



LUND UNIVERSITY

Versform & ikonicitet

Med exempel från svensk modernistisk lyrik

SVENSSON, JIMMIE

2016

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):
SVENSSON, JIMMIE. (2016). *Versform & ikonicitet: Med exempel från svensk modernistisk lyrik* (1 uppl.). [Doktorsavhandling (monografi), Språk- och litteraturcentrum]. Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet.

Total number of authors:
1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00



Jimmie Svensson

Versform & ikonicitet

MED EXEMPEL FRÅN SVENSK MODERNISTISK LYRIK

Det brukar hävdas att "form" och "innehåll" är ett i dikten, att *vad* som sägs inte kan skiljas från *hur* det sägs. Ändå kommenteras dikter ofta utan att versformen nämns. Men på vilka sätt kan då versifikationen skapa mening? Den här avhandlingen tar sig an detta litteraturvetenskapliga problem genom att visa hur meningsproduktionen bygger på *ikonicitet*, på en likhetsrelation mellan tecknet och det som tecknet uppfattas stå för. Begreppet är hämtat från och diskuteras i nära anslutning till den amerikanske filosofen och semiotikern C. S. Peirce.

Genom de fyra kapitlen behandlas versform och ikonicitet i relation till bildspråk, intertextualitet, metapoesi och emotionalitet. Utöver de många diktexemplen även i de mer teoretiska resonemangen görs tolv längre diktläsningar. Fokus ligger på svenskspråkig lyrik från de senaste hundra åren, på såväl bunden som så kallad fri vers. Bland de representerade poeterna finns Edith Södergran, Gunnar Ekelöf och Tomas Tranströmer.



LUND
UNIVERSITY

CRITICA LITTERARUM LUNDENSIS
Centre for Languages and Literature
ISBN 978-91-87833-95-3
ISSN 1651-2367



VERSFORM & IKONICITET

Versform & ikonicitet

Med exempel från svensk modernistisk lyrik

Jimmie Svensson



LUNDS
UNIVERSITET

Avdelningen för litteraturvetenskap
Språk- och litteraturcentrum
CRITICA LITTERARUM LUNDENSIS 14

Critica litterarum Lundensis kan beställas via Lunds universitet:
www.ht.lu.se/serie/critica/
E-post: skriftserier@ht.lu.se

© Jimmie Svensson, Språk- och litteraturcentrum
Omslagsbild: Daniel Kupferberg, ur *NotationsHefter. För Zukunftsmusik* (2004–).

ISBN 978-91-87833-95-3 (tryck)
ISBN 978-91-87833-96-0 (pdf)
ISSN 1651-2367

Tryckt i Sverige av Media-Tryck, Lunds universitet, Lund 2016



CRITICA LITTERARUM LUNDENSIS

Skrifter utgivna av Avdelningen för litteraturvetenskap,
Språk- och litteraturcentrum, Lunds universitet.
Redaktionskommitté: Erik Hedling, Eva Hättner Aurelius,
Anders Ohlsson och Rikard Schönström.

1. Paul Tenngart, *Jag spelar er förväntan. Självdramatisering i Paul Anderssons diktverk Berättarna*, 2002.
2. Daniel Sandström, *Tvinga verkligheten till innebörd. Studier i Kjell Espmarks lyrik fram till och med Sent i Sverige*, 2002.
3. Helene Ehriander, *Humanism och historiesyn i Kai Söderhjelmns historiska barn- och ungdomsböcker*, 2003.
4. Eivor Persson, *C.J.L. Almqvists slottskrönika och det indirekta skrivsättet*, 2003.
5. Maria Nilsson, *Att förhålla sig till moderniteten. En studie i Gertrud Liljas författarskap*, 2003.
6. Wiveca Friman, *Växandets gestaltning i Peter Pohls romansvit om Micke*, 2003.
7. Anders Marklund, *Upplevelser av svensk film. En kartläggning av genrer inom svensk film under åren 1985-2000*, 2004.
8. Jon Helgason, *Hjärtats skrifter. En brevkulturs uttryck i korrespondensen mellan Anna Louisa Karsch och Johann Wilhelm Ludwig Gleim*, 2007.
9. Jonas Asklund, *Humor i romantisk text. Om Jean Pauls estetik i svensk romantik: C.F. Dahlgrens Mollbergs epistlar (1820), C.J.L. Almqvists Amorina (1822) och C. Livijns Spader Dame (1825)*, 2008.
10. Immi Lundin, *Att föra det egna till torgs. Berättande, stoff och samtid i Kerstin Strandbergs, Enel Melbergs och Eva Adolfssons debutromaner*, 2012.
11. Elisabet Björklund, *The Most Delicate Subject. A History of Sex Education Films in Sweden*, 2013.
12. Carolina Ignell, *Du och jag men inte vi. Om omöjliga möten och deras orsaker i J.M. Coetzees fiktion*, 2013.
13. Johan Edlund, *Modernitet och myt. Auförtrollning och återförtrollning i Knut Hamsuns Sult, Mysterier och Pan*, 2015.

Innehåll

1. Inledning	11
1.1 Problemformulering, syfte och frågeställningar	16
1.2 Teoretiska utgångspunkter: intermedialitet och Peirces teckenbegrepp	17
1.3 Disposition och material	23
2. Ikonicitet och bildspråk	31
2.1 Ikonicitet: materiella representamen	32
2.2 Metaforteorier	36
2.3 Peirces diagram och metafor	44
2.4 Ikonicitet: kognitiva representamen	52
2.5 Tre diktläsningar	58
2.5.1 Visuellt och syntaktisk ikonicitet (Berggren)	59
2.5.2 Visuellt och auditivt (Aspenström)	65
2.5.3 Versform och metafor (Ekelöf)	69
3. Intertextualitet	75
3.1 Intertextualitet som symbol, index och ikon	76
3.2 Intertextualitet som semiosis	84
3.3 Dialog, intention och läsning	90
3.4 Beskrivningskategorier och modernism	98
3.5 Tre diktläsningar	104
3.5.1 Vers, prosa och apokalyps (Södergran)	105
3.5.2 Apolliniskt och dionysiskt (Edfelt)	111
3.5.3 Kvinnan och den klassiska traditionen (Hillbäck)	116

4. Metapoesi	125
4.1 Versformen som objekt	126
4.2 Firstness och ”representationens kris”	132
4.3 Secondness som metod	138
4.4 Att peka på Thirdness	146
4.5 Tre diktläsningar	150
4.5.1 ”... i denna tomma gjutform ...” (Lindegren)	152
4.5.2 Ständig diskrepans som metapoetiskt tecken (Andersson)	158
4.5.3 Tal, skrift och det poetiska språket (Frostenson)	165
5. Emotionalitet	171
5.1 Emotionalitet och den kroppsliga interpretanten	172
5.2 Emotion som interpretant (”felt”) och objekt (”perceived”)	179
5.3 Versform, kropp och rörelse	187
5.4 Mot en kognitiv poetik	194
5.5 Tre diktläsningar	202
5.5.1 Depression och deaktivering (Lindegren)	204
5.5.2 Ångest och divergens (Berggren)	213
5.5.3 ”Negative Capability” (Tranströmer)	219
6. Avslutning	227
Summary	239
Referenser	245
Personregister	269
Diktregister	275

1. Inledning

TRÄDET OCH SKYN

Det går ett träd omkring i regnet,
skyndar förbi oss i det skvalande grå.
Det har ett ärende. Det hämtar liv ur regnet
som en koltrast i en fruktträdgård.

När regnet upphör stannar trädet.
Det skymtar rakt, stilla i klara nätter
i väntan liksom vi på ögonblicket
då snöflingorna slår ut i rymden.

Detta är en dikt, närmare bestämt den andra i Tomas Tranströmers tredje diktsamling, *Den halvfärdiga himlen* från 1962.¹ Läst som en tidningsartikel eller dylikt skulle texten förmodligen upplevas som ganska otillfredsställande. En utförligare förklaring hade varit på sin plats, eftersom detta med det kringvandrande trädet inte stämmer med vedertagna uppfattningar om träd, och om det nu verkligen finns ett sådant träd borde vi åtminstone upplysas om var och när detta stod att beskåda. Även om texten vad gäller meningsbyggnad och interpunktion inte tycks avvika från de konventioner som råder för god sakprosa, är den otvivelaktigt *litterär* och kan i denna egenskap tillåta sig att vara öppen, att överlåta det kreativa arbetet till läsaren. Utöver den relativa öppenheten signalerar texten sin litteraritet även genom den ojämna högermarginalen och de i förhållande till boksidan korta raderna: vi *ser* att det är en dikt, skriven på vers.

1962 hade visserligen så kallad fri versform slagit igenom på bred front i den svenska lyriken, men här skulle det visuella intrycket kunna föranleda en hypotes om att dikten är mer traditionell i utformningen, att den bygger på en regelbunden rytm, en meter. Versraderna är relativt jämntlånga och uppdelade i

¹ Tomas Tranströmer, *Dikter och prosa 1954–2004* (Stockholm, 2011), s. 102.

lika långa strofer, något som är vanligare i äldre, metriskt reglerad lyrik. Som läsare känner man kanske också till att inslag av traditionella versmått hör till bilden av Tranströmers tidiga produktion, och kanske har man också lagt märke till att den aktuella samlingens första dikt kan läsas som genomgående jambisk (det vill säga som bestående av enheter om en obetonad och en obetonad stavelse, vilket kan tecknas x X). Hypotesen prövas kanske genom en skanderande högläsning av "Trädet och skyn" – även om dess ljudstruktur också kan realiseras och avlyssnas för det inre örat, åtminstone av vana läsare. Resultatet kan bli detta tve tydiga, märkvärdiga och överraskande: första, tredje, femte och sjunde versraderna kan läsas som jambiska, om än med något varierande antal jamber (fyra, sex, fyra respektive fem, i samtliga fall med en avslutande obetonade stavelse), medan resterande fyra versrader, det vill säga varannan rad, inte verkar följa något gemensamt mönster. En av raderna som kan läsas jambiskt är alltså:

När regnet upphör stannat trädet. x X x X x X x X x

I de rader som inte kan läsas jambiskt finns tendenser till möten av betonade stavelser, vilket är sällsynt i metrisk vers, tydligast i "rakt, stilla". Till detta mönster av till hälften traditionell form kan även den erinran om korsvis ordnade slutrim som finns i den första strofen räknas: "regnet" rimmar på "regnet" och "grå" vokalrimmar på slutstavelsen i "frukträdgård".

Frågan är sedan vad versformen har för *betydelse*. Det är detta som är ämnet för den här avhandlingen. Med vers avses meter och annan rytmisk strukturering samt indelningen i versrader och i versgrupper eller strofer (likformiga versgrupper). Annorlunda uttryckt handlar versifikation om segmentering och gruppering på olika nivåer: av hela texten i versgrupper eller strofer, av ett tänkt syntaktiskt flöde i versrader och av versradens stavelser i mindre rytmiska eller metriska enheter. Rim, allitteration och andra upprepningar på ljudplanet är givetvis också de intimt förknippade med poesi, men kommer endast att ägnas sekundärt intresse. Sådana drag kan uppträda även i prosa och är alltså inte, till skillnad från det som här avses med versform, exklusivt utmärkande för texter på vers.

En följdfråga kan förstås vara vad som här avses med betydelse eller mening. En annan fråga kan gälla varför vi alls måste utgå från att versformen har någon mening. Detta kan motiveras på flera olika sätt, till exempel genom hänvisning till den i formalistiska teoribildningar förekommande doktrinen om att *vad* som sägs inte kan skiljas från *hur* det sägs. Ett likartat synsätt kommer slag-

kraftigt till uttryck i den ofta upprepade sentens som definierar poesi som det som går förlorat vid översättning.² Tranströmer formulerar det kanske bäst själv i sitt svar till deltagarna i en skrivarkurs, som tydligen hade hört av sig och undrat över just ”Trädet och skyn”:

Men ”budskapet” då? Ni efterlyser envist ”vad du egentligen menar”. Det där ”egentligen” antyder att jag försökt säga något annat än vad som står i texten. Det är vanligt att man tror att modern dikt är ett krångligare sätt att framföra ett budskap som skulle kunna sägas ”egentligen” på ett annat och begripligare sätt. Det kan gälla för vissa diktaturstater där man måste uttrycka sig kryptiskt för att inte bli hämtad av polisen. Men så är det ju inte för mig. Jag menar precis som det står.³

Versformen bär upp och bärs upp av diktens ord och meningar och kan därför inte skiljas från ”hur” den betyder – att läsa som om det vore frågan om prosa vore att bara intressera sig för dess ”vad”, något som skulle kunna översättas eller återges på något annat sätt. Hans Ruin formulerar det väl när han säger att ”prosans form icke överlever själva fattandet, den upplöser sig i och med den vunna klarheten, den har gjort sin tjänst, förmedlat en insikt, den är förbi, ingen tänker mer på den”.⁴ Ruins egen bländande formuleringskonst kan emellertid tala emot att den tekniska skillnaden mellan vers och prosa per automatik innebär någon skarp kvalitativ skillnad i detta avseende. Det Tranströmer säger om ”Trädet och skyn” kan naturligtvis också gälla särskilt litterära prosatexter.

Detta fokus på formen betyder förstås inte att dikten inte kan handla om, beskriva, uttrycka, uppenbara – eller *representera* – företeelser, fenomen eller något som kan kallas ett innehåll. Tvärtom hävdas det ofta att poesin, just på grund av sina formella egenskaper, kan göra detta på ett bättre, sannare eller åtminstone annorlunda sätt än vad som är möjligt genom något annat språk-

² Brukar, möjligen oriktigt, tillskrivas Robert Frost, se Daniel Möller och Paul Tennygart (red.), ”Inledning” i *Kasta dikt och fånga lyra. Översättning i modern svensk lyrik* (Lund, 2010), s. 7–14 (se s. 7 och 14).

³ Brevutkastet (daterat 18/10 1988) återges i Tomas Tranströmer, *I arbetets utkanter*, red. Magnus Halldin (Stockholm, 2015), s. 138.

⁴ Hans Ruin [d.ä.], *Poesiens mystik* (2. utg.) (Lund, 1960) [1935], s. 161.

bruk.⁵ Vad dikten betyder, vilket kan sägas höra till *hermeneutikens* område, är alltså nära kopplat till hur den betyder, vilket snarare är en fråga för *poetiken*.

I det enskilda fallet kan versformen ofta vara så uppseendeväckande eller överraskande, att den närmast kräver en tolkning. ”Trädet och skyn” kan som här antytts väcka förväntningar hos läsaren, vilka dikten alltså spelar med genom att endast uppfylla dem till hälften, på ett mycket spektakulärt sätt. Dikten erinrar starkt om en poetisk tradition – men tar samtidigt spjärn mot den för att skapa något helt nytt. Redan med denna beskrivning har versformen tolkats och tillskrivits mening. De två avslutande raderna kan exemplifiera hur versformen på lägre nivå kan göra skillnad jämfört med en mer prosanära läsning, genom interaktionen med orden och meningarna. Läser vi

i väntan liksom vi på ögonblicket då snöflingorna slår ut i rymden.

slutar dikten så att säga med en väntan där ”ögonblicket då snöflingorna slår ut” inte infaller inom diktens framberättade tid och rum. Jämför detta med att först läsa versraden i dess grafiska isolering och ögonblickliga enhet –

i väntan liksom vi på ögonblicket

– och efter det ögonblick av fördröjning, som radindelningen innebär i läsningen, nästa versrads

då snöflingorna slår ut i rymden.

Effekten kan likna den av ett kommatecken: den andra raden blir ett självständigt tidsadverbial, och inte ett attribut till ”ögonblicket” i föregående rad. Vi väntar enligt denna läsning alltså på ”ögonblicket”, kanske mystikens stora ögonblick av enhet och förklaring – och då händer något annat, ”snöflingorna slår ut i rymden”. Men kanske viktigare än den rent semantiska

⁵ Se t.ex., utan övriga jämförelser, Percy Bysshe Shelley, ”A Defense of Poetry” [skriven 1821] i *The Complete Works VII. Prose*, red. Roger Ingpen & Walter E. Peck (London & New York, 1965), s. 109–154 och Theodor W. Adorno, ”Om lyrik och samhälle” [”Rede über Lyrik und Gesellschaft”, 1951], övers. Staffan Bengtsson, i *Modern litteraturteori 1. Från rysk formalism till dekonstruktion*, red. Claes Entzenberg & Cecilia Hansson (Lund, 1992), s. 248–265 (250).

skillnaden är den svindlande känsla jag erfar vid läsningen, och som på något sätt har med versifikationen att göra.

Hur radindelningen gör något med perceptionen kan illustreras vidare med de två första raderna av den lilla dikten ”Från mars -79”:⁶

Trött på alla som kommer med ord, ord men inget språk
for jag till den snötäckta ön.

Jag tror att man här gärna lockas – eller blir manipulerad – att läsa som om raderna var åtskilda enheter, ungefär som om där hade funnits ett komma-tecken i första radens slut. Detta medan det ”egentligen” – om vi den här gången anstränger oss för att läsa så som vi läser prosa – står:

Trött på alla som kommer med ord, ord men inget språk for jag till den
snötäckta ön.

Här är ”ord men inget språk” överraskande nog en beskrivning av diktjaget, något som i sin tur kan uppfattas som anspelningar på andra välkända texter: ”Och Ordet blev människa” – utan språkets sammanhang som en ö skild från fastlandet.⁷

Liknande effekter kan naturligtvis förekomma även vid läsning av prosa med dess slumpmässiga radindelning, men dessa måste i så fall senare avvisas som tillfälliga felläsningar.⁸ När det gäller verstext kan dubbelydigheten däremot motiveras som estetiskt värdefull och berikande, och som en väsentlig del i vad det borde innebära att läsa (och skriva) vers. Att jag i min läsning styrs av på förhand mer eller mindre tydligt formulerade idéer om verstexters särskilda sätt att skapa mening på, vad som skulle kunna kallas en poetik, torde vara tydligt i exemplet från ”Trädet och skyn”. Samtidigt har versform att göra med intryck via synen och hörseln, vilka ofta kan hänga samman på ett komplext sätt, något som också antytts i beskrivningen av denna dikt: versraderna skiljer sig åt

⁶ Tranströmer (2011), s. 294 (ur *Det vilda torget*, 1983).

⁷ Joh 1:14 (*Bibel 2000*); John Donne, ”Meditation 17” [1640], i *The Norton Anthology of English Literature. 6th Edition. Volume 1*, huvudred. M. H. Abrams (New York, 1993), s. 1123.

⁸ Se t.ex. den korta prosadikten ”Näktergalen i Badelunda” och den lustiga effekten av radbytet vid ”in i alla tick tack tick tack- / samma klockor.” – Tomas Tranströmer, *För levande och döda* (Stockholm, 1989), s. 10. I en senare utgåva som Tranströmer (2011), s. 337, bryts dock raderna på ett annat sätt.

ljudmässigt, *auditivt* (varannan har något som kan kallas en jambisk meter, varannan har det inte), samtidigt som skillnaden mellan dessa rader sannolikt varit svår att uppfatta om den inte understrukits av den visuella uppdelningen i versrader, och kanske hade jag heller inte letat efter en meter om inte dikten sett traditionell ut.

1.1 Problemformulering, syfte och frågeställningar

Ett problem är, enkelt uttryckt, att vi till stor del saknar begrepp för att beskriva och förklara den del av betydelsebildningen i versifierad text som skiljer sig från betydelsebildningen i prosa. Konsekvensen kan bli att verstexten läses nära nog på samma sätt som om den hade varit skriven på prosa. Möjligen är det metrikforskningens fel: inom detta urgamla fält har man i kanske för stor utsträckning fokuserat på det deskriptiva – samtidigt som det visat sig svårt att lösa även de mest grundläggande deskriptiva problemen. Vidare har specialiseringen gjort att metriken ibland närmat sig lingvistik och därmed kanske framstått som än mer främmande för många litteraturvetare, och den versifikatoriska eller metriska analysen som något marginellt som knappast spelar någon roll för till exempel en tematiskt inriktad läsning. Detta skulle dock innebära att sambandet mellan diktens hur och vad inte tas på fullt allvar. Den versfokuserade läsningen av raderna ur ”Från mars -79” ovan har ju följer såväl för vilken språksyn dikten kan sägas uttrycka, liksom för vilka andra texter den uppfattas anspela på. Ett symptom på versforskningens svaga ställning är att traditionell metrik enligt min erfarenhet numera knappt lärs ut till skolelever eller ens studenter i litteraturvetenskap. Sådana kunskaper kan verka irrelevanta i en tid då versen sedan länge varit ”fri” – samtidigt som vi inte har några klara idéer om hur sådan vers ska läsas och flertalet versforskare hellre ägnar sig åt metrisk vers. Orsakerna är säkerligen många och mycket komplexa, och detta vore i sig ett mäktigt ämne för en annan avhandling.

Syftet med den här avhandlingen är att visa hur versformen och det versformen gör med ord och meningar skapar betydelse eller mening och är en integrerad del av förståelsen av dikten som helhet. Trots att föreställningar och formuleringar om att ”form” och ”innehåll” oupplösligt hänger samman, särskilt i den poetiska texten, närmast är att betrakta som teoretiskt allmän-gods inom litteraturvetenskapen, ges detta ofta inte tillräcklig essens eller vikt i det praktiska tolkningsarbetet. Det överordnade syftet kan operationaliseras i

följande frågeställningar, vilka redan introducerats i diskussionen kring ”Trädet och skyn”:

1. Hur ser relationen ut mellan versform och den mening den kan stå för?
2. Hur samverkar mentalt och materiellt, till exempel den mentala mening som uppkommit genom tidigare användning av verselement med den som uppstår i den konkreta materialiseringen, i den enskilda diktens visuellt och auditivt unika kontext?
3. Vilken funktion har den förskjutning av uppmärksamheten mot form-sidan som versifikationens kan bidra till när det gäller diktens sätt att representera?

Här förstås således den metrisk eller versifikatoriska analysen som något som inbegriper och påverkar alla delar av diktläsningen. Den ska följaktligen inte behandlas som något separat, utan kommer att sättas i relation till några andra litteraturvetenskapliga fält eller områden. Dessa, vilka också anger de fyra huvudkapitlens respektive fokus, är *bildspråk*, *intertextualitet*, *metapoesi* och *emotionalitet*. De kommer att presenteras och motiveras närmare längre fram men redan här kan poängteras att de valts för att representera fyra ganska olika aspekter av litterär betydelsebildning, något som i sin tur gör det möjligt att demonstrera och diskutera bredden av och komplexiteten i den betydelsebildning som versformen är involverad i på olika nivåer. Den första frågeställningen behandlas främst i kapitel 2, om bildspråk, den andra främst i kapitel 3, om intertextualitet, och den tredje kan sägas behandlas utifrån olika perspektiv i kapitel 4 och 5, om metapoesi och emotionalitet.

1.2 Teoretiska utgångspunkter: intermedialitet och Peirces teckenbegrepp

Avhandlingens övergripande ramar utgörs av aktuell forskning inom intermedialitet och ikonicitet, något som kan motiveras av problematiken i mina frågeställningar. Där avspeglas det komplexa samspel mellan auditiva, visuella och mer komplexa element, så som förväntningar som traditioner eller genrer ger upphov till. Inom fältet intermediala studier har man tidigare främst ägnat sig åt interartialitet – det vill säga åt relationer mellan olika konstarter eller

medieringsformer, till exempel mellan text och musik eller text och bild. Senare har man också kommit att intressera sig för hur varje medium i sig är blandat med eller innehåller spår från andra medier. Välkända är W. J. T. Mitchells ord om att "all arts are composite arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes".⁹ En dikt är en verbal text, men består inte enbart av verbala tecken, vilkas mening kan återges med andra verbala tecken, utan har dessutom inslag av auditivitet och visualitet av olika slag (som, om de förstås som närmare förknippade med musik respektive bildkonst kan förstås som spår av *andra* medier). Men ett påstående om att auditiv och visuell materialitet är det som utmärker den versifierade eller poetiska texten gentemot andra texter kan möta invändningen att *alla* texter har materiell form: de är auditiva i den meningen att grafemen står för fonem som kan realiseras som ljud, och visuella åtminstone i den enkla meningen att vi måste begagna oss av synsinnet för att kunna läsa dem.

Invändningen aktualiserar behovet av en mer utvecklad förståelse av vad som menas med sådant som materialitet, visualitet, auditivitet och tolkning. Lars Elleströms medie- och modalitetschema är ett försök att konceptuellt särskilja fyra olika nivåer i medieblandningen och är behjälpligt när det gäller att göra reda på skillnader mellan olika medier.¹⁰ *Den materiella modaliteten* är det fysiska gränssnittet: i en tryckt text som "Trädet och skyn" handlar det om trycksvårta på en vit, platt yta. *Den sensoriella modaliteten* är när vi genom sinnena realiserar detta gränssnitt vid läsningen, här främst synsinnet, men också med inslag av ljudlighet (om vi till exempel uppfattar rytmiska mönster). Vid realiseringen av det fysiska, statiska gränssnittet upplever vi olika former av tids- och rumslighet: dels tid och rum som representeras i det som kan kallas diegesen eller fiktionen (vi föreställer oss ett träd som går omkring någonstans, något senare stannar det), dels tid och rum som en följd av det materiella gränssnittet och våra perceptuella förutsättningar, något jag tangerade när jag menade att versradsindelningen, som är en spatial indelning, också medför fördröjning i läsandets tid, innan vi läser nästa versrad. Allt detta är *den*

⁹ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Visual and Verbal Representation* (Chicago, 1994), s. 94 f.

¹⁰ Lars Elleström, "The Modalities of Media. A Model for Understanding Intermedial Relations" i *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, red. Elleström (Basingstoke, 2010) s. 11–48; *Visuell ikonicitet i lyrik. En intermedial och semiotisk undersökning med speciellt fokus på svenskspråkig lyrik från sent 1900-tal* (Hedemora, 2011), s. 24–36.

spatiotemporal modaliteten. Den *semiotiska modaliteten*, slutligen, innefattar den tolkning på en grundläggande nivå som sker så snart sinnesintrycken når medvetandet och de mer avancerade kognitiva operationer som följer.

