

U. B. BERGEN

Ms. Ex 4856

Oppgave for Universitetsbiblioteket ha til utlån / ~~høje utlån.~~

8/6-93 Kristin Hjertaker
dato underskrift

1

Kristin Hjertaker

"ET LYS I GUDS NATT"

ein studie av metaforar
med døme frå Bjørn Eidsvågs tekstar.

Hovudfagsavhandling.
Nordisk institutt,
Universitetet i Bergen 1993.

Innhald

1. Innleiing

- 1.1 Problemstilling og innhald
- 1.2 Korleis finna og avgrensa metaforar:
definisjons- og avgrensingsproblem
- 1.3 Korleis metaforar fungerer: teikn, referanse og utvalsprosess
 - 1.3.1 Kva er tyding? Om utvalsprosessen
 - 1.3.2 Konteksten styrer utvalsprosessen
- 1.4 Kvifor metaforar?
 - 1.4.1 Kognitiv funksjon
 - 1.4.2 Estetisk funksjon
 - 1.4.3 Sosial funksjon: "The cultivation of intimacy"
- 1.5 Forfattarens tekstsyn: intertekstualitet og interaksjon

2. Metaforteori I: Definisjons- og avgrensingsproblem

- 2.1 Innleiing
- 2.2 Ekstern avgrensing
 - 2.2.1 Avgrensing metafor/samanlikning
- 2.3 Intern avgrensing
 - 2.3.1 Hyperbol
 - 2.3.2 Ironi
 - 2.3.3 Metonymi
 - 2.3.4 Symbol
- 2.4 Operasjonell definisjon av metafor

3. Metaforteori II: To hovudteoriar

- 3.1 Samanlikningsteorien
- 3.2 Interaksjonsteorien
- 3.3 Er ein syntese mogleg? Semantikk og semiotikk
- 3.4 Paradigmerelasjonar, syntagmerelasjonar og metaforiske kompleks
 - 3.4.1 Paradigmerelasjonar
 - 3.4.2 Syntagmerelasjonar
 - 3.4.3 Metafor definert vha. paradigme- og syntagmerelasjonar
 - 3.4.4 Metaforiske kompleks

4. Om materialet for undersøkinga

- 4.1 Om Bjørn Eidsvåg
- 4.2 Utgjevingar
- 4.3 Om tekstane

5. Metaforanalyse I: Nokre metaforar i ulike kontekstar

5.1 Innleiing

5.1.1 Innleiing om metoden

5.1.2 Innleiing om grupperinga av metaforar

5.2 Sansemetaforar: sjå, høyra, smaka

5.2.1 Metaforane sjå og høyra

5.2.2 Metaforen smaka

5.3 Metaforane troll og fly

5.3.1 Metaforen troll

5.3.2 Metaforen fly

5.4 Oppsummering

6. Metaforanalyse II: Nokre metaforar i ein kontekst

6.1 Innleiing

6.1.1 Innleiing til kapittel 6

6.1.2 Innleiing om plata Dansere i natten

6.2 Metaforen/paradigmet dans/dansa

6.2.1 Tydingspotensiale dans

6.2.2 Inventarliste for dans-paradigmet

6.2.3 Analyse av enkeltuttrykka i dans-paradigmet

6.3 Metaforen/paradigmet natt

6.3.1 Tydingspotensiale natt

6.3.2 Inventarliste natt-paradigmet

6.3.3 Analyse av enkeltuttrykka i natt-paradigmet

6.4 Metaforkomplekset **Dansere i natten**

6.5 Andre førekomstar av metaforane **dans/dansa** og **natt** i andre dikt og på andre plater

7. Oppsummering/konklusjon

Tillegg: Dansere i natten (tekstar)

Litteraturliste

1. INNLEIING

Det sitter en gammel mann
på grensen mellom angst og anger
han er i midten av de tredve
og er for tiden svanger..

Denne strofa er frå byrjinga av teksten "I grenseland" frå plata Dansere i natten (1986).

Når den gamle mannen viser seg å vera i "midten av de tredve", når staden han sit på er "grensen mellom angst og anger", når ein **mann** er "svanger", skjønar me at teksten krev noko meir av oss enn ei vanleg "rett fram"-tolking. Me prøver å omstilla oss, leita etter andre moglege tydingar av orda enn dei me er mest van med¹. Me seier at nokre av orda og uttrykka er metaforar.

1.1 Problemstilling og innhald

Korleis forstår me metaforar og korleis fungerer metaforane i ein tekst? Desse spørsmåla vil denne avhandlinga freista å gje eit svar på: først gjennom ei teoretisk drøfting av problem knytta til metaforar generelt (kapittel 1-3) og deretter gjennom ein analyse av metaforar i Bjørn Eidsvågs tekstar (kapittel 5-6). Kapittel 4 inneheld informasjon om materialet og metoden og det siste kapitlet (7) er ei oppsummering. Heilt til slutt følgjer eit tillegg; eit opptrykk av tekstane på plata Dansere i natten (1986), som vert analysert under eitt i kapittel 6.

¹"Dei tydingane me er mest van med" vil her seia dei mest **frekvente** tydingane, dei som statistisk sett - om det hadde vore mogleg å måla noko slikt - er mest brukt.

1.2 Korleis finna og avgrensa metaforar: definisjons- og avgrensingsproblem

For å finna metaforane i Bjørn Eidsvågs tekstar og seia noko om korleis dei fungerer og kva dei kan tyda, må me ha ein definisjon på omgrepet 'metafor' som set oss i stand til å finna metaforar i tekstar.

"Metaforar er uvanleg, ukonvensjonell bruk av vanlege, konvensjonelle ord eller konvensjonelle ord som er plassert i nye og ukonvensjonelle samanhengar". "Ein metafor er ei kopling av to eller fleire semantiske område eller tydingsområde". "Ein metafor er ein substitusjon, ei erstatning, der eit ord erstattar eit anna". Mange forsøk på å avgrensa metaforar frå andre troper og på å finna fram til sikre definisjonar har vist seg å ikkje vera gode nok. Ein kan få definisjonane til å "passa" i nokre tilfelle; i andre tilfelle viser dei seg å vera ufullstendige. Gjennom ein diskusjon av tidlegare definisjonar vil me i løpet av kapittel 2 koma fram til ein **operasjonell definisjon** av metaforar. Denne definisjonen gjer ikkje krav på å vera fullstendig og heilt allmenn, men vil vera utgangspunktet for identifiseringa av metaforar i den følgjande analysen av korleis metaforane fungerer i Bjørn Eidsvågs tekstar.

1.3 Korleis metaforar fungerer: teikn, referanse og utvalsprosess

Før me går inn på ulike teoriar om korleis metaforar fungerer i ein tekst (kapittel 3), må me stansa litt ved den prosessen som går føre seg når me les eller høyrer ein tekst og oppfattar at visse delar av teksten ikkje kan tolkast bokstavleg², at det kan vera tale om metaforar.

1.3.1 Kva er tyding? Om utvalsprosessen

Den prosessen som går føre seg når me identifiserer dei språklege uttrykka i ein tekst som diktet i innleiinga er, og vel mellom ulike tydingar³ for å få teksten til å gje meining, kan forsøksvis skildrast slik: "Det sitter en gammel mann" kan tolkast bokstavleg, "Det sitter en gammel mann på grensen" likeeins. Men når me får med resten av frasen "..på grensen mellom angst og anger", blir den språklege intuisjonen vår merksam på at "reglane" for kva som kan kombinerast i vanleg språkbruk, er brotne. Dei to neste verselinjene stadfestar og forsterkar uroa vår: "Han er i midten av de tredve" (jfr. "gammel" i den første verselinja) "..og er for tiden svanger", sagt om ein mann.

Det som skjer når me blir konfrontert med slike vanskar, kan forklarast semantisk⁴ ut frå eit kvantitativt prinsipp, som er nemnt over: I den kognitive prosessen det er å forstå/tolka språklege ytringar, prøver me ut ulike moglege kjente tydingar av orda, frasane og setningane. Den mest frekvente tydinga er den mest sannsynlege. Ofte vil dette også vera den mest konkrete og eintydige tydinga, det vil seia den tydinga som klarast gjev det språklege uttrykket ein referanse. **Referanse** er nemninga på tilhøvet mellom det språklege uttrykket eller teiknet, td. "en gammel mann", og det uttrykket eller teiknet refererer til i den utanomspråklege verda. To hovudmodellar prøver på kvar sin måte å illustrera dette tilhøvet: Den eine, trekanten til Ogden og Richards (Ogden/Richards 1923:11), har med tre element, "teikn" (ord), "omgrep" og "gjenstand" som vist nedanfor (fig. 1). Den andre modellen har

²Termen 'bokstavleg' er definert under pkt. 2.2.

³"Tyding" viser her til den eller dei leksikalske tydingane eit ord har; ordboktydinga(ne).

⁴Semantikk er tydingslære, om korleis språkteikna får tyding. Semantikk er ikkje eit studium av ein del rive laus frå den språklege heilskapen, men av kva plass og funksjon delen har i samanhengen.

berre med to: "uttrykk" og "innhald" ("signifier", "signified") (fig. 2a og b). Saussure, som først brukte denne forklaringsmodellen, la vekt på at uttrykk og innhald er to sider ved same sak, teiknet, at dei umogleg kan skiljast eller isolerast. Som med to sider av eit ark, vil det vera både umogleg og meiningslaust å skilja dei. (Culler 1986:19).

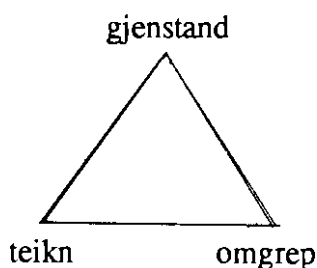


Fig. 1.

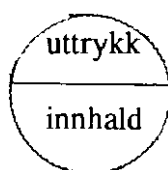


Fig. 2 a)

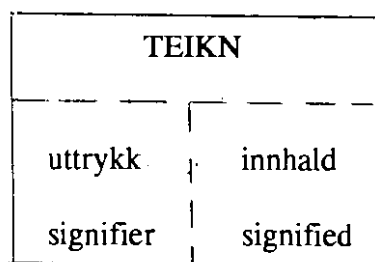


Fig. 2 b)

Eit **teikn** er altså noko (1) som står for noko (2) anna. Her vil det første "noko" seia eit språkleg uttrykk (ord, frase, setning, tekst) som står for noko utanfor språket; det andre "noko". I faglitteraturen vert nemninga "teikn" brukt i to ulike tydingar: anten om heile språkteiknet; både uttrykks- og innhaldssida (etter Saussure-modellen), eller om berre uttrykkssida (etter Ogden/Richards-modellen). I det følgjande vert nemninga brukt i den første tydinga; om heile teiknet. Ein metafor; anten det er tale om eit einskild ord, ein frase, ei setning eller eit dikt, kan såleis bli omtala som eit "teikn", i tydinga "noko som står for noko anna", og der uttrykket ikkje kan studerast isolert frå innhaldet.

I dømet over måtte me etter kvart som me las utover i diktet, fleire gonger revurdere tolkingane våre av dei språklege uttrykka eller teikna. Ordet "gammel" i frasen "en gammel mann", som me først trur refererer til ein mann som har levd lenge, dvs. har ein høg alder, viser seg å referera til noko anna enn me først trudde⁵. Dette oppdagar me først to verselinjer nedanfor, i uttrykket "Han er i midten av de tredeve". Her vert det me kan kalla

⁵"Refererer" her uttrykker, når det er tale om dikt, ikkje ein referanse til noko i den "verkeleg" eller sansbare, utanomspråklege verda, men til noko som eksisterer i fiksjonen, i diktet si verd.

den mest frekvente⁶ eller nærliggjande tydinga av "gammel" utelukka. Me må difor leita etter andre moglege tydingar av ordet "gammel". I Bokmålsordboka står følgjande tydingar lista opp (mine uthevingar av hovudtydingane):

GAMMEL

1) som har levd eller vært til lenge; av høy alder

"en gammel kone", "bli gammel" = eldes, "se gammel ut", subst: "unge og gamle", "på sine gamle dager" = i alderdommen, "et gammelt hus", "gamle Norge"

2) tradisjonell, vanlig, velkjent

"en god, gammel skikk", "av godt, gammelt merke", "det er den gamle historien, visa", "gamle takter"

3) som har vart lenge; som har sitt opphav i fortiden

"gammelt vennskap", "gammel kjærlighet ruster ikke", "vi er gamle venner", "han er en gammel kjenning av politiet", "et gammelt ord sier at.."

4) erfaren

"være gammel i gamet, tralten, tjenesten", "uttale seg som gammel sjømann", "en gammel jeger"

5) utslitt, ubrukelig; avlegs

"bli gammel før tiden", "det er bare noe gammelt skrap", "gamle klær, møbler", "gamle fraser", "det er en gammel historie"

6) tidlige; forrige

"de gamle romere", "den gamle verden" = samnavn på de verdensdeler som oldtidens folk kjente: Europa, Afrika og Asia, t forskj fra "den nye verden", "i gode, gamle dager", "i gammel tid", subst: "fra gammelt" = fra eldre tid, "alt er ved det gamle" = som før, "den gamle presten, læreren, "Det gamle testamente" = betegnelse for de første 39 bøkene i Bibelen

7) av en viss alder

"hvor gammel er du?", "hun er 17 år gammel"

I dømet vårt vil det truleg vera tyding 5), "utslitt, ubrukelig; avlegs", me vel ut mellom desse 7 moglegheitene, i alle fall dersom me ønskjer at frasen "en gammel mann" skal gje meining i diktet som heilskap.

Eit ORD er ei samling tydingsmoglegheiter; eit tydingspotensiale. Potensialet blir til i ein kontekst, og utvalet mellom potensielle tydingar til ei aktualisert tyding skjer også i ein kontekst. Men ORDET, dvs. den leksikalske språklege eininga, har likevel ei semantisk kjerne i seg sjølv (Ricoeur 1978:130). Dette kjem me tilbake til i kapittel 3, pkt. 3.3.

⁶Om me slår opp i ordboka, vil me finna den mest frekvente tydinga som tyding 1).

I den kognitive prosessen som går føre seg når me identifiserer dei språklege teikna i eit dikt som "I grenseland" og vel ut moglege tydingar, dvs. dei som best gjev teksten som heilskap ei meining, vil denne utveljinga av moglege tydingar skje svært raskt. I dei aller fleste tilfella vil me ikkje eingong vera medvitne om denne utvalsprosessen. Men som i dømet ovanfor, når td. fleire frekvente tydingar viser seg å vera umoglege i ein kontekst og fleire semantiske reglar for kva som kan kombinerast, vert brotne, får me så store problem med sjølve forståinga av teksten, at den automatiserte kognitigve prosessen stansar opp. Dette fører i neste omgang til forvirring: Me forstår ikkje. Me har no blitt merksame på **språket** i teksten. Det automatiserte språket, dvs. det me til vanleg ikkje legg merke til, og der tilhøvet mellom teikn og referent er eintydig og uproblematisk, har med dette vorte av-automatisert, dvs. at me legg merke til språket sjølv, til språkteikna. Dette blir ofte sett på som typisk for dikt, men av-automatisert språk finst også innan mange andre sjangrar. I vår tid ser me m.a. mange døme på dette i slagord, avisoverskrifter og reklametekstar. Ein førekomst av dette har me i avisoverskrifta "Bakere mister levebrødet" (Bergens Tidende, 03.02.93). Her vert det automatiserte uttrykket "levebrødet" kopla til ei yrkesgruppe som har det å baka brød som "levebrød" eller næringsveg. Bokmålsordboka seier følgjande om LEVEBRØD: "det en har å leve av; utkomme, arbeid, yrke: ta levebrødet fra noen, et usikkert levebrød". Dermed blir den gamle metaforen "levebrød", som me ofte omtalar som ein konvensjonell metafor eller ein klisje, av-automatisert. I dette tilfellet blir det ikkje danna nokon ny metafor; i staden får me ei påminning om kva som opprinneleg var utgangspunktet for uttrykket "levebrød", at det konkret og bokstavleg hadde med 'brød'; noko ein treng for å leva, å gjera.

1.3.2 Konteksten styrer utvalsprosessen

I dømet over ("Det sitter en gammel mann..") er det **konteksten**, i tydinga samanhengen, som avgjer kva for tyding som er mogleg eller umogleg. Diktet er ein tekst som består av ord, frasar, verselinjer og setningar. Den språklege konteksten me tek omsyn til når me prøver å tolka ei meining ut av td. metaforane i diktet, kan vera snever eller omfattande. Me kan velja å definera eit språkleg uttrykk eller teikn, her: metafor, som eit **einskild ord**: "grensen" og "svanger" i dømet over, som ein **frase**: "en gammel mann" og "på grensen mellom angst og anger", som ei **setning**: "Det sitter en gammel mann på grensen mellom angst og anger" eller som ein **tekst**, td. eit dikt som "I grenseland". Dømet over viser at me kjem til kort om me avgrensar metaforen til berre å vera eit einskild ord eller ein frase. Om

me td. isolerer ord som "grensen" eller "svanger", kan me ikkje utan vidare identifisera desse som metaforar, noko som er ein føresetnad for vidare tolking og forståing. **Setninga** er heller ikkje omfattande nok til å få med det me treng for å kunna identifisera og forstå metaforen. Setninga "Det sitter en gammel mann på grensen mellom angst og anger" er ein stor nok kontekst eller er omfattande nok for det metaforiske uttrykket "på grensen mellom angst og anger", men er utilstrekkeleg når det gjeld den andre metaforen "en gammel mann", sidan den sistnemnde metaforen ikkje blir identifisert før i setninga etter: "Han er **i midten av de tredve**", underforstått: han er ikkje "gammal" i den vanlege tydinga av dette ordet. Av dette kan me slutta at det, i alle fall i visse høve, vil vera naudsynt å sjå eit heilt dikt som konteksten til den eller dei metaforane som finst i diktet. Det kan altså vera to grunnar til dette: For det første treng me i visse høve, som td. i dømet over, heile diktet for å kunna identifisera ein metafor. Vidare treng me gjerne å sjå heile diktet under eitt for å kunna tolka ei meining ut av den eller dei metaforane me har funne.

Når me møter tekstar der merksemda vår så tydeleg som i "I grenseland" blir dregen mot språket sjølv, mot teikna, fører det til at tilhøvet mellom språk og røyndom, teikn og referent, blir problematisert. To reaksjonsmåtar på dette er moglege: Den første er å avvisa teksten som uforståeleg og dermed meiningslaus. I så fall fungerer ikkje kommunikasjonen. Den andre reaksjonsmåten inneber at me medvite eller umedvite endrar forventningane våre og går inn for å prøva å finna fram til andre, gjerne uvanlege og mindre nærliggjande tydingar for å forstå teksten, sjølv om me veit at dette krev meir arbeid av oss. Dersom me vel det siste alternativet, og såleis opnar oss for ein kommunikasjon med teksten, får me ein spesiell verknad som Ted Cohen (Cohen 1979:5-8) har kalla "the cultivation of intimacy", oversett til og forklart som dyrking eller styrking av eit intimt, nært tilhøve mellom sendar og mottakar (meir om dette under pkt 1.4.3).

1.4 Kvifor metaforar?

Når me no går over til å sjå på kvifor me nyttar metaforar, er det tale om ein utanomspråkleg effekt av eit språkleg fenomen, eller ein kan seia at det er ei årsak til at språkbrukarar vel å uttrykkja seg ved hjelp av ikkje-umiddelbart forståelege språklege teikn, her: metaforar. Dersom ein sendar først og fremst ønskjer å formidla eit meiningsinnhald eller ein bodskap gjennom ein tekst, kvifor vel han då medvite å skapa "problem" for mottakaren i forståings-/tolkingsprosessen? Kvifor bruker han ikkje dei mest konkrete orda med dei klaraste og mest eintydige referansane til det utanomspråklege han vil seia noko om? Ein annan måte å stilla det same spørsmålet på er å spørja seg kva for funksjon(ar) metaforar kan ha.

1.4.1 Kognitiv funksjon⁷

Ei forklaring på at ein sendar vel å uttrykkja seg metaforisk, kan vera at han vil seia noko om språket sjølv; om moglegheitene og avgrensingane i språket, om tilhøvet språk - røyndom, om korleis me oppfattar og forstår verda osv. Mange hevdar at det viktigaste i livet; sterke opplevingar, kjensler og den erkjenninga ein etter kvart får, ikkje let seg uttrykkja konkret, direkte og bokstavleg gjennom språket. Det er vanleg å sjå bruke av analogiar og bilde som effektive metodar for innlæring og forståing av nye og vanskelege tilhøve. Ei skildring som går vegen om bilde, td. metaforar eller symbol, eller om ei heil forteljing; ein anekdote, likning e.l. formidlar erfaringa indirekte eller ikkje-bokstavleg. Bruk av metaforar blir då ein måte å seia noko på som det "vanlege" språket vanskeleg kan uttrykkja. Ein bruker vanlege, dvs. frekvente ord og uttrykk i uvanlege, dvs lite frekvente samanhengar (eller kontekstar). Slik blir bruk av metaforar ein måte å utfordra "reglane" og konvensjonane i språkbruken på. Gjennom å tøya grensene slik kan ein bli meir medviten om kva desse konvensjonane verkeleg er.

1.4.2 Estetisk funksjon

Ei anna forklaring på kvifor ein vel å bruka metaforar, kan vera at **noko anna** enn det å formidla eit meiningsinnhald (erfaring, tru, oppleving) blir sett på som viktigare. Dette kan td. vera å oppnå eit kjenslemessig engasjement hos mottakaren gjennom dei reint estetiske

⁷Tredelinga under pkt 1.4 følgjer i hovudsak Coopers framstilling i kapitlet "Why do we talk metaphorically?" i Cooper 1986.

sidene ved teksten; lydar, klangar, rim, rytme og indre bilde. Argumenta for at metaforisk språkbruk først og fremst har ein estetisk funksjon, fell delvis saman med argumenta under det førre punktet om kognitiv funksjon. Dette gjeld td. oppfatninga om at metaforar kan forklara oss noko som "vanleg" eller bokstavleg språkbruk ikkje kan. Metaforar, og også andre former for bildebruk, vender seg dessutan meir til sansar og kjensler enn til ei logisk og intellektuell forståing av ein bodskap. Uttrykkssida av teiknet, metaforane, kjem i fokus når konvensjonane blir brotne, her: når ord kjem i nye, uvante og lite frekvente samanhengar. Då kan ein oppleve at det å forstå eit metaforisk uttrykk fullt ut, intellektuelt, blir sekundært, sett i relasjon til den umiddelbare og kanskje sterke eller vakre sanseopplevinga ein får av td. metaforisk språkbruk i eit dikt td. Ein slik synsmåte ser metaforar og andre språklege bilde som kunst, på linje med musikk eller bildekunst, som jo appellerer til kjenslene. Metaforen har også blitt sett på som eit "økonomisk" verkemiddel, jamført med samanlikninga og andre stilistiske verkemiddel. "Økonomisk" tyder her at ein får stor effekt ved bruk av få ord, eller at ein kan aktivera ei heil rekke assosiasjonar eller bilde berre gjennom å bruka eitt eller få ord metaforisk.

1.4.3 Sosial funksjon: "The cultivation of intimacy"

Ei tredje forklaring er at metaforisk språkbruk kan ha ein sosial funksjon og gje uttrykk for eit ønske om fellesskap. Ein tekst blir då sett på som eit slags sosialt "rom"; ein stad der sendar og mottakar kan vera saman. Det at ein kommuniserer, sjølve fellesskapet og stadfestinga av dette gjennom språket, blir viktigare enn kva ein kommuniserer om. Det er dette aspektet Cohen framhevar i artikkelen sin. Det at ein bruker metaforar, vil på ein spesiell måte styrka samkjensla mellom sendar og mottakar, noko han omtalar som "the cultivation of intimacy". I massekommunikasjon⁸, som tekstane til Eidsvåg er, fører denne samkjensla til ein (medviten) illusjon om fellesskap: noko er kjent og innforstått mellom sendar og mottakar.

⁸Massekommunikasjon er her enkelt definert som ein konstruert og indirekte kommunikasjonssituasjon med ein sendar og mange mottakarar. Kommunikasjonen er indirekte fordi sendar og mottakarar er skilde frå kvarandre i tid og rom.

I følge Cohen (Cohen 1979:5-8) er minst tre tilhøve involvert ved bruk av metaforar: (1) Sendaren sender ut ein skjult invitasjon. (2) Mottakaren tek i mot invitasjonen gjennom å yta ein ekstra innsats i forståingsprosessen. (3) Denne overføringa fører til ei erkjenning av at ein har noko felles. Alle tre aspekta er med i eikvar form for kommunikasjon, men i vanleg bokstavleg språkbruk er dette tilhøvet (overføringa av "invitasjonen") så gjennomgåande og rutineprega at det ikkje vert lagt merke til. Cohen hevdar vidare at ein som vil forstå ein metafor, må gjera to ting: For det første må han innsjå eller erkjenne at uttrykket er ein metafor, for det andre må han finna ut kva poenget med uttrykket er:

In both tasks - realizing that the expression is intended metaphorically, and seeing what to make of it - the hearer typically employs a number of assumptions about the speaker: what the speaker believes, what the speaker believes about what the hearer believes (which includes what the speaker thinks the hearer can be expected to believe about the speaker) (Cohen 1979:6).

Samkjensla eller fellesskapet ein opplever er ikkje berre eit resultat av den delte oppfatninga av at ein invitasjon er send ut og akseptert, dvs. tatt imot, men også frå at ein er klar over at ikkje kven som helst kunne gje dette tilbodet eller motta det. Generelt, og med visse opplagte atterhald, seier Cohen, må det vera sant at all bokstavleg bruk av språket er tilgjengeleg for alle som snakkar det aktuelle språket. Men ein figurleg (ikkje-bokstavleg) bruk kan vera utilgjengeleg for alle unntatt dei som har felles informasjon om kvarandre sine kunnskapar, overtydingar, intensjonar og haldningar. Ut frå dette samanliknar så Cohen metaforar med vitsar: Med ein vits har ein også først ei erkjenning av at det er ein vits og deretter det me kallar å "ta" eller skjønna vitsen (Cohen 1979:7-8). Cohen konkluderer med at det er umogleg å finna ein sikker metode for å finna ut når me har med ein metafor å gjera:

I am tempted to infer that there can be no effective procedures for dealing with metaphors. This means that there can be no routine method for (1) detecting metaphors when they appear, just as there are no foolproof rules for determining when someone is joking, or (2) unpacking the metaphor once it is known to be one, just as there is no standard method for explaining a joke. This must be related to the fact that often a paraphrase fails to do the job of its metaphor in much the same way that an explanation fails to replace a joke (Cohen 1979:9).

Kva er viktigast: den kognitive, den estetiske eller den sosiale funksjonen? Dersom me ser metaforisk språkbruk i tilhøve til annan språkbruk, kan me argumentera for at den sosiale funksjonen er den viktigaste. David Cooper⁹ oppsummerer slik, etter å ha behandla Cohens

⁹David Cooper: Metaphor. Aristotelian studies; vol 5. Oxf., 1986.

analogi mellom det å bruka metaforar og å fortelja vitsar (vedr. Cohen: sjå ovanfor):

..it is reasonable to modulate from seeing intimacy as merely one among several sustaining functions of metaphor to seeing it as the general sustaining function. To be sure, different metaphors do different things - stimulate imagery, prompt comparisons, lend memorable expression to theories, evoke atmospheres, create a mood of conceptual disturbance, and so on. But these are to be compared with the various ways in which jokes of different kinds manage to amuse - through shocking, titillating, satirizing, or whatever - rather than with the global function of amusing. The cultivation of intimacy, I suggest, is the best candidate for that 'need and power of the spirit and heart' which according to Hegel¹⁰ metaphor manifests (Cooper 1986:168).

Det som, uavhengig av dei nemnde forklaringane, avgjer om kommunikasjonen kan lukkast, er om mottakaren er i stand til å finna tydingar for dei språklege teikna som gjer at teksten som heilskap kan gje meining for han, og tydinga blir bestemt av samanhengen; konteksten.

¹⁰Coopers referanse til Hegel er Ästhetik I, s.394.

1.5 (Forfattarens) tekstsyn: intertekstualitet og interaksjon

Ordet "tekst" tyder 'vev' og illustrerer at ein tekst er sett saman av mange ulike element. Innan moderne tekstteori, slik td. Roland Barthes formulerte det i boka si *S/Z* (1970), blir teksten sett på som **prosess**, ikkje som produkt. At teksten er ein prosess, vil seia at han aldri blir heilt "ferdig", eller at ein tekst ikkje finst som nokon objektiv storleik. Teksten kan berre finnast i lesaren; teksten blir til i møtet med lesaren. Med dette forkasta han det tekstimmanente og strukturalistiske synet han tidlegare hadde vore ein av dei fremste representantane for (Gundersen 1989:64). Eit viktig omgrep i den nye tekstteorien er **intertekstualitet**. Tekstens intertekstualitet er andre tekstars nærvær i teksten: "Gjennom teksten og redistribuert i den passerer biter av koder, formuleringer, rytmiske modeller, fragmenter av sosiale språk osv., for det er alltid språk før teksten og omkring den" (Gundersen 1989:68).

Eit slikt tekstsyn bryt med nykritikkens og strukturalismens syn på teksten som ein organisk og autonom storleik. Erling Aadland kallar dette "organismetesen" og "autonomitesen"¹¹. I organismetesen vert den litterære teksten oppfatta som ein organisk heilskap der alle motsetningar og ulikskapar er forsona og oppheva, autonomitesen ser teksten som eit suverent objekt. Aadland hevdar i artikkelen at organismetesen ikkje gjeld lenger, m.a. fordi ein no fokuserer meir på intertekstualitet: "Nyere teori er mindre opptatt av diktets enhet og harmoni, og mer opptatt av hvordan tekster gjennomtrenges av andre tekster" (Aadland 1993:17). Autonomitesen gjeld framleis, men ein har måtta omformulera han på grunn av eit nytt syn på sjølvreferensialitet. I staden for å sjå lyriske dikt som dramatiske monologar, der eit lyrisk eg uttrykkjer seg (nykritikken), ser ein no stemma i lyrikken som ein **figur** (nyretorikken/dekonstruksjonen): "Stemmen i lyrikken er en figur, en apostrofe, et tegn som motstår forsøk på å lese diktet som representasjon av personlige utsagn (..) Det menneskelige selvet framstår som en fiksjon, og språklig figurasjon er generert av språket selv, heller enn motivert av et talende selv" (Aadland 1993:18). Det nye synet ser ikkje det litterære språket eller teksten som ei lukka eining, men som vendingar som opnar hol og skaper motsetnader.

¹¹Erling Aadland: "Noen lyriske problemer" i *Norsklæraren* 1/93.

