

# ***”Vågorna är aktuella”:***

*Tidsproblematikk og tid som tema i Tomas Tranströmers Östersjöar*

Mads Skram Lerø  
Master i allmenn litteraturvitenskap

Universitetet i Bergen  
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier  
Høst, 2022



## Innhold

<b>Introduksjon</b>	<b>5</b>
<i>Tranströmers introduksjon</i>	5
<i>Tidligere forskning, summarisk gjengivelse av problemstilling kritiske perspektiver</i>	6
<i>Östersjöars "design" og fragmentariske panorama</i>	9
<b>Kapittel 1</b>	<b>13</b>
<i>Innføring</i>	13
<i>Morfar losen i Minnena ser mig (1993)</i>	15
<i>Episode fra memoarboken</i>	15
<i>Analyse av Östersjöars første avsnitt: tablåteori og Augustins begrep 'distentio'</i>	17
<i>Litteraturteoretisk intermezzo</i>	19
<i>Videre analyse: 'distentio'</i>	21
<b>Kapittel 2</b>	<b>25</b>
<i>Innledning</i>	25
<i>Bankier: en underliggende ontologisk problemstilling hos Tranströmer</i>	25
<i>Analyse av Östersjöars andre avsnitt</i>	27
<i>Temavekslingen</i>	30
<i>Temvekslingens videre utvikling (paralepsen)</i>	33
<i>Oppsummering og overgang</i>	36
<i>Visjonen i første del av andre avsnitt</i>	39
<i>Coda</i>	43
<b>Kapittel 3</b>	<b>47</b>
<i>Innledning</i>	47
<i>Tredje avsnitt</i>	47
<i>Fjerde avsnitt</i>	53
<i>Femte avsnitt</i>	55
<i>Avsluttende tanker</i>	59
<b>Kapittel 4</b>	<b>61</b>
<i>Innledning</i>	61
<i>Analysedel</i>	65
<i>Overgangsstykke/videre analyse av varietas-motivet</i>	70
<i>Analyse av "Epilog"</i>	71
<i>Ekskurs</i>	78
<i>Videre analyse av "Epilog"</i>	80
<i>Kritikk av Espmark</i>	82
<i>Östersjöar: struktur, variasjon og brudd</i>	88
<i>Avsluttende tanker</i>	91
<b>Litteraturliste</b>	<b>93</b>

## Abstract

This thesis ventures to explore the problematizing of time and the theme of time in Tomas Tranströmer's *Östersjöar* [Baltics]. Starting from Johanna Bankier's identification of an underlying ontological problem in Tranströmer's poetry, I provide a close reading of the dialectic turns in the poem resulting from this problem. I see the problematic experience of linear time speeding towards the certainty of death (without any stable metaphysical certainty, traditionally provided by religion, in place) contrasted in the poem by visionary transcendence of linear time, into momentary experiences of ontological certainty and rest. This certainty and rest, however, is brittle and can be only fragmentary in the poem, which is in turn seen as an important part of how the poem understands itself to be historical. History and nature is confronted in the poem as something which provides respectively alienation and solace. The restless movements of the poem, from experiences of alienation by rampaging history and experiences of nature being relatively, blissfully, exempt from this ravaging of time, forces the poem to crisis, in part three. But it ends up providing, in part five, a sort of syntheses of nature and history, where botanical-historical knowledge historicize nature as biotope while sensory experience becomes impregnated with historical meaning. Current events bleed into idyllic nature: Historical consciousness by the Baltics during the Cold War is seen as something which undermines the current, given understanding of the sea to be synonymous with the Iron Curtain. The sensory experience of tap water tasting of iron is seen as something which points beyond the historical moment to the future, in preparing for future ritualistic encounters with nature. In extension of the theme of time, breaking up preconceived, stagnant notions and any notion of any borders being absolute, is seen as *Östersjöar's* main poetic strategy. From this point the thesis ventures into exploring the importance of variety, breaking up, and heterogeneity in Tranströmer's poetry. Variety and "varietas" is seen as positive, though sometimes troublesome, phenomena, providing life with dynamic activity capable of breaking up any stale gloom or ideology, in both profane and religious settings. Through analyzes and close-readings of poems from across Tranströmer's oeuvre, with much attention given especially to the important poem "Epilog" from Tranströmer's debut, the thesis musters its dissent to the reading practices of Tranströmer-authority Kjell Espmark and his "school" of thematic new-criticism. The confrontation ventures to uncover weaknesses in Espmark's approach and argues for the importance of variety and heterogeneity in our general understanding of Tranströmer poetry, and most certainly in the case of *Östersjöar*. Finally, this is naturally tied into the importance of the understanding of time as problem in this poem.

## **Forord**

En hjertelig takk til veilederen min Anders, for støtten og tilliten, for gode samtaler og spennende perspektiver. Takk til alle medstudenter og folk i litteraturmiljøet i Bergen og andre steder, fjern og nær. Litteraturinteresse hadde ikke vært verdt navnet uten folkene. Takk til venner og familie, Truls og Kristian, mamma og pappa. En spesiell takk til alle som skrev melding når det nærmet seg innspurten og som har sendt en tanke underveis i prosessen. Takk til det dårlige Bergens-været som holdt seg dårlig hele sommeren så jeg kunne fokusere på å få masteren ferdig, litt på overtid, men ellers med stilpoeng. En takk også til Skrivekunstakademiet, Gunnar og Pedro spesielt, for tålmodighet og lærdom som går langt utover litterær praksis.

## Introduksjon

### **Tranströmers introduksjon**

Tomas Tranströmer (f. 1931, Stockholm, død 2015 samme sted) er en internasjonalt anerkjent, nobelprisvinnende svensk etterkrigsdiker. Før han gikk bort i 2015, etter å ha levd med nedsatt funksjonsevne og afasi etter et slag siden 1990, mens han imidlertid fortsatte å produsere dikt (!), ble Tranströmer regnet til det internasjonale toppsjiktet av etterkrigsdiktere. Hans berømmelse og anerkjennelse ser bare ut til å vokse. Tranströmer har hittil blitt oversatt til rundt seksti (!) ulike språk.

Tranströmer er trygt plassert innenfor den modernistiske tradisjonen. Da han debuterte med den oppsiktsvekkende modne *17 dikter* i 1954 ble han mottatt av et samlet anmelderkorps som en fullverdig dikter. Det eksisterer en myte om at Tranströmer gjennomgikk noen onde år med unåde på 70-tallet, under den politiske vekkelsen i intellektuelle miljøer. Men det var snarere den gamle regla om to fjær som ble til fem høns. En og annen ”slakt” signert unge, politisk radikale litterater, men ellers like god mottagelse som alltid<sup>1</sup>. Takket være den iherdige innsatsen til dikterkollega, oversetter, venn og impresario Robert Bly vokste Tranströmers ry i utlandet etter hvert fort. Ved siden av den svenske resepsjonen kan muligens den amerikanske Tranströmer-resepsjonen sies å være den med rikest materiale. På omtrent samme tid som den første store svenske monografien om Tranströmer ble klar kom en amerikansk avhandling med samme store forventninger knyttet til seg. Vi sikter til henholdsvis Kjell Espmark og Johanna Bankiers arbeider, som denne oppgaven vil gå i kritisk dialog med.

Både Espmark og Bankier hadde tid og anledning til å integrere analyser av *Östersjöar* i sine verk, skjønt med ulike tilnærminger. Oppgavens leser vil erfare at kritiske perspektiver på dem begge er bygget inn i analysene. *Östersjöar* regnes av flere for å være kanskje hans viktigste verk og en kunne kanskje si at det fremstår i dag som noe av en nøkkel til forfatterskapet. Kompleksiteten i verket og betydningen av det vil behandles i analysene og fremgå av disse langt bedre enn i flere sveipende innledende kommentarer.

*Östersjöar* vil være hovedfokus og det viktigste materialet for denne oppgaven, men vi analyserer også andre dikt av Tranströmer i løpet av oppgaven og opererer gjennomgående med komparative perspektiver der det er mulig å trekke linjer i forfatterskapet. Spørsmålet vi

---

<sup>1</sup> Se Haake, ”Var det så illa? Mottagandet av Tomas Tranströmer 1966-1978” (2020, 11-35).

forsøker å besvare lar seg formulere ganske enkelt. Hva er betydningen av tidsproblematikken og tiden som tema i Tomas Tranströmers *Östersjöar*?

### **Tidligere forskning, summarisk gjengivelse av problemstilling kritiske perspektiver**

Oppgavens problemstilling har blitt til i tett dialog med tidligere Tranströmer-forskning. Særlig Kjell Espmarks perspektiver på Tranströmer og *Östersjöar* i monografien *Resans formler* har vært en vesentlig (utholdende) sparringspartner fra begynnelsen av. Gjennom dialogen med tidligere forskning har vi kommet fram til en kvalifisert dissens til Espmarks autoritative analyse av verket, samt flere andre mindre autoritative eller fragmentariske analyser med relevans for oppgavens problemstilling, på bakgrunn av egne analyser og perspektiver på *Östersjöar* og Tranströmer. Oppgavens leser vil erfare at kritiske perspektiver på tidligere forskning er bygget inn i analysene.

Ved siden av Espmarks analyse i *Resans formler* har Johanna Bankiers perspektiver på tidens betydning hos Tranströmer hatt den mest vesentlige innflytelsen på arbeidet mot oppgavens nåværende problemstilling. Bankiers perspektiver utlegges i innledningen til kapittel to. Oppgaven går i dialog med det som er relevant tidligere forskning på *Östersjöar*, men hensikten med denne oppgavens problemstilling og analyser – det skal uttrykkes ettertrykkelig først som sist – det er å nå fram til og demonstrere en forståelse av Tranströmers forfatterskap generelt og *Östersjöar* spesielt som hos Espmark og Bankier bare finnes i fragmentarisk form. Vi bygger videre på tidligere forsknings forståelse av *Östersjöar*, men beveger oss i selvstendige analyser videre til en ny, dypere forståelse av dette helt sentrale verket og Tranströmers forfatterskap.

Her følger en summarisk skisse av denne oppgavens progresjon, perspektiver og hovedmomenter i analysene. En mer utførlig beskrivelse av oppgavens utforming kommer snart i sammenheng med en presentasjon av *Östersjöars* struktur.

Gjennom inngående nærlesing og analyser av tiden som tema og tidsproblematikk i *Östersjöar* etableres vår forståelse med bredt belegg i teksten. Vi forstår tidsproblematikken og -tematikken i *Östersjöar* som både ontologisk og politisk. *Östersjöar*, skrevet under den kalde krigen på selve grensen mellom øst og vest, viser gjennom historisk bevissthet at det klimatiske fellesskapet rundt Østersjøen er undergravende for det ideologiske skismaet i samtiden. Overskridelser nedover i tiden, å transcendere den lineære tiden, et gjennomgående tema i Tranströmers forfatterskap, avtegner for oss og opphever (midlertidig) i verket en ontologisk problemstilling.

Natur og historie konfronteres i tids-tematiske langlinjer gjennom avsnittene III-V. Vi styrker analysen av en både ontologisk og politisk tidstematikk i diktet ved å følge denne utviklingen i retning det vi leser som en syntese av natur og historie innenfor verkets tidstematikk, i klimakset for femte avsnitt og verket som sådan.

På dette toppunktet integreres også det viktige og spennende *varietas*-motivet i *Östersjöar*, som på andre helt sentrale tekststeder, og vi ser en betoning av livets iboende heterogenitet som vår forståelse av *Östersjöar* ikke kan være foruten.

I fjerde kapittel, som fokuserer på oppbrudd, variasjon og heterogenitetens betydning hos Tranströmer og i *Östersjöar*, presenteres og diskuteres *varietas*-motivet, med mer. Med det ser vi muligheten til å erverve et betraktelig mer sammensatt perspektiv på Tranströmer, med utgangspunkt i funn, perspektiver og analyser fra tidligere kapitler. Analyser fra tidligere kapitler videreføres og diskuteres også underveis i kapittel fire.

I forlengelse av oppgavens omgang med tidstematikken i *Östersjöar*, identifiseres en dyp erkjennelse av livets iboende heterogenitet og variabilitet som en forutsetning for hvordan Tranströmer vekkes til undring og vekker leseren til det samme. Dette momentet diskuteres og analyseres fortløpende gjennom fjerde kapittel i diktlesninger.

Underveis i arbeidet med å spisse problemstillingen mot tidstematikk og tidsproblematikk har enkelte spennende kritiske arbeider på *Östersjöar* mistet sin relevans for oppgaven. Vi vil trekke fram Torsten Rönnerstrands undersøkelser av språkoppfatning hos Tranströmer og Birgitte Steffen Nielsens akustisk-eksegetiske tilnærming til dikterstemmen og spillet mellom konsentrasjon og distraksjon hos Tranströmer som innholdsrike, kunnskapsrike arbeider. Både Rönnerstrand og Nielsen skriver om *Östersjöar*, men etter som problemstillingen fikk sin nåværende form har deres perspektiver og problemstillinger blitt lite aktuelle for denne oppgaven.

Andre har kommet inn. I en av flere tolkninger underveis i oppgaven av et sentralt tekststed i andre avsnitt, medtenkes perspektiver hos Horace Engdahl på *correctio*-figurens betydning – en innflytelse og et poeng vi første gang støtte på hos Nielsen, det skal vi redelige bemerke. Anders Olssons tanker om undring, samt identifikasjonen av noen betydningsbærende *inversjoner* i Tranströmer-diktet ”*Allegro*”, har vært oppmuntrende frisk lesning. Men vi anvender leseropplevelsen av Tranströmers forundringsvekkende dikt med en annen betoning enn Olsson og finner vår helt egen tilnærming til problemet gjennom *varietas*-motivet og betydningen av variabilitet og heterogenitet hos Tranströmer.

Staffan Bergsten og Niklas Schiöler har skrevet lengre arbeider om Tranströmer som har vært lite aktuell i arbeidet med denne oppgavens materiale og problemstilling. Vi har fokusert på forskningen med størst relevans for forståelsen av *Östersjöar*, som vi ser det, og verken Bergsten eller Schiöler kommer med mer enn svært spredte, svært korte kommentarer til *Östersjöar*. Det er ikke nok for de dypene vi søker i forståelsen av *Östersjöar*. (De står begge i tradisjonen etter Espmark og kunne sånn sett sies å være representert gjennom stedfortreder.)

Magnus Ringgren, som presenterer og fører seg som en ”guide” heller enn forsker på *Östersjöar* har med smittende entusiasme for Tranströmer og verket bidratt med visse overfladiske perspektiver. Ringgrens bok er et formidlingsverk mer enn et forskningsbidrag. Ringgren går med overlegg ikke i dybden. Det begrenser sterkt hvor mye vi kan hente i kritisk dialog med Ringgren. Men mye av det som går tapt hentes inn i bredden. Ringgren dukker derfor opp her og der i analysen, men vi reserverer den kritiske dialogen for den mer litteraturvitenskapelig autoritative sekundærlitteraturen.

Mot slutten av fjerde kapittel går vi inn i kritisk dialog med Espmark ut fra analysen av to ulike dikt, ”Epilog” (som får en utførlig analyse i fjerde kapittel) og *Östersjöar*, oppgavens hovedfokus. Vi peker på hvordan Espmarks forståelse er god, men mangelfull i lesningen av ”Epilog”. (Se kapittel fire for en mer utførlig beskrivelse.) Ut fra denne vurderingen går vi i rette med Espmarks lese måte på generelt grunnlag. Så vurderer vi Espmarks autoritative forståelse av *Östersjöar*. Espmarks *Resans formler* (1984) regnes for å være en skoledannende monografi (Nielsen, 2002) og de kritiske perspektivene vi legger an på Espmark, utvides til en vurdering av det som er hovedstrømningen innenfor Tranströmer-forskningen. Dette vil vise verdien av denne oppgavens funn, perspektiver og analyser.

En kritisk dialog med den relevante Tranströmer-forskningen har vært viktig fordi den oppleves som fragmentarisk og utilfredsstillende. Oppfatningen av at våre analyser kunne si noe vesentlig som ikke før har vært sagt om *Östersjöar*, eller som har fått en fragmentarisk form der det trengte inngående analyse – inngående analyse som denne oppgaven bidrar med – denne oppfatningen har blitt styrket underveis i arbeidet med denne oppgavens problemstilling.

Når sekundærlitteraturen er gjort rede for, skal vi merke oss at også Tranströmer bidrar med oppklarende kommentar til sitt eget verk. Det finnes etter hvert et ganske rikt materiale av spesielt intervjuer, samlet av Tranströmer-bibliograf Lennart Karlström. Metoden for denne oppgave er hovedsakelig immanent tekstanalyse og nærlesning, og dette potensielle kildematerialet har derfor vært stort sett lite aktuelt for oppgavens utforming. Med enkelte unntak. Det vises blant annet til Tranströmers kommentarer til *Östersjöar* i kolofonen i lydbokutgaven.



Men det er naturligvis diktene vi ønsker å få i tale. Vi ser det som analysens oppgave å identifisere og følge diktets egen logikk så langt det lar seg gjøre. Det kan ofte med modernistisk kunst være en annen logikk enn vi ellers anvender. Desto mer interessant og spennende er det å komme stadig dypere inn i akkurat det som skjer i diktene, på diktets premisser. Hermed har vi gjort rede for oppgavens metode. Nærlesing, og immanent tekstanalyse og komparativ tekstanalyse er denne oppgavens viktigste verktøy. Men i teorien legger vi an en pragmatisk tilnærming som lar oss benytte også andre verktøy, skulle det vise seg å være tjenlig.

Under arbeidet med denne oppgavens problemstilling har det vært en glede å støte på overraskelser og uventede perspektiver etter som analysene ble til. Vi håper at det vil røre seg like friskt i utformingen denne oppgaven har fått og at oppgavens lesere finner stimulerende perspektiver og analyser her. Det aller beste ville være om noen fant noe de ønsket å diskutere med i en egen tekst og gjerne også kritisere!

Nå vil vi presentere oppgavens progresjon nærmere og presentere *Östersjöars* som verk. I det vi slutter å snakke bare om denne oppgaven og begynner å snakke om Tranströmer og *Östersjöars*, vil denne teksten umiddelbart bli mindre tørr og mye mer spennende.

### ***Östersjöars* "design" og fragmentariske panorama**

I prosadiktet "Funchal" (Tranströmer, 2011, 281) beskrives en opplevelse under et kjærlighetsmøte av at livsfragmenter og epifenomen av den lineære tiden kommer sammen for å røpe et bilde av "designet" Dette blir noe paret fornemmer, men ikke fatter fullt ut, mens klærne kastes. At forståelsen av livets og historiens hendelser krever et perspektiv som vi vanligvis ikke har tilgang på, men kan fornemme som en mulighet bortenfor vår egen horisont, det er innholdet også i diktet "Molokai" hvor det heter på tilsvarende vis: "vi ser de där händelserna från fel håll: ett stenröse istället för sfinxens ansikte".

Vi merker oss at "designet" begge steder har gåte- og tegnkarakter. Ifølge Adorno har også kunstverket gåtekarakter (Olsson, 2015, 144-145). Det gjelder nok særlig for modernistiske verk, som av og til må tåle å beskyldes for å være uforståelige. *Östersjöars* er uten tvil et modernistisk verk. Men vi har mulighet til å få et visst overblikk – og det omskiftelige ved verket innehar etter vår forståelse helt bestemte, vesentlige kvaliteter, noe som vil komme fram av oppgavens analyser. Dette må vi begripe for å komme til en dypere forståelse av verket.

Variasjon og heterogenitet må nødvendigvis være en del av et verk for at vi skal kunne vende tilbake til det – for at det skal bli en klassiker – og *Östersjöars* er variert og heterogent så det monner. Samtidig har også verket karakter av å være en utstrakt meditasjon over et

avgrenset felt: østersjø-regionen i går og i dag (og i morgen), og Tranströmers familiehistorie i Stockholms skjærgård. Det utgjør en slags handlingens ytre ramme. Det blir likevel feilslått å snakke om en handling i verket, med de konnotasjonene det medfører til hva strukturalismen kaller verkets fabel. Alle oppfatter at det ikke finnes noen episk handling i *Östersjöar*. Men vi kan snakke om den handlingen som oppstår i og mellom subjettene – et begrep vi fører inn i analysen av fjerde avsnitt; motstykket til verkets fabel. Å snakke om verket som en hop av subjekter uten fabel, eller med en slags assosiasjonenes fabel, en elliptisk fortelling, svarer til opplevelsen av at *Östersjöar* stadig bryter opp for å begynne forfra, i ny fordypet betraktning innenfor samme felt og problemområde. Denne oppgavens problemstilling og analyser går ut fra og forsøker å vise at tidsproblematikk er dette samlende problemområdet. Det er et både ontologisk og politisk problem i *Östersjöar*.

Hvordan ser den ut, denne ”elliptiske” fortellingen, når en tar følge med diktet? Vi skal kort gjøre rede for de seks avsnittene som utgjør *Östersjöars* komposisjon, med fokus på det som er relevant for denne oppgavens problemstilling.

Første og sjette avsnitt er i de vesentlige trekkene adskilt fra resten av komposisjonen. Her fortelles henholdsvis morfaren og mormorens historier. *Östersjöar* åpner med sitater fra morfar losens almanakk, lever seg inn i en situasjon hvor losens trygge navigasjon leder vei gjennom tåken (det er også det første møtet med skjærgårdslandskapet, som har vesentlig betydning i verket). Verket rundes av med å fortelle mormorens historie ”innan den glöms”. I samme avsnitt kommer diktet fram til et bilde på seg selv som erindringsverk: kanskje ”öns eldsta hus”, et utgammelt nøst med teglpanner som ”stenarna på skärgårdsfolkets ghattokyrkogård” bokstavelig talt lysende av (ikke tydbar) mening.

Fra og med andre avsnitt blåser en sterk vind gjennom *Östersjöar* (Ringgren, 1997, 30). Vi identifiserer i tredje avsnitt vinden som en figur for timeligheten, historien og den lineære, fysiske tidens gang: ”Ingenstans lä. Överallt risk. Som det var. Som det är”. (I fjerde kapittel finner vi et komparativt perspektiv til vindens rolle i *Östersjöar*, i diktet ”Epilog”, som vil nærleses og analyseres utførlig.) Andre avsnitt beveger seg tilsynelatende fritt i tiden. Timeligheten og den fremmedgjøringsfølelsen som den vekker hos Tranströmer er imidlertid innskrevet i selve verkets struktur, i vekslingen mellom temaer og episoder. (Det er eksplisitt slik i andre avsnitt at betraktningen som utgjør første stykke nær sagt blir fortrent av andre stykke, i det vi leser som en veksling av temaer. Det dramatiske ved denne vekslingen hindrer ikke at vår analyse identifiserer og følger en råd tråd gjennom andre avsnitt.)

Andre kapittel av denne oppgaven er dedikert hovedsakelig til en nærlesing av andre avsnitt. I andre avsnitt går Tranströmer først og lytter etter ulike tegn i vinden. Så kommer en

episodisk visitt til ”andra stränder” og derfra en paraleptisk avstikker tilbake til svenskekysten. Denne komplekse bevegelsen i avsnittet vil analyseres og behandles grundig. Vi trekker også linjer fra det vi forstår som verkets kanskje mest vesentlige tekststed til selve slutten av verket. Mer om dette i andre kapittels analyse. Kapittel to identifiserer, analyserer og tolker en vesentlig dialektikk i andre avsnitt mellom fremmedgjøring ovenfor den lineære tiden og overskridelser av denne. Det er et dialektisk spill som går gjennom hele verket, og analysen av denne vekslingen fortsetter inn i resten av oppgaven.

Tredje kapittel tar for seg avsnittene III-V i en lesning av tematiske langlinjer her. Vi identifiserer og analyser en konfrontasjon mellom natur og historie, som vår analyse ser forløst i en syntese mot slutten av femte avsnitt. Tredje avsnitt består hovedsakelig av to ekfraser over henholdsvis en døpefont i hjørnet av en gotlandsk kirke og et ”arkaisk” foto fra 1865, samt en nattlig meditasjon over historien i avslutningen. Mens tredje avsnitt hovedsakelig preges av trykket fra historien, blir leseren derimot oppvartet med ”närbilder” av naturen i fjerde avsnitt. Det videreutvikler en topos fra fotoet i tredje avsnitt hvor epifenomen av den lineære tiden og historiens utvikling viskes ut mens alt annet (naturen) blir ”chokerande verkligt”. Historiske realiteter vender imidlertid tilbake med ordene som runder av fjerde avsnitt: ”Men det är långt till Liepaja”, en latvisk by ved Østersjøen, bak jernteppet i likhet med visitten til ”andra stränder” (Baltikum) i andre avsnitt.

Under den siste av tre ”dagboknedtegnelser” i femte avsnitt forenes historie og natur i det vi analyserer som en syntese av disse tematiske linjene. Det er fortsatt slik i denne syntesen at historiske og politiske realiteter medtenkes på det klimaktiske punktet i diktet. Av mystiske grunner har en dagklar metonymisk hentydning til den kalde krigen og jernteppet på dette punktet ikke tiltrukket seg noe tidligere oppmerksomhet i den relevante Tranströmer-forskningen. Til slutt i kapittel tre vil vi ut fra den relevante konteksten for dette tekststedet tolke det som et av flere moment i vår analyse av en både ontologisk og politisk betont tidstematikk og tidsproblematikk i *Östersjöar*.

Fjerde kapittel begynner i en utvidelse av perspektivet. Før fokuset vender tilbake til *Östersjöar* ser vi på utviklingslinjer i Tranströmers forfatterskap, fra tidlig til sen periode. Vi analyserer atspredelse-, variasjon og varietas-motivet i diktene ”Guldstekel” og ”Epilog”, for å nevne de mest vesentlige først, ”Kort paus i orgelkonsertn” og ”Schubertiana” og andre dikt hvor prinsippet om livets iboende heterogenitet og variabilitet benevnes på fremtredende og vesentlig vis. Ut fra tanken om variabilitet som det moderne menneskets nye *conditio humana*, som lar seg føre tilbake til renessansen og særlig Francesco Petrarca’s ”revolusjonære

antropologi”<sup>2</sup>, undersøker vi Tranströmers heterogenitetsbetonende fromhet som den kommer til uttrykk i ”Guldstekel” og vi identifiserer underkommuniserte perspektiver i ”Epilog” som lar vår analyse gå i en drastisk ny retning i forhold til Espmarks lesning av diktet i *Resans formler*. Espmarks monografi regnes for skoledannende innenfor Tranströmer-forskningen og vi markerer vår dissens ovenfor det som på ulike måter kan defineres som hovedstrømmingen innenfor denne, ved å imøtegå Espmarks problematisk mangelfulle forståelse av ”Epilog”. I sammenheng med den konkrete vurderingen av Espmarks analyse identifiserer vi mønstre i Espmarks lese måte og fremfører en kritikk på generelt grunnlag. Vi fremsetter en alternativ fremgangsmåte og fortolkningsramme for Tranströmers diktning, som denne oppgaven arbeider etter. Vi gir deretter Espmarks framstilling av *Östersjöar* den samme behandlingen.

Oppgavens første kapittel gir en innføring i noen grunnleggende hermeneutiske problemstillinger i møte med *Östersjöar*. Kapitlet anvender Tranströmers memoarer i et komparativt perspektiv med morfar losen som figur i diktet. Vi analyserer navigasjons-scenen ut fra tidstematikk.

---

<sup>2</sup> (Strand, 2010, ss. 106, 107-108)

## Kapittel 1

I dette kapitlet vil vi gi en kort innføring i noen grunnleggende hermeneutiske utfordringer i møtet med *Östersjöar* i dag, utfordringer som kanskje er særlig aktuelle for lesere fra samme generasjon som undertegnede.

Via Tranströmers memoarbok *Minnena ser mig* fra 1993 går vi inn i en analyse av *Östersjöars* første avsnitt. Vi fokuserer på det temporale aspektet ved losens navigasjon, og forsøker å begrepsfeste opplevelsen av en utspent tidserfaring med henvisning til tidsoppfatningen hos Augustin. Senere i oppgaven vil dette hjelpe oss å sirkle inn den relative tidsoppfatningens vekslinger i *Östersjöar*. Til sist løftes blikket fra *Östersjöars* første avsnitt og vi forsøker å trekke noen linjer utover i verket.

### **Innføring**

Østersjø-området var omtrent fra slutten av andre verdenskrig delt og adskilt i øst og vest av et ideologisk skille som etter hvert ble kalt jernteppet. Betegnelsen var i bruk allerede tidligere i århundret for å beskrive det vestlige Europas fravær av innsikt inn i den unge Sovjetunionens innflytelsessfære. Men betegnelsen jernteppe huskes i dag først og fremst i sammenheng med den diplomatiske nedkjølingen mellom øst og vest etter andre verdenskrig: den kalde krigen.

*Östersjöar* ble til på begynnelsen av nittensyttitallet, da spenningene mellom øst og vest i aller høyeste grad var følbare. En reise Tranströmer gjorde som representant for Sverige til Baltikum i 1970 bidro til å inspirere deler av verket (Ringgren, 1997 16). Det ble også flere reiser til østblokk-land for Tranströmer senere. Oppmerksomheten på forholdene på Baltikum setter spor etter seg så sent som i diktet ”Sorgegondol nr 2” fra 1996, hvor det heter ”Gluggor mot 1990. / 25 mars. Oro för Litauen” (Tranströmer, 2011, 369), og senere i samme dikt ”Åter till 1990” (ibid., 370), begge steder etterfulgt av biografiske drømmereferat som på et vis spiller den samfunnsmessige uroen.

Tranströmer ser tilbake på situasjonen fra syttitallet i 1990, i kolofonen til lydbokutgaven av *Östersjöar*. Her bemerker han at Østersjøen den gang diktet ble komponert, var ”en betydelig obönhørligare gräns än nu” (Tranströmer, sitert i Ringgren, 1997, s. 16). Men havet ”är också en kommunikationsväg”, heter det i fortsettelsen av dikterens kommentar. Vi merker oss nåtidsformen av verbet. Tranströmer konstaterer at Østersjøen er, har vært og vil være, en kommunikasjonsvei til enhver tid. Historisk bevissthet viser det i farefulle tider. Tiden

da Østersjøen var en ”ubønhørlig” grense kunne heller ikke i *det* historiske øyeblikket undertrykke denne siden ved havet. Det viser *Östersjöar*.

