disse og lignende gjentakelser er allikevel fåtallige og av mindre betydning for diktets meningsammenheng i forhold til kontrastene i teksten.

Hvis vi nå deler inn diktet i to deler, finner vi at hovedmotsetningen inntreffer mellom første og andre strofe. I første strofe er det solrikt, varmt, fargerikt og harmonisk, og jeget er oppslukt i livets goder på en positiv måte: ”De svartröda bären gör jag slut på fortare än fyra skator”. Fra og med andre strofe vender diktet til sin motsetning. Istedenfor varme oppstår kulde, istedenfor farger og sol blir det svart: ”Ögonblicket svartnar/ och sitter kvar”. Det mørkner og går mot vinter: ”Där vandrar vi i månader/ halvt i tjänst och halvt på flykt”. Mennesket er nå fremmedgjort – for seg selv: ”halvt i tjänst och halvt på flykt”, for andre mennesker: ”utom synhåll”, og for naturen: ”Vi ger oss av [...] ner i det antika kloaksystemet”. Natur settes opp mot kultur hvor naturen får opphøyd verdi (jf. strofe én), mens menneskenes sivilisasjon med sin vugge fra antikken nedvurderes som noe sekundært

(jf. strofe to til fire). Menneskenes verden fremstilles som en vinterlig skyggeverden, den sommerlige natur som en harmonisk og ideell verden.⁶⁵

Hovedmotsetningen mellom sommer og vinter blir forsterket ved hjelp av flere kontraster. Én er kontrasten mellom høyt og lavt. I begynnelsen av diktet befinner jeget seg oppe, jf. benevnelsen av ”en stege”, noe som bidrar til følelsen av oversikt, harmoni og trygghet (jf. Pinker 2003:405). I diktets andre del, i det minste i strofe tre og fire, er menneskene nede, attpåtil under jorden. Andre kontraster som manifesterer det samme skillet, er bl.a. aktiv/ passiv: jeget er mer aktivt i første strofe enn i resten hvor det vandrer omkring, urolig og halvt på flukt som alle andre; tilhørighet/ fremmedfølelse: jeget er i harmonisk balanse i første del, i ubalanse i andre del; fri/ ufri: i første del beskrives en situasjon med fravær av tvang, i andre del er det så å si bare tvang med en uavvendelig vinter og død. Sånn kunne vi ha fortsatt: lykke, lys, varme, sol og åpenhet i første del, ulykke, mørke, kulde og lukkethet i andre del. Og da har jeg ikke engang nevnt en så sentral kontrast som den mellom liv og død: liv i første del, død i andre. Det er sågar som om andre del skildrer et form for dødsrike, skyggefullt og underjordisk som det er, mens første strofe nærmest beskriver et jordisk paradisi. Alt i alt finner jeg det plausibelt å hevde at *kontrast* er det mest dominerende virkemiddelet når det gjelder komposisjonen.

Over til moment to, til de overlappende strukturovergangene. Som Staffan Bergsten fremholder, kan diktet kompositorisk inndeles på forskjellig vis, alt avhengig av hvilke motsetninger man legger vekt på. Om man vektlegger form, kan diktet deles inn i et strofemønster ABAB hvor 4 linjer = A og 3 linjer = B. Om man vektlegger motsetningen lys/ mørke, blir komposisjonsstrukturen en annen: ABBA, hvor A = lys og B = mørke, og om man deler inn etter personlig pronomen, blir strukturen AABB, hvor A = jeg og B = vi (Bergsten 1989:76-79). Jeg mener Bergsten er inne på noe viktig når han påpeker at komposisjonsstrukturen er kompleks. Overgangene mellom motsetningene kan være markante og tydelige nok, men det er mange av dem, og de har innholdsmessige berøringspunkter, noe som gjør at de nærmest flyter inn i hverandre. For å ta et sentralt eksempel fra ”Vinterns blick”. Diktets sentrale vendepunkt skjer i overgangen mellom strofe

⁶⁵ Dette kan minne om Platons forestilling om de to verdener: ideenes verden, dvs. en evig, perfekt og ideell verden, vs. den sanselige verden, dvs. menneskenes tinglige og forjengelige verden, som kun er en kopi eller en reminisens av den ekte og ideelle. Se eksempelvis Heyerdahl for mer om Platons idealisme (Heyerdahl 1993:79-101). En innvending mot en slik tolkning er at sommeren og naturen er forjengelige størrelser i diktet, de også, jf. at sommeren tar slutt. Dessuten er første strofe også fylt av menneskelig sansning, ikke bare abstrakte ideer som i Platons ideelle verden. Så selv om Tranströmer kan sies å være idealist (med tro på noe større og overordnet enn den sanselige verden), er han som nevnt ingen dualist, han skiller aldri skarpt mellom to ulike verdener. Den andre verden er en del av denne.

én og to når vi beveger oss fra sommer til vinter, fra harmonisk balanse til ubalanse, fra trygghet til utrygghet – og endog til angst? Et annet viktig skifte, dog på et underordnet nivå for diktets meningsinnhold, skjer i overgangen mellom strofe to og tre. Her går diktet fra det individuelle til det allmenne, fra det historisk forankrende utgangspunkt til det universelle abstrakte nivå. Det partikulære øyeblikk skildret i strofe én og to skifter til en tilstandsbeskrivelse av menneskenes eksistensvilkår generelt i strofe tre og fire. Et *jeg* blir til et *vi*. Mitt poeng nå er at dette skiftet ikke sammenfaller direkte med førstnevnte overgang rent formmessig – det skjer ikke på samme sted i diktet – selv om det samsvarer med diktets innholdsmessige utvikling ellers (jf. at strofe tre og fire fungerer som en utdypning av vendepunktet i strofe to).

De kompositoriske overgangene fra en motsats til en annen inntreffer altså på ulike steder i diktet og gjør komposisjonen mer kompleks. Jeg skal være forsiktig med å uttrykke meg for bastant om effekten av dette, utover det jeg har hevdet innledningsvis, men for å tydeliggjøre mitt poeng: når dikteren hele tiden insisterer på å la motsetningene møtes og spilles ut mot hverandre, skapes samtidig et inntrykk av at de samme motsetningene står i et avhengighetsforhold til hverandre. Slik jeg ser det, gjenspeiles derfor det dikteriske forsettet om å beskrive verden som enhetlig bl.a. ved at kontrastene dominerer så sterkt i komposisjonen, både i antall og som sammenbindende element.