Till detta kommer aspekter som *kvalificerar* den skrivna texten som exempelvis verslyrik (gentemot bland annat litterär prosa): här ingår sådant som ett av konvention större fokus på det auditiva (den sensorielle modaliteten), starkare konventioner kring hur upprepningar av ljud kan ges betydelse, tolkas (den semiotiska modaliteten), liksom konventioner kring versradsindelningen. Om däremot ett flertal ord i den här meningen skulle allitterera, börja på samma bokstav eller ljud, oavsett om detta avsetts från min sida eller ej, är det för det första troligt att detta inte alls skulle uppmärksammas, för det andra osannolikt att det skulle tillskrivas någon betydelse. Verstextens betydelsebärande materialitet är således något mycket komplext som omfattar samtliga modaliteter och inbegriper vissa kvalificerande aspekter.

Resonemanget aktualiserar behovet av att konceptuellt kunna skilja mellan olika typer av betydelseskapande element, liksom av att kunna förklara hur dessa samverkar. Detta motiverar i sin tur valet av semiotiken som teoretisk grund. Att tala om *tecken* medför dessutom, enligt min uppfattning, att frågan om mening eller betydelse löper mindre risk att hamna i skymundan. Metrisk analys tenderar att snarare bli deskriptiva (även om också deskription involverar teckenprocesser och tolkning), något som ett semiotiskt perspektiv motverkar genom att ständigt aktualisera frågan om vad det beskrivna står för. Längre har det saussureianska teckenbegreppet (efter Ferdinand de Saussure) varit dominerande. Enligt detta kopplas det betecknande, *signifiant*, till det betecknade, *signifié*, genom godtycklig konventionalitet.¹¹ Detta synsätt är svårförenligt med föreställningen om att vad som sägs i poesin inte kan skiljas från hur det sägs och kan bidra till att det betecknandes materiella och sensorielle egenskaper negligeras: samma *signifié* som vi på svenska betecknar med ordet "trä" kan på andra språk kallas exempelvis "tree", "Baum" eller "arbo". Roman Jakobsons berömda poetiska språkfunktion motiverar visserligen varför det poetiska språkets form, till skillnad från det icke-litterära språkets, trots allt är väsentlig, samt legitimerar studiet av den¹² – men Jakobson är mindre intresserad av att förklara hur det kan stå för någon

¹¹ Se t.ex. Jørgen Dines Johansen, *Dialogic Semiosis. An Essay on Signs and Meaning* (Bloomington, 1993), s. 3–11.

¹² Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics" i *Style in Language*, red. Thomas Sebeok (Cambridge MA, 1960) s. 350–377.

mening. Jakobsons diktanalyser tenderar också att snarare vara deskriptiva än tolkande.¹³

Det *ikoniska* tecknet innebär, till skillnad från det saussureianska, arbiträra, att sambandet är *motiverat* genom *likhet* mellan tecknet och det som betecknas. Språklig och litterär ikonicitet har – under andra benämningar – diskuterats sedan antiken, ofta på ett sätt som gjort att detta ifrågasatts utifrån alltför snäva förståelser av vad ikonicitet eller motsvarande begrepp innebär eller av vad likhet är (exempelvis att ikonicitet skulle utesluta konventionella inslag).¹⁴ Ikonicitetsforskningen är idag ett brett interdisciplinärt fält som har sitt internationellt kanske viktigaste forum i den serie konferenser och publikationer som sedan 1999 administreras av Max Nänny, Olga Fischer och, sedan Nännys död 2006, Christina Ljungberg.¹⁵

Det ikoniska tecknet återfinns hos den amerikanske filosofen Charles Sanders Peirce (1839-1914) som en av tre teckentyper. Ikonicitetsbegreppet används dock ofta oberoende av Peirces semiotik. Jag väljer att i relativt stor utsträckning utgå från Peirce och Peirce-orienterad forskning i mina resonemang, eftersom jag här finner begrepp som är till hjälp för att göra viktiga distinktioner, och samtidigt ett underliggande tänkesätt som i sin komplexitet inte leder till missvisande förenklingar, utan är synnerligen fruktbart vid studiet av konstnärliga produkter. Styrkan kan sägas ligga i Peirces beskrivning av hur semantik och pragmatik, materiellt och mentalt sömlöst blandas i den betydelseskapande processen, *semiosis*. Peirce är emellertid huvudsakligen intresserad av logik och matematik, och berör knappt konst eller poesi över huvud taget. En ytterligare svårighet är de efterlämnade skrifternas fragmentariska och osammanhängande status.¹⁶ Noteras bör att jag

¹³ Jakobson kritiserar för detta av Michael Riffaterre, "Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's 'Les Chats'" [1966] i *Literary Theories. A Reader's Guide*, red. Julian Wolfreys (Edinburgh, 1988), s. 149–161.

¹⁴ För en historisk översikt, se Earl R. Anderson, *A Grammar of Iconism* (Madison, 1998), s. 45–67. Se även, för kritik respektive försvar av ikonicitetsbegreppet, Umberto Eco, "Introduction to a Semiotics of Iconic Signs", *Versus* 2 (1972:1), 1–15 och Frederik Stjernfelt, *Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics* (Dordrecht, 2007), s. 49–88.

¹⁵ Hemsida: www.iconicity.ch. Skriftseriens senaste volym är *Iconicity. East Meets West* [Iconicity in Language and Literature 14], red. Masako K. Hiraga m.fl. (Philadelphia, 2015).

¹⁶ Peirce fick aldrig möjlighet att publicera annat än kortare uppsatser, vilka jämte opublicerade manuskript, fragment och brev finns samlade, på ett inte alltid lättöverskådligt sätt, i de åtta band som utgör *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce* och som gavs ut med början 1931. Härtill kommer *The New Elements of*

inte i första hand är intresserad av att rekonstruera vad Peirce menade eller inte menade vid en viss tidpunkt i sitt tänkande, utan av att använda detta tänkande som en utgångspunkt för resonemang kring versform och ikonicitet.

De Peirceianska begrepp och delar av Peirces tänkande jag använder mig av kommer att presenteras och diskuteras under avhandlingens gång. Detta gäller också i någon mån de tre fenomenologiska kategorierna *Firstness*, *Secondness* och *Thirdness* som är centrala genom att de ligger till grund för hans karaktäristiska *trikotomier* eller tredelade begreppsupsättningar.¹⁷ Emellertid förutsätts en grundläggande kännedom om de tre *teckenkonstituenterna* och de tre *teckentyperna* eller *-funktionerna*. Peirces modell betonar att tecknen eller teckenfunktionerna uppstår först i tolkningen. Tecknets mening är inte något fast som kan avkodas, utan ett nytt tecken, som i sin tur måste tolkas, och så vidare:

A sign, or *representamen*, is something which stands for somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the *interpretant* of the first sign. The sign stands for something, its *object*. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the *ground* of the representamen.¹⁸

Mathematics (NEM) i fyra volymer utgivna 1976. En kronologisk utgåva är under utgivning, men då denna ännu bara kommit fram till 1892 (hemsida för Peirce Edition Project: <http://peirce.iupui.edu>) och flertalet av de här mest intressanta texterna är av senare datum använder jag huvudsakligen *The Collected Papers*, förkortat CP. Referenser anges enligt mönstret CP 4.561 [1906], vilket anger volym 4 paragraf 561. Med hjälp av årtalet inom hakparentes och en eventuell bokstav efter för att särskilja texter från samma år kan fullständig bibliografisk information återfinnas i litteraturförteckningen. Ett "c." före årtalet anger att dateringen är osäker. CP 4.561 (noten) är för övrigt mig veterligen det enda stället i *Collected Papers* där Peirce använder ordet "Iconicity".

¹⁷ För introduktioner till Peirce, se Johansen (1993), s. 55–185, Susan Petrilli & Augusto Ponzio, *Semiotics Unbounded. Interpretive Routes through the Open Network of Signs* [Toronto Studies in Semiotics and Communication] (Toronto, 2005), s. 35–79 och Lars Elleström, "Material and Mental Representation. Peirce Adapted to the Study of Media and Arts", *The American Journal of Semiotics* 30 (2014:1–2), s. 83–138.

¹⁸ CP 2.228 [c.1897].

Tecknets första aspekt, representamenet, kan förstås som något som finns i otolkad form, medan interpretanten, tecknets tredje aspekt, som bara finns ”in the mind”, är representamenet i tolkad form. Representamenet är det något som står för något – det kan vara exempelvis ett fotspår, det röda trafikljuset, ett skrivet eller uttalat ord. Den andra teckenaspekten, objektet, som för övrigt inte har någon motsvarighet hos Saussure, kan inte heller stå för sig själv. Objektet kan förstås som representationen av eller idén om något som finns utanför språket.¹⁹

Det måste understrykas att åtskillnaden mellan aspekterna är teoretisk och konceptuell, och att det i praktiken är svårt att ens tänka sig något utan att tolka det. När jag i fortsättningen använder de tre aspekterna som *analytiska verktyg* och hävdar att något ”är” ett representamen, exempelvis, har det egentligen redan därmed en interpretant och ett objekt, som den fortsatta teckenproduktionen, det vill säga interpretanter som blir representamen i nya tecken, ger en allt mer utvecklad bild av. Detta kan förklara varför Peirce och många andra använder ”sign” och ”representamen” synonymt: vi kan säga att fotspåret i snön är ett representamen, men i samma stund som detta är igenkänt som ett fotspår har det egentligen redan en interpretant, och ett fotspår är orsakat av *något*, det vill säga objektet eller tanken på objektet. Jag använder emellertid ”tecken” för helheten av de tre aspekterna, medan ”representamen”, under här angivna reservationer, står för den första teckenaspekten. Något liknande gäller när jag talar om *ett* tecken: i verkligheten kan tecknet inte isoleras från andra tecken, då de alla ingår i en oändlig kedja av semiosis, där det ena tecknets interpretant med ens blir representamen i ett annat tecken, och så vidare.

Citatets ”the *ground* of the representamen” är det som utgör förbindelsen mellan representamenet och objektet och kan vara av tre olika slag, något som ligger till grund för de tre teckentyperna *ikon*, *index* och *symbol*, den mesta använda av Peirces trikotomier. De symboliska tecknen är de som närmast motsvarar det saussureianska teckenbegreppet, då de bygger på konventioner, men Peirce föredrar att tala om ”habits”, och någon godtycklighet är det inte nödvändigtvis frågan om. Symbolen består i en mental association som förbinder representamen och objekt, medan indexet och ikonerna har relationer

¹⁹ För en diskussion kring Saussures tvådelade teckenbegrepp i jämförelse med ett teckenbegrepp som har denna tredje aspekt (den andra aspekten hos Peirce), se Anders Olsson, *Den okända texten. En essä om tolkningsteori från kyrkofäderna till Derrida* (Stockholm, 1987), s. 116 ff.

som är "independent of the mind using the sign".²⁰ De indexikala tecknen bygger på närhet eller orsaksförhållanden, på en relation mellan två parter, medan de ikoniska alltså baseras på likhet. Också här är tredelningen teoretisk och konceptuell, då tecken i bruk aldrig är rena, utan har inslag av två eller samtliga tre teckenfunktioner. I språkliga tecken kan dock det symboliska sägas vara dominerande, varför de kan betraktas som främst symboliska tecken. Ordet "träd", exempelvis, kopplas till idén om ett träd genom en mental vana eller konvention. Typexemplet på indexikala tecken är, förutom fotspåret, vindflöjeln vars riktning indikerar vindens riktning (objektet). Men också språkliga tecken har mer eller mindre starka inslag av indexikalitet när de används – detta är nödvändigt för att koppla symbolerna till bestämda ting eller företeelser: "Det *här* trädet ...". Ett indexikalt tecken i "Trädet och skyn" kan vara den versifikatoriska utformningen i sin helhet (representamen) förstådd som en följd av författarens intention eller formvilja (objektet), om det bedöms som osannolikt att denna uppkommit av en slump. Den regelbundna växlingen mellan jambiska och icke-jambiska eller mindre regelbundna rader kan uppfattas som ett representamen (en växling i auditiv struktur) som ikoniskt liknar den växling mellan rörelse och stillhet i diktens framberättade tid och rum, den mening som symboliska tecknen ger upphov till (objektet).

1.3 Disposition och material

I vart och ett av de fyra huvudkapitlen diskuteras versform och ikonicitet i relation till ett fält eller område samt ett urval relevant forskning och annan sekundärlitteratur inom detta. Redan Peirces teckenbegrepp, enligt vilket "något" står för "något annat", i kombination med ikonicitet, som alltså innebär att dessa båda kopplas samman genom likhet, påminner om en allmänt hållen metafordefinition, något som bildar utgångspunkt för kapitel två. Jag väljer att tala om bildspråk, eftersom "metafor" ibland, som hos Peirce, kan avse något mer begränsat. Det bildspråkliga brukar anses som särskilt utmärkande för lyriska texter, kanske rent av som det allra viktigaste draget. "Trädet och skyn" läses bildligt i den överordnade meningen att vi inte förväntar oss att den beskriver något som verkligen har hänt. Att visa hur versen är relevant för och integrerad med bildspråket är därför något som är i linje med avhandling-

²⁰ CP 3.361 [1885]. Symbol, index och ikon behandlas också i t.ex. CP 2.297–302 [c.1895a], CP 2.304 [1902b], CP 2.305–306 [1901] och 2.307 [1902c].

ens överordnade syfte, nämligen att visa hur versifikatoriska aspekter i högsta grad är relevanta vid läsning och tolkning av dikter.

I ett bildligt uttryck måste en viss spänning föreligga mellan de två leden, annars uppfattas ingen bildlighet: de bör tillhöra olika områden eller vara av olika slag. I ”Trädet och skyn” kan exempelvis ”skyndar förbi oss”, använt om trädet, uppfattas som ett bildligt uttryck, eftersom ordens mening uttrycker en verbaktion som vanligen förknippas med människor och inte med träd. En möjlig tolkning vore att uttrycket står för det faktum att trädens livstid vida kan överstiga människors, att de ”skyndar förbi oss” i tiden, och en annan att träden för oss är så självklara och vardagliga, att vi inte riktigt ser dem, att de ”skyndar förbi” vår uppmärksamhet. När versformen är inblandad utgörs i typfallet det ena ledet av dennas visuella eller auditiva *form*, och det andra av en mening, något kognitivt, som ordens främst symboliska tecken aktualiserat. I vilket avseende det i sådana fall föreligger en spänning mellan leden är något som kommer att diskuteras och problematiseras i kapitlet, liksom huruvida det alls är möjligt att skilja form och mening åt på det här sättet. Ofta samverkar versform och ord på ett ytterst komplext sätt, något som redan exemplifierats i samband med raden om ”ögonblicket”, där versformen ligger till grund för en alternativ läsning av orden.

Allt detta diskuteras och problematiseras i anslutning till metaforteori, aktuell ikonicitetsforskning och Peirce, särskilt dennes trikotomi av de ikoniska tecknen. I kapitlet ges också en översikt över de olika sätt på vilka versformen kan stå för något genom ikonicitet, men detta ska inte förstås som någon sträng typologi: syftet är snarare att belysa komplexiteten i versformens betydelsebildande funktioner och varför versform och bildspråk inte bör behandlas som två från varandra åtskilda aspekter vid läsningen av verstext. Kapitlet om bildspråk är överordnat de övriga i det att det presenterar alla de möjliga typerna av versformsbunden ikonicitet. Genom kapitlen sker en teoretisk progression, i anslutning till presentationen av framför allt Peirces tänkande, varför de följande kapitlen också utvecklar det som sägs här. När objektet (i Peirceiansk mening) eller sakledet (med traditionell metaforterminologi) tillhör kategorier som musik eller bildkonst är det inte fråga om ett särskilt slags ikonicitet, utan om att något uppfattas som ett representamen för auditiv respektive visuell form. Såväl musik som bildkonst kunde dock ha förtjänat att behandlas separat av andra skäl: vers och musik kopplas traditionellt samman, ofta begreppsligt slarvigt och slentrianmässigt, och *ekfrasen*, dikt som beskriver bildkonst, är ett centralt forskningsområde inom intermediala studier. Jag har istället valt tre andra grupper av objekt att behandla i de tre återstående

kapitlen.²¹ Gemensamt för dessa är att de är synnerligen komplexa och har både form och mening, samt utgör forskningsfält inom vilka ikonicitetsbegreppet knappt alls använts tidigare. Här kan det således bidra med nya perspektiv – samtidigt som förståelsen av ikonicitet kan breddas genom diskussion i relation till dessa områden.

Det tredje kapitlet behandlar intertextualitet. I mer begränsad mening är detta när något i texten (ett representamen) uppfattas stå för (något i) en annan text eller för ett annat författarskap (objektet). Det kan till exempel vara en stilistisk likhet (med en annan dikt som liksom "Trädet och skyn" växlar jambiska rader med andra, eller en annan poet som är känd för att göra så) eller en överensstämmelse i handlingen (med en annan dikt som handlar om ett kringvandrande träd). Att versform, som ett litterärt fenomen, till stor del får sin mening genom relationer till annan litteratur är kanske föga förvånande. Som tecken fungerar den då snarare som ett ord, det vill säga främst symboliskt, och skiljer sig vid första anblicken från den ikonicitet som behandlas i det föregående kapitlet: Tranströmers två fyrradiga strofer med någorlunda jämlånga rader står, som jag antydde inledningsvis, för traditionalism, men inte för att denna visuella form liknar det abstrakta begreppet "tradition", utan för att läsaren av vana vet att äldre, metrisk lyrik brukar se ut på det sättet. Men Tranströmer bryter ju också mot dessa förväntningar, och det är när vi ska försöka tolka detta som ikoniciteten kommer in i bilden. Kapitlet relaterar direkt till exemplet i min andra frågeställning, men eftersom så gott som all tolkning av versifikation torde inbegripa intertextualitet har det emellertid implikationer även för de andra kapitlen och frågeställningarna. Jag ska också visa hur den semiosis som bygger på intertextualitet i denna snävare mening inte väsentligen skiljer sig från hur all betydelseproduktion går till – den sker alltid i spänningsfältet mellan något tidigare känt, mentalt lagrat, och den nya kontext där tecknet förekommer, vilket producerar ny mening.

Det fjärde kapitlet handlar om metapoesi och är liksom det följande, om emotionalitet, främst relaterat till den tredje frågeställningen. Metapoesi kan beskrivas som poesi som refererar till sig själv, något som dock kan förstås på en rad olika sätt, vilka jag såväl ska utreda som försöka sammanlänka. Om det gäller dikter med en viss frekvens av symboliska tecken som "dikt", "språk" eller "ord" är metapoesin enbart en ganska marginell genre. Men det kan också hävdas att all poesi, genom att vara just poesi, i någon mening också handlar

²¹ Musik och bildkonst behandlas dock i någon mån i läsningen av Tobias Berggrens "Etyd nr 11, som i H-dur" (2.5.1) respektive Erik Lindegrens "Ecce homo" (4.5.1).

om poesi, eller att den poetiska textens betonade formsida, när till exempel en iöronenfallande ljudstruktur drar uppmärksamheten till sig själv och bort från innehållssidan, det vill säga den mening de symboliska tecknen står för, innebär ett slags självreferens (detta senare kan förstås som Jakobsons poetiska språkfunktion). Versformen, i egenskap av exklusivt litterär kategori, är central i sammanhanget.

Problemet, med tanke på mitt syfte, är att svepande påståenden av de här slagen i ringa omfattning har bäring på det hermeneutiska, det vill säga att de knappast hjälper oss att tolka och lyfta fram något specifikt i den enskilda dikten. Visserligen använde jag inledningsvis ”Trädet och skyn” för att belysa en väsentlig skillnad mellan poetiskt språk och sakprosa – men detta säger inget specifikt om dikten och hade kunnat göras utifrån nästan vilken annan dikt som helst. Jag är istället i högsta grad intresserad av de olika objekt den betonade versformen står för, men det väsentliga är att formsidans uppfattat ökade vikt innebär ett ökat inslag av den ikoniska teckenfunktionen, något som kan kollidera med och göra oss uppmärksamma på de symboliska tecknens vanemässiga sätt att representera på. Den metapoesi jag intresserar mig för kan sägas undersöka hur representation fungerar, och då särskilt poetisk sådan, och är därför i högsta grad relevant för frågeställningen.

I kapitlet om emotionalitet handlar det istället om när denna representation fungerar så väl att vi snarare uppmärksammas på ett ”vad” än på ”hur”, när vi till exempel upplever att dikten förkroppsligar en specifik känsla eller emotion. Jag tror att det är något liknande som Jonathan Culler försöker fånga när han talar om ”lyric’s attempt to be itself an event and not the representation of an event”.²² Detta kan dock verka svårt att förena med det valda semiotiska perspektivet, med ett teckenbegrepp enligt vilket något alltid står för något annat, representeras.

Emotionerna som objekt är notoriskt svårfångade i vardagligt och vetenskapligt språkbruk, och antas ofta vara något som de olika konstarterna har närmare till eller lättare kan gestalta. Det emotionella är liksom det bildspråkliga något mycket centralt för poesin, men är mycket svårt att beskriva på ett adekvat sätt – det kan vara frestande att då bli poet själv, eller att utelämna det helt. Det kan emellertid också vara något som tillgrips när det är svårt att på andra sätt göra versradsindelning, rytm och ljudgestaltning signifikativ, och att inte alls tala om det kan kännas som att utelämna det mest väsentliga:

²² Jonathan Culler, *Theory of the Lyric* (Cambridge MA, 2015), s. 35.

versifikationen är väsentlig för diktens ”svindlande känsla”, kan det heta (se läsningen ovan av de avslutande raderna i ”Trädet och skyn”).

Hur är det då alls möjligt att tala om emotionalitet i dikttolkningen? Tolkning kan förstås knappast vara fri från subjektiva inslag, men om jag enbart ägnar mig åt att redogöra för min egen eller någon annans upplevelse utan att på något sätt förankra denna i diktens struktur torde den bli föga intressant eller värdefull för andra, särskilt inte andra forskare. Mitt angreppssätt är istället att närmare utreda vad emotioner är och på vilket sätt det ökade inslaget av ikonicitet genom versifikationen kan bidra till att representera dem. Det blir dock nödvändigt, med tanke på vad som sagts ovan om den direkta upplevelsen av dikten som en händelse i sig, att beröra hur denna upplevelse hänger samman med och är beroende av den mer kognitivt komplexa tolkningen. Vägen till ett ”vad” går således via konstruktionen av ett ”hur”.

Vart och ett av avhandlingens fyra huvudkapitel avslutas av tre längre diktläsningar. Syftet med dessa är att på olika sätt belysa, vidareutveckla och exemplifiera de mer teoretiskt orienterade resonemang som förs i kapitlen, i vilka utdrag ur dikter visserligen används frekvent (för att exemplifiera), men där det alltså inte är fråga om några helhetsläsningar. De tolv diktläsningarna svarar också mot avhandlingens överordnade syfte och ger exempel på hur versformen kan vara en mycket väsentlig del i diktläsning eller -tolkning. Huvudfokus ligger på svensk modernistisk vers från de senaste hundra åren, något som i första hand avspeglas i dikterna som valts för de tolv längre läsningarna, men som präglar även den mer teoretiska framställningen. Äldre exempel och exempel på engelska förekommer i kontrasterande syfte eller i anslutning till sekundärlitteraturen, och jag har vid några tillfällen också valt egna exempel ur engelskspråkig lyrik.

En kortare historisk bakgrund kan bidra till att motivera valet av detta slags lyrik, som jag alltså väljer att kalla modernistisk. All skriven poesi är visuell i den meningen att vi sensoriskt måste tillgodogöra oss den via synsinnet. Emellertid verkar det som om det visuella blir mer betonat omkring det förra sekelskiftet,²³ något som Stéphane Mallarmés och Guillaume Apollinaires typografiska experimenterande kan ses som de mer extrema symptomen på: Apollinaires dikter kan till exempel bilda konturerna av Notre-Dame eller

²³ Se t.ex. Eleanor Berry, ”Visual Arts and Poetry” i *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics. 4th Edition* (2012), 1522–1525 (1524).

Eiffeltornet.²⁴ Den icke-metriska så kallade fria vers som då fick sitt stora genombrott kan drastiskt beskrivas som bara poesi för ögat, eftersom det enda som skiljer den från prosa är den grafiska indelningen i versrader.²⁵ Tyst läsning blev det normala, medan dikter tidigare i större utsträckning hade varit utformade för muntlig recitation – modernismens ofta mer komplicerade bildspråk kan kräva att läsaren har dikten framför sig och kan gå tillbaks och läsa om.²⁶ Skiftet sätts ofta även på olika sätt i samband med tekniska innovationer som skrivmaskinen, grammofonen och filmen.²⁷ Bilden är dock komplicerad, och vad gäller andra halvan av 1900-talet kan det vara relevant att tala om ett nytt slags muntlighet.²⁸

Men något fullständigt brott med den mer auditivt inriktade, traditionellt metriska versen handlar det inte om. I Sverige skedde det kvantitativa genombrottet för fri versform kanske inte förrän under det 1940-tal dit också den lyriska modernismens svenska genombrott traditionellt brukar förläggas.²⁹ Välkända är T. S. Eliots ord om att ”the ghost of some simple metre should lurk behind the arras of even the ‘freest’ verse”,³⁰ något som han själv, i egenskap av ledande modernistisk poet, också lever upp till.³¹ För Gunnar Ekelöf var förtrogenhet med traditionen en förutsättning för det modernistiska normbrottet: ”Man måste kämpa sig igenom formerna om man verkligen vill riva ner dem, skapa om dem, göra dem till sina egna, man måste skaffa sig

²⁴ Guillaume Apollinaire, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre 1913–1916*, (Paris, 1925), s. 72.

²⁵ Se t.ex. Otto Lorentz, ”Poesie fürs Auge”, i Hans-Jost Frey & Otto Lorentz, *Kritik des freien Verses* (Heidelberg, 1980), s. 83–124.

²⁶ Eva Lilja, *Svensk metrik* (Stockholm, 2006), s. 21, 43 f. och 417.

²⁷ Se t.ex. Lennart Nyberg, *Bodies of Poems. Graphic Poetics in a Historical Perspective* [Studies in the Relationships between the Arts 5] (Oxford & New York, 2009), s. 64 ff. och Friedrich Kittler, *Nedskrivningssystem 1800/1900 [Aufschreibesysteme 1800/1900]*, 1985], övers. Tommy Andersson (Göteborg, 2012), s. 339.

²⁸ Fredrik Nyberg, *Hur låter dikten? Att bli ved II* (diss. Göteborg, 2013), s. 59–93 ger en överblick över forskning och filosofisk diskussion kring muntligt och skriftligt.