Tidene forandrer seg. Endringen i forholdene påvirker lesningen av verket, og det påvirker også lesningen av fortolkningene av verket. Espmark skriver entusiastisk om betegnelsen ”den öppna gränsen” for Østersjøen i fjerde avsnitt, at det er ”ett genuint tranströmerskt oxymoron” (1983, 233-234). Det virket en stund som en overdrivelse for meg og vil kanskje gjøre det samme for andre i samme generasjon. Forvirringen som kan oppstå handler om det som i hermeneutikken kalles ulike forståelseshorisonter. Tranströmers verk og kommentatoren Espmark har en delt erfaring av den kalde krigens Europa som en langt yngre leser mangler. Jeg er vokst opp med åpne grenser i Europa som noe ganske selvfølgelig (først med pandemien ble den forestillingen utfordret, for ikke å si rystet). Da Espmark skrev denne setningen var åpne grenser derimot et langt mer marginalt fenomen. Den nordiske passunionen var etablert fra før, siden 1950-tallet. Men den opprinnelige Schengenavtalen var bare i emming ved utgivelsen av Espmarks bok. (Schengenkonvensjonen ble tatt inn i EUs traktatgrunnlag rundt den tiden jeg gikk i barnehage<sup>3</sup>.)

Den historiske avstanden er imidlertid ikke større enn at en kan justere seg til verkets perspektiv på Østersjøen. Det er for så vidt litt interessant at situasjonen for den unge leseren i dag er stikk motsatt Tranströmers tilnærming på 70-tallet. Unge lesere i dag må forestille og leve seg inn hvordan et delt Europa kunne oppleves. Tranströmer brukte den historiske bevisstheten til å minne om hvordan Østersjøen alltid har vært en kommunikasjonsvei. I utkastet til *Östersjöar* heter det: ”Her så mycket vi har gemensamt” (Tranströmer, sitert i Espmark, 1983, 228). Det oppleves som motsvaret til avstanden i tid og rom. Espmark mener at rammen for verket med dette er på plass, fra første utkast (ibid.) Formuleringen falt bort i prosessen, men vi kan ha den som en pekepinn.

Også litteraturen går videre. *Östersjöar* befinner seg i dag omtrent midt i Tranströmers forfatterskap. Det er derfor naturlig å regne med at denne konteksten for lesningen av verket, er endret i likhet med forholdene rundt Østersjøen og i verden. Et ytterst relevant eksempel på at konteksten for *Östersjöar* utvides er den lille memoarboken *Minnena ser mig* fra 1996<sup>4</sup>. Der får leseren et nytt møte med noen av figurene fra Tranströmers biografi som befolker

---

<sup>3</sup> Disse betraktningene ikke ment som pro-EU-propaganda. Vi har ikke til hensikt å mene noe om verken EUs fordeler eller ulemper, men konstaterer bare at en viss historisk utvikling hva angår fenomenet åpne grenser har funnet sted fra *Östersjöars* tilblivelse til dagen i dag.

<sup>4</sup> Vi finner dessverre ikke igjen kilden her, men har lest at memoarene var påtenkt som et større verk med femten planlagte kapitler, men skrivingen ble ulykkeligvis avbrutt av Tranströmers slagtilfelle.

*Östersjöar*. Først og fremst morfarens doble opptreden vil vi benytte oss av, i et komparativt perspektiv for *Östersjöar*. Ved hjelp av memoarboken vil vi sette kryssbelysning på morfar losen. Vi vil ta for oss memoarboken først, fordi det lar oss foregripe egenskapene som kjennetegner losen. Slik kan analysen av første avsnitt gå rett på det som er hovedsaken for vår tilnærming.

### **Morfar losen i *Minnena ser mig* (1993)**

Morfaren var en sentral figur i Tranströmers liv og tok plassen som farsfigur etter skilsmissen mellom foreldrene da Tranströmer bare var femåringen. Han introduseres på følgende vis i memoarboken: ”Morfar, Carl Helmer Westerberg, föddes 1860. Han var lots och min mycket nära vän, 71 år äldre än jag.” (Tranströmer, 2011, 462). Betoningen ligger på nærheten i relasjonen, ikke avstanden i alderen. I tillegg får yrket som los være med å danne leserens førsteinntrykk av morfaren.

Videre får persontegningen på fint vis fram hvordan morfarens høye alder kanskje mer enn noe annet var en kilde til fascinasjon. ”Egendommeligt nog hade han samma åldersrelation till sin egen morfar, som således var född 1789: Bastiljen stormades, Anjalamyteriet, Mozart skrev klarinettkvintetten” (ibid.). En eiendommelig forbindelse viser seg, og en sterk historisk bevissthet, ganske enkelt ved å regne to og to generasjoner. Spranget merkes nesten ikke da morfaren var en del av hverdagen under forfatterens barndom; med en letthet og naturlighet som hører hverdagen til settes fortid og nåtid i forbindelse. ”Två lika stora kliv bakåt, två långa kliv, ändå inte så långa. Man kan röra vid historien” (ibid.). Dette er omtrent den samme historiske bevisstheten som vi møter gjennom store deler av *Östersjöar*

Om vi oppholder oss litt lenger ved morfar losen som han fremstilles i memoarboken finner vi kort tid etter introduksjonen en episode som setter lys på ikke bare Tranströmers biografi og psykologi, men kanskje også hans skrivemåte, på veldig interessant vis. Vi skal ta oss tid til å dvele ved denne episoden, fordi det lar oss foregripe egenskapene som kjennetegner losen. Morfaren som rollemodell, og losens veiledning, det er implisert elementer i episoden.

### **Episode fra memoarboken**

Episoden handler om en gang Tranströmer som guttunge kom bort fra moren etter en skolekonsert, midt i Stockholm. Det blir skildret hvordan gutten ble ført bort av

menneskemengden, skjult av kroppene, omgitt av mennesker, men ingen som stanset for å hjelpe. Guttungen berøvet all trygghet og uten holdepunkter, i det det skumret. ”Det var min første opplevelse av døden,” skriver Tranströmer (ibid., 466).

Unge Tomas begynner å tenke, etter at den første panikken har lagt seg. Han øyner muligheten for å finne veien hjem, en metode. ”Det borde vara möjligt att gå hem. Det var absolut möjligt. Vi hade kommit med buss. Jeg hade stått på knä på sätet som jag brukade och sett ut genom bussfönstret. Drottninggatan hade runnit förbi. Det gällde nu bara att gå tillbaks samma väg, busshållplats för busshållplats” (ibid.).

Det fortelles at guttungen én gang på turen fikk hjelp av en fremmed mann til å krysse en gate med tett trafikk, ved Norrbro. En fremmed som lot ham fortsette alene siden. Det underlige ved at ingen voksne grep inn. ”Men så var det,” lyder Tranströmers konstatering tørt.

Tranströmer opplyser at han begrenser seg til å fortelle det han har klare minner om, som vannet ved Norrbro, den fremmede som hjalp ham over gaten. Det mer kompliserte stykket av veien husker han ikke noe av, skriver han. Eller jo: ”Jo, att mitt självförtroende växte hela tiden och när jag kom hem var det i ett tillstånd av berusning.” (ibid., 467). Om man ikke allerede ante hvordan ”navigasjonen” hjemover var en speiling av morfarens arbeid som los, meldes antydningen av seg selv ved opplysningen om hvem som venter hjemme. Der var morfaren, mens moren hadde etterlyst gutten og satt og ventet hos politiet. ”Morfar tog emot mig. Min förkrassade mamma satt hos polisen och följde spaningarna. Morfars gode nervar svek inte, han tog emot mig naturligt. Han var glad förstås men dramatiserade inte. Allt var tryggt och naturligt” (ibid.).

Det er gjengs å jevnføre los og dikter, og memoarboken lar oss foregripe eksponeringen av egenskapene som kjennetegner losen og som fremelskes på den lyse siden av *Östersjöar*. Hos Tranströmer er losen ifølge Espmark ”en i raden av tillitsfulla symboler för färdens ledning” (1983, 92). Vi merker oss dessuten at morfarens person er ensbetydende med en sterk historisk bevissthet: ”Två lika stora kliv bakåt, två långa kliv, ändå inte så långa. Man kan röra vid historien”. Med henvisning til det velvalgte verbet kan vi kalle denne siden av Tranströmers historieforståelse for *den levende, taktile historien*. Det motsvarer den truende, destruktive historien som også finnes i *Östersjöar*. Den mest dekkende analysen trenger å utskille denne sammensatte historieforståelsen av verket. Mer om dette senere i oppgaven. Nå går vi over til *Östersjöar*.



## Analyse av *Östersjöars første avsnitt: tablåteori og Augustins begrep 'distentio'*

Vi behøver ikke å greie ut hvordan innlevelsen i morfarens yrkessituasjon overspennet tidsavstanden fra skrivesituasjonen til åpningsscenens tidspunkt. Det har allerede Espmark (1983, 235-236) og Ringgren (1997, 24) gjort før oss. Vi konstaterer kort og godt at dagboken fungerer som en portal til scenen fortalt i historisk presens. Diktjeget sammenfaller for en stund fullstendig med det narratologien kaller implisert forteller. Scenen befinner seg ett diegetisk trinn unna (den impliserte) fortelleren diktjegets historiske øyeblikk – siden innstiftes en ”nåtids-presens” hvor den som skriver observerer sin verden av i dag.

Grunnen til at vi trekker inn narratologisk termer er at det tillater for analysen at vi ser losen som en forlengelse av instansen som er tekstens transcendentale bevissthet, enten vi bruker navnet diktjeget eller den impliserte fortelleren (Aadland, 1998)<sup>5</sup>. Dette blir viktig for hvordan vi senere i oppgaven ser tekststedet i komparativ sammenheng med andre steder i verket. Losen som figur har ikke bare en billedlig eller symbolsk, men også komposisjonell eller strukturell betydning. Det er også gjengs å tilskrive losen en slik betydning. Men man ender gjerne opp med å vise til losen bare som embleme, ikke losen i tablået. Det gjør at losen blir et begrep i analysen. Men det som trengs er et begrep for losens aktivitet, som gjør at vi kan vise til denne aktiviteten som en tilbakevendende, komposisjonell hendelse. Oppsummert kan man fint lese losen som en stedfortreder for dikteren. Men man kan også lese losen som gjenstand for dikterens *imitatio*. Først da ser man den fulle betydningen av denne figuren.

Vi skal nå sitere det som er det relevante stykket av første avsnitt for vår tilnærming, og greie ut om hva som hender, og forsøke å begrepsfeste denne aktiviteten for senere i oppgaven.

”Morfar var nybliven lots. I almanackan skrev han upp de fartyg han lotsade –  
namn, destinationer, djupgång.

Exempel från 1884:

Ångf Tiger	Capt Rowan	16 fot	Hull Gefle	Furusund	
Brigg Ocean	Capt Andersen	8 fot	Sandefjord	Hernösand	Furusund
Ångf St Pettersburg	Capt Libenberg	11 fot	Stettin	Libau	Sandhamn

Han tog ut dem till Östersjön, genom den underbara labyrinthen av öar och vatten”

(Tranströmer, 2011, 225)

---

<sup>5</sup> Se Aadland, 1998, s. 115-117.

Helt kort om loggbøkene skal vi merke oss at vi finner to kamuflerte navn på den siste linjen. Det er Libau, et eldre navn for den latviske byen Liepaja som vi vil se igjen i fjerde avsnitt, når vi analyserer det. Og det er St. Petersburg, en av de største byene ved Østersjøen, kamuflert som skipsnavn. Sandhamn er stedet hvor Tranströmers morfar var los. Med andre ord rommes hele *Östersjöars* øst-vest-akse her, fra den svenske skjærgården til den store verden (bak jernteppet). Slik fortetning vil bli nøye analysert og vurdert som ytterst betydningsfullt senere i denne oppgaven, når vi analyserer og vurderer tidsproblematikken i verket til å være både ontologisk og politisk.

”När det var tät tjocka: halv fart, knappt ledsyn. Ur det osynliga kom udden med ett enda kliv och var alldeles intill.

Brölände signal varannan minut. Ögonen läste rätt in i det osynliga.

(Hade han labyrinten i huvudet?)

Minuterna gick.

Grund och kobbar memorerade som psalmverser.

Och den där känslan av "just här är vi" som måste hållas kvar, som när man bär på ett bräddfullt kärll och ingenting får spillas.

En blick ner i maskinrummet.

Compoundmaskinen, långlivad som ett människohjärta, arbetade med stora mjukt studsande rörelser, akrobater av stål, och dofterna steg som från ett kök”

(ibid., 226)

Vi spør først hva det er som gjør denne scenen til et (narrativt) tablå. Jevnfør tablåteorien<sup>6</sup> er det to ting som må være på plass (Cuillé, 2006). Det ene som kreves er at avstanden mellom den som betrakter og den betraktede er tegnet opp. Det vil være losen og havet. Videre kreves at tablået ikke er ”frost”, som en vanlig feiloppfatning sier. Tablået utgjør et opphold i fortellingen, men skal inneha dets egen dynamikk. Dynamikken oppstår særlig i spillet mellom betrakter og betraktet.

Losen betrakter skjærgårdslabyrinten bak tåken, mens avstanden nedlegges på halv fart. Losen beholder den nødvendige, den konstante, avstanden til den betraktede skjærgårdslabyrinten som derimot gjennomgår (usynlige) forvandlinger og gir tablået dets

---

<sup>6</sup> Se Cuillé, 2006, s. 14-15. Cuillé referer til Denby, Caplan, og Fried.

nødvendige dynamikk. Samtidig banker ”compundmaskinen”, arbeidende ”med stora mjukt studsande rörelser, akrobater av stål”. Det bidrar med en ekstra dynamisering innenfor tablået.

Som tablå er losens scene sparsommelig, nesten abstrakt. Den kuttet av når siste element er lagt til. Like fullt oppleves det som et sluttet hele med sin egen dynamikk, der en betraktningssituasjon inngår i denne dynamikken. Det er egentlig alt som skal til for å kalle scenen et narrativt tablå.

Med vektleggingen av tåkens tildekking in mente kunne det innvendes at det ville være riktigere å kalle scenen noe sånt som et ”negativt” tablå. Det viktige for vår analyse er å få begrepsliggjort at det er et sluttet hele, et ”fryst” opphold i verkets utvikling langs den syntagmatiske aksene, som på samme tid innehar dets egen dynamikk. Vi kan stadig observere dynamikken enn om scenen bør kalles et ”negativt” tablå, med henspilling på fraværet av sikt. Dette er en dynamikk hvor leseren kan gjøre seg visse ”kronometriske” observasjoner. Vi vil prøve å belyse hvordan noe abstrakt som det kan spille en rolle for leseropplevelsen og i fortolkningen. Vi skal først ta for oss begrepene som må være på plass for å gjøre dette.

### **Litteraturteoretisk intermezzo**

Jørgen Sejersted prøver i en artikkel om Olav H. Hauges tidsallegorier å utvide begrepsapparatet for analysen av lyrikkens særegne tidserfaring<sup>7</sup>. Det er forelegget for at dette kapitlets analyse vil forsøke å supplere Tranströmer-forskningen med begrepet ’distentio’. Distentio-begrepet stammer fra Augustin og den kristne mystikktradisjonen. Ved hjelp av Sejersted skal vi kort gjøre rede for Augustins psykologiske, relative tidsoppfatning samt begrepet om tidserfaringen som ’distentio’, og hvordan dette kan være relevant for lyrikkens spesielle tidserfaring.

Tidserfaringen som ’distentio’ går ut fra en psykologisk tidsforståelse som motsvarer Aristoteles begrep om tid som bevegelse, den fysiske tiden, det man gjerne kaller klokketid. Hos Augustin betones den psykologiske eller sjelelige, relative tidserfaringen. Den menneskelige subjektive tidserfaringen sees opp imot den guddommelige evigheten, utilgjengelig for menneskene i det timelige liv. Men i øyeblikk av ’distentio’ – Sejersted viser til Egil Wyllers norske oversettelse: ”henspenthet”, ”utstrekning i ulike retninger, sjelen som er spent ut” (2016, 301) – hvor den relative utstrekningen av nå-øyeblikket blir stor, kommer dét

---

<sup>7</sup> Sejersted bygger videre på skisseringen i Paul Riceours storverk *Time and Narrative*, mellom én dominerende tidsoppfatning for prosakunsten og én dominerende tidsoppfatning for lyrikken.

nær en erfaring av evigheten. Utstrekningen i tid går mot fortid og fremtid fra øyeblikket, og sjelen kommer i ekstase. Det relative og psykologiske ved denne tidsoppfatningen åpner samtidig for det motsatte: avbrytelser, forstyrrelser og angst, sjelelig litenhet og sjelelig sykdom.

Sejersted lager en fremstilling av Hauges diktning hvor vekslingen mellom storhet og litenhet i den relative utstrekningen av nå-øyeblikket forstås som ”diktenes egentlige tematikk” (ibid., 300). Artikkelen er godt belagt med utdrag fra Hauges dagbøker og diktanalyser (Sejersted ser lesningene som bare begynnelsen på det som må være et større prosjekt). Den er overbevisende som en ny, alternativ fremstilling av Hauges diktning. Vi vil imidlertid benytte oss av begrepet på vår egen måte, etter hva som er formålstjenlig for analysen av *Östersjöars* og Tranströmer.

Nøyaktig hva består tidserfaringen som ’distentio’ av? Sejersted forklarer: ”Tidserfaringen som «distentio» er forventningen som strekker seg ut i tid, men beveger seg gjennom nåets anspente oppmerksomhet. Distentio kan deles inn i tre; expectatio (forventning), attentio (oppmerksomhet) og memoria (erindring) – som alle er innenfor den rene bevissthets presens (Wyller 174, note)” (ibid., 301). Sejersted bygger også på Wyllers bok om tidsproblemet hos Olaf Bull for å konstruere distentio-begrepet som han vil ha det. Noe som er særlig interessant for oss kommer inn når Augustins bilde på distentio-opplevelsen gjengis: ”Wyller oversetter en del der Augustin sammenlikner en slik utspent tidserfaring med den positive opplevelsen av å synge en salme; man har teksten i sin forventning, man synger den i nået slik at den gradvis blir erindring” (ibid.). I analysen skal vi belyse sammenfallet mellom billedliggjøringen av den utspente tidserfaringen hos Augustin og i *Östersjöars* første avsnitt.

Sejersted er påpasselig med å understreke at det relative ved Augustins tidsoppfatning åpner for forstyrrelser like mye som ekstase: ”Men i Confessiones finnes det også mer negative versjoner av denne tidserfaringen, som Gerard J.P. O’Daly skriver: «The associations [til distentio] of disease, distortion, distraction, anxiety are decisive» (1977, 270)” (ibid., 301). Eksposisjonen oppsummeres: ”Den augustinske tidsopplevelse er bygget opp av forventning, erindring og samtidig oppmerksomhet som kan danne en ideell enhet i evighetsøyeblikket, men som også hele tiden står i fare for avbrudd, forvrengning og angst” (ibid.)

For den som kjenner litt til Tranströmer-resepsjonen kan denne utlegningen være noe av en aha-opplevelse. Uten at begrepet ’distentio’ anvendes, som vi har sett, fokuserer mange forskere og kritikere på den utspente tidserfaringen i Tranströmers diktning – og ikke like mange skriver også om innsnevringen av tidserfaringen. Den utspente tidserfaringen står ofte i relasjon til musikken hos Tranströmer, det som også er Augustins referanse. En stor fordel med

distentio-begrepet er at vi kan snakke om den utspente tidserfaringen og den innsnevrede tidserfaringen under samme begrepslige overbygning. Det vil dekke for oss den dialektikken som oppstår med den relative, psykologiske tidsoppfatningen vi finner hos Tranströmer. (Vi vil se mer til denne dialektikken i kapitlet med fokus på *Östersjöars* andre avsnitt.) Begrepet kan fint sprenges ut av rammeverket, på samme måte som epifani-begrepet ble verdsliggjort av James Joyce (Schiöler, 56-57).

### **Videre analyse: 'distentio'**

I lys av Augustins bilde ovenfor, av distentio-opplevelsen som å synge en salme, vender vi tilbake til analysen med et naturlig utgangspunkt for denne. Det spørres retorisk i diktet: "(Hade han labyrinten i huvudet?) / Minuterna gick. / Grund och kobbar memorerade som psalmverser". Det måtte ikke være akkurat salmevers også hos Tranströmer for at vi skulle kunne trekke linjer, det kunne være hva for slags musikk som helst. Men nå kan vi la Augustins betraktninger (i parafraze) forklare tidserfaringen i stykket, dynamikken i tablået: "Man har teksten i sin forventning, man synger den i nået slik at den gradvis blir erindring" (ibid.).

Slik fører losen skipet sikkert i tåken. Det oppleves som at Tranströmer setter ord på oppmerksomheten i nuet som brennpunkt for den utspente tidserfaringen, når det heter videre: "Och den där känslan av "just här är vi" som måste hållas kvar, som när man bär på ett bräddfullt käril och ingenting får spillas". Hele denne remsen kommer i ett langt åndedrett på én lang verselinje. Vannkaret som losen billedlig bærer får et motstykke i tredje avsnitt, når det heter om døpefonten:

"Bara därinnanför finns frid, i krukans vatten som ingen ser,  
men på ytterväggarna rasar kampen.  
Och friden kan komma droppvis, kanske om natten  
när vi ingenting vet,  
eller som när man ligger på dropp i en sal på sjukhuset"

(Tranströmer, 2011, 230-231)

Og senere, når diktet gjør et opphold på "läsidan", ser vi en lignende sjelelig utspent tidserfaring underveis i rekken av "närbilder":

"Berghällen. Ute på de solvarma lavarna kilar småkrypen, de har bråttom som sekundvisare –  
tallen kastar en skugga, den vandrar sakta som en timvisare – inne i mig står tiden

stilla, oändligt med tid, den tid som behövs för att glömma alla språk och uppfinna  
perpetuum mobile”

(ibid., 233)

Da står den sjelelig utspente tidserfaringen i klar kontrast til klokketiden. Det er ikke noe nytt i Tranströmer-forskningen at man snakker om disse utspente tidserfaringene. Men vi har her et godt begrep for å snakke om hvordan den psykologiske tidserfaringen hos Tranströmer også smuldrer opp, underkastes klokketiden og den lineære tiden, blir stykkevis og delt. Det skjer som følge av at ”man har tunna väggar” (som døpefonten), for å tale med et av diktets bilder (ibid., 232). Denne smuldre-erfaringen skyldes den relative, psykologiske tidsoppfatningen på samme måte som den positive, utspente ”maksimalopplevelsen”. Når jeget rives med av klokketiden smuldrer også grunnlaget for ”navigasjonen”. Eller jeget finner tilbake til seg selv i en slags frigjøring fra klokketiden. Slik kan vi avlese en sammenheng mellom åpningsscenens utspente tidserfaring (og lignende øyeblikk) og den fremmedgjørende konfrontasjonen med tidens gang og historiens utvikling senere i verket, særlig i tredje avsnitt. Vi vil gjøre flere inngående analyser av denne dialektikken og dens betydning for forståelsen av verket utover i oppgaven. Gjennom analysene vil vi vise at det er et problemfelt som berører og samler de sentrale konfliktlinjene i verket.

Det vi kan konstatere på dette tidspunktet er at losen er en foregangsfigur for den utspente tidserfaringen jeget opplever som potensiell hvile (døpefonten, tredje avsnitt) og som manifest vederkvegelse (fjerde avsnitt, ”från läsidan” for den destruktive historiens vinder) – og vi ønsker å fortsette begrepsliggjøringen av denne siden av *Östersjöar* senere i oppgaven. Det blir samtidig en forseelse å ikke betone at det på samme tid er en anspent tilstand. Det gjør ikke nødvendigvis tilstanden lite attråverdige. Uavhengig av lyst og ulyst, utgår et mektig imperativ fra losen som figur i løpet av scenen: ”Och den där känslan av "just här är vi" som måste hållas kvar”. I dette identifiserer vi grunnlaget for diktjegets *imitatio*. Det er oppmerksomheten og tilstedeværelsen, ”den där känslan av "just här är vi””. I diktet ”Posteringen” ser vi noe av det samme imperativet. ”Posteringen” finner vi i *Stigar* (1973), som utkom året før *Östersjöar*. Der heter det: ”Uppdrag: att vara där man är” (ibid., 211).

Nå, til slutt i analysen av første avsnitt, vil vi forsøke å spille videre på Espmarks fortolkning for å avrunde inneværende kapittel. Espmark knytter vignetten fra fjerde avsnitt sitert ovenfor til fremstillingen av *Østersjøen* som ”den öppna gränsen”. Uendeligheten smitter over fra det ene til det andre.

”Och nu: vattenvidden, utan dörrar, den öppna gränsen  
som växer sig allt bredare  
ju längre man sträcker sig ut”

(ibid., 234)

Espmark leser som sagt ”den öppna gränsen” som ”ett genuint tranströmerskt oxymoron”, han skriver at det er ”till *den* epifaniskt laddade punkten diktens rörelser strävar” (1983, 233-234). Han beskriver samtidig og fremhever det han ser som diktets vekslende bevegelse mellom åpning og stenging. I hvor stor grad lar det seg relatere til en relativ tidsoppfatning, til sjelelig utspent storhet og kvalfull distraheret litenhet? Kan *Östersjöar* leses som komposisjonelt vekslende mellom åpning og stengning i tidserfaringen?

Vi vil forsøke å avlese og analysere denne vekslingen som katabasis (fordypning) i den augustinske tidserfaringen og anabasis (motvillig fremmarsj) i den aristoteliske tidserfaringen. Det kan kanskje nøkke i leseren av denne oppgaven når vi sier at både den augustinske og den aristoteliske tidserfaringen er tilstede i *Östersjöar*. Det er en spenning som er krevende å sammenfatte, og nettopp dette synes å være del av problemet for jeget i tredje avsnitt. I det avsnittet vil vi også se en negativ speiling av losens navigasjon, under fortvilet betraktning av historiens skjeve gang. Først i femte avsnitt kommer konfrontasjonen mellom natur og historie, som vi vil lese som en tematisk konflikt gjennom avsnittene III-V, til en slags syntese. Tidstematikken kommer der til et klimaktisk punkt. Samtidig har den da, som nevnt i kommentaren til losens loggbøker, en utpreget politisk betydning i takt med forløsningen av en ontologisk problemstilling.

Første avsnitt av *Östersjöar* er ikke det mest komplekse, og heller ikke i tidsproblematikken her. Men før vi slipper morfar losen for denne gang vil vi understreke betydningen av metaforen av livet som en reise, implisitt i identifikasjonen med losen og helt vesentlig for forståelsen av Tranströmers tidsoppfatning og livsholdning. I kapittel fire vender vi oss i analysen til betydningen av oppbrudd og variasjon og heterogenitetens betydning hos Tranströmer. Da utvider vi perspektivene på Tranströmer ervervet underveis i kapittel to og tre når vi diskuterer betydningen av å medtenke variabilitet og heterogenitet som elementer i Tranströmers tidsoppfatning og menneskesyn og betydningen det kan ha for vår forståelse av *Östersjöar*.





## Kapittel 2

### **Innledning**

I dette kapitlet vil vi gjøre en nærlesning av *Östersjöars* andre avsnitt ut fra Joanna Bankiers forståelse av en underliggende ontologisk problemstilling hos Tranströmer. Formålet med lesningen vil være å belyse hvordan vekslingen av temaer fra første del til andre del av andre avsnitt kan leses i en kontekst hvor kommunikasjonsproblematikken i verket, som allerede er godt belyst av Kjell Espmark, havner mer i bakgrunnen. Bankiers lesning av *Östersjöar* er stimulerende, men bare utført fragmentarisk i avhandlingen. Ikke med pretensjoner om å utføre den mer helhetlige analysen Bankier kunne ha gjort, men med noen sammenfallende interesser som Bankier, forsøke vi å nærlese andre avsnitt i sin helhet, men med særlig fokus avslutningsvis på første stykke og overskridelses-erfaringen som kommer til uttrykk der. Helt til sist i dette kapitlet, i en coda, vil vi også forsøke å knytte tekststedet til verkets avsluttende tablå.

Vi forstår andre avsnitt som strukturert rundt i hovedsak én tematikk (*indre frihet*) som belyses fra to ulike hold, og vi forsøker å lese med blick for det formale nivået i teksten så vel som det tematiske nivået. Formålet med lesningen kunne defineres i positiv forstand, snarere enn i ”opposisjon” til Espmark, som et forsøk på å se den fulle betydningen av *Östersjöars* assosiative formprinsipp på et avgrenset tekststed, med den ytterste hensikten for lesingen som det å identifisere en figur som kanskje kunne sees som emblematiske for Tranströmers strategi med overskridelser nedover i tiden, overskridelse av den lineære tidens utvikling. Ut fra katabasis-motivet som vi identifiserer i andre avsnitts første stykke, og Bankiers idéhistoriske ramme, har vi døpt denne figuren ”det katabatiske feiltrinnet”.

Aller først vil vi gjøre rede for det idéhistoriske rammeverket for Bankiers Tranströmerlesning og vi vil gjengi hennes mest relevante poenger.

### **Bankier: en underliggende ontologisk problemstilling hos Tranströmer**

Bankier har tolket Tranströmers forfatterskap i lys av et underliggende ontologisk problem knyttet til moderniteten og sekulariseringen av samfunnet. Tapet av evighetsdimensjonen, som inntil sekulariseringen overlevde i kristendommen, har medført store endringer for det moderne menneskets forståelse av historien og grunnlaget for forståelsen av selvet og identiteten. Som Bankier forstår omveltningen har det moderne mennesket mistet tilgangen på et perspektiv som

kunne samle alle erfaringer. Identitetsdannelsen blir følgelig stykkevis og delt. Samtidig har tapet av evighetsdimensjonen, som skulle love et liv etter døden, medført ikke bare at det moderne mennesket møter døden på en fundamentalt annerledes måte, og lever med en psykisk understrøm av dødsangst som en følge av denne eksistensielle usikkerheten. Historien, og alle katastrofale hendelser som inntreffer, har også mistet det gamle endemålet i Paradiset. Et utrøstelig bilde av historien som meningsløse, endeløse, ødeleggelser hjemsøker dermed det moderne mennesket når enn det hever blikket fra dagliglivet og grunner over den store sammenhengen.