Forfattarens tekstsyn kan samanfattast slik: **Meining** finst ikkje som nokon objektiv storleik, fordi teksten ikkje finst som nokon objektiv storleik; teksten er ein prosess. Den meininga lesaren til slutt får ut av teksten, også når det gjeld forståing av metaforar, er bestemt av både grammatiske og pragmatiske tilhøve: Det pragmatiske er **koden** (normer, konvensjonar o.l.), inkludert det me tidlegare har omtala som "the cultivation of intimacy" (pkt 1.4.3) og intertekstualitet. Det grammatiske er først og fremst den nære **konteksten** metaforen finst i innafor den einskilde teksten. Ord, frasar, setningar og tekstar har eit tydingspotensiale i kraft av koden, men har aldri ei bestemt tyding eller meining. Kvant teikn, her: språkleg uttrykk, får si tyding ut frå ein interaksjon mellom dei ulike elementa i teksten, der ord og kontekst, kontekst og ord påverkar kvarandre gjensidig. Når det i det følgjande vert brukt uttrykk som "Denne metaforen tyder truleg..." eller "Dette kan tolkast som.." viser det til forfattarens tolkingar som byggjer på den språk-, tekst- og kulturkompetansen ho har som medlem av det norske (språk-)samfunnet. Uttrykket "...i teksten som heilskap" byggjer på ei oppfatning av at me som lesarar sjølve prøver å skapa ein heilskap i dei tekstane me les (delane påverkar heilskapen). Tilsvarande forstår me dei einskilde delane ut frå det me til eikvar tid meiner er heilskapen i teksten er, dvs. at heilskapen påverkar delane. Uttrykket "...i teksten som heilskap" tyder ikkje at alle elementa i teksten må forståast fullt ut om ein skal få ei meining ut av han. Det tyder heller ikkje at alt "går opp"; at alle einskildelementa i teksten byggjer opp mot ei bestemt meining ("organismetesen" er forlatt, jfr. ovanfor). Men ein lesar vil likevel skapa seg ei meining ut frå dei delane av teksten han forstår.

Metaforar opptrer ikkje isolert. Som språklege verkemiddel fungerer dei saman med dei andre verkemidla i den heilskapen me kallar teksten. Når me no skal sjå på korleis metaforane fungerer og får ei tyding gjennom samspel (interaksjon) med andre element i teksten og med andre tekstar (intertekstualitet), bør me difor ha i minne at også metaforar berre er eitt av mange element som, i samspel med andre element eller verkemiddel, dannar ein heilskap i lesarens medvit; teksten.

2. METAFORTEORI I: DEFINISJONS- OG AVGRENSINGSPROBLEM

2.1 Innleiing

Korleis kan me identifisera ein metafor, eller korleis kan eit metaforisk uttrykk skiljast frå eit ikkje-metaforisk? Den mest kjente og brukte definisjonen kan formulerast slik:

METAFOR (gr. metafora), ord eller uttrykk som brukes i overført eller billedlig betydning, men uten innledende sammenligningsord som eller lik¹².

Målet med dette kapitlet er å koma fram til ein operasjonell definisjon av metafor som kan brukast i analysen av materialet. Avgrensings- og definisjonsprosessen vil gå føre seg i to etappar: først ei ytre eller ekstern avgrensing og deretter ei indre eller intern avgrensing. Termene 'ekstern' og 'intern' avgrensing blir forklart nedanfor.

Me held fast på hovudsynspunktet frå innleiingskapitlet (kapittel 1); at det først og fremst er **konteksten** som viser om eit uttrykk er brukt metaforisk eller ikkje. Me såg at når me skal identifisera metaforar, vil verken ordet, frasen eller setninga (i visse tilfelle), studert isolert, visa oss at me har med ein metafor å gjera. Framgangsmåten for å kunna identifisera metaforar må difor bli ein annan enn i mange andre språkvitskaplege arbeid, der ein oftast tek til med å sjå på uttrykkssida av språkteiknet, som er det einaste ein kan sjå og forstå heilt umiddelbart (morfologi osv.). I dette kapitlet vil ulike definisjonar av metafor bli drøfta gjennom døme frå tekstmaterialet. Det einaste me kan slå fast no, er at det finst svært mange ulike definisjonar. Dei er ulike fordi forskarar med svært ulikt utgangspunkt, td. lingvistar, litteraturforskarar, filosofar og antropologar, ut frå kvar sine mål har definert metafor slik det er mest fruktbart for deira tilnærming. Som nemnt vil me dela avgrensingsprosessen i to delar: ei ekstern (pkt. 2.2) og ei intern (pkt. 2.3) avgrensing.

¹²Definisjonen er frå oppslagsordet METAFOR i STORE NORSKE leksikon, Oslo 1985, bd. 8.

2.2 Ekstern avgrensing

Eit metaforisk uttrykk er først definert ved at det er **ikkje-bokstavleg**. Eit bokstavleg uttrykk blir her definert som eit uttrykk der den vanlege denotasjonen gjeld, dvs. den ein finn (først) om ein slår opp i ei ordbok. Eit ikkje-bokstavleg uttrykk er då det motsette; uttrykk der den vanlege denotasjonen (evt. ein av dei vanlege denotasjonane) og konnotasjonane av kontekstuelle og situasjonelle årsaker er utelukka (jfr dømet i innleiingskapitlet (kap 1), særleg pkt. 1.3). Ein annan måte å syna den same todelinga på, er å bruka termene 'bokstavleg' (som ovanfor) og 'figurleg' (i staden for 'ikkje-bokstavleg'). I denne avgrensingsprosessen kjem me til å bruka termene bokstavleg og ikkje-bokstavleg. Denne inndelinga byggjer hovudsakleg på Coopers framstilling i kapitla 1 (A) "Questions of demarcation" og 3 (C) "Demarcation again" i Metaphor (Cooper 1986). Cooper bruker her termene "literal" og "non-literal". Ei ekstern avgrensing går altså ut på å skilja dei ikkje-bokstavlege uttrykka frå dei bokstavlege. Me vil då få med ikkje-bokstavlege kategoriar som td. metonymi, ironi og hyperbol i tillegg til metafor, men desse kategoriane vil seinare bli ekskludert gjennom den *interne* avgrensinga.

2.2.1 Avgrensing metafor/samanlikning

Eit tilhøve har særleg vist seg problematisk å handtera; å skilja mellom **samanlikning** eller simile, som til vanleg vert sett på som bokstavleg, og **metafor**, som vert rekna som ikkje-bokstavleg. Dette viser seg m.a. i ei usemje om korleis tilhøvet mellom dei to kategoriane best kan uttrykkjast: Ein kan sjå metaforen som ei forkorta eller komprimert samanlikning, eller ein kan sjå samanlikninga som ein slags metafor¹³. Den tradisjonelle 'skolebokdefinisjonen' (jfr. definisjonen frå leksikon ovanfor) seier at metaforen er ei forkorta eller komprimert samanlikning. Ein slik definisjon impliserer ei oppfatning av at metaforen byggjer på likskap; likskap mellom dei to (eller fleire) elementa metaforen består av. I Aristoteles-dømet vil det seia at "Akilles er ei løve" må tyda at Akilles på ein eller fleire punkt liknar ei løve. Me skal derimot i det følgjande argumentera for at likskaps-definisjonen ikkje er tilstrekkeleg for å forklara korleis metaforar verkar. Likskapsaspektet er med, men

¹³Aristoteles skriv at skiljet mellom metafor og simile ikkje er så viktig. Han skriv: "The simile is also a metaphor: the difference is but slight" mellom å kalla Akilles ei løve og skildra han som ei løve (sitert frå Cooper 1986:13).

ikkje lenger som det viktigaste. Difor vil me halda fast på eit skilje mellom *bokstavlege uttrykk*, medrekna samanlikningar, og *ikkje-bokstavlege uttrykk*; metaforar o.l. Gjennom to døme frå tekstmaterialet vil me no sjå korleis det kan gjerast å avgrensa metaforar frå samanlikningar.

Døme 1: frå "Reservert lovsang" frå plata Inn for landing (1976).

Urolig og utrygg på verden og meg selv
skimter kun konturer, ser som i et speil
ser ikke lenger veien som jeg skulle gå
jeg visste den var smal, men den er borte nå. (1.strofe)

I det andre verset i denne strofa, "...skimter kun konturer, ser som i et speil, ser ikke lenger veien som jeg skulle gå..", er "konturer" metafor, då det ikkje er tale om noko bokstavleg synsintrykk. Han ser ikkje konturane av ein veg i bokstavleg bruk av ordet; det å sjå er tyder noko anna i denne konteksten, nemleg å forstå, å erkjenne eller erfara. Å sjå blir dermed ein sansemetafor¹⁴. Den andre delen av det andre verset, "ser som i et speil" er ei samanlikning, isolert sett, eksplisitt uttrykt ved "som". Men om me ser uttrykket i samanheng med det som kjem før og etter, den nære konteksten, ser me at denne samanlikninga fungerer som ein del av eit større metaforisk uttrykk; eit metaforisk kompleks. Dette metaforkomplekset er bygd opp rundt sansemetaforen "sjå" og består av alle uttrykka i teksten som har noko med syn å gjera.

Døme 2: frå "På leit" frå plata På leit (1984).

Skråsikre blikk står i kø for å komma på skjermen
meningar summe som fluer - eg e lei heile svermen
store ord flyr tett forbi
dei vil fanga meg, men eg vil ver' fri
eg vil 'kje bli gjort te rein mekanikk
sånn at kunsten å leva blir et spørsmål om teknikk
På leit...(2.strofe)

I denne strofa finn me eit nytt døme på at eit metaforisk uttrykk blir utbygd til eit metaforisk kompleks. Me har også her ei samanlikning, "Meningar summe som fluer", der "som" eksplisitt viser at to element vert samanlikna. Eg-personen seier ikkje at meningane er fluer,

¹⁴Uttrykket sansemetafor blir nærare drøfta i analysen av metaforane i tekstmaterialet, under pkt. 5.2.

han seier at dei **summe'** som fluer. Dette uttrykket, som altså formelt sett klart er ei samanlikning, blir i tolkninga ein metafor fordi verbalet "summe" indikerer faktoren eller elementet < menneske > eller < dyr >, det må i alle høve vera noko som er i stand til å laga lydar/summing. Når meiningar "summe'", har me fått ei personifisering, ein type metafor. Denne metaforen blir så vidare utbygd i dei neste setningane: "eg e' lei heile **svermen**". Her peikar "svermen" tilbake på "fluer" og "summe'" (som skildra meiningane) i den førre setninga. Førestellinga om dei personifiserte meiningane som handlar, som "summer", blir halden fast og forsterka gjennom at uttrykket indirekte blir gjenteke. At det metaforiske uttrykket, personifiseringa av meiningane blir gjenteke **indirekte**, tyder at dei bilde eller førestellingane me fekk frå uttrykka i den førre setninga, blir aktivert på nytt på grunn av ordet "svermen". "Svermen" konnoterer her først og fremst "fluer" ("fluesverm") fordi uttrykka er plassert så nær kvarandre i teksten. "Svermen" vil difor høyra til same semantiske område (tydingsområde) som "fluer". Resultatet blir ein interaksjon mellom det semantiske området "fluer" høyrer til og det semantiske området "meiningar" høyrer til. Dei påverkar kvarandre gjensidig: Alle ord og uttrykk som syntaktisk og/eller semantisk er kopla til "meiningane", påverkar og blir påverka av dei orda og uttrykka som er kopla til "fluene": Me har meiningar som "summe'", "store ord" som "flyr tett forbi" og som vil "fanga" eg-personen (jfr. "fange fluer") - som om han var ei flue.. Cooper formulerer det som skjer på denne måten (dømet han bruker er "Atoms are miniature planetary systems"): "The alleged cognitive power of 'Atoms are miniature planetary systems' resides in the 'interaction' between two domains, and in the transfer of a system of implications from the one to the other" (Cooper 1986:18).

Dersom eit uttrykk er ikkje-bokstavleg, vil mottakaren, slik me såg ovanfor (pkt. 1.3) oppfatta gjennom signal i konteksten at den "vanlege", dvs. mest frekvente tydinga eller denotasjonen er utelukka. Cooper seier det slik: "Suppose metaphor only occurs when a speaker means something different by his words from what they themselves mean" (Cooper 1986:46). Men dersom denne definisjonen skulle styra søkinga vår etter metaforar, ville me i tillegg til metaforane også få med andre kategoriar ikkje-bokstavlege uttrykk: "We would still be left with the internal task of distinguishing metaphor from other utterances which have this feature" (s.st.). Den andre delen av avgrensinga må difor bli ei **intern avgrensing** der me skil metaforen ut frå andre ikkje-bokstavlege uttrykk, td. metonymi og ironi.

2.3 Intern avgrensing

Korleis skal ein skilja metaforar frå andre kategoriar ikkje-bokstavlege uttrykk? Dette blir eit spørsmål om definisjonar, og ein vil finna ulike definisjonar i ulike oppslagsverk og lærebøker. Etter som språket, medrekna metaforar og andre former for bildebruk, er dynamisk og stadig endrar seg, vil me berre delvis vera i stand til å fanga inn dei ulike førekomstane av språklege fenomen i klart skilde kategoriar. Me vil likevel prøva å definera nokre ikkje-bokstavlege kategoriar: Ironi, metonymi, hyperbol og litotes, som har det til felles at dei uttrykkjer ei omdimensjonering. Anten vert graden av noko, dvs. **kvantiteten**, endra, td. ved hyperbol (overdriving) eller litotes (underdriving) eller så vert **kvaliteten** endra, td. ved ironi.

2.3.1 Hyperbol

Eit døme på hyperbol, og dermed kvantitetsendring, har me i "Bakerste benk" frå plata Bakerste benk (1978):

Jeg prøver å se sur ut slik de andre gjør.
 Organisten spiller beinhardt - du verden, for et kjørl!
 Stemningen er laber - **dommedag er nær**,
 jeg hadde regna med ei alvorstund, men ikke dette her.
 Ute skinner sola, det er så deilig vær.
 Hva er det jeg gjør her - på bakerste benk? (2.strofe)

Her har eg-personen, som ikkje er van med å gå i kyrkja, brått forvilla seg inn på bakerste benk under ei gudsteneste. Overdrivinga "dommedag er nær" er truleg brukt i denne konteksten fordi situasjonen er ei gudsteneste, der eg-personen m.a. føler han blir **fordømd** av dei andre som er i kyrkja, medrekna presten. "Dommedag er nær" er altså ikkje-bokstavleg fordi den bokstavlege, dvs. mest frekvente tydinga av "dommedag" av kontekstuelle og situasjonelle grunnar er utelukka. Men uttrykket blir likevel ingen metafor, då uttrykket "dommedag" er knytt til det å "døma" også i denne konteksten. Det blir ikkje nokon interaksjon mellom to ulike semantiske område, men ei omdimensjonering innanfor eitt og same semantiske område; det som har med dom og straff å gjera.

2.3.2 Ironi

Kvaliteten kan også bli endra, td. ved ironi. Eit døme på dette har me i "Nå har jeg det bra" frå plata På leit (1984):

Nå har jeg det bra nå
 Æ'kke bundet lenger
 der fikk du se at jeg turte gå
 til friheten jeg trenger

Du må'kke tro at jeg savner deg - nei ikke det grann
 nå kan jeg endelig være meg - jeg er fri mann
 jeg tenker ikke på deg mer - det var jo det jeg sa
 men jeg skal ringe deg hvert kvarter - og si jeg har det bra.

Hvorfor vaska du alltid klær - jeg kan'ke med vaskemaskin'
 Genser'n min var god og svær - nå passer'n til bamsen min
 Du må'kke tro at jeg går i frø - men det er dyrt å leve
 Åssen var det du bakte brød - hvor lenge sku' det heve.

(refr. og 1. og 2.strofe)

I uttrykket "Nå har jeg det bra..", som er refrenget i denne teksten, er det tydeleg at eg-personen "meiner noko anna enn det orda hans seier" (omsett etter Cooper, sitert over). Dette skjønner me ut frå konteksten. "Nå har jeg det bra" er likevel ingen metafor. To semantiske område vert ikkje kopla saman i eitt metaforisk uttrykk; i staden får me ei omdimensjonering, ei kvalitetsendring, innanfor det same semantiske området. Konteksten viser at eg-personen seier noko **om å ha det bra**, men han meiner det motsette av det han seier; altså er det ironi. Desse døma viser kor vanskeleg det er å finna ytre, formelle kriterium for å skilja metaforar frå andre ikkje-bokstavlege uttrykk. Men nokre ikkje-bokstavlege kategoriar er vanskelegare å skilja ut enn hyperbol og ironi, td. metonymi og symbol.

2.3.3 Metonymi

Eit metonymisk uttrykk er karakterisert ved at det eigentlege ordet, utgangsortet, blir erstatta med eit som står i omgrepsmessig nær relasjon til det¹⁵. Ein kan nemna årsak for verknad, stoff for produkt, ein del i staden for heilskapen eller heilskapen i staden for ein del. I to døme skal me no sjå på visse problem i samband med avgrensing mellom metafor og metonym(i).

Døme 1: frå "Revisjon" frå plata Endelig voksen (1980).

Jeg har båret faner for Peking og Moskva
 og sendt et regn av slagord over Vestens byer.

¹⁵I denne framstillinga vert det ikkje skild mellom metonymi og synekdoke. Metonymi vert nytta som samleomgrep.

Parolene var enkle, og visjonen var bra,
men skuffelser har ribbet meg for mål og vyer.

(3.strofe)

I denne teksten vert namna på byane Peking og Moskva nytta som heilskap for del. Heile byane er nemnd, i staden for ideologiane byane var hovudsete for. Denne forma for metonymi florerer i moderne språk, td. i dagsnytt-meldingar og avisoverskrifter: "Washington (dvs. styresmaktene i USA) reagerer på Moskvas (dvs. styresmaktene i Russland sitt) siste utspel om nordflåten..". I den siterte strofa er "Jeg har båret faner fra Peking og Moskva" metonymi ut frå definisjonen ovanfor, medan "..og sendt et regn av slagord over Vestens byer" er eit metaforisk uttrykk fordi to ulike semaniske område vert kopla saman i frasen "et regn av slagord"; "regn" frå eit semantisk område me kan kalla 'meteorologiske uttrykk' og "slagord" frå eit område me kan kalla 'politisk argumentasjon'. "Slagord" er sjølv ein etablert og konvensjonell metafor som høyrer til den store gruppa krigsuttrykk som vert brukt metaforisk om argumentasjon, "Argument is war" (Johnson/Lakoff 1980:4).

Døme 2: "Ingen vei tilbake" frå Vertigo (1988).

Visst e' det vanskelege tider
Visst e' det lett å gå seg bort
skremmande nye, blanke sider
I mårå komme' altfor fort
Men lyg ikkje te oss om i går
Gjør'kje tyrannar om te heltar
Gjør ikkje vinter om te vår
Det vil ta tid før isen smeltar

Det e' ingen vei tebake
Dagen e' ny, dagen e' vår
Det e' ingen vei tebake
Når i mårå komme' e' i dag
blitt i går

Me har med oss i går
Når me møte' i dag
Møkje visdom, mange sår
Månge svik og nederlag
Så lokk oss ikkje tebake
Me kan'kje svømme mot strømmen
Der i går har øvetaket
forsvinne' framtidsdrømmen

Her skal me sjå på uttrykka "I **mårå** komme' altfor fort" og "Me har med oss i **går** når me møte' i **dag**". "I mårå" er her metonym for framtida; ein del (ein dag) av heilskapen (framtida). På same måte er "i går" metonym for fortida; eit uttrykk for alle dagar som har vore, ikkje berre for den som var for ein dag sidan (det ville vore den bokstavlege tydinga av "i går"). "I dag" er notida. Denne ikkje-bokstavlege tydinga av "dagen" skil seg klart frå den me finn i førekomstar i materialet der "dagen" blir sett i forhold til "natta". Der blir "dagen" metafor for det lyse, gode og skapande, og står dermed i kontrast til "natta", som er metafor for det mørke, vonde og destruktive. Me må altså skilja mellom "dagen" som metonym td. i uttrykket "..og eg forsto at **mårådagen** (her: framtida) alt bere dine spor"¹⁶, der tydinga er ikkje-bokstavleg med konnotasjonar frå **same** semantiske område - og "dagen" som metafor; ikkje-bokstavleg tyding med konnotasjonar frå **ulike** semantiske område, her: "dag" (bokstavleg) som tidsuttrykk og "dag" (ikkje-bokstavleg) som uttrykk for ein sinnstilstand (sjå ovanfor). Metonymet "mårådagen" i uttrykket "..og eg forsto at mårådagen alt bere dine spor" er også ein del av eit større metaforisk uttrykk: "Mårådagen", dvs. framtida, blir personifisert som "berar" av du-personen sine spor, dvs. at framtida alt er **prega** (eit spor er eit merke) av du-personen. Me såg at eit større metaforisk uttrykk, eller metaforisk kompleks, m.a. kan innehalda ei eller fleire samanlikningar (jfr. pkt. 2.2.1). På same måte kan altså eit metaforisk uttrykk innehalda eit eller fleire metonym.

Ei anna grense går mellom metafor og symbol.

2.3.4 Symbol

Som med metafor, samanlikning og andre kategoriar finst det også fleire ulike definisjonar av symbol. Åsfrid Svensen bruker Wergelands dikt "Den første sommerfugl" som døme, og seier om sommarfuglen, det opne vindauget og den kalde vårdagen at dei er

..faktiske fenomenar i teksten som får symbolsk funksjon. Sommerfuglen kommer etter hvert til å symbolisere det vergeløse liv i en hard verden, og vinduet symboliserer den kjærlige omsorg - fra mennesker, fra Gud - som også finnes i universet. Symbolet kopler ulike virkelighetsområder sammen; fra noe faktisk, nærværende og oftest konkret føres tanken over til et annet og som regel mer omfattende virkelighetsområde. På den måten kaster det faktisk lys over, står for, symboliserer noe som hører det andre området til" (Svensen 1985:87).

¹⁶Frå "Du tok ikkje auene dine frå meg" frå Vertigo (1988).

I avsnittet "Bildespråk" (Svensen 1985:91-94) går ho så nærare inn på kva som skil symbolet frå det ho samlar i sekke-kategorien "poetiske bilde", definert som "ord eller et uttrykk som blir brukt i overført betydning", særleg samanlikningar og metaforar (s.st.)¹⁷.

Metaforen og den poetiske sammenlikningen kopler sammen fenomener fra to atskilte og ulike virkelighetsområder og trekker fram likheter mellom dem, slik at det ene illustrerer det andre. Sammenkoplingen av to ulike virkelighetsområder og overføring av betydning fra det ene til det andre er altså felles kjennetegn for symbolet og det poetiske bildet. Grensen mellom dem er ofte flytende (s.st.).

Her blir det understreka kva dei to hovudkategoriane, symbol og poetisk bilde, har felles og at det kan vera vanskeleg å skilja mellom dei. Ein skilnad ligg likevel i **omfanget**: Bildet er i prinsippet ein detalj ein kan identifisera i ein liten og avgrensa del av teksten, medan det litterære symbolet blir bygd opp gradvis gjennom ein større del av teksten og kan anast som ei usynleg dobbelmeining (s.st.). Ein annan skilnad ligg i at metaforen og samanlikninga uttrykkjer ei tenkt førestelling som kastar lys over noko nærverande, medan symbolet innanfor tekstens røyndomsbilde er eit faktisk fenomen som gjev assosiasjonar til noko som ikkje er synleg eller nærverande. Men Svensen understrekar til slutt i drøftinga at det ikkje alltid er like lett å skilja mellom td. metafor og symbol i praksis:

I praksis glir det ene ofte over i det andre, bl.a. fordi det i mange tilfelle er umulig å fastslå hva som er skildret som faktisk virkelighet, og hva som er tenkt virkelighet innenfor rammen av et dikt (Svensen 1985:92).

Gjennom to døme skal me sjå korleis ei avgrensing mellom kategoriane metafor og symbol kan gjerast.

¹⁷Svensens definisjon av poetisk bilde, der ho altså slår saman metafor og samanlikning og seier at dei "kopler sammen fenomener fra to atskilte og ulike virkelighetsområder og **trekker fram likheter mellom dem**" (mi utheving), er ut frå dei teoriene som ligg til grunn for denne framstillinga ikkje tilstrekkeleg. Den klassiske teorien om at eit metaforisk uttrykk berre byggjer på likskap; samanlikningsteorien, er i nyare arbeid, m.a. av Ricoeur, forkasta til fordel for, eller supplert med, interaksjonsteorien. Dette kjem me tilbake til i kapittel 3.

Døme 1: "Forbuden frukt" frå På leit (1984).

Nå henge månen lavt øve fjorden
 går'an lenger ner nå, blir han våt
 Den andre gjesten e foren
 og du spele ein eggande låt, eg e så tent
 Du e forbuden frukt det gjør meg vondt
 det sprengje sånn på at eg går snart i sundt
 eg har lyst, men e redd, nå går allting rundt
 eg trur eg blir galen.

Vær så snill skjenk meg full og forfør meg,
 så eg i mårå har glømt ka me gjor
 blir eg heitare nå - ja då dør eg
 e det nå så ille med hor - mon tru.
 Eg prate i vei, men vet'kje om ka
 eg ser ner på klokkå og må visst snart dra
 du spør om det e noke mer eg vil ha - eg trur eg blir galen.

Nå kan eg'kje ein gong lenger se deg
 du e borte i ei tåka av begjer'
 så seie du du vil liggja med meg
 eg vet ikkje ka eg ska gjer - eg må gå.
 Eg har for mækje å tape, for lite å vinna
 det e feigt, men eg må bare sjå å forsvinna
 eg går ut i nåtta fremdeles forblinda - eg tapte men vant
 - eg tenke det går kanskje fleire tog
 eg ser bort på månen - den klarte seg og.

Teksten opnar med ei skildring av **månen**. "Nå henge' månen lavt øve fjorden, går'an lenger ned nå blir han våt..". Resten av teksten, med unntak av den aller siste verselinja, handlar ikkje om månen, men om den kampen eg-personen fører med seg sjølv; moral mot sterke erotiske kjensler, og som han til slutt seier han både tapte og vann: "Eg tapte men vant - eg tenke det går kanskje fleire tog, eg ser bort på månen - den klarte seg og". Her blir månen eit bilde på eg-personen. **Månen** i diktet si verd, i fiksjonen, held på å bli våt eller gå under/ned i sjøen, **eg-personen** held på å gje etter for dei sterke driftene sine - noko han eigentleg veit er gale i den aktuelle situasjonen. At månen er eit bilde på eg-personen, er kanskje opplagt og greit. Vanskelegare blir det om ein skal kategorisera bildet: Er månen ein metafor eller eit symbol? Ut frå det me har sagt ovanfor om symbolet som noko som finst faktisk og konkret i fiksjonen, i diktet si verd, må svaret bli at dersom månen eksisterer i fiksjonen, så er han i denne konteksten eit symbol. Om han derimot berre uttrykkjer ei tenkt førestelling som "kastar lys over noko nærverande" (jfr drøftinga ovanfor), vil det vera tale om eit metaforisk uttrykk. I "Forbuden frukt" kan ein ut frå konteksten (her: diktet sett under eitt) tolka det slik at månen finst i fiksjonen. Eg-personen ser først månen gjennom eit

vindauge, seinare direkte - etter at han har kome seg ut i natta. Det er tale om ei natt med måneskin då eg-personen har vore på besøk hos ei han er tiltrekt av, og der han tillegg månen eigenskapar han sjølv har: "Han klarte seg og". Månen reflekterer hans eigne kjensler av at "det var berre så vidt det gjekk bra" e.l. Men i den same teksten finn me også metaforiske uttrykk, som i siste delen av første strofa: "Du e **forbuden frukt**, det gjør meg vondt..". "Forbuden frukt" er noko det neppe er haldepunkt for å seia at finst i fiksjonen. Difor er det ikkje eit symbol, men eit metaforisk uttrykk. I det neste døme, teksten "Kyrie", er tilhøvet mellom det bokstavlege (her: det som finst i fiksjonen) og det ikkje-bokstavlege endå meir komplisert.

Døme 2: "Kyrie" frå På leit (1984).

Du låg skjelvande av angst på kne
og svetten rant som blo
og venene du hadde med
dei sov i største ro
dei svikta då du trengte dei
du hadde gitt dei alt
dei valde minste motstands vei
og svikta då det gjalt.

Og eg har tenkt det sko'kje eg ha gjort
eg sko ha kjempa saman med deg
holdt rundt deg og tørka svetten bort
- gjort ka eg kunne for å gle deg.

Dei dømde deg te død og pine
spotta deg og lo
og ein av dei du kalla dine
fornakta og bedro
Han svikta då du trengte han
du hadde gitt han alt
han var ein veik og vesal mann
som svikta då det gjalt.

Men eg vet at eg og svikte
fornekte og bedrar
eg gjer'kje det eg vet eg plikte
- eg e hjertelaus og hard.
e likasel for andres nød
ofta blind for venners sorg
ka bryr det meg de andres nød
min kulde e så fast ein borg.

Likavel e du lika gla' i meg
tilgir meg alle feilå mine
Stille tar du kappå di av deg
og tar te å vaska beinå mine.

I det siste refrenget, som er annleis enn det første, finn me m.a. følgjande uttrykk: "Stille tar du kappå di av deg og tar te å vaska beina mine". Dette kan umogleg vera bokstavleg. Å vaska beina er ei symbolsk handling som uttrykkjer reinsing, tilgjeving, frelse og aksept. Fordi teksten tidlegare m.a. har handla om det som i følge Bibelen skjedde skjærtorsdagskvelden, i Getsemane, like før Jesus var arrestert, er uttrykket også ein klar allusjon til den fotvaskinga Jesus føretok på læresveinane tidlegare på dagen, før det siste måltidet og innstiftinga av nattverden. For læresveinane, i ca år 30, var fotvaskinga eit **symbol**: Jesus vaska føtene deira heilt bokstavleg. I tillegg hadde handlinga ei djupare og ikkje-bokstavleg tyding. For eg-personen, som i "Kyrie" kan seiast å føra ein slags dialog med "Getsemane-teksten" (han set seg sjølv inn i rolla til den som sviktar når han ikkje burde osb.), er det ikkje noka konkret og bokstavleg handling - fotvaskinga eksisterer berre i språket (her: i Getsemane-teksten) og i medvitnet hans, altså er det ein metafor.

2.4 Operasjonell definisjon av metafor

Som ei oppsummering på den eksterne og den interne avgrensinga vil me no formulera ein operasjonell definisjon av metafor, eller meir presist: av eit metaforisk uttrykk.

Ei identifisering av eit metaforisk uttrykk vil måtta gå føre seg i to omgangar. Først føretekk me ei ekstern avgrensing; me skil ikkje-bokstavlege uttrykk frå bokstavlege. Kva som vert definert som bokstavleg og ikkje-bokstavleg i det einskilde tilfellet, er det konteksten som avgjer. Deretter føretekk me ei intern avgrensing, der me skil dei metaforiske uttrykka frå andre ikkje-bokstavlege uttrykk som td. metonymi, ironi og symbol.