Tranströmer er i kjølvannet av dette på sitt mest subtile når han gjør virkemiddelet gjentakelse *også* til kontrast. På denne måten skapes et spill mellom likhet og ulikhet som er slående. Flere eksempler på denne virkemiddelbruken er å finne i ”Vinterns blick”. I første strofe kan kirsebærtreet betraktes som et type livets tre der det springer av farger og bær. Tremotivet i strofe to signaliserer derimot død. Tremotivet gjentas, men utnyttes i tillegg som kontrast. ”Livets tre” gjøres om til ”dødens tre”. Et annet eksempel, enda mer subtilt eller forfintet, er en gjentakelse på lydlig nivå. I første strofe er ”klocka” å regne som et plussord, assosiativt henspillende på kirkeklokke.⁶⁶ I tredje strofe skapes lydlig assonans med ordet ”kloak” i frasen ”ner i det antika kloaksystemet”, men ordet ”kloak” kan samtidig bestemmes som et minusord og blir i så måte en kontrast til ”klokke”. Klokken beskytter og innhyller jeget i en fargerik epifani, mens kloakken bare besudler. Neste gjentakelse er like spissfindig. I første linje benevnes ”en stege”, i siste linje ”avloppsgallret”. Stigen løfter jeget oppover,

⁶⁶ Treet får kvaliteter som et kirkelig Gudshus i første strofe. Analogien antydes i og med klokkemotivet og den epifani-lignende opplevelsen jeget opplever innunder treet. Det er som om jeget befinner seg inne i en naturens kirke. Dette er for øvrig en vanlig symbolikk i romantikken. For å nevne et par tilfeller, se eksempelvis diktet ”Til en gran” av Henrik Wergeland (Wergeland 2007:89-91) eller maleriet ”Winterlandschaft mit Kirche” av Caspar David Friedrich (Nordberg 2004:197).

mens gitteret, lignende en vannrett stige, stenger for menneskene og holder dem nede. Sammensetningen av stige/ gitter er en form for gjentakelse samtidig som det er en form for motsetning. Til slutt kan vi ta en kikk på diktets begynnelse og slutt. Diktet ligner en sirkelkomposisjon, den gjentar blikkmotivet både i tittelen og i sistelinjen, men en ordinær sirkelkomposisjon er det ikke. Tittelen henviser til et ”Vinterns blick”. I løpet av diktet blir det klart at ”Vinterns blick” først og fremst henspiller på kulden som plutselig rammer jeget i strofe to. Vinteren gjør jeget til objekt for sitt blick. I slutten får vi en slags gjentakelse av blikket, og derav sirkelkomposisjon, men nå er det ikke lenger vinteren som er subjekt, men menneskene som med sine håpefulle blick orienterer seg mot noe annet enn vinteren. De søker overskridelsen med *sitt* ”Vinterns blick”. Gjentakelsen blir derfor også en kontrast.

Mange av Tranströmers diktkomposisjoner fortøner seg som denne i ”Vinterns blick”. Kontrastene dominerer, de er mangslungne, overlappende, og til og med sammenblandet med noen av gjentakelsene.⁶⁷ På denne måten beskriver Tranströmer én verden (ikke to), som er strukturert og bundet sammen av binære opposisjoner eller motsetninger.

Stemme og stemthet: det saklige som motvekt mot det romantiske

Tranströmer er i mine øyne en sentrallyriker som står i en romantisk tradisjon. Jeg håper dette går klart nok frem av min redegjørelse for dikterens poetikk til nå. Å redusere forfatterskapet til romantikk, er imidlertid ikke min hensikt. Det er nemlig opplagt at dikteren også har andre forbilder, så som T. S. Eliot f.eks., og at han trekker veksler på andre epoker og retninger, som symbolisme, imagisme, surrealisme og realisme (Schiöler 1999:197-240). Foruten dette er det spesielt ett trekk ved Tranströmers diktning som gjør at en ensidig kategorisering med nødvendighet vil fremstå som på skjeve, og det er *stemmen* – den bakenforliggende diktets stemme. Den er tydelig annerledes enn den typisk patosbelagte romantiske.

Med benevnelsen *stemme* mener jeg i utgangspunktet som Gérard Genette den bakenforliggende fortellende instans i teksten og spesielt hvordan denne mer eller mindre trer emotivt og intellektuelt frem og viser sin moral og personlighet, samt sin ideologi i videste betydning. *Stemme*, slik jeg bruker begrepet, er kort sagt den bakenforliggende holdning til tingene og verden som vi kan lese ut av tekstene (Genette 1983:212-215, 256).

Jeg vil utdype dette aspektet ved Tranströmers poesi dels heideggersk og dels pragmatisk. Heidegger forklarer at alle mennesker til enhver tid og i enhver situasjon *befinner*

⁶⁷ For eventuelt flere dikteksempler, se: ”Långsam musik”, ”Stationen”, ”Carillon”, ”Molokai”, ”Djupt i Europa”, ”Kvinnoporträtt – 1800-tal”, ”April och tystnad” (Tranströmer 2003:131, 225, 241-244, 245, 260, 270, 283).

seg på en eller annen måte, det være seg i en eller annen følelse, stemning eller sinnstilstand. Man kan ikke unnsnippe å være stemt i en eller annen forstand, det er ethvert menneskes lodd i livet, en eksistensbetingelse eller struktur ved den menneskelige væremåte. Man kan være lykkelig stemt, ulykkelig, lei seg, sint, glad, oppstemt, håpefull, pessimistisk, saktmodig osv., men uavhengig av hvilken tilstand man er i, er man alltid pr. definisjon i én eller annen form for tilstand. Heidegger sier videre at den bestemte tilstand eller stemthet påvirker hvordan vi til enhver tid griper verden an, hvordan vi sanser og forstår den. Denne stemtheten og forståelsen av verden kommer i neste omgang til kjenne i språket, for det er hovedsakelig i og med språket at mennesket gir uttrykk for hvordan det befinner seg i verden (Fløistad 1993:53-54, 65, 77, 89, 195-206).

Videre kan vi derfor som Brooks og Warren knytte diktets stemme og stemthet til diktets tone, og hevde at diktets tone, dvs. *måten* det fremsagte sies på, gir uttrykk for den bakenforliggende stemmens holdning til stoff og mottager. Slik man i dagligtale kan oppfatte en frase som: ”Det var godt gjort”, på forskjellig vis – som ærlig og oppriktig eller ironisk f.eks. – kan man på samme måte oppfatte skrevne tekster forskjellig avhengig av hvordan man oppfatter den underliggende stemmen. Selv om stemmen ikke lenger er reelt hørbar, er den nedfelt i teksten ved hjelp av perspektiv, språk og stil (Brooks & Warren 1976:112-115).