Den store, fortrøstningsfulle sammenhengen ser ut til å være tapt, og med dette også det moderne menneskets ontologiske trygghet. Slik Bankier forstår saken, og Tranströmers dikt, finnes det imidlertid rester av en slags religiøs bevissthet som kan ekskaveres og kartlegges til fortrøstning, håp og nye fremtidsutsikter. Faktisk finnes det flere ulike former for dypereliggende (i forhold til den sekulariserte tenkningen) bevissthet. De er individuelle for kulturer og folkeslag som lever uridd av sekulariseringens mare. Den mytiske bevisstheten ("mythical consciousness") er en sekkebetegnelse for disse. Slik Bankier leser Tranströmers dikt er de i hovedsak innrettet på å aktivisere den mytiske bevisstheten som slumrer i det moderne menneskets underbevissthet. Strategien er "to bypass the conscious mind and strike the reader in his unconscious, and in so doing recover mythical consciousness" (236). Fruktene av den bedriften er verken få eller små. Bankier knytter an til Giambattista Vicos tenkning når hun utlegger hvilke mulige resultater som finnes: "Thus late twentieth century man would be able "to enter into the vast imagination of those first men, whose minds where not in the least abstract, refined, or spiritualized, because they were entirely submerged in the senses, buffeted by the passions, buried in the body" (Vico, p. 118) (ibid.)". Videre forklarer Bankier, med henvisning til den sammensatte problematikken som preger hennes fortolkning av Tranströmer: "Then time would be abolished. Community would be restored. Modern man would no longer [be] alienated from his past, his experience, or his contemporaries" (ibid.).

Bankier er nøye med å presisere at det imidlertid ikke er noen umiddelbart tilgjengelig utopi: "But this vision can be found in Tranströmer's poetry only in fragmentary form, and the total picture has to be inferred, pieced together from the text, as we have been attempting to do here. Tranströmer's own vision do not aim towards totality: "Sammanfattningen kan inte göras. Sammanfattningen är alrunan – se uppslagsboken för vidskepelse" (ibid). Tranströmer går ikke samme vei som en som Yeats, "he never elaborates his vision into a systematic Vision" (ibid., 237). Nei: "With exactitude he maps out the ruins of what once was a total vision of the world, a cosmogony" (ibid.).

Med den nødvendige redegjørelsen for Bankiers mest relevante poenger unnagjort går vi videre til analysen av *Östersjöars* andre avsnitt.

### **Analyse av *Östersjöars* andre avsnitt**

I del VI slutter *Östersjöar* med følgende ord: ”Rucklet lyser / av alla dem som fördes av en viss våg, av en viss vind / hit ut till sina öden” (Tranströmer, 2011, 241) ”Rucklet” viser til teglpannene på taket til et utgammelt nøst, det som trolig er ”öns äldsta hus”. Det jevnføres billedlig med ”den gamla jødiska kyrkogården i Prag” (ibid., 240), trolig fordi skikken der er å legge ned stein på graven, som Ringgren forteller oss (1996, 114), i motsetning til den kristne praksisen med gravblomster. Det er et av eksemplene på Tranströmers eksakte metaforikk. Den optiske likheten skulle trigge assosiasjonen. Assosiasjonen ligger altså til grunn for det visjonære lyset av nøstet i sjøkanten. Vi vender tilbake til det helt i slutten av dette kapittelet.

Til slutt i andre avsnitt finner vi en samling av noenlunde de samme elementene – havsblåst, havsnære gravsteder: ”Och havsblåsten går i de torra tallarna längre bort, den har bråttom över kyrkogårdens sand, / förbi stenarna som lutar, lotsarnas namn” (Tranströmer, 2011, 229). Flere slike sluttede sirkler i komposisjonen bidrar til å holde den sammen (Ringgren, 1996, 41). Men også assosiasjonene er del av komposisjonsprinsippet, som vi skal se. Tablået ved verkets slutt kunne sies å være enda viktigere som kontekst for det Espmark kaller et sentralt sted i diktet (1983, 239), i andre avsnitt. Dette er tekststedet som inneværende kapittel vil ha som sitt hovedfokus:

”Man går länge och lyssnar och når då en punkt där gränserna öppnas  
eller snarare  
där allting blir gräns. En öppen plats försänkt i mörker. Människorna strömmar ut från *de  
svagt upplysta byggnaderna runt om*. Det sorlar”

(vår uth., Tranströmer, 2011, 227)

Ikke før sjette avsnitt kan vi identifisere det lyset (også hva det svarer til), fordi vi kjenner det igjen. Da gjenfinner vi det også i slutten av komposisjon, på det som må kalles den mest iøynefallende plassen i komposisjon. For å svare bedre for hva slags lys det kunne sies å være, og hvilken betydning det kunne sies å ha, vil vi forsøke å etablere en større kontekst for spørsmålet. Konteksten vil vi etablere ved å vende oss til Bankiers forståelse av en

underliggende ontologisk problemstilling, samt ved å lese tekststedet i sin sammenheng med andre avsnitt, og vi vil trekke linjer til andre sentrale steder i verket.

Bankiers forståelse vil være et utgangspunkt, men ikke et endepunkt for vår egen forståelse. For det første er Bankiers analyse av verket for fragmentarisk og kortfattet til å kunne kalles dekkende, og Bankiers perspektiver på tidsproblematikken hos Tranströmer tåler å bli utfordret. Bankiers monografi er mer å regne for en *hub*, et samlingspunkt for idéhistoriske perspektiver på Tranströmers forfatterskap, hvor Tranströmer leses i en annen kontekst enn den svenske nykritikere typisk sett opererer med. Heller enn T. S. Eliot, aktualiseres Walter Benjamin og Proust som relevante ”valgslektskaper” (fortolkeren vil være den som ”velger” slektskap her – valg som kvalifiseres gjennom tekstanalyse). Denne konteksten utdyper vår interesse for en allerede interessant tidsproblematikk i Tranströmers forfatterskap.

Vi skal også understreke at vi forstår *Östersjöars* overskridelser av den lineære tiden som også politiske momenter ved verket, ut fra konteksten av den kalde krigen. Dette vil bli belyst avslutningsvis i kapittel tre. Bankier går ikke dypt nok i analysen til å nå dette spennende perspektivet på *Östersjöar*, hvor ontologiske og politiske momenter ved teksten sammenfaller. Eller med litt mer – behørig – ettertrykk: På et visst punkt i dette komplekse, mangfoldige verket kan vi observere at ontologiske og politiske momenter ved teksten kongruerer. Dette er ikke tidligere belyst i resepsjonen av verket – det blir derfor vår oppgave og den er viktig.

Vi kan først sitere noen flere dikt av Tranströmer hvor et lignende lys finnes, for å antyde at det kunne være snakk om en slags topos, med stor betydning. I ”Upprätt” fra *Mörkerseende* (1970): ”Till hälften övervuxen av grönskan en låg stenmur. När det skymmar börjar stenarna lysa svagt av den hundraåriga värmen från händerna som byggde” (ibid., 195). I ”Codex”: ”Jag befinner mig / i den djupa korridoren / som skulle varit mörk / om inte min högre hand lyste som en ficklampa” (ibid., 319). Det skulle være tydelig forut for individuelle kommentarer til tekststedene, at tingene som uventet lyser, får denne auraen gjennom det visjonære blikket vi finner hos Tranströmer. På samme tid er overskridelse inn i det atemporale, inn i rom utenfor tiden, uløselig forbundet med det visjonære aspektet hos Tranströmer. I ”Codex”, som handler om ”Fotnoternas män”, de knapt halvberømte kunstnerne som likevel har et slags evig liv gjennom komposisjonene, er musikkhistorien fremstilt som en korridor hvor Tranströmer ferdes fritt med lysende høyrehånd til ”lommelykt”. Likeens i ”Upprätt” er det nettopp den ”hundraåriga värmen från händerna som byggde” som begynner å lyse.

Det uventede eller gåtefulle lyset er kort sagt det som lyser opp visjonen, samtidig som det er visjonens lys. Og det tyder som regel på at store tidsrom overskrides. I ”Epilog” sees lyssignalet som et tegn på den skjulte Guds nærvær: ”Lanternans svaga ljussken är signalen”

(ibid., 51). Det høyst diffuse ved signalet kunne tyde på dårlige kår for evighetsdimensjonen i det sekulariserte samfunnet<sup>8</sup>.

Bankier beskriver disse dårlige kårene for oss: “The disappearance of the dimension of eternity is not essential, but the result of a particular angle of vision. In a poem quoted at the beginning of this chapter, the same notion is expressed in a different way: eternity is said to be repressed, driven underground, buried alive like Lazarus in his coffin” (Bankier, 1985, 50). Diktet hun snakker om her er ”Siesta” (sitert s. 37 hos Bankier): “De sovande hanger som lod i tyrannernas klocka. / Örnen driver död i solens strömmande vita fors. / Och ekande i tiden – som i Lasarus’ kista – den innelåsta evighetens bultanda nävar” (Diktet finnes i *Hemligheter på vägen*. Tranströmer, 2011, 68). Diktet kunne sies å være emblematiske klargjørende for at den mekaniske klokketiden (merk: ”tyrannernas klocka”) har drevet evigdimensjonen under jorden. Det er viktig at vi merker oss dette som en alminnelig fremmedgjøringstilstand, som tidvis undersøkes som konfrontasjonen mellom klokketid og evighetsdimensjon. Andre ganger etableres klokketidens dominans utenfor eller forut for teksten. Men Bankiers idéhistoriske ramme sitter fortsatt godt om det visjonære øyeblikket gjelder overskridelser i tiden. I gestaltningen av disse overskridelsene som frigjøringsøyeblikk forstår vi intuitivt hva ”fangenskapet” skulle være.

Men hva er egentlig på ferde der vi finner dette lyset i *Östersjöars* andre avsnitt?

For Joanna Bankier er det et visjonært sted i teksten hvor det finnes ”a temporal perspective that reduces hundreds maybe thousands of years into a vision” (136). (Vi vil bruke dette perspektivet senere i nærlesningen av tekststedet, men også gå videre fra det og dessuten lese tekststedet i kontekst av andre avsnitt.) Likeens for Espmark er det et ”sällsamt” møte i rommet som forberedes av overskridelsen i tiden i møtet mellom jeget og mormoren (241). Men hva eller hvem er det som møtes? Mens Bankier betoner overskridelsen nedover i tid ser Espmark stemmesurllet – ”en modulation av det genomgående vindsuset” – som ”det hörbara tecknet” for en slags utopisk sammenkomst, ”ett övergripande mänskligt möte, ett samförstånd som prefigurerar ett större där rösterna från länderna runt det öppna havet kommer samman” (ibid., 239).

Denne utopiske sammenkomsten skulle formodentlig finne sted under ”flaggan som är så gnuggad av blåsten och rökt av skorstenarna och blekt av solen att den kan vara allas”, som

---

<sup>8</sup> I kapittel fire gjør vi en utførlig nærlesning av ”Epilog”, som problematiserer denne fremstillingen av diktet, men i denne sammenheng kan vi la det isolerte tekststedet i diktet stå som ett eksempel i en rekke av eksempler. Diktet er flertydig og i vår analyse senere vil vi identifisere en alternativ tolkning til en gjengs forståelse av diktet som det henspilles på her.

står å lese i fjerde avsnitt (Tranströmer, 234). Espmark kommer imidlertid med en skarp presisering, når han skriver: ”Den ”öppna gräns” de stilla dagarnas vattenvidd erbjuder är inte som i det andra avsnittet ett möte för sammanstrålande människor. Nu är det en utopi i tecknet av den språkliga och nationale identitets utplåning” (250). Visjonsstedet i andre avsnitt kunne vi derfor kanskje kalle en ”vertikal” utopi, innstiftet forut for behovet for den horisontale, geografiske landegrenseoverskridelses-utopien. Som det presiseres i fjerde avsnitt er det ”långt till Liepaja” og den nasjons-utviskende utopien presenteres som en ”naiv” drøm. Det er en viktig del av *Östersjöars* sammensatte perspektiv og kompleksitet. Verket tapper ikke den visjonære åpningens betydning ved å la den stå uimotsagt av ”den kärva politiska verkligheten och därmed distansens tema”, som Espmark skriver. (Kapittel tre vil diskutere vekslingen og dialektikken mellom visjonær åpning og historisk realitet nærmere.)

Og det samme er ganske riktig enden på visa i del II: ”Ett nytt vinddrag” jager visjonens mennesker på dør slik at ”platsen ligger åter öde och tyst”. Nok et vinddrag (eller det samme) kommer og ”brusar om andra stränder”. Da inntreffer andre avsnitts temaveksling, som vi skal behandle først. Men hva var det vi så, hvordan gikk det til og hvordan og hvorfor var det viktig? Disse spørsmålene vil vi vende tilbake til senere i analysen, når vi nærleser tekststedet.

Kontrastassosiasjonen mellom første og andre del av andre avsnitt blir fort tydelig. Ut fra identifikasjonen av en temaveksling kunne andre avsnitt sies å ha en antitetisk struktur hvor de ulike delene belyser hverandre tematisk. Vi følger diktet inn i vekslingen av tema, før vi senere vender tilbake til første stykke og går inn i en nærlesning der.

## Temavekslingen

”Ett nytt vinddrag och platsen ligger åter öde och tyst.  
Ett nytt vinddrag, det brusar om andra stränder.  
Det handlar om kriget.  
Det handlar om platser där medborgarna är under kontroll,  
där tankarna byggs med reservutgångar,  
där ett samtal bland vänner verkligen blir ett test på vad vänskap betyder.  
Och när man är tillsammans med dem som man inte känner så väl. Kontroll. En viss  
uppriktighet är på sin plats  
bara man inte släpper med blicken det där som driver i samtalets utkant: någonting mörkt, en  
mörk fläck.  
Någonting som kan driva in  
och förstöra allt. Släpp det inte med blicken!”

(Tranströmer, 2011, 227-228)

Termen ”indre eksil” har gjerne blitt anvendt på kunstnere, intellektuelle, motstandsfolk som lever forholdsvis ubemerket i slike stater som skildres episodisk i *Östersjöar*. Termen har imidlertid bruksverdi langt utover dette. Den brukes vel så gjerne for å beskrive det moderne individets fremmedgjøring. Fremmedgjøringstilstanden danner bakteppet for Bankiers fremstilling av tidløshetserfaringen hos Tranströmer, som sagt innledningsvis. Knytter vi an til Bankiers forståelse av en underliggende ontologisk problemstilling hos Tranströmer ser vi lett hvordan temavekslingen i andre avsnitt utgjør to sider av samme sak. Indre frihet tematiseres fra to ulike hold og det er viktig å undersøke begge perspektiver samtidig.

Med litt mer spisset fokus for temavekslingen kan vi kanskje identifisere en sosial tematikk (utover Tranströmers underforståtte moralske forargelsen). Passasjen kunne leses som at det også handler om å bevare medmenneskelighet og verdighet, så mye som mulig under umulige forhold. Det heter at ”ett samtal bland vänner verkligen blir ett test på vad vänskap betyder”. Like sterkt som det uhyggelige i det at angiveriet setter vennskap på prøve, stråler verdigheten i det å holde på de sosiale formene i krigstider. Forsamlingsglede og fellesskap tross *alt*. Der ligger det kanskje en eksistensiell motstand. Tranströmer setter noen berømte ord på det som ser ut til å være en tilsvarende motstandserklæring, i diktet ”Allegro” fra *Den halvfärdiga himlen* (utgitt 1962): ”Vi ger oss inte. Men vill fred” (2011, 131)

Eksistensiell (passiv) motstand synes å kreve mindre oppfinnsomhet jo større trykket blir. Albert Camus, som var sterkt engasjert i motstandsarbeidet under nazistenes okkupasjon av Frankrike, mente som kjent at det eneste fornuftige i en ufri verden var å bli så fri at hvert åndedrett var å regne for en motstandserklæring<sup>9</sup>. Under statstyranni kreves til gjengjeld ikke større subversjon enn et kunstnerisk virke uten total underkastelse, for å skape en martyr. Tranströmer approprierer levnetsbeskrivelsen til den russisk-sovjetiske komponisten Vissarion Sebalin (Ringgren, 1997, 88) i femte avsnitts metapoetiske meditasjon. Med Espmark kan vi merke oss at komponistens afasitilfelle får alminnelig gyldighet og betydning innenfor verkets kommunikasjonsproblematikk (1983, 255-256), slik vi ønsker å se en iboende betydning utover særtilfellet også i temavekslingens episode.

”Musiken kommer till en människa, han är tonsättare, spelas, gör karriär, blir chef för konservatoriet.  
Konjunkturen vänder, han fördöms av myndigheterna.  
Som huvudåklagare sätter man upp hans elev K\*\*\*.

---

<sup>9</sup> Fritt etter masterstudentens hukommelse.

Han hotas, degraderas, förpassas.  
Efter några år minskar onåden, han återupprättas.  
Då kommer hjärnblödningen: högersidig förlamning med afasi, kan bara uppfatta korta fraser,  
säger fel ord.  
Kan alltså inte nås av upphöjelse eller fördömanden.  
Men musiken finns kvar, han komponerar fortfarande i sin egen stil,  
han blir en medicinsk sensation den tid han har kvar att leva.

Han skrev musik till texter han inte längre förstod –  
på samma sätt  
uttrycker vi något med våra liv  
i den nynnande kören av felsägningar”

(Tranströmer, 2011, 236)

Komponistens tilfelle er dessuten kanskje allmenngyldig på flere måter. Bankiers avhandling undersøker blant annet hvordan musikken hos Tranströmer åpner opp for en form for dypere psykologisk tidserfaring. Vi så i lesningen av første avsnitt hvordan losens utspente tidserfaring lignes med salmesang. Da knyttet vi an til Augustins tidsoppfatning. Men vi kunne altså like gjerne anvendt Bankiers identifikasjon av en underliggende ontologisk problemstilling. Vi kan også lett sammenstille Augustin og Bankier. Augustins tidsoppfatning er psykologisk og relativistisk; musikkerfaringen er et bilde på hvordan sjelen kan strekkes ut ”i tiden” for å få et glimt av evigheten. Bankier identifiserer en tilsvarende dialektikk mellom på den ene siden gjenvunnen kontakt med den tapte evighetsdimensjonen og på den andre siden fremmedgjøringstilstanden som sørger for at den fullkomne tidserfaringen kun kan oppleves fragmentarisk<sup>10</sup>.

Ovenfor ville vi betone det å bevare verdighet og ”en viss opprictighet” som en positiv sosial tematikk i passasjen. Vi prøver å se en åpning der ”ett samtal bland vänner verkligen blir ett test på vad vänskap betyder”. Ringgren kommenterer: ”i det samhälle där ”tankarna byggs med reservutgångar” är samtalens portar stängda också mellan levande och levande. Eller

---

<sup>10</sup> Kort tid etter en redegjørelse for musikkens betydning hos Tranströmer skriver Bankier: “To think of alienation in terms of a narrowing down of temporal dimensions, a mechanical alien patterning of experience, is not the customary approach today. We are more accustomed to sociologically oriented interpretations, or to those modelled on various psychological paradigms (...) But as soon as we begin thinking in terms of the psychology of time, the unique way in which [Tranströmer] is involved with contemporary reality becomes apparent. He links the disintegration of the self with mechanical time and the disappearance of other temporal dimensions. The inner sense of time tends to become smothered under the influence of an alien and mechanical temporal patterning of experience. An inauthentic self or persona is presented to the world taking the place of any other self or selves which might otherwise find expression” (1985, 116-117).



hemligen ställda på glänt” (1997, 41). Det finnes som en mulighet, men fokuset i temavekslingen ligger nok i hovedsak på fremmedgjøringstilstanden. Kontrastassosiasjonen ligger til grunn for temavekslingen og dette må få være det sentrale. Det forbeholdsløse og sårbare som kjennetegner den utspente tidserfaringen, og de andre formene for tidløsheterfaringer som Bankier identifiserer, har her, i likhet med evighetsdimensjonen<sup>11</sup>, blitt tvunget til å gå under jorden. Når første stykke derimot kunne sies å beskrive den ”vertikale” utopien hvor fremmedgjøringstilstand oppheves øyeblikksmessig, da synes vi å ha god dekning for å snakke om ett tematisk kompleks belyst fra ulike sider.

### **Temvekslingens videre utvikling (paralepsen)**

Siste ord er imidlertid ikke sagt om videreutviklingen av andre avsnitt. Temavekslingen fortsetter i det som bare tilsynelatende er en digresjon.

Sett under ett ender første og andre del av andre avsnitt i speilvendt symmetriske forsøk på å sirkle inn ’noe’, det som anes og må presiseres nærmere. Spaningen på ”något annat” som skal utbalansere de første melankolske tegnene i vindens sus kontrasteres mot voktingen på ”någonting som kan driva in och förstöra allt”. Ringgren beskriver situasjonen som gir leseren kontekst for å presisere dette nærmere: ”Gränserna är dragna mellan enskilda människor, inuti enskilda människor. Umgänget med de andra blir ett prov på oppriktighetens och vänskapens halt. De övervakade tvingas själva till den yttersta vaksamhet” (1997, 34). Uten at ”det där som driver i samtalelets utkant” lar seg presisere fullstendig, synes det å være mer enn klart at det må være snakk om en slags tabuert sannhet. Egentlig skulle det som er henvist til samtals utkant innstifte den åpningen mot større tidsrom som vi så i første del<sup>12</sup>. Men den korrumperte, tyranniske staten synes også å ha korrumpert denne muligheten.

Vi skal snart trekke linjer fra dette tekststedet utover i verket, men det krever at vi samtidig er bevisst på den retoriske strategien Tranströmer anvender. Der en sammenligning eller tankeutvikling tilsynelatende forkastes, men likevel gjennomføres, har vi å gjøre med noe

---

<sup>11</sup> Jf. Bankiers poeng ovenfor om evighetsdimensjonen hos Tranströmer ”ekande i tiden – som i Lasarus’ kista – den innelåsta evighetens bultanda nävar”.

<sup>12</sup> Jf. Bankiers forståelse av møtet med den Andre som en mulig anledning til å erfare at tiden åpner seg. ”Although this is something that might be hard to perceive in oneself, one can see it in other[s], at least in certain moments when love and compassion cleanses vision (1985, 155). Bankier leser her diktet “Galleriet” som slutter med et øyeblikk da “Det händer men sällan / att en av oss verkligen ser den andra” (Tranströmer, 2011, 272)

som i retorikken kalles en paralepse<sup>13</sup>. Paralepsens kjennemerke er at den kaster lys over et emne taleren hevder å gå utenom. Tranströmer utrop ”Släpp det inte med blicken!” blir også en instruksjon. Hva det enn er, slipper vi det ikke med blikket før paralepsens ende. Paralepsen blir også en instruksjon til oss om å se og lese dobbelt, dvs. allegorisk.

”Vad ska man likna det vid? En mina?

Nej det vore för handfast. Och nästan för fredligt– för på vår kust har de flesta berättelser om minor ett lyckligt slut, skräcken begränsad i tiden.

Som i den här historien från fryskeppet: "Hösten 1915 sov man oroligt ... " etc. En drivrnina siktades

när den drev mot fryskeppet sakta, den sänktes och hävdes, ibland skymd av sjöarna, ibland framskymtande som en spion i en folkmassa.

Besättningen låg i ångest och sköt på den med gevär. Förgäves. Till sist satte man ut en båt och gjorde fast en lång lina vid minan och bogserade den varsamt och länge in till experterna.

Efteråt ställde man upp minans mörka skal i en sandig plantering som prydnad tillsammans med skalen av Strombus gigas från Västindien”

(Tranströmer, 2011, 228)

Tranströmer presiserer først hvorfor sammenligningen ikke skulle holde vann. Da kommer det uhandgripelige ved trusselen i relieff – det ”som utesluter varje oreservad mänsklig kommunikation” (Espmark, 1983, 240). Trusselen kunne kanskje også kalles ubegripelig. Men det blir en av de såkalt harde realitetene som kjennetegner og florerer under unntakstilstanden når et samfunn er i krig eller under okkupasjon<sup>14</sup>. At denne skrekken synes å savne avgrensning i tid, i forhold til historien fra fryskeppet anno 1915, er også vesentlig. Senere, i en av sammenligningene som anskueliggjør den virkelige minens bevegelser – ”ibland framskymtande som en spion i en folkmassa” – kan vi si med Espmark at vi får ”en erinran om episodens vidare giltighet” (ibid.). Så langt fordyper paralepsen de eksisterende inntrykkene som lar oss kontrastere første og andre del av andre avsnitt.

Enden på minehistorien, ”ett lyckligt slut”, lar oss trekke linjer utover i verket. Vi følger den tabuerte sannheten til paralepsens ende i en annen tid på et annet sted. Destinasjonen synes å antyde at det finnes en plass og en tid hvor også angiveriet og terrorveldet kan skrives inn som et avsluttet kapittel i østersjø-regionens historie. Dette sannhets-tabuet, som ikke skulle være et onde for seg, men en trussel skapt av angiveriet og terrorveldet, grupperes på den

---

<sup>13</sup> Se *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2007)

<sup>14</sup> Ringgren skriver: ”Citatet ger en bild av ett samhälle i krig eller under ockupation”. Men senere gjør Ringgren det klart at han mener vi ”har förflyttats över Östersjön till ”andra stränder”, till Baltikum” (1997, 34).

utopiske plassen, i minens forkledning, ved siden av ”Strombus gigas”. Ikke bare kan vi høre Østersjøens sus i sneglehuset, som Ringgren skriver (1997, 40), men i femte del får en representant for denne gruppen – ”vinbergssnäckan” – emblematisere den tillitspregede veiledningen i tiden som Espmark har identifisert som en av Tranströmers sentrale topos<sup>15</sup>. Ringgren viser også til snegleskallet som de gamle pilgrimmenes embleme (1997, 93).

Den bitre logikken i diktet må i siste instans imidlertid sies å være at paralepsens innebygde stengningsmekanisme sørger for å lukke panoramaet som ble åpnet. I andre avsnitt av *Östersjöar* er det vinden som tilskrives denne egenskapen, evnen til både å åpne og lukke og romme hele temavekslingen: ”Det torra suset av stora portar som öppnas och stora portar som stängs” (Tranströmer, 2011, 229). Det svarer også til hvordan man må se tidløsheterfaringen hos Tranströmer som mulig, men fragmentarisk, jevnfør Bankiers forståelse.

Til slutt i denne delen av analysen, i det at minehistoriens lykkelige slutt ville være et avvik fra regelen i paralepsens utgangssituasjon, ser vi muligheten til en allegorisk lesning av fyrskipet som trues i mine-historien. Et fyrskip er et permanent oppankret, stort skip med en fyrlykt montert. Det utgjør en slags overgangssone mellom sjø og land i bokstavelig forstand. Møtet mellom innenfor og utenfor, som kystlinjen jo er emblematiske for, er en sentral topos i Tranströmers forfatterskap, den går under navnet ”sanningsbarriären”.

Den permanente oppankringen til fyrskipet gir et visst preg av at minens sammenstøt skulle være uunngåelig. Det uungåelige sammenstøtet kjenner vi igjen fra femte avsnitts appropriasjon av Sjebalins skjebne, og vi vender tilbake til ham. Det som ikke skjer i minehistorien skjer der. Sjebalin er i kontakt med ”sanningsbarriären” – og må betale den frie kunstens pris i det ufrie samfunnet. Sjebalins sensasjonelle komposisjoner fra den andre siden av afasien blir imidlertid et vitnesbyrd om kunstens overskridende kvaliteter – og om hvordan hans ”stil” står i forbindelse med dypere sjikt av bevisstheten. Det der er like virkelig som de harde realitetene, og kanskje enda virkeligere, synes å være Tranströmers poeng<sup>16</sup>. (Vi må likevel som alltid understreke at det er snakk om en fragmentarisk tilgang på andre tidsdimensjoner enn den lineære tidens.) I analysen av første stykke skal vi se nærmere på en spesielt interessant måte Tranströmer går frem for å gi denne erfaringen form.

---

<sup>15</sup> Se Espmark, 1983, spesielt kapittelet ”Guds energi / hoprullad i mörkret”.

<sup>16</sup> Komponistens mottagelighet kan også bli lytterens mottagelighet. Apropos komponistens helte-status hos Tranströmer siterer vi fra ”Schubertiana”, hvor det heter: ”Jag vet också – utan all statistik – att just nu spelas Schubert i något rum därborta och att för någon är de tonerna verkligare än allt det andra” (Tranströmer, 2011, 261). Deler av dette viktige diktet leses og analyseres nærmere i kapittel fire.

## Oppsummering og overgang

Vi kan oppsummere hva vi har funnet ut om andre avsnitt ved å følge paralepsen til dens ende. Paralepsen fordyper først de eksisterende inntrykkene som lar oss kontrastere første og andre del. Vi kan deretter, ved enden på minehistorien, ”ett lykkelig slut”, trekke linjer utover i verket som tyder på at temavekslingen ender *anagogisk*, dvs. med løfter om det som skal komme. Men paralepsens bitre logikk er at det som åpnes også stenges igjen, jf. figuren for andre avsnitts formprinsipp: ”stora portar som öppnas och stora portar som stängs”. Vi mener at det svarer til hvordan man hos Tranströmer må se tilgangen på andre tidsdimensjoner enn den lineære tidens, som mulig, men fragmentarisk, jevnfør Bankiers forståelse. Temavekslingens episode skildrer et særskilt intensivt tilfelle av fremmedgjøringstilstanden til grunn for denne fragmenteringen.

Vi kan også lese fyrskipets rolle i minehistorien allegorisk og knytte an til Sjebalins skjebne og sensasjonelle gjenstridighet og vitnesbyrd på ny. Det peker videre for vår analyse mot den øyeblikksmessige tidløshetserfaringen i første del av andre avsnitt, som vi veldig snart skal nærlese.

Men her i overgangen mellom deler av analysen passer det å først gjøre oppmerksom på noe spennende som ennå ikke er berørt. Ringgren har en interessant kommentar til tekststedet analysert ovenfor. Når Tranströmer spør ”Vad ska man likna det vid? En mina?” mener Ringgren at leseren kommer ”mycket nära författarens praxis, hans letande efter de riktige orden, hans sökande efter de oväntade associationerna” (1997, 37). Poenget presiseres: ”Den inledande frågan kan se både oskyldig och likgiltig ut, men betänker man att Tranströmer i grunden är en metaforernas skald hajar man till. (...) Dikten ställer som i förbigående en av de mest fundamentale frågorna om sig själv” (ibid.). Ringgren ser dessuten et frempek til et lignende innblikk ved verkets slutt (ibid.)