Etter å ha funne fram til ein metode for å identifisera metaforiske uttrykk i tekstar, vil me no gå eit steg vidare og sjå nærare på ulike teoriar om korleis metaforar fungerer.

3. METAFORTEORI II: TO HOVUDTEORIAR

I dette kapitlet skal me sjå på to ulike hovudretningar innanfor metafortheorien¹⁸: *samanlikningsteorien* og *interaksjonsteorien* (todeling frå Ricoeur 1978).

3.1 Samanlikningsteorien

Den klassiske teorien om korleis metaforen fungerer (i språket) har røter heilt tilbake til Aristoteles og er seinare vidareutvikla av andre. Samanlikningsteorien har hatt stor gjennomslagskraft heilt opp til våre dagar. Om ein studerer lærebøker i skolen eller andre bøker om retorikk eller troper, ser ein fort at det er denne teorien dei fleste framleis byggjer på.

Stikkord for samanlikningsteorien er substitusjon, likskap og parafrase. I følge teorien er ein metafor basert på **substitusjon** innanfor eit paradigme¹⁹. Ein vel fritt mellom ulike enkeltord i eit paradigme. Dersom me erstattar eit "vanleg" bokstavleg ord i ein gitt samanheng med eit som er "uvanleg", som eigentleg ikkje høyrer til der, har me ein metafor. Det nye ordet, metaforen, er valt ut blant dei andre orda i paradigmet fordi det på ein eller annan måte liknar på utgangsortet (det ein tenkjer seg at metaforen no har "erstatta"). Metaforen byggjer altså på **likskap**, likskap mellom to ledd, og er eigentleg ein forkorta simile

¹⁸Metafortheori er her forstått som teori om korleis metaforar fungerer innanfor ein tekst.

¹⁹Eit **paradigme** er eit sett av einingar (her: språklege, td. lydar, ord) som har noko til felles samtidig som noko er forskjellig. Ein må velja ut dei einingane ein vil bruka for å kombinera dei til ei meir kompleks eining. Ein slik meir kompleks heilskap som er sett saman av utvalde einingar frå eit lågare nivå, kallar me eit syntagme. Alfabetet td. er eit paradigme. Når bokstavar blir sett saman til eit ord, får me eit syntagme. På eit høgare nivå er vokabularet eit nytt paradigme som kan brukast for å velja ut ord til setningar osv. I samband med metaforar tenkjer ein seg, ut frå samanlikningsteorien, at ord som på ein eller annan måte liknar kvarandre, dannar eit paradigme som språkbrukaren fritt kan velja frå når han skal setja saman ord til eit syntagme.

(samanlikning)²⁰. Skilnaden mellom metafor og simile er difor berre eit spørsmål om grad av eksplisitt samanlikning. Den aller enklaste forklaringa på skilnaden mellom metafor og samanlikning blir difor at ein metafor er ei samanlikning der det leddet som viser at to storleikar blir samanlikna, manglar. Dersom dette er riktig, må det vera mogleg å setja om ei metaforisk utsegn til ei bokstavleg utsegn, m.a.o. å gje ein **parafrase**, fordi det bokstavlege (samanlikninga) og det ikkje-bokstavlege uttrykket (metaforen) i djupstrukturen er like.

3.2 Interaksjonsteorien

Den andre hovudteorien er frå vårt eige hundreår. Han er utvikla av m.a. I.E. Richards, Max Black og Paul Ricoeur og er blant mange akseptert som meir logisk i høve til det me elles veit om språkssystemet etter den strukturelle "revolusjonen" til Saussure. I staden for å sjå metaforen som ein substitusjon innanfor eit paradigme, blir han sett på som eit resultat av eit samvirke mellom to kontekstar eller semantiske felt.

Stikkord for interaksjonsteorien er **meningsoverskot**, **semantisk spenning** og **interaksjon** eller samvirke. Denne retninga tek utgangspunkt i at ein ikkje kan redusera den metaforiske tydinga til likskapane mellom dei to objekta eller ideane, slik samanlikningsteorien gjorde det. Uansett om ein finn nokre likskapar, vil ein likevel sitja att med eit **meningsoverskot** som ikkje let seg fanga inn i ein parafrase:

Likskapane i metaforen er berre peikepinnar som hjelper oss til å finna eit nytt nivå av mening, der skilnadene er like viktige som likskapane. Fordi ein metafor er logisk absurd dersom vi forstår han bokstavleg, oppstår det ei **semantisk spenning** eller ein semantisk opposisjon. Ein seier om noko at det er noko **anna** (Bjergo/Heradstveit 1992:69).

Ein kan altså ikkje seia at det er tale om ei overføring av mening mellom enkeltord, men heller eit samvirke eller ein **interaksjon** mellom kontekstane som orda høyrer heime i. Eit anna omgrep for det same er "interaksjon mellom dei semantiske områda".

²⁰Både Ricoeur (Ricoeur 1978) og Cooper (Cooper 1986) understrekar at det neppe er grunnlag for å hevda at Aristoteles sjølv meinte metaforen var ei slags samanlikning, dette synet har kome til seinare. Aristoteles vurderte heller å sjå samanlikninga som ein eigen type metafor.

3.3 Er ein syntese mogleg? Semantikk og semiotikk

Bjørgo/Heradstveit kjem i sin presentasjon av dei to teoriane med ein del klare innvendingar mot samanlikningsteorien, m.a. at ein metafor umogleg kan vera ei forkorta samanlikning og at noko meining går tapt om ein skriv metaforen om til bokstavleg språkbruk vha. parafrase (Bjørgo/Heradstveit 1992:68). Vidare seier dei eksplisitt at interaksjonsteorien representerer ein betre forklaringsmodell. Likevel prøver dei å etablera ein slags syntese mellom dei to teoriane gjennom å visa til teoretikarar (td. Haynes²¹) som hevdar at dei to teoriane ikkje er motsetningar, men snarare **uttrykk for ulike nivå** når det gjeld å forklara metaforen: "(..) two different levels of metaphor, not distinguishable grammatically: the comparison level and the interactive level.." (Haynes 1975:273, sitert frå Bjørgo/Heradstveit 1992:71). Bjørgo/Heradstveit uttrykkjer samanhengen slik:

Interaksjonsteorien nektar ikkje for at likskap er eit viktig aspekt ved metaforen, ikkje minst når det gjeld korleis vi går fram når vi tolkar ein metafor. Men den metaforiske prosessen let seg ikkje **reducere** til likskapar. Det er meir fruktbart å seie at metaforen **opprettar** nye koplingar og likskapar enn at han formulerer alt eksisterande likskapar (Bjørgo/Heradstveit 1992:71).

Dei to nivåa; ord- eller teikn-nivå og setnings- eller diskurs-nivå svarer til dei to vitenskapane **semiotikk**, læra om teikn og korleis teikn får meining, og **semantikk**, læra om meningsinnhaldet til språklege uttrykk eller det teiknet står for (Ricoeur 1978:66-76). Paul Ricoeur drøftar nøye tilhøvet mellom ord og setning, når det gjeld kvar tydinga eller meininga finst, i boka si The Rule of Metaphor (Ricoeur 1978), særleg i kapittel 3; "Metaphor and the semantics of discourse" og kapittel 4; "Metaphor and the semantics of the word". Ricoeurs skilje mellom semiotikk og semantikk her byggjer på framstillinga til Émile Benveniste i Problems in General Linguistics²². Benveniste innfører eit skilje mellom dei grunnleggjande einingane til språket; teikna, og dei grunnleggjande einingane til diskursen; setninga. Ei språkleg eining, uansett type, kan bli akseptert som ei språkleg eining berre om ein kan identifisera ho innanfor ei ny eining på eit høgare nivå - fonemet i ordet, ordet i setninga. Ut frå dette kjem **ordet** i ein mellomposisjon;

²¹Felicity Haynes: "Metaphor as Interactive", Educational Theory, Vol.25, No.3, 1975.

²²Émile Benveniste: Problems in General Linguistics. Overs. Mary Elisabeth Meek. Florida, 1971. Orig.utg. Problèmes de linguistique generale. Paris, 1966.

..an intermediary functional position that arises from its double nature. On the one hand it breaks down into phonemic units, which are from the lower level; on the other, as a unit of meaning and together with other units of meaning, it enters into a unit of the level above (Benveniste 1971:104, sitert frå Ricoeur 1978:67).

Kva så med dette høgare nivået ("the level above")? Svaret er klart, seier Ricoeur. Denne eininga, altså setninga, er ikkje eit lengre eller meir komplekst ord, det høyrer til ein annan kategori; det er ei setning. Setninga er realisert i ord, men orda er ikkje berre segment av setninga. Ei setning dannar ein heilskap som ikkje er reduserbar til summen av delane ho består av: "A sentence constitutes a whole which is not reducible to the sum of its parts; the meaning inherent in this whole is distributed over the ensemble of the constituents" (Benveniste 1971:105, sitert frå Ricoeur 1978:67). Setninga er altså ikkje ei slags avleiing frå ordet, forstått som leksem; ordet isolert slik det eksisterer i den leksikalske koden, men ordet som meining/tyding ("meaning") er sjølv ein del ("constituent") av setninga - "a syntagmatic element, a constituent of empirical utterances" (s.st.). I staden for at det er ein lineær progresjon frå ei eining til ei anna, så dukkar det opp nye 'eigenskapar' ("properties") som kjem frå dette spesielle tilhøvet mellom einingar på ulike nivå. Medan distributive eller fordelingsmessige relasjonar ("distributional relationships") gjeld mellom einingar på same nivå, vert element frå ulike nivå styrt av integrative relasjonar ("integrative relationships"). Skiljet mellom desse to typane relasjonar styrer skiljet mellom form og innhald/meining:

The **form** of a linguistic unit is defined as its capacity for being broken down into constituents of a lower level. The **meaning** of a linguistic unit is defined as its capacity to integrate a unit of a higher level (Benveniste 1971:107, sitert frå Ricoeur 1978:68).

For å forklara korleis metaforen fungerer synest det altså som me treng begge teoriene; *samanlikningsteorien på eit nivå*; ordnivået, og *interaksjonsteorien på eit anna*; setningsnivået. Ricoeurs diskusjon av problemet kulminerer i avsnittet "Between sentence and word: the interplay of meaning" i kapitlet "Metaphor and the semantics of the word", der Ricoeur viser korleis ordet og setninga er gjensidig avhengige av kvarandre. Konklusjonen blir at sjølv om setninga eller konteksten si rolle er heilt avgjerande når det gjeld å realisera ei av mange potensielle tydingar av eit ord: "The word receives from the context the determination that reduces its impression" (Ricoeur 1978:130), kan ein ikkje nekta for at ordet, dvs. leksemet har ei semantisk kjerne. I forståinga av metaforar kan ein difor ikkje utelukka ordet som berar av den semantiske kjernen:

What it brings to the sentence is a potential for meaning. This potential is not formless: the word does have an identity. Certainly this is a plural identity, an open texture, as we said; but this identity is nevertheless sufficient for it to be identified and reidentified as the same in different contexts (Ricoeur 1978:130).

Ricoeur vil difor halda fast på samanlikningsteorien når det gjeld å forklara kva som skjer på ordplanet; det semiotiske nivået. Det me derimot må forkasta, er den delen av teorien som hevdar at metaforen byggjer på substitusjon, at eit ord, td. ein metafor, kan erstattast direkte av eit anna. Ei integrering av samanlikningsteorien i interaksjonsteorien fører til at ordet vert sett på som **fokus**, med Max Black sin terminologi²³ (Black 1962:28), og at konteksten er **ramma**. Den metaforiske prosessen kan ut frå dette delast i tre delar: I den første får ordet fleire potensielle tydingar frå konteksten, i den andre påverkar ordet si leksikalske tyding konteksten, og i den tredje fører konteksten til eit utval mellom dei potensielle tydingane til ei aktualisert tyding. Dette er Ricoeurs hermeneutiske prinsipp, slik han framstiller tolkingsprosessen av tekstar og heile litterære verk: ein lesar går frå heilskap til del og så til heilskap att i ein ubryteleg sirkel eller spiral²⁴. Slik les, tolkar og forstår me *tekstar*. Ricoeur bruker altså same prinsippet for å forklara korleis interaksjonen mellom ord og kontekst, kontekst og ord fungerer i det *vesle* formatet; setninga.

Den metaforiske prosessen går altså føre seg på to plan eller nivå; setningsnivået og ordnivået. Ricoeur oppsummerer slik: "We can no state (..) that metaphor is the outcome of a debate between predication and naming; its place is between words and sentences" (Ricoeur 1978:133).

²³Max Black: Models and metaphors. Studies in language and philosophy. Ithaca, New York, 1962.

²⁴Uttrykket "hermeneutisk spiral" er betre enn "hermeneutisk sirkel", då den hermeneutiske prosessen inneber at ein stadig kjem **vidare** i tolkingsprosessen, og ikkje tilbake til det punktet der ein starta (slik sirkelen gjer).

3.4 Paradigmerelasjonar, syntagmerelasjonar og metaforiske kompleks

Me har konstatert at ein metafor er resultat av samvirke eller interaksjon mellom ord og kontekst, kontekst og ord eller mellom to ulike nivå; setningsnivået og ordnivået. Ut frå eit strukturelt syn på språket²⁵ er alle språkelementa avhengige av kvarandre og av strukturen i eit språkssystem. Grunnrelasjonar, i følge Saussure, er den assosiative (paradigmatiske) og den syntagmatiske. Om me tenkjer oss dei to nivåa eller relasjonane plassert i rommet, ville **ordnivået** svara til ei vertikal linje, der alle leksema i språket var plassert og ville danna "paradigme-relasjonar", dvs. system eller paradigme der orda inngår relasjonar med kvarandre etter leksikalsk tyding. Alle ord som har med militæret å gjera, ville danna eit system; eit paradigme, medan alla ord som skildrar døgnen, ville danna eit anna paradigme. Ei anna nemning for det same er "semantisk felt" eller tydingsfelt. Frå slike paradigme (vertikale linjer) ville me kunna velja ut ord og setja dei saman til syntagme (horisontale linjer), ut frå syntaktiske og semantiske reglar. Dei nye relasjonane orda inngår i, på **setningsnivået**, kallar me syntagme-relasjonar.

3.4.1 Paradigmerelasjonar

Paradigme-relasjonar knyter saman ledd som kan vera fråverande (in absentia) i ei mogleg tankerekkje. Dei er tenkte relasjonar eit ord kan ha til andre ord, td. pga. ordstamma, pre- og suffiks, likskap i lydbilde eller ein innhaldsmessig likskap. Desse relasjonane fungerer både i sjølv språkssystemet (fr.: "langue", eng.: "language") og i dei språklege ytringane (fr.: "parôle", eng.: "speech"). Paradigme-relasjonar eller (-bindingar) finst mellom orda/ledda i eit semantisk felt **før** all bruk i setningar o.l.

I Bjørn Eidsvågs tekstar finst det slike system eller paradigme: Visse ord og uttrykk, også metaforar, høyrer saman i paradigme. Orda, her: metaforane, i eit paradigme har nokre likskapstrekk, medan andre trekk skil dei frå kvarandre.

²⁵Dersom ein har eit strukturelt syn på språket, ser ein språket som ein høgt integrert totalitet laga av (gjensidig) innbyrdes avhengige element. Orda får sine semantiske verdiar i **relasjonane** mellom orda.

I kapittel 6 vert plata Dansere i natten analysert ut frå teorien om at orda og uttrykka, medrekna metaforane, dannar paradigme ut frå visse kriterium. Der skal me også sjå nærare på tilhøvet mellom paradigme- og syntagmerelasjonane på plata, m.a. korleis den paradigmatiske (vertikale) aksens vert projisert over på den syntagmatiske (horisontale) aksens, noko Roman Jakobson²⁶ hevdar er karakteristisk for språket når det er brukt i poetisk funksjon (Jakobson 1978:128-129). Andre har også brukt denne teorien for å forklara samanhengar og relasjonar i og mellom tekstar, slik m.a. Anne Williamson gjer det i sin analyse av Wergelands diktsamling Poesier²⁷. Her skal me berre ta med nokre døme frå Dansere i natten for å illustrera korleis paradigma til denne plata er bygd opp. Eitt paradigme er alle **dans/dansa-paradigmet** som består av orda "dans" og "dansa" saman med ei mengd rørsleverb. Døme på slike rørsleverb er "vakle", "snike", "gå i ring", "springe", "famle" og "drive". Eit anna paradigme er alle orda som knyter seg til ordet **natt**. Døme frå dette paradigmet er "mørke", "skygge" og "død". I kapittel 6 vil me analysera enkeltuttrykk frå desse hovudmetaforane eller hovudparadigma, og sjå kva for innverknad dei får når det gjeld å etablera, og seinare endra eller nyansera, ei tyding eller ein referanse i løpet av dei 10 tekstane på plata Dansere i natten.

3.4.2 Syntagmerelasjonar

Syntagme-relasjonar finst i teksten (in praesentia). Dei består av to eller fleire ledd ved sida av kvarandre (på rekkje) som er syntaktisk avhengige av kvarandre. Det kan også finnast syntagmerelasjonar mellom sjølvstendige språklege einingar (ord, setningsledd, setningsdelar eller setningar) og deira sjølvstendige "naboar" i konteksten. Syntagme-relasjonar (-bindingar) bestemmer og identifiserer eit ord og gjev det ei bestemt tyding i ein bestemt samheng. Den syntagmatiske samanhengen kan vera eit einskilt dikt eller ein tekst, ei samling dikt/tekstar på ei plate (kan også kallast "stortekst") eller eit heilt forfattarskap. Det siste hevdar m.a. Anne Williamson i sin artikkel om Henrik Wergelands Poesier (jfr pkt 3.4.1 og fotnote 27).

²⁶Roman Jakobson: "Lingvistikk og poetikk" (orig. 1960), her frå Heldal/Linneberg: Strukturalisme i litteratuvitenskapen, 1978.

²⁷Anne Williamson: "Erotisk poesi - himmelens speil. Om Wergelands Poesier og en analyse av 'Den elsktes slummer'". Edda 1/88.

3.4.3 Metafor definert vha. paradigme- og syntagmerelasjonar

Ut frå det me har sagt om paradigme- og syntagmerelasjonar kan me bringa med oss vidare ein ny definisjon av metafor med utgangspunkt i desse omgrepa. Werner Ingendahl drøftar m.a. dette i boka si Der metaphorische Prozess²⁸. Hans definisjon blir at metaforen er eit ord/uttrykk i ein kontekst (som bestemmer metaforen som metafor) som blir forstått ut frå relasjonen til

- innhaldsnaboar i tydingsområde eller semantisk felt (paradigmerelasjon) og
- naboar i konteksten (syntagmerelasjon).

3.4.4 Metaforiske kompleks

Ut frå dei relasjonane me har nemnt som paradigmatiske og syntagmatiske, og som metaforar også finst innanfor; paradigmerelasjonar på ordnivå og syntagmerelasjonar på setningsnivå, skal me no innføra eit nytt omgrep: metaforisk kompleks. I visse kontekstar, både innanfor ein tekst/dikt og mellom tekstar (intertekstualitet), kan paradigmerelasjonar projiserast over på syntagmerelasjonar. Om me held fast på bildet av desse relasjonane i rommet frå byrjinga av dette punktet (3.4), vil det seia at den "vertikale" aksen vert projisert over på den "horisontale". Eit døme på dette er uttrykket og hovudmetaforen "Dansere i natten", som me alt har nemnt gjennomgår ei tydingsendring i løpet av dei ti tekstane plata består av. Me vil kalla "Dansere i natten" og visse andre metaforiske uttrykk for **metaforiske kompleks**, fordi dei inneheld fleire metaforar som på ein eller måte heng saman, paradigmatiske eller syntagmatiske eller begge delar. Dei metaforiske uttrykka utgjer ein "stor-metafor" som ofte får ei ny og utvida tyding i høve til dei einskildmetaforane dei består av. "Summen" og tydingspotensialet til eit metaforisk kompleks er difor ein annan og større enn "summen" av dei einskilde delane. Korleis "Dansere i natten" utviklar seg til eit metaforisk kompleks, vil analysen i kapittel 6 visa.

²⁸Werner Ingendahl: Der metaphorische Prozess. Sprache der Gegenwart, bd. 14, Düsseldorf, 1973.

4. OM MATERIALET FOR UNDERSØKINGA

4.1 Om Bjørn Eidsvåg

Forfattern, komponisten og artisten Bjørn Eidsvåg er fødd i 1954 og oppvaksen i Sauda. Han har bakgrunn både frå Ten-Sing- og vise-/rock-miljø og har skrive sine egne tekstar og melodiar sidan han var 12 år. I 1980 var han ferdig utdanna cand.theol. ved Menighetsfakultet. Frå 1981 til 1987 arbeidde han som sjukehusprest ved Lier sykehus (psykiatrisk sjukehus). Etter dette har han vore skribent og artist på heiltid. Han skriv først og fremst tekstar og melodiar for seg sjølv, men har også skrive for andre artistar som td. Hanne Krogh.

4.2 Utgjevingar (plater)

Bjørn Eidsvåg har p.t. (våren 1993) gjeve ut i alt 12 plater. Dei 9 første er utgjevne på Kirkelig Kulturverksted, dei 3 siste på Norsk Plateproduksjon.

<u>Inn for landing</u>	(1976)
<u>Bakerste benk</u>	(1978)
<u>Endelig voksen</u>	(1980)
<u>Live in Ny York</u>	(1981)
<u>Passe gal</u>	(1983)
<u>På leit</u>	(1984)
<u>Bjørns beste</u> (samleplate)	(1985)
<u>Dansere i natten</u>	(1986)
<u>Vertigo</u>	(1988)
<u>Tatt av vinden</u>	(1990)
<u>Alt du vil ha</u> (samleplate)	(1990)
<u>Til alle tider</u>	(1992)

Nokre av produksjonane (platene, tekstsamlingane) er bygd opp rundt eitt samlande tema eller som ei slags forteljing. Dette er mest tydeleg på Dansere i natten og Til alle tider. På andre produksjonar er tekstane lausare eller i alle fall mindre tydeleg samanbundne, td. Passe gal og Tatt av vinden.

4.3 Om tekstane

Sidan den første utgjevinga, Inn for landing (1976), har han utvikla seg mykje, både som komponist og tekstforfattar. Dei sist utgjevne platene er prega av ein meir nyansert, og mange vil også seia vanskeleg, bildebruk.

Eit kjent bibelsitat i ein songtekst gjev ein intertekstuell effekt; ein annan tekst dukkar opp i mottakarens medvit, dermed kan også andre sider eller konnotasjonar ved bibelteksten verta trekt inn i songteksten, sjølv om dei ikkje er direkte til stades i songteksten. Mange av dei metaforane Bjørn Eidsvåg bruker, finst i Bibelen, men det er vanskeleg å seia om han har henta metaforane direkte frå Bibelen eller om dei kjem frå andre kjelder i språket og kulturen vår. Det er ofte umogleg å vita *kvar* det som no er ein konvensjonell metafor, dukka opp for aller første gong; om den bibelske førekomsten er den eldste, eller om metaforen har spreidd seg frå ein ikkje-bibelsk kontekst til den bibelske - ein eller annan gong i ei eller anna oversetjing. I denne avhandlinga vil me ikkje gje oss inn på spekulasjonar om kvar eller når eit metaforisk uttrykk første gong dukka opp; berre peika på førekomstane der eit uttrykk alluderer til ein kjent (her: oftast bibelsk) tekst, dersom me meiner allusjonen har ein sentral funksjon i den nye konteksten.

I tidlege Eidsvåg-tekstar finn me mange direkte eller indirekte bibelsitat (som fungerer som allusjonar), eller moderne utgåver av den kristne bodskapen. I seinare tekstar tek han oftare opp allmenne tema som angst, håpløyse, egoisme, kjærleik, kommunikasjon og kommunikasjonsproblem, men han har framleis ein del tekstar som tek opp spørsmål knytta til tvil og tru - og som peiker mot eit **håp**, men der slike tema kjem fram meir indirekte. Håpet er knytta til Gud, som representerer kjærleiken. Men menneska skal ikkje berre ha eit "håp i himmelen", som enkelte har hevda. Håpet er også at menneska kan **våga å leva** heilt og fullt og **våga å elska** kvarandre; at kjærleiken - mot alle odds - skal vera sterkare enn hatet og egoismen. Men det er også at dei kan **våga å tru**. Denne håpstanten kjem til uttrykk i mange tekstar og gjennom mange ulike bilde hos Bjørn Eidsvåg. Mange av dei metaforiske uttrykka me seinare skal sjå på, vil vera knytte til dette temaet.

5. METAFORANALYSE I: NOKRE METAFORAR I ULIKE KONTEKSTAR

5.1 Innleiing

5.1.1 Innleiing om metoden

- a) INVENTARISERING: Kva for metaforar finst i den aktuelle teksten? Eventuelle avgrensingsproblem blir også i nokon mon tekne opp undervegs (jfr. kapittel 2).
- b) FUNKSJON: Korleis fungerer desse metaforane (som eg har funne) i **konteksten**
- innanfor den aktuelle teksten/diktet intratekstuelte (mest i kapittel 5), og
 - i temaet for plata/"diktsamlinga" intertekstuelte (mest i kapittel 6).

Hjelpemiddel i sjølve analysen har vore tekstane, diverse ordbøker og oppslagsbøker. Bokmålsordboka er brukt konsekvent for å finna hovudtydingar og mest vanleg bruk av orda i dei metaforiske uttrykka. Ut frå dette har me så prøvd å slutta oss til om eit ord si denotative tyding er aktivert i ein kontekst eller om ei slik denotativ tyding er blokkert/umogleg. I det siste tilfellet kan det vera tale om såkalla "overført" eller (heller) ikkje-bokstavleg tyding - og kanskje ein metafor (jfr. drøftinga i kapittel 2).

5.1.2 Innleiing om grupperinga av metaforar

Sidan det ville bli altfor omfattande å analysa alle metaforane i alle tekstane, har me valt ut to hovudgrupper av metaforar i dette kapitlet. Me vil ta for oss to grupper metaforiske uttrykk som begge er knytte til temaet å **våga å leva** (jfr. pkt. 4.3). Den første gruppa vil me kalla **sansmetaforar** (5.2), den andre er metaforane **troll** og **fly** (5.3). Dei sistnemnde kan det vera vanskeleg å sjå samanhengen mellom i utgangspunktet, men den følgjande gjennomgangen av døme frå tekstane vil vonleg visa koplingspunkt og fellestrekk som gjer samanstillinga meir logisk.

Grensa for den konteksten me undersøker dei metaforisk uttrykka innanfor, vil i dette kapitlet vera den teksten/diktet det metaforiske uttrykket finst i. Som me alt har nemnt, vil me nytta ein meir omfattande definisjon av omgrepet kontekst i det neste kapitlet (6), der heile plata Dansere i natten vert sett på som ein heilskap, ein "stortekst" der alle tekstane heng saman. Kvar tekst/dikt på denne plata må difor analyserast og forståast i samanheng med og ut frå dei andre tekstane og tittelen. Men her og no vil me først finna sansemetaforar og deretter troll- og fly-metaforar. For kvar av gruppene vil me sjå kva for tydingspotensiale metaforane har, kva dei tyder i realiserte metaforiske uttrykk og korleis dei fungerer innanfor kvar tekst som heilskap.

5.2 Sansemetaforar: sjå, høyra, smaka

Dei sansemetaforane Bjørn Eidsvåg bruker mest, er **syn** og kombinasjonen **syn/høyrse**. Men også **smak**, **lukt** og **kjensle** er brukt fleire gonger. Når ein analyserer desse metaforane, ser ein ut frå konteksten at tydinga ofte er omtrent den same og at dei ulike sansemetaforane vert brukt på omtrent same måte. Eit anna fellestrekk ved sansemetaforane er at dei ofte blir brukt negativt: anten at ein ikkje **kan** sjå eller høyra, eller at ein ikkje **vil** sjå eller høyra. Dermed blir kontrasten til fullt utvikla og fungerande sansar understreka. Ein konsekvens av ei slik problematisering kan bli at ein prøver å finna ut kvifor sansane ikkje fungerer som dei skal, og kva som eventuelt kan gjerast for å bøta på dette.

5.2.1 Metaforane sjå og høyra

Kva tyder negasjonen av metaforane **sjå** og **høyra**, "Eg er døv og blind", i Bjørn Eidsvågs tekstar? Me skal ta for oss ein del døme frå materialet der metaforane **sjå** eller **blind** og **høyra** eller **døv** finst, og sjå kva dei ulike metaforiske uttrykka tyder i kvart tilfelle. Men aller først ser me på tydingspotensialet og refererer oppslagsorda SE, BLIND og HØRE og DØV i Bokmålsordboka:

SE (Frå Bokmålsordboka):

1) oppfatte med øyet:

"se godt, dårlig", "han ser ikke uten briller", "ikke se hånden foran seg", "kan du se den mannen der borte?"

oppdage, få øye på:

"plutselig så jeg at det lå noe i veien", "se snurten av en", "se et stjerneskudd", "se splinten i sitt brors øye" (Matt 7,3.)

2) rette blikket mot, stirre, kikke:

"se ut gjennom vinduet", "se der, nå regner det", "se bort fra" (også = "ikke regne med"), "se ned på" (også = "forakte"), "se opp!" = pass på, vær på makt, "se opp til" (også "beundre"), "se igjennom en bok, se over leksene", "se etter om noen er hjemme" = undersøke, "se innom en" = besøke, "se etter barna" = passe på, refl. "se seg for" = gå forsiktig, passe seg, "se seg om" = kikke rundt seg; reise rundt og bese seg, "se seg om etter noe" = lete

betrakte:

"se en film, en utstilling", "sitte rolig og se på" = være passiv tilskuer, "har du sett på maken?", "se en sak fra begge sider", "vil du se på denne motoren?" = granske, undersøke, "se over noe" = kontrollere, "se til at noe går i orden" = passe på, "seg seg i stand til" = anse seg skikket, i stand til

3) erfare:

"den som lever, får se", "vi får se hvordan det går", "det er noe en sjelden ser" = er vitne til, "du skal se det går nok bra"

tenke etter, fundere:

"la meg se, det er 15 år siden", "se tiden an" = vente, tenke nærmere over, "ikke se på prisen" =

ikke bry seg om
innse, forstå:

"der ser du hvordan det går", "han er rik, ser du", "så vidt jeg kan se, skulle det gå bra"
ville, ønske: "jeg ser helst at du går"

4) om utseende:

"å se til var han en kraftkar" = etter utseendet å dømme, "se godt ut" = ha et godt utseende, "hvordan er det klærne dine ser ut?" "hun ser ikke ut!" = er fæl, rar å se på

BLIND

1) som er helt eller delvis uten synsevne:

"være født blind", "være blind på ett øye"

2) overf. kritikkløs, tankeløs:

"kjærlighet gjør blind"

3) skjult, usynlig:

"blinde skjær", "blind makker", "blind alarm" = falsk alarm

HØRE

1) oppfange lyd el. oppfatte tale:

"høre godt, dårlig", "hørte jeg feil, eller mumlet han noe om tankeløshet?", "rope så det høres", "Herre, hør min bønn!" = la ønskene mine i bønnen bli oppfylt, "den prisen lar seg høre" = går an, er rimelig, "det høres underlig ut" = lyder merkelig

2) få vite:

"jeg høre dere skal til Spania?", "hun hørte på stemmen min at jeg var nervøs", "der kan du høre" = der får du bekreftet at jeg hadde rett, "jeg ringte for å høre om toget var i rute" = for å forhøre meg om

3) lytte:

"høre på radio", "hør etter hva jeg sier!", "nei, hør nå ser!", "hun vil ikke høre på det øret" = later som om hun ikke hører el. forstår, "bli hørt i språkhistorie" = bli eksaminert

4) brukt i forb. med prep. el adv.: sogne til, være registrert i:

"jeg hører til Borge menighet", "skattespørsmål hører inn under Finansdepartementet" = er underlagt, "oppførselen hans hører ingen steder hjemme" = kan ikke godtas, "høre innom" = stikke innom, "et fuglenek hører nå liksom med til jula" = må til for at det virkelig skal bli jul

DØV

1) som mangler hørselen:

"være stokk døv"

2) overf. være upåvirkelig:

"være døv for alle argumenter", "snakke for døde ører" = ikke få gjennomslag for ideene sine

Gjennom nokre døme skal me no sjå korleis Bjørn Eidvsåg utnyttar tydingspotensialet til orda SE/BLIND og HØRE/DØV, særleg dei tydingane me har utheva i utdraget frå ordboka ovanfor.