²⁹ Ingemar Algulin, *Tradition och modernism. Bertil Malmbergs och Hjalmar Gullbergs lyriska förnyelse efter 1940-talets mitt* (Stockholm, 1969), s. 22 ff.

³⁰ ”Reflections on ‘Vers libre’” [1917] i *To Criticize the Critic and Other Writings* (London, 1965), s. 183–189 (187).

³¹ G. Burns Cooper, *Mysterious Music. Rhythm and Free Verse* (Stanford, 1998), s. 66; Derek Attridge, *The Rhythms of English Poetry* (London, 1982), s. 321 ff.

organisk kunskap om dem inifrån, en anatomisk kunskap.”³² Modernismens vers är ”fri” i den meningen att poeterna är fria i utformningen av dikterna, inte nödvändigtvis i att den är icke-metrisk.³³ Poesi tillkommen under de omständigheter som här skisserats, i och med den mediala komplexitet som uppstår när det traditionella, mer auditiva, möter det modernistiska och mer visuella, är särskilt intressant utifrån mina frågeställningar. Dessutom är modernismens versifikation ett ännu relativt outforskat område.

Jag har strävat efter att för varje kapitel välja dikter som placerar sig – eller av mig placeras – på skilda positioner i ett tänkt kontinuum med fri, icke-metrisk oschematisk vers i ena ändan och mer traditionell i den andra.³⁴ De sammanlagt tolv diktläsningarna har naturligtvis vinklats för att passa i respektive kapitel, men jag har ofta valt att inte förbigå element som så att säga hör hemma i något annat kapitel, ibland eftersom de är nödvändiga för tolkningen. Till exempel återfinns i samtliga diktläsningar ikoniska element av mer allmänt slag, som alltså snarast behandlas i kapitel 2 och där det inte är rör sig om något av de tre mer specificerade objekt som är fokus i de övriga kapitlen, i samtliga diktläsningar.

³² Gunnar Ekelöf, ”Själsyn” [1947] i *Skrifter 7. Blandade kort och annan essäistik*, red. Reidar Ekner (Stockholm, 1992), s. 111–123 (118).

³³ Den varierande innebörden av ”free” i ”free verse” kommenteras också av Culler (2015), s. 162 f.

³⁴ För en differentierad typologi över versformer, se Kristian Wählin, *Svensk vers 1901–1945. Schematiska, oschematiska och fria versformer i 709 diktsamlingar* (diss. Göteborg, 1974).

2. Ikonicitet och bildspråk

Syftet med det här kapitlet är att visa hur versformsbunden ikonicitet kan förstås som bildspråk eller metaforik, något som innebär såväl vidgningar som anpassningar av dessa begrepp. Den inom litteraturvetenskapen marginaliserade metriken kommer således att inlemmas i det metaforsteoretiska fältet – genom att båda förstås inom ramarna för det ikoniska. Jag inleder i 2.1 med att ge exempel på hur versform kan tolkas som representamen på grundval av *materiell form*, något som är i linje med en ofta förekommande användning av ikonicitetsbegreppet och som kan förstås enligt formeln *Form miming meaning*. Aspekter av versens auditiva eller visuella form står för eller ”mimar” en mental eller kognitiv mening som framgår av de symboliska tecknen, orden i dikten. 2.2 ägnas i huvudsak åt några av de viktigaste metaforsteoretiska inriktningarna, vilka relateras till Peirces teckenbegrepp. En skillnad görs mellan lingvister och kognitivister, där de förra ser metaforen som ett språkligt fenomen och utgår från det språkliga uttrycket, vars vanliga (bokstavliga) mening i sammanhanget får en annan (bildlig) mening, medan den senare betraktar det metaforiska snarare som en allmänmänsklig kognitiv förmåga, mot bakgrund av vilken det konkreta språkliga uttrycket betraktas som en ytmanifestation.

Peirce kan sägas föregripa stora delar av 1900-talets metaforsteori, särskilt de senaste decenniernas kognitivism, och i 2.3 går jag närmare in på Peirces indelning av de ikoniska tecknen – i *bild*, *diagram* och *metafor* – av vilka de två sistnämnda är de relevanta i kapitlet. I anslutning till sekundärlitteratur som kommenterar och utvecklar Peirce diskuterar jag hur båda ryms inom ett mer allmänt metaforbegrepp men att diagrammet innebär mer detaljerad likhet mellan representamentets materiella form och objektets (tänkta) materiella form, företrädesvis inom samma sinneskategori, medan metaforen innebär likhet av mer abstrakt slag. I 2.4 vidgas ikonicitetsbegreppet, i första hand i anslutning till Lars Elleström, som vid sidan om Peirce är kapitlets huvudteoretiker, till att inbegripa språkliga uttrycks mening som står för annan kognitiv eller mental mening, det vill säga vad som vanligtvis avses med en metafor enligt det språkorienterade synsättet i 2.2. I anslutning till detta visar

jag hur versformen kan ligga till grund för denna typ av ikonicitet eller metaforik, och att den således inte är begränsad till vad som behandlats i (2.1).

2.1 Ikonicitet: materiella representamen

Antaganden om samband mellan en dikts ljudbild eller utseende och dess betydelse torde ha gjorts så länge som dikter har lästs och tolkats. Enligt Aristoteles är det naturgivet att hexametern, ”det lugnast framskridande och värdigaste versmåttet”, är det bäst lämpade för eposets berättande efterbildning.¹ Något annat versmått skulle i längden inte kunna representera handlingens värdighet. Som Aristoteles är ytterst knapphändig kring detta, och med tanke på att intresset här främst gäller svensk poesi kan en lämpligare utgångspunkt istället vara stil- och versforskaren Sten Malmström, som i sin avhandling *Studier över stilen i Stagnelius lyrik* från 1961 i stor skala och med metodologisk medvetenhet beskriver samband mellan versform och betydelse. Till exempel kan en rytmisk figur i ”Suckarnes Mystèr” få en ikonisk funktion:

Ser du hafvet? Ilande det kommer,
Vill med blåa längtansfulla armar
Under Fästets bröllops-facklor sluta
Till sitt bröst den liljekrönte jorden.

En skanderande läsning ger en trokeisk meter (det vill säga bestående av enheter om en accentuerad och en oaccentuerad stavelse, X x), men så vore onaturligt att läsa, enligt prosodiska regler: sista stavelsen i ”ilande” kan knappast betonas, vilket den borde enligt metern, och därmed finns inte mindre än tre obetonade stavelser mellan de två betonade: ”Ilande det kommer”. Den snabba följderna av obetonade stavelser är, menar Malmström, särskilt om man samtidigt beaktar en likartad passage om vinden, rimligen tänkt att ge stöd åt ”intrycket av det som texten talar om: hur vågorna hastigt glider upp mot stranden”.²

I semiotiska termer (som Malmström inte använder) fungerar den snabba följderna av stavelser som ett auditivt, materiellt representamen som står för

¹ Aristoteles, *Om diktkonsten* [*Peri poiētikēs*], övers. Jan Stolpe (Göteborg, 1994), s. 63 (1459b–1460a).

² Sten Malmström, *Studier över Stilen i Stagnelius lyrik* (diss. Stockholm, 1961), s. 398.

något som förekommer i dikten, objektet. Auditivt betyder här att tecknet *kan* ta formen av mätbara ljud – men för en tränad läsare som behärskar språket är det också möjligt att uppfatta detta ”för det inre örat”. Saken kompliceras ytterligare av att modern versforskning, ofta i anslutning till gestaltpsykologin, snarare betraktar perceptionen av rytm och meter som ett psykologiskt fenomen: hjärnan tolkar de ljud den hör som rytm och mening, och de objektivt mätbara ljuden är inte alltid desamma som de hjärnan uppfattar.³ Meter och rytm måste också betraktas som kulturellt inlärd – naturligtvis avhängiga av vår medfödda förmåga att uppfatta ljud, men inte lika med denna. Under dessa reservationer vill jag ändå kalla representamen och tecken av det här slaget auditiva, eftersom de initialt måste förmedlas genom hörseln eller vår erfarenhet av tidigare hörande. I mina diktläsningar kommer jag dock att visa hur det i praktiken är svårt att skilja versform som materiell representamen från mer komplexa representamen.

Materiella representamen i en dikt kan också vara visuella (någorlunda konventionell dikt kan inte gärna medieras genom några andra sinnen än synen och hörseln). Max Nänny särskiljer i den artikel från 1986 som kan sägas utgöra startskottet för modernare ikonicitetsforskning fem olika typer av litterär ikonicitet, av vilka de två första, ”lineation” och ”stanza-breaks”⁴ kan förstås som ikonicitet genom visuella representamen – tillika ikonicitet som har med versifikationen att göra. Versradernas grafiska utformning fungerar då som representamen. Den första typen exemplifieras bland annat med versrader som blir allt längre och kan likna en trappa, samtidigt som texten med symboliska tecken nämner trappor eller liknande, medan den andra kan vara om mellanrum mellan strofer och versgrupper sammanfaller med att dikten talar om luckor eller hål.

Visuell ikonicitet är den benämning Lars Elleström föreslår i polemik mot tidigare, vaga beteckningar som ”bilddikt” och ”visuell poesi”: all tryckt poesi är visuell i den meningen att vi måste använda synen för att tillgodogöra oss

³ Eva Lilja, ”Toward a Theory of Aesthetic Rhythm” i *Versatility in Versification: Multidisciplinary Approaches to Metrics* [Berkeley Insights in Linguistics and Semiotics 74], red. Tonya Kim Dewey & Frog (New York, 2009), s. 271–292 (273); Lilja (2006), s. 21 f. 35 ff. (om gestaltlagar), 326 och 417; Rosemary Winslow, ”Meter” i *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. 4th Edition* (2012), s. 872–876 (873).

⁴ Max Nänny, ”Iconicity in Literature”, *Word & Image* 2 (1986), s. 199–208. De övriga tre är ”sequence”, ”iteration” och ”chiasmus”: även om Nänny ger några versformsrelaterade exempel rör dessa främst syntaktisk eller morfologisk ikonicitet som lika väl skulle kunna uppträda i prosatexter.

den, men däremot kan graden av visuell ikonicitet variera.⁵ *Direkt* ikonicitet föreligger om vi kan se vad diktens kontur föreställer utan ledning av de symboliska tecknen, medan ikoniciteten är *indirekt* i de fall där vi knappast kan säga något substantiellt om den utan att läsa orden.⁶ I dikter av mer konventionell utformning, sådana som centrala 1900-talslyriker som Edith Södergran, Gunnar Ekelöf eller Tomas Tranströmer så gott som uteslutande producerat, rör det sig enbart om ikonicitet av det svagare, indirekta slaget, varför den ofta inte uppmärksammas. Ett exempel kan vara följande dikt av Tranströmer:⁷

VINTERNS BLICK

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

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

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

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

Stroferna grupperar sig två och två: första och tredje strofen respektive andra och fjärde liknar varandra även i andra avseenden än antalet versrader. Dikten kan utifrån grupperingen av de totalt fjorton versraderna alltså beskrivas som ett slags sonett, men med sina tre- och fyrradiga versgrupper i okonventionell

⁵ Elleström (2011), s. 17 f.

⁶ Elleström (2011), s. 69.

⁷ Tranströmer (2011), s. 296; i originalsamlingen *Det vilda torget* (Stockholm, 1983), s. 12, har två versrader brutits där tryckraderna blivit för korta, varför den grafiska anspelningen på sonettformen och den visuella ikoniciteten blir mindre tydlig.

ordningsföljd.⁸ De båda treradiga versgrupperna, med sina korta mittrader, kan mot bakgrund av diktens konventionellt semantiska innehåll tolkas som visuella representamen som står för ”yxans märke i en stam” respektive en ”lucka” (eller, rättare sagt, för dessas visuella form, starkt reducerad). Raderna i första strofen blir allt längre, medan de i tredje blir allt kortare – stroferna speglar varandra symmetriskt. I första strofen är det idel ljus och sommar, och diktjaget ”lutar som en steg” in i körsbärsträden. I tredje strofen befinner man sig däremot i underjorden, på flykt. Kanske kan hela dikten, som Staffan Bergsten föreslår, tolkas som en beskrivning av olika livsstadier.⁹ Första och tredje strofens grafiska utseende kan mycket väl uppfattas som representamen som står för en ”trappa upp” respektive en ”trappa ner”.

Enligt den inom ikonicitetsfältet väletablerade formeln ”X miming Y”, där X kan förstås som kombinationen av representamenet och interpretanten och Y motsvarar objektet i Peirces teckenmodell, och således innebär en förenkling av Peirce, kan ikoniciteten i Tranströmerdikten exemplifiera varianten Form miming meaning.¹⁰ ”Miming” är möjligen ett något olyckligt ordval: det kan verka stå för uppfattningen att formen bara kan imitera ett redan färdigt eller känt innehåll – inte styra det, eller bilda en oupplöslig enhet med innehållet – men kan också helt enkelt förstås som ett annat ord för ”representera” eller ”stå för”. ”Form” och ”meaning” är naturligtvis inte heller oproblematiske termer. Elleström vidareutvecklar den här terminologin (och har därför anledning att göra en definition enligt följande):

Med *form* avses i första hand strukturella egenskaper av fysisk karaktär, det vill säga sådant som uppfattas av våra sinnen. Med *mening* avses i första hand kognitiv innebörd, det vill säga betydelse som uppstår när hjärnan tolkar nya

⁸ Likheten mellan de respektive strofparen, ”relationer och symmetrier i dikttextens volym eller massa” uppmärksammas av Staffan Bergsten, *Den trösterika gåtan. Tio essäer om Tomas Tranströmers lyrik* (Stockholm, 1989), s. 77. Bergsten hittar även rytmiska likheter mellan andra och fjärde strofen – jfr. här Niklas Schiöler, *Koncentrationens konst. Tomas Tranströmers senare poesi* (diss. Göteborg, Stockholm, 1999), s. 269. Det är för övrigt Schiöler (s. 90), som uppmärksammar sonettformen.

⁹ Bergsten (1989), s. 80 f.

¹⁰ Detta är titeln på den första volymen i det internationella ikonicitetsprojektets skriftserie: *Form Miming Meaning* [Iconicity in Language and Literature 1], red. Olga Fischer & Max Nänny (Philadelphia, 1999).

sinnesintryck eller sådant som redan finns lagrat som kognitiv innebörd i form av minnen och mentala strukturer.¹¹

Elleström betonar att åtskillnaden är konceptuell och att det i själva verket knappast går att dra någon gräns mellan vad som är form och vad som är mening. Inte heller går det att dra någon skarp gräns mellan det sensorielle och det kognitiva, mellan perception och tolkning: tolkning och kognition kopplas in så snart vi ser eller känner något, varvid form i någon mån alltid kan sägas ha ett inslag av mening.¹²

2.2 Metafor teorier

Metafor teorier tenderar att vara inriktade på antingen det lingvistiska eller det kognitiva. Traditionellt har man betraktat metaforen som ett i första hand språkligt fenomen, något som också dröjer kvar hos I. A. Richards och Max Black, två av fältets mest inflytelserika teoretiker under 1900-talet. Aristoteles' mycket allmänna definition bildar utgångspunkten för det språkinriktade synsättet: "Metafor är att ett ord som betecknar en sak förs över till en annan sak".¹³ Sedan George Lakoffs och Mark Johnsons *Metaphors We Live By* (1980) har det kognitiva synsättet kommit att få ett allt starkare genomslag. Enligt detta betraktas det lingvistiska uttrycket snarare som ytfenomenet, genererat av underliggande, delvis allmänmänskliga och delvis kulturspecifika *begreppsliga metaforer (conceptual metaphors)*. Det väsentliga är inte det språkliga utan det

¹¹ Elleström (2011), s. 51.

¹² Lars Elleström, "Iconicity as Meaning Miming Meaning and Meaning Miming Form" i *Signergy* [Iconicity in Language and Literature 9], red. C. J. Conradie m.fl., (Philadelphia, 2010a), 73–100 (83). Se vidare Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* [1921], övers. Sten Andersson (Stockholm, 2014), s. 25–50 (1–4.062); Rudolf Arnheim, *Visual Thinking* (Berkeley, 1969); Mark Johnson, "Image-Schematic Bases of Meaning", *Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiry* 9 (1989), s. 109–118; Marcel Danesi, "Thinking is Seeing: Visual Metaphors and the Nature of Abstract Thought", *Semiotica* 80 (1990:3–4), 221–237; Jean M. Mandler, "How to Build a Baby: II. Conceptual Primitives", *Psychological Review* 99 (1992:4), s. 587–604.

¹³ Aristoteles (1994), s. 56 (1459b) – meningen fortsätter: "antingen så att ordet förs över så att ett allmännare begrepp används i stället för ett mer speciellt, eller ett mer speciellt används för ett allmännare, eller ett speciellt för ett annat speciellt, eller så att det förs över genom en analogi."

mänskliga tänkandet: ”*The essence of metaphor is understanding and experiencing one thing in terms of another*”.¹⁴ I Mark Turners och Gilles Fauconniers vidareutveckling är metaforen ett bland flera exempel på *sammansmältning* (*blending*),¹⁵ en grundläggande kognitiv förmåga; andra exempel är kontrafaktiskt tänkande, allegori och sammansatta föreställningar så som ”Jesus, världens frälsare”.¹⁶ Medan man traditionellt placerar in metaforen som en bland flera bildspråkliga troper är metaforen med det kognitiva perspektivet den överordnade bildspråkstermen: det är detta med att förstå och uppleva en sak i termer av en annan som är det centrala, inte huruvida det språkliga uttrycket på ytan, i det språkliga uttrycket, råkar vara en metonym eller en liknelse.

De metafor-teoretiska termer som ännu framstår som de mest allmänt använda härrör dock från den språkinriktade traditionen. De av Richards återinförda *tenor* och *vehicle* – på svenska *sakled* och *bildled* – betecknar det ting eller den företeelse som verkligen beskrivs respektive det eller de ord som egentligen betecknar något annat. Sakled respektive bildled är ofta enkla att urskilja i enskilda formuleringar, som i exempelvis ”glömskans hav”: glömskan, sakledet, beskrivs med havet som bildled, varvid en eller flera av bildledets egenskaper tillskrivs sakledet, förslagsvis havets djup och alltomslutande egenskaper. Sakledet kan mycket väl vara implicit, som i det av Richards diskuterade exemplet där ”fever” utgör det underförstådda sakledet: ”A stubborn and unconquerable flame / Creeps in his veins and drinks the streams of life.”¹⁷ Bildledet modifieras för övrigt ytterligare genom ett underordnat bildled, när lågan beskrivs i termer som skulle passa för ett djur. Black talar om *interaktion* mellan de två leden: de interagerar så att de åstadkommer betydelse-

¹⁴ George Lakoff & Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago, 2003) [1980], s. 5.

¹⁵ För översättningarna ”begreppslig metafor” och ”sammansmältning” följer jag Ulf Pettersson, *Textmedierade virtuella världar. Narration, perception och kognition* (diss. Växjö, 2013), s. 39 ff.

¹⁶ Gilles Fauconnier & Mark Turner, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities* (New York, 2002).

¹⁷ I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, (New York, 1936), s. 96 ff. (om tenor och vehicle) och 102 f.

förändringar i varandra. Resultatet är att de interagerande leden tillsammans presenterar något nytt, som inte finns i de två leden var för sig.¹⁸

Det står klart att en lingvistisk förståelse är alltför snäv för att kunna inbegripa den paralingvistiska versformens icke-verbala tecken, vilka ju exklusivt förekommer i litterär text. Versformen innebär något som lägger till något eller går bortom det verbala meddelandet, och när utgångspunkten är ordens mening undantas sådant som versens materiella form. Om de tre versradernas grafiska utseende i Tranströmerdikten beskrivs som ett bildled för det sakled som uttrycks med orden ”yxans märke i en stam” rör det sig om ett bildled i överförd och inte i egentlig mening (en metaforisk användning av ordet ”bildled”!). Black är tydlig på denna punkt: ”To use a well-known distinction, ’metaphor’ must be classified as a term belonging to ’semantics’ and not to ’syntax’ – or to any *physical* inquiry about language.”¹⁹ Poetiska eller litterära texter kännetecknas dock dels av att de produceras efter regler utöver dem som utmärker icke-litterärt språk, dels av att de kan bryta mot normalspråkliga regler.²⁰ En invändning gentemot Black är att sådant som versformens materialitet, som kan vara en meters regelbundenhet projicerad på sekvensen av ord och meningar eller versradsindelningens segmentering av dem, kan eller borde påverka hur en poetisk eller litterär text betyder, det vill säga även det semantiska.

Ett skäl att bortse från det specifikt litterära kan dock vara att man inte ytterligare vill komplicera något som redan är nog komplext. En stor del av teoretiserandet och problematiserandet kring metaforen har också skett inom andra områden än det litterära eller litteraturvetenskapliga fältet, av filosofer, lingvister och historiker. De som ägnar sig åt poesi har ofta, som det hävdas i *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*, en mer pragmatisk inställning:

Scholars and literary critics, less concerned with theory than with practice, have usually accepted the imprecise accounts of metaphor handed on by trad. [tradition] and focus their attention on its effects in particular poems. To say this is not to claim that the uses of metaphor in poetry are categorically

¹⁸ Max Black, ”Metaphor” [1955] i *Metaphor and Figurative Language. Critical Concepts in Linguistics. Volume I. Theoretical Issues*, red. Patrick Hanks & Rachel Giora (London, 2012), s. 49–64.

¹⁹ Black (2012), s. 51.

²⁰ Se Jørgen Dines Johansen, ”A Semiotic Definition of Literary Discourse”, *Semiotica* 165 (2007), s. 107–131 (120 ff.) – Johansen kallar detta för ”poeticity” respektive ”poetic licence”.

different from those in other domains of lang. [language] use but simply to call attention to the institutionalized character of poetry. The expectations in place when one starts reading a poem differ from those active in reading a newspaper or in conversing.²¹

Medan språkforskaren eller filosofen kan fråga sig hur vi bär oss åt för att veta att något bör tolkas som en metafor eller ej, kan den som ägnar sig åt skönlitteratur och då särskilt poesi – ett språk som inte enbart eller kanske ens främst är ett verktyg för att kommunicera *ett* meddelande mellan avsändare och mottagare – lugnt föreslå en eller rent av *flera* metaforiska tolkningar av det ena eller andra, utan att behöva motivera varför uttrycket i fråga över huvud taget måste förstås metaforiskt. Detta naturligtvis inom vissa gränser, om än diffusa, vilka är en produkt av rådande poetologiska värderingar (eller poesins institutionalisering).

Exempelvis kan Bergsten i sin tolkning av Tranströmerdikten som citeras och kommenteras i (2.1) föreslå att ”katakomberna” är en metafor (ett bildled) för tunnelbanan, men samtidigt också att hela strofen i fråga är ett bildled för ett stadium i livet, det vill säga att det rör sig om sakled av helt olika slag och för olika saker.²² Hade det varit frågan om en icke-poetisk eller icke-litterär text kunde man kanske hävda att Tranströmer inte är tillräckligt tydlig med vilket av dessa båda han egentligen avser, eller att Bergsten har problem med pragmatiken. Att läsaren inte upplever någon tolkningskonflikt mellan dessa alternativ har, med Jørgen Dines Johansens ord, att göra med att ”[f]rom a semiotic point of view, literature is a distinct way of communication because normally dialogue and action are linked with each other; this link is however sundered, or at least attenuated in the communication of literature.”²³

I svensk kulturdebatt tenderar ”metaforen” att förknippas med framför andra just Tranströmer och dennes formuleringar i stil med ”Uppvaknandet är ett fallskärmsjobb från drömmen” eller ”Gräset har en grön chef”,²⁴ det vill säga med en viss typ av språkliga metaforer. Kritikern och poeten Eva Ström anser dock att detta är väl snävt och påängterar, på tal om den skepsis som

²¹ Wallace Martin, uppslagsord ”Metaphor” i *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics. 4th Edition* (2012), s. 863–870 (864).

²² Bergsten (1989), s. 82 f.

²³ Johansen (2007), s. 135.

²⁴ Ur ”Preludium” (*17 dikter*, 1954) respektive ”Sommarlätt” (*Klanger och spår*, 1966) i Tranströmer (2011), s. 11 och 165.

yngre poeter ofta gett uttryck för gentemot Tranströmers skrivsätt och att många istället sagt sig vilja skriva metaforbefriat, ”att det troligen är omöjligt att skriva en text, poetisk eller ej, utan metaforer”.²⁵ Något liknande, att språk knappast är möjligt utan metaforer, har hävdats många gånger tidigare, i andra sammanhang.²⁶ En närmast motsatt position intas av företrädare för den så kallade *substitutionsteorin*, vilken i sin grundläggande version brukar tillskrivas Aristoteles och Quintilianus. Substitutionsteorin betraktar ett bildligt uttryck enbart som ett sätt att säga något som också hade kunnat uttryckas bokstavligt. Enligt det här synsättet, vilket motsvarar det som Paul Ricoeur kallar det retoriska i sin stora genomgång av metaforbegreppet inom olika discipliner, blir metaforen en språklig utsmyckning utan något informationsvärde utöver motsvarande bokstavliga uttryck.²⁷ Också Richards menar att ”[t]hroughout the history of Rhetoric, metaphor has been treated as a sort of extra trick with words”.²⁸ Det kan diskuteras och ifrågasättas huruvida och i så fall i vilken omfattning någon verkligen menat att det ena uttrycket ersätter det andra och i så fall i vilken omfattning;²⁹ borde man inte uppfatta en stilistisk skillnad, åtminstone, om exempelvis ”himmels gyllene boll” används istället för ”solen”?

Kritiken av substitutionsteorin leder till vad Ricoeur kallar det semantiska synsättet, dit han räknar bland andra Black och Richards, enligt vilket metaforen betraktas som bärare av unik mening som inte utan vidare kan översättas med ett annat uttryck: det ena ledet projiceras inte enkelriktat på det

²⁵ Eva Ström, ”Mästare på metaforer som överrumplar” i *SvD* 15/10 2011. Se även metaforstriden mellan framför andra Anna Hallberg och Håkan Sandell: Hallbergs ”Metaforen – bättre förr om åren” i *DN* 6/12 2003 och ”Den enda tillåtna poesin?” i *DN* 27/2 2004 och Sandells ”Den farliga metaforen” i *Lyrkvännen* 2004:1, s. 193–198 och ”Bortom metaforen”, *Lyrkvännen* 2004:2, s. 139–141.