Ringgren setter ord på noe av det som overrumpler leseren ved denne overgangen. Paralepsen viser ikke bare tilbake på Tranströmers iscenesatte vanskeligheter med å definere trusselen. Det synes også å være ansatsen til en selvkritisk billedutrenksning (ikonoklasme) som flere anmeldere har forsøkt å identifisere oppigjennom resepsjonshistorien<sup>17</sup>. Her er Tranströmer imidlertid lur. Heller enn ingen metafor, får leseren en utvidet metafor som vokser og vokser til paralepsens ende. Av plasshensyn kan vi ikke diskutere utviklingen i synet på og

---

<sup>17</sup> Se Ragnar Haakes artikkel i antologien *Tranströmer och det politiska* (2020, s.11-35). Haake tar for seg et stort kildetilfang som gis en etterrettelig gjennomgang og artikkelen er svært informativ. Man kan også lese der Nielsen (2002) kommenterer resepsjonen, s. 25-40.

anvendelsen av metaforen hos Tranströmer, som kunne være stoff til en annen masteroppgave for seg. Vi skal likevel ta oss tid til en annen, aktuell diskusjon.

Bankier ville nemlig rettet på Ringgren når han skriver at Tranströmer søker de *uventede* assosiasjonene. For Bankiers forståelse er det vesentlig at assosiasjonsveven har en indre sammenheng. Tranströmer søker de *betydningsfulle* assosiasjonene (som antagelig ofte er uventede). Det gjør Tranströmer ifølge Bankier for å etterligne hvordan ting er forbundet og organisert i minnet, hvor det ikke finnes noen kronologisk orden: ”Inner time, just as mechanical time, is orderly, only it is an order governed by what Meyerhoff calls ”significant associations” (pp. 28-30)” (1985, 128). Videre:

That is to say, in inner time, things are linked together, not on the basis of chronology, but on the basis of there appearing to be meaningful connections between them. And “meaning” here has to be understood, not in the cognitive sense, but in the sense of “charged with value”. In other words, memory is articulated on a chain of associations, events that appear meaningful” (ibid.)

Det ligner Prousts forståelse av det affektive, ufrivillige minne, som vi vil knytte an til snart. Proust nevnes også hos Bankier.

Akkurat det her poenget er faktisk svært relevant fordi Bankier ser dette som organisasjonsprinsippet også for *Östersjöar* som verk, som formprinsippet. “The articulations of inner time as reconstructed in memory provide the structure for *Östersjöar* (Baltics), a booklength poem from 1973, where the past – the poet’s own, but also the life of his ancestors – is woven in with observations in the present and meditations of a more general nature (...)” (ibid., 130). Videre:

Only in *Östersjöar* was [Tranströmer] consciously making a form of inner time, relying for the formal organization of the poem on the structural similarity between music and memory, between the way past, present and future are dynamically interfused when we listen to music and when we let our minds wander over the memories, impressions, hopes, and fears that make up our inner life” (ibid.)

I tillegg til at Bankier identifiserer det bakenforliggende komposisjonsprinsippet er hun forfriskende lite opptatt av det tilsynelatende upersonlige ved Tranströmers dikt. Hun skriver tvert imot at *Östersjöar* som verk er “Predicated on the idea that a man’s past, including the

memory of his ancestors and the place to which he and they belong, makes up his present identity” (ibid., 130-131)<sup>18</sup>.

Ut fra Bankiers forståelse av det assosiative formprinsippet kunne vi hevde at verkets betydning springer ut av assosiasjonenes betydning, og at disse assosiasjonenes betydning og det isolerte tekststedets betydning virkelig begynner å dages under lesningen først når en trekker linjer mellom steder i verket, undersøker hva som resonnerer med hvilke steder, og forsøker å si noe om hvorfor. I alminnelig forstand, utover litteraturforskerens fortolkningsarbeid, ja, *i ganske alminnelig forstand* vokser betydningen i *Östersjöar* når en leser videre, og ikke minst når en leser om igjen.

For Bankier kan det heller ikke understrekes nok at forståelsen av minnets betydning for Tranströmer er vesentlig for forståelsen av diktningen hans. Én ting er at minnets atemporeale aspekter tilbyr en modell for komposisjonen av *Östersjöar*. Men det er ikke alt. Betydningen av minnet må samtidig forstås i kontekst av Tranströmers bevissthet om sammenhengen mellom tap av historisk minne og tap av identitet, ”his awareness of how erasure of the past contributes to the erosion of individuality and identity of the self in modern society” (ibid., 136). Som vi ser av sitatet i avsnittet ovenfor innebærer det at Tranströmers vekslende følelse av egen identitet må sies å være en vesentlig del av *Östersjöar* spesielt og forfatterskapet generelt. (Vi vil se mer til denne problematikken i kapittel fire.)

Ikke alle ville være enig med Bankier i dette. Det ser ut til å være en åpen diskusjon i Tranströmer-forskningen. Enkelte vektlegger den avpersonaliserte modernistiske innflytelsen med T. S. Eliot som den viktigste representanten, mens andre vektlegger de romantiske impulsene som gjentagende undergraver anvendelsen av modernismens topos<sup>19</sup>. Hva gjør vi i vår analyse? I kapittel fire vil vi diskutere nærmere med Espmarks analyse av både diktet ”Epilog” fra debutsamlingen og *Östersjöar*. I den sammenheng vil vi gjøre nærmere rede for vårt eget standpunkt i spørsmålet.

---

<sup>18</sup> Bankiers lesning ligger her ganske tett opp til Robert Hass vurdering av komposisjonsprinsippet bak verket. Espmark går i rette med Hass for å ha gjort Tranströmer for *egosentrisk*: ”dette skarpsinnige försök att klarlägga organisationen i dikten tillskriver poeten en egocentricitet och en genomfört metapoetisk hållning som svär mot produktionen i övrigt; diktens spegling av sig själv vill jag begränsa till det femte avsnittet. Samtidigt förbiser Haas det flätverk av tankar där skrivaren strävar mot ett grpp om hela den kommunikative problematik som upptar hans långa ”brev till de döda” (1983, 231) Grepet Espmark snakker om identifiseres til slutt som oksymoronet ”den öppna gränsen”. Vi diskuterer Espmarks lese måte i kapittel fire.

<sup>19</sup> Se Bankier s. 124-125 for én lesning av hvordan Tranströmer etablerer og deretter undergraver en av disse modernistiske toposene.

### Visjonen i første del av andre avsnitt

En ontologisk problemstilling skulle manifestere seg i teksten også der kjerneproblematikken bare finnes som en antydning, i et fravær, i en dialektikk. I analysen av kontrastassosiasjonens episode fra første del til andre del av andre avsnitt har vi sett en intensiv manifestasjon av samfunnsmessige blokkeringer. Disse handler kanskje ikke direkte om fremmedgjøring gjennom innsnevring av tidserfaringen, men vi ser sammenfallende konsekvenser. ”Gränserna är dragna mellan enskilda människor, inuti enskilda människor (...) i det samhälle där ”tankarna byggs med reservutgångar” är samtalens portar stängda också mellan levande och levande. Eller hemligen ställda på glänt”, skriver Ringgren (1997, ss. 34, 41). Sammenhengen mellom andre avsnitts første og andre del går ut på at det som hos Tranströmer kunne lede til den utspente tidserfaringen og sann fylde i identiteten synes å være strengt bevoktet, også musikken, der kontrastassosiasjonen fører Tranströmer. Og den tragiske ironien er at de overvåkede selv tvinges til den ytterste vaktksomhet (ibid., 34).

*Östersjöar* rommer sånn sett voldsomme kontraster. I det vi har kalt den ”vertikale” utopien møtte vi glimtvis den ytterste åpenhet. Da vi identifiserte denne åpningen ved hjelp av Bankier, ”a temporal perspective that reduces hundreds maybe thousands of years into a vision”, gikk vi hurtig videre derfra til andre avsnitts andre del. Nå skal vi derimot dvele ved den visjonære åpningen i en nærlesing av dette svært interessante tekststedet.

Fra og med andre avsnitt blåser en sterk vind gjennom *Östersjöar* (Ringgren, 1997, 30). Denne vinden kan forstås som en figur for diktets overskridelse av ulike grenser i tid og i rom, og samtidig er det ”Det torra suset av stora portar som öppnas och stora portar som stängs”, jevnfør Espmarks betoning av denne figurens komposisjonelle betydning (1983, 263). Vindens åpning og stengning kan dermed også forstås som en figur for hvordan man må se tidløshetserfaringen hos Tranströmer som mulig, men fragmentarisk, jevnfør Bankiers forståelse.

Dette aspektet ved vinden (som figur for diktet) er bemerkelsesverdig fra første stund, når Tranströmer og mormoren ”går tillsammans” til tross for at hun har vært død i tre tiår. ”In inner time, what is very distant in terms of years can sometimes have an intense presence, while what happened yesterday has receded beyond recollection”, kommenterer Bankier (1985, 135). Tranströmer gir oss i diktet ”Svar på brev” fra *Det vilda torget*, utgitt 1983, et bilde på minnets relativiserende virkning for kjeden av kronologiske hendelser: ”Tiden är ingen rak sträcka utan snarare en labyrint, och om man trycker sig mot väggen på rätt ställe kan man höra de skyndande stegen och rösterna, kan man höra sig själv gå förbi där på andra sidan” (2011, 301).

Denne oppmerksomheten gjør seg utslag i andre avsnitt som at mormorens nærvær blir

intensivt følbart, til tross for at hun er fraværende. Vandringsen med mormoren på tvers av tidene står videre i umiddelbar relasjon til stedet i sjette avsnitt hvor Tranströmer erindrer en selsom kontakt på dagen for mormorens bortgang:

”Jag minns henne. Jag tryckte mig mot henne  
och i dödsögonblicket (övergångsögonblicket?) sände hon ut en tanke  
så att jag – femåringen – förstod vad som hänt  
en halvtimme innan de ringde”

(Tranströmer, 2011, 239)

Leseren gis ingen grunn til å trekke i tvil ektheten i denne kontakten. Nøkternt og nakent utleverte, uforklarlige opplevelser som denne, gjør Tranströmers diktning bortimot bunnløst interessant. Bankier legger heller ikke fingrene mellom når hun utlegger hva som skjer i diktet ”Carillon”, under et lignende uforklarlig klartseende øyeblikk i teksten. Bankier kunne sies å virkelig fleske til når hun skriver: “The naked vision is enough to revitalize the ancient mythical consciousness” (1985, 214). Og som om ikke det var nok presiserer Bankier: ”It is also ontologically satisfying, it satisfies, as Hass says “our hunger for being”” (ibid.).

Det skal også nevnes at en lignende erfaring er plassert i det en kan se som vendepunktet i femte del, når Tranströmer løfter seg opp fra introspektive refleksjoner: ”Jag står med handen på dörrhandtaget, tar pulsen på huset. Väggarna är så fulla av liv (barnen vågar inte sova ensamma uppe på kammarn – det som gör mig trygg gör dem oroliga)” (2011, 237). Men vi skal for øyeblikket begrense oss til nærmere undersøkelse av andre avsnitt og hvordan diktet skrider inn i en erfaring som med Bankier kunne kalles ”ontologically satisfying”. Bankiers karakteristikk av ”tankeinnholdet” er konsis og samtidig behørig sveipende. Vi anvender karakteristikken ikke som en fullstendig tilslutning til Bankiers forståelse, men som et steg på veien til vår egen forståelse av tekststedet og tidstematikk og -problematikk i *Östersjöar*.

Vi kunne begynne med å slå fast at vandringsen med mormoren utgjør det som i litteraturvitenskapen benevnes som katabasis-motivet. Motivet er berømt i litteraturhistorien for sin opptreden i kanonisk verk som Odysseen, Æneiden og Den guddommelige komedie. Felles for disse forekomstene er at motivet betegner en nedstigning til dødsriket – dette er den klassiske betydningen. Andre berømte underverdenfarere inkluderer den mytiske dikteren Orfeus, og i mytene er reisen til dødsriket en så velbrukt topos at vi forstår det som overflødig med ytterligere eksempler.

Mormorens tilstedeværelse kan få en videre begrepsliggjøring som et tilfelle av det man kaller iterasjons-motivet. Det betegner at møtet med den døde under en katabasis karakteriseres



av at den døde gjør i døden som den gjorde i livet. For eksempel får kong Minos i Odysseen være dommer i underverdenen for å fortsette det arbeidet han var mest kjent for i livet (Kraggerud, 1986, 77). Tranströmer fornemmer mormorens nærvær så sterkt at tidsavstanden overskrides, og det han erindrer og levende opplever er hvordan mormoren pleide å lytte til vinden. Det skal også sies at det er typisk for Tranströmers stil at denne omveltende bemerkningen kommer i en parentes. Dikterens katabasis begynner i denne parentesen.

Men det blir ikke helt riktig å si at vandringen med mormoren ender i et møte med underverdenen. Ut fra Bankiers forståelse gir det mer mening å snakke om dikterens katabasis som en overskridelse ”innover” eller nedover i minnet. Tranströmer iscenesetter denne sentrale toposen – vi finner den også hos for eksempel Wordsworth, og hos Proust og hos andre modernister – på en måte som nesten kunne kalles emblematiske. Den sanne forbindelsen med fortiden, den betydningsfulle forbindelsen som er sterk nok til å oppheve skillet mellom fortid og nåtid i spesielle øyeblikk, og som gir en opplevelse av enhet i selvet, den inntreffer ikke fordi forfatteren vil det, forklarer Bankier (1985, 136-137). Som kanskje Proust viser bedre enn noen andre eksisterer det et skille mellom det frivillige og det ufrivillige minnet. Bare det siste gir en total synergi med fortiden, hvor den blir sanselig for andre gang med smak og lukter, osv. Videre er det hos Proust bare gjennom vanebruddet at det ufrivillige minnet aktiviseres. Forbindelsen er ikke nødvendigvis betinget på samme måte hos alle som anvender toposen, blant annet Wordsworths ”recollection in tranquility” synes ikke å avhenge av noen bestemt bruddfigur. Det gjør kanskje ikke det hver gang for Tranströmer heller, men bruddfiguren er det vi finner i akkurat dette tilfellet – og det er den vi vil forsøke å definere. (Dette som ett punkt hvor vår forståelse skiller seg fra Bankiers. Vanebruddet som betingelse for Prousts ufrivillige minne medtenkes ikke aktivt i Bankiers anvendelse av Proust i monografi, som vi erfarer, bare som en generell forståelse av at den sanne erindringen hos Proust er selvbestemmende ”ufrivillig”).

Prousts berømte eksempel er smaken av madeleinekaken dyppet i lindete, men i siste bind av storverket inntreffer også en rekke andre åpenbaringer som det sies skulle sette fortelleren i stand til å skrive et verk som kanskje ville ligne *På sporet av den tapte tid*. En av disse åpenbaringene inntreffer når fortelleren trækker rart på en brostein som ligger litt dypere enn vanlig<sup>20</sup>. Et lignende feiltrinn er innskrevet i andre avsnitt av *Östersjöar*. Det finner sted i

---

<sup>20</sup> Se *Den gjenfundne tid*, s. 205-206. Norsk oversettelse ved Anna-Lisa Amadou; hyperlenke til verket hos nb.no i kilde liste.

selve teksten, det er snakk om en slags språklig eller kognitivt feiltrinn<sup>21</sup>, hvilket fører til en betydningsbærende korreksjon, når en indre uenighet hos Tranströmer får en løsning. Det heter først at ”gränserna öppnas” langt om lenge, i lyttingen til vinden. Men det utsagnet blir umiddelbart korrigeret (”eller snarare”). Selve grensebegrepet omdefineres i og med presiseringen. Presiseringen snur tilsynelatende det første utsagnet til det motsatte: Tranströmer når et punkt ”där allting blir gräns”. Men grense betyr ikke lenger stengning (noe som krever åpning), det er snarere stedet for en kontakt med noe som ellers verken sees eller høres. Senere i oppgaven vil vi diskutere denne svært interessante figuren om igjen i en ny kontekst.

Den retoriske termen for figuren hvor en intern dissens erfares og løses opp er ’correctio’. Horace Engdahl, som innfører denne termen i sammenheng med en lesning av tekststemmen hos Ekelöf, skriver at ’correctio’-figuren er ”en av de figurer som i alla tider gjort lyrik til tankelyrik. Att resonera är att svara sig själv” (1994, 174). Vi kan spille videre på Engdahls formulering for å komme til vårt poeng. Erfaringen av en indre uenighet, og forløsningen av denne, er her det som gjør at jeget resonnerer med dypere lag av bevisstheten, i den visjonære åpningen. Der settes også kronologien ut av spill. Med Bergsons formulering slutter Tranströmer å måle opp tid, men begynner å oppleve den (sitert i Bankier, 1985, 140). Det gjør diktet til ikke bare tankelyrikk, men værens-diktning.

Den visjonære åpningen viser den intensive sammenstrålingen av mennesker på en møteplass utenfor tiden, ”a temporal perspective that reduces hundreds maybe thousands of years into a vision”. Med Bankier kunne vi si at Tranströmer får kontakt med og trekker veksler på den mytiske bevisstheten, hvorfra han henter opp bildene som snakker så umiddelbart til dypere lag av leseren (ibid., 238-239). Der er Tranströmer fri til å bevege seg hvor tanken eller intuisjonen vil (spiller det noen rolle å skille på disse dypene?) og identifisere betydningsfulle forbindelser som i selve minnet, for der finnes ingen bindende kronologi.

Bruddfiguren forut for denne erfaringen kunne vi kanskje døpe ”det katabatiske feiltrinnet”. I teksten ser vi hvordan denne figuren står utskilt på en egen verselinje: ”Man går länge och lyssnar och når då en punkt där gränserna öppnas / *eller snarare* / där allting blir gräns (vår uth.)” (Tranströmer, 2011, 227). Bruddfiguren ligger der som en snublestein – som like gjerne kan være en brostein nedfelt litt overraskende lavt – og Tranströmer liksom snubler inn i visjonen på en eneste lang, prosodisk fri verselinje som får renne over strofens kant hvor

---

<sup>21</sup> Birgitte Steffen Nielsen definerer på interessant vis og diskuterer ”overlistings-figur” hos Tranströmer.

den slutter: ”där allting blir gräns. En öppen plats försänkt i mörker. Människorna strömmar ut från de svagt upplysta byggnaderna runt om. Det sorlar” (ibid.)<sup>22</sup>

Iscenesettelsen, eller snarere: koreografien, legger til rette for at leseren kan følge etter i noenlunde samme tempo, og bli overrumplet på riktig sted på riktig måte. Også leseren må justere forståelsen av grensebegrepet. Tidssøkket sammenfaller med bruddfiguren og perspektivskiftet som gjør leseren oppmerksom på innsnevringen i sedvanlig tidserfaring, den temporale fremmedgjøringstilstanden som følger av tapet av evighetsdimensjonen. Her synes den å være øyeblikksmessig aktualisert for Tranströmer, noe som kan åpne leserens øyne for det samme.

Bankier forsøker et sted å belyse betydningen av og tilgangen på den mytiske bevisstheten – Ekelöf siteres der: ”Hur nå gemenskap? Gå den undre och inre vägen: det som är botten i dig är botten också i andra” (sitert i Bankier, 1985, 239). Den samme erkjennelsen av den enkeltes delaktighet i de andre og de andres delaktighet i det tilsynelatende singulære individet, synes å befinne seg i kjernen av det visjonære øyeblikket hvor Tranströmer trår feil og slår inn på Ekelöfs anviste vei. Resonansen som finnes der, i kontakten med en dypere bevissthetsform enn den sekulære, vanebetonte, hverdagslige bevisstheten, forplanter seg både til leseren og utover i verket, og det opphever midlertidig den ontologiske problemstillingen, tidsproblematikken i *Östersjöar* og generelt i Tranströmers forfatterskap. Videre skulle en tro at kronologiens bindinger settes ut av spill der det dypeste fellesskapet lar seg erfare. I alle fall midlertidig, for en stakket stund i visjonens forsiktig bengalske belysning.

## **Coda**

I en overgang mellom analysedelene merket vi oss at Ringgren mente den tilsynelatende forfeilede sammenligningen kunne gi et innblikk i Tranströmers praksis. Da var det også viktig for oss å understreke med Bankier at det ikke bare var snakk om en uventet, men en betydningsfull assosiasjon. Betydningen ligger i dette tilfellet også i hvordan Tranströmer forespeiler et lignende innblikk i diktets tilblivelse i sjetten avsnitt, jevnfør Ringgrens identifikasjon av frempeket.

---

<sup>22</sup> En lignende snubletråd er også utspent i ”Carillon”, men da skjer det motsatte. Noe som skjer i den lineære tiden trekker Tranströmer opp av drømmeriene. Klokkespillet begynner. ”Oväntat som om jag klivit på en snubbeltråd sätter klockspelet igång i det anonyma tornet. / Carillon!” (Tranströmer, 2011, 308).

Under betraktningen av øyens eldste bygning, hvor *Östersjöar* som erindringsverk når fram til en slags figur for seg selv, introduserer Tranströmer en nøling.

”Här, bakom täta snår är det öns äldsta hus?

Den låga knuttimrade 200-åriga sjöboden med gråaggigt tungt trä.

Och det moderna mässingslåset har klickat igen om alltsammans, lyser som ringen i nosen på  
en gammal tjur

som vägrar att resa sig.

Så mycket hopkurat trä. På taket de uråldriga tegelpannorna som rasat kors och tvärs på  
varann

(det ursprungliga mönstret rubbat av jordens rotation genom åren)

*det påminner om något ... jag var där ... vänta:* det är den gamla judiska kyrkogården i Prag  
där de döda lever tätare än i livet, stenarna tätt tätt.

Så mycket inringad kärlek! Tegelpannorna med lavarnas skrivtecken på ett okänt språk  
är stenarna på skärgårdsfolkets ghettokyrkogård, stenarna uppresta och hoprasade. – ”

(vår uth., Tranströmer, 2011, 240-241)

Oppholdet (ellipsen) og assosiasjonens betydning synes her å være to sider av samme sak.

Assosiasjonens betydning bunner i sammenstillingen av den jødiske kirkegården og det utgamle nøstet med teglpannene. Det er denne assosiasjonen som gir Tranströmer anledning til å identifisere bygningens selsomme lys, det samme lyset som vi så i andre avsnitts visjonære øyeblikk. På samme tid innreflekterer det ellipstiske oppholdet selve betraktningssituasjonen, og suspenderer hendelsesforløpet på tilsvarende vis til assosiasjonens atemporale forbindelser. Den andre betydningen er vanskeligere å få fatt på, men det virker å være en ladning som berører både verkets figurlige nivå og kanskje mer vesentlig selve henvendelsesaspektet. Spørsmålet lyder ganske enkelt: Hvem bes vente?

Det heter i femte avsnitt at Tranströmer skriver ”ett langt brev till de döda / på en maskin som inte har färgband bara en horisontstrimma / så orden bultar förgäves och ingenting fastnar”. Kanskje adressaten til dette uendelige brevet bes vente på den betydningsdrekthete assosiative forbindelsen, når Tranströmer aner en plass hvor stemmene fra det forgangne, de som høres i vinden, kan stedes til hvile. Derfra får teglpanne-gravstedet liksom signalisere til de levende som skal navigere videre. At deres skrift – ”lavarnas skrivtecken på ett okänt språk” – er uleselig for Tranströmer, utgjør innstiftingen av en nødvendig grense. Men kjærlighetshetslyset fra nøstet overskrider derimot alle grenser. ”Rucklet lyser av alla dem som fördes av en viss våg, av en viss vind hit ut till sina öden”.

I det sirkelen sluttet ser vi kanskje også hvordan ellipsen og det figurlige nivået har sin helt egen betydning for det tematiske nivået. Selvavbrytelsen – correctio-figuren, det vi ovenfor

har døpt ”det katabatiske feiltrinnet” – lar Tranströmer uttrykke et ønske om å få identifisere den rette assosiasjonen: ”det påminner om något ... jag var där ... vänta”. Perspektivet på teglpannene er utvidet til å gjelde selve klodens rotasjon (”(det ursprungliga mönstret rubbat av jordens rotation genom åren”). Betrakningen rommer sånn sett hele verden gjennom det partikulære. Men der er noe mer – en assosiativ forbindelse som venter på å bli oppdaget. Det er den interne dissensen i *correctio*-figuren her, fra ”dette er det hele” til ”sa jeg at dette var det hele? Der er mer”.

Tranströmer synes her å betone at det han driver med er, med Ringgren, nettopp en *praksis*. Nølingen er en veianvisning like god som Ekelöfs.

Hva handler det om? Nølingen handler dypest sett om å takke nei til alle prefabrikata av sammenheng og i siste instans av åndelig næring. Den som tankeløst sluker de rådende ideologenes lære – og de er så forskjellige som toxic masculinity-influencere på TikTok, business-minded TV-predikanter (som får gjennomgå hos Tranströmer i diktet ”Guldstekel”), Kapitalen, bygdedyret, eller bare styggen på ryggen, etc. – den kan i verste fall føle seg like sulten etter det åndelig næringsfattige måltidet og spørre om det er henne det er noe galt med.

Litteraturen er nok ingen endelig løsning på dette problemet – ikke engang om man i kommunion med Runmarös forne fransiskanere får seg et åndelig herremåltid på *escargots*. Men det den gode litteraturen vil gjøre er å peke på den slunkne magesekken til mennesket som vil være løve og den like slunkne magesekken til mennesket som vil være lam, og så ymte om at eneste mulige sengeleie for dem begge bare kunne være: at vi alle sammen jager til helsa ryker etter noe som gir *mening*. Mening må være det det lyser av, når *rucklet lyser*.

Nølingen kunne også sies å vitne om en erfaring av at det *alltid* finnes noe mer, *noe annet*. Dette andre dukker opp ofte i Tranströmers forfatterskap. Men hva handler det om? I kapittel fire vil vi undersøke det nærmere.



## Kapittel 3

### **Innledning**

Dette kapittelet vil fortsette der det forrige slapp. Vi vil fortsatt la Bankiers forståelse være et rammeverk for vår analyse. Vi skal imidlertid utvide materialet for analysen betraktelig. I stedet for en nærlesningsstrategi vil vi se på tematiske langlinjer i avsnittene III-V. Fokuset vil ligge på forholdet mellom historien og naturen. Det handler fortsatt om nødvendigheten av å transcendere den lineære tiden.

Vi legger til grunn at den lineære tidens gang mot døden, uten utsikter til tradisjonelle religioners løfter om evighet og frelse, oppleves som problematisk for Tranströmer generelt og kanskje i *Östersjöar* spesielt. Hensikten med å ta inn tre etterfølgende avsnitt av verket i dette kapittelets analyse, vil være å se hvordan denne problematikken behandles og tematikken utvikles over lengre strekk. I analysen vil de assosiative forbindelsene komme mer i bakgrunnen, mens vi derimot vil forsøke å avdekke en stringent behandling av en bestemt tematikk i retning av det vi vil lese som en form for løsning. Tiden og overskridelser i tiden som tema faller ikke bort, men vil gjennomgående forstås som en underliggende problemstilling i verket når vi undersøker hvordan Tranströmer lar historien og naturen konfrontere hverandre.

Vi leser innflytelsen fra historien (fremmedgjøring) som pregende for tredje avsnitt og innflytelse fra naturen (relativ tidløshetserfaring) som pregende for fjerde avsnitt. I femte avsnitt, hvor Tranströmer blant annet reflekterer over egen skriving, mener vi å se en slags forening av naturen og historien under den siste av tre strukturerende dateringer ("dagboknedtegnelser"). Tiden transcenderes med veldig spennende følger, ut fra vår forståelse av denne tematikkens utvikling i avsnittene III-V av *Östersjöar*.

### **Tredje avsnitt**

Av de tre avsnittene vi skal ta for oss kan det tredje trygt sies å være det som i størst grad lar innflytelsen fra historien kjennes. Det er på samme tid et vesentlig trekk ved tredje avsnitt at den lineære tiden og ulike former for teleologisk historieforståelse gjennomgående utfordres, problematiseres, undergraves, transcenderes. Espmark merker seg at avsnittet tar sikte på "förbindelsen langs tidsaxeln" (1985, 241). Forbindelsen med fortiden finner sted først og fremst gjennom to ekfraser av henholdsvis en døpefont inne i hjørnet av en gotlandsk kirke og et gammelt foto fra 1865. (Espmark identifiserer forbindelsen som vi gjør det, men går ikke på

langt nær dypt nok inn i feltet etter vårt syn. Espmark interesserer seg hovedsakelig for hvordan forbindelser til fortiden vekslende oppstår og brytes av, det som lar ham skissere en kommunikativ tematikk. Vi savner hos Espmark en interesse for det som skjer dypere ned, på et ontologisk nivå i Tranströmers dikt.)

I tillegg til at den lineære tiden overskrides i begge ekfrasene kommer en problematisering av gjengs tidsoppfatning som en billedlig diskusjon i ekfrasene. Ekfrasene kunne sies å være strukturert med fokus på en dikotomi mellom gjenkomst og fremadskridende ”telos” (gresk ’formål’, som i teleologisk historieforståelse), mellom syklisk og lineær tid. Den lineære tiden representeres da av henholdsvis den teknologiske utviklingen som epifenomen av moderniteten, og den kristne lineære historieforståelsen; den sykliske tiden representeres av naturen, og i ekfrasen over døpefonten problematiseres den kristne historieforståelsen som forklaringsmodell. Ekfrasene rommer den samme spenningen mellom ulike tidsoppfatninger på ulikt vis. Fotoet gjør det tydeligst og vi vil derfor begynne med det.

Avbildet på fotoet fra 1865 er både mennesker, en gammel dampbåt og skjærgårdsnaturen. Av det avbildede blir imidlertid teknologien og de mondene menneskene visket ut. Naturen blir derimot ”chokerande verkligt”. Bankier identifiserer dette som en ”ancient” topos om naturens bestandighet (1985, 192). Hun forstår toposen i denne sammenhengen som en utopisk ”displacement of History by Nature”. Hun ser mye av de samme overskridende kvalitetene i døpefonten, men går ikke langt nok inn i nærlesingen til å få øye på den presise problematiseringen som finner sted i diktet. Det mangler også at hun trekker linjer utover i verket, som vi skal gjøre etter hvert. Her står kontrasten mellom naturens bestandighet versus den teknologiske utviklingen som et epifenomen av den lineære tiden og historien.