Døme 1: "Dansere i natten" frå Dansere i natten²⁹.

Vi nekter å høre, vi vil ikke se,
Vi vil vite minst mulig, vi vil ha fred.

Aktiverte tydingar

Tyding 3) av SE er altså å oppfatta, tenkja etter eller forstå, og er truleg den som er aktivert her. Å **ikkje sjå**, altså det motsette; at ein ikkje oppfattar eller forstår, har minst to sider: a) at ein ikkje ser, dvs. oppfattar det gode i livet og/eller b) at ein ikkje ser, dvs. oppfattar det vonde.

Tyding 2) av HØRE er å få vita. Å ikkje høyra blir då å ikkje få vita. Me ser at dei tydingane av å ikkje sjå og ikkje høyra som er aktivert i denne konteksten, ligg svært nær kvarandre. Det er difor naturleg å analysera dei under eitt.

Syntagme- og paradigmerelasjonar

I denne konteksten er det tydeleg at det at ein ikkje ser og høyrer, er ei medviten og aktiv handling: "Vi **nekter** å høre, vi **vil ikke** se". Den nære syntagmatiske samanhengen viser også kva heile det metaforiske uttrykket kan tyda: "Vi vil vite minst mulig, vi vil ha fred". Det å ikkje vilja **sjå** og **høyra** blir difor eit uttrykk for å ikkje *vilja* oppfatta, ikkje få vita og ikkje vilja forstå det som skjer rundt ein.

Paradigmatisk relasjonar som er med på å få fram ei tyding eller ein referanse for det metaforiske uttrykket i døme 1), er for det første uttrykket "Lammet av konflikten mellom lyst og plikt". Argumentet for at det finst ein paradigmatisk samanheng her, er at **lammet**, eit uttrykk for at ein ikkje kan kjenna/føla (også ein "sansefeil"), ligg semantisk nær det sansemetaforiske uttrykket vårt; "Vi nekter å høre, vi vil ikke se". Ein annan paradigmerelasjon oppstår mellom sansemetaforen og eit av orda i tittelen; "Dansere i **natten**". **Natten**, som me skal koma tilbake til i analysen av dette uttrykket (kap.6) har denotasjonen <den mørke tida av døgnet>, men har i tillegg m.a. konnotasjonane <utan

²⁹Teksten "Dansere i natten" er gjengitt under "Tillegg", bak i avhandlinga, saman dei andre tekstane på denne plata.

lys> og <vanskeleg å sjå godt>. Ein annan konnotasjon som i visse høve kan aktiverast, er <farleg> eller <skremmande>. Konnotasjonen <vanskeleg å sjå godt> ligg semantisk nær sansemetaforen "vil ikke se". Relasjonen mellom sansemetaforen og **natten** fører til at nettopp denne konnotasjonen vert aktivert her³⁰. I tillegg til bindinga eller relasjonen til sansemetaforen finst det også ein annan indikasjon på at den nemnde konnotasjonen er aktivert her; nemleg uttrykket på den aller siste verselinja i diktet: "natten tar i mot oss og vil **skjule** vår nød". Ordet "skjule" inngår her i det same semantiske feltet og dermed i den same paradigmerelasjonen som "nekter å høre, vil ikke se" og "natten".

Men påverknaden går begge vegar og gjer også at "syns-delen" av sansemetaforen vert knytt til både tittelen og referenget i diktet. Slik vert det å **ikkje sjå** også knytta til andre sider ved natta, som td. det farlege; det kan m.a.o vera farleg å ikkje sjå og høyra. **Natten** og sansemetaforen påverkar altså kvarandre gjensidig i den paradigmerelasjonen som oppstår mellom dei. Her er det tale om ein intratekstuell effekt; ein interaksjon mellom to eller fleire uttrykk innanfor ein og same tekst.

Etablerte/konvensjonelle metaforar

I og med at dei aktualiserte tydingane av orda SE og HØRE i denne konteksten er teken inn i ordboka, viser det at tydinga er konvensjonell og etablert. Heilt nye, originale metaforiske uttrykk vil me ikkje kunna finna i ordbøker. Det er usemje om konvensjonelle metaforiske uttrykk skal reknast som metaforar eller om dei har mist den metaforiske krafta si og berre er klisjear. Men dette heng saman med kva syn ein har på meining generelt, og på metaforisk meining spesielt. Dersom metaforar har ei eiga meining, ei anna den den utgangsordet har, og det metaforiske uttrykket har blitt automatisert, kan ein seia at den metaforiske meininga har blitt borte ("det tradisjonelle synet", jfr. Cooper 1986:46-66). Men dersom ein meiner at metaforar ikkje har noka eiga "metaforisk meining", men at metaforien finst i *bruken* av uttrykket, vil det vera konteksten som avgjer om det metaforiske uttrykket fungerer og verkar originalt, eller om det verkar konvensjonelt og automatisert (Cooper 1986:89-90). Denne

³⁰Når det gjeld metaforen **natt** eller **natten**, skal me seinare sjå korleis fleire av dei andre konnotasjonane også vert aktivert i andre kontekstar, der det er andre uttrykk som påverkar korleis me "silar" ut kva for tydingar som kan vera aktivert i det einskilde tilfellet.

analysen byggjer på det sistnemnde synet, og vil visa at konteksten³¹ kan få sjølv det mest etablerte og konvensjonelle metaforiske uttrykket til å verka nytt og originalt. Dette må tyda at det ligg eit metaforisk potensiale også i slike uttrykk.

I det neste dømet skal me sjå korleis både metaforar og samanlikningar saman kan utgjera ein paradigmatiske relasjon, her: synsmetafor.

Døme 2: "Reservert lovsang" frå Inn for landing.

Urolig og utrygg på verden og meg selv
skimter kun konturer, ser som i et speil
ser ikke lenger veien som jeg skulle gå
 jeg visste den var smal, men den er borte nå

Du skal vite jeg har prøvd, du skal vite at jeg vil
 Men jeg er maktesløs, jeg strekker ikke til
 Jeg bygget på et tårn for å klatre opp til deg
 Men jeg sank dypere dess høyere det ble

Nå skriker jeg i mørket: Herre, vis meg hvem jeg er!
Men jeg er redd for det jeg da vil få se
 Jeg er redd for å stå naken, redd for hvem jeg egentlig er
 Og en stemme i meg hvisker: La meg være!

Men jeg vet at jeg er svak, jeg er maktesløs og blind
 Jeg er ingenting, jeg trenger hjelpen din
 Det var derfor du ble menneske, det var derfor du led
 Du har lovet meg en himmel og en fred

I den første strofa er den første verselinja bokstavleg og dei tre siste ikkje-bokstavlege. Den første, bokstavlege verselinja vert dermed illustrert av dei tre påfølgjande med ikkje-bokstavlege uttrykk. "Skimter kun konturer" i linje 2 er ein metafor basert på synsinntrykk, medan "ser som i et speil" er ei samanlikning, pga. "som". Men desse to uttrykka høyrer saman fordi dei kjem på den same verselinja og handlar om nesten det same: vage synsinntrykk som bilde på kor utrygg eller usikker eg-personen kjenner seg. Han "ser" ikkje

³¹Som nemnt tidlegare, ser me konteksten, som altså avgjer tydinga til eit metaforisk uttrykk, som ein funksjon av både paradigme- og syntagme-relasjonar.

klart, han er usikker på kva han skal gjera og korleis han skal leva. Dette får me vita direkte og bokstavleg i den første verselinja i denne strofa. Me ser at uttrykka "skimter" og "ser ikke lenger", som altså er sanse- eller syns-metaforar, også kan ha konnotasjonane <usikker> og <uroleg> - i tillegg til dei som går på det å ikkje tora å vera open for inntrykk og påverknad frå omverda, slik me såg det i døme 1). Tydingane er ulike, men har likevel noko felles; me kan seia at dei er "i slekt". Ein kan forklara tihøvet mellom dei slik: Eg-personen "ser ikkje klart", i tydinga oppfattar eller forstår ikkje det han ønskjer *fordi* han er så "uroilig og utrygg".

Synsmetaforen blir utbygd i det neste uttrykket i same strofa: "Ser ikke lenger veien som jeg skulle gå". Her blir verbalet "ser" ein repetisjon av synsinntrykkmetaforen på førre linja, samstundes som bildet blir utvikla ved at det no er tale om ein "veg", i tillegg til "konturar" og "speil". "Vegen" er ein svært mykje brukt metafor, særleg i kristne samanhengar som alluderer til Bibelen. Jesus sjølv brukte uttrykket "vegen" i fleire høve, td. i Joh. 14,6: "Eg er Vegen, Sanninga og Livet". Han sa det også slik: "Men trong er den porten og smal er den vegen som fører til livet, og få er dei som finn han" (Matt. 7,14). Truleg er dette bibelsitatet utgangspunktet for Bjørn Eidsvågs bruk av akkurat denne metaforen: "Jeg visste den var smal, men den er borte nå". Dette kan tolkast som at eg-personen visste det ville bli vanskeleg å gå på den smale vegen, dvs. vera kristen, men at det no har blitt umogleg for han. "Vegen", dvs. trua eller truslivet, er borte, han kan ikkje "sjå", dvs. tru lenger.

Denne teksten inneheld også andre metaforiske uttrykk enn synsmetaforar, men desse skal me la liggja her. Me vil derimot sjå nærare på eit par sanseuttrykk til: eit i den tredje og eit i den fjerde strofa. Den tredje strofa byrjar slik: "Nå skriker jeg i mørket: Herre vis meg hvem jeg er! Men jeg er redd for det jeg da vil få se". "Mørket" er ein metafor som byggjer på slutten av førre strofe: "Jeg sank dypere..". **Mørket** er knytta til uttrykket "der nede", altså langt borte frå Gud, som representerer lyset og er det motsette av mørkret. Denne teksten bruker ein vertikal akse for å forklara dette. Denne aksen har Gud øvst (jfr. "Jeg bygget på et tårn for å klatre **opp** til deg" i 2.strofe), og mørket og det som er borte frå Gud, nedst ("men jeg sank **dypere** dess høyere det ble..", vidare i 2.strofe). Me har alt nemnt nokre av konnotasjonane til NATT i samband med døme 1). Sidan MØRKE ligg semantisk svært nær NATT, vil mange av konnotasjonane til NATT også gjelda for MØRKE (og motsett). I tillegg

til konnotasjonane < utryggleik >, < fare >, < angst >, kan **mørket** også (indirekte) vera ein del av synsmetaforen i resten av teksten: **Mørket er der ein ikkje kan sjå**, ikkje utan ei eller anna form for lys.

Den 3.strofa har det same tidsperspektivet som 1. strofa ("Urolig og utrygg.."). Det er i denne situasjonen eg-personen "skriker i mørket". På den andre verselinja er eg-personen "redd for det jeg da vil få se". Her blir synsinntrykkmetaforen på nytt repetert. "Se" må her tolkast som å erfara, å forstå (jfr. tyding 3) av SE sitert i byrjinga av punkt 5.2.1). "Jeg er redd for å stå naken" på den tredje verselinja blir eigentleg forklart i framhaldet på same linja: "..redd for hvem jeg egentlig er".

4.strofa inneheld først og fremst metaforen **blind**, eit uttrykk som også går saman med dei andre synsmetaforane og dannar eit paradigme. Teksten under eitt kan tolkast som at eg-personen konkluderer med at han er "blind" og difor ikkje kan sjå "vegen" sjølv (jfr. tolkinga av 1.strofe). Erkjenninga hans munnar ut i eit rop: "Jeg er ingenting, jeg trenger hjelpen din", du-personen er her Gud.

I den neste teksten med synsmetaforar finst det også andre metaforar som er meir eller mindre nært kopla til synsmetaforane, blant anna fordi fleire ulike metaforiske uttrykk som tyder omtrent det same, følgjer rett etter kvarandre.

Døme 3: "Revisjon" frå Endelig voksen.

Jeg har snart sett **halve livet flimre forbi**
og inntrykk har jeg rabla ned med grove streker
Sjelden har jeg tvilt på hvilke svar jeg skal gi
når folk har bedt meg si dem hvilken tro jeg preker.

(refr 1)

Jeg har tegnet modeller
og funnet enkle svar,
men aldri fant jeg originalen,
modeller bedrar!

Jeg har bundet verden til begreper og ord
og delt den inn i kropp og sjel og jord og himmel.
År er gått, erfaringer har satt sine spor,
nå blander jeg det meste i en uklar vrimmel.

Jeg har strevd med kabaler
og sloss med ruter og spar,
men alltid trengtes en joker,
kabaler bedrar!

Jeg har båret faner fra Peking og Moskva
og sendt et regn av slagord over Vestens byer
Parolene var enkle og visjonen var bra,
men skuffelser har ribbet meg formål og vyer.

Jeg har tenkt i systemer
med absolutte svar.
Nå ser jeg bare fragmenter,
systemer bedrar!

Teksten opnar med uttrykket "**Jeg har snart sett halve livet flimre forbi**". Verbet **flimre** blir vanlegvis nytta i samanhengen "flimra på skjermen" (fjernsynet). Når eg-personen seier han har sett halve livet "flimre" forbi, er det ein metafor som kan tolkast som at han ønskjer å formidla at han har opplevd livet hittil som uroleg, blafrande og kaotisk, at det har vore vanskeleg å sjå kva som er kva. Når det "flimrar", kan ein ikkje sjå kva "bildet" skal førestella. Uttrykket på den neste verselinja, "**inntrykk har jeg rabla ned med grove streker**", vert kopla til det føregåande uttrykket syntagmatisk gjennom konjunksjonen "og", og paradigmatiske fordi dei to uttrykka ligg nær kvarandre semantisk. Dette kan me sjå ut frå ordbokforklaringane til verba FLIMRE og RABLE, m.a. ut frå kva for denotasjonar og konnotasjonar uttrykka har felles.

FLIMRE (frå Bokmålsordboka):

lyse, skinne urolig: "det flimrer for øynene mine", "fjernsynsbildet flimrer"

RABLE (frå Bokmålsordboka):

tegne el. skrive slurvet og utydelig: "rable noe ned i en fart"

At inntrykka er "rabla ned med grove streker", inneber at handlinga er utydeleg og slurvete eller unøyaktig. At livet har "flimra" forbi, slik eg-personen seier i diktet, uttrykker omtrent det same: det urolege, unøyaktige, utydelege dominerer. Dei inntrykka han har fått, har han ikkje hatt høve til å finna skikkeleg ut av. Det er berre hovudtrekka han har registrert.

I det første refrenget er "**Jeg har tegnet modeller**" eit metaforisk uttrykk som må forståast ut frå det føregåande om inntrykk som ikkje får tid og høve til å festa seg, som "flimrar" forbi. Ingen nyansar eller detaljar er med. Ut frå det han har rabla ned med grove streker, og som altså er utgangspunkt for forståinga og tolkinga av verda, har han så generalisert: "Jeg har tegnet modeller..". Problemet var at han aldri fann noko tilsvarende i røynda: "Men aldri fant jeg originalen, modeller bedrar!". Sjølv om det ikkje finst nokon sansemetafor eksplisitt uttrykt her, høyrer altså dette uttrykket også saman med dei føregåande uttrykka pga. dei paradigmatiske relasjonane mellom konnotasjonane til uttrykka. "Tegnet" i "Jeg har tegnet modeller.." er semantisk nært ". .inntrykk har jeg rabla ned med grove streker", som igjen er knytta til "flimre", som me såg var ein metafor her. Slik heng uttrykka saman og dannar ein heilskap; både metaforar og ikkje-metaforar, både synsmetaforar og andre metaforiske uttrykk.

Eit anna uttrykk som også høyrer med til det same paradigmet, finn me i siste verselinja i den 2. strofa: "nå blander jeg det meste i en **uklar vrimmel**". Dette er eit nytt synsuttrykk som ligg semantisk nær "flimre", og som i tillegg liknar, fonologisk.

VRIMMEL (Frå Bokmålsordboka):

vrimlende mengde, mylder, stor mengde: "stjernevrimmel", "havne midt i vrimmel av folk", "komme bort fra hverandre i vrimmelen", "en vrimmel av nye påfunn"

HIMMEL (Frå Bokmålsordboka):

1) himmelhvelving, verdensrommet:

"sola står alt høyt på himmelen", "en høy og blå himmel hvelvet seg over landskapet", "en regntung himmel", "under åpen himmel" = ute i det fri (..)

2) Guds bolig, paradiset:

"Fader vår, du som er i himmelen!" (Matt. 6,9), "komme til himmelen" = bli salig, få evig liv, "et tegn fra himmelen", "komme som sendt fra himmelen" = som kallet, svært beleilig (..)

3) overbygning e.l. som danner et tak, dekke over noe: "himmelen på en himmelseng", "tronhimmelen"

VRIMMEL konnoterer m.a. <kaos> og <uorden>, medan rimordet til "vrimmel" i denne konteksten; HIMMEL, konnoterer det motsette: <orden>, <harmoni>, <noko fullkome> (jfr. tyding 2) av HIMMEL). Gjennom denne samankoplinga av motsetningar kjem også eg-personen sin konflikt til uttrykk: Den tidlegare inndelinga av erfaringar og omgrep i enkle kategoriar ("..jord og himmel..") har vist seg å ikkje vera haldbar. No erkjenner han at det

meste er usikkert ("..vrimmel.."), at røyndomen er langt meir nyansert og samansett: "Nå ser jeg bare fragmenter, systemer bedrar!". Denne verselinja i den siste strofa inneheld dermed det siste elementet i syns- eller sansepardigmet i denne teksten. Uttrykket er metaforisk ut frå same argumentasjon og tolking av ordet SE som i førekomstane heilt i starten av teksten.

Tittelen på teksten, "Revisjon", er eit uttrykk som me kanskje først og fremst assosierer med økonomi. Men i denne konteksten skjønar me at denne tydinga er utelukka, i alle fall mange element av ho. Me må leita etter ei anna mogleg tyding. Om me ser på sjølve ordet REVISJON, består det av delane RE som tyder "om att" eller "igjen", og VISJON som tyder "å sjå".

REVISJON (frå Bokmålsordboka):

kontroll, ettersyn (og forbedring):

"revisjon av et regnskap, en lov", "ta noe opp til revisjon" = til ny vurdering

Tittelen er såleis også eit synsinntrykk i teksten, kanskje det mest sentrale til og med, som i kraft av å vera tittel, strukturerer dei andre synsmetaforane eller det me har kalla paradigmet av synsinntrykk i teksten. "Revisjon" tyder altså eigentleg "å sjå om att" eller "å sjå ein gong til". Ein revisor ser over rekneskapen ein gong til, bokstavleg talt. Eg-personen i "Revisjon" "ser om att" i ikkje-bokstavleg og metaforisk forstand: Han finn feil i det han har gjort tidlegare og når fram til ei ny erkjenning. Livet var meir innfløkt enn han trudde først. Det finst fleire nyansar, fleire ideologiar, fleire kjensler. Han har lært at mykje av det som høyrer med til eit verkeleg menneskeliv, er det umogleg å plassera i båsar eller kategoriar - ofte forstår ein ikkje kva som skjer eller kvifor det skjer: "Nå ser jeg bare fragmenter, systemer bedrar!".

Ut frå det me kan vita om tydingspotensialet til ord som SE og BLIND frå ordbøker, her: Bokmålsordboka, og ein analyse av mange tilfelle av nettopp denne metaforen, vil følgjande tolking kunna forsvarast: Å vera blind eller nekta å sjå er uttrykk for at ein, anten ufriviljug eller friviljug, ikkje er i stand til å oppfatta inntrykk frå omverda. Ein tek ikkje noko innover seg; ein blir/er likesæl.

5.2.2 Metaforen smaka

Me skal no gå over til å sjå på ei anna gruppe sanseuttrykk som kan brukast metaforisk: smaksutttrykk. Men først vil me sjå på tydingspotensialet til ordet SMAKE ut frå ordbokforklaringa.

SMAKE (Frå Bokmålsordboka.)

1) ha den el. den smak:

"suppa smakte vondt", røye smaker omtrent som ørret", "smake av" = minne om

2) bli, være godt:

"nå smakte det virkelig med kaffe", "etter denne sjauen skal det smake med ferie", "koste mer enn det smaker" = mer enn det er verdt

3) prøve smaken på:

"han smakte på ølet", "vil du smake et stykke?", "smake på ordene" = tenke over, overveie, "smake seg fram", "smake til sausen"

spise el. drikke, nyte: "ikke smake alkohol"

få føle, kjenne: "er du ikke snill, skal du få smake riset"

Døme 1: "Ditt møte med deg" frå Vertigo.

Du tente ein røyk
såg ner' og sa hei
du skreik itte hjelp
men kviskra om veret
Du lot som ingenting
og såg ein heilt aen' vei
Då eg sa eg såg deg
Du holdt skriket ditt nere

Hard som stål
skjør som porselen
redd for å ver' synleg
men behov for å bli det
Du va' som vill natur
som va' tukta te plen
men livsgnisten va' der
du vekt'an i tide

(refr.)

Ditt møte med deg
blei mitt møte med meg
Eg smakte på angsten min
du blei halvt oppspist av din
Du kjempa og sloss
for deg
Du kjempa for oss

Sakte men sikkert
tok du opp kampen

Du såg angsten i aua
 Eg berre ant'an i magen
 Du leita i stupmørk natt
 og fant olje til lampen
 Merka av nåttå
 gjekk du bøynd inn i dagen

Ditt møte med deg...

I "Ditt møte med deg" er smakssansen brukt metaforisk i følgjande uttrykk: "Eg **smakte** på angsten min, du blei halvt oppspist av din": Om eit menneske held på å bli oppspist av noko(n), bokstavleg, går assosiasjonane først og fremst til eit rovdyr. Men i dette tilfellet viser konteksten at ei slik tolking er utelukka; her er det **angsten** som er farleg. Andre aktuelle konnotasjonar til "oppspist" kan vera <fortært>, <bli borte>, <bli tygd i småbitar> osv.

Det er stor skilnad på å "smaka" og å "bli oppspist": Å "smaka" kan gje positive, negative eller heilt nøytrale konnotasjonar, medan å "bli oppspist" gjev eintydig negative reaksjonar. I den første delen av uttrykket er "eg" eit subjekt som, i alle fall delvis, styrer handlinga sjølv. Men i den siste er "du" berre subjekt på overflateplanet. I røynda, dvs. i djupstrukturen, er "du" eit objekt; eit passivt objekt som angsten (agens i djupstrukturen) handlar med, dvs. "et opp", og har full kontroll over.

I den tredje strofa blir angstmotivet frå 2. strofe gjenteke og vidareført: "Du såg angsten i aua, eg berre ant'an i magen..". Her blir også kontrasten mellom dei to, "du" og "eg", og deira respektive møte med (og reaksjonar på) denne angsten, tydeleggjort. Hovudskilnaden er at du-personen subjektivt opplever angsten som noko utanfor han sjølv; angsten er personifisert, han er trugande, sterk og har taket på du-personen i første omgang. Du-personen opplever denne kampen mot angsten nærmast som eit fysisk slagsmål, der sjølve livet står på spel. Eg-personen, derimot, opplever sin angst som noko udefinerbart inni seg, noko som er problematisk, men som han likevel trur han har ein viss kontroll over. Du-personen har altså personifisert angsten sin; han veit kven/kva han kjempar mot, medan eg-personen ikkje heilt vil innsjå eller erkjenne at han har angst.

Den same metaforen er også brukt i "Ringdans" på plata Tatt av vinden: "Så blir eg **spist opp innenfra** av ein hunger uten navn.." (1.strofe). Her er ikkje angsten nemnt, men "ein **gnagande uro**".

Døme 2: "Ringdans" frå Tatt av vinden.

Trudde eg va kommen lenger,
hadde sikra meg kontroll
Trudde eg va stemt te' dur
med grei kontakt med moll
Så blir eg spist opp innenfra
av ein hunger uten navn
Og eg miste all anstendighet
for å få dekt et ukjent savn

Ei gnagande uro seie meg eg jage vinden
Eg vil høgare opp,
men stopp'ikkje på toppen av tinden

Så går eg her og sture
i sjølmedlidenhet,
for eg ikkje har levd opp te'
min innbilte verdighet
Og eg syns eg e' patetisk
sjøloptatt og dum
Så eg lære nye triks
for å bli bedre te' å lata som om

Eg sveve i et tomrom mellom helvete og himmel
Eg e' tung og trist , men vektlaus -
turbulensen gjør meg svimmel

I refrenget, "Ein gnagande uro seie meg eg jage vinden..", er det tale om ei kjensle av meningsløyse som eg-personen har. Han ser at det han gjer, er absurd, men må vedgå at han slett ikkje har kontroll over denne "gnagande" uroa. "Gnagande" kan også forsterka og utvikla det metaforiske uttrykket "Så blir eg spist opp innenfra" sidan det er henta frå det same semantiske feltet; "eting". Dermed kan dei inngå i eit felles paradigme av "smaks- og ete-uttrykk". Me får då same verknaden som me har sett under syns- og høyrsele-uttrykka: Eit uttrykk (a) som paradigmatisert sett er nært knytta til eit uttrykk (b) som me i eit gitt høve er i ferd med å tolka, kan påverka vår tolking av uttrykket (b), sjølv om (b) ytre sett, dvs. syntaktisk, ligg langt frå uttrykket (a) og tilsynelatande ikkje er avhengig av dette for at det skal gje mening. Me kan då seia at likskapsaksen vert projisert over på nærleiksaksen

(Williamson 1988:6-7). I tilfellet med "Ringdans" vert altså konnotasjonane og uttrykka som er knytta til ei enno udefinert kjensle av "hunger" inni han; "Så blir eg spist opp innenfra av ein **hunger** uten navn.." (i 1. strofe), projisert over på ei personifisering av uroa til eg-personen i refrenget: "Ein **gnagande** uro seie meg eg jage vinden". Årsaka til at me her får ei kopling eller det me har kalla for ein paradigmatiske relasjon, er at "hunger" og "gnagande" ligg så nær kvarandre semantisk, dvs. om me altså tenkjer oss ei inndeling av alle leksem i semantiske felt.

Oppsummering 5.2

Me har no sett døme på korleis ulike sanseuttrykk er brukt metaforisk i Bjørn Eidsvågs tekstar. Det å sansa; sjå, høyra, smaka (og lukta og kjenna), er den måten menneske orienterer seg i verda og samlar inntrykk på. Det å ikkje kunna sjå eller høyra, eller ikkje vilja sjå eller høyra, tyder i Bjørn Eidsvågs tekstar ikkje at ein er fysisk blind eller døv, men at ein ikkje er i stand til oppfatta og forstå det ein fysisk og bokstavleg ser eller sansar. Årsakene til at ein *ikkje* oppfattar eller forstår, kan vera mange, og me har vore inne på nokre i tekstgjennomgangen, som td. likesæle og egoisme. Men ein kan også ha så store personlege, psykiske problem, som i td. "Ditt møte med deg", at ein ikkje har kapasitet til å oppfatta og forstå kva som føregår utanfor ein sjølv. Mange av personane i Bjørn Eidsvågs tekstar strevar med å finna fram til ein **balanse** mellom på den eine sida å gå inn i seg sjølv og "finna seg sjølv", og på den andre sida å vera opne nok mot omverda og det som føregår rundt dei, slik at dei kan vera merksame på andre menneske sine behov td. Om sansane fungerer skikkeleg, skal ein vera i stand til å både oppfatta eigne og andre sine signal og behov - og kunna tolka desse. Ein balanse mellom desse to retningane eller dimensjonane synest å vera målet.

Men mange personar i tekstane strevar også etter ein annan balanse; mellom på den eine sida å ha oversikt og ein viss kontroll over eigne kjensler og behov, det me ovanfor kalla å "finna seg sjølv", og på den andre sida å erkjenne at ein også har ukontrollerbare og litt "ville" sider. Desse ukontrollerbare sidene kan vera farlege og skremmande, men kan også verka dragande og spennande. Bjørn Eidsvåg bruker ordet TROLL for å gje dette omgrepet eit metaforisk uttrykk, og han set dette uttrykket opp som ei motsetning til ordet KONTROLL. Noko av det same ligg i Bjørn Eidsvåg sin metaforiske bruk av ordet FLY. Mange synest det er spennande å "fly", men det kan også vera farleg og difor verka skremmande.

5.3 Metaforane troll og fly

Me skal først sjå på nokre døme der ordet TROLL er brukt metaforisk, og der det også står i relasjon til ordet KONTROLL, både som motsetning og som rimord (5.3.1). Under det neste punktet (5.3.2) vil me ta for oss den metaforiske bruken av FLY, der me m.a skal sjå korleis Bjørn Eidsvåg bruker dette uttrykket med ulik tyding i ulike kontekstar.

Dei første uttrykka, "troll og kontroll", seier noko om spenninga mellom på den eine sida å ha kontroll (over eigne kjensler, angst osv.) og på den andre sida å oppleva at ein slett ikkje har kontroll; at det tvertimot finst "troll", i ein og rundt ein, noko som er villt og ukontrollerbart. Dei siste uttrykka, "fly-metaforane", utdjupar ei side ved denne spenninga: Skal ein våga å la delar av kontrollen fara? Skal ein kasta seg ut i det ukjende eller "fly"? Om ein gjer det, om ein "flyr"; er det i så fall noko positivt, noko som gjev ei kjensle av fullstendig fridom - og ei viss form for kontroll, eller er det ei flukt bort frå problema? Det kan vera både spennande og farleg å fly..