²⁶ Se t.ex. Clive Cazeaux, *Metaphor and Continental Philosophy. From Kant to Derrida* (London, 2007). Se även Paul de Man, *Blindness & Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (2. rev. ed.), London 1983 [1971], s. 102–141 (”The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida’s Reading of Rousseau”).

²⁷ Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor. Multi-Disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language [La Métaphore vive, 1975]*, övers. Robert Czerny m.fl. (London, 1986) se kapitlet ”Between rhetoric and poetics: Aristotle”, s. 9–43.

²⁸ Richards (1936), s. 90.

²⁹ Janet Martin Soskice, *Metaphor and Religious Language* (Oxford, 1985), s. 7 ff. nyanserar bilden av antikens metaforsyn; här ges även exempel på hur Aristoteles presenterar metaforer som inte kan översättas med bokstavliga uttryck. Soskice drar slutsatsen att substitutionsteorin i sin grundläggande form troligen är ”a ’nobody’s theory’ of metaphorical meaning.” (s. 26).

andra, utan de båda leden interagerar. Själv intar Ricœur en tredje position, den hermeneutiska, som tar avstånd från det snävt lingvistiska i de två förstnämnda synsätten och framhåller hur metaforens två led inte bara interagerar med varandra utan sammantagna ger ett tredje som uppenbarar verkligheten på ett nytt sätt.³⁰ Här förebådar Ricœur ett kognitivt synsätt, även om hans betoning av metaforens kreativa, världsbildsomskapande potential gör att hans perspektiv skiljer sig från Lakoffs, Turners och Johnsons teori om begreppsliga metaforer, vilken betonar förekomsten av konventionaliserade metaforiska koncept vilka ligger bakom såväl litterära, mer kreativa eller originella metaforer som mer vardagliga språkuttryck.

Som så ofta när det gäller teoribildning kan de som företräder det nyare tendera att överdriva skillnaderna gentemot det tidigare, och de som företräder det gamla försöker ibland låta påskina att det nya inte är så särskilt nytt.³¹ Blacks interaktion och Turners sammansmältning, för att ta två prominenta exempel, behöver inte nödvändigtvis heller uppfattas som så oförenliga med varandra som det faktum att den förra teorin räknar med två led och den senare med minst fyra mentala rum kan ge intrycket av. Men man kan mycket väl välja att se sammansmältning som en schematiskt mer detaljerad vidareutveckling av interaktion.

Hos Peirce finns alltid en skillnad mellan det något, representamenet, som står för eller representerar något annat, objektet: representamenet "stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the *ground* of the representamen".³² Vad gäller de tecken som huvudsakligen är att betrakta som ikoniska står ett representamen för ett objekt baserat på likhet. Att det "står för" eller "representerar" något betyder inte att det ersätter det. Detta innebär att Peirces teori är oförenlig med substitutions-teorin inte enbart i fråga om metaforer, utan också vad gäller alla typer av

³⁰ Ricœur (1986), se särskilt "Metaphor and reference", s. 216–256. Hos Richards (1936), s. 94, finns dock ansatser till ett kognitivt synsätt: "The traditional theory noticed only a few of the modes of metaphor; and limited its application of the term *metaphor* to a few of them only. And thereby it made metaphor seem to be a verbal matter, a shifting and displacement of words, whereas fundamentally it is a borrowing between and intercourse of *thoughts*, a transaction between contexts."

³¹ Se t.ex. de få och bagatelliserande orden om *Metaphors We Live By* i Soskice (1983), s. 81.

³² CP 2.228 [c.1897]. I tidigare formuleringar är Peirce dock något oklar på denna punkt, se Winfried Nöth, "From Representation to Thirdness and Representamen to Medium: Evolution of Peircean Key Terms and Topics", *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 47 (2011:4), s. 445–481 (452).

tecken: representamenet står aldrig för objektet "in all respects", alltså inte ens när det gäller symboliska tecken. I den ena av de två huvudsakliga passager där Peirce gör tekniskt bruk av metaforbegreppet i relation till sin klassificering av tecken, framgår att han menar att symboler börjar som ikoniska tecken: "Every symbol is, in its origin, either an image of the idea signified or a reminiscence of some individual occurrence, person or thing, connected with its meaning or is a metaphor."³³ Ett nytt, originellt eller kreativt uttryck har ett starkt inslag av ikonicitet. Efter hand som meningen blir invand och konventionaliserad blir det symboliska inslaget dominerande: när vi numera hör ordet "ben" om de smala pelare som håller uppe ett bord, behöver vi så att säga inte längre göra kopplingen till de ben som en människa står på för att förstå vad som menas – det rör sig om en "död" eller "stelnad" metafor.³⁴

I en artikel om metaforbegreppet hos Peirce poängterar emellertid Douglas Anderson att det ikoniska inslaget aldrig helt försvinner.³⁵ Även Richards problematiserar uppdelningen i döda och levande metaforer,³⁶ och i Lakoffs, Johnsons och Turners teori kan båda aspekterna sägas vara ständigt närvarande: när Robert Frost säger att "Two roads diverged in a wood and I – / I took the one less travelled by" förstår vi att det egentligen handlar om val i livet, mot bakgrund av den konventionaliserade begreppsliga metaforen LIFE IS A JOURNEY.³⁷ Det som står i dikten kan beskrivas som en originell, levande

³³ CP 2.222 [1903]. Även om metaforen bara är ett av tre sätt, så är det det viktigaste, se Carl R. Hausman, "Peirce and the Interaction View of Metaphor" i *Peirce's Doctrine of Signs. Theory, Applications, and Connections* [Approaches to Semiotics 123], red. Vincent Colapietro & Thomas M. Olszewsky (Berlin, 1995), s. 193–205, (197): Bent Sørensen, Torkild Thellefsen & Morten Moth, "Metaphor and Cognition from a Peircean Perspective", *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 43 (2007:3), s. 562–574 (570). Se också CP 2.290n [c.1893]: om en logiker skulle konstruera ett språk från grunden, skulle han behöva prepositioner – "For the rest, I can manage with metaphors."

³⁴ Tanken om det metaforiska och språkets ursprung var inte ny: se t. ex. Hans Aarsleff, "An Outline of Language-Origins Theory since the Renaissance" i *From Locke to Saussure. Essays on the Study of Language and Intellectual History* (Minneapolis, 1982), s. 278–292.

³⁵ Douglas Anderson, "Peirce on Metaphor", *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 20 (1984:4), s. 453–468 (464 ff).

³⁶ Även Richards (1936), s. 117 ff – med utgångspunkt i just "bordsben".

³⁷ George Lakoff & Mark Turner, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor* (Chicago, 1989), s. 3. De begreppsliga metaforerna skrivs som här med versaler. Det är inte denna exakta lingvistiska formulering som är den konceptuella metaforen, utan den är att förstå som ett bakomliggande mönster som kan manifesteras i olika lingvistiska uttryck.

variant av en död, begreppslig metafor. Den senare, vilken alltså brukar skrivas med versaler, är dock inte ett språkligt uttryck utan en mental konvention.

Peirces understryker hur mening uppstår först när tecknet används i praktiken, i en kontext, där det inte *enbart* kan ha betydelse genom vana och konvention.³⁸ Det som utgör ”ground” i ett symboliskt tecken är något alltför abstrakt för att en interpretant ska kunna uppstå, och tecknet måste, som Lucia Santaella Braga påpekar, manifesteras i mentala bilder och index som förbinder meningen med våra erfarenheter:

No other kind of sign will fulfill this purpose. While referentiality is provided by the indexical element, imagination and signification can only be provided by icons. Without its indexical ingredient, the symbol would have no power of reference, and without its iconic ingredient it would have no power to signify.³⁹

Interpretanten, den förmedlande instansen i Peirces teckenbegrepp, medför att det redan i den innebörd han lägger i *att representera* finns ett inslag av att se (den tolkande instansen, interpretanten) något (objektet) i termer av något annat (representamenet) – och detta kan påminna om en allmänt hållen metafordefinition (som Lakoffs och Johnsons, ”att förstå eller uppleva en sak i termer av en annan”). Se till exempel följande centrala passage, där Peirce beskriver vad som utmärker den ikoniska teckenfunktionen:

For a great distinguishing property of the icon is that by the direct observation of it other truths concerning its object can be discovered than those which suffice to determine its construction. [...] Given a conventional or other general sign of an object, to deduce any other truth than that which it explicitly signifies, it is necessary, in all cases, to replace that sign by an icon.⁴⁰

Representamenet (”the icon”), motsvarande bildledet i kombination med ett underförstått eller av de symboliska tecknen angivet sakled, står för något,

³⁸ En symbol, ett *legisign*, måste materialiseras i ett *sinsign* för att kunna fungera som tecken – se CP 2.233–272 [c.1903]. Efter att Peirce introducerat begreppen qualisign, sinsign och legisign talar han inte längre om ”ground” – se Anne Freedman, ”Peirce’s Second Classification of Signs” i *Peirce’s Doctrine of Signs. Theory, Applications, and Connections*, red. Vincent Colapietro & Thomas M. Olshewsky (Berlin, 1995), s. 143–159.

³⁹ Lucia Santaella Braga, ”Why There is No Crisis of Representation, According to Peirce”, *Semiotica* 143 (2003), s. 45–52 (51). Se även CP 2.295 [c.1893].

⁴⁰ Peirce 2.279 [c. 1895]. Se även Stjernfeldt (2007), särskilt s. 78 f.

objektet, som är något mer än bara kombinationen av de två leden. Så kan Peirce tolkas i linje med Black, Richards och Ricœur.

2.3 Peirces diagram och metafor

Ikon, index och symbol är de tre teckentyperna – eller hellre teckenfunktionerna – enligt Peirces trikotomi. Ett ikoniskt tecken är i sin tur en bild, ett diagram eller en metafor, beroende på graden av likhet. Orden är något olyckligt valda, om de som här antas stå för delvis andra förhållanden än vad som mer vardagligt brukar avses med dem, varför risk för förväxling föreligger. Exempelvis bör tvådimensionella bilder som fotografier och realistiska målningar förstås som diagram i Peirces mening. En tredimensionell vaxdocka i naturlig storlek av en känd person skulle däremot kunna vara ett exempel på en Peirceiansk bild, den ikontyp som alltså innefattar den högsta graden av likhet. Var gränsen går mellan bild och diagram är dock omtvistat.⁴¹ Vidare är ett språkligt uttryck som ”guldbollen” (som bildled för ”solen”), vilket man såväl vardagligt som i anslutning de flesta metafor-teorier skulle kalla en metafor, inte en Peirceiansk metafor utan snarare ett diagram, en ståndpunkt som kommer att utvecklas i det följande. Bakom begreppsförvirringen ligger också detta att Peirce inte inskränker sig till att tala om språkliga uttryck, utan avser tecken som förutsättning för det mänskliga tänkandet i stort.⁴² På motsvarande sätt är Peirces bild och diagram ingalunda begränsade till att gälla visuella representationer. Exempelvis är en skicklig skådespelares skrik att betrakta som en bild, då det nästan till förväxling liknar sitt objekt, ett skrik i samband med exempelvis verkligt upplevd skräck.

Passagen med denna trikotomi och med Peirces enda definition av sitt metaforbegrepp är dessutom synnerligen komprimerad och snårig:

Hypoicons may be roughly divided according to the mode of Firstness of which they partake. Those which partake of simple qualities, or First Firstnesses, are *images*; those which represent the relations, mainly dyadic, or so regarded, of the parts of one thing by analogous relations in their own parts, are *diagrams*;

⁴¹ Distinktionen här följer Elleström (2011), s. 59. Fotografier förstås däremot som bilder i Peirces mening i Johansen (1993), s. 98 och Winfried Nöth, *Handbuch der Semiotik* (Stuttgart, 1985), s. 112.

⁴² T.ex. är en termometer som visar temperatur en metafor (med starkt inslag av indexikalitet) i Peirces mening – se Johansen (1993), s. 101.

those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else, are *metaphors*.⁴³

Det är naturligtvis beklagligt att Peirce aldrig utvecklade sitt resonemang kring metaforen och förklarade mer exakt vad som menas med ”a parallelism in something else” och vad som skulle skilja detta från diagrammets ”analogous relations”.⁴⁴ Skillnaden mellan analogi och parallellism, ord som ofta torde förstås som synonymer, kan av sammanhanget, men också utifrån ordboksdefinitioner och de etymologiska ursprungen, tolkas enligt följande: analogin innebär likartad byggnad, en proportionerlig likhet mellan två led, medan parallellismen avser en mindre specificerad, ömsesidig relation, där likheten kanske bara består i att de två leden uppfattas som stående eller ställda bredvid varandra.⁴⁵

Ett representamen kan aldrig helt ersätta objektet – de utgör olika teckenkonstituerer och i den meningen är objektet och representamenet alltid ”något” och ”något annat”. Spänningen mellan de båda kan dock vara så obetydlig att det inte är rimligt att tala om att det ena förstås i termer av det andra eller utgör en parallell i något annat. Det vore märkligt att förstå ett foto eller en detaljerad teckning av fullmånen, ett representamen för objektet fullmåne, i termer av bildspråk eller metaforik. Detta skulle istället vara vad Elleström kallar ett *starkt diagram*, som ”in a tangible form and in detail, mirror the internal relations of the object”.⁴⁶ Ikonicitet av de högre graderna lämnas utanför det fortsatta resonemanget också eftersom versformsrelaterade representamen av det slag som exemplifierats i 2.1 knappast kan räknas dit. Däremot skulle de ikoner som det där ofta är frågan om, *svaga diagram*, vilka i mer abstrakt form och mer schematiskt speglar objektets interna relationer,

⁴³ CP 2.277 [c.1902].

⁴⁴ Peirces begränsade intresse för den tredje ikontypen kan ha att göra med att denna företrädesvis verkar inom det konstnärliga, medan diagrammet, som Peirce ägnar stort utrymme i andra sammanhang, hänger närmare samman med det vetenskapliga – logik, matematik och tänkande är Peirces områden, medan han vid upprepade tillfällen deklarerar sin okunskap gällande det estetiska – se Anderson (1984), s. 455. Ett exempel på Peirces intresse för det diagrammatiska kan vara manuskriptet ”On Existential Graphs, Euler’s Diagrams, and Logical Algebra”, CP 4.418–509 [c.1903a]. Peirce nämner det estetiska t.ex. i CP 2.197 [1902d] och CP 5.129 [1903d].

⁴⁵ Se uppslagsorden ”analogous” och ”parallel” i t.ex. *The Oxford Modern English Dictionary*, red. Julia Swannell (Oxford, 1992), s. 34 och 775.3

⁴⁶ Elleström (2010a), s. 82.

rymmas inom ett mer allmänt metaforbegrepp. Avståndet mellan representamen och objekt är i dessa fall så stort, att representamenet uppfattas som "something else", som vi upplever objektet genom. Ett exempel kan vara om månen representeras av en cirkel eller rent av bokstaven O. Då finns inte bara ett avstånd mellan objektet och den schematiska, svaga representationen, utan också en spänning i att O:et, som vanligen uppfattas som en huvudsakligen symbolisk, grafisk representation av ett språkljud, istället fungerar som ett främst ikoniskt tecken. Detta är en motsvarighet till den spänning mellan bokstavligt och bildligt som brukar anföras i traditionell metafordiskurs.

Med neologismen *hypoikoner* avser Peirce faktiska, konkreta tecken, till skillnad från rena ikoner, vilka enbart är abstraktioner: liksom symbolen (se föregående avsnitt) har det (huvudsakligen) ikoniska tecknet, när det är förkroppsligat i något medium, inslag av andra teckenfunktioner.⁴⁷ Fotografiet, exempelvis, liknar det som avbildas, men, som Peirce själv påpekar, är det också "physically forced to correspond point by point to nature".⁴⁸ Det finns alltså även ett starkt indexikalt inslag i denna fysiska relation mellan två, en "dyadisk" relation mellan representamen och objekt. Vincent Colapietro poängterar att sammanhanget avgör vilken teckenfunktion som uppfattas som den dominerande: ett foto använt som bevis under en rättegång är snarare ett indexikalt tecken (även om det naturligtvis är väsentligt att personen på bilden är tillräckligt lik den åtalade), medan ett konstnärligt fotografi snarare är ikoniskt.⁴⁹

I trikotomin för de ikoniska tecknen utgår Peirce från sina tre fenomenologiska kategorier *Firstness*, *Secondness* och *Thirdness*, tre ontologiska "modes of being", i tur och ordning "the being of positive qualitative possibility, the being of actual fact, and the being of law that will govern facts in the future".⁵⁰ Fastän kategorierna inte kan likställas med ikon, index respektive symbol ligger de alltså bakom också denna överordnade trikotomi, liksom de tre teckenkonstituenterna. I den citerade passagen är bilder "First Firstnesses" – och underförstått är då diagram "Second Firstnesses" och metaforer "Third

⁴⁷ Se vidare Vincent Colapietro, "Image, Diagram and Metaphor: Unmined Resource and Unresolved Questions" i *Semblance and Signification* [Iconicity in Language and Literature 10], red. Pascal Michelucci, Olga Fischer & Christina Ljungberg (Amsterdam, 2009), s. 157–172 (160 f.).

⁴⁸ CP 2.281 [1893] – även i [c.1895a].

⁴⁹ Colapietro (2009), s. 159.

⁵⁰ CP 1.23 [1903e].

Firstnesses”.⁵¹ Secondness, särskilt utmärkande för den andra teckenfunktionen men också för den andra typen av ikoniska tecken, diagrammet, innefattar en relation mellan två led. Leden hänger samman med varandra genom ”a real connection”, vilken Peirce gärna som i fallet med fotografiet beskriver i fysiska termer. Den kan emellertid även vara mental, som när vi förstår att ett ord indikerar ett visst objekt.⁵² För att det ska bli frågan om ett tecken krävs dock alltid Thirdness, den medlande, mentala instansen, som är synonym med representation. Vi kan visserligen föreställa oss att relationer mellan två ”or so regarded” existerar, men ett tredje involveras när relationen uppfattas och tolkas *av någon*. ”Not only does Thirdness suppose and involve the ideas of Secondness and Firstness, but never will it be possible to find any Secondness or Firstness in the phenomenon that is not accompanied by Thirdness.”⁵³

Men foten sätter sitt avtryck i snö oavsett om någon ser och tolkar det som tecken, och fotot och i något lägre grad den detaljerade teckningen ”orsakas” av naturen. Vad gäller O:et som representamen för fullmånen verkar sambandet svagare, och kräver tolkning från en tredje part. Ikoniciteten måste aktiveras kontextuellt, genom att vi exempelvis läser versraden ”O, the Moon is moored upon the misty waves!”⁵⁴ Den är indirekt, det vill säga bestämd av de symboliska tecknens mening, och det rör sig knappast heller om någon tvingande tolkning, varför det kunde ligga nära till hands att förlägga gränsen mellan svagt diagram och metafor någonstans här. Men graden av likhet är så hög att detta ändå bör kallas ett diagram snarare än en metafor.⁵⁵ O:et och fullmånen ser så att säga lika runda och vita ut, oavsett om de uppfattas som representamen och objekt eller ej. Den cirkelform som representerar fullmånen på en detaljerad målning med nattligt motiv är inte nödvändigtvis mer lik fullmånen än O:et, även om den är ett starkare och mer direkt ikoniskt tecken.

Peirces metafor måste reserveras för tecken med lägre grad av likhet än så. Frågan är då vad som egentligen menas med likhet. Inom en mer lingvistiskt

⁵¹ Se Winfried Nöth, ”Three Paradigms of Iconicity Research in Language and Literature” i *Iconicity. East Meets West* [Iconicity in Language and Literature 14], red. Masako K. Hiraga m.fl. (Philadelphia, 2015), s. 13–34 (20).

⁵² CP 2.286–287 [c.1893].

⁵³ CP 5.90 [1903b].

⁵⁴ Versrad av Ezra Pound, som diskuteras mot bakgrund av kinesiska piktogram av Göran Malmqvist, ”Några tankar kring Fenollosas essä”, *Lyrikvännen* 4–5 1985, s. 221.

⁵⁵ Jfr. Elleström (2013), s. 107.

orienterad tradition brukar man med ikonicitet avse kopplingar mellan visuell eller auditiv form eller struktur å ena sidan och mening å den andra, vilket är i linje med det begränsade ikonicitetsbegrepp som diskuteras i 2.1. När då metaforen, i anslutning till kognitiv metafor teori, definieras som sammankopplingen av två olika mentala koncept (eller projiceringen av ett koncept, motsvarande bildledet, på ett annat, sakledet (som vanligen är det mer abstrakta av de två), kan följderna bli att en åtskillnad görs, inte mellan ikonicitetstyperna eller -graderna diagram och metafor, utan mellan ikonicitet och metafor. Detta märks redan i titeln på Masako K. Hiragas mycket gedigna *Metaphor and Iconicity* (2005) – när ju metaforen hos Peirce, som Hiraga också utgår ifrån, är en typ av ikoniskt tecken.⁵⁶ I Hiragas framställning uppstår ikoniska, diagrammatiska tecken när materiella formdrag, alltså vad Elleström ovan kallar ”strukturella egenskaper av fysisk karaktär”, med hjälp av överordnade begreppsliga metaforer kan kopplas till något på diktens konceptuella sida, dess mening. Hon kallar dessa begreppsliga metaforer för ”grammatical metaphors’, because these metaphors, more or less, concern the relationship of form and meaning in grammatical conventions (e.g. phonology, morphology, word formation and word order)”.⁵⁷ Det är symptomatiskt för ett mer lingvistiskt orienterat synsätt att Hiraga, trots att hennes exempel är hämtade från poesin, nämner allmänspråkliga konventioner och inte de mer eller mindre exklusivt litterära, så som meter och versradsindelning.

De kanske två viktigaste grammatiska metaforerna är SIMILARITY OF FORM IS SIMILARITY OF CONTENT och DIFFERENCE OF FORM IS DIFFERENCE OF CONTENT. Bland annat analyserar Hiraga Edgar Allan Poes ”The Bells” och menar att ljudstrukturen, som illustrerar klockorna, varierar genom diktens strofer på ett sätt som ikoniskt kan projiceras på klockringningens varierande innebörder. Först etableras likheten mellan formella element genom bland annat repetition av ord, syntaktisk struktur och ljud och därefter kopplas detta till klockklangens som nämns genom hela dikten (SIMILARITY OF FORM IS SIMILARITY OF CONTENT). Därefter står

⁵⁶ Masako K. Hiraga, *Metaphor and Iconicity. A Cognitive Approach to Analyzing Texts*, (New York, 2005), s. 16; ett annat exempel är Mark Turner, ”Iconicity in Blending” i *Iconic Investigations* [Iconicity in Language and Literature 12], red. Lars Elleström, Olga Fischer & Christina Ljungberg (Amsterdam, 2013), s. 13–24. Även Roman Jakobson inskränker ikonicitetsbegreppet till att gälla diagrammatiska ikoner, se t.ex. ”The Quest for the Essence of Language” [1966] i *Selected Writings II* (The Hague, 1971), s. 345–359.

⁵⁷ Hiraga (2005), s. 41.

olikheten i ljudstruktur mellan stroforna för de växlingar i klockklangens innebörd som framgår vid läsningen, förståelsen av de symboliska tecknen (DIFFERENCE OF FORM IS DIFFERENCE OF CONTENT).⁵⁸ Det som Hiraga menar med metaforisk projicering ("mapping") sker istället när kognitiv mening, här den varierande klockklangen som beskrivs med symboliska tecken genom dikten, tolkas som en bild för livets växlingar.

En invändning att rikta mot resonemang av det här slaget är att formen i alltför hög grad underordnas den kognitiva meningen: den kommer efter och understryker eller illustrerar bara vad som redan framgått vid läsningen av de symboliska tecknen, orden och meningarna. I "O, the Moon ..." bestäms visserligen O:ets ikoniska funktion av att månen nämns – men ikoniciteten kan i sin tur göra att O:et uppfattas på ett annat sätt, inte som interjektionen, vilket annars legat närmast till hands, utan som just bokstaven O, varvid "the Moon" ser ut som en efterställd bestämning och orden alltså bokstavligen tycks säga att O *är* månen. Ikoniciteten bestämmer då hur "O" tolkas som symboliskt tecken, vilken mening det får.

Huvudinvändningen är dock att Hiragas modell tycks utesluta metaforisk ikonicitet, eller reducera all ikonicitet till diagrammatisk ikonicitet. Men det finns viss logik i detta – om ikonicitet beskrivs som teckenfunktioner som bygger på likhet, och metaforen i någon mån undantas. Anderson kommer fram till att metaforer är de ikoniska tecken som upprättar en relation mellan saker eller företeelser som inte är eller kan vara "isomorphically related"⁵⁹, en parallelism mellan olika medier som, om jag förstår Anderson rätt, inte delar materiellt gränssnitt. Vidare menar Anderson att metaforen till skillnad från diagrammet skapar likheten först i själva artikulerandet. Exempelvis det språkliga uttrycket "the field smiles" ger en mening som kan tolkas som en metaforisk ikon, men likheten ligger varken i ängens eller i leendets egenskaper (om det nu snarare gäller att uttrycka att ängen ser trevlig ut, inte att den har en form som liknar ett leende), utan i enheten mellan dem, ett tredje som de på något sätt står för. Anderson talar om detta som "unarticulated feeling", en känsla som uppstår i samband med att meningen i de symboliska tecknen "field" och "smiles" förstås, och sammanfattar: "Therefore, whereas in an analogy the constituent terms are related by a single quality or finite set of

⁵⁸ Hiraga (2005), s. 135–146.