”Här är människor i landskap.  
Ett foto från 1865. Ångslupen ligger vid bryggan i sundet.  
Fem figurer. En dam i ljus krinolin, som en bjällra, som en blomma.  
Karlarna liknar statister i en allmogepjäs.  
Alla är vackra, tveksamma, på väg att suddas ut.  
De stiger iland en kort stund. De suddas ut.  
Ångslupen av utdöd modell –  
en hög skorsten, soltak, smalt skrov –  
den är fullkomligt främmande, en UFO som landat.  
Allt det andra på fotot är chockerande verkligt:  
krusningarna på vattnet,  
den andra stranden –  
jag kan stryka med handen över de skrovliga berghällarna,  
jag kan höra suset i granarna.  
Det är nära. Det är



idag.  
Vågorna är aktuella”

(ibid.)

Fotoet synes å være bortimot selvforklarende. Og senere i analysen kommer vi tilbake til betydningen av det vi identifiserer med Bankier som “a relative timelessness which exists in nature” – relativ i forhold til den innlærte, samfunnsmessige forståelsen av historien som en utvikling i den lineære tiden.

Døpefonten viser denne samme spenningen, men på en annerledes måte. Her utgjør kristendommens forståelse av tiden som den lineære strekningen til frelse motsvaret til teknologiens utvikling. Døpefonten avbilder Jesu fødsel – begynnelsen på vår tidsregning – og andre relevante scener: Herodes ved bordet, den hellige familiens flukt til Egypt. Tranströmer ser ut til å gjøre tre ulike poeng av det temporale aspektet ved disse hendelsenes fremstilling på døpefonten.

For det første synes scenene å være ordnet serielt som i en tegneserie (Ringgren, 1997, 49). De kommer betrakteren i møte fra et slags evig nu hvor alt finner sted samtidig, side om side:

”Herodes vid bordet: den stekta tuppen flyger upp och gal "Christus natus est" – servitören  
avrättades –  
intill föds barnet, under klungor av ansikten värdiga och hjälplösa som apungars  
Och de frommas flyende steg  
ekande över drakfjälliga avloppstrummors gap.

(Tranströmer, 2011, 230)

Siden blir selve betraktningen av døpefonten i rommet retroaktivt eksponert. For å se bildene må betrakteren bevege seg rundt døpefonten, og øyeblikkets aura synes å være fanget inn i metaforen for døpefonten som ”en långsam mullrande karusell i minnet” (ibid.). Det synes å være et sammenfall mellom denne hydraulikkens langsomhet og antydningssvis Tranströmers nyfikne, konsentrerte betraktning av døpefonten. Videre kan vi spekulere i om ikke anskuelsesbetingelsene for døpefontens bilder gjør dem mer egnet til å anta et sterkere liv i minnet: ”Bilderna starkare i minnet än när man ser dem direkt, starkast / när funten snurrar i en långsam mullrande karusell i minnet”, heter det i diktet (ibid.). Har døpefonten et fortrinn ovenfor fotografiet, som kan betraktes med et enkelt øyekast? Walter Benjamins aurabegrep søker å definere betydningen av foreningen mellom betraktningen og dens øyeblikk, ut fra ikke

ulike eksempler som de vi finner i tredje avsnitt. (Vår fremstilling av en døpefontens forrang kan imidlertid problematiseres når en tar i betraktning at naturen avbildet på fotoet skrider ut av den øyeblikksmessige rammen for fotoets anledning og det avbildede øyeblikkets mekaniske reproduksjon.)

Mer inngripende, rent faktisk undergravende for døpefonten som kristen fortelling er det som skjer straks det skulpturelt tredimensjonale og det billedmessig flate begynner å virke mot hverandre. Men vi må først få tak i hva Tranströmer finner hos ”HEGWALDR ” (av hensyn til leserens sjelero vil vi heretter normalisere bruken av majuskler i stavingen av navnet).

Under retrospektiv betraktning i minnet vokser døpefontens bilder i styrke og blir representative for Tranströmer. De avdekker et verdensbilde. ”Ingenstans lä. Överallt risk. / Som det var. Som det är” (ibid.) Vi blir minnet om identifikasjonen fra andre avsnitt av havsblåsten som ”Det stora draget som blåser liv i somliga lågor och blåser ut andra. Villkoren” (ibid., 227). Døpefonten avbilder en virkelighet som ikke har mistet noen aktualitet, i likhet med naturen i fotoet. Den lineære tiden transcenderes sånn sett også av den kulturelle artefakten (Bankier, 1985, 193-194). Hegwaldrs figurer er ”människomyller, gestalter på väg ut ur stenen (Tranströmer, 2011, 230).

Men døpefonten kan ikke sies å avbilde noen begynnelse, begynnelsen på vår tidsregning. Vi ser sånn sett den samme dikotomien mellom gjenkomst og fremadskridende ”telos” i spill i døpefonten som i fotoet. Den anagogiske lesemåten av døpefontens bilder, budskapet om Guds frelse som skal komme, finnes ikke her. Den lineære historiske utviklingen mot himmelriket bøyes av på døpefontens runde vegger. Inngripen ovenfra i den kampen mellom det gode og det onde som raser på ytterveggene av døpefonten, det er utelukket i Tranströmers gjengivelse. De kristne blir del av en større gruppe, integrert i et overordnet fellesskap av lidende og forfulgte. De som forfølges på grunn av overbevisninger. Denne gruppen i *Östersjöar* kaller Ringgren de ”lidende rettferdige” (1997, ss. 32, 104), etter salmen som er opphav til verset sitert i andre avsnitt: ”Fräls mig Herre, vattnen tränger mig inpå livet” (Tranströmer, 2011, 227).

Men døpefonten lover en annerledes evighetsdimensjon. Mens kampen mellom det gode og det onde raser på døpefontens yttervegger finnes en ”frid” innenfor, ”i krukans vatten som ingen ser”.

”Bara därinnanför finns frid, i krukans vatten som ingen ser,  
men på ytterväggarna rasar kampen.  
Och friden kan komma droppvis, kanske om natten  
när vi ingenting vet,

eller som när man ligger på dropp i en sal på sjukhuset”

(ibid., 230)

När vi leser fjerde avsnitt vil vi se hvordan denne ”lesiden” aktualiseres i møte med naturen.

Men i tredje avsnitt er Historien ubønhørlig aktualisert. Selv når det heter at naturen er det eneste som blir tilbake av det fotoet avbildet, så er det det historiske øyeblikket som setter sitt preg på det siste partiet av tredje avsnitt. ”Vågorna är aktuella”, men hundre år senere kommer de inn fra ”no man’s water”.

”Nu, hundra år senare. Vågorna kommer in från no man's water  
och slår mot stenarna.

Jag går längs stranden. Det är inte som det var att gå längs stranden.

Man måste gapa över för mycket, föra många samtal på en gång, man har tunna väggar.

Varje ting har fått en ny skugga bakom den vanliga skuggan  
och man hör den släpa också när det är alldeles mörkt.

Det är natt.

Det strategiska planetariet vrider sig. Linserna stirrar i mörkret.

Natthimlen är full av siffror, och de matas in

i ett blinkande skåp,

en möbel

där det bor energin hos en gräshoppsvärm som kaläter tunnland av Somalias jord på en  
halvtimma.

Jag vet inte om vi är i begynnelsen eller sista stadiet.

Sammanfattningen kan inte göras, sammanfattningen är omöjlig”

Sammanfattningen är alrunan –

(se uppslagsboken för vidskepelse:

ALRUNA

undergörande växt

som gav ifrån sig ett så ohyggligt skrik när den slets upp ur jorden

att man föll död ner. Hunden fick göra det ... )”

(Tranströmer, 2011, 232)

Østersjøområdet er holdt gissel i en stillingskrig mellom øst og vest. Tranströmer går langs stranden, men det ”är inte som det var att gå längs stranden”. Ikke bare på grunn av krigen, men man ”måste gapa över för mycket, föra många samtal på en gång, man har tunna väggar”. De

tynne veggene viser tilbake til døpefonten – døpefontens indre/ytre-akse blir en figur for jeget. Det er historien som presser på. De mange samtalene synes å gjelde både samtiden og fortiden – senere fordobles alle ting skygge, hvilket kunne sies å svare til denne doble bevisstheten.

Fremmedgjøringstilstanden gir Tranströmer til kjenne ganske lakonisk som at ”Det är natt”. Historien dominerer fullstendig perspektivet til slutt i tredje avsnitt, hvor Tranströmer forsøker å avgjøre – eller ser seg nødt til å avstå fra å avgjøre – eller poengterer hvor destruktivt det kan være å forsøke å avgjøre – om man befinner seg i begynnelsen eller i slutten av historien.

Tegnene som peker i retning av ødeleggelse og død dominerer. I stedet for stjernehimlen introduseres ”det strategiska planetariet”. Espmark har pekt på hvordan epitetet ”strategisk” er en hentydning til det militære (1985, 247). Hele situasjonen er dessuten å forstå som et slags vrengebilde av losens navigasjon, ifølge Espmark, der ”Linserna stirrar i mörkret” i stedet for øyne som ”läste rätt in i det osynliga” (ibid.). For Espmark er sammenhengen tydelig mellom dette maskineriet, med den destruktive energien, og forsøket på å fravriste ”sammanfattningen” som ikke kan gjøres. Vi kan merke oss at gresshoppesvermen som innføres gjennom sammenligningsleddet synes å føre oss inn i eskatologien. Den dypere betydningen av dette stykket synes imidlertid å gå under radaren for Espmark.

Det kritiske blikket på utviklingen emblematisert av den science-fiction-aktige teknologien synes overhode å være kongenial med Adorno og Horkheimers forståelse av fremskrittets dialektikk.

Fremskrittet bejubles, men man er blind for den tilbakegangen som paradoksalt nok kan følge av fremskrittet, med fremskrittet som direkte årsak til denne virkningen. Dette poenget får de sterke metaforene til å blomstre opp her. Teknologiens potensielt destruktive energi sammenlignes med ødeleggende naturfenomener fra bibelske tider – jo lenger fram man tror seg å ha kommet, jo voldsomme vil pendelen kunne svinge tilbake. Det samme er øyensynlig resultatet når en forsøker å ”forvolde” sammenfatningen. Den ideologiske modusen som ligger implisitt i det å sammenfatte vil Tranströmer ha seg frabedt. Resultatet blir, for å føre inn enda et av Adornos begreper, en form for negativ dialektikk, hvor ”sammanfattningen” som skulle betvinge verden gjennom å forene seg med den, i stedet identifiseres med ”alrunan”. Det middelalderske bestiaret åpnes i en parentes på siden som beskriver denne dødbringende mirakelplanten. At de som søker ”sammanfattningen” har som mål å gjøre seg til herrer synes å bli tydelig gjennom at slitingen i planten gjøres av en annen (hunden). Og om den konseptuelle sammenfatningen av jorden kommer nedenfra som alrunen heller enn ovenfra, høyt oppe i abstraksjonenes eter hvor en nedarvet visualisering av ideene ville plassere den – da ser man straks hvor grotesk denne epistemologiske modusen kunne arte seg.

Oppslagene i bestiariet fortsetter inn i fjerde avsnitt, men da med motsatt ladning.

### **Fjerde avsnitt**

Fjerde avsnitt utgjør en markant motbevegelse til tredje avsnitt. De synes å inngå i en antitetisk struktur og fungerer praktisk talt som strofe og motstrofe. Der historien før var dominerende i tredje avsnitt er nå naturen og den øyeblikksmessige betraktningen dominerende. Det vi møter først er ”nårbilder”, jevnfør fotoet hvor bare naturen ble tilbake. En utspent tidserfaring i kontakt med naturen preger hele avsnittet.

”Från läsidan,  
nårbilder.

Blåstång. I det klara vattnet lyser tångskogarna, de är unga, man vill emigrera dit, lägga sig raklång på sin spegelbild och sjunka till ett visst djup – tången som håller sig uppe med luftblåsor, som vi håller oss uppe med idéer.

Hornsimpa. Fisken som är paddan som ville bli fjäril och lyckas till en tredjedel, gömmer sig i sjögräset men dras upp med näten, fasthakad med sina patetiska taggar och vårtor - när man trasslar loss den ur nätmaskorna blir händerna skimrande av slem”

(Tranströmer, 2011, 23x)

Slike vignetter synes å utgjøre sluttede enheter i komposisjonen av fjerde avsnitt. Med et nyttig begrep fra strukturalismen kan vi kalle dem sujetter. Sujettet står i kontrast til fabelen, som kort sagt er fortellingens utvikling, og sujettet kjennetegnes av at de rommer en egen episodisk tid uavhengig av fortellingen. Hvis fabelen løper som en elv er sujettene som små, autonome jettegryter ved siden av elven. Fjerde avsnitt synes å bestå av en ansamling (eller assosiasjon) av sujetter, sideordnede og uavhengige, men med en viss assosiasjonsmessig smitteeffekt på hverandre. Til sammen utgjør vignettene et mondialt bilde av den lille verden på lesiden, de nære tingene, som konstrueres uten å innføre verken fabelens lineære utvikling eller noen slags sammenfatning.

I fjerde avsnitt har vi kommet inn på lesiden. Det er nesten en direkte motsigelse av tredje avsnitt, hvor det het at ingen leside fantes – ”Ingenstans lä. Överallt risk. / Som det var. Som det är” (Tranströmer, 2011, 230) Men også: ”Bara därinnanför finns frid, i krukans vatten som ingen ser” (ibid.). Vannet inne i døpefonten, evighetsdimensjonen ”bak” den lineære tiden,

synes å gi Tranströmer (og leseren) sårt tiltrengt pusterom, etter å ha fulgt kampen på ytterveggene. Den utspente tidserfaringen som står i eksplisitt kontrast til klokketiden, oppleves som at det finnes uendelig ”indre” tid. Vi siterer om igjen en passasje som var like relevant i første kapittel:

”Berghällen. Ute på de solvarma lavarna kilar småkrypen, de har bråttom som sekundvisare – tallen kastar en skugga, den vandrar sakta som en timvisare – inne i mig står tiden stilla, oändligt med tid, den tid som behövs för att glömma alla språk och uppfinna perpetuum mobile”

(Tranströmer, 2011, 233)

Sjelen som strekker seg ut synes å svare ”isometrisk” til utstrekningen av ”den öppna gränsen / som växer sig allt bredare / ju längre man sträcker sig ut” (ibid., 234). Med T. S. Eliots begrep kunne vi snakke om et objektivt korrelat. Når vinden har løyet er det også så stille at man kan høre gresset vokse: ”På läsidan kan man höra gräset växa: ett svagt trummande underifrån, ett svagt dån av miljontals små gaslågor, så är det att höra gräset växa” (ibid.). I en simile, løsrevet fra statusen som epifenomen av den lineære tiden, utgjør ikke teknologien noe truende. Suset av gassbluss kan i stedet bidra med den akustisk likartede, lette kimingen som en kjenner i ørene langt fra byen, når et eller annet gny innenfra idyllen, ja der også – plutselig opphører. Så blir stillheten liksom dypere. Senere, i femte avsnitt, får lyden av sirisser en lignende forvandling til symaskiner som trøs (Ringgren, 1997, 100).

Jevnfør poenget fra forrige kapittel, om dialektikken i den underliggende ontologiske problemstillingen, får en likevel ikke fred særlig lenge. Tidsløsheterfaringen kommer bare ”dryppvis”. Den slås i stykker til slutt, blir fragmentarisk. Med ordene ”Men det är långt till Liepaja” vender distansens tema tilbake. Grense – krig – historiens skjeve gang: ”Som det var. Som det är”.

I første kapittel rubriserte vi losens utspente tidserfaring som en form for distentio-opplevelse. Når vi leser tredje og fjerde avsnitt ser vi noe av verdien det kan ha for forståelsen av verkets komposisjonelle bevegelser. Den utspente tidserfaringen er relativ og skjør i forhold til forstyrrelser som kan forhindre den nødvendige oppmerksomheten, det som gjør konsentrasjonen og øyeblikket til et brennpunkt for sammenstrømmende fortid og fremtid gjennom erindring og forventning. Det er samtidig viktig at vi ser det som skiller Augustins tidsoppfatning fra Tranströmers, og det er viktig at vi merker oss Tranströmers dikteriske strategi.

Ovenfor timeligheten har Tranströmer och Augustin lignende, men forskjellige ambisjoner. Timeligheten er uomgjengelig, men den må overskrides for å få tilgang på andre tidsdimensjoner, den sanne tiden. Den tapte evighetsdimensjonen hos Tranströmer handler derimot ikke om kristendommens Gud. Tranströmer savner helt den kristne messianske forhåpningen. Den tapte evighetsdimensjonen skal ikke avdekkes av den apokalyptiske hendelsen hos Tranströmer, den befinner seg ikke bak skaperverket. Det er snarere et tap av en form for oppmerksomhet, kanskje også minne, en dypere bevissthetsform, som vi så i forrige kapittel. Forestillingen om tiden som en lineær utvikling (mot frelse, for de kristne) synes å ha noe av skylden i det tapet.

Denne forestillingen problematiseres i og med Tranströmers overskridelseserfaringer. Også alle apokalyptiske forhåpninger ut fra en teleologisk historieforståelse – enten det er innstiftingen av gudsstaten eller den teknologiske utviklingens pretensjoner om å gjøre mennesket til en gud – blir undergravet og problematisert, som vi så i analysen av døpefontens avbøyende runde vegger og det ”arkaiske” fotoet samt alrune-sammenfatningen.

Like fullt åpner tidens gang en avgrunn mellom fortid og nåtid. Like fullt befinner Tranströmer seg midt i historien. Det medfører at forsøkene på å transcendere den lineære tiden, og avbruddene når den lineære tidens epifenomen setter inn igjen, får en lignende struktur hos Tranströmer som hos Augustin. Men overskridelsene av tiden finner sted med ulike endemål hos dem. Det er viktig. Overskridelsene handler ikke for Tranströmer om å stille seg kontemplativt ovenfor det hinsidige. Vi ser i stedet en pågående kamp for å identifisere og redde ut, for å *sprengte ut av historiens kontinuum*, for å si det med Walter Benjamin (2014, 188).

## Femte avsnitt

Under den siste av tre ”dagboknedtegnelser” i femte avsnitt når spillet og spenningen mellom natur og historie et klimatisk punkt hvori foreningen av motsetningene finner sted.

”3 augusti. Där ute i det fuktiga gräset  
hasar en hälsning från medeltiden: vinbergssnäcken  
den subtilt grågulglimmande snigeln med sitt hus på svaj,  
inplanterad av munkar som tyckte om *escargots* – ja franciskanerna var här,  
bröt sten och brände kalk, ön blev deras 1288, donation av kung Magnus  
("Tessa almoso ok andra slika / the möta honom nw i hymmerike")  
skogen föll, ugnarna brann, kalken seglades in  
till klosterbyggena ...

Syster snigel

står nästan stilla i gräset, känselspröten sugts in  
och rullas ut, störningar och tveksamhet ...  
Vad den liknar mig själv i mitt sökande!

Vinden som blåste så noga hela dagen  
– på de yttersta kobbarna är stråna allesammans räknade –  
har lagt sig ner stilla inne på ön. Tändstickslågan står rak.  
Marinmålningen och skogsrnålningen mörknar tillsammans.  
Också femvåningsträdens grönska blir svart.  
"Varje sommar är den sista." Det är tomma ord  
för varelsena i sensommarmidnatten  
där syrsorna syr på maskin som besatta  
och Östersjön är nära  
och den ensamma vattenkranen reser sig bland törnrosbuskarna  
som en ryttarstaty. Vattnet smakar järn"

(Tranströmer, 2011, 237-8)

Møtet med "vinbergssnäcken" har en epifanisk ladning. Vi får det universelle gjennom det partikulære. Snegleskallet var de gamle pilgrimenes emblem (Ringgren, 1997, 93), og når møtet ender med en identifikasjon for Tranströmer er identifikasjonsgrunnlaget tilstanden av å være underveis, nølende, men sansende og åpen. Det peker videre fremover. På samme tid utgjør sneglen en langsomt ambulerende ruinverdi på øyen. Det er den inkarnerte forbindelsen til fortiden, "en hilsning från medeltiden". Individet er riktignok en annen, men arten er den samme som ble satt ut av fransiskanermunker som en matressurs ("escargots") en gang for lenge siden. En talespråks-figur ("ja, fransiskanerne var här (vår uth.)") forbereder leseren for overraskelsesmomentet. Deretter oppsummeres munkenes aktivitet, før "Syster snigel" igjen blir gjenstand for Tranströmers oppmerksomhet i en halv tiltale som blir hengende. "Syster" viser naturligvis til klosterkulturen. (I kontekst av en annen form for religiøsitet kunne sneglen kalles et totemdyr for Tranströmer.)

Naturen historiseres som biotop. Fra cirka 1288 har "vinbergssnäcken" vært en av skjærgårdsnaturens innvånere. Vi erfarer det i kryssbevegelse med at historien blir levende gjennom kontakten med naturen. Dikotomien mellom naturens syklisitet og den lineære historiske utviklingen er sånn sett satt ut av spill. Det er alt annen enn selvfølgelig at et lite bløtdyr skal konfrontere mennesket med dets dødelighet som historisk vesen – og samtidig la den lineære tiden transcenderes gjennom et levende møte med fortiden. Men Tranströmers kjennskap til skjærgårdsnaturen, ikke minst som amatørbiolog (Tranströmers insektsamling



pryder innsiden av samleutgaven av diktene), lar ham fylle rollen som lettbeint cicerone for leseren i den levende, organisk-sedimentære historien som finnes i naturen, i skjønn forening med naturens bestandighet.

”Syster snigel” har samtidig et betydningspotensial langt utover rollen som omvandrende ruinverdi. Kjøkkenets betydning i *Östersjöar* blomstrer fullt ut når den lineære tiden potensielt lar seg transcendere gjennom et rituelt måltid. Om Tranströmer har appetitt på *escargots* er egentlig irrelevant, så lenge muligheten av en kommunion med fransiskanermunkene finnes der, i denne matretten. Det sammenfaller ikke fullstendig med Prousts madeleinekake, men det har potensial som en kultisk, rituell dyrkelse av den levende fortiden.

I avsnittets klimaks kan vi identifisere den samme kiasmen mellom natur og historie, men med motsatt retning i tiden. Den klimaktiske strofen begynner i det milde stemmeleiet til en nokturne. I maleriske omgivelser skumrer hav og skog ”tillsammans”. Skumringen senker seg ikke, men stiger vitalt oppad, som antydning ved at ”Också femvåningsträdens grönska blir svart”. Vi kommer i le for vinden, samles om betraktningen av de nære ting, slipper bekymringen for de som er ute i båt, slipper den sublimе (skremmende) erfaringen av å være innenfor og utenfor på samme tid. Vindens flid med å regne opp stråenes manntall på de ytterste holmene har noe vagt bibelsk over seg. Men det bare registreres, vies ikke noen nærmere undersøkelse. Det er vindstille, det er inne på øyen, skumring og ”Tändstickslågan står rak”. En ”privat eld” som Tranströmer kjælent kaller røykingen i et annet dikt.

Nå avbrytes idyllen av en pessimismens vardøger, en innbryterstemme: "Varje sommar är den sista". Poeten Karl Vennberg er opphavet til denne kommentaren ifølge Tranströmer (se Espmark, 1985, 307, fotnote 24). Dette svartsynets credo introduseres kun for å forkastes. ”vårelserna i sensommermidnatten” vekkes til live i deres elan, stormer alle tilløp til pessimisme energisk. Det heterogene elementet i skildringen presenteres altså i opposisjon til en melankoliens homogenitet. Det er hovedsakelig auditivt (”syrsorna syr på maskin som besatta”) og betydningsmessig (”Det är tomma ord”). Mest tyngde i dette verkets sammenheng har imidlertid det at Østersjøen kommer nær, som et nesten moderlig betryggende nærvær i den klimaktiske strofens kontekst. Den eksistensielle motstanden mot pessimismen får dens emblem når ”den ensamma vattenkranen reser sig bland törnrosbuskarna”, det er en anelse romantisk-melankolsk, men flott og vitalt. Alt og alle reiser seg og tar stilling.

På høydepunktet bryter en fornemmelse om krigens realiteter inn i idyllen. Antydningen er ikke egentlig så subtil og det fremstår *svært* underlig at ikke en eneste av kommentatorene

som vier en betydelig mengde plass til deres analyser av *Östersjöar* merker seg dette. Desto viktigere er det at vi merker oss det i denne oppgaven:

”som en rytterstaty. Vattnet smakar järn”

Når man leser den klimaktiske strofen vers for vers, parallellisme for parallellisme, får siste vers karakter av ”avsluttende åpning”. Åpning mot noe annet enn idyllen. Krigen. Jernteppet over Østersjøen synes antydningvis å være årsaken til at smaken på kranvannet er så pass pregnant – og ikke minst iøynefallende plassert aller sist i strofen. Vi kan lese *jern* som metonymisk for jernteppet og vi kan samtidig lese det som en metonymi for krigføring, som i å la fienden ’få smake stål’. Similen ”som en rytterstaty” kan leses metonymisk som en referanse til militærmakt. Kan vi identifisere siste vers som en avsluttende åpning mot jernteppet gjenstår det å diskutere betydningen av det. Som *episteme* og sansning bør angivelsen av den suggestive smaken av jern leses i kontekst av tekststedet i umiddelbar nærhet: ”vinbergssnäckan”/”escargots”. Vi hefter oss ved det ritualistiske potensialet. Denne gangen går den hyperfokuserte sansningens epistemologiske bro mot fremtiden og kommende slekter, slik det forrige peker mot fortiden. ”Vattnet smakar järn”: Det var krig og dette var det som satte smaken på vannet. Sansningen er immanent, mens betydningen er assosiativ, suggestiv og transcendent. Tiden transcenderes dermed i begge retninger under den siste av femte avsnitts tre dateringer. Resultatet blir en utspent tidserfaring og sjelelig utstrekning uten sidestykke i verket.

Naturen (vi regner her smaken på landstedets kranvann til naturen) historiseres igjen som biotop. Denne gangen er Tranströmer til stede når det skjer. Denne gangen handler det riktignok ikke om innføringen av noen ny art, men innføringen av en slags manifest, doktrinær assosiasjon ved sansningen. Vannet i utsagnet ”Vattnet smakar järn” kan leses med to mulige referanser. Smaken finnes rent faktisk i kranvannet, det er det som drikkes. Samtidig er det også sant om Østersjøen – som er trukket inn i samme lange periode – at den kalde krigen setter et bestemt preg på området som sikkert lar seg erfare umiddelbart, men antagelig ikke like lett artikuleres. Imidlertid har Tranströmer det her bokstavelig talt på tungen. Østersjøen som er meget brakk (den har lavt saltinnhold på bare 7-11‰<sup>23</sup>) kunne tenkes å være særlig mottagelig for en (metaforisk) midlertidig smakspåvirkning.

---

<sup>23</sup> Se Store norske leksikon, lest 23. august 2022: <https://snl.no/brakkvann>

## Avsluttende tanker

I dette kapittelet har vi sett hvordan spenningen og spillet mellom natur og historie utvikles som en tematisk langlinje i avsnittene III-V. Underveis blir gjengs oppfatning av tiden som lineær utfordret og problematisert. Den teknologiske utviklingen og den kristne historieforståelsen undergraves som teleologiske forløp. Den lineære tiden transcenderes gjennom forbindelser til fortiden og dessuten sansningen i det historiske øyeblikket som peker mot fremtiden.

Ved å innføre en betydningsmettet sansning på den klimatiske sistestrofens iøynefallende punkt viser *Östersjöar* seg som et dokumentarisk diktverk med betydning langt utover det å nedtegne familiens slektshistorie. Det skjer i en performativ utover-bevegelse som *viser tilbake* på verket selv. Det vises at verket utspiller seg fortløpende på selve grensen mellom øst og vest under den kalde krigen, og anlegger et undergravende perspektiv på dét skismaet gjennom en historisk bevissthet nedarvet fra morfar losen. *Östersjöar* forstår seg selv som historisk, for å låne Walter Benjamins karakteristikk av Baudelaires forfatterskap.

Tilstanden i det historiske øyeblikket presser seg på Tranströmer og *vil* nedtegnes, i en motarbeidende bevegelse til Tranströmers hovedanliggende. Møtet med naturen og forsøket på å transcendere den lineære tiden for å vise det som er felles – både allmennmenneskelig universelt og partikulært for det klimatiske fellesskapet rundt østersjø-området – får i den kalde krigens kontekst imidlertid en direkte politisk betydning. Møtet med Østersjøens klima, flora og fauna lades med et dobbelt potensial for overskridende erfaringer: Naturens bestandighet stiller den lineære historiske utviklingen i et annerledes lys (vertikal overskridelse) og det klimatiske fellesskapet går på tvers av Østersjøen som jernteppe (horisontal overskridelse).

Det at naturen og havet er felleseie blir også et viktig poeng. Under den kalde krigen handler *Östersjöar* ikke om betingelsene for den ene eller andre sidens nederlag, men om betingelsene for en varig fred, nemlig det som eies verken av den ene eller den andre, men som er felles og tilhører alle. Naturen, men også det historiske minnet til et bestemt sted. I en homogent tilstivnet konflikt bryter Tranströmers historiske bevissthet opp forestillingen om alle absolutte grenser, mellom øst og vest, mellom fortid og nåtid, mellom levende og døde. Slik handler *Östersjöar* også om livets iboende heterogenitet.



## Kapittel 4

### Innledning

I dette kapittelet ønsker vi å fokusere på oppbruddet, variasjonen og heterogenitetens betydning hos Tranströmer og i *Östersjöar*.

Tranströmer, som fra begynnelsen av arbeidet dikterisk med prinsippet om foreningen av motsetninger, synes å ha vendt seg til erfaringen av egen ustadighet og motsetninger i ham selv, etter hvert som han skriver mer direkte ut fra et subjektivt perspektiv og egen sammensatte, heterogene erfaring. Tidlig i forfatterskapet finner man, som vi vil se, slike perspektiver på det heterogene livet i betraktningen av naturen, årstidenes skiftninger og den foranderlige verden. Først senere, når Tranströmer begynner å ta jeg-formen mer aktivt i bruk, overføres perspektivet på menneskelivet, men da er det det samme. Den røde tråden er en forståelse av variabilitet som prinsippet for det timelige, jordlige livet. Erfaringen er uendelig variert og heterogen og om kunsten skal være sann må den gjenspeile det på et eller annet vis. Tidlig i forfatterskapet skjer dette i betraktningen av naturen; senere vender Tranströmer det samme perspektivet inn mot seg selv.