5.3.1 Metaforen troll

Før me går inn på dei enkelte førekomstane av dette ordet, brukt metaforisk, skal me sjå på kva for tydingspotensiale ordet har, ut frå forklaringane i ordboka.

TROLL (frå Bokmålsordboka)

- 1) i folketroen: stygt, sterkt og som regel farlig, men dumt og godtroende menneskelignende vesen som bor i skog el. berg: "sterk som et troll"
- 2) lekefigurer som forestiller troll: "troll i eske", "som av troll i eske" = plutselig
- 3) stygg, ekkel, slem el. farlig person (el. dyr): "han er et ordentlig troll"
- 4) trollskap, trylling: "det kan gå troll i ord"

Me skal no sjå på ein tekst der ordet "troll" førekjem på to ulike stader.

Døme 1: "Opp og gå" frå Tatt av vinden.

Nåttå har mange lydar,
 eg trudde aldri på troll,
 nå vet eg de fins -
 eg vet kor de e'
 Borte e' fine dydar;

sjøldisiplin og kontroll,
eg får ikkje fred -
eg får ikkje fred

(refr.)

Opp og gå, gå, gå,
et troll har satt seg i magen
Opp og gå, gå, gå,
gå og venta på dagen

Ein bærkje gå og tråkka,
der minner og spøkelses bor,
men dei gir meg'kje fred
Eg e' for lett å lokka,
nå fins det ingen retur:
eg e' kor eg e' -
eg e' kor eg e'

Opp og gå...

Ingen å snakka med
eg e' aleina nå
ingen å ringa te'
heilt aleina nå
Kom alle englar små,
syng meg til drømmeland
Eg vil sova nå,
syng for ein skuffa mann

"Troll" er nemnd to stader: (1) "eg trudde aldri på troll, Nå vet eg de fins, eg vet kor de e'" - eg-personen har altså endra syn på det han karakteriserer som troll - og (2) "Opp og gå, gå, gå, et troll har satt seg i magen", der han skildrar trollet som noko som finst i han sjølv. "Troll" er skapningar me til vanleg assosierer med eventyr. Vanlege konnotasjonar er <overnaturleg>, <uhyre> og <stygg>, jfr. ordbokforklaringane ovanfor. I denne teksten seier eg-personen at "eit troll har satt seg i magen". Han er uroleg, rastlaus, einsam. Han er sjølvkritisk og reflektert, men det hjelper ikkje. Det kan verka som han har gitt opp all "sjølvdisiplin og kontroll", men han får ikkje fred. Dette er uttrykt i teksten gjennom at han ikkje får sova og vandrar kvilelaust rundt om natta. Tonen i teksten er pessimistisk; eg-personen er fortvila og skuffa: "Syng for ein skuffa mann".

"Troll" kan i denne konteksten tolkast som noko villt, litt farleg, truande ukontrollerbart - og er difor motsetninga til "kontroll". "Et troll har satt seg i magen" blir det motsette av å ha "sjølvdisiplin og kontroll". Det at dei to uttrykkar er rimar, er truleg ein av grunnane til at me

ser den tydelege kontrasten mellom dei. Det trekkjer merksemda mot kva for kopling det kan vera mellom uttrykka. Ei tilsvarande samankopling mellom "troll" og "kontroll" finn me også i det neste dømet.

Døme 2: "Eg har virra omkring" frå På leit.

Eg har virra omkring - gått i ring
bete meg sjøl i halen
 Eg har virra omkring - gått i ring
 trudd eg va fri som svalen.

Har trudd at eg va sterke mann som visste kor eg sto
 har meint at eg har hatt peiling - har meint at eg forsto
 men meiningar e' ein ting og følelsar e' langt frå det samma
 og uten kontakt med min forfengelighet har eg stadigt blitt ramma.

Har snakka om ansvarlighet og å temma sine troll
 har trudd at har hatt styring har trudd eg har hatt kontroll
 men det har hjelpe meg lite at kontrollbehovet har hatt øvetaket
 når eg har sette der med flausene i fanget og det e' ingen vei tebacke.

Eg har virra omkring - rundt navlen min - trudd eg va' fri som svalen
 Eg virre stadigt omkring - går i ring - men det e' gøy å ver litt galen.

Denne teksten inneheld både eksplisitte og ikkje-eksplisitte troll-metaforar. Eksplisitt tyder her at ordet "troll" er nemnt i overflatestrukturen. Det første uttrykket som knytter seg til ein troll-metafor eller troll-paradigme, er ikkje-eksplisitt og er å finna i refrenget som songen byrjar med: "(eg har) gått i ring - bete meg sjøl i halen". Kven har hale? Det kan vera dyr eller overnaturlege vesen som td. troll. I denne konteksten, dvs. når me ser heile teksten under eitt, er det i alle fall truleg at overnaturleg vesen vert konnotert til "hale", i og med at ordet "troll" er eksplisitt nemnt.

I den andre strofa får me ein troll-metafor eksplisitt fram i uttrykket "å temma sine troll". Me går då ut frå at "bete meg sjøl i halen" alt har aktivert ei førestelling om noko overnaturleg, td. tusse, troll, hulder e.l. Plasseringa av uttrykket styrer vår oppfatning og tolking av det. Skjematisk teikna opp kan me tenkja oss at koplingane mellom nokre av uttrykka i den andre strofa fungerer slik:

ansvarlighet	—(temma sine)—	troll
styring	—(har trudd eg har hatt)—	kontroll

"Troll" og "kontroll" er her både rimord og kontrastar, som i "Opp og gå" i døme 1). "Å temma sine troll" kan tolkast som å ha eller få kontroll over seg sjølv, særleg over dei mørke sidene, "skuggesidene" av sjelslivet som er ustyrlige, litt farlege og truande, sider ved oss sjølve som me helst ikkje vil vedkjenna oss. Som med trolla, likar me å seia at dei eigentleg ikkje finst; at det berre er fantasi - noko ein kan forklara bort intellektuelt. Men framhaldet i teksten kjem med ein annan konklusjon: "Men det har hjelpe meg lite at kontrollbehovet har hatt øvetaket", noko som kan tolkast som at han har ønska å kontrollera dei vanskelege sidene ved seg sjølv, utan at det vore noko hjelp i dette. "Kontrollbehovet" blir menneskeleggjort i og med at det blir omtalt som eit handlande subjekt. Det er med i ein kamp der det har "fått overtaket".

I det siste refrenget seier eg-personen: "Eg har virra omkring - rundt navlen min": Dette er eit konvensjonelt metaforisk uttrykk som seier at eg-personen er oppteken av seg sjølv eller krinsar om seg sjølv. Uttrykket å vera navlebeskuande kjem i følge Bevingede ord³² opprinneleg frå ei munkeslekt som på 1300-talet levde på det heilage fjellet Athos i Hellas. Munkane, som vart kalla hesykastar (av gr. hsykos = stille), meinte at dei ved å stirra på sin eigen navle, kunne flykta frå den sansa verda og få sjå det guddomlege lyset. I dømet vårt kan uttrykket "Eg har virra omkring - **rundt navlen min..**" tolkast som eit teikn for den ufridomen eg-personen føler, når han i notida i fiksjonen erkjenner at det han før trudde, var feil (jfr uttrykka "har trudd eg har hatt peiling.."). Eg-personen kjenner seg ufri, m.a. fordi han er altfor oppteken av seg sjølv; han går i ring, han kjem ikkje vidare og framover. Teksten sluttar i presens: "Eg virre stadigt omkring - går i ring, men det e' gøy å ver litt galen". Han innrømmer at **full kontroll**, dvs. over alle delane av sjelslivet, er umogleg.

³² Bevingede ord, ved Snorre Evensen og Dag Gundersen. Den norske bokklubben, 1983.

"..det e' gøy å ver litt galen" peikar også tilbake på **troll**-metaforen tidlegare i teksten, og kan seiast å vera ein del av eit troll-paradigme som består av den eksplisitte troll-metaforen og dessutan uttrykka som konnoterer noko overnaturlig, dyrisk, farleg osv., slik me nemnde det ovanfor.

I den neste teksten har me berre ein førekomst av ordet TROLL, men det står i ein syntagmatisk relasjon der det blir forklart ved hjelp av to andre uttrykk; "Ei uro brer seg - et troll - et dyr..", skjematisk teikna slik:

"uro" ————— **troll** ————— "dyr".

Døme 3: "Blyge blomar" frå Til alle tider.

Blyge blomar - tunge tre
 ei å kvila tett innte
 Stille sus - ei himmelsk havn
 elskovsmett - ingen savn
 Å - å kan eg ha det bedre enn eg har det
 nå - kan det komma det som må

Ro i sjelå - fryd og fred
 eg e heil - eg hørre te
 Glade ungar - lek og song
 ei tid - ein plass - det va ein gong

Å - å kan eg ha det bedre enn eg har det
 nå - kan det komma det som må

Ei uro brer seg - et troll - et dyr
 det lokke med spenning og eventyr
 Det får meg te å lura: e detta alt?
 eg har smakt det søta, men koss smake salt?

Å - å kan eg ha det bedre enn eg har det
 nå - kan det komma det som må?
eg får vel ut å sjå..

I denne teksten er uroa eller trollet som dukkar opp i "bridgen" (etter den andre strofa), framstilt som motsetninga til den roa og harmonien som dei to første strofene har vore prega av, uttrykt ved "Stille sus, ei himmelsk havn" og "Ro i sjelå, fryd og fred". Uroa, uttrykt ved "et troll, et dyr", består i at eg-personen byrjar å lura på om han kan få det betre enn han har

det, om det han har opplevd til no verkeleg er det beste, eller om han kan få det endå betre. I konteksten på plata Til alle tider vel eg-personen å forlata det trygge og kjente, med andre ord gje opp kontrollen for å utforska det ukjende, spennande og farlege, det me kan kalla for "troll"-sida av livet. Til alle tider er ei episk-lyrisk foreljing om kva som skjer med eg-personen i denne frigjeringsprosesen som til slutt endar med at han kjem heim; ei slags moderne "bortkomen son-likning". Det var ikkje så stas å bli "fri" likevel. Det han trudde var fridom, var berre ein annan måte å vera bunden på. Han lengta heim og valde å returnera til utgangspunktet, kanskje litt klokare enn då han rømde ut i den første teksten i syklusen.

Troll er altså eit uttrykk for noko ukontrollert eller ukontrollerbart i oss, noko me ikkje har kontroll over. Men uttrykket gjev også lett konnotasjonar til overnaturlege vesen, eventyr, fantasi og dermed kanskje flukt frå røyndomen og kvardagen. Den neste metaforen, **fly**, kan i visse tilfelle ha noko til felles med troll-metaforen, slik me alt har vore inne på.

5.3.2 Metaforen fly

Me skal i det følgjande sjå at uttrykket "fly" kan ha ulike tydingar når det er brukt metaforisk, men før me går nærare inn på nokre konkrete førekomstar, skal me sjå på tydingspotensialet ut frå ordbokforklaringane til oppslagsordet FLY.

FLY (Frå Bokmålsordboka.)

1) flytte seg i lufta vha. vinger:

"fuglene flyr", "det fløy opp en flokk ryper

overf.: "fuglen har fløyet" = den ettersøkte er/har forduftet

2) reise med fly; føre et fly; frakte med fly:

"være redd for å fly", "fly til USA", "fly helikopter"

3) seile, fare gjennom lufta:

"fly i lufta", "fly i flint", "prisene flyr i været"

gå fort: "tida flyr", "døra fløy opp"

4) renne, springe, flakse:

"fly i synet på en", "fly hit og dit", "fly ute om kveldene", "fly med guttene", "mange tanker fløy gjennom hodet mitt"

Ei av platene til Bjørn Eidsvåg, Vertigo, utnyttar særleg det metaforiske potensialet som ligg i uttrykka "vertigo" og "fly". Uttrykket "Vertigo" står forklart på plateomslaget:

Vertigo er et begrep fra flyverterminologien. Det beskriver den tilstand når man etter lang tids flyvning i dårlig sikt mister følelsen av hav som er opp og ned.

Plata Vertigo inneheld m.a. songar som handlar om det å oversikta eller kontrollen over kva som er "opp" og "ned", om å vera forvirra og frustrert - om menneske i vanskelege situasjonar; i kriser. I slike høve er det ofte vanskeleg å skilja "himmelen", tolka som det positive i livet, frå resten, det er vanskeleg å vita kva som er kva: Kva er mine egne kjensler og mine egne problem? Kva har med menneske og miljø rundt med å gjera, og er andre sine problem? Grensene blir uklare. Uttrykket skildrar kor kort veg det er frå ein posisjon der ein (bokstavleg: ein flygar) har "full" kontroll, til ein posisjon der ein har mista kontrollen og oversikta.

I det første dømet med fly-metaforar, eller meir presist; fly-uttrykk brukt metaforisk, finn me ikkje ordet "fly" eksplisitt i teksten, men derimot fleire andre uttrykk frå det same semantiske området, td. "Vertigo", "Mayday", "Han tok av", "skyer" og "himmel". Dessutan skildrar teksten, på overflata, ein flytur.

Døme 1: "Vertigo" frå Vertigo.

(refr.)

Vertigo Vertigo**Mayday Mayday**

Han vet'kje forskjell på opp og ner

Han trur ikkje lenger på det han ser

Han tok av

Dagen va' fine

Han tok av

inn i drømmene sine

Han lekte seg på blåe himlen

Han boltra seg i stjernevrmlen

Ung, stolt, sterk og fri

Himmelen va' hans

Han stjal seg te' å delta i

gudane sin dans

Alle drømmene måtte han bar på

måtte han ha svar på

Full frihet uten grenser**Full frihet uten bremser**

Vertigo..

Han tok av

Dagen va' fine

Han tok av

inn i drømmene sine

Mjuka skyer tok han i sitt skjød

Mjuka skyer varsle' død

Ung, stolt, sterk og fri

Himmelen va' hans

Han stjal seg te' å delta i gudane sin dans

(Ung, stolt, sterk og fri

Skyene har tatt han, det e knapt med tid

Mayday Mayday

Han vet ikkje forskjell på opp og ner

Han vet ikkje ka som skjer)

Vertigo..

Denne teksten handlar altså om det å missa oversikta over kva som er kva. På overflata vert ein dramatisk flytur skildra, med flygaren i 3.person; "han". Men ulike signal viser oss at flyturen neppe er bokstavleg: "Han tok av, dagen va' fine", som kunne vore bokstavleg, blir etterfølgt av "Han tok av inn i drømmene sine", som viser at "flyturen" ikkje eksisterer som ei handling i fiksjonen. Flyturen og vertigo-tilstanden må difor vera ikkje-bokstavleg, her: ein metafor.

Ein kan tolka teksten og metaforen slik: Når personen i teksten "flyr" og opplever "vertigo", tyder det at det som skulle vore ei kjensle av å vera fri og ha alle moglegheiter til å gjera kva ein ville, i staden vart til forvirring og seinare til panikk og redsle. På slutten har han fullstendig mista oversikta og kontrollen. Dei "mjuke skyene", som såg så ufarlege ut, har lurt han og skapt problema. Så lenge han flaug i klarver, gjekk det greit. Men "etter lang tids flyvning i dårleg sikt..", er Vertigo-tilstanden eit faktum. Forvirringa er total og går over i frustrasjon og angst for katastrofen. "Flygaren" i teksten var sikkert dyktig, men han var for dårleg førebudd på "skyer" og "dårleg sikt", dvs. bekymringar eller frustrasjon som dukka opp i løpet av "flyturen", dvs. i livet hans.

Vertigo-metaforen, brukt omtrent på same måte, er også med i ein tekst på ei anna plate:

Døme 2: "Ringdans" frå Tatt av vinden³³.

Her finst følgjande utsegn: Eg sveve i et tomrom mellom helvete og himmel, Eg e' tung og trist, men vektlaus, **turbulensen gjør meg svimmel**". Både "vektlaus", "turbulens" og "svimmel" ligg semantisk svært nær uttrykket "vertigo". I "Ringdans" kan den ikkje-eksplisitte Vertigo-metaforen tolkast som eit uttrykk for meiningsløysa eg-personen opplever. Han trudde han hadde kontroll, men noko seier han at det han driv med, er meiningslaust, uttrykt gjennom "jage vinden": "Ein gnagande uro seie meg eg jage' vinden..".

I det neste dømet, "Fly barn, fly", er ordet "fly" nemnt eksplisitt. Nokre av konnotasjonane ordet aktiverer i den aktuelle konteksten, ligg semantisk nær den metaforiske bruken av fly og vertigo me såg i "Vertigo" og "Ringdans". Men nokre konnotasjonar til "fly"-uttrykka i "Fly barn, fly" kan også gå i andre retningar.

Døme 3: "Fly barn, fly" frå Vertigo.

³³Teksten er gjengitt under pkt. 5.2.2, døme 2.

Å så fint de lekte sammen
 De stakk seg bort og gjor' ulovlige ting
 De trosset forbud, de trosset skammen
De fløy arm i arm med hver sin ving
 Gjemt bort i kroker, kott og under bord
 fant de opp språket som ikke trenger ord
De fløy over gjenlåste porter
De sprang som lettbente hjorter

Fly barn, fly
til Soria Moria slott
Fly like til Paradis
Fly og ha det godt

En dag tar leken slutt
 med rynker i pannen går de hver til sitt
 En liten pike, en liten gutt
 blir tatt av skammen for de lekte litt
 De møtte noe de ikke forsto
 De var uten ord, de levde, de lo
 De våknet som voksne i samme båt
 fant ordene igjen og gråt

Fly barn, fly...

Syng barn, syng
 Syng i dur, syng i moll
 Syng like til Paradis
 Syng bort alle troll

De søkte en tilhørighet de aldri kunne få
 De søkte en helhet bare drømmer kunne nå

Fly barn, fly...

Denne teksten skildrar ein Paradis-tilstand; noko som i utgangspunktet er heilskapleg og harmonisk - ein stad der alle forstår kvarandre. Stemninga i teksten er prega av at denne uskuldstilstanden er broten. Den heilskapen personane i teksten ("de") søkte, var uopnåeleg i røynda. Røynda tolkar me her som den "vaksne" verda som er prega av såkalla fornuft, men der alt, inkludert kommunikasjonen, har blitt komplisert: "De våknet som voksne i samme båt, fant ordene igjen og gråt". Altså måtte dei finna heilskapen og meininga i draumane: "De søkte en helhet bare drømmer kunne nå". Dette kan vera ei oppfordring til å drøyma, til å "fly". Refrenget i teksten er jo nettopp dette; ei oppfordring om å fly: "Fly barn, fly": Her blir det ikkje sagt eksplisitt kvar barna skal fly, men kanskje det er inn i draumane. Andre uttrykk som er med på å aktivisera fantasi- eller draum-området, er "Fly barn fly, til Soria Moria slott" og "Syng like til Paradis, syng bort alle troll".

Uttrykket "barn" i teksten kan vera bokstavleg. Ei tolking kan då vera at barn må halda fram med å drøyma, med å "fly", med å leva seg inn i draumane og fantasiane sine, at det er verdifullt i seg sjølv. Kontrasten mellom barnet sin røyndom og den vaksne sin røyndom blir påfallande, og det er tydeleg at barnet si røyndomsoppfatning og livsinnstilling er å føretrekkja. Dersom ein derimot ser uttrykket "barn" som ikkje-bokstavleg, kan ei tolking av teksten vera at "Fly barn, fly" er eit metaforisk uttrykk for å søkja tilbake til den heilskapen "bare drømmer kunne nå". Ein må altså gje større plass til "barnet" i seg, den delen som vil leika og drøyma, og i mindre grad la seg styra av fornuft og konvensjonar, i teksten representert ved "språket": "De våknet som vaksne i samme båt, fant ordene igjen og gråt".

Oppsummering av metaforen fly

Dei metaforiske uttrykka me har sett på i 5.3.2, har som utgangspunkt ei eller fleire sider ved det å fly. Verbet er fleirtydig og kan gje både "nøytrale", klart positive og klart negative konnotasjonar. Nokre likar å fly - både bokstavleg, dvs. tilsvarande tyding 1) eller 2) i ordbokforklaringa, og i den ikkje-bokstavlege tydinga "å kasta seg ut i noko ukjent". I slike tilfelle blir det å fly noko klart positivt. Andre har flyskrekk. Ikkje-bokstavleg kan det tolkast som at ein er redd for det uvisse, unngår utfordringar og i staden prøver å sikra seg - slik at ein har full kontroll over konsekvensane av det ein gjer. I så fall blir det å fly noko negativt. Ei anna ikkje-bokstavleg tolking kan vera at å fly er å flykta, kanskje å flykta bort frå problem og inn i ein fantasi eller draumetilstand, slik me såg det i "Fly barn, fly". Er dette positivt eller negativt? Det er ikkje så eintydig som i den førre ikkje-bokstavlege tydinga i alle fall. Det å fly, i den bokstavlege tydinga, er for mange også nært knytta til ei kjensle av fullstendig fridom - og også ein slags kontroll - så lenge flygeforholda er optimale (god sikt, nok oppdrift), slik det var for personen i den første delen av "Vertigo". Ikkje-bokstavleg kan dette seia noko om kor lite som skal til før kjensla av fridom og full kontroll (over egne kjensler td.) viser seg å vera ein falsk tryggleik - fordi ein misser kontrollen.

Om ein utvider metaforen og tolkar det å fly som å *leva*, vil det gje meining å seia at nokre dagar er det "skyfritt", "god sikt" og "god oppdrift", noko som vil vera metaforiske uttrykk for at livet går bra, at ein ikkje har store problem i livet. Andre dagar kan det vera "null sikt" eller "kastevindar", og dermed risikofylt eller direkte livsfarleg å fly, noko som vil vera metaforiske uttrykk for at ein opplever så mange problem rundt seg at ein ikkje ser noka

løysing eller håp. I slike situasjonar vert ein sårbar; det skal ikkje så mykje til før ein blir "tatt av vinden"³⁴, tolka som at ein ikkje greier å stå i mot, og let seg driva med av dei som påverkar ein, anten denne påverknaden er positiv eller negativ.

³⁴"Tatt av vinden" er eit metaforisk uttrykk som Bjørn Eidsvåg bruker i mange samanhengar. Han har skrive både ein tekst og ei heil plate med denne tittelen, i tillegg til at uttrykket finst i fleire andre tekstar. Som mange andre uttrykk han bruker, er dette henta frå Forkynnaren i Bibelen, ei mykje nytta inspirasjonskjelde for Bjørn Eidsvåg.

5.4 Oppsummering

I dette kapitlet har me sett på ein del av dei metaforane som går att i Bjørn Eidsvågs tekstar. Etter ei gruppering av metaforane, valde me å sjå på to slike grupper; sansemetaforane **sjå**, **høyra** og **smaka** (5.2) og metaforane **troll** og **fly** (5.3).

Me såg at sansemetaforane hadde ein del fellestrekk, sjølv om dei i dei enkelte førekomstane kunne ha litt ulike tydingar. Sameleis såg me parallellar mellom metaforane **troll** og **fly**, i høve til det å ha kontroll eller ikkje kontroll. I tillegg til dette prøvde me i overgangen mellom dei to metaforgruppene å peika på sambandslinjer mellom desse: Det å våga å leva livet heilt og fullt, som sansemetaforane eksponerer, og det å la kontrollen fara eller finna fram til ein balanse mellom på den eine sida å ta sjansar og utfordringar, og på den andre sida å ha ein viss kontroll og tryggleik, er ulike sider ved same sak. Målet er å leva som eit heilt menneske, å akseptera alle sidene ved seg sjølv (våga å gå inn i seg sjølv), og vera i stand til å oppfatta og forstå dei signala både ein sjølv og andre menneske sender ut (våga å ta innover seg inntrykk).

Me kan seia at kvar av sansemetaforane dannar eit paradigme, og at alle orda som har med det å "fly" å gjera td., dannar eit paradigme. Dei er system eller grupper av ord som ligg nær kvarandre semantisk, om me tenkjer oss alle leksem i språket inndelt i semantiske felt. Men me kan også seia at alle sansemetaforane samla, og alle troll- og fly-metaforane samla, utgjer eit syntagme (jfr.3.4.2); ei samanhengande framstilling av eit tema i Bjørn Eidsvågs forfattarskap: å våga å leva livet slik det er, og erkjenna alle sidene av oss sjølve; både dei kontrollerbare og dei ukontrollerbare, skremmande og samstundes spennande sidene av oss.

6. METAFORANALYSE II: NOKRE METAFORAR I EIN KONTEKST

6.1 Innleiing

6.1.1 Innleiing til kapittel 6

I denne delen av analysen skal me bruka ei litt anna tilnærming enn i den første delen (kap.5). Der såg me kvar enkelt tekst eller dikt som den eininga me analyserte dei metaforiske uttrykka innanfor. No skal me utvida tekstmogrepet: Frå å vera eit enkelt dikt går "teksten" no over til å bli ein slags stor-tekst, dvs. den heilskapen alle dikta eller enkelttekstane på ei plate dannar. Me vil såleis sjå metaforar og tema i ein større, intertekstuell samanheng tilfellet var i det førre kapitlet.

Plata som er valt ut til dette føremålet, er Dansere i natten (1986). På denne finst det så klare markørar i enkelttekstane at det er mogleg å hevda at dei kan tolkast som delar ein større tekst; at det finst samanheng mellom dei. Me vil først sjå på dei uttrykka som utgjer metaforen eller paradigmet **dans/dansa**, deretter på metaforen eller paradigmet **natt**, før me tek for oss heilskapen; "metaforkomplekset" **Dansere i natten**. Desse metafor-systema eller paradigma vert undersøkt på to nivå: Nivå 1) er når orda "dansar/dansa" eller "natt" er eksplisitt uttrykt i teksten, medan nivå 2) er når andre uttrykk som ligg så nær anten "dansar" eller "natt", semantisk, at dei går saman med desse uttrykka i anten dansar- eller natt-paradigmet. Uttrykk som ligg semantisk nær dansar/dansa-metaforen er td. andre rørsleverb og ord som har med musikk eller rørsle å gjera. Når det gjeld natt-metaforen, blir andre uttrykk som har med mørke å gjera o.l., med i paradigmet. I nokre av tilfella vil dei ikkje-eksplisitte "natt"-uttrykka vera synonyme med den eksplisitte natt-metaforen, dvs. at dei har same referent, medan dei andre gonger ikkje er synonyme og har ein annan referent. Gjennomgangen av dei konkrete førekomstane vil visa kor nær, semantisk, dei ulike uttrykka er hovud-metaforane, og korleis paradigma vert danna. Påstanden om at alle tekstane på plata utgjer ein stor-tekst eller heilskap, kviler m.a. på dette med dei to nivåa. Det må altså bli *sannsynleg* ut frå dei døma me skal sjå på, at det finst ein slik samanheng mellom dei ulike uttrykka og enkelttekstane som me no har antyda.

Som i kapittel 5, vil me også undersøkje om same metafor (her: "dansere" og "natten") blir brukt på ulike måtar i ulike enkelttekstar. Til slutt i kapitlet vil me sjå på andre førekomstar av metaforane "natt" og "dansa" i andre tekstar frå andre plater, og samanlikna desse med tilfella på plata Dansere i natten.

6.1.2 Innleiing om plata Dansere i natten

Det har vore hevda at denne plata er vanskeleg og kryptisk. Kva tyder eigentleg tittelen? Kven er dansarane? Er det ei bestemt gruppe menneske eller er det oss alle? Me vil få nokre forslag til svar når det gjeld tydingspotensiale og tolking i gjennomgangen av det me alt har nemnt som hovudmetaforane på plata; dansar/dansa og natt.

Tekstane på Dansere i natten tek opp spørsmål knytta til "nattsidene", dvs. dei mørke, destruktive sidene, ved mennesket. Dei fokuserer meir på det "mørke", dvs. dystre og problematiske, enn på det "lyse", dvs. glade og vellukka, men viser likevel **håpet**, at endring er mogleg. Døgnet består både av dagen og natta, men når mørkret dominerer, misser ein lyset og dagen av syne. Ein må ikkje forneakta "nattsidene" ved mennesket; ein må i staden akseptera dei, læra dei å kjenna og godta at ein ikkje alltid har full kontroll. I spenningsfeltet mellom lys og mørke; mellom det gode og det vonde - i ein og rundt ein, er det ein kan og må leva som menneske. Me vil prøva å visa at "dansarane" kan tolkast som uttrykk for eit håp. Det spesielle ved Bjørn Eidsvågs metaforiske bruk av "natta", er m.a. at det finst "dansarar" der; "Dansere i natten".

6.2 Metaforen/paradigmet dans/dansa

6.2.1 Tydingspotensiale dans

Som me gjorde i kap. 5, skal me også her byrja med å sjå på tydingspotensialet til ordet ut frå ordbokforklaringane. I tilfellet **dans** er det litt komplisert, då me både treng substantiva **DANS** og **DANSAR** og verbet **DANSA**.

DANS (Frå Bokmålsordboka)

1) rytmiske bevegelser, trinn, oftest til musikk, dansing:

"krigsdans", "lausdans", "pardans", "svinge seg i dansen" (..)

overf.: "være med i, ute av dansen" = (ikke lenger) være blant de aktive, ledende

overf.: "fra nå av skal det bli en annen dans" = en annen, strengere ordning

"livet er ingen dans på roser"

2) urolig bevegelse som minner om dans (1): "kalvedans", "killingdans"

3) danstilstelning: "gå på dans", "dans på lokalet"

4) en viss type dans (1): musikkstykket til å danse etter: "gammeldans", "polsdans", "lære en ny dans", "bulgarske danser", "komponere danser"

5) enkel utføring av dans (1): "siste dansen"

DANSER

person som danser, person som har dans som yrke: "jeg er ingen danser", "en god, dårlig danser", "ballettdanser"

DANSE

1) utføre, være med på dans:

"han danser elendig", "danse vals", "danse tett", "danse med bruden", "danse ballett", "danse på line" = balansere

overf.: "danse etter ens pipe" = adlyde en i ett og alt

2) bevege seg urolig; hoppe, trippe, fyke:

"danse av sted", "myggen danset hit og dit", "fingrene danset over tangentene", "slå i bordet så kopper og fat danser"

På plata Dansere i natten er det særleg tyding 1) av **DANS**, tyding 2) av **DANSE** og dei markerte delane av ordbokforklaringane elles som mest truleg er aktivert. Men også andre tydingar eller konnotasjonar kan vera aktivert, i særlege samanhengar. Dette kjem me tilbake

til i gjennomgangen av dei enkelte dans- og natt-uttrykka. Der skal me m.a. sjå korleis tydinga av hovudmetaforen eller metaforkomplekset "Dansere i natten" vert endra, eller i det minste nyansert, i løpet av dei ti tekstane plata består av, alt etter kva for konnotasjonar (jfr. tydingspotensialet ovanfor) som vert mest fokusert i dei enkelte tilfella.