⁵⁹ Anderson (1984), s. 457.

qualities, in a metaphor they are related only by a similarity which they create in their conjunction.”⁶⁰

Liksom Anderson utgår Carl R. Hausman traditionellt från språkliga exempel när han i steg för steg reder ut Peirces snåriga formulering om att den metaforiska ikonerna representerar ”the representative character of a representamen”. I exemplet ”färgerna i den här målningen sjunger” (som utan vidare fungerar även på svenska, eftersom det inte är ordens form utan mening som är det väsentliga i sammanhanget) fungerar ”sjunger” som det metaforiska ledet, bildledet. Men det kan inte göra så ensamt, då vore det bara frågan om det symboliska tecknet ”sjunger” som genom vana har det som brukar kallas sin bokstavliga betydelse. Ordet måste vara kopplat till en annan representativ term, sakledet, antingen explicit som här (i och med att färgerna nämns med symboliska tecken) eller implicit. Bildledet projiceras på sakledet så att ”sjunger” får en mening som kan fungera som representamen i ett ikoniskt tecken. Det representamen som representerar ”the representative character by representing a parallelism in something else” är ”sjunger” i den metaforiska betydelsen, och det detta representamen representerar är ”the representative character” hos den aktuella färgen.⁶¹ Objektet för meningen i ”sjunger” (som i sin tur styrs av meningen i det symboliska tecknet eller sakledet ”färgerna”) är en egenskap hos tavlans färg som vi antingen uppfattar visuellt, med tavlan framför oss, eller som vi i annat fall kan bilda oss en uppfattning om genom tidigare erfarenheter av färg, tavlor – och användningar av ordet ”sjunger”. Det väsentliga för resonemanget i det här kapitlet är alltså att integrationen genom parallellism mellan färgen och sjungandet skapar en ny mening som inte bygger på likformighet (”isomorphism”) i diagrammatisk mening:

But, if I am correct, the parallelism of singing – color is not an isomorphism, but a new complex – an implication-complex – that is, not reducible or traceable to either – of the implicative complexes of the terms taken in abstraction from the metaphorical sentence, as separate terms know [sic] prior to their integration in the metaphorical sentences. It is not an analogy because it coordinates two meanings that formerly worked within different, contrary systems of meanings, one visual and the other auditory. The result is an integration, not a synthesis, which brings parts into unity – in which the

⁶⁰ Anderson (1984), s. 459.

⁶¹ Hausman (1996), s. 199 ff.

components are "distanced" from one another, or parallel in not fusing the two implicative complex but only enabling them to interact.⁶²

Michael C. Haley tangerar liknande tankegångar i en artikel där Peirces tänkande relateras till och får komplettera Lakoffs, särskilt i avseende på den senares begreppsliga metaforer med spatial inriktning så som MORE IS UP. Haleys fokus ligger dock snarare på att visa hur metaforen har sin plats i Peirces idéer om ett "synthetic consciousness" som sömlöst integrerar inre och yttre, tänkande och omvärld⁶³ – och därmed på hur det är möjligt att se likhet även när det inte rör sig om vad Anderson och Hausman kallar "isomorphism". Kognitivisterna som Lakoff och särskilt Johnson har starkt bidragit till att visa hur det mänskliga tänkandet är förankrat i kroppsliga erfarenheter, och därmed ifrågasatt den åtskillnad som under långa tider gjorts mellan det materiella och det mentala.⁶⁴ Kroppsliga erfarenheter ligger bakom konventionella, spatiala metaforer som exempelvis gör att vi förstår glädje och liknande som "up" medan sorgsenhet är "down": en nedsjunken kroppshållning hänger ofta samman med sorg och depression, medan en mer upprätt signalerar en mer positiv stämning.⁶⁵ Haley försöker genom en rad citat belägga hur Peirce säkerligen skulle ha instämt i detta, men också hur Peirce menade att detta inte bara har sin grund i "experience", utan också måste vara avhängigt en medfödd förmåga, "instinct". Vidare menar han att Peirce intresserar sig mer för den underliggande frågan om hur det kommer sig att dimensioner av det fysiska rummet kan ge oss så starka, intuitiva och universellt naturliga metaforer när det gäller tänkandet kring abstrakta fenomen. Här kan man alltså tala om en bakomliggande ontologi eller fenomenologi hos Peirce, vilken säger att den inre och den yttre världen bara är två olika "modes of *mind*".⁶⁶ Metaforer av Lakoffs, Johnsons och Turners typ är inte bara konventioner som har sin

⁶² Hausman (1996), s. 201.

⁶³ Michael C. Haley, "Metaphor, Mind, and Space: What Peirce Can Offer Lakoff", *The Peirce Seminar Papers. Essays in Semiotic Analysis. Volume 4* (New York, 1999), s. 417–440.

⁶⁴ Mark Johnson, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason* (Chicago, 1987).

⁶⁵ Haley (1999), s. 426.

⁶⁶ Haley (1999), s. 430. Haley refererar genom sin resonerande framställning till en lång rad passager hos Peirce: CP 2.275 [c.1902], 6.6 [c.1903b], 6.416 [1878], 4.157 [c.1897a], 2.778 [1902a], 1.383 [c.1890], 1.314–316 [1903c], 6.134 [1892], 6.277 [c.1893a], 4.551 [1906].

bakgrund i vår fysiska upplevelse av ting och människor i tid och rum, utan kommer också av ett övergripande psykologiskt-ontologiskt kontinuum i vilket det inre, "mind" och yttre, "matter", delar samma rum; detta senare beskriver Haley också som en stående *analogi* mellan det mentala rummet och det yttre rummet.⁶⁷

2.4 Ikonicitet: kognitiva representamen

Haleys resonemang kan belysa frågan om varför metaforiskt tänkande i högsta grad är naturligt och nödvändigt – och möjligt, även om analogin inte görs mellan fenomen inom samma sinneskategori, utan till exempel mellan visuellt och auditivt så som i Hausmans exempel "the color sings". Semiosis är visserligen en mental process, och tecken är bara tecken "in the mind of the person", men även om representamen och objekt därmed alltid har en mental sida, kan de därtill i vissa fall sägas ha en materiell. Peirce gör en distinktion mellan *immediate object* och *dynamical object*: det *direkta* är objektet så som det föreställs i tecknet, det *dynamiska* så som det verkligen är, oberoende av hur det uppfattas och tolkas. I ett samtal om vädret, vilket är Peirces exempel, är det direkta objektet vädret så som det uppfattas av dem som samtalar, medan det dynamiska objektet är "the actual or Real meteorological conditions at the moment".⁶⁸ Andra exempel kan vara symboliska tecken som "kvinna" eller "ljus": de verkliga objekt som dessa refererar till representerades, som direkta objekt, på ett annat sätt under antiken än vad de skulle göra idag av en astronom respektive en feminist.⁶⁹ Peirces distinktion "is essentially about capturing a difference between what is internal and external to the mind", menar Elleström.⁷⁰ För kunskap om det dynamiska objektet behövs vad Peirce kallar "collateral observation", tidigare erfarenhet, minne eller kunskap om objektet i fråga.⁷¹

⁶⁷ Haley (1999), s. 433 ff.

⁶⁸ CP 8.314 [1909]. Se också CP 4.536 [1906].

⁶⁹ Exempelen från Lucia Santaella Braga, "Charles S. Peirce's Object (of the Sign)", *Versus* 49 (1988), s. 53–58 (55f.). Se också Sandra Rosenthal, "Peirce's Ultimate Logical Interpretant and Dynamical Object: A Pragmatic Perspective", *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 26 (1990:2), s. 195-210.

⁷⁰ Elleström (2014), s. 117.

⁷¹ T.ex. CP 6.318 [c.1909] och 8.178 [1909a].

Form miming meaning har diskuterats i 2.1. Elleström skiljer detta från *Form miming form*, vilket innebär att inte bara representamenet kan ha materiell form, utan att även objektet, eller rättare sagt dess tänkta, yttre sida kan sägas ha det.⁷² Jag antar att man kan säga att vi i sådana fall tror oss veta, genom "collateral observation", att det dynamiska objektet har fysiska, materiella egenskaper. I den andra strofen av den ovan citerade Tranströmerdikten tolkades den lucka som bildades av den mellersta, kortare versraden som ett visuellt representamen för märket av en yxa i en trädstam. Det är trädstammens *utseende* som representamenet står för, låt vara ytterst schematisk, men representamenets interna relationer speglar objektets interna relationer och detta skulle kunna betraktas som ett diagram i Peirces mening. När ett visuellt representamen däremot står för något abstrakt, något som saknar materiella dimensioner, som döden,⁷³ eller när objektet tillhör en annan sinneskategori, ligger det närmare till hands att tala om en ikonicitet som bygger på parallellism mellan enskilda gemensamma drag, det vill säga om vad Peirce kallar en metafor. Någonstans mellan dessa båda ligger den rytmiska ljudstrukturen i Stagneliusdikten, ett auditivt representamen som står för vågornas upprepade slag mot stranden – där det först kan verka klart att representamen och objekt tillhör olika kategorier. Men ljud och rörelse kan svårigen skiljas åt, då det är "den *snabba följd*en av obetonade stavelser" som står för havets rörelse, som vi av erfarenhet också förbinder med ljud. Peirces trikotomi anger hur "[h]ypoicons may be *roughly* divided" och bör förstås som ett kontinuum, där det inte alltid går eller är meningsfullt att dra några exakta kvalitativa gränser.

I Tranströmerexemplet ovan lästes det symboliska tecknet "lucka", varefter tre versraders visuella kontur kunde tolkas som ett representamen för luckans visuella form. Men "lucka" har också en *kognitivt komplex mening* som kan stå för annan mening, för något som knappast kan beskrivas utan hjälp av bildspråk: en "öppning" i livet, en "ljusning" i levnadsomständigheterna. Ordet "lucka" har förstås materiell, visuell form när vi läser det på pappret, och det kan få auditiv form när vi uttalar det (eller sägas ha auditiv form vid tyst

⁷² Elleström (2010a)s. 82 ff.; se även Elleström (2014), s. 114 ff. Jfr. Winfried Nöth, "Semiotic Foundations of Iconicity in Language and Literature" i *The Motivated Sign* [Iconicity in Language and Literature 2], red. Olga Fischer & Max Nänny (Philadelphia, 2001), s. 17–28 (21 ff.): Form miming form är för Nöth "inomspråkighet" som kan vara repetitioner på det syntagmatiska planet, sådant som alliteration, rim och meter.

⁷³ Som i Elleström (2011), s. 136 f.

läsning), men teckenfunktionen bygger inte på denna form: ”lucka” kan bytas mot en synonym, som låter och ser ut på ett annat sätt, däremot hade versradernas grafiska lucka omintetgjorts om mittraden varit den längsta. Elleström tar också upp metaforen, i mer allmän mening, som exempel på de båda ikonicitetstyperna *Meaning miming form* och *Meaning miming meaning*.⁷⁴ Det förra är som vid *Form miming form* när objektet har materiell form, till exempel om ”den gyllene bollen” uppfattas stå för egenskaper hos solen. Även när representamenet som här är kognitiv mening känner vi på motsvarande sätt som med det dynamiska objektet till att en boll har materiell och visuellt uppfattbar form – liksom objektet, solens rundhet och färg, och därför skulle man här kunna tala om en diagrammatisk ikon. En ”lucka i livet” kan däremot stå för något mycket mer komplext och abstrakt och något som inte har materiell form (kanske ett nytt arbete eller en efterlängtd semesterresa), varför *Meaning miming meaning*, och en metafor i Peirces snävare mening, ”a parallelism in something else”, ligger närmare till hands. Två andra exempel kan vara Karlfeldts ”höstmånens röda kastrull” respektive ”tungsinnets dal”⁷⁵, där det förra snarare är ett diagram, enligt det synsätt som föreslås här. Båda uttrycken ger en kognitiv mening, men i det första fallet är meningen visuella egenskaper som står för andra visuella egenskaper (*Meaning miming form*) medan den i det andra låter något spatialt vara en parallell till tungsinnets mer abstrakta och sammansatta egenskaper (*Meaning miming meaning*) – vilka dock ofta förstås i spatiala termer och mot bakgrund av begreppsliga metaforer som *SADNESS IS DOWN*, något som berörs i 2.3.

Form och mening måste, som sagt, betraktas som konceptuella kategorier som det varken är möjligt eller önskvärt att dra någon absolut gräns mellan. Särskilt svårt är det när det gäller *lingvistisk* och då särskilt *syntaktisk ikonicitet*, som har med ordens ordning att göra.⁷⁶ Det mest välkända exemplet är ”veni, vidi, vici”, där det ikoniska består i att ordens ordning imiterar de tre händelsernas ordning. Representamenet är inte mer än indirekt visuellt eller auditivt (form), men det är samtidigt mycket tveksamt om det rör sig om något komplext kognitivt tecken (mening), enligt Elleström: ”Problemetets kärna står att finna i själva begreppet ordning: alla de ikoniska relationerna inom de tre

⁷⁴ Elleström (2010a), s. 84 f.; Elleström (2011), s. 58 ff.

⁷⁵ Båda metaforerna diskuteras i Peter Hallberg, *Diktens bildspråk* (Stockholm, 1982), s. 25.

⁷⁶ Anderson (1998), s. 42 f. Anderson delar upp lingvistisk ikonicitet i en morfologisk och en syntaktisk underavdelning.

ordens teckenkomplex grundas på visuell, auditiv eller kognitiv ordning. Caesars sentens kan kanske karakteriseras som ett svagt diagram baserat på rudimentär mening som speglar annan rudimentär mening.⁷⁷

Syntaktisk ikonicitet kan naturligtvis förekomma även i versifierad text. Nänny ger flera exempel på hur versradsindelningen kan ha med saken att göra, bland annat

Characters of the great Apocalypse,
The types and symbols of Eternity,
Of first, and last, and midst, and without end.

där ordet "first" står först, "last" är i icke-ikonisk position, "midst" står i mitten och "end" sist.⁷⁸ Något liknande hade man kunnat tänka sig även i en prosatext: "end" hade stått ikoniskt även där, i slutet av meningen. Som syntaktisk men oupplösligt bunden till versformen betraktar jag även den stående möjlighet till ikonicitet som finns i *vändningen* från slutet av en versrad ner i nästa. Frank Kjørup beskriver i sin bok *Sprog versus sprog. Mot en versets poetik* vändningen som kinestetiskt grundad i ögats rörelse mellan versraderna.⁷⁹ Ett exempel:⁸⁰

Träd med frukter av nattens
fåglar tecknas i dunspunna klor
där blicken stegras och vänder
tillbaka till dig och de valv
som stjärnorna knypplar
svindlande djupt i din iris.

77 Elleström (2011), s. 64; jfr. Lars Elleström, "Spatiotemporal Aspects of Iconicity" i *Iconic Investigations* [Iconicity in Language and Literature 12], red. Elleström, Olga Fischer & Christina Ljungberg (Amsterdam, 2013), s. 95–117 (96), om ikonicitet baserad på "squareness".

78 Nänny (1986), s. 204 (ur Wordsworths "The Prelude"). Nänny kallar denna typ "sequence"; också "chiasmus" och "iteration" är fall av syntaktisk ikonicitet, medan övriga är visuell ikonicitet.

79 Frank Kjørup, *Sprog versus sprog. Mot en versets poetik* (København, 2003), s. 181, 184–196.

80 Paul Andersson, *Elegi över en förlorad sommar I–III*, red. Jonas Ellerström, (Stockholm, 2010), version II s. 6 (versrad 87–92).

Blicken ”vänder / tillbaka”, dikten gör ikoniskt (med läsarens perception) vad den med symboliska tecken säger att den gör. Annorlunda uttryckt: det spatio-temporala i läsningen av dikten (det vill säga den riktning läsningen förutsätter och den tid den tar i anspråk) blir ett representamen för det spatiotemporala i diktens virtuella rum. Konventioner kring hur poesi ska läsas spelar in här – Kjørup menar att läsningar av det här slaget är väsentliga för versens poetik, det vill säga det sätt på vilket den skapar mening.

Versifikationens indelning av texten, som ofta kan skapa spänning gentemot den normalsyntaktiska, är ett annat estetiskt verksamt drag i poesin. Ibland kan divergensen mellan versens respektive syntaxens indelning av texten göra att normalt meningsskapande utifrån de symboliska tecknen fördröjs och försvaras. Det som står inom versradens perceptuella helhet kan göra att man uppfattar vad Kjørup kallar *versifikatorisk pseudosyntax*.⁸¹ Följande spektakulära rader ur en sonett av Gerard Manley Hopkins kommenteras redan av Roman Jakobson:⁸²

‘But tell me child your choice; what shall I buy
You?’ – ‘Father, what you buy me I like the best.’

Versen segmenterar – delar upp texten – i konflikt med syntaktisk struktur och kan ligga bakom en felläsning av raderna som *två* frågor. Istället för det korrekta ”What shall I buy you?” kan man läsa “What shall I buy? You?” Vanligen blir splittringen mer subtil, och ibland kan den pseudosyntaktiska versionen rent av vara så iögonenfallande övertygande att den helt undertrycker den normala läsarten. På ett magnifikt och närmast grymt sätt segmenterar versen läsningen genom hela Matthew Arnolds ”Dover Beach”, förmodligen skriven 1851, en dikt värd ta upp också som en föregångare till den modernistiskt uppbrutna, oschematiska men metrisk vers som blir vanligare i 1900-talets poesi (som, i någon mån, i Gunnar Ekelöfs ”En värld är varje människa ...”, se 2.5.2). Här citeras hela den storslagna slutstrofen:⁸³

⁸¹ Frank Kjørup, ”Grammetrics and Cognitive Semantics: Metaphorical and Force Dynamic Aspects of Verse-Syntax Counterpoint”, *Cognitive Semiotics* 2 (2008), s. 83–101 (87 f.) Denna artikel sammanfattar det väsentligaste i Kjørup (2003).

⁸² Jakobson (1960), s. 367.

⁸³ Matthew Arnold, *The Poems of Matthew Arnold* (2. ed.), red. Kenneth Allot & Miriam Allot (London, 1979), s. 253–257. Dikten kommenteras mer utförligt i Jimmie Svensson, ”Iconicity in Verse: Overview, Examples and Challenges” i *The American Journal of Semiotics* 31 (2015:3–4), 377–396 (383 f., 386 f. och 389).

Ah, love, let us be true
To one another! for the world, which seems
To lie before us like a land of dreams,
So various, so beautiful, so new,
Hath really neither joy, nor love, nor light,
Nor certitude nor peace, nor help for pain;
And we are here as on a darkling plain
Swept with confused alarms of struggle and flight,
Where ignorant armies clash by night.

Andra radens "for the world" förefaller först dubbelydigt, eller kanske föredrar man att läsa det som "for the world's sake", särskilt som detta i nästa rad följs av vad som först låter som något hoppfullt, något man som läsare inte varit bortskämd med tidigare i dikten, ett intryck som kan stärkas ytterligare av påföljande rad. Men så framgår det syntaktiskt riktiga sammanhanget i femte raden, och man kastas åter in i det mörka och förtvivlade.⁸⁴ Kanske kastar den bedrägliga läsningen en så mörk skugga över det föregående att "lie" blir ironiskt dubbelydigt, efter uppmaningen "let us be true".

Allt detta har med versform och ikonicitet att göra, men också med metaforik eller bildspråk. I ett första steg handlar det visserligen om att versifikationen ligger till grund för alternativa avkodningar av de symboliska tecknen, men i nästa steg, när vi försöker att tolka och göra dessa "felläsningar" relevanta gör vi så med hjälp av komplexa ikoniska tecken. Detta förutsatt, återigen, att vi lär oss att effekter av det här slaget är estetiskt relevanta och inte bara spratt som elaka eller dåliga poeter spelar oss. Ofta blir felläsningarna relevanta för att de fångar något som vi redan anat. Hur bedräglig och föränderlig världen är kan redan i början av Arnolds dikt uppfattas som huvudtemat, och hos Hopkins kan den fellästa versionen verka svara mot tanken att man genom att ge en present köper barnets kärlek, "köper barnet" (Meaning miming meaning). I det sistnämnda fallet rör det sig alltså om ett metaforiskt, lingvistiskt uttryck, som inte hade funnits där utan versifikationen. Något liknande gäller när Tranströmer inom versradens ramar låter oss läsa⁸⁵

Foten sparkar tanklöst en svamp. Ett åskmoln

⁸⁴ Kjørup (2008), s. 88 ff. diskuterar detta, när det syntaktiska sammanhanget "missförstås" över flera rader och kallar det "garden-path versification", efter det lingvistiska fenomenet "garden-path ambiguity".

⁸⁵ Tranströmer (2011), s. 21 ("Fem strofer till Thoreau" i *17 dikter*, 1954).

så att svampen för ett ögonblick *blir* ett moln, eller möjligen tvärt om. När vi läst denna pseudosyntaktiska mening kan den kognitiva meningen bli ett representamen som står för annan mening, kanske atombombens svampmoln. Frågan är om denna bild alls uppfattats om radindelningen istället varit

Foten sparkar tanklöst en svamp.
Ett åskmoln växer stort vid randen.

Versen drar som det står i originalet ihop leden, som om det varit en språkligt uttryckt metafor med tydliga sak- och bildled i stil med ”svampens åskmoln”.

2.5 Tre diktläsningar

I de följande diktläsningarna exemplifieras samtliga typer av versifikatorisk ikonicitet som presenterats i det föregående ytterligare. Vad de tillför diskussionen är dock i första hand att visa på de komplexa sätt på vilka olika slags ikonicitet hänger samman och påverkar varandra. När det nu inte gäller isolerade exempel utan versorienterade läsningar av hela dikter är det frågan om en hermeneutisk process i vilken vägen inte är linjär från till exempel en inventering av materiella drag till mer komplex tolkning.

I Tobias Berggrens ”Etyd nr 11, som i H-dur” har titelns överordnade liknelse en viktig funktion för den versifikatoriska ikoniciteten i hela dikten, som helt saknar traditionellt rytmiska drag. Den kan uppfattas som exemplariskt visuell i det att versradsindelningen genomgående bildar grafiska enheter av ord och satser som inte alls harmonierar med den syntaktiska indelningen. Gunnar Ekelöfs ”En värld är varje människa...” är däremot en helt och hållet metrisk dikt, där det auditiva antas spela en större roll. Werner Aspenströms ”Mätarlarven” (2.5.2) intar i de avseenden som antytts här en mellanposition och här återfinns såväl visuella som auditiva representamen. I de två sistnämnda läsningarna är det visuella kanske nödvändigt för kategoriseringen av raderna som överensstämmande med sedan tidigare välkända versmått, liksom för uppmärksammandet av avvikelser gentemot dessa kategorier. Versformen är i dessa fall inte enbart auditiva eller visuella representamen som baseras på materiell form, eftersom teckenfunktionen också bygger på att vi känner till den specifika versformen (blankvers) som begrepp. På så vis befinner sig versformen här på gränsen mellan form och mening.

2.5.1 Visuell och syntaktisk ikonicitet (Berggren)

ETYD NR 11, SOM I H-DUR

- Den här stenens yta
är som en handrygg,
den sluter sig om
den inre, ljusa stenen
- 5 som griper om världens fortsättning –
Som handflatan som
griper om stenen: Byggarens
tunga hands mjuka innerhand, och
som åsslutningens lövskuggor griper
- 10 om honom. På lövverkens ovansidor
glimmar redan nattens svärta. På
hans handrygg i månljuset
höstträdens droppar:
sfinxögon. Och stenen:
- 15 ännu i muren glimmar den mörkt
av avsiktslöshet krökt
kring riktning, ännu i muren
kilad tätt vid nästa sten
som ett huvud älskande
- 20 ett annat huvud. Tätt, glimmande kristalliskt
av avsiktslöshet.
Dammygget för kaos! Och
i varje stens mitt:
Läckaget, törsten, vilsenheten

I Tobias Berggrens samling – eller svit – *24 romantiska etyder* från 1987 är samtliga dikter numrerade och namngivna enligt detta mönster, efter kvintcirkelns tonarter.⁸⁶ Metaforisk interaktion mellan litteratur och musik kräver, menar Axel Englund, å ena sidan *skillnad*, det vill säga att de uppfattas som två skilda konstformer (vilket inte alltid varit fallet), så att en *spänning* kan uppstå mellan dem, å andra sidan att ”a pretention to identity” föreligger. Det enklaste sättet att uttrycka en sådan pretention på är att ange den i ett verks titel, att införa en paratextuell markör.⁸⁷ Berggrens ”etyder” gör just detta,

⁸⁶ Tobias Berggren, *24 romantiska etyder* (Stockholm, 1987), s. 29.

⁸⁷ Axel Englund, ”Intermedial Topography and Metaphorical Interaction” i *Media Borders. Intermodality and Intermediality*, red. Lars Elleström (Basingstoke, 2010), s.

uppfattat som en musikalisk beteckning, medan liknelseleden ("som i H-dur" etc.) kan tolkas som ett öppet erkännande av den oöverbyggliga skillnaden.⁸⁸ Ibland finns samband som är så detaljerade att det kan vara motiverat att snarare tala om diagrammatisk likhet: verbala fraser kan till exempel varieras så att de motsvarar olika teman i en musikalisk form.⁸⁹ I Berggrens fall är det dock inte otvetydigt vilken musikalisk form eller vilka existerande stycken som dikterna i så fall skulle jämföras med. Chopins *24 Préludes* (opus 28) kunde ligga nära till hands, men Chopin har även skrivit just etyder, om än inte som preludierna i alla kvintcirkelns tonarter och samlade i ett opus.⁹⁰ Det väsentliga för min läsning är att det underförstådda sakledet till bok- och dikt titelns bildled, det som är som musik men som skiljer sig från den, måste vara *det verbala språket*. Denna överordnade metafor kan styra läsningen och göra att diktens symboliska tecken uppfattas mot en språkorienterad bakgrund.

Jag uppfattar inte heller dikten som "musikalisk" – om ordet används som en symbol för att beteckna en särskilt påfallande ljudstruktur (även om det naturligtvis låter om dikten läses högt!). Den är istället exemplariskt visuell eller grafisk. Därför ska jag här först redogöra för ett antal fall av visuell ikonicitet, där alltså representamenet har visuell form, följt av exempel på versifikatorisk-syntaktisk ikonicitet, det vill säga tecken där representamenet uppstår genom den pseudosyntax den visuella versradsindelningen ger upphov till. Till att börja med är vers 5 betydligt längre än de föregående och den efterföljande. Denna utskjutande visuella form, förstärkt av det avslutande tankstrecket, kan bli ett representamen som styrs av meningen i "världens fortsättning –", vilken

69–80 (72). Jfr. Niklas Schiöler, *Begränsningens möjligheter. Svensk kortdikt från Heidenstam till Jäderlund* (Stockholm, 2008), s. 207 ff. Se också, för en introduktion till musiksemiotik, Nöth (1985), s. 390 ff.

⁸⁸ Om den svårfångade och problematiska skillnaden mellan metafor och liknelse, se Hallberg (1982), s. 14 f.

⁸⁹ Ett välkänt exempel är Ekelöfs "sonatform denaturerad prosa"; se dock för en problematiserande diskussion kring denna dikt (och allmänt om relationer mellan musik och poesi) Magdalena Wasilewska-Chmura, *Musik Metafor Modernism. En linje i den svenska modernismens poetologiska reflexion* (diss. Stockholm, 2000), s. 94 ff.