Noen vil kanskje reagere på denne inndelingen i et tidlig og sent forfatterskap, og vi vil derfor her i innledningen vie litt tid til å etablere en kontekst for denne inndelingen. Av hensyn til plass må vi gjøre dette i et sveip. Vi skal imidlertid la Tranströmers autoritet støtte vår inndeling, og så skal vi vise til en diskusjon av erfaringens heterogenitet i et essay av Robert Bly som dukker opp og diskuteres i korrespondansen mellom Bly og Tranströmer.

Litt spøkefullt inndeler Tranströmer i et intervju eget forfatterskap i tidlig-, midt- og sen-periode, ut fra hvilket pronomen som er mest i bruk: “In the first part, I really was afraid of using “I”. But the “I” comes a little more in the second book and it grew and it’s one of the differences between earlier poems and later poems – the late one’s are full of “I”’s” (I: Karlström, 2011, 302-303). Videre:

“It doesn’t necessarily mean that the earlier poems have less ego in them, just that I was shy to talk about myself. Often I used “he” in my “middle period” (laughs).

“When he came down to the street after the rendezvous [sic], and the air was swirling with snow”. (“C major”) The “he” was me of course. But now I don’t hesitate to say “I”. But that was an ambition I had, that you shouldn’t be too visible as a person. But now I think it’s more honest to use “I”. After all you are writing from your own experience and writing to show that” (ibid.)

I de tidlige samlingene fantes en ambisjon om å skrive objektivt og upersonlig, noe Tranströmer samtidig beskriver som at han var for sjenert til å bruke jeg-formen og snakke om seg selv. Tranströmer betoner at det ikke nødvendigvis betyr at der er mindre av ham selv ("ego") i de tidlige samlingene. Men innføringen av jeg-formen utgjør én forskjell fra de tidlige til de senere bøkene. Han sier til slutt: "But now I think it's more honest to use "I". After all you are writing from your own experience and writing to show that" (ibid.). Vi ønsker å presisere at det å skrive ut fra egen erfaring må forstås som ikke bare å ta utgangspunkt i eget liv, men at det samtidig handler om hvilket blikk man legger an på erfaringen – om den er problematisk eller uproblematisk å formidle. Bloggere i 30-årene som skriver memoarer har en helt annen tilnærming til erfaringens heterogenitet og variabilitet enn modernistiske forfattere.

Vi kunne si at Tranströmer åpner opp for et mer heterogent materiale av tanker, perspektiver og erfaringer i takt med at diktene blir mer åpen på det formale planet. Stramme, modernistisk-klassisistiske former som den sapfiske strofen og blankverset forsvinner ut for prosadiktet og en generelt løsere prosodi i takt med at jeg-formen anvendes hyppigere og en større erfaringsfylde kommer inn. Det kunne beskrives som en gjensidig gjenspeiling av form og innhold. Men det er kanskje riktigere å si at Tranströmer etter hvert gir mer plass til seg selv som observatør, mens de "objektive" perspektivene på naturen var observasjoner av den samme variabiliteten og heterogeniteten i verden. Prosadiktet diskuteres av Bly som en sjanger spesielt godt egnet for å gjenspeile denne erfaringen av verden, men Bly utelukker ikke at også versifisert diktning kan gjøre det samme. Vi vil la Blys perspektiver eksponere for oss hva dét egentlig handler om.

Tranströmer og Bly diskuterer i 1977 i korrespondansen et essay av Bly som heter "Hva prosadiktet gir" (se *Air mail*, 2013, 290-292). Essayet fremsetter og diskuterer en påstand om at prosadiktet er en sjanger som særlig egner seg for å dokumentere og gjøre ære på det singulære ved hver eneste erfaring, hver eneste observerbare hendelse. For eksempel når regnet faller på plenen og et menneske følger med, skriver Bly, da er øyeblikket egentlig så mettet av som oftest små, små hendelser og nyanser i sansningen, for den som virkelig *ser*, at det blir nesten absurd hvor stort bortfallet av den opprinnelige sansningen og erfaringen blir når en skriver. Vi kommenterer til dette at erfaringen alltid er heterogen, mens skriften for Bly står i fare for å gjøre erfaringen homogen. Det vil si at kunsten og livet ikke samsvarer, et misforhold som ville være prekært for Bly og noen hver.

Prosadiktet, skriver Bly, er imidlertid en særlig heldig undersjanger for en poet som vil det samme som Bly. Bly tar som neste eksempel det å beskrive synet av mennesker som krysser over en gate: "F. eks. ser man egentlig ikke «folk gå over gaten». Først ser man glimtet fra en

glinsende gjenstand som beveger seg, så den udefinerbare gangen til en person med stive ben, så den røde luen til et barn, så en arm som svinger med noe grønt på seg, og etter et par sekunder meddeler hjernen: «Det er folk som går over gaten etter at det ble grønt lys.» (ibid., 292).

Hensikten med registreringen av det singulære øyeblikket ned til minste autentiske detalj er for Bly å veie opp for generaliseringens skinn av sannhet, samt den stivheten som kan komme til å prege versifisert poesi. Det første står på livets side, mens det siste er inspirert av det han kaller ”museens muse”, preget av hvitheten som dekker de greske statuene etter at malingen har flaket av oppigjennom tidene. Bly mener at livet er fremmed for denne museale hvitheten, og den poesien som skal være livskraftig må alliere seg med det naturlige og den detaljbevisste beskrivelsen, fange øyeblikket med mest mulig intakt av den opprinnelige sansningen og iakttagelsen.

Bly understreker samtidig at alt dette er mulig å gjøre også i versifisert diktning, men tilråder prosadiktformen som i Blys syn gjør det lettere. Perspektivet forblir det samme. Livet og erfaringen av livet er uendelig variert og heterogent og kunsten må gjenspeile denne erfaringen hvis den skal være sann.

I kronologisk rekkefølge finner man de følgende tekststedene hos Tranströmer som en stigende rekke i tematiseringen av identitetsproblematikken ut fra en erfaring av livets variabilitet og heterogenitet:

”Den som är framme har en lång väg att gå”

(”Ur en afrikansk dagbok” [1966], Tranströmer, 2011, 144)

”Den långa melodin som är sig själv i alla förvandlingar, ibland glittrande och vek, ibland skrovlig och stark, snigelspår och stålwire”

(”Schubertiana” [1978], ibid., 264)

”Hemma stod allvetande Encyklopedin, en meter i bokhyllan, jag lärde mig läsa i den. Men varje människa får in egen encyklopedi skriven, den växer fram i varje själ,

den skrivs från födelsen och framåt, de hundratusentals sidorna står pressade mot varann och ända med luft emellan! som de dallrande löven i en skog. Motsägelsernas bok.

Det som står där ändras varje stund, bilderna retuscherar sig själva, orden flimrar. En svallvåg rullar genom hela texten, den följs av nästa svallvåg, och nästa ...”

(”Kort paus i orgelkonsertn” [1983], ibid., 293)

”Du blir aldrig färdig och det är som det skall”

(”Romanska bågar” [1989], *ibid.*, 349)

Variabilitet som *conditio humana* er en tanke som lar seg føre tilbake til renessansen og særlig dikteren Francesco Petrarca er sentral i definisjonen av det nye menneskebildet<sup>24</sup>. Anders Kristian Strand beskriver i en artikkel om imitatio og varietas i Petrarcas anvendelse av elvetoposen, denne ”revolusjonære antropologien”: ”For ham [Petrarca] er forvandling og omskiftelighet det adekvate uttrykk for menneskets liv i en usammenhengende historie og en pluralisert verden” (2010, 108). Strand skriver at Petrarca ser tradisjonen, historien, tiden i sin allmennhet i henhold til toposen om den ”fortærende tiden”, som stammer fra Ovid (”tempus edax”) (*ibid.*, 111). Noe av dette er perspektiver vi kjenner igjen fra analysen i andre kapittel. Da var fremmedgjøringstilstanden ovenfor den lineære tiden en viktig del av forståelsen av Tranströmers overskridelseserfaringer. Vi kan få et betraktelig mer sammensatt perspektiv på Tranströmer om vi medtenker variabilitet og heterogenitet som elementer i Tranströmers tidsoppfatning og menneskesyn.

Begrepet ’varietas’ er sentralt ifølge Strand for forståelsen av Petrarcas antropologiske perspektiver og vi vil analysere noen forekomster av varietas-motivet hos Tranströmer i dette kapitlet. Men hva er ’varietas’? Det kan oversettes med variasjon, variabilitet, endring, heterogenitet, brudd. ’Varietas’ ligger til grunn for metaforen om livet som en reise – som så hyppig anvendes hos Tranströmer. Om blant annet Petrarcas livsmetaforer skriver Strand: ”Livet er essensielt en overgang, en prosess, et sprang, en forvandling, eller en reise – alle er hyppige metaforer hos Petrarca – fra seg selv over i en annen og noe annet. Denne overgangen til noe annet betyr for Petrarca imidlertid likevel ingen endegyldig oppgivelse, men snarere en *endeløs utvidelse* av selvet. Forandringsprosessen er paradoksalt nok nemlig også en overgang *inn i sitt selv som foranderlighet*” (*ibid.*, 119). Det siste lyder kjent fra Tranströmers beskrivelse av Schuberts melodi, ”Den långa melodin som är sig själv i alla förvandlingar, ibland glittrande och vek, ibland skrovlig och stark, snigelspår och stålwire”. Her er også et sammenfall med den plutselig innsikten fra ”Romanska bågar”: ”Du blir aldrig färdig och det är som det skall”. De andre sitatene ovenfor er også relevante for å knytte sammen Tranströmer og Petrarca. Men vi må betone at opplevelsen av dette uopphørlige oppbruddet er komplekst hos Petrarca så vel som Tranströmer, noe analysene vil forsøke å vise, særlig vår lesning av ”Epilog”.

---

<sup>24</sup> Strand (2010) ”«skrive til lyden av vann» – tradisjon og varietas i Petrarcas elvedikt”, s. 106-131.



Vi må umiddelbart presisere at formålet med dette kapittelet *ikke* er å gjøre noen komparativ lesning av Tranströmer og Petrarca. Det handler om å bygge videre på den forståelsen vi har av Tranströmer, og perspektivene i dette kapittelet vil bli viktige senere når vi vil gå i rette med Espmarks forståelse av Tranströmer. Enkelte perspektiver fra Strands Petrarca-artikkel vil imidlertid hjelpe oss til å eksponere visse sider av Tranströmers dikteriske holdning.

### **Analysedel**

*Varietas*, stadig forandring og overganger fra seg selv inn i noe annet, kunne sies å ligge til grunn for opplevelsen av selvmotsigelser og uenighet med seg selv. Bibelen som livets bok revideres av Tranströmer i diktet ”Minusgrader” for å romme et motto som tar opp i seg disse perspektivene på livets variabilitet. ”Ett bibelord som aldrig skrevs: »Kom till mig, ty jag är motsägelsesfull som du själv«” (Tranströmer, 2011, 275). Petrarca, som var dypt kristen, men ingen tilhenger av pavemakten, ville kanskje, kanskje ikke, reagere på denne revisjonen. For Tranströmer som har en hednings forhold til organisert religion – enda han dyrker sin egen form for religiøsitet, som vi snart vil se – er det derimot maktpåliggende med en endring av den hellige teksten. Senere blir Bibelen som livets bok, supplert med ustadighetens sårt tiltrengte motto, erstattet av en individuell encyklopedi i stadig forandring. Denne får bære navnet ”Motsägelsernas bok”. Å bryte opp det homogene blir det samme som å erkjenne livets iboende heterogenitet. Den individuelle encyklopedien som ”växer fram i varje själ (...) ändras varje stund, bilderna retuscherar sig själva, orden flimrar. En svallvåg rullar genom hela texten, den följs av nästa svallvåg, och nästa ...”. Havet som fornemmes til slutt i den utvidede metaforen, synes å være en representasjon av prinsippet om livets iboende heterogenitet. Det er uforanderlig foranderlig, som havet, og uensartet ensartet.

Vi vil kommentere det siste av tekststedene sitert og listet opp ovenfor. Vi ser en endring av fortegn i to beslektede utsagn fra hver sin ende av forfatterskapet. Fra mottoet ”Den som är framme har en lång väg att gå” i diktet ”Ur en afrikansk dagbok” (ibid., 144), blir tonen mer bekræftende, bejaende i ”Romanska bågor” (ibid., 349): ”Du blir aldrig färdig och det är som det skall”. Det forstår vi som bejaelse av det heterogene livet, det lystbetonte i å bryte opp det homogene, det stagnerte, og opplevelsen av at det bærer videre derfra.

I den grad det kan være snakk om noe mål, må det være selve veien, og det finnes kunst og ledsagere som har gått opp denne veien før oss. Schuberts musikk er en av disse for Tranströmer, for å sitere om igjen fra ”Schubertiana”, dette sentrale diktet, Tranströmers mest

utførlige portrettdikt: ”Den långa melodin som är sig själv i alla förvandlingar, ibland glittrande och vek, ibland skrovlig och stark, snigelspår och stålwire” (ibid., 264).

I det samme diktet er det vesentlig å fremheve at Schuberts musikk stiller seg i opposisjon til Makten.

”Annie sa »den här musiken är så heroisk«, och det är sant  
Men de som sneglar avundsjukt på handlingens män, de som innerst inne föraktar sig  
sjävla för att de inte är mördare  
de känner inte igen sig här.  
Och de många som köper och säljer människor och tror att alla kan köpas, de känner  
inte igen sig här.  
Inte deras musik”

(ibid.)

Handlingens menn og kapitalen er utestengt fra den friheten som finnes for Tranströmer i musikkopplevelsen, og i gode stunder også i livets variabilitet og heterogenitet, når dette oppleves som en flyt- eller svevetilstand, når sjelen strekker seg ut og det er mulig å si som Walt Whitman: ”Do I contradict myself? Very well then I contradict myself, (I am large. I contain multitudes)”<sup>25</sup>

Det ligger en dyp innskrenkning i det å fratas retten til å motsi seg selv. Det synes å være de som ofrer denne heterogeniteten for bedre å kunne tjene makten og/eller egeninteresse. Fenomenet er ikke begrenset til verdslige sfærer. Tvert imot. Det finnes ofte i religiøse samfunnssfærer hvor ledere som skal gå foran som moralske forbilder, kan ende opp som inautentiske masker, hyklere eller det som verre er<sup>26</sup>. Et slikt tilfelle beskrives hos Tranströmer i diktet ”Guldstekel”. Diktet åpner med noen vidunderlige sommerlige bilder som vi kommer nærmere inn på snart. Vi siterer et stykke ut i diktet:

”Det är femte juli. Lupinerna sträcker på sig som om de ville se havet.

Vi är i tigandets kyrka, i den bokstavslösa fromheten.  
Som om de oförsonliga patriarkernas ansikten inte fanns  
och felstavningen i sten av Guds namn

---

<sup>25</sup> Song of Myself, 51. Online: <https://poets.org/poem/song-myself-51>

<sup>26</sup> Et kjent fenomen fra norsk litteratur. I Torborg Nedreaas’ *Av måneskinn gror ingenting* er småbyreligiositet en sentral tematikk (Syéd, 2020).

Jag såg en bokstavstrogen tv-predikant som samlat in massor med pengar.  
Men han var svag nu och måste stödjas av en bodyguard  
som var en välskraddad ung man med ett leende stramande som en munkavle.  
Ett leende som kvävde ett skri.  
Skriet från ett barn som lämnas kvar i en säng på sjukhuset när föräldrarna går.

Det gudomliga snuddar vid en mänsika och tänder en låga  
men viker sedan tillbaka.

Värfor?

Lågan drar till sig skuggora, de flyger knastrande in och förenas med lågan  
som stiger och svartnar. Och röken breder ut sig svart och strypande.  
Till sist bara den svarta röken, till sist bara den fromma bödeln.

Den fromma bödelna lutar sig fram  
över torget och folkmassan som bildar en knottrig spegel  
där han kan se sig själv.

Den största fanatikern är den största tvivlaren. Han vet det inte.  
Han är en pakt mellan två  
där den ene skall vara synlig till hundra procent och den andra osynlig.  
Vad jag avskyr uttrycket »till hundra procent«!

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

(Tranströmer, 2011, 356-358)

Vi merker oss at tv-predikanten presenteres som en annen kapitalist: ”Jag såg en bokstavstrogen tv-predikant som samlat in massor med pengar”. Tv-predikanten er imidlertid ”svag nu” og inngår derfor i en slags symbiotisk forbindelse med en velkledd ung mann. Den unge mannen låner patriarken noe av sin fysiske styrke, så tv-predikanten kan fortsette sin karismatiske opptreden. Én er stum kropp mens den andre taler fra sjel til sjel; eller den ene er en maske som ikke får snakke, kun støtte og smile, mens den andres barmhjertighets-religion klinger stadig mer hult etter hvert som diktet zoomer inn på bodyguardens falske smil.

Det tilsynelatende autentiske portrettet av tv-predikanten og hans bodyguard avløses deretter av en mer poetisk betraktning over hvordan det religiøse kallet kan forkvakles og formørkes. ”Den fromma bödeln” synes å være en sammenfatning av hvordan religionens

moraliserende aspekter medfører at mennesket setter seg til doms og i siste instans gjør seg til bøddel over andre mennesker. Det viser tilbake i diktet til ”de oförsonliga patriarkarnas ansikte” og ”felstavningen i sten av Guds namn”.

Det siste synes å være en så eksakt beskrivelse av hvordan bokstavtro fromhet kan utarte seg til det absurde at det nesten blir komisk – som i en komisk misforståelse. Preget av komisk eller absurd misforståelse forsvinner heller ikke bort når det heter at ”Den största fanatikern är den största tvivlaren. Han vet det inte”. Videre: Han är en pakt mellan två / där den ene skall vara synlig till hundra procent och den andra osynlig. / Vad jag avskyr uttrycket »till hundra procent«!” Tranströmers presentasjon, hvor motivasjonen for disse valgene er tatt helt bort, får det hele til å virke som et ytterst vilkårlig (og derfor komisk eller absurd) valg at troen skal være sterk og vises fram mens tvilen skal undertrykkes. (Vi må samtidig understreke at komikken eller det absurde her er legert med noe dypt foruroligende.)

Avvisningen av denne fanatismen setter deretter sitt preg på den videre tematiske utviklingen. Avvisningen av uttrykket ”till hundre procent” vider ut perspektivet litt fra bare den religiøse sfæren. Den synes også å handle om kapitalens kvantifisering av arbeidernes effekt og yteevne. Ved begynnelsen av neste strofe – ”De som inte kan vistas någonannanstans än på sin framsida” – kan referansen gå til de religiøse sfærene, men også til den samfunnsmessige fetisjeringen av fasader og *keeping up appearances*. Neste vers innfører eksplisitt ustadighet, adpredthet- og varietas-motivet – det kunne sies å ha vært noe av et talende fravær også tidligere: ”de som aldrig är tankspridda”. Og til sist: ”de som aldrig öppnar fel dörr och får se en skymt av Den Oidentifierade –” betydningen av ustadighet og heterogenitet er også å finne i feilens betydningspotensial. Her er feilens betydning at den finner en vei utenom den falske dikotomien tvil *eller* tro. Feil dør som åpnes er bare noe som skjer. Det innebærer et overraskelsesmoment, kan bryte opp den stående forståelsen og oppfordrer til åpenhet og undring.

Her synes feil dør som åpnes mot ”Den Oidentifierade” å ha mystiske overtoner. Det skulle også være betydningsfullt at denne Uidentifiserte nettopp ikke er identifisert, men i en tilstand av total heterogenitet, avventende identitetens bestemmelse og avgrensning. Den uidentifiserte kunne sånn sett forstås som en personifikasjon av prinsippet om livets iboende heterogenitet. De som ikke tåler å komme ut for dette tilfeldigvis, de som da ville holde på masken, bodyguarden med det undertrykte skriket, fasaden, makten, ideologien og den falske identiteten hvor tvilen er så godt som spaltet bort – ”gå förbi dem!”

I likhet med musikken synes naturen å representere noe helt annet enn det samfunnet Tranströmer finner seg innvevd i som historisk individ. Naturen kunne sies å ha et parallelt

verdisystem. Det eksisterer naturligvis ikke for seg, men i fortolkningen av naturens annerledeshet. Denne annerledesheten blir i seg selv noe heterogent som kan bryte opp den homogene ordningen. Vi siterer fra åpningen av "Guldstekel", hopper et lite stykke og siterer fortsettelsen av det stykket vi har berørt ovenfor:

"Kopparormen den fotlöse ödlan rinner längsmed förstutrappan  
stilla och majestätisk som en anaconda, bara storleken skiljer.  
Himlen är täckt av mol men solen pressar sig igenom. Sådan är dagen.  
(...)

Det är femte juli. Himlen är täckt av moln men solen pressar sig igenom.  
Kopparormen rinner längsmed förstutrappan stilla och majestätisk som en anaconda.  
Kopparormen som om det inte fanns ämbetsverk.  
Guldstekeln som om det inte fanns idoldyrkan.  
Lupinerna som om det inte fanns »hundra procent«"

(ibid., ss. 356, 358)

Gjentagelsen er betydningsfull. Etter en lengre utvikling hvor tematikken gjelder stagnert "tro" og idoldyrkelse skjer gjentakelse av en motsats til denne tematikken på flere måter som er betydningsbærende.

Dateringen "Det är femte juli" er en fullkommen gjentakelse av et utsagn fra tidligere i diktet. Det skaper en ramme. Det virker også å være insisterende på hendelsene *her* og *nå* snarere enn den gang da Tranströmer så tv-predikanten. At mer av innledningen siteres ordrett underbygger dette inntrykket. Det er en påminnelse, en selvavbrytelse som sier: Her er du nå, dette er det som betyr noe. Og det som betyr noe er at livet i naturen går sin gang "som om det ikke fanns ämbetsverk (...) som om det ikke fanns idoldyrkan". Ikke minst: "som om det ikke fanns »hundra procent«".

Her får varietas-motivet naturen til å være det dynamiske og levende mens den ideologiserte, griske og inautentiske, til og med livsfarlige religiøsiteten derimot representerer en tilstivning i en ytre maske og en indre undertrykkelse. Det er ikke så mye det at naturen kan være et fristed som at naturen representerer *noe annet*. Dette andre synes definitivt også å være virkeligere enn maskespillet på tv-predikantens scene og den kapitalistiske ideologien som ligger like under overflaten der.

De groteske skildringene gjør dette tydelig. Det er kontrastene mellom liv og lære som blir det groteske. Og den homogene, bokstavtro religiøsiteten som blir resultatet, kunne også

sies å være grotesk for Tranströmer. I en videre betydning kunne problematikken her sies å være nettopp homogeniseringen av religiøsiteten gjennom bokstavtro lesning. I naturen er det motsatte tilfellet for Tranströmer: ”Vi är i tigandets kyrka, i den bokstavslösa fromheten”. Fromheten som er avhengig av naturens evne til å bryte opp, i kraft av dens annerledeshet, dens heterogenitetspotensiale.

### **Overgangsstykke/videre analyse av varietas-motivet**

I andre avsnitt så vi hvordan Tranströmer forholdt seg oppmerksomt lyttende etter ”något annat” i vinden. Dette andre kunne da bryte opp homogeniteten i melankoliens tilstivning.

Tranströmer søker bestandig livets iboende heterogenitet, og gjør det som i lyttingen til vinden gjerne ved å gå lenger inn i det som utgir seg for å være en årsak til stagnasjon. ”På bunnen av” vinden kunne Tranströmer oppdage det i vindens doble sus som mest inngripende brøt opp det truende ved havblåsten, det som var opphav til melankoliens tilstivning. Det var stemmer fra fortiden båret av vindens sus.

Den samme kontakten er vesentlig hos Petrarca. Fortiden møter både Petrarca og Tranströmer med en heterogenitet som på sett og vis gjør den mer levende, mer aktuell for å kalles selve livet, enn det vi opplever som vårt historiske øyeblikk. Nuets opplevde homogenitet skyldes kanskje at vi alt for sterkt opplever de bindingene som i nuet kan synes å skulle overleve oss, men som fra et perspektiv lenger framme viser seg å være like ustadige som alle andre fenomener i tiden. Enten det er tilstivningen i konflikter, fasader og maskespill, melankoli eller den klaustrofobiske innelukketheten i en alt for snever ”identitet” (maskespillet opplevd innenfra), så lover tidens gang å bryte opp den homogeniteten – og fortiden kan som en kilde til heterogene perspektiver demonstrere hvordan det bare er et spørsmål om tid.

I diktet ”Epilog” hvor vindens rolle har flere likhetstrekk med vinden som vi møter den i *Östersjöar*, spiller oppbrudd-motivet/varietas-motivet en svært interessant rolle. Denne forsvinner bort i Espmarks lesning av diktet i *Resans formler* (1983). Espmarks lesning fokuseres på avdekkings-motivet som utgjør den andre vesentlige bevegelsen i diktet, men Espmarks forståelse blir fragmentarisk, mener vi, når han ikke medtenker varietas-motivet fra tidligere i diktet i det kjente åpenbarelses-bildet som avrunder diktet: ”Lanternans svaga ljussken är signalet”.

Perspektiver på timeligheten, tidsaspektet ved varietas-motivet, blir vesentlig i ”Epilog”, i vår lesning av diktet. Og oppbrudds-motivet blir i en kiastisk bevegelse vesentlig for å forstå tematiseringen av tidens gang i ”Epilog”. Oppbruddet fra homogen, vinterlig stasis

i diktet utgjør et klart og tydelig eksempel på hvordan varietas-motivet for Tranströmer kan innebære en befrielse.

Vi vil legge vekt på vurderingen av reisen gjennom tiden som ”inte ett jagande men trygghet”. Dette vil senere stille en av *Östersjöars* tematiske linjer i relieff for oss. Vi vil også benytte anledningen til å gjøre en vurdering av Espmarks lese måte som den møter oss i analysen av ”Epilog”. Visse heterogene elementer synes å falle bort som en følge av Espmarks tilnærming. Det har vi vanskelig for å godta og vi vil diskutere i hvilken grad Espmarks metode bør kritiseres på generelt grunnlag. Dette vil lede inn i en vurdering av Espmarks fremstilling av teksten i fokus for denne oppgaven, *Östersjöar*.

### **Analyse av ”Epilog”**

En helt basal beskrivelse av diktet ”Epilog” kunne være at det beskriver landskapets skiftninger fra vinter til sommer og videre derfra. Mer presis blir beskrivelse med en gang vi sier at diktet handler om oppbruddets utvei: fra homogen stasis og vinterlig urørlighet over i heterogen, hurtig forandring, forvandling, og tilstanden av å være underveis.

Kystlandet Sverige, landskapet, ”statsskipet”, er det som er underveis. Det er en reise i tiden, i årstidenes skiftninger. En barokk bilderekke hvor maritime og terrestriske sfærer samvirker i metaforisk spill står for anskueliggjøringen av landskapets skiftninger i årstidene. Billedlig sammenheng veves og rakes opp igjen kontinuerlig. En vesentlig vending finner sted i midtpartiet. Denne skal vi nærlese etter alt annet.

Til sist i diktet mottar ”processionens väg” en guddommelig velsignelse ”från sidan”. Vi vil prøve å fortolke dette i forlengelse av det vi ser som diktets mest vesentlige motiv og tematikk: oppbrudds-motivet, reisen gjennom tiden/livet; livets iboende heterogenitet.

Diktet har en ganske klart tredelt struktur som vi vil følge i analysen. I diktets eksposisjon skildres en i de vesentlige trekkene urørlig ventetilstand.

December. Sverige är ett uppdraget,  
avtacklat skepp. Mot skymningshimlen står  
dess master kärvt. Och skymning varar längre  
än dag – den väg som leder hit är stenig:  
vid middagstiden först når ljuset fram  
och vinterns colosseum reser sig,  
belyst från överkliga moln. Då stiger  
med ens den vita röken svindlande

från byarna. Oändligt högt står molnen.  
Vid himmelsträdets rötter bökar havet,  
förstrött och liksom lyssnande till något.  
(Osynligt färdas över själens mörka,  
bortvända hälft en fågel, väckande  
de sovande med sina rop. Så vrids  
refraktorn, fångar in en annan tid,  
och det är sommar: bergen råmar,  
stinna av ljus och bäcken lyfter solens glitter  
i genomskinlig hand ... Allt sedan borta  
som när en filmremsa går av i mörkret.)

Nu genombränner aftonstjärnan molnet.  
Träd, gårdsgårdar och hus förstoras, växer  
i mörkrets ljudlöst störtande lavin.  
Och under stjärnan framkallas alltmer  
det andra, dolda landskapet som lever  
konturernas liv på nattens röntgenplåt.  
En skugga drar sin kälke mellan husen.  
De väntar

(ibid., 48-49)

Stasis råer i vinterlandskapet diktet åpner med å eksponere. Det er helt eksplisitt en ventetilstand. Handling er enten tilsynelatende, iterativ eller finner sted i erindringen. Unntaket er den ene angitte lyskilden, ”aftonstjärnan”, som ”genombränner”. Men det tjener kun til å aksentuere mørket. Med en sanseoversettelse av inntrykk, fra syn til hørsel, heter det at skumringens halvt skimtede ting – ”träd, gårdsgårdar och hus” – förstørres og vokser ”i mörkrets ljudlöst störtande lavin”. Det er stille og mørkt – samtidig kan mørket og stillheten på paradoksalt vis stå i en vedvarende kollaps.

Stjernen i det fjerne lyser så ”det andra, dolda landskapet som lever / konturernas liv” fremkalles på ”nattens röntgenplåt”. Som på et hvilket som helst röntgenbilde får vi eksponert et bilde av et landskap fullt av dødssvangre tegn. Det er gjort suggestivt heller enn umiddelbart, som eksempelvis Hamlet med Yoricks hodeskalle i hånden. Men en ”skugga drar sin kälke mellom husen. / De väntar”. Om det er husene som venter eller om ”De” kanskje sikter til et mer foruroligende fellesskap; om skyggen med kjelke er levende eller død; det blir ikke helt klart verken nå eller senere. Et sterkt inntrykk av dødssvanger, homogen stasis kommuniseres knapt uten ambivalens. Det står for diktets videre utvikling å bryte opp denne stemningen. Men først i analysen: en nærmere beskrivelse av vinterlandets homogenitet i eksposisjonen.