Kort oppsummert kan vi si følgende: enhver dikterisk stemme er alltid stemt på en eller annen måte, og hvordan stemmen er stemt, gir seg tilkjenne i diktets tone. Hva er så kjennetegnende for Tranströmers dikteriske stemme? Hvordan er det den lyriske stemmen så å si *befinner seg*?

Karakteristikkene av Tranströmers stemme er nokså sammenfallende eller komplementære. De fleste legger vekt på hans konkrete og saklige stiltone. Kjell Espmark poengterer at dikteren opptre som distansert observatør og at han dermed ”saboterer det högstämnda i den romantiska diktarrollen” (Espmark 1981:274-279). Jacques Werup skriver likeledes at det avgjørende i Tranströmers diktning ”ligger just i hans sätt att hålla sig på avstånd” (Werup 1981:283). Niklas Schiöler følger opp når han skriver at på tross av ”visionens fantastik och gränsöverskridandets ögonblick bevaras alltså likafullt en sakligt realistisk nivå” (Schiöler 1999:239). Göran Printz-Påhlson skriver på sin side at det særpregede ved Tranströmers lyriske stemme er den ”omisskännliga formella torrhet” (Printz-Påhlson 1981:346). Andre betegner Tranströmers dikteriske stemme som ”lakonisk” (Schmidt 2007:13; Haines 1979:7) eller preget av en muntlig og naturlig diksjon (Harrison 1979:18-20; Ringgren 1997:37-38, Schmidt 2007:15), andre igjen skriver at flesteparten av Tranströmers

dikt er ”avlevert i en flat tone” (Vold 2005:66) og at stemmen kan karakteriseres som ”ikke-emfatisk” og ”grå” (Nielsen 2002; Vold 2003:122-123).

Alle disse karakteristikene er mer eller mindre treffende. Stemmen er mye mer moderne enn romantikernes typiske stemme fra første halvdel av 1800-tallet – mer edruelig, usentimental, nøktern og tilbakeholden, preget av 1900-tallets saklighet, sekularisering og rasjonalitet. Slik sett utgjør stemmen en motvekt mot det romantiske betydningsinnholdet diktene gjerne har. Den målbærer en viss tvil i all den poetiske tro. Den er ikke lenger så sikker på egen visjonskraft og intuisjonsevne, men isteden preget av det ”orubbliga KANSKE som/ bär mig genom den vacklande världen”, jf. diktet ”Kort paus i orgelkonserten” (Tranströmer 2003:220).

Nå vil jeg som Niklas Schiöler besinne meg når det gjelder å uttrykke meg fast og bestemt om diktets stemme, da jeg er enig med ham i at beskrivelsen av en tekstlig stemme lett blir for upresis (Schiöler 1999:81). Noen drag vil jeg likevel antydningvis påpeke som forskjellig fra den typisk romantiske. Annerledes uttrykt: hva er det som gjør stemmen såpass saklig? Visse trekk går igjen, her i en punktvis oppstilling:

* Som nevnt ovenfor, er stemmen preget av en viss tvil. Jeget *befinner seg*, for å fortsette med en heideggersk uttrykksmåte, *moderne stemt*.⁶⁸ Tranströmers stemme besitter, vel og merke kun til en viss grad, en slik form for moderne tvil. En *fallibillistisk* grunnholdning til tilværelsen kommer dermed til uttrykk (jf. side 53).

* Identisk med romantikernes program dreier Tranströmers program seg om å utsi det uutsigelige, men ofte må den lyriske stemmen utvise en forsonende holdning til egen tilkortkommethet. De eksistensielle betingelser kan overskrides i diktningen, men ikke alltid. Tranströmer tematiserer dette gjennomgående. I diktet ”Östersjöar” (1974) f.eks. presenteres på den ene siden opplevelser som overskrider tid og rom: I ett tilfelle betrakter det lyriske subjektet ”Ett foto från 1865” som blir virkelig:

Allt det andra på fotot är chockerande verkligt:
krusningarna på vattnet,
den andra stranden –
jag kan stryka med handen över de skrovliga berghällarna,
jag kan höra suset i granarna.
Det är nära. Det är
idag.

⁶⁸ Her bruker jeg betegnelsen ”moderne stemt” fordi *tvil* utgjør en karakteristisk bestanddel av den moderne vestlige kultur. Den naive overtro, fundamentalisme og dogmatisme, såvel religiøs som verdslig, tilhører hovedsakelig sett en forgangen tid. Se f.eks. Schaaning eller Aakvaag for mer om hva som kjennetegner moderniteten, dvs den samfunnsform i vesten som vokser frem fra og med opplysningstiden på 1700-tallet (Schaaning 1993:8-25; Østerberg 1999b:11-17; Aakvaag 2008: 261-278).

Vågorna är aktuella. (Tranströmer 2003:178)

Det århundregamle fotografiet overskrider i et øyeblikk sin form, sin tid og sitt rom. Jeget gjør en indre reise, kan vi vel si, og opplever at tingene kommer det i møte. På den andre siden behandler det samme diktet begrensningene for den menneskelige erkjennelse. Den ubeskrivelige sannheten må med nødvendighet forbli ubeskrivelig, akkurat slik som når man tar opp maneter fra havet: ”tar man opp dem ur vannet/ forsvinner all form hos dem, som når en obeskrivlig sanning/ lyfts opp ur tystnaden och formuleras till död gelé, ja de är/ oöversättliga, de måste stanna i sitt element.” (*ibid.*:182). Vi kan godt, som Birgitte Steffen Nielsen, kalle denne siste stemmen for en slags ”motstemme” i diktet, den som motsetter seg epifanien og forløsningen (Nielsen 2002:15-16, 40-57, 59-84).

* Jeget er gjennomført nokså distansert og tilbakeholdent, kun i korte øyeblikk *rent* ekspressiv (som i øyeblikk med innslag av epifani), og aldri privat. Stemmen fremtrer mest som observatør (Espmark 1981:274-279): ”Jag beordras ut i en hög med stenar [...] De andra är kvar i tältet och sover [...] Uppdrag: att vara där man är [...] vara där man är. Och vänta” (Tranströmer 2003:160-161). Av observatørrollen får stemmen et umiskjennelig lakonisk preg. Dikteren meddeler ikke mer enn hva han kan stå inne for. Alle ”private” ord er det samme som å lyve, derfor må en del kun nøkternt konstateres (jf. Espmark 1983:31).