⁹⁰ I första dikten nämns "något förstrött preludium avlyssnat ur / ett bottenlöst regn" (s. 8), en anspelning på det s.k. Regndroppspreludiet, vilket dock anses vara nr 15 – jfr. Englund (2010), s. 75 – och i en senare nämns också Chopins namn – Berggren (1987), s. 8 och 75. I en intervju nämner Berggren såväl Chopins preludier som etyder, och säger sig vara intresserad av tonarternas kopplingar till olika stämningsslägen – Mikael van Reis, "Jag skulle vilja vara en turkisk fajansmästare" i *Författare i 80-talet*, red. Björn Gunnarson (Lund, 1988), s. 11–19 (12 f.).

i sig kan avse något mer abstrakt än en spatial utsträckning. Representamentets materiella utsträckning låter oss då se detta abstrakta som något materiellt, konkretiserar det, som om det rörde sig om en utskjutande landtunga eller liknande. Det kan således diskuteras huruvida detta ska kallas Form miming form eller Form miming meaning.

Vidare kan det vita som omger versradens fortsättande värld blir ett representament som lyfter fram materialiteten i "den inre, ljusa stenen" som omsluter den. Versraderna 7 till och med 12 bildar en avrundad högerkontur, och i de symboliska tecknen talas om en hand som griper om en sten och en åsslutning vars trädskuggor griper om mannen, en serie rundade former som omsluter varandra: stenen, handen, lövkronornas skuggor, åsen och månljuset. Och alla omsluts de i det rundade, svaga diagram som versradernas högerkontur bildar. Detta följs av mindre, men helt runda former (vers 13–14):

höstträdens droppar:
sfinxögon. Och stenen:

Kolontecknen hade kunnat fungera ikoniskt även om raderna hade stått mer isolerade, men punkternas droppande ögon förstärks genom att två kolontecken står nära nog vertikalt under varandra. Dessutom kan den andra raden, läst i sin grafiska isolering, antyda ett samband, en möjlig metafor: "stenen är/har också sfinxögon". I sammanhanget, med två tydligt ikoniska ":" för droppar och ögon, kan också en latent ikonicitet i bokstaven ö i "sfinxögon" aktiveras.⁹¹

Så långt visuell ikonicitet och ikonicitet på regional eller lokal nivå. Diktens visuella form kan även i sin helhet tolkas diagrammatiskt, då versernas stikiska anordning, det vill säga utan versgruppering, bildar en tät, om än lodrät mur ("muren" nämns i vers 15 och 17). Den tolkningen kan dock behöva kvalificeras genom ett uppmärksammande av den genomgående versifikatorisk-syntaktiska ikoniciteten. Moderna poeter kan ofta utveckla en grafisk särprägel

⁹¹ Jfr. med den ikoniska potentialen i svenskans ö hos dansken Ivan Malinovski, *Poetomatic* (København, 1965), opag.:

snödroppen
spør ikke
»hvorfra« »hvorhen«

som i någon mån gör alla deras dikter visuellt igenkännliga som just deras.⁹² Berggrens poesi är mycket heterogen: i den aktuella boken har vissa dikter mycket långa versrader, andra mycket korta, och dikter med oregelbundna versgrupper varvas med dikter med likformiga, närmast strofiska, medan andra, som den här aktuella, har medellånga versrader som följer varandra stikiskt. Möjligen kunde själva denna grafiska heterogenitet ses som ett slags signatur, men än mer utmärkande är det versifikatorisk-syntaktiska, den höga frekvensen av enjambements, överklivningar, och det sätt på vilket de används. Jan Olov Ullén uppmärksammade detta redan 1979, och hans iakttagelser kan gälla även för Berggrens senare böcker:

Just radindelningen är ett virtuost behandlat formelement i diktens system. Ta bort radindelningen i hans dikter och du får en oläslig prosa, bestående av satser staplade på varandra utan ordning.

Berggrens radindelning har sålunda inte enbart rytmisk funktion. Ofta har den en rent illustrativ eller imitativ verkan, som i barockpoesins överklivningar (fast i mera abstrakt mening).⁹³

Flertalet versrader är inbegripna i enjambement – och flera gånger klyvs det syntaktiska flödet synnerligen abrupt, efter ord som ”om”, ”som” och ”och” (se till exempel rad 11, som slutar med ”På”). På så vis åstadkoms en rörelse, genom att raderna syntaktiskt sällan kommer till vila, utan ständigt pekar vidare mot nästa rad, syntaxen liksom griper om versraderna. Den kinestetiska rörelse som Kjørup menar är inlagd i versens vändning, ögats och pennans ”returbewægelse” från slutet av en versrad ner till början av nästa, utnyttjas på ett stående, slående sätt.⁹⁴ En dikt är visserligen statisk i sin materialitet, men den sensorielle perceptionen och tolkningen av den sker i tid och rum – en spatiotemporalitet som kan fungera som ett representamen för något dikten talar om med symboliska tecken, för något i det virtuella rum som skapas i läsningen⁹⁵ – allt under förutsättning att versens segmentering av syntaxen och de effekter denna ger upphov till inkluderas i det som kvalificerar texten som poesi.

⁹² Se Nyberg (2009), särskilt kapitel 2 och 3.

⁹³ Jan Olov Ullén, *Det skrivna är partitur. Poetik och politik i 70-talet* (Lund, 1979), s. 128 f.

⁹⁴ Kjørup (2003), 181, 184–196.

⁹⁵ Se Elleström (2011), s. 30.

Versifikationen gör genomgående ikoniskt med orden och meningarna vad de talar om symboliskt, och bildar på så viss en ständig och konsekvent "parallelism in something else". I den rundning som versraderna visuellt bildar i 7–12 representeras den omslutande rörelsen av att meningarna så att säga sluter sig om och löper ut över versradsgränserna. De många överklivningarna gör att orden och satserna förefaller hårdare knutna vid varandra: en mening kan avslutas och en ny påbörjas inom en och samma rads ramar, och blir då en enhet i kraft av sin grafiska isolering (vers 15–18):

ännu i muren glimmar den mörkt

Men satsen slutar inte med "mörkt", utan visar sig hänga samman med nästa, "av avsiktslöshet krökt", vilken måste förstås som en och samma satsdel, dels för att den är en enhet genom versifikationen, dels för att inget kommatecken står mellan "av avsiktslöshet" och "krökt". Meningen "ännu i muren glimmar den mörkt / av avsiktslöshet krökt" är minst sagt onaturlig, och det hela tar ytterligare en vändning, när "krökt" visar sig länkas vidare i

kring riktning, ännu i muren
kilad tätt vid nästa sten

Versradsindelningen "kröker" syntaxen, kilar orden tätt vid varandra.

Versifikatorisk pseudosyntax kan öppna för dubbetydighet, som i versrad 22–23:

Dammygget för kaos! Och
i varje stens mitt:

– "mitt" kan också läsas som pronomenet: "i varje stens [kaos] mitt [kaos]:". "Läckaget" i den följande, avslutande raden kan mot bakgrund av detta förstås som en bild för denna undflyende mening, frånvaron av semantisk säkerhet (att notera är också att diktens sista rad inte avslutas med någon punkt – vilken kunde ha satt ett ikoniskt stopp på "Läckaget").

"Språket" är, som redan antytts i resonemanget kring titelns musikaliska bild, det underförstådda sakled som de versifikatorisk-syntaktiska parallellismerna erinrar om. Dikten kan läsas som en språkallgori: stenarna är ord, handryggen och handflatan ett teckenbegrepp (tvådelat), kedjan av omslutande i rad 7–12 det bildspråkliga, vars bilder ständigt måste tolkas genom en annan.

Språket är en mur, som stänger inne eller ute bilden av världen: ”*Gränserna för mitt språk* innebär gränserna för min värld.”⁹⁶

⁹⁶ Wittgenstein (2014), s. 122 (5.6).

2.5.2 Visuellt och auditivt (Aspenström)

MÄTARLARVEN

Jag sträcker mig ut från mitt körsbärsblad
och spanar mot evigheten:

evigheten är alldeles för stor idag,
alldeles för blå och tusenmila.

- 5 Jag tror jag stannar på mitt körsbärsblad
och mäter upp mitt gröna körsbärsblad.

Det behändiga formatet kan ha bidragit till att "Mätarlerven", ur samlingen *Litania* från 1952, blivit en av Werner Aspenströms mest välkända och citerade dikter.⁹⁷ Den kan dessutom uppfattas som representativ för en hållning som är genomgående i hela hans lyriska produktion: avståndstagande från hög och falsk retorik, parallellt med en anspråkslös nedtoning. Redan här tolkas mätarlerven, vilken fått sitt namn av att den ser ut att mäta sig fram genom att växelvis kröka ihop sig och sträcka ut, som en metafor för något mänskligt. Aspenströms påstående i en av sina urvalsvolymer om att det rör sig om "en alltigenom osymbolisk mätarlav"⁹⁸ torde närmast bidra till att fästa uppmärksamheten på hur svårt det är att *inte* tolka: verklighetstrogn larver talar inte i första person. I den här läsningen redogörs först för ett antal fall av versformsrelaterad ikonicitet, vilka sedan kan ligga till grund för tolkningar i metapoetisk riktning med inslag av intertextualitet – perspektiv som behandlas närmare i följande kapitel och som här därför endast ska skisseras.

Visuell form som står för annan visuell form är en relativt enkel typ av ikonicitet och kan därför vara en lämplig utgångspunkt. Tolkningen kan dock bli mer rimlig mot bakgrund av eller kanske rent av förutsätta de mer komplexa tolkningar som följer. Dikten, med de sju versradernas något ojäma högermarginal kan uppfattas som ett representamen för körsbärsbladets taggiga kontur, och att kolontecknet i slutet av andra versraden är larvens ögon som spanar ut över bladets/diktens kant, mot evigheten. Diktens auditiva ikonicitet är mer komplex, eftersom objekten inte har materiell form utan bestäms av den mer abstrakta mening som uttrycks av de symboliska tecknen. Mot bakgrund av den bild av Aspenström och hans poesi som antytts ovan kunde en

⁹⁷ Werner Aspenström, *Litania* (Stockholm, 1952), s. 29.

⁹⁸ Werner Aspenström, *Jordvaggan – himmelstak. Dikter i urval och kommentarer*, (Stockholm, 1973), s. 69.

prosodiskt naturligt, vardagsspråkligt enkel läsart ligga nära till hands. Den av fyrtiotalmodernisterna som förknippas med mer traditionellt orienterad verssekvilibrism torde snarare vara Erik Lindegren. Här görs dock en skanderande läsning, som för att pröva om dikten är metrisk, varvid en lätt stiliserad rytm kan skönjas redan i de två första raderna (kursivering anger betonad stavelse):

Jag sträcker mig *ut* från mitt körsbärsblad
och *sp*nar mot *evigh*eten:

Tidsavståndet mellan de betonade stavelserna kan uppfattas som jämnt.⁹⁹ De växlar på ett harmoniskt sätt: inga möten av betonade stavelser, samtidigt som de obetonade aldrig blir fler än två mellan de betonade. Den första raden är längre, men en tydlig rytmisk likhet föreligger mellan dem. I traditionella termer växlar de mellan jamber (x X) och anapester (x x X), med de förra i början och slut och de senare i mitten.

De två avslutande raderna är betydligt mer regelbundna, enligt ett mönster om varannan betonad, varannan obetonad:

Jag *tr*or jag *st*annar på mitt körsbärsblad
och *m*äter *u*pp mitt gröna körsbärsblad.

Paren om en obetonad och en betonad stavelse är lika många, fem, och raderna skulle kunna passera som jambisk femtakt eller pentameter, ett mycket väletablerat versmått som i sin orimmade variant kallas blankvers. Visserligen skulle "på" knappast betonas vid en prosodisk läsart, men i en dikt på blankvers brukar sådana oregelbundenheter återfinnas i var och varannan versrad. Tanken är att mönstret ändå kan få genomslag och vara förnimbart, om bara övriga versrader också de någorlunda upprätthåller det metriska schemat. Här är de föregående raderna dock inte blankvers, vilket naturligtvis gör det svårare att uppfatta mönstret i de två avslutande raderna. Diktens två mellersta versrader utgör dock en överledande rytmisk period: redan med "alldeles" i tredje raden kan man falla in i en helt regelbunden växling mellan betonad och obetonad:

⁹⁹ Om uppfattade tidsavstånd mellan betoningar i såväl talspråk, prosa som poesi, se Eva Lilja, "Den besynnerliga metern" i *Den litterära textens förändringar. Studier tillägnade Stina Hansson*, red. Stefan Ekman m.fl. (Stockholm, 2007), s. 431–439 (435 f.).

alldeles för stor idag,
alldeles för stor och tusenmila.

De två avslutande raderna *är* inte på blankvers i samma bemärkelse som om det hade gällt en äldre dikt där alla versrader kan läsas som blankvers och där det skulle förefalla högst osannolikt att poeten inte avsett att skriva blankvers. Den mycket väletablerade beskrivningskategorin blankvers underlättar också för en läsare att uppfatta skillnaden mellan dessa två rader och de övriga. Även om en viss auditiv skillnad föreligger har representamenet ett mer komplext inslag i och med denna beskrivningskategori, som är kulturellt inlärd och associerad med en litterär tradition. Dessutom finns ett visuellt inslag, då indelningen i versrader är en förutsättning för räknandet av de fem jamberna per rad. Noteras bör att raderna i fråga binds samman även av ett annat traditionellt formdrag, nämligen slutrim – låt vara mellan identiska ord.¹⁰⁰

Den regelbundna växlingen mellan obetonad och betonad stavelse börjar med ”alldeles”, ett ord som markerar en vändning: larven har spanat ut i det fria, i versrader med en friare rytm, men inleder där en negativ värdering av friheten och väljer istället att hänge sig åt sin bladbundenhet i de två slutraderna. Den relativa skillnaden mellan den mer omväxlande rytmen i början av dikten och den mer regelbundna i de två avslutningsraderna gör alltså att dessa kan bli representamen för utblickande i den stora världen respektive förnöjsamhet i att stanna kvar i den lilla. Denna tolkning har stöd i de symboler som konventionellt används för att beskriva verstyper, ”fri” (från meter) respektive ”bunden”, vilkas mening alltså fungerar som metaforiska paralleller.

Denna ikonicitet illustrerar i någon mån sådant som redan är läsningen av de symboliska tecknen, men kan också fungera som tecken som indikerar att meningen allegoriskt eller metaforiskt kan stå för annan, poetologiskt orienterad mening. Annie Finch visar i *The Ghost of Meter* hur amerikanska poeter från Emily Dickinson och framåt använder inslag av pentametersverser som laddas med delvis individuell mening. De enstaka pentameteraderna hos Dickinson, exempelvis, tenderar att uttrycka ett negativt färgat förhållande till olika auktoriteter: pentametern har genom att vara så dominerande i kanoniserad engelskspråkig diktning av manliga poeter förknippats med det patriarkala. Modernismen förknippas med icke-metrisk vers och fick sitt stora genombrott i Sverige med Aspenström och andra under 1940-talet.¹⁰¹

¹⁰⁰ Om identiska rim, se Ragnar Oldberg, *En bok om rim* (Lund, 1954), särskilt s. 25 f.

¹⁰¹ Se t.ex. Algulin (1969), s. 16 och 22 ff.

Inledningsvis antyddes en förståelse av dikten som ett uttryck för en hållning som värnar det lilla, ”körbärsbladet”, och som avvisar den storvulna ”evigheten”, men om det etablerade versmåttet associeras vidare till tradition och föråldrade ideal, kan tolkningen tvärtom bli att det är av inskränkthet och konservatism som larven inte vågar ge sig hän åt friheten, utan istället väljer det trygga och invanda. Men bilden är komplicerad och blankversen är i högsta grad levande hos just fyrtiotalmodernisterna¹⁰² – och att ”ett disharmoniskt innehåll kräver en disharmonisk form” tycks vara en tånjbar formel.¹⁰³

Det kunde kanske redan från början ligga nära till hands att betrakta larven som en mask bakom vilken en *poet* döljer sig. I det här sammanhanget kan man för övrigt komma att tänka på Georg Stiernhielms sonett om silkesmasken (tryckt 1668), särskilt om man känner den genom Jesper Svenbros bländande läsning, enligt vilken maskens förvandling till fjäril är en metafor för läsarens luftburna röst som väcker den stumma textgestalten till liv.¹⁰⁴ I ”Mätarlarven” ligger vägen nu öppen för att genom ljudlighet och etymologi se en förbindelse mellan sista radens ”mäter” och metriciteten i de avslutande raderna (*meter* kommer av grekiskan ord för ”mått”). Det är i exakt fem jambler som larven ”mäter upp” sitt blad – körbärsbladet, som därmed fungerar som en metafor för dikten själv eller bladet den står skriven på.

¹⁰² För centrala fyrtiotalsdikter på (mestadels!) blankvers, se t.ex. Karl Vennberg, *Halmfackla* (Stockholm, 1944), s. 9 ff. (”Klassisk prolog”), Erik Lindegren, *Sviter* (Stockholm, 1947), s. 5 f. (”Hamlets himmelsfärd”) – och Gunnar Ekelöfs ”En värld är varje människa ...” som jag behandlar i 2.5.3.

¹⁰³ Erik Lindegren, ”Min synpunkt på: anarkismen” (enkätsvar) i *40-tal* 1946:2, s. 62. Lindegrens uttalande handlar inte nödvändigtvis om (enbart) versform.

¹⁰⁴ Jesper Svenbro, ”Silkesmasken och fjärilen” [2000] i *Fjärilslära. Antika, barocka och samtida figurer för det skrivna ordet och läsandet* (Stockholm, 2002), s. 122–135.

2.5.3 Versform och metafor (Ekelöf)

- En värld är varje människa, befolkad
av blinda varelser i dunkelt uppror
mot jaget konungen som härskar över dem.
I varje själ är tusen själar fångna,
5 i varje värld är tusen världar dolda
och dessa blinda, dessa undre världar
är verkliga och levande, fast ofullgångna,
så sant som jag är verklig. Och vi konungar
och furstar av de tusen möjliga inom oss
10 är själva undersåtar, fångna själva
i någon större varelse, vars jag och väsen
vi lika litet fattar som vår överman
sin överman. Av deras död och kärlek
har våra egna känslor fått en färgton.
- 15 Som när en väldig ångare passerar
långt ute, under horisonten, där den ligger
så aftonblank. – Och vi vet inte om den
förrän en svallvåg når till oss på stranden,
först en, så ännu en och många flera
20 som slår och brusar till dess allt har blivit
som förut. – Allt är ändå annorlunda.
- Så grips vi skuggor av en sällsam oro
när något säger oss att folk har färdats,
att några av de möjliga befriats.

I *Färjesång* från 1941 finns, till skillnad från Ekelöfs två närmast föregående samlingar, bara ett fåtal regelbundet metriska dikter. En av dem är den som börjar "En värld är varje människa...",¹⁰⁵ vars blankversmönster dock har ett antal okonventionella avvikelser, något som tidigare uppmärksammats av Bengt Landgren. I några rader uppstår enligt Landgren en tydlig spänning

¹⁰⁵ Gunnar Ekelöf, *Samlade dikter I*, red. Anders Mortensen & Anders Olsson (Stockholm, 2015), s. 194. Läsningen går tillbaka på Jimmie Svensson, "Versform och ikonicitet i 'En värld är varje människa'", *ekelöfet. Gunnar Ekelöf-sällskapets tidskrift* 43 (2012), s. 52–57.

mellan det metriska schemat och den konkreta rytmen, i rad 3, 7–9 och 11–12.¹⁰⁶ Men en sådan spänning märks mer eller mindre starkt i *alla* versrader i metrisk vers. Blankvers är femtaktig jambisk vers som inte är rimmad, och flertalet versrader följer detta mönster, till exempel (markering föregår metriskt accentuerad stavelse):

En 'värld är 'varje 'männi'ska, be'folkad
av 'blinda 'varel'ser i 'dunkelt 'uppror

Slutstavelsen i ”människa” respektive ”varelser” skulle rimligen betonas svagare vid en prosodiskt naturligt uppläsning. Mönstret, om varannan accentuerad, stark, varannan oaccentuerad, svag, är ändå fullt förnimbart, trots att alla starka positioner inte fyllts av en naturligt starkbetonad stavelse. Så långt är det inget anmärkningsvärt med Ekelöfs blankvers. Men så, i tredje versraden, händer något:

mot 'jaget 'konung'en som 'härskar 'över 'dem.

Och igen, i vers 7:

är 'verklig'a och 'levan'de, fast 'ofull'gångna

De här raderna, och ytterligare fem, har sex jamber istället för blankversens normala fem (utöver dem som angetts ovan också versrad 16). De avvikande versraderna är inte *alexandrin*er, vilka visserligen har just sex jamber, men också mittcesur och rim (se vidare 4.5.2), kriterier som Ekelöf inte uppfyller.¹⁰⁷ Landgren menar att blankversens funktion i dikten skulle kunna vara att signalera ett didaktiskt syfte, samt att utgöra ett normbrott gentemot den fria versform som dominerar samlingen i övrigt.¹⁰⁸ Men blankversen är mycket vanlig i svensk litteratur sedan början av 1800-talet, inte bara i lärodikter. Och Ekelöfs blankvers är alltså inte vilken blankvers som helst – vilket skulle kunna

¹⁰⁶ Bengt Landgren, *Polyederns gåta. En introduktion till Gunnar Ekelöfs Färjesång* (Stockholm, 1998) s. 130.

¹⁰⁷ Jfr. de från femtaktan avvikande raderna i Nils Ferlins ”Från Klara Kyrkogård”, vilka otvivelaktigt är att förstå som alexandrin – *Kejsarens papegoja* (Stockholm, 1951), s. 61.

¹⁰⁸ Landgren (1998), s. 133.

tänkas signalera att versformen här har en mer specifik funktion, även om varierad blankvers förekommer även i andra Ekelöfdikter.¹⁰⁹ Ekelöf har själv sagt sig ha lärt mycket av T. S. Eliots fria behandling av den – ”men lika mycket av Shakespeares”.¹¹⁰ Blankversen i modernistisk poesi är för övrigt ett kapitel för sig, som inte kan skrivas här.¹¹¹

Denna versifikatoriska utformning kan i sin helhet tolkas som ett representamen i ett ikoniskt tecken. De sextaktiga raderna innebär knappast några *hörbara* avvikelser, då ju det jambiska mönstret inte rubbas. Även om man läste med så tydlig paus vid verssluten att man kunde höra var de slutar, och därmed skilja versraderna från varandra, torde nämligen vårt närminne vara för begränsat för att vi skulle kunna uppfatta någon skillnad i tid mellan så här långa enheter. Ett delvis visuellt representamen hade kunnat föreligga, om de sextaktiga raderna alla varit synbart längre än de femtaktiga, men så är det alltså inte. Däremot är det nödvändigt, med tanke på svårigheterna att auditivt uppfatta avvikelserna, att läsaren tillgodogör sig dikten visuellt. Kanske förutsätter detta representamen att läsaren tänker och kategoriserar i termer av blankvers som koncept och kanske rent av kan historisera avvikelserna: i en tid med en annan poetik hade det kanske legat närmast till hands att avskriva dem som slarv från poetens sida. På så vis rör det sig om ett synnerligen komplext representamen. ”Versform” är alltså snarare att betrakta som ”versmening” i det här fallet.

Så till objektet för vilket versformen är ett representamen. Särskilt i diktens första halva kunde det ligga nära till hands att associera till klassiskt psykoanalytisk terminologi: överjaget, ”jaget konungen”, försöker behärska drifterna

¹⁰⁹ Inslag av sextakt i andra blankversdikter i 30- och 40-talens samlingar: ”orimmad sonett” (*sent på jorden*, 1932), den tredje av ”Tre elegier” (*Dedikation*, 1934), ”Höstnatt”, ”Jag tänker” (*Sorgen och stjärnan*, 1936) och ”Emigranten” (*Non serviam*, 1945) – Ekelöf (2015 I), s. 3, 46 f., 77, 124 respektive 236 ff. De fyra versrader av Strindberg från vilka Carl Olov Sommar menar att Ekelöf hämtat bilden av fartyget bakom horisonten i diktens mellersta versgrupp är i jambisk femtakt med en sextaktig rad – *Gunnar Ekelöf. En biografi* (Stockholm, 1989), s. 265 f. Landgren (1998), s. 204 visar för övrigt hur Ekelöfs ”Eufori” genom den ”felaktiga” hexametern anknuter till en annan dikt av Strindberg.

¹¹⁰ Ekelöf (1992), s. 119. Arnolds ”Dover Beach”, som tas upp i 2.4, är ett tidigt exempel på blankvers som är oregelbunden på ett sätt som kunde kallas modernistiskt. Ekelöf kan syfta på såväl *The Waste Land* som *Four Quartets* – Ekelöf tolkar ”East Coker” ur det senare verket i *BLM* 1941, s. 423–428.

¹¹¹ Se vidare Lars Bäckström, ”Blankvers och fri vers” i *Vers-mått* [Skrifter utgivna av Centrum för metriska studier 2], red. Eva Lilja, John Swedenmark & Kristian Wählin (Göteborg, 1991), s. 79–87.

som gör uppror under medvetandets yta. Att en dikt genomgående följer ett bestämt metriskt schema kan indikera ordning, kontroll – särskilt tydligt är det om de omgivande dikterna i den aktuella samlingen har en mer eller mindre fri versform. I ”En värld är varje människa...” står således den jambiska femtaktigen för överjaget, medan de avvikande sextaktiga raderna visar att de upproriska krafterna ibland förmår skaka den kontrollerade fasaden. Men även andra objekt är tänkbara. I diktens mellersta versgrupp finns liknelsen med en vattenyta som ligger ”aftonblank”, men som upprörs av vågor när ett ångfartyg passerar utom synhåll, bortom horisonten. Men vågsvallet lägger sig och allt blir åter ”som förut”. Detta har en parallell i versstrukturen: efter rad 16 förekommer inga fler sextaktiga versrader, och dikten avslutas på regelrätt femtaktig blankvers. Detta andra objekt (så som vi känner detta ”dynamical object”) är ytterst sammansatt och har såväl visuella, auditiva som taktila egenskaper.