Vi befinner oss ved enden av året. Inntrykket av stasis får dets mest pregnante utforming i bildet på Sverige som ”ett oppdraget, avtacklat skepp”. Med ”master” i tusentalls står likevel skogen ”kärvt” (bistert). Det er skumring og den tiden av året da skumringstimene er flere i tallet enn timene med dagslys. Stort lysere blir det heller ikke da lyset kommer fram, med himmelen dekket av ”overkliga moln”. Varmere blir det heller ikke, verken i bokstavelig eller overført betydning, når det som reiser seg rundt middagstid er ”vinterns colosseum”. Veien hit for lyset er ”stenig”. Sammen med innføringen av en velkjent romersk skueplass suggererer den uveisomme veien en provinsiell lokasjon, langt mot nord. Vi befinner oss mer eller mindre på samme breddegrad som utslettelsen, for å tale med et bilde fra Tranströmers vinterlige Gogol-portrett (ibid., 23). Vi befinner oss tilsynelatende, med et av Paul Celans bilder som er enda mer passende, ”nord for framtiden”<sup>27</sup>.

Ett tilløp til løsrivelse representerer ”den vita röken” fra byene som stiger ”med ens” (plutselig), svimlende høyt. Men ordet for høydeangivelsen har en dobbeltbunn: ”svindlande” kan bety at røyken stiger høyt, høyt; men også at den stiger bedragerisk. Skyene står høyest, ”Oändligt högt”. Tilsvarende ørkesløse er havets bevegelser, angitt ved det iterative verbet ”bökar” (roter, krafser). Det er dessuten ”förstrött” (tankespredt, fortapt i tanker), men også ”liksom lyssnande till något”, hvilket peker mot det som skal komme.

Et særlig interessant bilde på den rådende stasisen oppstår i parentesens som introduserer fortiden og erindringens heterogenitetspotensiale. Kanskje med en hilsen til åpningen av *På sporet av den tapte tid*<sup>28</sup> heter det først: ”Osynligt färdas över själens mörka, / bortvända hälft en fågel, väckande / de sovande med sina rop”. Fuglen i drømmen vekker de sovende fra en form for våken vinterdrøm til en erindring av sommeren. Det skjer når ”refraktorn”

---

<sup>27</sup> Celan, 182. ”I elvene” fra *Pustevending*, s. 182 i Øyvind Bergs reviderte gjendiktning av 2020, 3. utgave.

<sup>28</sup> Den tilsvarende metaforen hos Proust gjelder en togfløyte som lignes med en plystrende fugl. Nabokov har en utlegning av denne metaforen som også tåler å siteres: ”«Lenge pleide jeg å gå tidlig til sengs.» (I, s. 7). Denne setningen som åpner verket er nøkkelen til temaet, med sitt senter i soveværelset til en følsom gutt. Gutten forsøker å få sove. «Jeg kunne høre togenes fløyting; snart fjernt, snart nærmere anga den avstanden på samme måte som sangen fra en fugl i skogen og tegneet opp for meg landskapets vidstrakte ensomhet, der en reisende haster avstad mot neste stoppested; og det smale spor han følger vil komme til å prege seg inn i hans erindring gjennom de inntrykk han mottar fra nye steder, uvante bevegelser, samtalen han nettopp har hatt eller avskeden under den frammede lampen som fremdeles følger ham inattestillhete, like til hjemkomstens snarlige glede.» (I, ss. 7-8) Plystringen fra toget understreker avstanden som en fugls tone i vinden, en tilleggsimilie, en indre sammenligning, som er så typisk for Proust når han vil gi et bilde mest mulig farge og kraft. Deretter følger den logiske utviklingen av togmetaforen, beskrivelsen av den reisende og hans sansninger. Denne utfoldingen av et bilde er et typisk proustsk trekk. Det skiller seg fra Gogels på måfå streifende sammenligninger ved sin logikk og sin poesi. Gogols sammenligning er alltid grotesk, en parodi på Homer, og hans metaforer er mareritt, mens Prousts er drømmer (Nabokov, 2000, 15)

(stjernebikkerten) vris, ”fångar in en annan tid, / och det är sommar: bergen råmar, / stinna av ljus och bäcken lyfter solens glitter / i genomskinlig hand”.

En fysiker ville fortelle oss at det å se gjennom en stjernebikkert, som en følge av Einsteins relativitetsteori bokstavelig talt er å beskue, fange inn, ”en annan tid”. En stjernebikkert viser oss hvordan en gitt plass i universet så ut på det tidspunktet det sendte lyset som når oss. Avstanden i rom kan oversettes til tid, den tiden det tar lyset å reise. Reise-motivet møter oss dermed først som et tilfelle av en slags ”fryst” reise. I betraktningen gjennom stjernebikkerten ”reiser” man til sommerlandet, men uten å være tilstede med sitt fysiske legeme. Avstanden til sommerlandet er også suggerert av at det må en stjernebikkert til for å observere det. Like fullt utgjør erindringen et (parentetisk) oppbrudd i tekstens utvikling. Det bærer også et frempeks ladning.

Ved et presist angitt klokkeslett bryter vinden opp ventetilstanden, dette innleder diktets midtparti. Stormen kommer som en herold for forandringen, som vi vil se, men tingenes energi er bundet opp i tilstanden av stasis. Oppbruddet som skal komme begynner som konfrontasjon mellom forandring og stasis. Det resulterer i flere fortvilede reaksjoner hos de antropomorfiserte tingene. Eksempelvis ”flaggar” stjernene ”förtvivlat”, mens de tennes og slukkes av glidende skyer. Fortvilelsen intensiveres til hjelpeløshet med klimakset i strofens siste linje. Treet ”kastar sina grenar”, men det er ”hjalplöst”. Da er ”oppbrotet i stormen” allerede annonsert, men ennå ikke forstått som redningen det vil bli. Forståelsen kommer senere. Urørlighet avløses først av uro.

”Klockan 18 kommer vinden  
och spränger fram med dån på bygatan,  
i mörkret, som en ryttarskara. Hur  
den svarta oron spelar och förklingar!  
I orörlighetsdans står husen fångna,  
i detta brus som liknar drömmens. Vindstöt  
på vindstöt flackar över viken bort  
mot öppna sjön som kastar sig i mörkret.  
I rymden flaggar stjärnorna förtvivlat.  
De tänds och släcks av moln som flyger fram,  
som bara när de skymmer ljusen röjer  
sin existens, likt det förflutnas moln  
som jagar kring i själarna. När jag  
passerar stallväggen hörs genom dån  
den sjuka hästens stamp därinifrån.  
Och det är oppbrottet i stormen, vid

en trasig grind som slår och slår, en lykta  
som slänger från en hand, ett djur som kacklar  
förskräckt i berget. Uppbrott när det mullrar  
som åskan över fähustaken, brummar  
i telefonrådarna, visslar gällt  
i tegelpannorna på nattens tak  
och trädet hjälplöst kastar sina grenar.

Det lösgör sig en ton av säckpipor!  
En ton av säckpipor som tågar fram,  
befriande. En procession. En skog på marsch!  
Det forsar kring en stäv och mörkret rör sig,  
och land och vatten färdas. Och de döda,  
som har gått under däck, de är med oss,  
med oss på väg: en sjöresa, en vandring  
som inte är ett jagande men trygghet”

(Tranströmer, 2011, 49-50)

At trærnes forsøk på å ofre greinene er hjelpeløst, har en frapperende forklaring i diktets egen logikk. Problemet er at treet blir stående som før. Men når det stormer som verst kommer omsider løsrivelsen fra stasisen, det som blir redningen. Nå gir hele skogen etter for det som plutselig er et positivt *insentiv* fra vinden – diktet presenterer og fortolker flere tegn forut for vendingen som vi skal nærlese etter hvert. Den legger ut på vandring: ”En ton av säckpipor som tågar fram, / befriande. En procession. En skog på marsch!” Det setter i gang reisen som er en reise i tiden, i årstidenes skiftninger. Og det å være underveis er ikke ”ett jagande men trygghet”.

Samtidig gjeninnføres og tilpasses metaforen av landet som et skip, med en utvikling påvirket av vindens nye gestalt. Nå er statsskipet på vei: ”Det forsar kring en stäv och mörkret rör sig, / och land och vatten färdas”. Hensynet til de døde er ivaretatt, og intensivert, i det fortattede øyeblikket for løsrivelsen fra vinterlandets urørlighet: ”Och de döda, / som har gått under däck, de är med oss, / med oss på väg”.

Vi vil snart nærlese midtpartiet med fokus på dette interessante oppbrudds- og forløsningsmotivet. Da vil vi se på hvordan det aksentueres på ulike nivåer i teksten. Senere vil vi også lese diktet i nærmere sammenheng med *Östersjöar*. Men først skal vi se lese diktets siste parti.

Det avsluttende partiet intensiverer utbytingen av egenskaper mellom maritime og terrestriske sfærer. Stormmetaforen ”landet er et skip” utvikles til det fulle. Samtidig vil vi under

nærmere ettersyn se hvordan tingene blir mer immaterielle i takt med dynamiseringen. Landet blir et skip hvis skogmasters løv blir til hav. I det siste bildet står endatil ”dimman” for verden, mens den uforanderlige ”Gud” derimot er nesten manifest som fartøyet som ”passerar genom dimman / utan att dimman märker något”. Til sist fremstår den foranderlige verden som blendverk mens fartøyets lanterne, diffundert i tåken, får tegnkarakter. Gud er ”oföränderlig / och därför sällan observerad här”. Sjelden, men det hender på et vis.

”Och världen river ständigt upp sitt tält  
på nytt. En sommardag tar vinden fatt  
ekens rigg och slungar Jorden framåt.  
Näckrosen paddlar med sin dolda simfot  
i tjärnens mörka famn som är på flykt.  
Ett flyttblock rullar bort i rymdens hallar.  
I sommarskymningen ses öar lyfta  
vid horisonten. Gamla byar är  
på väg, drar in i skogarna alltlängre  
på årstidernas hjul med skatans gnissling.  
När året sparkar av sig stövlarna,  
och solen klänger högre, lövas träden  
och fylls av vind och seglar fram i frihet.  
Vid bergets fot står barrskogsbränningen,  
men sommarns långa, ljumma dyning kommer,  
drar genom trädens toppar sakta, vilar  
ett ögonblick och sjunker åter undan –  
avlövad kust står kvar. Och slutligen:  
Guds ande är som Nilen: översvämmar  
och sjunker i en rytm som har beräknats  
i texterna från skilda tidevarv.  
Men Han är också oföränderlig  
och därför sällan observerad här.  
Han korsar processionens väg från sidan.

Som fartyget passerar genom dimman,  
utan att dimman märker något. Tystnad.  
Lanternans svaga ljussken är signalen”

(ibid., 50-51)

Først skildres verdens nyinnstiftede nomadiske tilværelse fra en sommerdag til sommerskumringen. Hjulet som metafor for naturens sykliske tid blir produktiv – ”Gamla byar

är / på väg, drar in i skogarna alltlängre / på årstidernas hjul med skatans gnissling” – og perspektivet utvides. Det følger en hurtigspolende, fortettet fremstilling av skiftende årstider. Det øyeblikksmessige ved hver skilte eksponering av en årstid møter så en kontrast. Kontrasten mellom den foranderlige verden og Gud forberedes samtidig av hvordan landskapet gestaltes som stadig mer immaterielle, flyktige fenomen. Kystlandskapet som et skip med trærne til master blir erstattet i bildrekken av en eksponering av løvet som kommer og går med årstidene. Det metaforiske spillet mellom sjø og land fortsetter ved at løvet lignes først med en brenning og så en dønning, som til slutt ”sjunker åter undan” og etterlater seg ”avlövad kust”. Det er vår, sommer og til slutt høst. Vår og sommer er forskjellig i at løvet kommer som et behagelig sjokk, før sommerens hvilende velvære. Ved inngangen til høsten fremstår imidlertid ”sommarns långa, ljumma dyning” like øyeblikksmessig, den ”vilar / ett ögonblick och sjunker åter undan”.

Ved å flytte metaforikkens fokus fra korrespondansen trær/master til korrespondansen løv/hav ser vi en utvikling av stormetaforen. Denne utviklingen aksentuerer at dynamiseringen av verden sees i forhold til dens timelighet og endelighet. Utviklingen går i retning diktets klimaks, hvor det får en vending.

Det øyeblikksmessige i årstidenes skiftninger kontrasteres mot ”skilda tidevarv” hvor man har beregnet den samme rytmen av stigninger og fall: ”Guds ande är som Nilen: översvämmar / och sjunker i en rytm som har beräknats / i texterna från skilda tidevarv”. (Nilen renner mot nord. Kryssklippingen med det afrikanske kontinentet følges naturlig av en bevegelse tilbake mot Nord-Europa når man legger an et trekkfuglperspektiv på denne bevegelsen i diktet.)

Mest vesentlig er det siste bildet, med en epifanis ladning. En liten detalj hvis betydning vokser ut over alle proporsjoner. Dette gir oss det universelle gjennom det partikulære. Tåken hviler som et øyelokk over kystlandskapet uten å stenge ute det svake skinnnet av en skipslykt, som diffunderes. Gud ”korsar processionens väg från sidan. / Som fartyget passerar genom dimman (...) Lanternans svaga ljussken är signalen”. Tegnkarakteren ved signalet må vi holde fast ved. Det er ingen tilsynekomst, men fornemmelsen av en velsignelse ”från sidan” som i høyden kan tydes slik en får øye på lykten i tåken. I ”Guldstekel” så vi en religiøs innretning hos Tranströmer stilt i dramatisk kontrast mot den bokstavtro religiøsiteten. Vi kunne da mene at Tranströmer fremelsker en fromhet som er avhengig av naturens evne til å bryte opp, i kraft av dens annerledeshet, dens heterogenitetspotensiale. I ”Epilog” benevnes verden i bevegelse som ”processionen” to ganger: i slutten når den ”korses” eller krysses til velsignelse og når oppbruddet blir ”befriande” og reisen gjennom tiden en trygghet. Vi mener å se en kontinuitet og konsistens i forfatterskapet fra begynnelse til slutt, når vi ser disse diktene i et slikt

komparativt perspektiv. De behandler temaet livets variabilitet og heterogenitet ut fra motiver fra naturen, med den forskjell mellom diktene at Tranströmer som observatør i historien kommer inn i "Guldsteke" for å skarpstille kontrasten til samtidfenomener som bokstavtro, homogen religiøsitet krysset med kapitalisme og kringkastet på TV-skjermen.

Vi oppsummer analysen så langt. I "Epilog" er årstidenes dynamiske skiftninger i fokus. Det skjer en vesentlig vending i diktet, når vinden som bringer forandringer går fra å være trussel til redning. Oppbrudds-motivet i diktet leder oss fra en innledende tilstand av homogen stasis, gjennom motvillig, fryktsomt oppbrudd over i en opplevelse av oppbruddet og den nomadiske tilstanden som "befriende" og trygg. Oppbrudds-motivet fører oss til sist inn i et møte med det uforanderlige. Men det trenger vi ikke å forstå som noen sirkelbevegelse tilbake til utgangspunktet. Vi har kommet for langt for slikt. I vår lesning av "Epilog" kan "Gud" forstås som en personifikasjon av prinsippet om livets iboende heterogenitet. Det er dette uforanderlig foranderlige, et paradoks som aldri kan fattes til bunns og gjerne kalles livets mysterium, som signaliserer. Dette svarer også til opplevelsen under lesingen av at Tranströmer først og fremst er ute etter å vekke vår forundring. Det er diktets eneste doktrine.

## **Ekskurs**

Før vi slutfører analysen av "Epilog" ved å nærlese det viktige, interessante midtpartiet vil gi gjøre en liten ekskurs ut fra "Epilog"s siste bilde.

Det komplekse bildet ligner i dets struktur noe vi ser ganske ofte hos Tranströmer. Når blikket faller på noe homogent eller uttømmer et anskuelsesobjekt for interesse, da avdekkes "noe annet" – det uidentifiserte, heterogene – midt inne i eller "på bunnen av" det homogene. Kanskje den fremste egenskapen ved Tranströmers dikt er at de vekker vår undring og forundring. Det homogene synes alminneligvis ikke å kunne vekke forundring; bare det heterogene, det som bryter opp vår stående forståelse, innehar denne evnen. Men det mest forunderlige er kanskje når noe homogent viser seg å være bærer av dets motsatt, langt nede på dypet.

Det skjer gjerne når Tranströmer bokstavelig talt stirrer i veggen eller noe tilsvarende intetsigende. Da kan underlige ting begynne å skje. Tåken står som en vegg i *Östersjöars* første avsnitt, hvorpå losens indre kart blir synlig for leseren, og ferden går gjennom skjærgårdslabyrinten. I "Galleriet" blir hotellveggene, sagt med en grov, men nå nødvendig forenkling, en projeksjonsflate for Tranströmers indre.

Til og med noe abstrakt som formørkelsen av et verdensbilde gjennomgår denne kuren. Det skjer i prosadiktet ”Till Mats och Laila” og kunne stå som representativt for Tranströmers vis med å vende det homogene innover mot seg selv for å gjøre det heterogent og levende. Her, som flere andre steder, representeres det homogene av en melankoliens tilstivning:

”Aldrig var jag med om att ett visst ögonblicks diamant drog en outplånlig repa tvärs över världsbilden. Nej det var nötningen, den ständige nötningen som suddade ut det ljusa främmande leendet. Men något håller på att bli synligt igen, det håller på att *nötas* fram, börjar likna ett leende, man vet inte vad det kan vara värt. Ouppklarat”

(ibid., 256)

Et verdensbilde blir i Tranströmers dikt like mottagelig for slitasje som et par velbrukte sko. Van Goghs maleri av utslitte sko skulle være en velkjent, men stadig like frisk, referanse som hjelper oss å ta i betraktning det som skjer. Om vi tenker på hvordan konkrete ting hele tiden preges av bruk og etter lang tid, hvis de varer, kan få en egen aura i den hverdagslige betydningen av ordet, da virker ikke tankeinnholdet i diktet lenger så fremmed. Det er det det handler om: Slitasje impliserer varighet, og verdensbilde-bildet introduseres av en benektelse av at vansiringen skulle skyldes ”ett visst ögonblicks diamant”.

Slitasjen på verdensbildet blir på forunderlig og paradoksalt vis det som gjør at *noe* ytterst forsiktig *slites* fram. Videre synes denne tilsynekomsten gjennom slitasje å inneha et eget, eiendommelig lys. Det ”börjar likna ett leende” igjen, etter at det første ”ljusa främmande leendet” ble visket ut. Prosessen vi bes visualisere kunne kanskje fortolkes som at en opplevelse av meningsfylde vender tilbake til verden, etter en viss tids fremmedgjøring. Vi så et lignende lys – som vi kalte meningens eget lys i andre kapittel – i *Östersjöar* ”där allting blir gräns” og i det 200-år gamle nøstets teglpanner, ”stenarna på skärgårdsfolkets ghettokyrkogård”. Det uopplarte, gåtefulle, går som en rød tråd gjennom disse tekststedene. Med gåtekarakteren in mente virker det riktigere å tolke ”fram-slitingen” som at ikke ny, stabil mening, men ny forundring melder seg. Det er i alle fall sant om opplevelsen at disse tekststedene at de for denne leseren er blant det som vekker dypest forundring av det som finnes hos Tranströmer.

En dypere forundring som vekkes ved å nå det heterogene gjennom noe homogent kunne forklare hvorfor Tranströmer avbryter seg selv og korrigerer det at ”gränsarna öppnas” til at ”allting blir gräns”. I stedet for en åpning stiller det leseren ovenfor en slags vegg, noe mondialt og abstrakt som det slitte verdensbildet vi møter i ”Till Mats och Laila”. Dette fremstår som en produktiv begrensning for Tranströmers vedkommende. Han anvender det samme grepet med

stor virkning i spesielt "Galleriet", der det er en ganske intetsigende hotellvegg som setter i gang fabuleringen.

Denne begrensningen resulterer kanskje i de mest forunderlige fruktene av Tranströmers måte å tenke dikterisk. Grepet gir ikke minst et betraktelig dypere vitnesbyrd om livets iboende heterogenitet. Dét kunne være noe vi minnes om når Tranströmer nevner "noe annet". Og til og med en blafring gjennom Tranströmers samlede forteller at det skjer *ofte*.

### **Videre analyse av "Epilog"**

Nå vil vi nærlese midtpartiet i "Epilog" for å få bedre eksponert hvordan det finner sted en vending der og hvilke ulike roller vinden spiller. Det vil gi oss et godt komparativt perspektiv på vindens betydning i *Östersjöar*.

Midtpartiet er strukturert ut fra behovet for å ha klarhet i vindens rolleveksling. Tidligere i analysen la vi opp til et poeng om at diktet presenterer tolkbare tegn forut for midtpartiets vending, vindens kostymeskiye. Det første av disse tegnene inngår i et par av to speilvendte bilder som strukturerer den første strofen inntil oppbruddet i stormen.

I det første bildet, åpningen av strofen, stormens eksposisjon, jevnføres vindens og hestens overmenneskelige krefter gjennom en simile: "Klockan 18 kommer vinden / och spränger fram med dån på bygatan, / i mörkret, som en rytterskara". Aksenten ligger på drønnende villskap etter som vinden svarer til en hel rytterskare. En villskap som eksponeres ytterligere ved at de antropomorfiserte tingene får reagere på den, som sagt tidligere.

Det andre, speilvendte bildet som kommer senere, lager presist en ramme for strofen inntil oppbruddet i stormen. Posisjonene til vinden/drønnet og hesten/ridedyrene er nå byttet om. Hesten er virkelig, i stedet for en metaforisk rytterskares ridedyr; det er jegets sansning av "den sjuka hästens stamp". Men det er stadig i relasjon til vinden at jeget gjør denne observasjonen – jeget passerer stallveggen og stampingen "hörs genom dån" (av vinden).

Inversjonen i bildeparet består av tre moment i ingen bestemt rekkefølge. At vinden, sanset kun som "dån", havner i bakgrunnen for sansningen av hesten, som tidligere var innført metaforisk. At hesten skremmes av stormen, der hester (i rytterskaren) tidligere var det skremmende. At jeget er der som observatør, der tidligere bare tingene reagerte på vinden som rytterskare.

Spesielt det siste momentet fokuserer leserens oppmerksomhet om dette tekststedet. Gjennom jeget lades observasjonen med en relativ intimitet og følsomhet som gjør at det utmerker seg ovenfor resten av bildene som ellers liter på antropomorfisering. Egentlig er



sansningen av den syke hestens stamping ikke billedlig eller metaforisk. Det blir imidlertid umiddelbart gjort til et tegn i diktet: Jeget hører stampingen, ”Och det är uppbröttet i stormen”.

Dette er et tegn eller signal. Om hva? Oppbruddet i stormen. Hestens stamping inngår deretter i et tilsvarende strukturelt par av tegn. Den neste rammen som med det speilvendte bildeparet gir en klar og tydelig form til midtpartiet. Det ene oppbruddet, fulgt av det andre.

Det neste tegnet eller signalet er sekkepipetoner. Her kommer momentene i en klynge. Vindens sus høres som sekkepipetoner. Så reagerer skogen på signalet slik Birnam Wood toger fram i Shakespeares Macbeth. På samme tid setter statsskipet seil (skogen som går er mastene som seiler slik de seilende mastene er den vandrende skogen). Det må man kunne kalle et mektig oppbrudd. Er dette oppbruddet i stormen? Nei, det er større enn som så. De vandrende trærne demonstrer best at det er et oppbrudd fra selve den homogene urørligheten. Og det forberedes av vindens tegn og skjer på vindens signal.

Den herjende vinden vrenger kappen og viser at den hele tiden har vært forandringens herold. Vindens rollebytte forberedes av tegnene til oppbrudd. Av tolkbarheten følger kostymeskiftet. Var det med andre ord en misforståelse på gang fra begynnelsen av? Både ja og nei. Vi forstår vindens rolle i ”Epilog” som tilsvarende til en slags anti-helt.

Vi vil kort oppsummere før vi kommentere dette momentet nærmere. I løpet av et gjennomstrukturert, billedmessig tett sammenvevd overgangsstykket i ”Epilog” rekker vinden å spille rollen både som trussel og redning. Gjennom et par av tegn i ulik relasjon til vinden signaliseres først oppbruddet i stormen og deretter det større oppbruddet fra selve urørligheten.

Rollen som en Michael Kohlsaas kunne kle stormen i ”Epilog”. Under brannstifteren og banditten som rettferdig hevner, fantes en gang en rettferdig mann. Heinrich von Kleists Kohlsaas ble ingen frigjører, men med forvandlingen fra en herjende rytterskare til en frigjøringshær går vindens gjerninger fra å være opprørende for de antropomorforiserte tingene i deres vinterstivhet til å være selve redningen fra urørligheten. Stormen går fra å være ”skurk” til ”anti-helt”. (Da blir den homogene urørligheten den egentlige ”skurken”.) Denne forvandlingen av vinden svarer presist til rammen for midtpartiet; den berører ytterkantene, i begynnelsen, i slutten, i en stramt strukturert bilderekke som vi her har ønsket å belyse og har analysert.

Stykket kunne ut fra strukturen og utviklingen kokes ned til én overordnet figur: at vinden gjør seg forstått som forandringens herold. Til slutt i midtpartiet kommuniseres omsider insentivet til ”en sjöresa, en vandring”, videre gjennom tiden, ”som inte är ett jagande men trygghet”. Det leser vi som en foregripelse av ”Epilog”s avslutning hvor ”processionens väg” mottar en velsignelse ”från sidan”. Vi forstår det som en velsignelse av den nomadiske

tilstanden, de uopphørlige oppbruddene, det heterogene livet. ”Och världen river ständigt upp sitt tält på nytt. En sommardag tar vinden fatt ekens rigg och slungar Jorden framåt”. Eller: ”Du blir aldrig färdig och det är som det skall”.

### **Kritikk av Espmark**

For oss er den dikteriske logikken vi har forsøkt å følge i analysen av ”Epilog”, ufravikelig og vesentlig for forståelsen av diktet, og derfor kan vi ikke godta Espmarks lesning av diktet. Espmarks parafratiske analyse er ganske summarisk. Den er god på ett vis fordi den forsøker å lese to tematiske linjer ut av diktet. Den ene er reisen gjennom tiden, som har vært vårt fokus, bare så vidt berørt hos Espmark (1983, 43). Den andre har vi til gjengjeld berørt i mindre grad, det som handler om ”den andra, dolda verkligheten”. Det svarer til Espmarks forståelse av Tranströmers skrivemåte som å fremstille en sjelelig virkelighet i sanselige termer. Vi ser ingen grunn til å opponere mot denne forståelsen i og for seg. Men vi vil holde fram at det for oss ikke utgjør noe fullstendig bilde av Tranströmers skrivemåte, ikke på langt nær gjør det det. Og Espmark er naturligvis raus nok i monografien til å holde muligheten åpen for andre forståelser av Tranströmer.

Vår generelle innvending til Espmarks eliotanske, tematiske lese måte er at den i alt for stor grad søker å utvinne av teksten én bestemt, overgripende strukturerende spenning ved hele teksten. Det er i og for seg forbilledlig som en nykritisk lese måte når Espmark kan komme fram til at oksymoronet ”den öppna gränsen” er det epifaniskt ladede punktet diktets bevegelser streber mot. Men det er også – etter vårt syn – en grov forenkling. Grepet med å uteske et representativt oksymoron er også *symptomatisk* for Espmarks nykritisk-tematisk lese måte. Det samme skjer i hans lesning av ”Epilog”. Da som nå synes grepet å være innskrenkende for betydningspotensialet i teksten, enda det med litt godvilje kan forstås som et hovedsakelig pedagogisk grep. Spenningsene Espmark identifiserer blir naturligvis ikke totalt homogene all den tid det er nettopp spenninger. Men Espmark har tidvis gått for fort fram, når det gjelder svært interessante momenter ved teksten. Som våre analyser av *Östersjöar* og ”Epilog” viser. Nå vil vi gjøre klart hvordan Espmark vurderer – og feilvurderer – ”Epilog”.

Vår tolkning av ”Epilog” er som sagt forskjellig fra Kjell Espmarks forståelse av diktet. Ikke utelukkende forskjellig, men forskjellig nok. Og det er spesielt én forskjell som er vesentlig. For Espmark er det ingen forskjell mellom vintertilstanden som innleder diktet og hvordan det slutter med tåke, stillhet og lanternens signal. Espmark synes å forstå ”Epilog” som en sirkelkomposisjon. Det er langt ifra feil – og ingenting kunne være mer naturlig, kunne en

si, når det handler om årshjulet. I vår lesning har vi forsøkt å vise at oppbrudds-motivet er mer vesentlig og i takt med en vending som finner sted i midtpartiet.

Når Espmark kommer til slutten forstår han ”møtet” med den uforanderlige Gud som et tilbakevirkende bifall rettet mot vintertilstanden i åpningen. Den vurderingen kan vi umulig slutte oss til. Vi kan heller ikke slutte oss til utviklingen som går ut fra denne, mot identifikasjonen av et oksymoron representativt for diktets spenning. Espmark leser sluttpartiet og skriver: ”Orørligheten är även hans: ”Han är också oföränderlig [---].” Detsamma gäller skeppets färd: ”Som fartyget passerar genom dimman” med lanternans svaga sken som ”signal”” (ibid., 44). Vi må innvende til denne kommentaren at vinterlandets urørlighet og Guds uforanderlighet er vesensforskjellige. Skulle Espmarks logikk gjelde måtte vurderingen kunne videreføres i alle sammenhenger hvor noe beveger seg mens noe annet er urørlig. For eksempel: En drivende etterlatt handlevogn tatt av vinden på en menneskeforlatt parkeringsplass. Da ville parkeringsplassen være Gud. Eller vannet som står i et tjern hvor et turgående par stanser for en rast. Vannet ville ikke kunne drikkes, men var det ubevegelig ville Espmarks vurdering gjøre det til Gud. Vi kan fortsette i det uendelige. Det må være slik at Gud er Gud og vinterland vinterland. Det er dessuten nødvendig å skille dem i ”Epilog”s sammenheng fordi vendingen vi har belyst, ellers ville være betydningsløs. Det kunne ikke være noe ”befriende” om det måtte befri seg fra Gud – og komme fram til Gud senere. Det viktige punktet hvor Espmark går feil i analysen er – etter vårt syn – akkurat denne vurderingen. Denne vurderingen forstår vi som en feilvurdering av diktets egen logikk.