* Diktene springer som regel ut ifra konkrete og reelle erfaringer fra dikterens eget liv. De er saklig fundert. I et intervju på 70-tallet erklærer forfatteren i tråd med dette at det nøkternt jordbundne hører med i hans diktning ved siden av det kontemplerende og emosjonelt intuitive. På et spørsmål om han ikke også er litt naturvitenskapelig anlagt, svarer han bekreftende, at jo, ”det är nåt typiskt för mig [...] Det är den här anknytningen till en väldigt konkret miljö som jag har”, før han tillegger at diktene alltid har ”en bestämd geografisk utgångspunkt”, som han er tro mot: ”Jag hittar egentligen aldrig på någonting. Jag ljuger aldrig om miljön” (Harding 1973:55-56). Den situerte bestemthet i mange dikt bidrar generelt til en saklig stiltone.

* I tillegg tenderer språket mot en muntlig stiltone. Ordvalgene, når man ser bort ifra de metaforrike passasjene, er umarkert nøytrale, lagt i et normalt stilleie.

Setningsoppbygningen er også umarkert med mye paratakse fremfor hypotakse, dvs. sideordning fremfor underordning av setninger og ledd som for øvrig var så vanlig i romantikken. Setningsemnene florerer og ytringene er generelt korte. Lange perioder forekommer rent unntaksvis. Disse trekkene bidrar til å gi stemmen et naturlig muntlig preg, for ikke å si et håndgripelig preg (Jørgensen 2002:43, 58-59, 65; Svennevig 2002:245-261; Lie 1995:12-28).

I sum lyder stemmen nokså saklig, nøktern og nøytral. Men her er det nødvendig med en nyansering: Kynisk er stemmen nemlig aldri, ei heller kjølig eller likegyldig. Den er snarere gjennomgående varm og sympatisk – endog fortrøstningsfull. Asta Bolin er følgelig etter mitt syn inne på noe vesentlig i en samtale med Tranströmer:

En bit av hemligheten med att du är en diktare som så starkt finns i allmänhetens medvetande tror jag ligger i att du ger en näring som man förr fick i religionen, men som man inte får där längre utan måste gå till poesin för at söka. Man kan kalla det tröst eller sanning [...] Har du en aning om hur din poesi fungerar? (Bolin 1987:26).

Hvorpå Tranströmer svarer: ”Det vackraste någon sagt om dikterna var en kvinna i England som sa: jag tycker om dina dikter för de är en plats där jag kan andas” (*loc. cit.*). Så til tross for at stemmen er distansert og usentimental, er den likevel personlig og tillitsfull. Jeg minner igjen om den avgjørende balansen mellom det subjektive og det objektive som er så viktig for Tranströmer i alle sammenhenger. I samme samtale med Bolin uttaler Tranströmer seg også om dette. Han sier: ”Jag menar att väldigt djupt i oss går det inte att skilja på det som är utifrån och det som är inne.” (*ibid.*:28). Stemmen får sitt preg av denne holdningen, etter min mening, der den balanserer mellom det personlige og det upersonlige. Det upersonlige danner en saklig motvekt mot det rent romantisk ekspressive, håpefulle, og forløsende.

Det er imidlertid å dra det for langt når Birgitte Steffen Nielsen i sin avhandling om Tranströmer, *Den grå stemme*, hevder at det er ”distraksjonenes motstemmer” som er det avgjørende i Tranströmers diktning (Nielsen 2002:13-57). Etter min mening kommer *hovedstemmen* før *motstemmen* og det romantiske før det anti-romantiske i Tranströmers tilfelle, men at det er en blanding mellom disse størrelsene hos Tranströmer, det er unektelig tilfelle. Han er mer moderne enn en tradisjonell romantiker, han tilhører en annen tid og har dermed også en annen stemme, en stemme som delvis har tatt inn over seg Wittgensteins erkjennelse: ”om det man ikke kan tale, må man tie” (Wittgenstein 1999:9). Men altså kun delvis, vel og merke, for dikteren fortsetter igjennom hele sitt forfatterskap å strebe etter den fornembare overskridelsen av de gitte betingelser. Enkelte ganger får det jeg vil kalle ”hovedstemmen”, jf. Nielsens ”motstemme”, derfor tydelig drag av det romantisk visjonære. For å bruke ”Östersjöar” igjen, heter det eksempelvis et sted: ”Villkoren./ Det susar: Fräls mig Herre, vattnen tränger mig inpå livet/ Man går länge och lyssnar och når då en punkt där gränserna öppnas/ eller snarare/ där allting blir gräns” (Tranströmer 2003:175).

5. AVSLUTNING: EN KUNSTNER I NORD

- dikteren på en gång mullvad och örn

I arbeidet med sin dikterbiografi om Tranströmer, utgitt i skrivende stund, våren 2011, har Staffan Bergsten fått tilgang til hittil upublisert Tranströmer-materiale. I et privat brev fra 1979 skriver Tranströmer blant annet: ”I ett 3-dimensionellt perspektiv, som jag med viss tvekan kallar evigheten, är Gud ’allsmäktig’, eller, det räcker med att säga han (hon) är till. Om livet (eller livet) är en vandring, pilgrimsvandring med ohyggliga strapatser, så är målet ändå till sist Guds rike, ett mål som fragmentariskt kan uppnås även under vandringen” (Bergsten 2011:177-179).

Ett annet sted, i et udatert notat, står det: ”Sanningsfrågan – central i min konst” (*ibid.*:180).

Ett tredje sted, i en transkripsjon fra en samtale fra 1990, fremgår det: ”Jag är en sorts halvkristen människa med positiv draging hela tiden åt kristen fromhet” (*ibid.*:181).

Dette er altså tre utdrag fra brev, notater og uttalelser som tidligere aldri har vært kjent for det offentlige rom. Så mye nytt er det allikevel ikke å spore i disse utsagnene, i høyden forsterker de bare inntrykket man hadde av forfatteren fra før, som åndelig åpen og søkende, halvt kristen, og opptatt av ”sanningsfrågan”.

Det nye materialet bekrefter hva jeg har forsøkt å få frem i min foreliggende undersøkelse av Tranströmers poetikk. Han besitter en tro på at sannheten om vår eksistens finnes og at den kan nås i fragmentariske øyeblikk. Det er følgelig den stadige streben etter den dypereliggende sannheten som preger dikterens arbeid. At det er det hans diktning til syvende og sist handler om, har jeg forsøkt å vise i denne avhandlingen.

Men, og det er viktig for meg å få poengtert, Tranströmers sannhetsstreben dreier seg ikke bare om overskridelse, det dreier seg også om å beskrive verden likefrem slik som den er, fylt med eksistensielle grenser. Det er *også* sannheten om vår eksistens, at den er grenseinndelt. Tilværelsen har følgelig dobbel sannhetskarakter. Verden er én, men den har to nivåer, ett overfladisk nivå fylt av eksistensielle grenser, og ett dypereliggende, grenseløst nivå hvor alle ting hører sammen i en organisk og panteistisk verdensorden.