Också indelningen i tre versgrupper fungerar ikoniskt och kan ligga till grund för ett slags syntaktisk ikonicitet som omfattar hela dikten. Landgren visar hur psykoanalysen långt ifrån är diktens enda idémässiga bakgrund.¹¹² I andra riktningar pekar inte minst den mikrokosmos-makrokosmoskonception som kommer till uttryck: människan rymmer inte bara mindre ”varelser”, men är också del i något större, som i sin tur också är del i en större varelse. Människan är som en serie kinesiska askar eller ryska dockor. Versradsgrupperingen, med först en stor versgrupp, sedan en andra som är hälften så stor, som i sin tur följs av en tredje, knappt hälften så stor som den andra, kan tolkas som ett visuellt diagram för detta. Men versgrupperna kan vidare förstås som syntaktiska enheter, på en högre nivå än meningarna. Så kan den mellersta versgruppen uppfattas som en enda, sammanhållen komparativbisats, fast den ju faktiskt består av tre meningar. Den är dessutom ett sammanhängande bildled (i en liknelse, som till skillnad från metaforen måste ha ett explicit jämförande led, vanligen, som här, ”som”). Men vad är sakledet, den huvudsats bisatsen syftar tillbaka på? Enligt en normal, prosanära läsart – som om ingen blankrad funnits – hänger den samman med den då omedelbart föregående huvudsatsen ”Av deras död och kärlek / har våra egna känslor fått en färgton”. Nu kan den istället vara en bild för *allt* det som sägs i den föregående, större versgruppen. Den mellersta versgruppen kan uppfattas

¹¹² Bengt Landgren, *Ensamheten, döden och drömmarna. Studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs diktning* (diss. Stockholm, 1971), s. 177 ff. Ekelöf leker här också med Swedenborgs idé om att universum måste vara som en människa i gigantiskt format, eftersom människan är Guds avbild.

som syntaktiskt dubbelriktad, då den även kan utgöra bildledet (liknelseledet) till den avslutande versgruppens ”Så...”-sats. Detta kan för övrigt påminna om de mycket långa liknelseled som ofta föregår sakleden i äldre, episk litteratur.¹¹³ Läsaren kan i denna läsning alltså få en aning om att ”folk har färdats” på samma sätt som vi anar att en ångare passerar då det plötsligt börjar gå vågor på vattnet. Det väsentliga är här dock att den mellersta versgruppen kan ingå dels i en större syntaktisk enhet, den första versgruppen, dels också i den mindre, tredje versgruppen, och detta ger alltså en syntaktisk parallell till diktens bild av människan som inrymd i en större varelse och rymmande mindre varelses.

Så långt har ikonicitet på versgrupperingens överordnade nivå och på versradernas och takternas mellannivå uppmärksamats. Det återstår att ge exempel på hur skriftspråkets allra minsta enheter kan tolkas ikoniskt:

Som när en väldig ångare passerar
långt ute, under horisonten, där den ligger
så aftonblank. – Och vi vet inte om den

Vid en första läsning kan ”den” i tredje raden för ett ögonblick se ut att syfta på horisonten: orden ger intrycket av att hänga samman, så som de står inom en och samma versrads pseudosyntaktiska enhet. Vid en närmare granskning syftar ”den” däremot på ångaren, vilket framgår när nästa versrad läses, efter den lilla fördröjning eller paus som slutet av versraden alltid innebär: vi vet inte om att ett fartyg passerar därute förrän dess svallvågor når stranden där vi står. Men det är upplagt för missförstånd då avståndet mellan detta ”den” och dess korrelerat ”ångare” har blivit ganska långt, och ett ”den” med ”horisonten” som korrelerat står mellan dem. Hade det rört sig om prosa skulle man kanske inte lägga märke till detta, och om man så gjorde skulle man med fog kunna hävda att meningen är misslyckad i sin konstruktion. I poesi kan däremot felläsningar och dubbeltydighet av det här slaget vara estetiskt produktiva.

Vad skulle det då betyda, att vi inte känner till *horisonten* förrän något från den andra sidan når oss? Vilken annan mening står denna mening ikoniskt för?

¹¹³ T.ex. *Inferno XXI*: ”Som på det stora varvet i Venedig ...” (vers 7), följt av en lång beskrivning och så sakledet ”så, utan eld, men med gudomlig vilja ...” (vers 16) – Dante Alighieri, *Den gudomliga komedin [Divina Commedia]*, tolkning Ingvar Björkeson (Stockholm, 1983). Möjligen kan också ”vi skuggor”, som inte riktigt tycks passa mot diktens övriga idébakgrund, erinra om Dante – och denna avslutande versgrupps tre rader om Dantes terziner; en recensent talar om ”den dantelikt sublima slutstrofen” – Artur Lundkvist, ”Sång för att leva bättre”, *BLM* 1941, s. 646 f. (647).

Kanske något i stil med att vi inte inser att det finns en gräns, ”horisonten”, för vårt vetande eller seende, förrän något som ligger bortom den gör sig påmint. Det finns ytterligare stöd för den här läsningen. Horisonten är per definition det *streck* i fjärran som skiljer land eller hav och himmel åt, ett förhållande som tankstreckets ”–” som ett visuellt representamen diagrammatiskt kan stå för. Vattenytan som leder fram till horisonten kan vara ”aftonblank”, men inte horisonten själv. De som talar i dikten tycks först tro att det är den blanka vidden *framför* dem – en spegel? – som är horisonten. Svallet ebbar ut, men något är förändrat, i det att vi höjt blicken och blivit medvetna om horisonten, återigen ikoniskt närvarande som ett tankstreck, när allt blivit

som förut. Allt är ändå annorlunda.

3. Intertextualitet

I det överordnade kapitel 2 handlade det generellt om fall där något, ett representamen, står för något annat, objektet, baserat på likhet. Nu gäller det istället när objektet är en *annan* text, författare, tradition, stil eller liknande. Syftet med kapitlet är att diskutera och visa hur versformen kan ligga till grund för olika intertextuella samband, samt relatera detta till semiotisk terminologi. Begreppet intertextualitet har sitt ursprung i poststrukturalistisk teoribildning från 1960-talet och förknippas med bland andra Julia Kristeva och Roland Barthes. Det avser där något mycket vidare än relationer mellan litterära texter, men används numera ofta som en överordnad term och inkluderar även äldre inflytandeforskning.¹ Detta kan jämföras med utvecklingen för metaforbegreppet, vilket gått från att endast beteckna ett slags trop till att innefatta bildspråk i allmänhet.

Intertextualitet kan förstås ur tre olika perspektiv, beroende på vilken teckenfunktion som uppfattas som den dominerande. Detta diskuteras och exemplifieras i 3.1, där intertextualitet beskrivs som ett dubbelt tecken i spänningsfältet mellan tradition och den unika funktionen i den aktuella texten. I 3.2 ställs detta mot bakgrund av en allmän förståelse av semiosis som en följd av tecken, där den nya meningen bygger på tidigare semiosis. Här ansluter jag liksom i föregående kapitel till Lars Elleström, vars modeller utgår från Peirce, men också till Augusto Ponzio. I 3.3 relateras detta i sin tur till det vidare, poststrukturalistiska intertextualitetsbegreppet, även om jag i praktiken, då versifikation är en exklusivt litterär kategori, använder ett betydligt snävare. I samband med detta behandlas skillnader mellan mer traditionellt metrisk och

¹ Se t.ex. Frauke Berndt & Lily Tonger-Erk, *Intertextualität. Eine Einführung* (Berlin, 2013). För andra introduktioner till intertextualitetsbegreppet hänvisas till Kjell Espmark, *Dialoger* (Stockholm, 1985), s. 19–38; Anders Olsson, ”Intertextualitet, komparation och reception” i *Litteraturvetenskap. En inledning*, red. Staffan Bergsten (Lund, 1998), s. 51–66; Michael Worton & Judith Still (red.), ”Introduction” i *Intertextuality. Theories and Practices* (Manchester, 1990); s. 1–44; Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, (augm. ed.), Ithaca 2002 [1981], s. 100–118 (kapitel 5).

friare versform, något som i 3.4 leder över i en närmare diskussion av beskrivningskategorierna. De bestämmer nämligen till stor del möjligheterna att se samband och skillnader mellan texter och är därmed av största vikt för intertextuell meningsproduktion.

3.1 Intertextualitet som symbol, index och ikon

Vad rör det sig om för slags tecken, när vi läser en text och påträffar något som får oss att tänka på en annan text? Något i texten vi läser står för den andra texten eller något i den. I sammanhanget är det särskilt viktigt att betona hur alla tecken i bruk är blandade, det vill säga att de har inslag av alla tre tecken-typerna eller -funktionerna. En symbol är i en av Peirces många formuleringar kring detta ”a mere dream; it does not show what it is talking about.”² I en annan heter det att symolen inte kan ”indicate any particular thing, it denotes a kind of thing”.³ Så snart ett symboliskt tecken används, får det inslag även av indexikalitet och ikonicitet. För att symbolen ska kunna stå för ett bestämt objekt krävs ett index. Också det ikoniska tecknet kommer snart in i bilden – Peirce sammanfattar: ”A *Symbol* is a sign naturally fit to declare that the set of objects which is denoted by whatever set of indices may be in certain ways attached to it is represented by an icon associated with it.”⁴ Peirce inser själv att formuleringen är något snårig och bjuder på en förklarande exemplifiering:

To show what this complicated definition means, let us take as an example of a symbol the word “loveth.” Associated with this word is an idea, which is the mental icon of one person loving another. Now we are to understand “loveth” occurs in a sentence; for what it may mean by itself, if it means anything, is not the question. Let the sentence, then, be “Ezekiel loveth Huldah.” Ezekiel and Huldah must, then, be or contain indices; for without indices it is impossible to designate what one is talking about. Any mere description would leave it uncertain whether they were not mere characters in a ballad; but whether they be so or not, indices can designate them. Now the effect of the word “loveth” is that the pair of objects denoted by the pair of indices Ezekiel and Huldah is

² CP 4.56 [1893].

³ CP 2.301 [1893].

⁴ CP 2.295 [c.1893]. Se även den senare trikotomin *sinsign*, *legisign* och *qualisign* som också kan sägas beröra relationen mellan teckentyperna: CP 2.233–272 [c.1903].

represented by the icon, or the image we have in our minds of a lover and his beloved.⁵

Meningen ”Ezekiel loveth Huldah” kan tolkas för att den är en diagrammatisk ikon för något vi redan känner till, en mental bild i stil med ”X älskar Y”. Här rör det sig om ikonicitet på en mer basal nivå, om en förmåga att koppla samman mönster som är grundläggande för all mänsklig perception och kognition, medan den här aktuella litterära ikoniciteten är av mer stiliserad art och kräver mer av aktiv tolkning.⁶ Någon absolut boskillnad kan emellertid inte göras, och den förstnämnda förmågan är naturligtvis en förutsättning för att vi ska kunna uppfatta andra, egentliga ikoniska tecken.

Heinrich F. Plett väljer i sin semiotiskt (om än inte Peirceianskt) orienterade introduktion till intertextualitetsbegreppet att utgå från citatet, eftersom det innebär en jämförelsevis enkel typ av referens:

The procedure of quoting resembles that of tropification, since the resulting text always lends itself to two interpretations, namely a literal and a non-literal one. For this reason a quotation text can be regarded as a ”dual sign” (Riffaterre 1980), since it admits of a *proprie* as well as of one or more *improprie* readings. The title of G. B. Shaw’s *Arms and the Man*, for instance, refers in its literal (primary sense) directly to the events of the play, whereas its additional (secondary) sense derives from the fact that it is also a (translated) quotation of the initial line of Virgil’s *Aeneid*.⁷

Plett uppmärksammar således en analogi med det bildspråkliga: titeln kan läsas såväl icke-intertextuellt, vilket motsvarar att den inte uppfattas som ett bildled, utan tolkas bokstavigt, som intertextuellt, vilket motsvarar den bildliga tolkningen. I båda fallen handlar det om tecken där den symboliska funktionen är i förgrunden: *Arms and the Man* utspelar sig faktiskt under ett krig, varför titeln kan sägas referera ”directly to the events of the play”, men kan samtidigt förstås som en metonym för Ovidius’ verk, eftersom den sedan tidigare är sammankopplad med detta.

⁵ CP 2.295 [c.1893].

⁶ För en översikt av dessa frågor, i anslutning till såväl kognitionsforskning som Peirce, se Pettersson (2013), särskilt kapitel 2.

⁷ Heinrich F. Plett, ”Intertextualities” i *Intertextuality*, red. Plett (Berlin & New York, 1991), s. 3–29 (10).

Om pjäsen hade handlat om krig i mer bildlig mening hade man kunnat argumentera för att den ikoniska funktionen blivit något mer dominerande (de symboliska tecknens mening skulle inte ”direkt” referera till händelserna, utan skulle stå för annan mening). En ”mental icon” för krig (jämför med Peirces exempel ovan) torde dock vara involverad i båda fallen, varför det rör sig om en grad- snarare än artskillnad. Det hela blir mer komplext om man tänker sig att de båda tecknen integreras genom vad som inom metafor teorierna kallas sammansmältning, interaktion eller liknande, det vill säga att de inte längre tolkas som två separata tecken utan som ett sammansatt. James Joyces *Ulysses* är en titel som kanske tydligare än den i Pletts exempel visar hur nödvändigt det är att förena de båda tolkningarna, det ”dual sign” han talar om. Titeln är förstas å ena sidan namnet på huvudpersonen i *Odysséen*. Å andra sidan står den för något i Joyces verk – titeln pekar så att säga indexikalt på verket och uppmanar läsaren att hitta kopplingen, en koppling som läsaren av konvention har anledning att förvänta sig. Men i boken finns inte ens någon som heter Ulysses! Läsaren kan bara sätta namnet i relation till det som händer i romanen genom att göra en mer avancerad jämförelse: det är kanske Leopold Bloom som är Odysseus, i bildlig mening? Kanske gör jämförelsen snarare att olikheterna kommer i fokus: ”Kontrasten till det klassiska eposet har främst den verkan att den visar oss hur små, trolösa och triviala vår tids människor är.”⁸ Den paratextuella fingervisning som titeln (och den av Joyce senare sanktionerade schematiska översikten⁹) ger kan vidare leda till att man upptäcker strukturella likheter: exempelvis kan Odysseus’ besök i dödsriket motsvara den begravning Bloom går på, och den glödgade pålen i cyklopen Polyfemos’ öga kan motsvaras av Blooms höjda cigarr.¹⁰

Det indexikala tecknet framstår i de flesta av Peirces formuleringar och definitioner som främst kopplat till materiella relationer mellan orsak och verkan: ”The index is physically connected with its object, they make an organic pair, but the interpreting mind has nothing to do with this connection,

⁸ Björn Tysdahl, ”Den engelska litteraturen”, övers. Sven Rinman, i *Litteraturens världshistoria. Mellankrigstiden. Andra världskriget* (2. uppl.), red. F. J. Billeskov Jansen & Sven Rinman (Stockholm, 1991), s. 132–202 (146 f.). *Ulysses* förekommer flitigt i Gerard Genette, *Palimpsests. Litterature in the Second Degree* [*Palimpsestes. La littérature au second degré*, 1982], övers. Channa Neman & Claude Doubinsky (Lincoln, 1997), särskilt s. 5 ff. och 308 ff.

⁹ Först i Stuart Gilbert, *James Joyce. A Study* (London, 1930), s. 41.

¹⁰ James Joyce, *Ulysses* [1922], övers. Erik Andersson (Stockholm, 2012), episod 6 respektive 12 – som i schemat har titlarna ”Hades” respektive ”Cyclops”.

except remarking it, after it is established.”¹¹ Fotografier är index, eftersom de är ”physically forced to correspond point by point to nature”.¹² Det framgår dock tydligt i andra sammanhang och av andra exempel att han också räknar med icke-fysiska, mentala index. Allt som riktar uppmärksamheten mot något är nämligen att betrakta som index. Ord som ”här” och ”där”, exempelvis, kan sägas vara särskilt indexikala i sin användning, men som framgår av formuleringen ovan om att ”without indices it is impossible to designate what one is talking about” torde alla ord ha inslag av indexikalitet. Intertextualitet som existerar mellan verk, som mellan *Ulysses* och *Odysséen*, har också indexikala inslag, i analogi med Peirces fotografiexempel. Det yngre verket är, sett utifrån de nämnda elementen (”the *ground* of the representamen”), ett index för det äldre verket. Det hade inte existerat, inte sett ut som det gör om *Odysséen* inte hade funnits, och så till vida har det tolkande medvetandet ingenting med kopplingen att göra.

Men ur ett annat perspektiv är sambandet mellan verken i högsta grad beroende av tolkning, och kan knappast heller tolkas på något entydigt sätt. Liksom vad gäller fotografiet finns också inslag av ikonicitet, när element i det yngre verket tolkas som representamen för objekt i det äldre. *Ulysses* och dess relation till *Odysséen* kan i det här avseendet vara typexemplet för en intertextualitet som ligger allegorin nära. Några eller flera element i handlingen i det verk man läser, exempelvis i vilken temporal ordning händelser följer på varandra, erinrar om handlingen eller händelsernas ordningsföljd i ett annat, välkänt verk. Litterär allegori är enligt Elleströms schema att förstå som Meaning miming meaning och som svagt diagram,¹³ och detsamma gäller detta slags intertextualitet. Det är den kognitivt komplexa mening som uppstår vid läsningen av de symboliska tecken som utgör representamenet, och det står för ett objekt som utgörs av händelser, inte ett objekt med materiell form. Det är frågan om en relationell ikon, det vill säga att representamenets interna relationer (mellan två eller flera element i handlingen) speglar objektets interna relationer. Exempelvis skulle Blooms hemkomst till Molly i *Ulysses* förmodligen vara en alltför ospecifik händelse för att kunna stå för Odysses hemkomst till Penelope om det inte vore för att den dels ingår i en uppsättning händelser som speglar händelser i *Odysséen*, dels infaller i slutet av romanen, vilket ligger till grund för en mer detaljerad, relationell likhet.

¹¹ CP 2.299 [c.1895a].

¹² CP 2.281 [1893]. Fotografiet har också ett starkt ikoniskt inslag: ”a photograph is an index having an icon incorporated into it” – CP 4.447 [c.1903a].

¹³ Elleström (2011), s. 58.

Plett lånar sin karaktäristik av citatet som ett dubbelt tecken ur Michael Riffaterres *Semiotics of Poetry* från 1978. Hos Riffaterre är dock denna dubbelhet kopplad till den poetiska texten eller är rent av det som utgör *poeticiteten*. En dikt utmärks av att läsaren vid en första, *heuristisk* läsning ofelbart misslyckas med att läsa dikten mimetiskt eller referentiellt, varefter en andra, *hermeneutisk* läsning måste följa, där textens utsagor förs tillbaka på en enda, underförstådd *matris*, som kan vara ett ord eller en enklare fras, och förstås som varianter av denna matris (vilken kunde beskrivas som ett slags begreppslig metafor). Det är först då som texten kan förstås som ett tecken och dess egentliga betydelse, *signifikansen*, står klar.¹⁴ Intertextualiteten kommer in i bilden genom att olika *hypogram* genererar denna dubbelhet: ett ord eller uttryck som först uppfattas som enkelt, det vill säga som endast tillhörande den mimetiska nivån, kan mot bakgrund av ett hypogram tolkas även på den semiotiska nivån. Hypogrammet kan vara byggt av en intertext, en kliché eller en stereotyp – Riffaterre exemplifierar med bland annat ”a heart of stone”.¹⁵ Riffaterre tycks senare föredra att tala om intertextualitet istället för hypogram,¹⁶ och företräder i så fall ett intertextualitetsbegrepp som inte bara omfattar andra texter. Hos Riffaterre spelar versformen ingen eller en mycket undanskymd roll, och bortsett från homonymer visar han knappast något intresse för tecknens materiella sida.¹⁷ Men hans resonemang kan mycket väl tillämpas även på den: ofta när versformen tillskrivs betydelse torde det handla om att den med Riffaterres terminologi uppfattas som en *variant* av det som uppfattas som hela diktens matris (se vidare läsningen av Erik Lindegrens ”Stenblick”, 5.5.1).

Hittills har exemplet varit baserat på kognitivt komplexa tecken. De visuellt observerade bokstäverna har lästs och det är sedan denna kognitiva

¹⁴ Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington, 1978), s. 86 ff.

¹⁵ Se till exempel Riffaterre (1978), s. 9.

¹⁶ Michael Riffaterre, ”Interpretation and Undecidability”, *New Literary History* 12 (1981:2), s. 227–242 (233) och ”Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive” i *Intertextualities. Theories and Practices*, red. Michael Worton & Judith Still (Manchester, 1990), s. 56–78 (56): ”an intertext is one or more texts which the reader must know in order to understand a work of literature in terms of its overall significans (as opposed to the discrete meanings of its successive words, phrases, and sentences).”

¹⁷ Riffaterre (1978), s. 86 (exempel på intresse för ljudlighet mellan ord). Riffaterres teori, bl.a. just blindheten för det materiellt visuella, diskuteras utförligt av Per Bäckström, ”(forgive us, o life! the sin of Death: A Critical Reading of Michael Riffaterre’s *Semiotics of Poetry*”, *Textual Practice* 25 (2011:5), s. 913–939 (925 ff.).

mening som fått utgöra representamenet: *Ulysses*-exemplet är inte beroende av att titeln består av just de bokstäverna eller ljuden, utan fungerar lika bra med en annan materiell form som uppfattas ha samma mening – romanen heter *Odysseus* i sin första svenska översättning.¹⁸ *Ulysses* och *Odysseus* är således representamen som i vissa avseenden står för samma mentala innehåll. Däremot är de också representamen för två olika kombinationer av ljud, om man tänker sig att de i första hand är skriftliga representationer av talat språk. Denna materiella sida hos representamen är mindre betonad hos Peirce, men ytterst viktig för konstnärliga tecken eller språk. När det nu är dags att komma in på versformen finns det alltså anledning att liksom i föregående kapitel dröja något vid det materiella. Exemplet kan vara en dikt, med orden och raderna disponerade så, att de bildar konturen av en känd byggnad, Eiffeltornet. Diktens visuella utseende är då ett representamen för ett objekt som, trots att det som konstituent i ett tecken är mentalt, kan föreställas ha visuell, materiell form, eftersom vi känner till det sedan tidigare. Det är så långt ett enkelt fall av ikonicitet som Form miming form. Intertextuell blir en sådan direkt, grafisk representation om sådana dikter främst förknippas med barocken och med Apollinares *Calligrammes*, varav den senare blir mer aktuell i det här tänkta fallet. Detta andra, intertextuella tecken är främst symboliskt, då den här typen av dikt av vana är förknippat med Apollinaire genom att ha använts på ett välkänt sätt av just honom.¹⁹

När det inte är frågan om starka diagram hänger dock versformen eller versmåttet samman med de symboliska tecknen på ett mer komplext sätt. Texten bygger då inte bara på språkssystemet, utan också på det metriska systemet – den är, för att använda strukturalistiskt färgad terminologi, kodad med hjälp av båda dessa teckensystem.²⁰ Här följer inledningsverserna i *Atis och Camilla* (1761), av Gustaf Philip Creutz:²¹

¹⁸ James Joyce, *Odysseus* [*Ulysses*, 1922], övers. Thomas Warburton (Stockholm, 1946). Den nya översättningen, Joyce (2012), heter däremot *Ulysses*. Anledningen till att den fungerar även för svenska läsare torde vara att verket och dess koppling till *Odysseen* hunnit bli så etablerad och välkänd.

¹⁹ En dikt som föreställer just Eiffeltornet finns i Apollinaire (1925), s. 72.

²⁰ Mihhail Lotman, "Verse as Semiotics", *Sign Systems Studies* 40 (2012:1–2), s. 18–51 (31 f.).

²¹ *Svensk litteratur 2. Frihetstiden. Gustavianska tiden*, red. Torkel Stålmarch (Stockholm, 1993), s. 81.

Jag sjunger om den eld, som plågar och förnöjer,
Då han sin första magt i unga hjertan röjer.
Du ömhet, Guda-kraft, som verdens vållust gör,
Kom, lifva up min vers och mina sinnen rör!

I 2.4 diskuterades hur verstexten å ena sidan kan läsas efter hur den normala syntaxen delar in den, det vill säga som om den enbart vore kodad av språksystemet, å andra sidan efter hur versradsindelningen segmenterar texten. Frank Kjørup kallar detta för ”sättningsret” respektive ”versret” läsning,²² vilka sammantaget kan göra att versifierad text framstår som ett ”dual sign”. En läsning som inte tar hänsyn till versen skulle kanske enbart uppfatta och känna igen Creutz’ tredje och fjärde versrad som den traditionella invokationen, som en trop.

Naturligtvis kräver en identifiering av versformen som *alexandrin* – sexfotad, jambisk vers, parvis rimmad – att läsaren kan känna igen mönster och se likhet. Denna allmänmänskliga förmåga är dock inte lika med att tolka något som ett tecken – för det krävs att ett representamen uppfattas representera något. Exempelvis kan

x X x X x X / x X x X x X (x)

uppfattas som ett grafiskt diagram, en ikon, över metern i ovanstående rader, och all alexandrinvers. Creutz’ rader däremot, *är* alexandrinvers. Peirce använder termen *replica* när han talar om symbolens materiella manifestation eller ”embodiment”:

A sign is not a real thing. It is of such a nature as to exist in *replicas*. Look down a printed page, and every *the* you see is the same word, every *e* the same letter. A real thing does not so exist in replica. The being of a sign is merely *being represented*.²³

We speak of writing or pronouncing the word “man”; but it is only a *replica*, or embodiment of the word, that is pronounced or written. The word itself has no

²² Kjørup (2003), s. 76.

²³ NEM IV, s. 235–263 (238 f.) [c.1903c].

existence although it has a real being, *consisting in* the fact that existents *will* conform to it.²⁴

Jag föreslår att detta också kan tillämpas på diktformer, versformer eller versmått: det är så det går till när man känner igen exempelvis var och en av Creutz' rader som alexandrinverser, eller en sonett som en sonett, låt vara att detta är mer komplexa processer än igenkänning av ord då den utöver poetologisk kunskap kräver att man kan läsa bokstäver, ord och meningar tämligen automatiserat. Dessutom är det tänkbart att *produktionen* av replikan är något mindre automatiserad – när ett ovan versmått ska användas kan man rent av tänka sig att poeten faktiskt har något i stil med den diagrammatiska ikonen ovan nedskrivnen framför sig. Replikan är främst dyadisk, det vill säga att den är orsakad eller en reaktion, medan ett genuint tecken är triadiskt.²⁵ Ett tecken uppstår först när en läsare noterar inte bara att det är frågan om alexandrinvers – något som dock föregås av teckenprocesser – utan också att denna exempelvis indikerar att Creutz följt sin tids poetik. I praktiken är emellertid igenkännandet, eller perceptionen, och tolkandet svåra att skilja åt.