6.2.2 Inventarliste for dans-paradigmet

Før sjølve analysen av dei enkelte uttrykka i dans- og natt-paradigmet, tek me med ei oversikt eller inventarliste over alle uttrykka som inngår i dei to paradigma. Som tidlegare nemnt, finn me uttrykka på to ulike nivå: nivå 1), der orda og metaforane "dans/dansa" eller "natt" er eksplisitt med, og nivå 2), der desse orda ikkje er eksplisitt uttrykt, men der uttrykka likevel ligg så semantisk nær metaforane "dansar" og "natt" at dei er med i same paradigme. Det blir såleis eit poeng i analysen å visa det me nemnde alt i innleiingskapitlet (1.5); at metaforar deltek i samspel med andre verkemiddel i teksten. Ut frå dette vert det umogleg og meiningslaust å analysera berre dei eksplisitt uttrykte metaforane, isolert frå dei andre uttrykka som medverkar til å få fram ei tyding eller ein referanse.

Nivå 1: Overflate/eksplisitte dans-metaforar

I grenseland:

"Nå danser han barbent rundt i ring, føttene verker og blør"

Dansere i natten:

"Dansere i natten uten ansikt, uten navn,
Dansere i natten, ordløs lengsel, uklart savn"

Hvor er du?:

"menneske, menneske - hvor vil du gå?
Jeg spilte fløyte, men ingen danset
sang sørgesanger, men ingen stanset"

*Nivå 2: Ikkje-eksplisitte dans-metaforar***I grenseland:**

"Døden er regissør"

Dansere i natten:

"Lammet av konflikten mellom lyst og plikt
sniker vi oss fram på brede stier.."

"Nå skal vi gjøre det vi syns vi ikke bør"

"..stikker vi oss bort blant moralister"

"profitten rår, vi er statister"

Aleina:

"Nå står eg her og vakle øve avgrunnen igjen"

"Eg har gått meg sjøl te blods"

"Eg sprang te psykofolket.."

"Alle hadde hover, men nåken mangla føter"

"Så gjekk eg te meg sjøl.."

Se meg:

"Det er en meg her inne som famler rundt i blinde
trå forsiktig inn og led meg.."

Ka vil du meg?:

"når eg når fram, har du dratt din veg.."

Det blir så kaldt:

"nå drar me kvar vår veg.."

Ansikt til ansikt:

"vis meg at eg e'kje berre ondskapens trell.."

Håp:

"vi driver fram på opprørt hav.."

6.2.3 Analyse av enkeltuttrykka i dans-paradigmet³⁵

1. I grenseland (nivå 1):

- Nå danser han barbent rundt i ring, føttene verker og blør

I "I grenseland", som er den aller første enkeltteksten på plata, møter me eit av orda i tittelen for første gong; "**danser**", presens av verbet "danse". Som me såg i inventarlista, er dette ein av to gonger ordet er nemnt utanom tittelsongen "Dansere i natten". Det er ein 3.person, "han", som .."danser (..) barbent rundt i ring". Kven han er, får me ikkje vita mykje om, bortsett frå alderen, "..i midten av de 30". Me får derimot vita litt om korleis han har det, m.a. at "han vrir seg i redsel og smerte". Tidsperspektivet er merkeleg: først presens; "Det sitter en gammel mann..", så futurum; "Han skal snart føde øyeblikket" og "Snart er tiden inne, for- og framtid smelter sammen..", deretter preteritum; "Slik gikk det altså til (..) han ville bli som Gud.." og heilt til slutt presens att; "Nå danser han barbent rundt i ring (..) Døden er regissør". Når me endar opp i presens att, kjem uttrykket vårt; "Nå danser han barbent rundt i ring".

Denne skildringa avsluttar innleiingsteksten og fører oss inn i ein slags episk-lyrisk syklus, der dei fleste delane eller enkelttekstane er haldne i 1. person eintal; *eg/jeg* ("Et, drikk og vær glad", "Aleina", "Se meg", "Hvor er du?"³⁶, "Ka vil du meg?", "Det blir så kaldt" og "Ansikt til ansikt"), og der to av dei resterande er i 1. person fleirtal; *me/vi* ("Dansere i natten" og "Håp"). Dersom me går ut frå at plata handlar om "Dansere i natten", som altså er framstilt i 1.person fleirtal i tittelteksten, kan heile syklusen tolkast som ei ytring frå desse "dansarane". "Han" i innleiingsteksten, "I grenseland", kan dermed tolkast som ein representant for "dansarane", men sett utanfrå og med eit kritisk og distansert blikk:

³⁵Tekstane frå plata Dansere i natten er gjengitt i tillegget, bak i avhandlinga, og er her nummerert frå 1-10.

³⁶"Hvor er du?" skil seg klart ut frå dei andre i denne kategorien, sjølv om også denne teksten er skriven i 1.person. Eg-personen her er nemleg Gud, Gud som klagar og ropar på menneska: "Du misbruker mitt navn for å oppnå gunst og ære" og "Menneske, menneske, hvor er du nå (..) hvor vil du gå?"

Han ville bli som Gud
 men fikk djevelsk ham til sist
 Nå danser han barbent rundt i ring
 føttene verker og blør
 Han lar seg ikke merke med noen ting
 Døden er regissør

Kven det er som betraktar "han" utanfrå, er meir uvisst. Det kan vera Gud (jfr. teksten "Hvor er du?", der eg-personen heilt tydeleg er Gud), men det kan også vera ein "dansar", dvs. ein som har erkjent sin eigen situasjon og er medviten om kva det inneber å vera "dansar" i ei førestelling der "Døden er regissør" og har det endelege ordet. Dermed *kan* den tilsynelatande "utanforståande" røysta som syng innleiingssongen, vera "dansaren" sjølv, han som syng dei andre songane i eg-form. Her i innleiingssongen ser han det heile på avstand, jfr. det rare tidsperspektivet som vart omtalt ovanfor. Det tyder i tilfelle at alle dei andre songane eller enkelttekstane i realiteten er tilbakeblikk; ei slags oppsummering av eit forløp som har fått eit positivt utfall (jfr. sluttsongen eller finalen, "Håp"), trass vanskar og håpløyse undervegs (jfr. "Dansere i natten", "Aleina", "Se meg", "Ka vil du meg?" og "Det blir så kaldt").

I innleiingsteksten får me altså ei først skildring av dansarane sin livssituasjon, representert ved ein av dei. Mange uttrykk i denne teksten gjev negative konnotasjonar; "redsel", "smerte", "grufull", "sluker", "djevelsk ham", "verker", "blør" og "døden". Når dansaren dansar "barbent rundt i ring" og "føttene verker og blør" midt oppi all denne elendigheita, får også uttrykket "danser" negative konnotasjonar i denne konteksten. Å dansa kan sjølvsgt gje positive konnotasjonar i andre kontekstar, men personen i teksten har smerter, og dansar difor ikkje av glede.

I grenseland (nivå 2):

- Døden er regissør

Me får vita at personen i "I grenseland" ikkje rår over seg sjølv eller dansen lenger. Døden vert personifisert til ein som styrer dansen; "Døden er regissør". Sjølv er han, på notidsplanet i teksten, ikkje medviten om det som skjer; "han lar seg ikke merke med noen ting". Dermed er temaet og konflikten eksponert, i og med at me alt har fått vita at nokon har ein viss distanse til denne situasjonen, og vonleg vil fortelja oss noko om korleis det gjekk med "han"; dansaren.

Etter ein tekst som byggjer på visdomsord frå Forkynnaren i Det gamle testamentet, "Et drikk og vær glad", der eg-personen ("dansaren") kjem til same konklusjon som Forkynnaren etter å ha prøvd alt, kjem uttrykket "dans" eller "danse" att i tittelteksten; "Dansere i natten".

3. Dansere i natten (nivå 1):

- Dansere i natten, uten ansikt, uten navn,
Dansere i natten, ordløs lengsel, uklart savn

Desse verselinjene, refrenget i teksten, skildrar korleis dansarane *er* og står i kontrast til strofene, som handlar om kva dansarane *gjer*. Refrenget inneheld ingen verb, ingenting som seier noko om tidsperspektivet. Skildringa vert dermed tidlaus, ubestemt og uklar, i motsetning til i strofene, der bruken av presens gjer teksten påtrengande, nær og aktuell. Men ein må sjå refrenget og dei tre strofene i samanheng. Kvifor er personane i teksten "dansere i natten"? Ei tolking kan vera at dei har gitt opp forsøka på å foreina uforeinlege motsetnader. Dei klarte ikkje å finna balansen mellom "lyst og plikt" (1.strofe), mellom "jeg og vi" (2.strofe), eller mellom å vera oppteken av draum/visjon og hard røyndom (jfr. "tapte illusjoner", 3.strofe). Kjensla av å ikkje strekka til har i neste omgong ført til passivitet og håpløyse. Resultatet blir at dei gjev opp draumane og visjonane for ei betre verd; "..dreper alle drømmer og visjoner". Dei har blitt redde, feige og passive: "Vi kaster oss i fanget på vår sjølførakt" og "Andre får ansvar for.. (..) vi er statister" er døme på dette.

Likesæla og meiningsløysa blir det som bestemmer over livet deira, her uttrykt implisitt som musikken og rytmen som styrer dansen. Dansarane er anonyme; "uten ansikt, uten navn", og dei er i rørsle, men utan å vita kva(r) dei eigentleg vil eller kva dei lengtar etter. Dei ser ikkje lenger meininga i å leva eller å streva for å nå stadig nye mål. Måla er m.a. nemnt som "ufrihet" (2.strofe) og "drømmer og visjoner" (3.strofe). Passivt og likesælt dansar dei i natta, bundne opp i dette. Karakteristikken av dansarane er jo "lammet", "redde", rådvill" og "slitne".

Stemminga i teksten må ut frå dette forståast som eintydig negativ. Teksten er prega av angst, fortvilning og håpløyse når dansarane skildrar livssituasjonen sin. Det å vera "dansere i natten" er her klart negativt.

Dansere i natten (nivå 2):

- Lammet av konflikten mellom lyst og plikt
sniker vi oss fram på brede stier
- Nå skal vi gjøre det vi syns vi ikke bør
- stikker vi oss bort blant moralister

Desse verselinjene, opninga av sjølvje tittelteksten, eksponerer motsetninga eller paradokset mellom å vera "lammet" og samstundes vera i rørsle "sniker vi oss fram..". Her skal me konsentrera oss om rørsleverbet "sniker", som saman med dei andre rørsleverba i denne teksten og i fleire av dei andre kopljar seg til rørsleverbet "dansa" i eit danse- og rørsleverb-paradigme. Når dansarane "snik" seg fram, er det eit uttrykk for at dei ikkje vil bli sett. I setninga som følgjer etter får me vita at dansarane er redde: "redde for kreft og hjertesvikt". Dei "snik seg fram" fordi dei er redde og feige. Dei synest å vera medvitne om situasjonen sin på ein måte, men dei let vera å gjera noko med det: "Nå skal vi gjøre det vi syns vi ikke bør" (1.strofe). Andre uttrykk i denne teksten som ligg semantisk nær "sniker vi oss fram", er m.a. "stikker vi oss bort blant moralister" (2.strofe), "forklarer vi bort vår samvittighet", "Vi kaster oss i fanget på vår sjølførakt" og "natten tar i mot oss og vil skjule vår nød" (dei 3 siste døma frå 3.strofe).

- profitten rår, vi er statister

Denne verselinja knytter seg meir til uttrykket "Døden er regissør" i "I grenseland", og følgjer opp tema som passivitet og likesæle. I det siterte uttrykket er det jakta på profitt som styrer dansarane, dei er "statistar", dvs. at dei ikkje bestemmer over seg sjølvje, men berre gjer det dei får beskjed om.

Rørsleverba, som me såg "Dansere i natten" innheldt mange av, held fram i dei følgjande songane, og kanskje særleg i den som kjem først; "Aleina".

4. Aleina (nivå 2):

- Nå står eg her og vakle øve avgrunnen igjen
- Eg har gått meg sjøl te blods
- Eg sprang te psykofolket..
- Alle hadde hover, men nåken mangla føter
dei fauk omkring med vinden og skreiv ut "ikkje in nok"-bøter
- Så gjekk eg te meg sjøl..

Alle desse uttrykka høyrer med i danse-paradigmet i kraft av å innehalda minst eitt rørsleverb (markert over). Eg-personen oppsummerer ein periode av livet der han har prøvd det meste for å få hjelp til eit eller anna som han strevar med. Dersom dette problemet er eit framhald av dei tema "Dansere i natten" tok opp, er det truleg meiningsløyse, håpløyse og dermed likesæle. Men "Aleina" fokuserer ikkje berre på problemet, sjølv om eg-personen her verkar resignert og fortvila: Sett i samanheng med "Se meg", som følgjer like etterpå og som tydeleg er eit framhald av "Aleina", vert også forsøka på å løysa problema fokusert; på å få kontakt med andre og finna svar på vanskelege spørsmål. Desse forsøka på å koma ut av einsemda handlar om **rørsle**. I første omgang synest rørsle og forsøka på å koma ut av einsemda forgjeves ("Aleina"), men i neste omgang ("Se meg") ser me at eg-personen anar eit håp. Det er altså *rørsla* som gjev håp; håp om å koma ut av einsemda og finna mening i livet.

Den koplinga me har sett mellom dans og rørsle, og no mellom rørsle og håp, fører i neste omgang til ei kopling mellom *dans og håp*. Det å dansa, og å vera dansar i natta, **kan** altså vera eit uttrykk for håp; at det er eit håp i natta. Rørsleverba og temaet; ønsket om å koma ut av einsemd, håpløyse og passivitet, held altså fram i "Se meg".

5. Se meg (nivå 2):

- Det er en meg her inne som famler rundt i blinde trå forsiktig inn og led meg..

Som me nemnde, er stemninga i "Se meg" meir positiv enn i "Aleina", sjølv om eg-personen enno er einsam. Han inntek ei anna haldning, er meir open mot omverda og ropar ut: "Se meg, **hør** meg, **kom inn** til meg og **rør** meg (...) **trå** forsiktig inn og **led** meg, **trøst** meg, **gled** meg..". Her finst det ei mengd rørsleverb, men no er dei i imperativ. Eg-personen innrømmer altså i refrenget at han treng hjelp frå noko(n) utanfor han sjølv, mens han i strofene er ironisk og hevdar at han klarer seg sjølv. Men heilt til slutt i den siste strofa endrar han tone og seier at han er "...sliten og lei av å late som om, men jeg klarer meg, jeg gir - sjøl om jeg er tom".

I den neste enkeltteksten, "Hvor er du?", finn me eit nytt eksplisitt danseuttrykk, som me skal sjå at får ei litt anna tyding enn dei tilfella me har sett til no.

6. Hvor er du? (nivå 1):

- Jeg spilte fløyte, men ingen danset
sang sørgesanger, men ingen stanset

"Hvor er du?", som me alt har nemnt har ein annan eg-person enn dei andre tekstane: Gud tek no til orde i ein slags "omvend" klagesong. I staden for at mennesket skuldar Gud for alle problema sine, tek Gud til motmæle og klagar mennesket: "Du svindler og lyver (..) du torturerer og dreper (..) du vil ikke fred - du sloss for å få makt" osv. Refrenget er ein allusjon til forteljinga om Edens hage og syndefallet i Bibelen, der det står at Gud ropte på menneska (jfr. "Menneske, menneske - hvor er du nå?"), etter at dei hadde vore ulydige og ete av det treet Gud hadde sett forbod mot å røra (1.Mos. 3,9). Me får her ein intertekstuell effekt: bibelteksten vert dregen inn i Bjørn Eidsvåg-teksten, vel å merka for dei mottakarane som kjenner Bibelens syndefallsforteljing og aktiverer den i denne konteksten. Her får me altså eit "utanfrå"-perspektiv på dansarane og på bakgrunnen for den passiviteten, angsten og håpløysa me har hørt om i fleire av dei føregåande tekstane, sjølv om eg-personen i "stor-teksten" (altså alle dei 10 enkelttekstane samla) har starta på ein erkjenningsprosess når me er komne fram til "Hvor er du?", som er sang nr 6 i syklusen.

Me har alt nemnt at første del av refrenget alluderer til Bibelen. Framhaldet gjer også det, men til ein annan del av Bibelen; Jesus brukte denne metaforen for å seia noko om likesæle, at ein ikkje let seg engasjera anten ein fekk positiv ("spilte fløyte") eller negativ ("sang sørgesanger") stimulans. I Matt. 11, 16-17, som Bjørn Eidsvåg truleg har brukt som utgangspunkt for sin bruk av metaforen, står det slik:

Men kva skal eg likna denne ætta med? Ho er lik born som sit på torget og ropar til kvarandre: Vi bles på fløyte for dykk, men de ville ikkje dansa. Vi song syrgjesongar, men de ville ikkje klaga..

Uttrykket kan altså seia noko om likesæle, ei tyding det er sannsynleg at konteksten vår kan aktivera, i og med dei føregåande enkelttekstane (særleg "I grenseland", "Dansere i natten" og "Aleina") som m.a. har teke opp dette temaet.

Ut frå det me har kome fram til så langt i denne enkeltteksten, kan me seia at det er negativt dersom ingen reagerer og gjev respons når nokon gjev uttrykk for glede ("spilte fløyte") eller sorg ("sang sørgesanger"). Dette fører i neste omgong til at det å **dansa** her vert sett på som positivt, ein måte å visa glede på; å vera i rørsle og dermed gje uttrykk for liv, slik me også

såg at rørsleverba i "Aleina" og "Se meg" kunne vera eit uttrykk for håp. Danse-metaforen/paradigmet viser seg dermed å vera meir samansett og nyansert enn dei første førekomstane viste.

I den neste teksten, "Ka vil du meg?", kjem svaret frå mennesket, her representert ved eg-personen, på klagene frå Gud i "Hvor er du?". Her er det kanskje ikkje så lett å få auga på nokon danse-metaforar eller andre uttrykk som kan gå inn i det same paradigmet, men eit par rørsleverb finn me:

7. Ka vil du meg? (nivå 2):

- når eg når fram, har du dratt din veg..

Eg-personen, som me framleis går ut frå er ein "dansar", er enno prega av forvirring og mange spørsmål, i dette tilfelle til Gud:

Ka vil du meg - du ber meg koma tett inn te deg
når eg når fram har du dratt din veg - ka vil du meg..?

Eg-personen verkar stressa; han prøver få tak i du-personen, Gud, men kvar gong han nesten har klart det, er Gud borte: "har du dratt din veg". Det blir ei slags jakt eller eit kappløp, der eg-personen vil "få tak i" Gud, dvs. forstå han, men aldri greier det: "eg får aldri has på deg - ka vil du meg?". Den ikkje-bokstavlege "rørsla" det her er tale om, har altså med tilhøvet mellom Gud og mennesket (dansaren) å gjera. "Ka vil du meg?" utnyttar denne rørsla og dynamikken til å få fram ei spenning. På den eine sida vil eg-personen bli kvitt uroa si og få svar på alle spørsmåla; "få has på" Gud, på den andre sida vil han behalda noko av det uforståelege, det mystiske og uforklarlege - det som både gleder og skremmer han.

"Ka vil du meg?" er eit framhald av forteljinga om eg-personen si søking etter ny erkjenning og meining, men er samstundes andre del av ein slags dialog mellom eg-personen og Gud, slik me såg i starten av denne analysen. Denne dialogen viser at det er mogleg å oppnå kontakt med Gud, men at heller ikkje dette løyser alle problem. Ein annan relasjon enn denne "Gud-menneske"-relasjonen kjem fram i neste enkelttekst; "Det blir så kaldt". Det same rørsleverbet som i "Ka vil du meg?"; å dra sin veg, vert nytta for å uttrykkja eit anna tilhøve enn at Gud har "dratt sin veg".

8. Det blir så kaldt (nivå 2):

- nå drar me kvar vår veg..

I "Det blir så kaldt" har to menneske, eit par, gått frå kvarandre: "nå drar me kvar vår veg". Rørsla er her knytta til noko negativt: Noko er over, slutt. Dette vert understreka av at "rørsle-uttrykk" som følgjer rett etter kvarandre, fortel om rørsla i to retningar: Først "me drog i sammen du og eg", eit uttrykk for rørsla i same retning (eit ikkje-bokstavleg uttrykk for semje, samarbeid og fellesskap), og deretter "nå drar me kvar vår veg", eit uttrykk for at rørsla no går i to motsette retningar, noko som fører til oppbrot og avstand.

Eg-personen sin erkjenningsprosess held fram: Han erkjenner reint intellektuelt at det var riktig å bryta opp, men kjenner samstundes einsemd og lengt etter det som var. Som i den førre teksten, "Ka vil du meg?", kjem det altså fram ei dobbelheit. Både den og "Det blir så kaldt" syner kontrastar mellom avstand og nærleik, og mellom det intellektuelt forståelege/erkjennbare og det uforståelege, men følbare - det som berre finst inni oss som subjektive kjensler.

Etter fleire enkelttekstar der eg-personen gradvis får ei ny erkjenning av sin eigen situasjon på fleire område av livet, kjem me i den nest siste songen, "Ansikt til ansikt", meir tilbake til tema frå dei første tekstane, særleg "I grenseland" og "Dansere i natten". Men mykje er endra undervegs.

9. Ansikt til ansikt (nivå 2):

- vis meg at eg e'kje berre ondskapens trell..

Eg-personen, dansaren, føler seg avslørt no: "dagen har komt og avslørt meg nå - skremmande utsikt..". Han hevdar han har "nektat å sjå", og at det han har sett, har gjort han "motlaus og fortvila" (1. strofe). Med dette innrømmer han vondskapen sin: "på min egen ondskap går det ikkje an å tvila". Men han har fått ei ny kamplyst: No nektar han å tru at dette er heile sanninga: "Men detta kan'kje ver heile sannheten om meg". Det nye som har kome inn, er eit håp om at det trass all vondskapen i han og rundt han, finst noko godt, også i han sjølv: "la meg sjå det goda, la meg sjå min flik av deg". "Deg" tyder altså at ein du-

person er til stades i teksten, den same du-personen som i "Ka vil du meg?"; Gud (jfr. "fyll meg med din nåde.."), men forma for dialog har endra seg totalt. Før skreik dei til kvarandre i kvar sin isolerte tekst, no er tonen ein annan og eg-personen bed inntrengande:

Sei at eg kan elska, vera god og gi
fyll meg med din nåde, gje meg mot og gjer meg fri (..)
la meg sjå min godhet - ansikt til ansikt.

Rørsleverb finn me også her: "Eg har **gått rundt i natta** og nekta å sjå", eit uttrykk som ligg svært nær "dansere i natten", men som likevel skil seg frå dette, m.a. fordi det ligg meir refleksjon og erkjenning bak³⁷. Ein viktig bakgrunn for dette er at det er **dagen** som no kjem inn som aktiv og handlande, agens, der natta rådde før: "Men dagen har komt og avslørt meg nå". I tillegg har me uttrykket "Vis meg at eg e'kje berre **ondskapens trell**", som også viser ei endring. Tidlegare har han hevda at "Døden er regissør" ("I grenseland") og at "profitten rår, vi er statister" ("Dansere i natten"). "**..ikkje berre ondskapens trell**" får fram at han no ser dette annleis. Framleis er han "trell" eller slave av vondskapen, men han er ikkje berre det, han har også noko godt i seg som han vil ta vare på, noko han vil kjempa for. Om det handlar den siste enkeltteksten; "Håp". Tanken om at det finst eit håp trass alt, trass dominansen frå "natta", dvs. vondskapen, blir vidareført her. Framstillinga er no tilbake i 1.person fleirtal, som i "Dansere i natten", i det diktet som avsluttar heile syklusen og vert avgjerande for tolkinga av plata Danere i natten som ein heilskap, ein stor-tekst.

10. Håp (nivå 2):

- vi driver fram på opprørt hav..

Det å "drive fram" i setninga "Vi **driver fram** på opprørt hav" er endå eit uttrykk for rørsle som knytter seg til dei andre rørsle- og danse-uttrykka. Denne rørsla har noko til felles med det å dansa; begge er rørsler som i alle fall delvis er styrt av nokon utanfor den personen som utfører dei: "Dansen" vert styrt av impulsar i form av musikk og rytmar, medan vind og

³⁷Alle uttrykk som har med "natta" å gjera, og som viser utvikling og endring i tyding av denne hovud-metaforen eller paradigmet, vert analysert under det neste punktet; 6.3. Når det gjeld tolkinga av heile uttrykket "Dansere i natten", kjem denne implisitt fram gjennom analysen av "dans/dansa"-paradigmet og "natt"-paradigmet, men vert gjort eksplisitt under pkt. 6.4; "Metaforkomplekset **Dansere i natten**".

bølgjer er kreftene som driv ein fram på havet. Men begge rørslene eller handlingane kan likevel til ein viss grad påverkast av den dei skjer med; dansaren eller seglaren. Dei har har visse måter å styra på, dersom dei vel å bruka desse. Rørslene; "dansen" og "seglinga", dvs. livet vår (jfr. inkluderinga gjennom bruken av "vi-form"), er altså *ikkje berre* opp til dei kreftene som styrer oss (jfr. "Ansikt til ansikt"). Me kan regulera nokre av impulsane sjølv.

Det må elles nemnast at bildebruken i "Håp" er karakteristisk. Ei mengd metaforar er brukt for å uttrykkja same referanse: "vi gir aldri opp", ein referanse "omkvedet" altså uttrykkjer eksplisitt og bokstavleg. Den første verselinja "Håpet tar de aldri fra oss", etterfølgt av omkvedet "Vi gir aldri opp", let oss aldri vera i tvil om kva hovudpoenget er med denne enkeltteksten, men dette poenget blir kraftig forsterka og poengtert gjennom den stadige oppattakinga av uttrykket, variert i dei mange, ofte klisjeaktige, metaforane, som td. "Kosmos finnes midt i kaos", "En liten gnist kan ses i mørke" og "Det kommer regntid etter tørke".

Fleire uttrykk alluderer til Bibelen i denne teksten; me ser det i uttrykket "tomme grav", men det er kanskje endå tydelegare i refrenget, som er eit nesten ordrett sitat frå Det gamle testamentet:

Fredstanker
framtid og håp,
er drømmen om oss

Utgangspunktet for denne formuleringa er truleg følgjande utsegn frå profeten Jeremia³⁸:

For eg veit kva tankar eg har med dykk, seier Herren, fredstankar og ikkje ulukketankar. Eg vil gje dykk framtid og von (Jer. 29,11).

"Håp" endar med ein ny imperativ³⁹, ei bøn til ein du-person som truleg er Gud⁴⁰: "gi oss

³⁸Same bok (Jeremia) har også mange andre uttrykk for det same, td. "Det er håp for di framtid, seier Herren" (Jer. 31, 17).

³⁹Jfr. bruken av imperativar i "Se meg" og "Ansikt til ansikt".

⁴⁰At denne du-personen er Gud, er sannsynleg ut frå uttrykket "tomme grav", som i vår kultur alluderer Jesu oppstode frå dei døde. Det er dessutan sannsynleg ut frå at du-personen i to tidlegare tekstar, "Ka vil du meg?" og "Ansikt til ansikt", så tydeleg var Gud.

aldri opp". Håpet er altså noko kollektivt, noko allment, slik "vi"-forma understrekar, slik det også var i "Dansere i natten"-teksten. Plata Dansere i natten kan ut frå dette tolkast som ein påstand om at menneska per definisjon er "dansarar i natta", men at me samstundes har håp, eit håp som til sjuande og sist er knytt til Gud, at Gud ikkje "gir oss opp": "gi oss aldri opp". Vidare kan ein tolka det å "driva fram på opprørt hav" som å leva eit usikkert, uroleg og vanskeleg liv - fylt av konflikhtar og med stadig veksling mellom "storm" og "stille". Men det er også fullt mogleg å tolka dette meir positivt: Det flotte med "havet", og livet, er nettopp at det er så lunefullt. Mange synest dette gjer det endå meir spennande og fascinerande.

6.3 Metaforen/paradigmet natt

Me går så over til å sjå på natt-metaforen eller natt-paradigmet, som altså er samlinga eller summen av dei eksplisitte natt-metaforane og dei andre uttrykka i tekstane som ligg semantisk nær "natt". Mange av dei ikkje-eksplisitte uttrykka i natt-paradigmet inneheld ordet "mørke". Slik kan ein seia at metaforane "natt" og "mørke" fungerer som synonym, i alle fall i utgangspunktet. Korleis dette tilhøvet og referansen til "natt" utviklar seg i løpet av dei ti enkelttekstane, vil vonleg analysen av enkeltuttrykka i punkt 6.3.3 visa.

6.3.1 Tydingspotensiale natt

NATT

den mørke delen av døgnet:

"natta faller på", "klokka 3 i natt", "arbeide dag og natt" = døgnet rundt, "de er så forskjellige som natt og dag", "gjøre natt til dag" = arbeide, være oppe om natta, "si god natt", "natters tider" = om natta, "i natt" = nå i natt, natt til i dag eller natt til i morgen, "natt til fredag", "til natta" = førstkommende natt, "oppleve storbyen ved natta"

overf.: "forslaget var helt bort i natta" = fullstendig meningsløst

"gjøre noe over natta" = (etter eng.) plutselig, uten videre

Som ein førebels kommentar til tydingspotensialet, vil me seia at konnotasjonane < mørke > (jfr. tyding 3) av MØRKE nedanfor) og < meningsløyse > er sannsynlege, dvs. at dei i visse kontekstar truleg kan aktiverast som ein del av tydinga av "natt". Me finn derimot ingenting her som antyder ein samanheng mellom "natt" og vonde krefter eller død, som me seinare vil argumentera for er ein viktig del av natt-paradigmet. Koplinga blir her < mørke >, som det er meir vanleg å konnotera direkte til dei "mørke maktene", og sjå som kontrast til "lyset", det gode og dei gode maktene eller kreftene i tilværet. Metaforen **mørke** er konvensjonell og svært mykje bruk; 60-70 ulike stader, berre i Bibelen, i følge Ord i Bibelen.

MØRKE (frå Bokmålsordboka)

1) mørk tilstand, **mangel på lys**; skygge: "høstmørke", "nattemørke", "nattens mulm og mørke"
overf.: "Tiden før år 1000 ligger i mørke"

2) tilstand med uvitenhet, mangel på opplysning: "hedenskapets-, overtroens mørke", "egyptisk mørke", "åndelig mørke"

3) bibl: **virkelighet uten Gud; virkefelt for ondskap**: "Vandre i mørket", "i mørkets makt", "mørkets gjerninger", "mørkets fyrste", "bli utstøtt i det ytterste mørke"

6.3.2 Inventarliste for natt-paradigmet

Me følgjer same disposisjon som ved analysen av dans-paradigmet, og startar med ei oversikt over alle uttrykka, både på 1. og 2. nivå, som inngår i natt-paradigmet.