Tranströmers emne er derfor både det nære og det fjerne, eller for å si det med en frase fra et Tranströmer-dikt, så er ”skrivaren [...] på en gång mullvad och örn” (Tranströmer 2003:62). Den fysisk-faktiske forankring i et mikroperspektiv som den overskridende tankeflukt i et makroperspektiv skal forenes i diktningen. Det handler om å favne verdens

eksistensielle grunnstemninger. Av og til drypper det lys fra fjellet slik at den kunstneriske frembringelsen kan finne sted i et konsentrert musikalsk uttrykk: ”Reducera!”, heter det. Et kunstnerisk credo formidles derved: formmessig fortetning og konsentrasjon. Den visjonære erfaring må fortettes om den skal kunne omgjøres til kunst med allmenngyldige pretensjoner.⁷⁰

I neste avsnitt beskrives nærmere hva som skjer en vårnatt i kunstnerens møte med de ytre omgivelser. Hammerslagene fra fjell (ytre omgivelser generelt) og troll (den norske folkesjelens røtter mer spesielt) slo rytmisk ”kom/ kom/ kom” og kom ”in en vårnatt i vårt rum/ förklädda till hjärtats slag”. Hammerslagene er trefoldige. De er slag fra den ytre virkelighet som hjerteslag i en indre, kroppslig virkelighet, samt pianoslag fra kunstnerens hånd – på en og samme gang. Diktet påpeker således identitet mellom de ulike lagene av virkeligheten og hevder at det som tilsynelatende er totalt uforenlige størrelser, ”hammarslagen [fra] berget” og ”hjärtats slag”, egentlig hører sammen. At diktets ”vi” oppfattet slagene utenfra den vårnatten som egne slag innenfra, jf. at lydene utenfra syntes å være ”förklädda” som indre hjerteslag, var en forveksling. I realiteten var det like mye hammerslag fra den ytre naturen de opplevde. På den måten hevder diktet at det er identitet mellom den indre og ytre natur, og videre: at kunsten har syntetiserende eller overskridende potensial. Det er igjennom kunsten, i dette tilfelle Griegs pianomusikk, at subjekt og objekt kan møtes og forenes. En form for overskridelse finner sted.⁷¹

Resten av diktet uttrykker den spenningen i Tranströmers kunst som jeg har vært ute etter å forklare igjennom hele min avhandling. På den ene siden er han svært opptatt av det fjerne, av løsningen på den store gåten og av den romantisk-idealistske overskridelsen, på den andre siden er han også opptatt av de nære forhold, av menneskets opplevelse av verden, av eksistensens konvensjonelle grenser, kort sagt: av realisme.⁷² I tredje siste avsnitt vises førstnevnte: Her foregriper Griegs lyriske jeg fremtiden ved å nevne sin siste komposisjon, *Fire Salmer* (jf. Herresthal 2007:432), og uttrykker at han vil sende dem ut i verden ”för att

⁷⁰ Som nevnt tidligere, er ett av Tranströmers dikteriske credo det konsentrerte uttrykket. Et gjennomgående kunstnerisk prinsipp hos ham er at : ”Dikten ska förtäta”, som han skriver i et brev. Et identisk komposisjonsprinsipp hadde Grieg i den senere fasen av sin karriere (jf. Bergsten 2011:181, 263).

⁷¹ Tranströmer uttrykker et sammenfallende syn som i diktet i et intervju fra 1990: ”De yttre opplevelserna korresponderar ofta med de inre; det yttre stiger in i mig. Den indre och den yttre världen är båda lika verkliga. Poesin uppstår någonstans i det rum där de möts” (Schiöler 1999:201) – også Griegs musikk oppstår i det rommet, synes han å mene.

⁷² Forfatteren bestreber seg i så måte på å være tro mot miljøet han skriver om. Faktaopplysningene i diktet er derfor korrekte, unntatt én: det eksisterte ikke noe flygel i Griegs Villa Troldhaugen utenfor Bergen, men et piano. Da Tranströmer fant ut av feilen ved et besøk til villaen, mente han at diktet var ødelagt på et vis, fordi: ”Ett piano kan ju inte likna en svala, det kan bara en flygel göra. Så där är det.” (jf. Bergsten 2011:260-263; Herresthal 2007:429-433).

spåra upp Gud”. Lengselen etter overskridelsen uttrykkes. Men dernest, i samme avsnitt, følger en mer nøktern og realistisk kommentar: ”Men det börjar här./ En sång om det som är nära”.⁷³ Tranströmers diktning favner altså vidt, og den balanserer mellom realistisk forankring og romantisk overskridelse, hele tiden på søken etter den sanne beskrivelsen av mennesket og verden.

Selv om diktningen selvfølgelig ikke kan reduseres med en utvendig merkelapp som ”romantikk”, til det er hans diktning altfor moderne,⁷⁴ mener jeg likevel at det er en underliggende romantisk sannhetsstreben som ligger til grunn for hele skriveprosjektet. I foreliggende avhandling har jeg forsøkt å gi belegg for nettopp denne påstanden (kapittel 2), og deretter vist 1: *hva* Tranströmer mener er sannheten om virkeligheten, det være seg den menneskeskapte som den uavhengig av mennesket (kapittel 3), og 2: *hvordan* han formmessig evner å skrive frem sitt verdensbilde. Som vi har sett, er det fem stiltrekk som først og fremst dominerer i Tranströmers lyriske landskap (jf. kapittel 4).

Men har vi ham nå da? Har vi kategorisert forfatteren ferdig og satt ham i bås?

Nei, jeg håper å ha gitt en fruktbar inngang inn til forfatterskapet, som en slags akademisk håndbok, men det er i sin fylde adskillig rikere enn min tolkning av det. Så er det også med diktet ”En konstnär i norr”, som jeg kun har berørt tematisk overordnet her i avslutningen. Hvordan ender diktet? Det står: ”Det som är nära// Slagfält inom oss/ där vi Dödas Ben/ slåss för att bli levande” (Tranströmer 2003:127).

Hva menes her? På hvilken måte slåss noe inni oss for å bli levende? Hva menes med ”Dödas ben”?⁷⁵ Her ser vi helt til slutt et eksempel på Tranströmers bruk av hva jeg kalte *deep image*, altså et dyptloddende bilde som er vanskelig å tyde eller anskueliggjøre. Uten nærmere granskning av bildet, vil jeg påstå at menneskets eksistens fremstilles som grunnleggende ufullendt og mangelfull, noe inni oss påstås nærmest å ha pseudo-eksistens i og med at det slåss for å *bli* levende, dette *noe* må av den grunn ansees å ha kun sekundær

⁷³ Nå er det riktignok Griegs perspektiv diktet eksplisitt omhandler, men etter min mening er Tranströmers perspektiv nokså sammenfallende, tatt i betraktning hans diktning og utsagn for øvrig.