Feilvurderingen avler følgefeil når Espmark privilegerer et oksymoron som ”forener” diktets spenning og paradoks. ”Den paradox som sammanfattade orørligheten och den väldiga kraftutveklingen i landskapet, ”orørlighetsdans”, föregriper just den sällsamma förening av oföränderlighet och dynamik som kännetecknar diktens Gud” (ibid.). Espmark leser diktet som at urørlighet og dynamikk, vinterland og raskt skiftende årstider, skal sammenfattes og forenes. Vi leser diktet som at den homogene, urørlige ventetilstanden må brytes opp. Det sentrale utsagnet i diktet for oss er reisen gjennom tiden som ”inte är ett jagande men trygghet”. Det er et paradoks verdig til å representere diktets kompleksitet. Espmark ser en allusjon til T. S. Eliots paradoks ”at the still point, there the dance is” (sitert i Espmark, 46). Det gir noe større vekt til det ellers underlige valget av ”orørlighetsdans”. Men vi har vanskelig for å se hvordan det skulle tjene forståelsen av diktet å fremheve dette bildet. Plasseringen i strofen synes ikke fremtredende og vi kan heller ikke se at diktet gjør noe videre ut av bildet – i motsetning til den billedrekken vi har nærlest, i midtpartiet. Denne er stramt komponert, den inneholder det kanskje aller mest vesentlige utsagnet i diktet og det er vendepunktet i diktet. At Eliot føres inn

gjør lesningen mer representativ som eksempel på Espmarks tilnærming. Espmark er som sagt eliotaner. Og Tranströmer er det også i noen grad. Men ikke i så stor grad.

Et tilleggsmoment til kritikken av Espmarks lesning av ”Epilog” er at den inneholder slurv. Ikke bare en hvilken som helst tilgivelig slurvefeil, men slurv av betydning. Innledningsvis tegnet vi en utvikling i Tranströmers forfatterskap: fra upersonlig, tidlig stil til en annerledes, senere stil hvor jeg-formen oppleves som uproblematisk for Tranströmer og dessuten – dette er viktig – som mer ærlig. ”Epilog” tilhører den tidlige perioden, men vi så jeg-formen i bruk på et viktig vendepunkt i diktets midtparti. Espmark skriver imidlertid: ”I Epilog finns inte ens ordet ”jag” (1983, 47). Det stemmer ikke – og er ærlig talt provoserende unøyaktig, når påstanden ville være holdbar om mange av *17 dikters* dikt. Men altså ikke ”Epilog”, og det på en ganske betydningsfull måte. Espmark kommer i skade for å servere et svakt, prefabrikkert poeng, som anvendes ganske hyppig i monografien, kanskje uten å ha nærlest diktet om igjen forut for analysen. Det blir ren spekulasjon, men feilen er talende for hvordan myten om Tranströmer som en ”objektiv” lyriker er seiglivet. Det er en myte vi vil til livs.

Forståelsen av diktets immanente dramatik mangler; Espmarks lesning havarerer mot gudsbegrepet som innføres, og går glipp av det vi fremhever. Nå må vi innvende mot vår egen fremstilling at det ikke skyldes vesensforskjell i den metodiske tilnærmingen. Til et visst punkt. Vi klarer oss ikke uten nærlesing som metode, og vi klarer oss heller ikke uten Espmarks ofte *svært* innsiktsfulle analyser. Men Espmarks autoritet trenger å utfordres. Vår analyse har avdekket en alternativ tolkning av ”Epilog” ut fra en inngående omgang med diktets egen logikk, komparative perspektiver med senere verk og en oppfatning av forståelsen av heterogenitetens betydning som vesentlig for forståelsen av Tranströmers dikt. Gjennom lesninger av senere dikt forstår vi det som en kongenial vurdering av Tranströmers estetikk. (Vi har også avdekket noe som synes å være en symptomatisk slurvefeil hos Espmark.)

Videre kan vi si *takk, men nei takk*, når det kommer til det ”pedagogiske” (gåseøynene ikke ment ironisk) grepet med et utvalgt oksymoron. Tanken om at et dikts spenninger skal være spenningen mellom to utvalgte motsetninger, uansett hvor vidtfavnende disse motsetningen skulle være, det synes å være et feilskjær i fremgangsmåten. Det er naturligvis del av en pragmatisk fremgangsmåte at man velger seg noe å fokusere på, aller helst en spenning som kunne virke både på det formale planet og i tematikken på samme tid. Men det vil alltid finnes flere perspektiver og spenninger i et verk som åpner for gjenlesning, om det er verdt gjenlesning.

Metoden med å identifisere to viktige spenninger som kan samles i et paradoks eller oksymoron i teksten er klassisk nykritikk. Formålet med tilnærmingen er å identifisere det som kalles tekstens ambiguitet. Vår oppfatning er at tekstens flertydighet muligens ikke lar seg avgrense til én bestemt tvetydighet, som Espmark kommer fram til her. Eller mer presist: Vi anerkjenner de to sentrale motivene i diktet med Espmark, men mener at fortolkningens gehalt langt på vei kommer an på hvordan disse sentrale motivene forstås. Vi oppfatter ikke tekstens ambiguitet som helt og holdent autonom (selvbestemmende) ovenfor fortolkeren. Vi legger til grunn en moderat heteronomi-estetikk (flerbestemmende) hvor teoretisk sett slike fenomen som kulturell kontekst, sosial betydning og annet kunne tilføre perspektiver på teksten. Eksempler på dette ville være for eksempel den politiske vendingen i svenske (og norske) intellektuelle miljø på 70-tallet, som er uatskillelig fra et dikt som ”Vid älven”, noe Espmark også tar til etterretning i *Resans formler*. Espmarks moderate autonomi-estetikk, integrert i denne konteksten, er også kulturpolitikk på et vis – det er noe vi ikke bør glemme.

Kontekst, kulturhistorie og kulturkritikk, synes også å bli stadig viktigere for forståelsen av Tranströmers diktning etter hvert som han skriver direkte ut fra egen erfaring og samtid. Espmarks monografi inneholder rike perspektiver på dette feltet, så Espmark rendyrker ikke autonomi-estetikken. Men lesningene tenderer til å lukke diktene om seg selv, at kunstverket i siste instans trekker seg tilbake til en autonom sfære, som imidlertid inngår i et dialektisk forhold med den samfunnssfæren den lukker seg for<sup>29</sup>. I den ferske antologien *Tranströmer och det politiska* (2020) forsøker flere å tolke Tranströmers dikt i retning av tekstimmanente politiske momenter ved å etablere nye, alternative kontekster og nye, alternative teoretiske rammeverk for analysen. Johansson<sup>30</sup> kombinerer tanker fra Jacques Ranciere og Hannah Arendt, som på ulike vis legger til grunn at kunst i seg selv er noe politisk, ikke bare i dialektisk spill med et samfunn det avskjærmer seg fra, men som aktør i samfunnet. Som Johansson presenterer Arendt, handler en politisk holdning kort sagt om å se muligheter til å forandre verden. Den politiske talen er skapende og heterogent oppbrytende hos Arendt og som sådan lik kunsten. Tranströmers poetiske undring virker etter vårt syn konstant i denne retningen, mot å perspektivere og bryte opp overleverte holdninger og betrakningsmåter, ontologiske så vel som politiske, gjennom et kraftfullt, eksakt bildespråk og dyp forståelse av livets iboende variabilitet og heterogenitet.

---

<sup>29</sup> Se Adorno (2008), ”Tale om lyrikk og samfunn”.

<sup>30</sup> Johansson (2020) «”(Men vad mens egentligen med ’samhället?’): Metaforer och politik i Tomas Tranströmers poesi», s. 153-173.

Ved å legge til grunn en moderat heteronomi-estetikk kunne vi belyse hvordan Tranströmers verk ikke helt og holdent bestemmes av, men aktivt går i dialog med samtiden og det historiske øyeblikket. Dette krever ikke mindre stringent behandling og kan være like holdbart, litteraturvitenskapelig sett, som å konsentrere seg utelukkende om formale sider ved et verk. Nå har politiske aspekter ved *Östersjöar*, som er oppgavens hovedfokus, tidvis vært mest implisitte tekstmomenter. Det har kommet litt i skyggen av å forstå det ontologiske momentet i verkets behandling av tidstematikk og -problematikk. Men vi så i nærlesningen i andre kapittel at tekstens metafysiske innhold kan være politisk i en videre betydning av ordet, som kritiske perspektiver på modernitet og som sivilisasjonskritikk. Det var et dialektisk spill mellom fremmedgjøring ovenfor den lineære tiden (der evighetsdimensjonen var tapt) og å transcendere denne. Til slutt i tredje kapittel forstod vi overskridelsene av det historiske øyeblikket som politiske momenter i *Östersjöar* i kontekst av den kalde krigen. Vi leser også distansens tema i *Östersjöar* som en bestrebelse på å erkjenne politiske realiteter. Realiteter som imidlertid, gjennom *Östersjöars* poetiske undring, ikke forhindrer Tranströmer fra å identifisere muligheter for inngripende måter å forandre verden. Disse mulighetene identifiseres gjennom det vi med Arendt kunne kalle skapende, politisk tale. *Östersjöars* vesentlige bestrebelse på å transcendere den lineære tiden, og den historiske bevissthetens imøtegåelse med forståelsen av Østersjøen som en ubønnhørlig grense, er sånn sett på én og samme tid ontologisk og politisk. Mer om dette senere i kapittelet.

Vi må passe oss for å tro at formal analyse kan avdekke det fulle, levende livet i et dikt. Mens nærlesing og analyse på det formale planet av diktet er vesentlig for vår tilnærming, ønsker vi også å knytte diktet til dets historiske øyeblikk, til samfunnet det inngår i og i siste instans *conditio humana*, den menneskelige tilstanden, som er overhistorisk, men også må historiseres. (Tapet av evighetsdimensjonen som en alminnelig erfaring i moderniteten er et eksempel på dette med relevans for vår analyse.) Siden vårt hovedfokus er immanent tekstanalyse kaller vi tilnærmingen en moderat heteronomi-estetikk. Det innebærer at også fortolkerens for-dommer og for-forståelse teoretisk sett kan medtenkes i analysen, så lenge vi lar tekstens autoritet bestemme. (Teksten skal, som Gadamer sier et sted, ha autoriteten, uten å være autoritær).

En heteronomi-estetisk tilnærming har også sine fallgruver. Alt vi trekker inn bør være umiddelbart relevant for verket og vi bør ikke trekke inn kontekst som belyser perifere momenter, men fokusere alt inn mot det som for vår problemstilling er tekstens sentrale momenter. Vi må passe oss for å bli for lettbeint og noen ganger bare digressiv som ”guiden” Ringgren derimot kan tillate seg å være. (Ringgrens entusiasme er alltid smittende, men som

Ringgren selv sier er hans tilnærming ikke forskerens, men guidens.) For å avrunde med et litt bombastisk, men klargjørende språklig bilde, må vi navigere fortolkningen i farvannet mellom det som for våre formål ville være den misforståtte subjektivitetens Skylla og den misforståtte objektivitetens Karybdis.

Vi kan oppsummere for ”Epilog” hva en sammenligning med Espmarks lesning kan fremheve av vår egen analyse. Analysen kunne oppsummert sies å bestå i en analyse av en rekke tegn og signaler i diktet. Tegnene og signalene til oppbruddet i stormen, oppbruddet fra urørligheten. Velsignelsen ”från sidan” i form av et tegn. Vårt fokus har vært oppbruddsmotivet i ”Epilog”. Det gjør analysen følsom for betydningen av det heterogene på et tematisk nivå i teksten. Vi forstår det slik at ovennevnte kjede av tegn tilhører det nomadiske, heterogene, timelige livets velsignelse. Oppbruddet er av det gode, enn om det inngrodd urørlige først måtte trues på livet for å tolke tegnene.

En må leve, og noen ganger må angst for døden til for at en skal skjønne det. Vi sier det litt spøkefullt, men det kan også menes alvorlig. Noen ganger må livet vinne vår tillit *the hard way*. Det synes å være en velkjent erfaring for Tranströmer. Case in point, kaffe-diktet ”Espresso”:

”I dagsljuset en punkt av välgörande svart  
som snabbt flyter ut i en blek gäst.

Det liknar droparna av svart djupsinne  
som ibland fångas upp av själen,

som ger en välgörande stöt: Gå!”<sup>31</sup>

(Tranströmer, 2011, 119)

---

<sup>31</sup> Tranströmers kaffedikt gir for undertegnede assosiasjoner til en slags absurdismens motto, tilskrevet Albert Camus, men kanskje ikke med rette, som florerte på nettforumet reddit underfora for filosofi – r/philosophy, r/existensialism – den gang undertegnede nærmet seg slutten av videregående og allmenndannelsen, hadde fått smaken på svart kaffe og kjente en eksistensiell usikkerhet ovenfor framtiden som ellers hadde vært tilrettelagt og planlagt til det punktet som nærmet seg. Mottoet var presentert etter malen for en ”motivational quote”, med en frakkekledd, attraktiv, røykende og veldig fransk Albert Camus ved siden av, eller en kopp rykende fersk kaffe, innbydende avbildet. Camus mente som kjent at selvmordet var det eneste reelle filosofiske problemet, og ”sitatet” lød: ”Should I kill myself or have a cup of coffee?”

Eksegeseen på forumene gikk gjerne i én av to former. Den første mente at valget ikke handlet om noe absurd valg mellom selvmord eller en kopp kaffe, men om å erkjenne livets iboende absurditet og leve deretter. Den andre fortolkningen tenderte mot å mene at det bare handlet om å bli like kul som Camus.

For Schuberts musikk som for verden i ”Epilog” – og for oss alle – gjelder det å være som ”Den långa melodin som är sig själv i alla förvandlingar, ibland glittrande och vek, ibland skrovlig och stark, snigelspår och stålwire” (ibid., 264). Dette er også, som det heter videre: ”Det envisa [vedvarende, skråsikre] gnolandet som följer os just nu / uppför / djupen”. I disse versene fra ”Schubertiana” er det umulig å ikke fornemme en tillit til livets iboende heterogenitet, og i vår lesning av ”Epilog” har vi forsøkt å løfte fram det samme. Denne tilliten er det som kan gjøre at ferden gjennom tiden og livet ”inte är ett jagande men trygghet”.

Vi ønsker å lese Tranströmers dikt ut fra deres eksistensielle tematikk, og opplever Espmarks analyser og grep i ”Epilog”s tilfelle som for lite plastisk for det formålet. Det neste store spørsmålet for denne oppgaven er hvordan vi skal vurdere Espmarks lesning av *Östersjöar*. Det gir oss anledning til å diskutere to sentrale spørsmål til diktet som vi hittil ikke har berørt. Hvem er egentlig adressaten til Tranströmers lange brev til de døde? Hva er Östersjöens betydning som figur i *Östersjöar*, verket som bærer dens navn i pluralis? I denne delen av oppgaven vil vi diskutere og nærlese særlig deler av det viktige, eksplisitt metapoetiske femte avsnittet.

### ***Östersjöar*: struktur, variasjon og brudd**

Der det har vært hensiktsmessig for vår analyse, har vi benyttet oss av perspektiver fra Espmarks analyse av *Östersjöar* som et verk strukturert rundt en sentral kommunikasjonsproblematikk. Innledningsvis presenterte vi dessuten noen hermeneutiske problemstillinger vedrørende verkets forståelseshorisont som vi satte i relieff ved å vise til Espmarks lesning. Espmarks vesentlige poeng hva angår *Östersjöars* struktur og tematikk har vi dermed kjennskap til fra før, men vi kan ta en repetisjon.

Espmarks fokus ligger på tematikk, struktur og tematiske langlinjer. *Östersjöar* sees som strukturert ut fra en tematisk veksling mellom distansens og nærhetens tema. Vekslingen finner sted på tvers av ulike grenser når nærheten innstiftes, og ulike grenser bryter av kontakten igjen ved tilbakevendingen av distansens tema. Analysen resulterer i en lesning av en ”kommunikativ” tematikk i bokstavelig og overført betydning. Diktets vekslende temaer gjenspeiles for Espmark i vindens doble sus av ”stora portar som öppnas och stora portar som stängs”.

Diktets bevegelser streber imidlertid ultimativt til et oksymorons samlingspunkt hvis paradoks er verket *Östersjöars* paradoks for Espmark: ”den öppna gränsen”. I dette bildet av



Østersjøen kan, ifølge Espmark, perspektivene i verket både samles og holdes adskilt. Verket inneholder for ham det vi kunne kalle en pluralistisk tendens. Østersjøene ”tillhörande olika medvetanden, olika tider, olika geografiska utgångspunkter (...) finns där som skilda storheter men böljande inne i varandra i på en gång bevarad och övervunnen distans” (1983, 263). Espmark viser til den ”gjennomførte” struktureringen og den tematiske utviklingen og vekslingen som grunnlaget for denne forunderlige kvaliteten ved verket.

Elementer i analysens gjenkjenner vi fra Espmarks lesning av ”Epilog”. Hvor dekkende oppleves Espmarks forståelse og fremstilling av *Östersjöar*? Vi kan begynne med å gjenta poenget om at spenningene Espmark identifiserer i verket naturligvis ikke er homogene all den tid det er nettopp spenninger. Ut fra våre egne funn i løpet av denne oppgaven, og andres funn og alternative perspektiver, er vi imidlertid berettiget til å utfordre Espmarks autoritet. Espmarks autoritet som fortolker tåler å bli utfordret; i resepsjonshistoriens videre perspektiv kunne det bare berike *Östersjöar* om nye lesninger, grundig belagt, dissenterer med de foregående.

Tilstrekkelig med perspektiver på *tid* – tidstematikk og tidsproblematikk – det er etter vårt syn den vesentlige mangelen i Espmarks fremstilling av *Östersjöar*. Slike perspektiver er ikke fraværende hos Espmark. Men det er et mønster i analysen at disse perspektivene ikke utforskes videre, at Espmark ikke går i dybden. Det er også slik at vesentlige sider ved tidstematikken og tidsproblematikken i verket overses fullstendig. Espmarks lesning av andre avsnitt er der hvor perspektivene på tiden er mest utførlig behandlet, i undersøkelsen av vinden som bærer av stemmer fra fortiden. Men Espmark har ikke noe å si om den visjonære åpningen ut fra tidstematikken vi identifiserer der, i samme avsnitt. Espmarks lesning av tredje avsnitt skulle være dyptpløyende når han skriver at denne tar sikte på forbindelser langs tidsaksen (1983, 241). Men Espmark gjør ingenting ut av de ontologiske aspektene ved dette viktige avsnittet av *Östersjöar*. Tidstematikk som sådan er knapt integrert i Espmarks ”kommunikative” tematikk. Tematikken er mer abstrakt enn ontologisk når det gjelder tidsaspektet. Espmark interesserer seg for vekslingen mellom forbindelser og brudd, distansens tema og nærhetens tema. Tidstematikken og tidsproblematikken i verket blir underordnet i det tematiske komplekset omkring kommunikasjonsproblematikken.

Tidstematikken i *Östersjöar* gjenspeiler også den generelle betydningen av variabilitet og heterogenitet hos Tranströmer. Dette gjøres på så godt som alle tekstuelle nivåer i *Östersjöar*. Tematisk, formalt, strukturelt: *Östersjöar* driver kontinuerlig og perspektiverer og inverterer for å bryte opp og holde på en slags heterogen, assosiativ og tematisk sammenheng. Der er en fortløpende konstruksjon og destruksjon av perspektiver på Østersjøen på gang, som

vi har sett i analysene. Betydningen av variabilitet og heterogenitet viser seg også i tankefigurene og i diktets søken etter det som vekker dyp forundring ved å vende om det homogene til noe heterogent. Den visjonære åpningen i andre avsnitt har allerede vært omtalt i denne sammenheng tidligere i dette kapitlet. Klimakset i femte avsnitt, hvor den tematiske utviklingen av konfrontasjonen mellom historie og natur når en slags syntese, det viste at en ny tilstivning i melankoli måtte overvinnes da. Generelt i *Östersjöars* stadig grenseoverskridende virksomhet ser vi betydningen av å bryte opp alle forestillinger om absolutte grenser, mellom øst og vest, mellom fortid og nåtid, mellom levende og døde. Vi har allerede konkludert én gang, til slutt i kapittel tre, med dette, men vi kan gjenta at *Östersjöar* også handler om livets iboende heterogenitet.

Pluralisformen handler om at Østersjøen er delt i ulike *Östersjöar* og det handler om at alle og enhver er bærer av en egen heterogen og uendelig variert erfaring. Fra øyeblikk til øyeblikk under betraktningen blir havet noe annet, og forblir det samme. Vannet er et livgivende element – som vi imidlertid ikke kan forenes oss med uten å drukne; det er uforanderlig foranderlig og uensartet ensartet. – Havet er noe annet enn menneske. På samme tid kan en erfare under lesingen av *Östersjöar* at noe i mennesket trekkes mot havet i platonisk gjenkjennelse:

”Och nu: vattenvidden, utan dörrar, den öppna gränsen  
som växer sig allt bredare  
ju längre man sträcker sig ut”

(Tranströmer, 2011, 234)

Beskrivelsen av livets bok, ”Motsägelsernas bok”, i ”Kort paus i orgelkonsertrn”, munner ut i metaforikk hvor teksten fortløpende retusjerer seg selv og forandres, og bølge på bølge går gjennom boken. Som verk gjenspeiler *Östersjöar* prinsippet om livets variabilitet på en måte som gjør det bortimot uuttømmelig for leserens forundring. Det kunne sies å etterligne den umulige teksten av hav. En dyp, smittende forundring over livets fenomen synes å befinne seg i kjernen av verket<sup>1</sup>. At tid finnes blir på en eller annen måte noe det er naturlig å undre seg over i løpet av *Östersjöars* dialektiske veksling mellom både overskridelser av timeligheten og drift med tidens elv.

## Avsluttende tanker

Vedrørende brevet til de døde. *Östersjöar* er i noen grad sorgskrift. Morens sykdom og bortgang aktualiserte morforeldernes liv da Tranströmer ga seg i kast med verket, forteller han i kommentaren til lydbokutgaven (Ringgren, 1997, 16). Vi så i analysen av ”Epilog” at hensynet til de døde er del av det dynamiske oppbruddet fra vinterlig stasis. For mye fortid kan skape stagnasjon like mye som heterogenitetspotensialet i kontakt med fortiden kan bryte opp et stagnert nu. Men det følgende momentet er helt avgjørende for forståelsen av *Östersjöar* og Tranströmers forfatterskap generelt: At fortiden bæres med videre, at man minnes, det er en betingelse for Tranströmer for at reisen videre i livet kan være ikke ”ett jagande men trygghet”.

”Syster snigel” bærer sitt hus på svai; Tranströmer står med hånden på dørhåndtaket og ”tar pulsen på huset”. I opposisjonen mot at ”Varje sommar är den sista” er også ”värelserna i sensommermidnatten” med, en gruppe som synes å romme det Tranströmer betegner som livet i husveggene. Til sist kommer *Östersjöar* fram til en figur for seg selv som erindringsverk, når nøstet står og lyser vei for de som skal navigere videre. Med en kiastisk karakteristik som synes å være den eneste dekkende kan vi si at *Östersjöar* skrives for å leve erindringen så som vi alle minnes for å kunne leve. Det er aktualisert av de biografiske omstendighetene. På samme tid er det allmenngyldig ut fra den ontologiske problemstillingen vi har identifisert. Avslutningsvis i kapittel to så vi hvilken betydning og hvilket potensial hukommelsen og minnet har.

Vi har også sett andre fragmentariske, øyeblikksmessige tidløshetserfaringer i løpet av analysene. Et ”evig” nu, som det dyrkes av Tranströmer så vel som Benjamin i dialektisk spill med den historiske bevisstheten, det bærer med seg løfter om en bedre fremtid. Det er rettesnoren. Og det er en mulighet som kan erfares i lesningen av *Östersjöar* og som leseren overtar ansvaret med å forvalte.

”Det är nära. Det är  
idag.  
Vågorna är aktuella”

Det ansvaret gjelder fortiden og det historiske minnet like mye som framtiden.



## Litteraturliste

Aadland, Erling. (1998) ”Jeg’et i diktet og det lyriske jeg”. I: *And The Moon is High. Noen forsøk på å lese Bob Dylan*, s. 107-125. Ariadne Forlag, Bergen.

Adorno, Theodor (2008) «Tale om lyrikk og samfunn». I: *Moderne litteraturteori – en antologi*, redigert av Atle Kittang, et. al. Oslo: Universitetsforlaget.

Bankier, Johanna (1985) *The Sense of Time in the Poetry of Tomas Tranströmer*. Berkeley: University of California. (Digitalisert manuskript/mikrofilmutgave: Ann Arbor (Michigan, USA): University Microfilms International.)

<https://www.proquest.com/docview/303355805?pq-origsite=primo>

Benjamin, Walter (2014) *Skrifter i utvalg [I]* (red. Arild Linneberg). Oslo: Vidarforlaget.

Borsgård, Gustav (red.) (2020) *Tranströmer och det politiska*. Malmö: Ellerströms Akademiska.

Celan, Paul (2020) *Etterlatt. Dikt og prosa i gjendiktning ved Øyvind Berg (ny, revidert utgave)*. Oslo: Kolon forlag.

Cuillé, T. B. (2006) *Narrative Interludes: Musical Tableaux in Eighteenth-Century French Texts*. Toronto: University of Toronto Press.

Eide, Tormod (1999) *Retorisk leksikon*. Oslo: Spartacus forlag.

Engdahl, Horace (1994) *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.

Espmark, Kjell (1983) *Resans formler*. Stockholm: P. A. Norstedt & Söners forlag.

Haake, Ragnar (2020) ”Var det så illa? Mottagandet av Tomas Tranströmer 1966-1978”. I *Tranströmer och det politiska*, redigert av Gustav Borsgård, 11-35. Malmö: Ellerströms Akademiska.

Johansson, Anders E. (2020) «”(Men vad mens egentligen med ’samhället’?): Metaforer och politik i Tomas Tranströmers poesi». I: *Tranströmer och det politiska*, redigert av Gustav Borsgård, 153-173. Malmö: Ellerströms Akademiska.

Karlström, Lennart (2001) *Tomas Tranströmer. En bibliografi. Del 2*. Västerås: Västerås kulturnemnd.

Kraggerud, Egil (1986) ”Etterord: 2. Odysseens 11. sang”. I: *Aeneiden – sjette bok*. Tangen: Suttung forlag.  
<https://www.nb.no/items/cd778067e11636083db567ee14697e53?page=115&searchText=%C3%A6neiden>

Lothe, Jacob, Christian Refsum & Unni Solberg (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

Nabokov, Vladimir (2000). *Proust. Kafka. Joyce*. Oslo, Pax forlag. Oversettelse ved Agnete Øye.

Nielsen, Birgitte (2002) *Den grå stemme – stemmen i Tomas Tranströmers poesi*. Viborg: Arena.

Olsson, Anders (2015) *Tankar om läsning*. Stockholm: Themis.

Proust, Marcel (1992) *På sporet av den tapte tid XII: Den gjenfundne tid*. Oslo: Gyldendal. Norsk oversettelse ved Anne-Lisa Amadou.  
<https://www.nb.no/items/a20c9a525666e028b562d08193b1923f?page=207&searchText=proust>

Ringgren, Magnus (1997) *Det är inte som det var att gå längs stranden: En guide till Tomas Tranströmers Östersjöar*. Stockholm: Bokbandet.

Schiöler, Niklas (1999) *Koncentrationens konst. Tomas Tranströmers senare poesi*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.

Sejersted, Jørgen ”Olav H. Hauges tidsallegorier” I: *Edda* volum 116, s. 296-312. Oslo: Universitetsforlaget.

*Store norske leksikon*, s. v. ”brakkvann”, lest 23. august 2022: <https://snl.no/brakkvann>

Strand, Anders Kristian (2010) ”«skrive til lyden av vann» – tradisjon og varietas i Petrarcas elvedikt”. I: *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift – Vol. 13, Nr 2*, s. 106-131. Oslo: Universitetsforlaget.

Syéd, Grethe Fatima. 2020. ”Den brysomme arven etter Nedreaas”. *BLA Bokvennen Litterære Avis*, 16.09.2020.  
<https://blabla.no/essay/2020/09/den-brysomme-arven-etter-nedreaas>

Tranströmer, Tomas (2011) *Samlade dikter och prosa 1954-2004*. Stockholm: Albert Bonniers forlag.

———. (2015) *I arbetets utkanter*. Stockholm: Albert Bonniers forlag.

Tranströmer, Tomas & Robert Bly (2013) *Air mail. Brev 1964-1990*. Oslo: Flamme forlag. Norsk oversettelse ved Bjørn Alex Herrman. (OBS: Den norske oversettelsen inneholder tidligere upublisert materiale).

---

<sup>i</sup> Tegn, signaler, uforklarlige hendelser, forundring hos Tranströmer peker alle mot et mysterium – som vi i denne sammenheng kaller livets iboende heterogenitet og variabilitet. Mysteriet eller fornemmelsen av mysteriet handler for Tranströmer i siste instans om undring og forundring over at noe finnes. I et intervju gitt under tiden for komposisjonen av *Östersjöar* sier Tranströmer:

”Om det finns parapsykologiska fenomen som tyder på ett liv efter detta? Det vet jag inte. Jag avviserar det inte, tar inte heller någonting för givet. Det egendomligaste fenomenet av alla är ju att man överhuvudtaget lever, lever just nu, är vid medvetande, att det finns något som är ett jag. Om man fördjuper sig i den gåtan, så är det minst lika egendomligt att »jag« finns som att det skulle finnas ett liv efter döden”. (Tranströmer, 2015, 115. Opprinnelig intervju i tidsskriftet *Sökaren*, 1973).

Ordet ”eiendommelig” er en viktig glose hos Tranströmer. I møte med memoarene merket vi oss at Tranströmer følte en sterk historisk bevissthet i hverdagen fra barnsben av. Forbindelsen til fortiden ble opprettet ved å regne to og to generasjoner bakover i tid, fra morfar losen til hans morfar, som ”egendommelig nok” hadde samme aldersforskjell som Tranströmer og morfaren. Da var gutten Tomas allerede i levende kontakt med tiden omkring den franske revolusjon. Som tilbakevendende glose signaliserer ordet eiendommelig at vi kommer i kontakt med det mest personlig forundringsvekkende for Tranströmer. Holdningen ovenfor livets mysterium Tranströmer gir til kjenne ovenfor, handler om å bli vekket til forundring over at noe finnes. Eiendommelig nok.