Nivå 1: Eksplisitte natt-metaforar

Dansere i natten:

"I ly av natten når vi vårt mål
Vi løfter våre beger i skyggenes skål
Dansere i natten, uten ansikt, uten navn
Dansere i natten, ordløs lengsel, uklart savn"
"Natten tar i mot oss og vil skjule vår nød"

Ansikt til ansikt:

"Eg har gått rundt i nåttå og nekta å sjå
ansikt til ansikt
Men dagen har komt og avslørt meg nå
skremmande utsikt"

Nivå 2: Ikkje-eksplisitte natt-metaforar

I grenseland:

"Døden er regissør.."

Et, drikk og vær glad:

"slit og strev kan gjør blind"

Dansere i natten:

"Vi løfter våre beger i skyggenes skål"
"Vi nekter å høre, vi vil ikke se"

Aleina:

"om det bare va et mareritt, men eg e lys vaken.."
"Det er en meg her inne som famler rundt i blinde"

Hvor er du?:

"Du svindler og lyver.."
"du torturerer og dreper.."

Det blir så kaldt:

"det blir så mørkt når bålet blir te glør"
"det blir så einsamt når ei seng blir te senger"

Ansikt til ansikt:

"for min ondskap har eg kjent og eg har tålt det eg har sett
men å godta at eg kan elska trur eg ikkje vil bli lett"

Håp:

"En liten gnist kan ses i mørke

- vi gir aldri opp"

"Liv blir død, men død gir liv

- vi gir aldri opp"

6.3.3 Analyse av enkeltuttrykka i natt-paradigmet

1. I grenseland (nivå 2):

- Døden er regissør

Det aller første uttrykket me skal ta for oss, vart også analysert under dans-paradigmet. Sett i forhold til dans-paradigmet, var "regissør" det sentrale ordet i dette metaforiske uttrykket, dvs. det ordet i frasen som først og fremst gjorde oss merksame på at me hadde med ein metafor å gjera. Regissør-metaforen fokuserte på at dansaren sjølv var passiv, at han vart styrt utanfrå. Men sett i forhold til natt-paradigmet, vert ordet "døden" det sentrale. Fokus blir no på *kven* som er "regissør", dvs. kven som styrer dansaren. Men korleis knytter "døden" seg til natt-paradigmet? Ut frå tydingspotensialet til NATT (sjå ovenfor, punkt 6.3.1) finn me inga direkte kopling frå "natt" til "død", men om me held fast på at "mørke" er eit synonym til "natt", finst det sambandslinjer (jfr. ordbokforklaringa til MØRKE ovanfor; punkt 6.3.1). Tyding 3) av MØRKE fortel at ordet vert brukt for å karakterisera ein "virkelighet utan Gud" og gjev m.a. dømet "mørkets fyrste". Den som rår over mørket ("mørkets fyrste"), må i denne bibelske konteksten vera djevelen, personifiseringa av det vonde. Kva for tydingsmoglegheiter kan me rekna med at ordet "døden" har?

DØD (subst., frå Bokmålsordboka)

1) det å dø; undergang:

"avgå ved døden", "få en lett, smertefull død", "ligge for døden", "være nær døden", "dømme til døden", "ta sin død av noe" = ta seg så nær av noe at en dør, "han har vært langt inn i døden" (..)

2) personifisert:

"døden møter oss alle", "bli dødens bytte", "stå ansikt til ansikt med døden"

3) det å være død:

"tro på et liv etter døden", "gå i døden for noe(n)" = frivillig sette livet til for, "en kamp på liv og død"

Uttrykket "døden" kan altså referera til fysisk død; det å dø (jfr. tyding 1) av DØD ovanfor), men i bibelsk forstand vert det i tillegg brukt om ein annan død, ein åndeleg død; eit tilvære utan Gud (jfr. tyding 3) av MØRKE ovanfor). Ein slik dobbel bruk finst det mange døme på i Bibelen, td. i forteljinga om då Jesus vekte opp Lazarus frå ein fysisk død:

Eg er oppstoda og livet. Den som trur på meg, skal leva om han så døyr (1). Og kvar den som trur på meg, skal i all æve ikkje døy (2) (Joh. 11, 25-26).

I det første tilfellet (1) er det tale om fysisk død. Her blir "leva" ikkje-bokstavleg: Når ein er død, lever ein jo ikkje i bokstavleg forstand. Liv og død er motsetningar. I det andre tilfellet (2) kan det umogleg vera tale om fysisk død. Bokstavleg og fysisk skal jo alle døy, det er uunngåeleg. Å "ikkje døy" i tilfelle (2) får altså same referanse som å "leva" i tilfelle (1). Denne parallellen kjem også fram gjennom bruken av anafor; begge setningane opnar med orda "Den (kvar den) som trur på meg, skal..".

I "Døden er regissør" handlar det om den åndelege døden; dansarane er jo levande, i bokstavleg forstand, i fiksjonen. "Døden" kan difor tolkast som eit metonym for, og ei personifisering av, det vonde eller den vonde. Men uttrykket "Døden er regissør" som heilskap vert likevel ein metafor (jfr. avgrensingsproblematikken i kapittel 2, særleg punkt 2.3.3).

Denne analysen av uttrykket "Døden er regissør" viser at det er *konteksten og bruken* som avgjer kva me oppfattar som det sentrale innhaldet, og som dermed avgjer tolkinga vår. Me skal seinare sjå meir på samanhengen mellom dei to paradigma, men me hevdar altså i denne omgong at uttrykket "Døden er regissør" inngår både i dans- og natt-paradigmet. Fleire uttrykk vil koma i same kategori; at dei høyrer til i begge paradigma - og dermed bidreg til å knytta dei saman og etablera referansen til heilskapen eller det metaforiske komplekset "Dansere i natten" (her forstått som ein fiktiv eller konstruert samheng mellom alle enkelttekstane).

Det neste enkeltuttrykket høyrer derimot berre med i natt-paradigmet. Me må attende til synonyma "natt"/"mørke" for å finna koplinga mellom det sentrale ordet i det metaforiske uttrykket; "blind", og natt-paradigmet.

2. Et, drikk og vær glad (nivå 2):

- slit og strev kan gjør blind (jfr kan ikkje sjå -> mørke)

Å vera blind er å ikkje kunna sjå. I analysen av sansemetaforane hos Bjørn Eidsvåg i kapittel 5 tok me m.a. opp samanhengen mellom "blind", eller det å ikkje sjå, og "mørke". Under punkt 5.2.1, døme 2 såg me at "mørket" såleis kunne vera ein del av synsmetaforen i den aktuelle konteksten, og at mange av konnotasjonane til "natt" og "mørke" vil vera felles. Ein kan likevel ikkje seia at orda eller metaforane "natt" og "mørke" er heilt synonyme. Dei ligg nær kvarandre semantisk, men har ikkje heilt den same referansen: Vanlege konnotasjonar til "natt" er <fare>, <utryggleik> og <angst>, men også <løynd> osb. "Natta" er farleg *fordi* det er mørkt; ein kan ikkje sjå og det er dermed vanskeleg å orientera seg og skilja ting frå kvarandre. Natta rommar altså fleire element enn at det er mørkt og vanskeleg å sjå, men dette er likefullt eit av dei viktigaste elementa (jfr. hovudtydinga eller tyding 1) under oppslagsordet NATT, sitert ovanfor under punkt 6.3.1; "..den mørke tid av døgnet").

"slit og strev kan gjør blind" kan ut frå dette tolkast som uttrykk for at vanskar i livet kan gjera ein ute av stand til å "sjå", dvs. forstå (jfr. analysen av sansemetaforane i kapittel 5, punkt 5.2.1). Når ein ikkje "ser", synest det å vera "mørke" eller "natt" kontinuerleg omkring ein. Ei slik kjensle har eg-personen; dansaren, i alle fall gjennom ein del av enkelttekstane i syklusen Dansere i natten. "Slit og strev", dvs. kav og mas i det daglege vert i teksten framstilt som årsaker til dette mørket; "kan gjør..", men dei kan også vera konsekvensar av eit meir altomfattande og omsluttande mørke, som er meir ein *tilstand* enn ei enkeltstående hending.

3. Dansere i natten (nivå 1):

- I ly av natten når vi vårt mål
Vi løfter våre beger i skyggenes skål

Her finn me "natten" nemnt eksplisitt for første gong på plata. Konteksten antyder noko om "ly" eller løynd/"skjul". "Vi" er, som me såg under dans-paradigmet, dansarane som skildrar livssituasjonen sin. Kvifor skålar dansarane i (evt. for) skuggane eller i ly av natta?

Dersom me alt har danna oss ei oppfatning av heilskapen som negativ, tolkar me gjerne "nøytrale" uttrykk i same lei; td. dei siterte verslinjene som avsluttar den første strofa. Å nå målet sitt "i ly av natten" treng ikkje vera negativt, men her vert mistanken vår vekt, sidan

"natta" alt har fått negative konnotasjonar knytta til seg. Det treng heller ikkje vera noko gale i å skåla i eller for skuggane ("skyggenes skål"), men skuggane er ei side ved "natta" og "mørket" som koplar heile uttrykket "Vi løfter våre beger i skyggenes skål" til natt-paradigmet, noko som får uttrykket til å vippe over frå å vera såkalla "nøytralt" til å få klart negative konnotasjonar. "Skyggenes skål" kan seia noko om at ein løyner noko (jfr. uttrykket natten tar imot oss og **vil skjule vår nød** i slutten av 3.strofe). Dansarane har problem og "nød". Dermed framstår feiringa og skålinga som krampaktig og eigentleg ufriviljug. I tillegg til dette kjem uttrykket "Nå skal vi gjøre det vi syns vi ikke bør", som gjev oss ein mistanke om at dansarane har dårleg samvit.

- Dansere i natten, uten ansikt, uten navn
 Dansere i natten, ordløs lengsel, uklart savn

Strofene i "Dansere i natten" fortel om kva dansarane gjer, medan refrenget skildrar korleis dei er. Refrenget er utan verbal og skildrar ein tilstand; den tilstanden dansarane er i. Dei er anonyme, dei er kven som helst; "uten ansikt, uten navn". Dei veit ikkje kva dei saknar eller lengtar etter, berre at dei lengtar etter noko: "ordløs lensel, uklart savn". Dersom dette er ein karakteristikk av ei gruppe menneske eller 'Mennesket', per definisjon, slik me kom fram ved analysen av dans-paradigmet, må dette også kunne hjelpa oss til å finna fram til kva "natta" kan tolkast som i denne konteksten: "Dansere i natten" -> Menneske i "natta" -> Menneske i livet -> Menneske i ei verd som er prega av "natta", dvs. vonde, destruktive krefter. Nokre av konfliktane dansarane opplever er lista opp i teksten. Konsekvensen av å vera "dansar i natta", vert passivitet og likesæle, slik det neste uttrykket indikerer.

Dansere i natten (nivå 2):

- Vi nekter å høre, vi vil ikke se

Her er det ikkje lenger tale om å vera "blind", noko som kan vera uforskyldt. No innrømmer dansarane at grunnen til at dei ikkje "høyrer" og "ser", dvs. oppfattar og forstår, er at dei ikkje *vil* oppfatta og forstå. Dei dansar i natta, dvs. er dominert av dei vonde kreftene, og som ein konsekvens av dette har dei gitt opp å "sjå", dvs. forstå verda rundt seg. Mørket/natta, dvs. det vonde, vart for dominerande, og fortvilning, håpløys og resignasjon

har erstatta "drømmer og visjoner" (3.strofe). Det "å ikkje sjå" vert eit bilde som kjem att fleire gonger, slik me også såg i kapittel 5.

4. Aleina (nivå 2):

- om det bare va et mareritt, men eg e lys vaken..

Til no har me stort sett sett på sambandslinjer mellom "natt" og "mørke". Med ordet "mareritt" i dette uttrykket kjem ei ny side ved "natta" inn: "Natta" er den tida av døgnet der me søv, og med svevn følgjer draumar; gode og vonde. Eg-personen har det så fælt at han prøver å tru det hele er ein draum, noko han snart kjem til å vakna opp frå. Samstundes innser han det forferdelege i at han faktisk *er* vaken: altså er røyndomen hans er verre enn noko mareritt. Slik vert natt-paradigmet utvida og får med ein nyanse til.

5. Se meg (nivå 2):

- Det er en meg her inne som famler rundt i blinde

Denne verselinja aktiverer på nytt førestellinga om at eg-personen, dansaren, oppheld seg i ei eller anna form for mørke/natt der det er vanskeleg å "sjå", dvs. oppfatta og forstå, slik me såg det i uttrykka "slit og strev kan gjør blind" (frå "Et, drikk og vær glad") og "vi nekter å høre, vi vil ikke se" (frå "Dansere i natten"). Eg-personen "famler rundt i blinde" fordi det er "mørkt" rundt han, dvs. at det vonde og destruktive har fått overtaket.

6. Hvor er du? (nivå 2):

- Du svindler og lyver..

- du torturerer og dreper.. (jfr. natssidene av mennesket (bokstavleg uttrykt her))

Me sa at i teoridelen at ein viktig intensjon var å visa korleis dei metaforisk uttrykka i tekstane til Bjørn Eidsvåg fungerer, også i samspel med andre ikkje-metaforiske uttrykk. Dei siterte verselinjene frå "Hvor er du?" er eit døme på eit slikt ikkje-metaforisk uttrykk som koplpar seg til natt-metaforane eller natt-paradigmet. Å svindla, lyga, torturera og drepa er høgst bokstavlege uttrykk for det Gud skuldar Mennesket for i fiksjonen. Likevel vil me hevda at dei høyrer med i natt-paradigmet. Dei medverkar sterkt til å presisera og konkretisera kva "mørkets gjerningar", som me indirekte, vagt og gjennom ulike bilde tidlegare har fått eit visst inntrykk av kva er.

I det neste natt-uttrykket er me attende til "mørke-elementet" i hovudmetaforen "natt".

8. Det blir så kaldt (nivå 2):

- det blir så mørkt når bålet blir te glør
- det blir så einsamt når ei seng blir te senger

I denne enkeltteksten vert mange metaforiske uttrykk brukt for same referansen, slik me også har sett døme på før (jfr. analysen av "Håp" under dans-paradigmet, punkt 6.2.3). Dei to siterte verselinjene er berre to av uttrykka for omtrent same innhald eller referanse. Innhaldet i "Det blir så kaldt" var me elles inne på då me såg på korleis denne teksten var kopla til dans-paradigmet.

Påstandane frå eg-personen verkar unødvendige, dei er opplagte og sjølvsegte. Han ramsar opp konvensjonelle metaforar for å uttrykkja kor tomt og einsam han føler livet hans har blitt, når ho han delte alt med, no er borte. Kan desse konvensjonelle metaforane, eller klisjeane som mange vil kalla dei, ha nokon funksjon i denne teksten? Me vil hevda at dei kan det. Sett i samband med natt-paradigmet, vil i alle fall dei uttrykka som på ein eller annan måte kan relaterast til dette, kunna verta re-aktiverte, dvs. få ei fornya metaforisk kraft eller originalitet. Her gjeld dette først og fremst orda "mørkt" og "seng", som me lett konnoterer til "natt". "Det blir så kaldt" si tilknytning til natt-paradigmet og natt-metaforen vert då at også den forma for einsemd og lengt eg-personen gjev uttrykk for her, har noko med "natt", dvs. der det "mørke" eller vonde dominerer å gjera. At menneske sårar kvarandre, er også ein konsekvens av "mørket" eller "natta". I den neste enkeltteksten finn me så eit nytt eksplisitt natt-uttrykk:

9. Ansikt til ansikt (nivå 1):

- Eg har gått rundt i nåtta og nekta å sjå
ansikt til ansikt
- Men dagen har komt og avslørt meg nå
skremmande utsikt

Som me såg i analysen av danse-uttrykka (punkt. 6.2.3), har "Ansikt til ansikt" ein heilt sentral plass når det gjeld etableringa av ein heilskap på plata Dansere i natten. Her vert mykje av det som har gått føre seg i dei tidlegare, og tilsynelatande enkeltstående, enkelt-

tekstane oppsummert og sett i samanheng. Erkjenninga og oppsummeringa kjem m.a. fram gjennom bruken av perfektum; "Eg **har gått rundt i nåttå**..(..) men **dagen har komt og avslørt meg**..". Han ser tilbake på noko som **har skjedd**, noko som er avslutta. No ser han framover: "Men detta **kan'kje ver'** heile sannheten om meg, **La meg sjå** det goda..". Her får me også stadfesta samanhengen mellom "nåttå" og det å ikkje sjå eller "nekte å sjå", ein samanheng me til no berre har kunna slutta oss til indirekte; via ordet "mørke". Ei viktig side ved uttrykket "natt" i denne konteksten er altså at ein ikkje kan "sjå" og orientera seg, dvs. oppfatta og forstå det som er rundt ein; sin eigen situasjon, sitt eige liv.

"Eg har gått rundt i nåttå", altså utan å "sjå", vert samstundes sett i kontrast til "dagen": "Men **dagen** har komt og avslørt meg nå..". Bokstavleg veit me at dagen er den lyse delen av døgnet, og natta den mørke. Om dagen arbeider me, om natta søv me, medan nokre driv med såkalla "lysskye" aktivitetar; aktivitetar som må løynast, som ikkje tåler "dagens lys", som me seier. Ut frå slike konvensjonelle oppfatningar om skilnaden eller kontrasten mellom dag og natt, overfører me tilsvarande skilnader til den ikkje-bokstavlege bruken av uttrykka. Dette tyder at "dagen" i dette tilfellet, klart "presentert" som ikkje-bokstavleg uttrykk her, får ein referanse som ligg så nær opp til den totale motsetninga av referansen til "natta", som mogleg. Når "natta" er der ein ikkje kan sjå, er "dagen" der ein *kan* sjå. Når "natta" er der mørket rår, dvs. at det vonde dominerer, er "dagen" det motsette; der lyset rår, dvs. at det gode dominerer. Når "natta" er uttrykk for det negative og destruktive, er dagen uttrykk for det positive og konstruktive.

Ein slik parallell-effekt gjer at eit uttrykk indirekte kan "vera til stades" i ein tekst, sidan uttrykk som kan seiast å vera parallelle, anten fordi dei ligg svært nær semantisk, eller fordi dei er klare og konvensjonelle motsetningar, bringer med seg konnotasjonane til det ikkje-eksplisitte uttrykket. Dette fører til ei økonomisering av språket; ein treng ikkje forklara så eksplisitt, ein kan la meir vera innforstått, og gjennom dette forsterka effektar som td. det me i innleiingskapitlet kalla "the cultivation of intimacy" (jfr. punkt. 1.4.3). Eit nytt uttrykk, brukt metaforisk, kan altså få ein klar referanse allereie første gong det dukkar opp, fordi det førekjem i ein ikkje-eksplisitt, men like fullt klar relasjon til eit anna, og alt etablert, metaforisk uttrykk. I vårt tilfelle, enkeltteksten "Ansikt til ansikt" fører dette til ei aktivering av "dagen" som ein vesentleg metafor og kontrast til alt me tidlegare har høyrte om "natta"

og mørket", som til no har dominert bildet av dansarane sitt tilvære. Når det enkle ordet "dagen" er nemnt i denne teksten, får me etablert ein motpol eller motpart til dagen: "Natta", dvs. det vonde er ikkje lenger einerådande; "natta" har fått ein utfordrar i "dagen", dvs. det gode.

Ansikt til ansikt (nivå 2):

- for min ondskap har eg kjent og eg har tålt det eg har sett
men å godta at eg kan elska trur eg ikkje vil bli lett

Her vert motsetninga mellom det vonde; "min ondskap", tidlegare uttrykt gjennom "natta", og det gode, "at eg kan elska", gjort meir eksplisitt enn nokon gong tidlegare i syklusen. Me får stadfesta at det slett ikkje berre handlar om å "dansa i natta": Tvertimot er det ei skildring av ein kamp mellom det vonde og det gode, ein kamp eg-personen, som representant for "dansarane", står midt oppe i. I det siterte uttrykket finn me verken "natt", mørke, død, eller blind, men derimot eit tilsvarande bokstavleg uttrykk; "ondskap". Når me likevel har valt å ta det med i analysen, er det fordi det så tydeleg medverkar til å presisera og plassera dei andre (ikkje-bokstavlege) uttrykka i natt-paradigmet.

Setningsdelen "å godta at eg kan elska" fører oss over til den neste og aller siste enkeltteksten i syklusen; finalen "Håp". Plasseringa eller rekkefølga av enkelttekstane i syklusen er eit kompositorisk verkemiddel som også er med på å strukturera vår oppfatning og tolking av ein eventuell samanheng mellom enkelttekstane; det me har kalla for "stor-teksten" **Dansere i natten**. Når den siste songen inneheld ei mengd ulike uttrykk for same referanse; at det finst eit håp, at "vi", dvs. "dansarane", aldri vil gje opp; "vi gir aldri opp", så vert ein tvinga til å sjå ei positiv løysing på det problemfylte og konfliktfylte tilværet dansarane, representert ved eg-personen, har gitt uttrykk for gjennom nesten heile syklusen. Det meste har vore klart negativt, men "Håp" endar like klart positivt. Er dette logisk? Er det grunnlag for ein så positiv slutt etter all denne elendigheita me har fått presentert om og av dansarane?

10. Håp (nivå 2):

- En liten gnist kan ses i mørke
- vi gir aldri opp

Ein siste gong er "mørke" nemnt; no som ein del av ein svært konvensjonelt metaforisk uttrykk: "En liten gnist kan ses i mørke", med ordet "gnist" som tyder "kime til lys". I "Håp" vert ikkje "mørke" framheva som metafor, slik uttrykket til ein viss grad vert i nokre av dei andre tekstane. Det er fleire årsaker til dette: Dei nære syntaktiske omgivnadene til "mørke", slik uttrykket førekjem her, er ein del av eit svært konvensjonelt, og dermed lite originalt metaforisk uttrykk, som me neppe vert særlege merksame på, og som dei fleste truleg ville karakterisera som ein klisjé. Ei anna årsak er komposisjonen av "Håp", som me alt har nemnt er ei oppramsing av ei mengd ulike bokstavlege og ikkje-bokstavlege uttrykk for den same referansen; at det finst håp og at ingen kan ta frå "dansarane" dette håpet. "En liten gnist kan ses i mørke" vert såleis berre eitt av mange metaforiske uttrykk for det same, om ein ser "Håp" isolert.

Men når me ser "Håp" som finale- eller avslutningstekst i stor-teksten **Dansere i natten**, vert vurderinga annleis: Då blir uttrykket ein vesentleg del av natt-paradigmet, vesentleg fordi det blir eit *bindeledd* mellom den positive "Håp"-teksten og alle dei andre tekstane, der "natta", dvs. det vonde, og håpløysa dominerer. Uttrykket blir eit bindeledd fordi det eksplisitt nemner "mørke", som tidlegare er etablert som synonym med "natt". Med "dansar" og "natt" som hovudmetaforar, og tittelen "Dansere i natten" som strukturerande med omsyn til tematisk heilskap og referanse, vert uttrykket "En liten gnist kan ses i mørke" sett likevel. Eit slikt bindeledd trengst også for å sannsynleggjera den positive slutten på "forteljinga" om dansarane i natta, som me stilte spørsmål til ovanfor. *Håpet*, ut frå dette uttrykket, er at det finst litt lys eller ein kime til lys; noko godt, i mørket; dvs. i ein røyndom som er prega av det vonde.

- Liv blir død, men død gir liv
- vi gir aldri opp

Denne verselinja vert sentral når det gjeld å knytta den positive "Håp"-teksten til metaforen og paradigmet **natt**. Me såg nemleg at "død", i fleire av tydingane av ordet, var nært knytta til metaforen "natt". I den første delen av uttrykket "Liv blir død" kan både "liv" og "død" tolkast som bokstavlege storleikar. Ein lever, men må døy (fysisk) før eller seinare. Døden er, i denne tydinga av ordet, uunngåeleg. Men den andre delen av uttrykket, ein tilsynelatande negasjon av den første delen, krever ei anna tolking, sidan ei bokstavleg tolking

her ville gjera uttrykket under eitt ("Liv blir død, men død gir liv") absurd og meningslaust.

Men signal i teksten kan aktivera ein bibelsk kontekst: Bibelen fortel at Jesus vekte Lasarus opp frå dei døde, og at Jesus sjølv stod opp frå dei døde: "Grava var tom". Dette må tyda at Jesus, som representerer det gode; "livet" eller "lyset" er sterkare enn det døden og det vonde; "mørket" eller "natta". Det kristne håpet er først og fremst knytta til Jesu oppstode: Dersom han stod opp, er han sterkare enn døden og det vonde. I "Håp" heiter det i den nest siste verselinja: **"ved kraften fra den tomme grav, gi oss aldri opp"**, noko som stadfestar at håpet i stor-teksten **Dansere i natten**, håpet for dansarane i natten er knytta til dei kreftene som stod bak Jesu oppstode, dei kreftene som viste seg å vera sterkare enn dødskreftene.

Den fysiske døden er ikkje uvesentleg, heller ikkje i bibelsk samanheng. Både Lasarus og Jesus døydde ein fysisk død, men det var ikkje den fysiske døden som var det viktigaste; den fysiske døden var berre eit symptom på det vonde; eit tilvære utan Gud, som m.a. vert kalla "åndelege død". Jesus forklarte dei ikkje-fysiske uttrykka "liv", dvs. åndeleg liv - evig liv saman med Gud, og "død", dvs. åndeleg liv - borte frå Gud slik:

Sanneleg, sanneleg, det seier eg dykk: Den som høyrer mitt ord og trur på han som sende meg, han har evig liv og kjem ikkje for domen, men **har gått over frå døden til livet** (Joh. 5, 24).

Parallellane **liv/lys**, og **død/mørke** (eller natt) er kjent i mange samanhengar, og er også mykje brukt i Bibelen, kanskje særleg i Johannesevangeliet. Alt i opninga av dette evangeliet vert denne bildebruken sentral som ein del av innleiinga til forteljinga om Jesus:

I han var liv, og livet var ljuset for menneska. Og ljuset skin i mørkret, men mørkret tok ikkje imot det(..) Den sanne ljuset som lyser for kvart menneske, kom no til verda (Joh. 1, 4-5 og 9).

Me såg at fleire uttrykk uavhengig av kvarandre, alluderer til Bibelen (jfr. analysen av uttrykka i dans-paradigmet 6.2.3), m.a. "kraften av den tomme grav" og "fredstanker, framtid og håp". Fleire ulike bibelske tekstar bryt altså inn i "Håp"-teksten. Sidan "Håp" er kopla til dei andre enkelttekstane, vert også brokkane av bibeltekstar vevd inn i og nærværande i desse og i stor-teksten **Dansere i natten**.

6.4 Metaforkomplekset Dansere i natten

Me har sett at dei to hovudmetaforane, **dansar/dansa** og **natt**, har kome fram gjennom både eksplisitte og ikkje-eksplisitte uttrykk. I analysane av dans-paradigmet og natt-paradigmet såg me korleis ei tyding eller ein referanse som gav klart negative konnotasjonar gradvis vart endra, i løpet av dei ti enkelttekstane, til å bli ein referanse med positive konnotasjonar, sjølv om noko av det negative framleis var til stades. Korleis gjekk denne endringa til? Me kom inn på dette i gjennomgangen av dei to paradigma, og vil under dette punktet forsøka å oppsummera og klargjera dette forløpet.

For å illustrera relasjonane mellom enkeltuttrykka internt i hovud-paradigma, og mellom paradigma, vil me først laga ein figur. Figuren vert sjølvstøtt ei forenkling av tilhøva mellom uttrykka og metaforane, men kan likevel seia noko om det prinsippet som verkar i og mellom uttrykka i desse tekstane.

(Figur neste side)

NATT: VONDSKAPEN RÅR

- Døden er regissør (1)
 - Profitten råer, vi er statister (3)
-
- Vis meg at eg e' kje berre ondskapens trell (9)
 - for min ondskap har eg kjent og eg har tatt det eg har sett, men å godta at eg kan elska, trur eg ikkje vil bli lett (9)

NATT: HÅP LØYSE

- J Ly av natten når vi vårt mål vi løfter våre beger i skyggens skål (3)
 - Natten tar imot oss og vil skjule vår nød (3)
 - Dansere i natten, uten ansikt, uten navn, Dansere i natten, (3) ordløs lengsel, uklart savn
-
- Det blir så mørkt når bålet blir te gler (8)
-
- En liten gnist kan ses i mørke (10)

NATT: MØRKE

- Natten tar imot oss og vil skjule vår nød (3)
-
- Det er en meg her inne som famler rundt i blinde (5)
 - Vi nekter å høre, vi vil ikke se
 - Slit og strev kan gjør blind (2)
-
- En liten gnist kan ses (10) i mørke, vi gir aldri opp

DANSERE I NATTEN

DANS/RØRSLE

- Nå danser han barbert rundt i ring (1)
 - ... smiker vi oss fram på brede stier (3)
 - Nå står eg her og vakte øve avgrunnen igjen (4)
 - Eg sprang te psyko-folket.
-
- Det er en meg her inne som famler rundt i blinde, trå forsiktig inn og led meg, trøst meg, gled meg... (5)

DANSARAR I NATTA → HÅP

- Dansere i natten, uten ansikt, uten navn Dansere i natten, uklar lengsel, uklart savn (3)
 - Nå danser han barbert rundt i ring føttene verker og blir (1)
-
- Vis meg at eg e' kje berre ondskapens trell (9)
 - Liv blir død, men død gir liv - vi gir aldri opp (10)

På figuren ser me at dei to hovudparadigma er teikna opp som fleire boksar. Poenget er å visa korleis dei ulike sidene eller elementa til DANS og NATT utgjer ulike semantiske felt (boksar) som kan verta kopla opp mot kvarandre, alt etter kva for tydingselement som vert fokusert i den enkelte konteksten der ordet førekjem. "Natt" vert i nokre høve framstilt som der det er mørkt, der ein ikkje kan sjå, her forstått som eit uttrykk for det å ikkje greia å orientera seg, oppfatta og forstå den røyndomen ein er i. I andre høve vert andre sider ved "natta" eller "mørket" vektlagt; mørket er der vondskapen og dødskreftene rår. Nokre gonger vert årsaka til "natta" fokusert; at det vonde dominerer, andre gonger er det verknadene av "natta" som kjem fram; td. håpløyse og fortvilning. Når det gjeld danse- eller rørsleparadigmet, vert det at dansen og dansaren er styrt av noko utanfor seg sjølv; musikk, rytme osb. fokusert i nokre høve, medan sjølve rørsle; at ein faktisk lever og er i rørsle, er meir sentralt andre gonger. Dei positive sidene ved dansen; det å uttrykka seg, vera kreativ, kjem i nokon grad fram indirekte i tekstane, medan det å dansa og virra planlaust og baklengs "rundt i ring", som kjem fram eksplisitt, viser ei klart negativ side.