⁷⁴ Se evt. Bergsten og Schiöler for mer utfyllende opplysninger om hva Tranströmer har lest, hva som har inspirert og influert ham, og hvilke andre litterære retninger han står i gjeld til (Bergsten 2011: 64, 72-73, 78, 113, 161, 192, 210, 231, 236, 265, 310; Schiöler 1999:197-240).

⁷⁵ Jeg tror nok at Staffan Bergsten har rett når han påpeker at ”Dödas Ben” alluderer til profeten Hesekiels visjon i det gamle testamentet hvor Gud levendegjør benrester fra Israels barn på en slette for å varsle om en forestående tilbakevending for Israels folk til det lovede land, Jerusalem. Staffan Bergsten forklarer videre at det er en tusenårig lang tradisjon å forstå tilbakevendingen som et bilde på sjelens gjenforening med Gud. Men som Bergsten påpeker, er det både hos Grieg som hos Tranströmer en viss tvil inne i bildet: ”För Grieg som för Tranströmer är de döda benens återuppståndelse inte med säkerhet given” (jf. Bergsten 2011:265-266).

eksistensiell status. Dette ufullendte preget ved eksistensen er det Tranströmer både søker å beskrive og overskride i sin kunst.

LITTERATURLISTE

- Andersen, Per Thomas: *Norsk litteraturhistorie*, Oslo: 2001.
- Aristoteles: *Poetik*, Oslo: 2008.
- Asbjørnsen, Dag: *Dypt og grunnleggende overfladisk. Om den postmoderne filmens estetikk*, Oslo: 1999.
- Aspaas, Øystein: *Presentasjoner. Fire litteraturteoretiske retninger med røtter i 1960-årene*, Oslo: 2008.
- Bale, Kjersti: *Estetikk. En innføring*, Oslo: 2009.
- Bankier, Joanna: *The sense of time in the poetry of Tomas Tranströmer*, California: 1985.
- Bankier, Joanna: "Tranströmer i amerikanska sammanhang", i *Lyrikvännen*, nr 5, s. 314-319, Stockholm: 1981.
- Barthes, Roland: *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays. Utvalg, oversettelse og innledning av Knut Stene-Johansen*, Oslo: 1994.
- Barthes, Roland: *Image, Music, Text. Essays selected and translated by Stephen Heath*, London: 1977.
- Baudelaire, Charles: *Det vondes blommar*, Oslo: [1868] 2001.
- Beach, Christopher: *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*, Cambridge: 2003.
- Beardsley, Monroe C.: *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Cambridge: [1958] 1981.
- Bergsten, Staffan: *Tomas Tranströmer. Ett Diktarporträtt*, Stockholm: 2011.
- Bergsten, Staffan: *Den trösterika gåtan. Tio essäer om Tomas Tranströmers lyrik*, Stockholm: 1989.
- Biedermann, Hans: *Symbolleksikon*, Oslo: [1992] 2008.
- Blackburn, Simon: *Truth. A Guide*. Oxford: [2005] 2007.
- Bly, Robert: "Tomas Tranströmer and 'The memory'", i *World Literature Today*, volume 64, nr. 4, s. 570-573, Oklahoma: 1990.
- Bly, Robert: "Tranströmer och 'Minnet'", i *Lyrikvännen*, nr 5, s. 326-328, Stockholm: 1981.
- Bly, Robert & Tomas Tranströmer: "Två poeter översätter – Ett samtal mellan Robert Bly och Tomas Tranströmer", i *Bonniers litterära magasin*, nr 4, s. 230-236, Stockholm: 1978.
- Bolin, Asta: "Den svenska poesins Magritte", i *Allt om böcker*, nr 1-2, s. 24-29, Lund: 1987.
- Borum, Poul: *Poetisk modernisme. En introduktion til moderne europæisk og amerikansk poesi fra Baudelaire til i dag*, København: 1966.
- Brooks, Cleanth: "Ironi som strukturelt prinsipp", i Kittang, Atle (red.) & et.al.: *Moderne*

- Litteraturteori. En antologi*, s. 56-69, Oslo: [1962] 1991.
- Brooks, Cleanth: *The Well Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*, Orlando: [1947] 1975.
- Brooks, Cleanth & Robert Penn Warren: *Understanding poetry*, New York: 1976.
- Brumo, John og Sissel Furuseth: *Norsk litterær modernisme*, Bergen: 2005.
- Chipp, Herschel B.: *Theories of modern art. A Source Book by Artists and Critics*, California: 1968.
- Coleridge, Samuel Taylor: *Litteraturteori og –kritikk*, Oslo: 2005.
- Coleridge, Samuel Taylor: *Biographia Literaria*, London: 1956.
- Culler, Jonathan: *Structuralist Poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature*, New York: [1975] 2008.
- Diderichsen, Adam: "Indledning", i Schelling, F.W.J: *Om den menneskelige friheds væsen*, København: [1809] 1995.
- Dietrichson, Jan W.: "Efterord", i Coleridge, Samuel Taylor: *Litteraturteori og –kritikk*. Oslo: 2005.
- Eggen, Einar: "Metafor og metonymi", i *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon*, nr 1-2, s. 361-382, Oslo: 1996.
- Eliot, T. S.: *The Sacred Wood. Essays on Poetry & Criticism*, London: [1920] 1972.
- Eliot, T. S.: *Four Quartets*, London: 1946.
- Engelstad, Arne: *Interart. Gjennom epokene med litteratur, billedkunst og musikk*, Bergen: 2000.
- Espmark, Kjell: *Resans formler. En studie i Tomas Tranströmers poesi*, Stockholm: 1983.
- Espmark, Kjell: "Observatören", i *Lyrikvännen*, nr 5, s. 274-279, Stockholm: 1981.
- Eysteinson, Astradur: *The concept of modernism*, London: 1990.
- Farthing, Stephen (ed.): *Art. The whole story*, London: 2010.
- Feldman, Richard: *Epistemology*, New Jersey: 2003.
- Flood, Alison: "Poet tipped in Nobel prize for literature", i *The Guardian*, nettavisen 30. september: <http://www.guardian.co.uk/books/2010/sep/30/poet-tipped-nobel-prize-literature?INTCMP=SRCH>, London: 2010.
- Fløistad, Guttorm: *Heidegger. En innføring i hans filosofi*, Oslo: 1993.
- Fløistad, Guttorm: *Filosofi og vitenskap. Fra renessansen til vår egen tid*, Oslo: 1991.
- Frankfurt, Harry G.: *Om sannhet*, Oslo: 2008.
- Friedrich, Hugo: *Strukturen i moderne lyrik – fra Baudelaire til i dag*, København: [1956] 1968.

- Fulton, Robin: "The poetry of Tomas Tranströmer", i *Scandinavica*, London & New York: 1973.
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse. An Essay in Method*, New York: [1972] 1983.
- Gregersen, Frans, Simo Køppe m.fl.: *Idéhistorie. Ideer og strømninger i det 20. århundre, Bind 1*, Aarhus: 1994.
- Gustafsson, Lars: "The Utopia of the Moment", i *World Literature Today*, volume 64, nr. 4, s. 596-597, Oklahoma: 1990.
- Göransson, Sverker & Erik Mesterton: *Den orörliga lågan. Analyser av femton 1900-talsdikter*, Göteborg: [1990] 1998.
- Hagen, Erik Bjerck: "Teori, metode og vitenskapelighet i litteraturforskningen", i *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, 9 (1), s. 37-49, Oslo: 2006.
- Hagen, Erik Bjerck: *Hva er litteraturvitenskap*, Oslo: 2004.
- Haines, John: "On Our Way to the Address", i *Ironwood*, nr 13, s. 5-12, Tucson, AZ: 1979.
- Hallberg, Peter: *Diktens bildspråk. Teori, Metodik, Historik*, Stockholm: 1982.
- Harding, Gunnar: "Intervju med Tomas Tranströmer", i *Lyriskvänner*, nr 6, Stockholm: 1973.
- Harrison, Keith: "Tomas Tranströmer in English; Some Notes", i *Ironwood*, nr 13, s. 13-24, Tucson, AZ: 1979.
- Havnevik, Ivar: *Den store norske diktbogen*, Oslo: 2005.
- Havnevik, Ivar: *Dikt i Norge. Lyrikhistorie 200-2000*, Oslo: 2002.
- Herresthal, Harald: *Musikkens verden. Den klassiske musikkens historie*, 2007: Oslo.
- Heyerdahl, Grete Børsand: "Platon", i Eriksen, Trond Berg (red.): *Vestens tenkere. Bind 1: Fra Homer til Milton*, Oslo: 1993.
- Hulme, T. E.: *Selected Writings. Edited with an introduction by Patrick McGuinness*, Manchester: [1998] 2003.
- Høydalsnes, Ann: *Flamsk og Hollandsk Maleri*, (opprinnelig utgitt av Scala Group, Firenze, Italia: 2010; i norsk oversettelse av Ann Høydalsnes), Oslo: 2010.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*, New York: [1991] 1999.
- Johnsson, Arne: "Destillatet av ett liv. Att läsa Tranströmer II", i *Bonniers litterära magasin*, nr 4, s. 4-6, Stockholm: 1994.
- Julén, Björn: *Tjugo diktanalyser. Från Södergran till Tranströmer*, Stockholm: 1962.
- Jørgensen, Keld Gall: *Stilistik. Håndbog i tekstanalyse*, København: 2002.
- Kane, Robert: *A contemporary introduction to free will*, Oxford: 2005.
- Karlström, Lennart: *Tomas Tranströmer. En bibliografi. Del 2*, Västerås: 2001.

- Karlström, Lennart: *Tomas Tranströmer. En bibliografi*, Stockholm: 1990.
- Kittang, Atle, og Asbjørn Aarseth: *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*: Oslo: [1985] 1995.
- Kjørup, Søren: *Kunstens filosofi – en indføring i æstetik*, Roskilde: [2000] 2009.
- Kolstad, Hans: *Henri Bergsons filosofi – betydning og aktualitet*, Oslo: 2001.
- Korsnes, Olav, Heine Andersen og Thomas Brante (red.): *Sosiologisk leksikon*, Oslo: 1997.
- Kortner, Olaf, Preben Munthe og Egil Tvetervås: *Aschehougs og Gyldendals store norske leksikon*, bind 14, s. 205, Oslo: 1991.
- Lakoff, George & Mark Johnson: *Hverdagslivets metaforer. Fornuft, følelser og menneskehjernen*, Oslo: [1980] 2003.
- Lamarque, Peter: *The philosophy of literature*, Oxford: 2009.
- Lie, Svein: *Innføring i norsk syntaks*, Oslo: [1984] 1995.
- Lindström, Börje: ”Ur ett samtal med Tomas Tranströmer”, i *Lyrikvännen*, nr 5, Stockholm: 1981.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg: *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo: 2007.
- Lund, Erik, Mogens Pihl og Johannes Sløk: *De europæiske ideers historie*, København: [1962] 1993.
- Lübcke, Poul (red.): *Politikens filosofileksikon*, København: [1983] 2006.
- Nielsen, Birgitte Steffen: *Den grå stemme. Stemmen i Tomas Tranströmers poesi*, Viborg: 2002.
- Nietzsche, Friedrich: *Slik talte Zarathustra*, Oslo: [1883-1892] 1995.
- Nordberg, Terje: *Verdens største kunstnere. Billedkunstnere og skulptører*, Oslo: 2004.
- Olofsson, Tommy: ”Hemligheter på bron”, i *Lyrikvännen*, nr 5, s. 314-319, Stockholm: 1981.
- Olsson, Bernt & Ingemar Algulin: *Litteraturens historia i världen*, Stockholm: [1990] 2002.
- Olsson, Bernt: ”Tomas Tranströmer, gåtan och språket”, i *Samlaren*, Årgang 106, s. 7-20, Uppsala: 1985.
- Omdal, Gerd Karin: *Grenseerfaringer. Fantastisk litteratur i Norge og omegn*, Bergen: 2009.
- Pinker, Steven: *The Blank Slate. The Modern Denial of Human Nature*, New York: [2002] 2003.
- Pleijel, Agneta: ”Där bilderna upphör. Om närvaron i Tomas Tranströmers diktning”, i Eggehorn, Ylva, Arne Johnsson m.fl.: *Tomas Tranströmer*, s. 41-56, Jönköping: 1997.
- Preminger, Alex & Brogan, T.V.F. (ed.): *The new Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, New Jersey: 1993.