Tittelen verkar samlande og strukturerande, når me først har fått ei aning om at det kan finnast ein samheng mellom enkelttekstane. Me har difor plassert tittelen som ein kjerne i midten av figuren, ein kjerne alt det andre vert styrt frå og har relasjonar til. Det interessante blir difor å finna ut kva for relasjonar dei enkelte tekstane og dei enkelte uttrykka har til tittelen eller hovudtemaet, og korleis enkelttekstane og -uttrykka gjennom desse relasjonane medverkar til å få fram ein heilskap, eller kanskje ei forteljing; ei slags episk-lyrisk framstilling som handlar om **Dansere i natten**.

Som mottakarar oppfattar me truleg først tittelteksten "Dansere i natten" som den sentrale, den einaste der uttrykket "Dansere i natten" eksplisitt finst i teksten. Me vil kanskje også leggja merke til uttrykket "Nå danser han barbent rundt i ring" frå "I grenseland" og "Eg har gått rundt i nåttå og nekta å sjå" frå "Ansikt til ansikt". Nokon samheng utover dette kan det vera vanskeleg å få auga på i første omgong. Men me har likevel argumentert for at plata eller diktsamlinga Dansere i natten, sett som ein stortekst, der all dei ti enkelttekstane spelar vesentlege roller, utgjer er ein tematisk heilskap. Denne heilskapen er ein metaforisk tekst om 'dansarar i natta', her tolka som menneska i ei verd prega av det vonde ("natta"). Slutten får fram at menneska, dansarane, likevel har eit håp ("lys"/"dag", det motsette av

"natt"); eit håp knytta til Gud, til at dei gode kreftene er sterkare enn dei vonde kreftene.

I kapittel 3 hevda me at paradigmerelasjonar, som td. relasjonane mellom uttrykka internt i natt-paradiget, kunne projiserast på syntagmerelasjonar. Den paradigmatiske bindinga ville altså følgja eit ord, td. "mørke", ut frå den tenkte tilstanden i "lageret" eller paradigmet **natt** og inn i den syntagmatiske bindinga til dei andre orda i den grammatiske konteksten. I analysen prøvde me å visa at det var sannsynleg at konnotasjonar eller tydingselement til ordet "mørke", vart overført til ordet "natt", sjølv om "natt" stod i ein syntagmatisk relasjon der det var heilt isolert frå ordet "natt".

Men "syntagmatisk" vert også brukt om andre samanhengar enn dei reint grammatiske, slik me m.a. viste til at Anne Williamson hadde gjort (jfr. punkt 3.4.2). Ut frå dette vil me hevda at stor-teksten **Dansere i natten** vert ein annan, større heilskap enn summen av dei enkelte delane, dvs. enkelttekstane. I tillegg til den samanhengen som kjem fram gjennom dei eksplisitte syntagmatiske relasjonane i dei ti enkelttekstane, td. den tydelege samanhengen i tid og innhald mellom "Aleina" og "Se meg", som kan lesast som ei lita episk forteljing om eg-personen, eksisterer det ein annan, ikkje-eksplisitt syntagmatisk samanheng som blir til *mellom dei ulike paradigma*. Det er denne samanhengen som gjer oss i stand til å kopla saman enkelttekstane, også dei som på overflata synest å vera svært ulike og "uavhengige" av dei andre tekstane. Koplinga mellom dei heilt ulike paradigma **dansar** og **natt**, er ein slik syntagmatisk samanheng. Denne syntagmatiske samanhengen er styrt av tittelen. I neste omgang styrer han vår tolking av enkelttekstane ut frå eit hermeneutisk prinsipp om heile tida å leita etter koplingar mellom paradigma **dans/dansa** og **natt**. Me vurderer difor teorien om at paradigmatiske relasjonar kan projiserast over på syntagmatiske, som tenleg for å forklara det som skjer når tyding eller referanse blir etablert i og mellom tekstar som i utgangspunktet og på overflata er sjølvstendige, avslutta einingar, slik me har sett i **Dansere i natten**-syklusen.

Heile kapittel 6 har så langt analysert dei metaforiske uttrykka **dansa/dansar** og **natt** i konteksten plata Danserer i natten. Men det vil også vera interessant å sjå om Bjørn Eidsvåg bruker desse metaforane i andre samanhengar; i andre tekstar, på andre plater. Det skal me gjera under det neste punktet.

6.5 Andre førekomstar av metaforane dans/dansa og natt i andre dikt og på andre plater

I den første delen av analysen, i kapittel 5, såg me at "mørke" kunne vera ein del av sansemetaforen "blind": Mørket er der ein ikkje kan sjå. No vil me ta for oss nokre andre døme på bruk av metaforane **dans/dansa** og **natt**. Dei to første døma er frå plata Tatt av vinden (1990):

Døme 1:

Syng dine sanger

Så sart og så skjør,
 så mektig så enorm
 En uredd skulptør
 har gitt deg din form
 Du er mitt hjem,
 du er min mor
 Du er vakker - så vakker
 min elskede jord

Syng - syng - syng
 Syng dine sanger,
 lær meg å danse
 Syng - syng - syng
 Lær meg å lytte, elske og sanse
 Syng dine sanger

Lider du, lider jeg -
 våre liv er vevd sammen
 Skades du skades jeg -
 du er grunnen og rammen
 duer mitt hjem
 du er min mor
 Du er vakker - så vakker
 min elskede jord

Denne teksten er ein hyllest til du-personen, som her er jorda; "Du er vakker min elskede jord". I refrenget finn me uttrykket "Lær meg å danse" som ein av fleire imperativar eg-personen rettar til jorda. Jorda må læra han å "dansa", "lytta", "elska" og "sansa", seier han. Tilhøvet mellom eg- og du-personen; jorda, vert framstilt som eit nært slektskapstilhøve; "Du er min mor", eit fellesskap der dei er avhengige av kvarandre. Dette metaforiske uttrykket utnyttar den gamle førestellinga om Moder Jord, ei personifisering av opphavet til alt liv. Av opphavet sitt lærer ein vanlegvis det som er viktig å kunna. Eg-personen bed difor Moder

Jord om kunnskap; om å få læra det viktige i livet; å "sansa", dvs. fanga opp inntrykk frå omgivnadene, å "dansa", dvs. gjera dei rette rørsle og uttrykka seg etter musikken, (jfr. uttrykket "syng dine sanger"). Her er det *jorda* som skal vera utgangspunktet for dei handlingane mennesket utfører; "dansen". Mennesket sin "dans" skal vera eit svar på, eller respons til, dei signala jorda gjev. Indirekte blir denne teksten difor ein kritikk mot dagens situasjon: Menneska lyttar slett ikkje etter dei signala jorda gjev, men overforbruker og øyder naturressursane og dermed sitt eige livsgrunnlag.

Døme 2:

Dåredans

Solå va' gått i havet
og hang vel ein plass te' tørk
Ute sto månen lågt
og skein på ei rimdekt bjørk
Inne hos meg dansa lyset
i eggande kåte kast
Eg va' forblinda og døvhørt,
tankane holdt meg fast

**Dåredans - dåredans - i kveld e' det
dåredans
dåredans - dåredans
Og dansen går rundt navlen
uten stans - i dåredans**

Tunnelen va' svart og grufull,
litt spennande va' det jo og
Eg stokk då eg såg et lys -
va' det et håp, eller kom det et tog?
Eg visste kor veien gjekk ut,
for eg hadde funne han inn
Eg va' livredd og hadde det fælt
og gjekk lenger inn i tunnelen min

Dåredans..

Eg har gjennomforklart og forsvart meg,
eg har foretatt full obduksjon
Men e' akkurat lika forvirra,
eg fant ingen svar eller konklusjon
Behovet for omsorg e' bunnlaust,
eg forgår snart i klage og stønn
Så eg klappe og stryke meg sjøl;
Koss va' Frans av Asissis bønn?

Dåredans..

Denne teksten har fellstrekk med fleire andre med har sett på til no, td. "Dansere i natten", "Ringdans" og "Eg har virra omkring". Eg-personen er lei av seg sjøl, lei av å orsaka seg, lei av å granska seg sjølv; han kjem ikkje vidare; "tankane holdt meg fast" (1.strofe). Det å ikkje koma vidare, vert så knytta til eit **sirkel-bilde**, som i dei nemnte tekstane får litt ulikt uttrykk. Sirkelrørsla, "ringdansen" eller "dåredansen" gjev eit lite flatterande bilde av eg-personen. Han kjem ingen veg og verkar resignert; "Eg forgår snart i klage og stønn". Å kalla seg sjølv ein "dåre", og å seia at "dansen går rundt navlen uten stans", er sterke uttrykk for at han er sjølvopptatt og innovervendt - til det sjukelege. Eg-personen innrømmer situasjonen, og kanskje ligg det eit visst håp om endring i sjølv erkjenninga; "Behovet for omsorg e' bunnlaust", og prøver å hugsa tilbake til andre tider med andre verdiar; Koss va' Frans av Asissis bønn?".

Dei to neste døma er henta frå plata Vertigo (1988).

Døme 3:

"Ditt møte med deg" er gjengitt under punkt 5.2.2, døme 1.

Denne teksten kan tolkast som ei rystande skildring av eit menneske som har vore så nær grensa for det mennesket kan tåla, som det er mogleg å koma. Men du-personen, som dette gjeld, har greidd seg og har kome vidare; **"Merka av nåttå gjekk du bøyd inn i dagen"**. "Nåttå" har her truleg same referanse som tilfellet var i syklusen **Dansere i natten**, der me fann ut at "natten" var eit metaforisk uttrykk for det vonde; anten for verda, som ein stad dominert av vonde og destruktive krefter, eller som det vonde sjølv. Når du-personen var "merka av nåttå", kan det tolkast som at han var så nær det vonde, kanskje døden, at han vart "merka", dvs. prega, av det. Angsten og problema, som verknader av det vonde, sette spor; ein kunne merka det på han.

I framhaldet av uttrykket, "..gjekk du bøyd inn i dagen", vert "dagen" motpol eller motsetning til "natt"; det vonde, døden. "Dagen" representerer livet, det gode, framtida og håpet. Trass angsten, problema og kampen klarte du-personen å koma vidare. Det skjedde ikkje utan vanskar; han *vart* merka av "nåttå", og han gjekk difor *bøyd* inn i "dagen". Men hovudsaka var *at* han faktisk gjekk inn i dagen.

Døme 4:**Et lys i Guds natt**

Mørke skyer dekker himlen
 Natten inntar dagen
 Mørkets gjerninger er onde
 Redsel kveler klagen
 Tillit blir mistenksomhet
 Mistenksomhet blir hat
 Mammon gir instruksjer
 Døden er soldat

Hvor mørkets makter får råde
 ropes forgjeves på nåde
 Kom, tenn et lys i Guds natt

Hjemløs fremmed fryser
 møter stengte dører
 Det handler om troverdighet
 Hør, den som har ører
 Jordens hjerte banker
 graven er forlatt
 De undertrykte synger
 stille nå i natt

Hvor mørkets makter får råde
 ropes forgjeves på nåde
Hør, hør en sang i Guds natt
 Hvor mørkets makter får råde
 ropes forgjeves på nåde
 Kom, tenn et lys i Guds natt

La noche de Dios
 (Guds natt)

Dette er truleg den teksten som har mest til felles med heilskapen eller metafor-komplekset **Dansere i natten**. Tittelen, "Et lys i Guds natt", minnar både om uttrykka "Dansere i natten" og "Et liten gnist kan ses i mørke"; begge uttrykk for at det finst håp, også i "natta".

Det mest spesielle ved denne teksten er kanskje eige-domsforma i tittelen; *Guds* natt. Er "natta", dvs. ei verd prega av vondskap og død, Guds? Er Gud herre også over det vonde?

Den første strofa skildrar korleis "natta inntar dagen"; korleis det vonde vinn over det gode. Dette kan tolkast som ein versjon av syndefallet, slik skjedde det ein gong. Men det kan også vera ei skildringa av dagens situasjon, der ein ofte misser det som er godt av syne, fordi "mørkets makter", dvs. det vonde, er så dominerande. Refrenget inneheld ein stor kontrast:

"Hvor mørkets makter får råde, ropes forgjeves på nåde" er ein skildring av ein håplaus og uuthaldeleg situasjon; utan "nåde". Men resten av refrenget snur denne haldninga; "Kom, tenn et lys i Guds natt", ei oppfordring om å visa fram håpet; "lyset" i natta. Her vert det underforstått at det likevel er mogleg å finna eit slikt håp. Kanskje håpet ligg nettopp i den uforståelege genitiven; at natta også er Guds.

Mot slutten av songen vert refrenget endra noko. I tillegg til oppfordringa om å "tenna eit lys" i Guds natt; visa fram håpet, kjem ei ny oppfordring: "Hør, hør en sang i Guds natt". Dette uttrykket byggjer på den andre strofa, der me får høyra om dei undertrykte som syng stille i natta; "De undertrykte synger stille nå i natt". At dei syng "stille", kan tolkast som at det er vanskeleg å oppfatta "songen"; dvs. klagen deira (jfr. 1.strofe: "Redsel kveler klagen"). Men å lytta etter songen i deira, vert eit metaforisk uttrykk for å aktivt gå inn for å fanga opp direkte og indirekte signal frå alle som er undertrykte og lid. Dersom me "høyrer", dvs. oppfattar, denne "songen", er kanskje det ein måte å "tenna eit lys" i Guds natt, dvs. verda; ein måte å gjera håpet synleg.

7. OPPSUMMERING

I innleiinga spurde me om korleis me forstår metaforar og korleis dei fungerer i en tekst. Gjennom ulike teoriar og analyse av ein del av Bjørn Eidsvågs tekstar har me no sett mange døme på metaforar og korleis dei verkar. For det meste har me konsentrert oss om metaforar som finst i fleire ulike tekstar, eller som kan grupperast etter visse kriterium. Me har sett korleis dei metaforiske uttrykka samverkar med andre verkemiddel, og kor viktig plassering i teksten og kopling til andre tekstar eller til eit paradigme, er for vår oppfatning og tolking av dei metaforiske uttrykka. Om me oppfattar eit uttrykk, først som ikkje-bokstavleg og deretter som metaforisk, vert til sjuande og sist **eit spørsmål om konvensjonar**: Når vert me merksame på sjølve språkteiknet, og når er språkbruken så automatisert at me tek tydingane og tolkingane for gitt? Når oppfattar me eit metaforisk uttrykk som originalt og verknadsfullt, og når avviser me det som ein klisjé? Slike spørsmål har me enno ikkje funne gode nok svar på. Men dei er knytta til det me innleiingsvis sa om kva for funksjonar bruk av metaforar kan ha; kognitiv, estetisk eller sosial - eller alle tre, men på ulike nivå. Ut frå den teori-litteraturen og analysen som er presentert i denne avhandlinga, synest me å sjå at metaforar i tekstar kan ha alle dei tre funksjonane. Denne konklusjonen fell til ein viss grad saman med Coopers oppsummering av kvifor me brukar metaforisk språkbruk; "why we engage in metaphorical talk":

(..) Those reasons included, at one level, the desire to stimulate imagery, or to evoke moods, or to provide useful models and, at a very different level, the urge towards intimacy (Cooper 1986:182).

Kva for funksjon som er viktigast i eit gitt tilfelle, har først og fremst med *teksten* sin funksjon i den enkelte språkbrukssituasjonen å gjera.

Analysen har lært oss noko om to ulike emne: For det første har me lært noko om korleis metaforar verkar i tekstar; korleis dei kan strukturera innhaldet og påverka vår tolking av den aktuelle teksten, og av andre tekstar som den teksten me prøver å forstå på ein eller anna måte er relatert til. Me har også sett at metaforar ofte går ut over den tradisjonelle grensa som frasen, setninga eller enkeltteksten har ofte vore. Metaforar kan såleis vera grensesprengande.

For det andre har me fått eit visst innblikk i kva for metaforar Bjørn Eidsvåg bruker i tekstane sine, og korleis dei - saman med andre verkemiddel - deltek i den kompliserte og komplekse prosessen det er å få fram ei meining eller ein referanse. Nokre metaforiske uttrykk har vore svært kryptiske og infløkte å få tak i. Dette gjeld særleg dei metaforane som har utgangsort med stort tydingspotensiale, td. "natt". Dess større potensiale ordet har, dess større blir moglegheitene for ulike tolkingar, og dess større spenning hos mottakaren for om han verkeleg har oppfatta poenget (jfr. Cohens teori om metaforens funksjon og samanlikninga av metaforar med vitsar, referert under punkt 1.4.3). Ut frå denne tankegangen vil me også tru at dess større risiko og spenning hos mottakaren for at han skal "ta feil", dess større er sjansen for det me ofte kallar ein "god effekt" eller verknadsfull og original metafor, nettopp med utgangspunkt i Cohens teori om "the cultivation of intimacy". Om mottakaren føler at han *har* forstått budskapet frå sendaren; at dei har eit så nært fellesskap at slike meldingar let seg overføra, vert altså effekten av "the cultivation of intimacy" størst.

At metaforar er viktige i kommunikasjonen vår, er udiskutabelt. I alle kommunikasjonssituasjonar finst det metaforiske uttrykk, ikkje berre i lyrikken. Men *kva* som er så genialt ved metaforar eller metaforisk bruk av språket, veit me enno ikkje. Eit anna stridsspørsmål er kvar det særeigne ligg; i språket sjølv (språkssystemet), hos språkbrukaren, eller som eit ikkje-språkleg, intimt tilhøve mellom sendar og mottakar? Hovudproblemet blir truleg å finna fram til nye og fruktbare metodar for vidare undersøkingar av desse og andre spørsmål omkring metaforar.

TILLEGG: DANSERE I NATTEN (TEKSTAR)**1. I grenseland**

Det sitter en gammel mann
 på grensen mellom angst og anger
 han er i midten av de 30
 og er for tiden svanger
 Han skal snart føde øyeblikket
 det absolutte - rene
 en ny himmel og en ny jord
 uten plass for det gemene.

Snart er tiden inne
 for- og framtid smelter sammen
 han vrir seg i redsel og smerte
 far til den nye stammen
 Det er en grufull stund
 jorden står i brann
 uten øyne og uten munn
 sluker det nyfødte han

Slik gikk det altså til
 han falt for slangens list
 han ville bli som Gud
 men fikk djevelsk ham til sist
 Nå danser han barbent rundt i ring
 føttene verker og blør
 han lar seg ikke merke med noenting
 Døden er regissør.

2. Et, drikk og vær glad

Et, drikk og vær glad
 har du det bra, e det bra
 slit og strev kan gjør blind
 det e jag etter vind

Eg har prøvd det mesta
 har vore fattig, vore rik
 eg har sørga, eg har festa
 eg har prøvd trufasthet og svik
 Nåde gjorde vondt og nåde gjorde godt
 det e svært begrensa ka eg har forstått
 Alt e forgienglig her på Guds jord
 tehake står bare et enkelt visdomsord:

Et, drikk og vær glad . . .

3. Dansere i natten

Lammet av konflikten mellom lyst og plikt
 sniker vi oss fram på brede stier
 redde for kreft og hjertesvikt
 alle snakker - alle tier.

Nå skal vi gjøre det vi syns vi ikke bør
 aldri mer; men vi har gjort det før
 I ly av natten når vi vårt mål
 vi løfter våre beger i skyggenes skål

Dansere i natten, uten ansikt, uten navn
 Dansere i natten, ordløs lengsel, uklart savn

Rådsvill av dilemmaet mellom jeg og vi
 stikker vi oss bort blant moralister
 frihet finnes bare i drøm og fantasi
 profitten rår, vi er statister
 Andre får ansvar for kontroll og disiplin
 brød og sirkus blir vår medisin
 vi nekter å høre - vi vil ikke se
 vi vil vite minst mulig - vi vil ha fred.

Slitne av vår egen tilkortkommenhet
 fortvilet over tapte illusjoner,
 forklarer vi bort vår samvittighet
 og dreper alle drømmer og visjoner
 Vi kaster oss i fanget på vår sjølvforakt
 med tusenvis av bomber hevise den sin makt.
 Vi satser store summer på undergang og død
 natten tar i mot oss og vil skjule vår nød.

4. Aleina

Nå står eg her og vakle øve avgrunnen igjen
 kaos smile te meg som om eg va ein gammal venn
 Eg har gått meg sjøl te blods - eg e hudlaus og naken
 om det bare va et mareritt, men eg e lys vaken.

Aleina, aleina igjen.

Eg sprang te «psykofolket» dei sa at «det er bare, bare . . .
 og menigheten sang «ingen e så trygg for fare»
 Min venn kunstnaren grein, for han va sjøl så misforstått
 og menigmannen sa: «det vil nå helst gå godt».

Nåken ropte sunnhet - andre va'kje inne
 dei hadde skifta image og sloppe te der sola skinne
 Alle hadde hover, men nåken mangla føter
 dei fauk omkring med vinden og skreiv ut «ikkje in nok»-bøter.

Så gjekk eg te meg sjøl eg hadde kappa og linjal
 eg sto og preika fine ord om avmakt og moral
 Så det va'kje møkje hjelp å få i selskap med meg sjøl
 - kom legestand og svirebrødre - gi meg dop og øl!

5. Se meg

Jeg har full kontroll
takler det meste
jeg har sverd og skjold
kan sloss mot de fleste
Jeg er flink i forsvar
ekspert i høflighet
jeg er en utadvendt kar
som vet en del om ensomhet

Se meg, hør meg
kom inn til meg og rør meg - kjære hør meg
Det er en meg herinne
som famler rundt i blinde
trå forsiktig inn og led meg
trøst meg, gled meg - men framfor alt: Se meg

Jeg er alltid beredt
har alltid ryggen klar
og jeg røyker tett
står sjelden uten svar
Jeg er sliten og lei
av å late som om
men jeg klarer meg
jeg gir - sjøl om jeg er tom.

6. Hvor er du?

Så du beskylder meg for svik og unfallenhet?
Så du beskylder meg for mangel på kjærlighet?
Så min hånd er for kort og min styrke for liten?
Hvor er det så du har plukket din viten?

Menneske, menneske - hvor er du nå?
menneske, menneske - hvor vil du gå?
Jeg spilte fløyte, men ingen danset
sang sørgesanger, men ingen stanset!

Du svindler og lyver og gjør loven til latter
du torturerer og dreper for å samle deg skatter
du vil ikke fred - du sloss for å få makt
du gjør det for meg har du til og med sagt!

Du tar fra de som sulter og gir stener for brød
og kneler front i bønn for mennesker i nød
du misbruker mitt navn for å oppnå makt og ære
troløse - troløse - når vil du lære?

8. Det blir så kaldt

Me drog i sammen du og eg
nå drar me kvar vår veg
Me ga kvarandre all vår kraft og tru
nå står eg her og der går du

Det blir så kaldt når varme kjensler dør
det blir så mørkt når bålet blir te glør
det blir 'kje musikk når gitaren mangle strenger
det blir så einsamt når ei seng blir te senger.

Me fant oss sjøl, men på kvert vårt sted
andre va bedre å snakka med
Du va 'kje den eg ville du sko vær
eg va 'kje lenger den som sto deg nær.

7. Ka vil du meg?

Ka vil du meg - du e rundt meg ustanseleg
men eg får aldri has på deg - ka vil du meg . . . ?
Ka vil du meg - du ber meg komma tett inn te deg
når eg når fram har du dratt din veg - ka vil du meg . . . ?

Syns eg eg har forstått
e det som om du har gått
når eg tape og e heilt på jordet
sette du brød og vin på bordet!

Ka vil du meg - koffor får eg 'kje fred for deg?
e du løgn eller verkeleg - ka vil du meg?
Ka vil du meg - du e heilt uforståeleg
du snur alt opp ner for meg - ka vil du meg . . . ?

9. Ansikt til ansikt

Eg har gått rundt i natta og nekta å sjå
ansikt til ansikt . . .
men dagen har komt og avslørt meg nå
- skremmande utsikt . . .
det eg har sett har gjort meg motlaus og fortvila
på min egen ondskap går det ikkje an å tvila.
Men detta kan'kje ver' heile sannheten om meg
la meg sjå det goda - la meg sjå min slikt av deg.

Sei at eg kan elska, vera god og gi
fyll meg med din nåde, gje meg mot og gjer meg fri
vis meg at eg e'kje berre ondskapens trell
det vil nok gjer godt, men eg e redd likavel,
for min ondskap har eg kjent og eg har tålt det eg har sett
men å godta at eg kan elske - trur eg ikkje vil bli lett

Sei at eg kan elska, vera god og gi
la meg sjå min godhet - ansikt til ansikt.

10. Håp

Håpet tar de aldri fra oss
- vi gir aldri opp
Kosmos limes midt i kaos
- vi gir aldri opp.
En liten gnist kan sees i mørke
- vi gir aldri opp
Det kommer regntid etter tørke.

Fredstanker
framtid og håp,
er drømmen om oss

Liv blir død, men død gir liv
- vi gir aldri opp
avmakten gir perspektiv
- vi gir aldri opp
Vi syns vi fant, men vi var funnet
- vi gir aldri opp
ved nederlaget har vi vunnet

Vi driver fram på opprørt hav
- vi gir aldri opp
ved kraften fra den tomme grav
gi oss aldri opp.

LITTERATURLISTE

- Aristoteles: Om digtekunsten. Dansk utgåve v/Erling Harsberg. København, 1969.
- Tore Bjørge og Daniel Heradstveit: Politisk kommunikasjon. Tano, 1987. 2.utgåve 1992.
- Max Black: Models and metaphors: Studies in language and philosophy. New York, 1962.
- Ted Cohen: "Metaphor and the Cultivation of Intimacy" i Sheldon Sacks (red): On metaphor. Chicago og London, 1979.
- David Cooper: Metaphor. Aristotelian studies; vol. 5. Oxford, 1986.
- Donald Davidson: "What metaphors mean" i On metaphor.
- Einar Eggen: "Metafor og metonymi" i Norskraft 7/76.
- Bernt Fossetøl: "Fins det et særskilt dikterisk språk" i Bernt Fossetøl: Bindingsverket i tekster. Iniversitetsforlaget, 1983.
- Bernt Fossetøl: "Strategier i koding og avkoding av språklig informasjon" i Bindingsverket i tekster.
- Eli Glomnes: Noen sier noe. Kommunikasjonsteori. LNU/Cappelen, 1991.
- Werner Ingendahl: Der metaphorische Prozess. Sprache der Gegenwart bd.14. Düsseldorf, 1971. 2.utgåve 1973.
- Roman Jakobson: "Lingvistikk og poetikk" i Heldal og Linneberg (red.): Strukturalisme i litteraturvitenskapen. Gyldendal, 1978.
- Mark Johnson og George Lakoff: Metaphors We Live By. Chicago og London, 1980.
- Atle Kittang og Asbjørn Aarseth: Lyriske strukturer. Universitetsforlaget, 1968. 3.utgåve, 1976.
- Arild Linneberg: "Problemer i rockens poetikk; Masselyrikk fra Renessansen til Ray Davies" i Odd Martin Mæland (red.) Mellom tekst og tekst. LNU/Cappelen, 1988.
- I.A. Richards: "Poetic process and literary analysis" i Thomas Sebeok (red.): Style in language. Massachusetts, 1960.
- Paul Ricoeur: The rule of metaphor: Multi-disiplinary studies in the creation of meaning in language. (orig. 1976) Engelsk utgåve: London, 1986.
- Paul Ricoeur: "The metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling" i On metaphor.

Ragnar Rommetveit: Språk, tanke og kommunikasjon: ei innføring i språkpsykologi og psykolingvistikk. Universitetsforlaget, 1972.

Edward Stankiewics: "Linguistics and the study of Poetic Language" i Style in Language.

Åsfrid Svensen: Tekstens mønstre. Universitetsforlaget, 1985.

Jan Inge Sørbø: "Frå gudsklage til paradisdraum". Frå kap. IV "Bibelen i litteraturen" i Bibelen i Norge. Det norske Bibelselskap, 1991.

Stephen Ullmann: Language and style. Oxford, 1964.

Anne Williamson: "Erotisk poesi - himmelens speil. Om Henrik Wergwlands Poesier og en analyse av 'Den elsktes slummer'". Edda 1/88.

Olaf Øyslebø: Stil- og språkbruksanalyse. Universitetsforlaget, 1978.

Erling Aadland: "Noen lyriske problemer" i Norsklæraren 1/93.

Oppslagsverk:

Bokmålsordboka. Universitetsforlaget, 1986.

Nynorskordboka. Det norske samlaget, 1986.

STORE NORSKE ordbok. Kunnskapsforlaget, 1990.

STORE NORSKE leksikon. Kunnskapsforlaget, 1985.

Ord i Bibelen. Det norske Bibelselskap, 1991.

Kort samandrag av innhaldet:

Denne hovudfagsavhandlinga er skriven av Kristin Hjertaker, student ved Nordisk institutt, Universitetet i Bergen, 1993. Tittelen er *"Et lys i Guds natt": ein studie av metaforar med døme frå Bjørn Eidsvågs tekstar*.

Avhandlinga er definert som *språkleg*, men ligg i grenselandet mellom språk og litteratur, om ein reknar desse sidene ved norskstudiet som to klårt skilde kategoriar. Ho presenterer nokre teoriar om kva metaforar er, og korleis dei verkar i tekstar, og analyserer tekstar av Bjørn Eidsvåg ut frå desse.

Dei viktigaste teori-kjeldene har vore Cooper 1986, Cohen 1979, Ricoeur 1986, Ingendahl 1973, Øyslebø 1978 og Williamson 1988.

Med utgangspunkt i interaksjonsteorien og teoriar om paradigme- og syntagmerelasjonar (kap. 1-3) har forfattaren av avhandlinga så analysert eit tekstmateriale; moderne vise/pop/rock-tekstar av Bjørn Eidsvåg. Analysen er todelt: I den første delen (kap. 5) vert kvar enkelt tekst grense for metaforanalysen, medan det me har definert som ein "stor-tekst" eller ein syklus (her: plata Dansere i natten) vert grensa for analysen av metaforar i den andre delen (kap. 6).

Avhandlinga kjem ikkje med eintydige svar eller konklusjonar, men viser at delar av metafor-teoriane kan vera fruktbare når det gjeld å forklara korleis ei tyding eller ein referanse vert etablert, td. i løpet av dei 10 enkelttekstane plata Dansere i natten består av. Metaforar finst ikkje isolert, og har inga tyding i seg sjølv. Men i ein kontekst, som aktiverer tydingselement av eit ord/uttrykk som koplar dette uttrykket og det semantiske feltet (tydingsområdet) det høyrer til, saman med eit anna semantisk felt, kan ei "metaforisk tyding" oppstå. Om me oppfattar eit metaforisk uttrykk som originalt og verknadsfullt, eller som ein klisje, er avhengig av konteksten - og ikkje av kor mange gonger me har høyrte uttrykket. Eit uttrykk kan altså ikkje vera metaforisk i seg sjølv, det er *bruken* av det som eventuelt må vera metaforisk.