- Printz-Påhlson, Göran: "Tomas Tranströmer och traditionen", i *Lyrikvännen*, nr 5, s. 331-347, Stockholm: 1981.
- Printz-Påhlson, Göran: "Tranströmer and Tradition", i *Ironwood*, nr 13, s. 62-80, Tucson, AZ: 1979.
- Punter, David: *Metaphor*, New York: 2007.
- Ringgren, Magnus: *Stjärnhimlen genom avloppsgallret. Fyra essäer om Tomas Tranströmer*, Uppsala: 2001.
- Ringgren, Magnus: *Det är inte som det var att gå längs stranden. En guide till Tomas Tranströmers Östersjöar*, Uppsala: 1997.
- Rudman, Mark: "Open and closed Space: Some Notes on Tomas Tranströmer", i *Ironwood*, nr 13, s. 42-52, Tucson, AZ: 1979.
- Rorty, Richard: *Contingency, irony, and solidarity*, New York: [1989] 2006.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Om ulikheten mellom menneskene – dens opprinnelse og grunnlag*, Oslo: [1754] 1997.
- Ruin, Hans: *Poesiens mystik*, Lund: 1960.
- Rönnerstrand, Torsten: "Varje problem ropar på sitt eget språk". *Om Tomas Tranströmer och språkdebatten*, Karlstad: 2003.
- Rying, Matts: *Poeter til svars*, Stockholm: 1985.
- Schiöler, Niklas: *Begränsningens möjligheter. Svensk kortdikt från Heidenstam till Jäderlund*, Stockholm: 2008.
- Schiöler, Niklas: *Konstellation. Beethoven, Tranströmer, Waldner*, Stockholm: 2001.
- Schiöler, Niklas: *Koncentrationens konst. Tomas Tranströmers senare poesi*, Stockholm: 1999.
- Schmidt, Torbjörn: "Indledning", i Tranströmer, Tomas og Robert Bly: *Air Mail. Breve 1964-1990*, København: 2007.
- Schaaning, Espen: *Modernitetens oppløsning. Sentrale skikkelser i etterkrigstidens idéhistorie*, Oslo: [1992] 1993.
- Scott, Clive: i Bradbury, Malcolm & James McFarlane (ed.): *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*, s. 349-368, London: [1976] 1991.
- Searle, John R.: *Mind, language and society. Philosophy in the real world*, New York: 1999.
- Sellin, Eric: "Musical Tranströmer", i *World Literature Today*, volume 64, nr. 4, s. 598-600, Oklahoma: 1990.
- Sjklovskij, Viktor: "Kunsten som grep", i Kittang, Atle (red.) & et.al.: *Moderne Litteraturteori. En antologi*, s. 11-25, Oslo: 1991.

- Skei, Hans H.: "Nykritikken (New criticism)", i Kittang, Atle, Arild Linneberg m.fl.: *Moderne litteraturteori. En innføring*, s. 19-22, Oslo: [1991] 2004.
- Skjønberg, Simen: "Fra verden bak hverdagen", i *Dagbladet*, s. 21, 17/ 2, Oslo: 1984.
- Stromberg, Roland N.: *European intellectual history since 1789*, New Jersey: [1966] 1994.
- Svennevig, Jan: *Språklig samhandling. Innføring i kommunikasjonsteori og diskursanalyse*, Oslo: [2001] 2002.
- Svensen, Åsfrid: *Tekstens mønstre. Innføring i litterær analyse*, Oslo: [1985] 1996.
- Söderberg, Lasse: "Tranströmer och prosadikten", i *Lyriskvänner*, nr 5, s. 320-323, Stockholm: 1981.
- Söderberg, Lasse: "Samtal med ung poet. Lasse Söderberg intervjuer T. Tranströmer", i *Folket i bild*, nr 19, Stockholm: 1956.
- Söderblom, Staffan: *Diktens tal. En poetik*, Stockholm: 1996.
- Söderblom, Staffan: "Hur litar man på en dikt? Att läsa Tomas Tranströmer I", i *Bonniers litterära magasin*, nr 4, s. 4-6, Stockholm: 1994.
- Taylor, Charles: *Sources of the self*, Cambridge: [1989] 2009.
- Thielst, Peter: *Det sande, det gode og det skønne. Erkendelsesteori, etik og æstetik. En indføring i filosofi*, Frederiksberg: 2001.
- Torhamn, Urban: "Tomas Tranströmers poetiska metod", i *Bonniers litterära magasin*, nr 10, Stockholm: 1961.
- Tranströmer, Tomas og Robert Bly: *Air Mail. Breve 1964-1990*, København: 2007.
- Tranströmer, Tomas: *Den stora gåtan*, Stockholm: 2004.
- Tranströmer, Tomas: *Samlade dikter 1954-1996*, Stockholm: 2003.
- Tranströmer, Tomas: *Minnena ser mig*, Stockholm: 1993.
- Tranströmer, Tomas: *Östersjöar*, cd-plate, Stockholm: 1990.
- Tranströmer, Tomas: "Answer to Uj Iras", i *Ironwood*, nr 13, s. 38-39, Tucson, AZ: 1979.
- Vaags, Ralph Henk: *Filosofiens hovedspørsmål. Innføring i filosofi*, Bergen: 2004.
- Vold, Jan Erik: *God jul med Gertrude Stein og andre essays*, Oslo: 2005.
- Vold, Jan Erik: *P x 3. Prøysen, Stevens, Tranströmer*, Oslo: 2003.
- Wergeland, Henrik: *Jordens elskende hjerter. Dikt i utvalg ved Geir Uthaug*, Oslo: 2007.
- Werup, Jacques: "Klyftan mellan indignation och poesi", i *Lyriskvänner*, nr 5, s. 282-283, Stockholm: 1981.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*, Oslo: [1921] 1999.
- Østerberg, Dag: "Innledning", i Hegel, G.W.F.: *Åndens fenomenologi*, Oslo: [1806/07] 1999a.
- Østerberg, Dag: *Det moderne. Et essay om Vestens kultur 1740-2000*, Oslo: 1999b.

Aakvaag, Gunnar C.: *Moderne sosiologisk teori*, Oslo: 2008.

TV-program:

Tranströmer, Tomas: 1989:

Tomas Tranströmer intervjues i sitt hjem i Västerås av Ann Victorin og leser: ”Den bortglömda kaptenen”, ”Näktergalen i Badelunda”, ”Epigram”.

Innspilt 89-03-02, i TV 89-03-19 (i programmet ”Kulturen”), jf. Lennart Karlström 1990:82.

Tranströmer, Tomas: 1980:

Tomas Tranströmer leser flere dikt: ”Han som vaknade av sång över taken”, ”Det öppna fönstret”, ”Allegro”, ”Sammanhang”, ”Andrum juli”, ”Namnet”, ”Gläntan”, utdrag fra ”Östersjöar”.

Innspilt 80-04-01–03, 80-04-28–30, 80-06-16–19, i TV 80-11-05 (i programmet ”Tomas Tranströmer – ett möte sommaren 1980”), jf. Lennart Karlström 1990:81.