Alla "the" eller "man", vilket är Peirces exempel, är replikor i så mån att de uppfattas som samma ord, och i en tryckt text är de i ett avseende materiellt identiska. Men samtidigt innebär denna materiella form att de alla är unika: de kan inte stå på samma ställe, i samma mening, på samma sida, i samma bok, samtidigt. Varje replika av ett visst versmått är dessutom unik i den meningen att den inte består av samma uppsättning meningar, ord, bokstäver eller ljud. Likheten mellan replikor gäller bara vissa materiella drag, och likheten gör samtidigt att olikheterna blir märkbara, vilket i sin tur kan utgöra representamen för ett tecken. I 2.1 antydde jag hur Tranströmers "Vinterns blick" med sina fjorton versrader grupperade i två fyrradiga och två tredradiga grupper visuellt erinrar om objektet "den italienska sonetten". Det rör sig inte enbart om en replika av en sonett, eftersom dikten i så många avseenden – bland annat i versgruppernas ordning – avviker från en normal sonett. En tolkningsmöjlighet, som dock torde förhindras av vad vi känner till om poeten och hans tid, kunde vara att den är ett index för poetens inkompetens vad gäller att skriva korrekta sonetter. En tolkning som istället bygger på ikonicitet kunde vara att avvikelserna från sonettens normala ordning och regler står för

²⁴ CP 2.292 [c.1902].

²⁵ Replikabegreppet hos Peirce diskuteras i Nöth (2011), s. 456–462 och Elleström (2014), s. 116.

det plötsliga skifte från sommar till vinter, som diktens symboliska tecken talar om och som bryter årstidernas normala ordning.

Så till den andra, versrätta läsningen av Creutz' alexandriner. De följer samma versmått, men är naturligtvis olika varandra i andra materiella avseenden: de består av olika grafem eller fonem, ord, meningar och fraser. De är också rytmiskt olika: samspelet och kontrasterna mellan den fasta metern och en tänkt eller verklig (upp)läsning, vilka aldrig helt kan sammanfalla, oavsett hur stilerad den senare är, är en viktig beståndsdel i versifikatorisk analys. Om den sista av de citerade Creutzverserna tagits ur sitt sammanhang hade man knappast alls kunnat ta ut den aktuella metern. Men det mycket harmoniska mönstret i de rader som föregår den, och i de flesta som följer efter, gör att det trots allt går att uppfatta

Kom, 'lifva 'up min 'vers och 'mina 'sinnen 'rör!

– samtidigt som en naturligare läsart vore ”*Kom, lifva up*”.²⁶ Avvikelsen kan i sin tur tolkas som ett representamen som ikoniskt står för det dikten här talar om, en upplivad vers. I det föregående kapitlet har jag diskuterat hur sådana representamen inte utan vidare kan betraktas som auditiva: som mitt resonemang torde visa, förutsätter teckenfunktionen tämligen komplexa poetologiska överväganden. För att ”höra” avvikelsen torde det vara nödvändigt att man känner till såväl alexandrinversen som koncept som vilka avvikelser som tilläts på Creutz' tid – och det är i detta avseende som det här är frågan om ikonicitet som bygger på intertextualitet. Liksom i Tranströmerexemplet produceras ny mening mot bakgrund av tidigare mening.

3.2 Intertextualitet som semiosis

Replikabegreppet hos Peirce kan erinra om det teckenbegrepp som brukar förknippas med Ferdinand de Saussures namn (se även 1.2) och som innebär att varje enskilt, konkret yttrande (*parole*), går tillbaka på språksystemet (*langue*), som finns i abstrakt form utanför texten och som ligger bakom såväl

²⁶ Kristian Wählin, *Svensk och allmän metrik* (Lund, 1995), s. 122, gör i grunden samma analys som jag av den här Creutzversen vad gäller *birytmiken* (se vidare 3.4), och anmärker att det rör sig om ett fall av accentomkastning, något som var konventionellt accepterat på Creutz' tid och inte är något regelbrott i egentlig mening.

produktionen som förståelsen av den.²⁷ I analogi med detta kan Creutz' verser sägas gå tillbaka på alexandrinversens abstrakta regelsystem. Tecknets uttryckssida eller form, står i ett sådant system i ett statistiskt förhållande till innehållssidan. I "Semiotics between Peirce and Bachtin" menar Augusto Ponzio att kommunikation enligt ett sådant synsätt blir något synnerligen enkelt: avsändaren yttrar ett ord för en viss intention och en mottagare kan utifrån samma språkssystem avkoda ordet och förstå intentionen.²⁸ Mot detta ställer Ponzio Peirces syn på semiosis som en lång, möjligen oändlig, kedja av tecken, men också den ryske språk- och litteraturteoretikern Bachtins tankar om yttrandets *dialogiska* förhållande till språkssystemet. Bachtin intresserar sig främst för romanen, men det är trots det tydligt att dialogiciteten för honom utmärker allt språk i bruk, menar Ponzio, samtidigt som han också framhåller skillnaden i att Bachtin utgår från det litterära, medan Peirces semiotik är kopplad till "a theory of consciousness".²⁹

Hos både Peirce och Bachtin kommer tecknets dialogiska eller dialektiska struktur ur att det för att fungera som tecken måste vara såväl lika med som olikt sig självt:

This identity is certainly necessary to semiosis; without it the sign would be unrecognizable. But it is not realized directly, as in the formula $A = A$. if we wish to resort to formulas, the self-identity of the sign, being always indirect, mediated, and also problematic, must be represented by the formula $A = B = C = D \dots$, in which the equals sign does not cancel difference, contrast, alterity, but indicates an inference based on similarity, analogy, in which the interpretant is iconic; as we shall see, it is the icon, as Peirce shows, that makes inferences of an innovative and creative kind possible.³⁰

Tecknet är inte lika med sig självt ($A = A$), utan producerar ett nytt tecken ($A = B$ och så vidare), genom inferens eller ett slags slutledning baserad på ikonicitet. Interpretanten, Peirces tredje teckenkonstituent, blir med ens representamen i nästa tecken, och det finns alltså inget tecken som står för sig självt, eller som enbart består av de tre konstituenterna – det skulle i så fall vara

²⁷ Se t.ex. Johansen (1993), s. 3–11.

²⁸ Augusto Ponzio, "Semiotics between Peirce and Bachtin", *Russian Literature* XLI (1997), s. 333–352 (333 f.).

²⁹ Ponzio (1997), s. 345.

³⁰ Ponzio (1997), s. 335 f.

omöjligt för en människa att tolka, eftersom tolkning bara kan ske genom ett *annat* tecken. Detta är förmodligen också en anledning till att Peirce, och andra i hans efterföljd, talar om tecken inte enbart när det gäller den tredelade enheten, utan ständigt använder det också om representamenet. Ett tecken kan helt enkelt inte förekomma isolerat, utan enbart i en kedja av tecken, semiosis. Representamenet *är* ett tecken i den meningen att det bygger på och är producerat av tidigare teckenproduktion, och detta representamen, i sin tur, "addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign".³¹

Bachtins tankegångar ligger väl i linje med Peirces, men är mer inriktade på det textuella. I talat språk måste yttrandet förstås mot bakgrund av de sociala, ideologiska och diskursiva kontexter det tillhör:

We are dealing with the utterance as a remark made in the course of dialogue, as a constituent part of a socially and historically specified interpersonal relation, as *living* text, not as *reified* text, that is to say not as an isolated monologic expression to be interpreted in terms of the pure relation between the linguistic units of which its is composed and the language understood as a closed system, a fixed code.³²

Detta kan verka självklart när det gäller talad text, men en av Bachtins stora insikter är att inte heller den skrivna texten är monologisk eller statisk, utan att även den kan förstås som en dialog mellan texten och dess extratextuella kontext å ena sidan, och å den andra läsaren, som kan befinna sig på stort avstånd från texten i tid och estetiska värderingar. Ett sådant avstånd gör dialogiciteten ännu tydligare, inte främst för att textens kontext aktualiseras, utan för att texten i sin tur får sin betydelse i det dialogiska förhållande som upprättas genom avståndet.³³

³¹ Peirce CP 2.228 [c.1897]. Kring den besvärliga frågan om hur, om och i så fall när kedjan av tecken tar slut, se vidare Elleström (2014), s. 126; "The 'Truth,' the fact that is not abstracted but complete, is the ultimate interpretant of every sign." – Peirce, NEM IV, s. 235–263 (240) [c.1903c].

³² Ponzio (1997), s. 339.

³³ Bachtin påminner här starkt om Gadamer's beskrivning av tolkning som en sammansmältning mellan textens och läsarens horisonter. Någon fullständig horisontsammansmältning tycks inte vara möjlig hos Gadamer, även om han inte heller förespråkar någon total tolkningsrelativism – Hans-Georg Gadamer, "Tidsavstånd, verkningshistoria och tillämpning" [ur *Wahrheit und Methode*, 1960], övers. Anders Olsson & Horace Engdahl, i *Hermeneutik. En antologi*, red. Engdahl m.fl. (Stockholm, 1977), s. 88–109.

Med ett synsätt hämtat från Peirce blir omöjligheten att nå fullständig förståelse ($A = A$) snarare en konsekvens av att tänkande sker genom kedjor av tecken. Tolkningen är alltid ett annat tecken ($A = B \dots$). Elleström har, baserat på Peirce, utvecklat en modell för semiosis som tydliggör relationen mellan teckenkonstituenterna och som också tar fasta på de särskilt inom konstarnas viktiga och komplexa intermediala relationerna mellan materiella och mentala aspekter. Elleström delar upp den process som involverar de tre teckenkonstituenterna i två steg. Det första, *representation*, utgörs av relationen mellan representamenet och objektet, och innehåller inget nytt, eftersom objektet redan måste vara känt sedan tidigare för att kunna representeras, medan det andra, *neopresentation*, är relationen mellan representamenet och objektet å ena sidan och å andra sidan interpretanten, som ska förstås som resultatet av relationen mellan de två förstnämnda. Kopplingen mellan representamenet och objektet bygger på tidigare semiosis, på information som redan finns lagrad i medvetandet (exempelvis som ett minne av ett sensoriskt objekt eller fenomen, eller en konceptuell struktur) och sker närmast automatiskt eller med bara ett begränsat inslag av tolkning. Men relationen mellan representamen och objekt involverar dessutom vanligtvis "both congruities and incongruities, which means that a representation often leaves a surplus of information for the mind to handle".³⁴ Detta leder till en mer utvecklad jämförelse eller interaktion mellan representamen och objekt, och syntesen av denna mer avancerade kognitiva process utgör den tredje teckenkonstituenten, interpretanten, vilken alltså innebär något nytt i relation till det som var känt sedan tidigare. Det är detta som Ponzio ovan beskriver som inferens baserad på ikonicitet.³⁵

Vad gäller poesi består "överskottsinformation" i representamenet ofta av just det visuellt eller auditivt materiella, vilket poetologiskt ofta tillskrivs större vikt där än i annat språkbruk. Elleströms modell är utvecklad med tanke på studier av konstnärliga produkter, men gäller samtidigt också för allt slags tänkande. Skillnaden mellan konstnärliga och mer vardagliga sammanhang tycks mera vara en fråga om grad än om art. Representation och neopresentation torde i de flesta sammanhang hänga mycket nära samman och vara svåra att skilja åt. Det är inte frågan om två distinkt åtskilda operationer så som Riffaterres första och andra läsning, där bara den andra har en "interpretant" –

³⁴ Elleström (2014), s. 97.

³⁵ *All* kognition förutsätter tidigare kognition enligt Peirce, vilket också får konsekvenser för synen på metaforen, som då inte kan innebära någon "intuitive perception" – se Sørensen, Thellefsen & Moth (2007), s. 568.

Riffaterre lånar termen från Peirce, men använder den alltså endast för poetisk semiosis. Det är inte helt klart hur bokstavligt Riffaterres första respektive andra läsning ska förstås, men det står klart att ingenting så avancerat som en dikt kan läsas och förstås utan interpretanter, i Peirces eller Elleströms mening.

Ordet "help", som Elleström utgår från som exempel, kan, genom att man hört det användas i situationer där människor varit i nöd, alltså som ett indexikalt tecken, snart komma att få status av symbol: en interpretant "consisting of a notion of acute problems merged with agitated voice is formed and stored in the mind".³⁶ Detta är den tidigare semiosis som förutsätts när följande inträffar:

Imagine now that one listens to a song and hears the singer crying "help". The sound of this word then becomes a material representamen. It attaches to the notion of acute problems merged with the agitated voice, which means that this stored interpretant becomes the object of the word *help*.

Så långt representation, modellens första steg.

However, the sound of the singing voice is somewhat different from the standard tone qualities of people in severe distress. The result of this discrepancy might be that one interprets the cry as an appeal for help with, say, problems that are partly rather pleasant. This is neopresentation resulting in an interpretant that consists of a notion of not-quite so-acute problems merged with ambiguous tone of voice. [...] As the song goes on, this interpretant is likely to become a representamen that refers to some other object made relevant by the context the object might be the notion of love, for instance, which in turn has been formed on the basis of earlier sign series. The result of the meeting between the new interpretant and the object of love is bound to be yet another step of neopresentation, and so forth.³⁷

Exemplet har sina tydliga paralleller på såväl versifikationens område som i sammanhang utanför det konstnärliga, där betydelsen av ett välkänt ord kan neopresenteras genom att sägas med ett visst tonfall.

Modellen är dessutom användbar när det gäller att klargöra hur intertextualitet i mer specifik mening kan ligga till grund för betydelse: genom kombination av ett versmått eller en versforms traditionella associationer med

³⁶ Elleström (2014), s. 125.

³⁷ Elleström (2014), s. 125.

den unika kontext som dikten i fråga utgör. Alexandrinen, exempelvis, var så dominerande i mer prestigefulla sammanhang under perioden mellan 1650 och 1800 och har därefter så sällan använts på svenska, att den blivit nära associerad med barock och klassicism. I Erik Lindegrens ”Ecce homo” (som behandlas i 5.5.1) gör sammanhanget att den modifierade alexandrinvers som större delen av dikten är skriven på står för den stelhet eller förstening som i efterhand har förknippats med barock och klassicism – den har fått ett särskilt *ethos*, eller uttrycksvärde.³⁸ Att den kanske huvudsakligen är ett symboliskt tecken, betyder emellertid inte att sambandet mellan en versform och den ämnessfär, epok eller annat som den kommit att förknippas med behöver vara slumpartat eller godtyckligt.³⁹ Också det ikoniska spelar in: alexandrinen *är*, så som den användes då, tämligen stelbent (och kan ses som ett index för en klassicistisk poetik).

Ett annat exempel är Olof Lagercrantz’ ”Efter läsningen av Haquin Spegels Guds Werck och Hwila”, skriven på korrekta alexandriner.⁴⁰ Igenkännandet av alexandrinen som alexandrin och kunskapen om att den var föreskriven för Spegel motsvarar det första steg som Elleström kallar representation. Men Lagercrantz är 1943 inte bunden av Spegels poetik, varför användningen kanske snarare uppfattas som ironisk, vilket är den nya betydelse, neopresentationen, som skapas i kontexten. Den korta dikten om den mycket långa barockdikten slutar:

Jag somnade till sist vid rop ur gröna hagar.
Det var en hjärtans dag bland världens alla dagar.

Det förefaller mindre troligt att Lagercrantz skulle ha blivit så påverkad av versformen hos Spegel att han mer eller mindre omedvetet fallit in i denna i sin egen dikt, vars versform annars hade kunnat tolkas som ett indexikalt tecken. Föregående interpretant, om den ironiska användningen av versformen, kan

³⁸ Se Eva Lilja, ”Sex metoder att förbinda form med betydelse” i *Metriken som tolkningshjälp* [Skrifter utgivna av Centrum för metrisk studier 3], red. Lilja & Elena Dahl (Göteborg, 1993), s. 9–18 (11): ”Ikonicitet och semantisering” är den sjätte metoden – det ikonicitetsbegrepp som används i den här avhandlingen inbegriper samtliga sex metoder som Lilja tar upp. Frågan om versmåttens ethos har debatterats åtminstone sedan Aristoteles, se även Susan Stewart, *Poetry and the Fate of the Senses* (Chicago, 2002), s. 119 ff.

³⁹ Jfr. Lotman (2012), s. 41.

⁴⁰ Olof Lagercrantz, *Dikter från mossen* (Stockholm, 1943), s. 41 f.

istället bli ett representamen som står för låtsad påverkan, ett tecken med ikonicitet i förgrunden.

3.3 Dialog, intention och läsning

I de senaste exemplen rör det sig om intertextualitet i snäv mening, om anspelningar, genom väletablerade och invanda *beskrivningskategorier*, på relativt distinkta traditioner eller former ur vad Eva Lilja kallar en historiens ”skräphög”. De versformer som föregår och kommer efter den traditionellt taktfasta versen (det vill säga den som var norm mellan omkring 1650 och 1900) följer istället snarare allmänspråkliga mönster, enligt Lilja.⁴¹ Medan den metriska versens kategorier rent av kan binda en enskild dikt till en annan, med större eller mindre hjälp av de symboliska tecknens mening, uppfattas den fria versens samband som mer diffusa och kanske endast subjektivt, något som aktualiserar ett öppnare intertextualitetsbegrepp. En diskussion av detta är därför på sin plats, innan beskrivningskategorierna presenteras närmare i 3.4.

Den dialogiska modell som presenterats i 3.2 beskriver åtminstone all semiosis som involverar tänkande och språkliga tecken, och är i linje även med det intertextualitetsbegrepp som lanserades av Julia Kristeva 1967.⁴² Detta är kanske föga förvånande, eftersom hon utgår från den då okände Bachtins arbeten (från huvudsakligen 1920-talet), i synnerhet tanken om det dialogiska ”ordet” – som innefattar även fraser, meningar och längre yttranden.⁴³ Ett dialogiskt ord har en dubbel referens, dels till det som ordet betecknar, dels till ett annat ord, som ett främmande tal, och är, som Anders Olsson formulerar det, ”lika mycket är riktat framåt mot sin adressat som bakåt mot sin upprinnelse”.⁴⁴ Kristeva tar Bachtins resonemang om det dialogiska ordet och låter det gälla för *texter* – och utvecklar därmed Bachtins muntligt orienterat terminologi (som i ”flerstämmighet”). Medan talet hos Bachtin kan ledas

⁴¹ Eva Lilja, *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse* (Stockholm, 2014), s. 121.

⁴² Julia Kristeva, ”Word, Dialogue, and Novel” [”Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, 1967] i *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, övers. Leon S. Roudiez (red.), Thomas Gora & Alice Jardine (New York, 1980), s. 64–91.

⁴³ Ryskans ord för ”ord” kan ha en betydligt vidare mening, se Berndt & Tonger-Erk (2013), s. 19.

⁴⁴ Olsson (1998), s. 52.

tillbaka till ett talande subjekt är Kristevas intertextualitet subjekts- och intentionslös.⁴⁵ Texten kan sägas suspendera talets deiktiska eller kontextuella förankring i ett specifikt här och nu;⁴⁶ något som får konsekvenser inte enbart för intentionen som kognitiv mening, utan också, vilket jag ska visa här, för hur versifikationens materiella form uppfattas.

Begreppet figurerar senare också hos bland andra Roland Barthes och Gerard Genette, med sinsemellan olika definitioner.⁴⁷ Gemensamt för intertextualitetsbegreppet i den franska kontexten under 1960- och 70-talen är att det är abstrakt, filosofiskt och lingvistiskt inriktat, och inte presenterar någon direkt tillämpbar ny metod för textanalys. Försök att konkret tillämpa de nya insikterna leder till operationaliseringar som ibland rent av kan stå i strid med andan i dem, en problematik som Kjell Espmark diskuterar och förhåller sig till i ett kapitel i *Dialoger* från 1985. Utvecklingen under särskilt 1980-talet kännetecknas av sådana ansatser, och en del i detta är de många försöken att bryta ner intertextualiteten i olika funktioner eller till en typologi som kan vara praktiskt användbar.⁴⁸ Exempelvis Riffaterre står i flera avseenden det moderna intertextualitetsbegreppet nära, men skiljer sig på ett markant sätt från Kristeva eller Barthes genom att insistera på att den litterära texten har *en* riktig läsning, varvid intertextualitet hos honom i någon mån är en fråga om perception, snarare än tolkning. Författarens intention är visserligen inte tillgänglig, men en intention finns nedlagd i diktens struktur och styr alla tillräckligt kompetenta läsare till den enda riktiga tolkningen.⁴⁹ Ett annat välkänt exempel är Harold Bloom, vars beskrivning av dikten som en ”misreading”⁵⁰ av en annan dikt visserligen kan förstås som kompatibel, på en högre nivå, med tanken om att ett tecken bara kan tolkas genom ett annat tecken: alla tecken blir felläsningar i den meningen att A aldrig kan bli A. Men som Jonathan Culler framhåller kan Blooms fokus på förhållandet till starka föregångare, på

⁴⁵ Berndt & Tonger-Erk (2013), s. 34 ff. (här diskuteras också Bachtins omstridda dialogicitet, s. 17–33).

⁴⁶ Jon Helt Haarder, ”Det særlige forhold vi havde til forfatteren. Mod en teori om performativ biografisme”, *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 8 (2005:1), s. 2–14 (2).

⁴⁷ Espmark (1985), s. 20. För utförliga introduktioner till Kristeva, Barthes, Genette och andra viktiga teoretiker hänvisas till Berndt & Tonger-Erk (2013).

⁴⁸ Espmark (1985), s. 22 f. Se även Berndt & Tonger-Erk (2013), s. 99–155.

⁴⁹ Riffaterre (1990); Riffaterre (1981), s. 227.

⁵⁰ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (Oxford, 1973), s. 13 ff.

relationer mellan individuella poeter och dikter, verka handla om att försöka identifiera *en* genetisk källa, medan intertextualitet som förutsättning för mening är något betydligt vidare:

what makes possible reading and writing is not a single anterior action which serves as origin and moment of plenitude but an open series of acts, both identifiable and lost, which work together to constitute something like a language: discursive possibilities, systems of conventions, clichés and descriptive systems.⁵¹

Espmark lyfter på ett liknande sätt fram vinsterna med det moderna, egentliga intertextualitetsbegreppet, här företrätt av Barthes, i kontrast till T. S. Eliots:

Upplevelsen av mångstämmigheten i bakgrunden är gemensam. När Eliot i sammanhanget talar om den nya diktens relation ”to other poems by other authors” saknar detta förgångna emellertid inte ett någorlunda distinkt ansikte. De många korsande ekon och röster Barthes lyssnar till är på ett annat vis både anonyma och omöjliga att identifiera. Hans synpunkt vidgar på ett väsentligt sätt den språkliga sfären kring en litterär text. Intertextualiteten blir, som det ofta framhållits, det som överhuvudtaget gör en text begriplig.⁵²

Till de två stora förtjänsterna med det moderna intertextualitetsbegreppet räknar Espmark dels den i citatet sistnämnda insikten, dels att dialogen med tidigare texter, snarare än bara den senare textens passiva mottagande, hamnar i förgrunden. Men detta är inte nödvändigtvis något nytt, konstaterar Espmark, och anför som exempel Sten Malmströms analys från 1961 av relationen mellan Stagnelius’ ”Endymion” och en dikt av Schiller, från vilken Stagnelius hämtat strofmetern, men där det snarare är skillnaderna som framhävs: ”detta är ett studium i intertextualitet där det inte är beroendet som står i fokus utan spänningen mellan texterna, den senare textens svar till den tidigare som den samtidigt förutsätter som bekant.”⁵³ Detta motsvarar den spänning mellan tradition och diktens unika kontext som jag i det föregående har förstått som tidigare semiosis som en förutsättning för ny semiosis.

⁵¹ Culler (2002), s. 107 ff. (110).

⁵² Espmark (1985), s. 23. Eliotessän framför andra i sammanhanget är ”Tradition and the Individual Talent” [1917] i *Selected Essays* (2. rev. ed.) (London, 1934), s. 11–22.

⁵³ Espmark (1985), s. 23 ff. (citatet s. 26).

Det dialogiska finns i någon mån också i den klassiska texten på området, Fredrik Böök's "Rytmska påverkningar" från 1913. Böök är huvudsakligen intresserad av versifikatoriska förbindelser mellan enskilda dikter och nämner bara kort att versmått genom att användas under en viss period eller epok kan komma att förknippas med "stämmningsvärden" – det är omöjligt att läsa en dikt på till exempel alexandriner "utan att förnimma en fläkt av den poesi, som förut gjutits i samma rytmer".⁵⁴ Böök ger väsentligen en lång rad exempel, som hur Heidenstam i en dikt från ett karnevalsprudlande Rom återanvänder det versmått som Snoilsky hade gjort berömt med *Italienska bilders* "Inlednings-sång".⁵⁵ Genom starka föregångares exempel kommer versmått att förknippas med ett visst motiv och, viktigast för Böök, ett stämningsvärde, vilket efterföljaren vill försöka återskapa.

Konventionaliteten är i grunden oerhört stark på detta område; det redan existerande utövar ett utomordentligt tryck på det nya som kommer till. Versörat har formats genom vissa klangförbindelser hos mästarna och kan aldrig helt frigöra sig därifrån; associationer som en gång väckts till intensivt liv, ligger alltid nära till hand i medvetandet.⁵⁶

Böök kan i sin betoning av det individuella påminna om Harold Bloom, och skriver i en tid då Tegnér's, Snoilsky's eller Karlfeldts status väl kan motsvara den Shakespeare, Shelley eller Yeats alltjämt, eller åtminstone hos Bloom, åtnjuter i anglosaxisk litteraturhistorieskrivning. Vidare talar Böök om "påverkningar" och Bloom om "influence" – ordval som kan implicera ett synsätt enligt vilket sådant som versform betraktas som ett indexikalt tecken för den föregående dikten, ett förhållande mellan orsak och verkan. Men även om Böök noterar fall där den senare poeten inte bara imiterar en föregångares dikt utan också omdanar och tillämpar något på andra områden,⁵⁷ är detta inte i närheten av Blooms Freudianskt färgade teori om hur den senkomne poeten hanterar inflytandet genom att bryta ner och vantolka genom något som kan beskrivas som psykologiska försvarsmekanismer, och inte heller av Espmarks dialogicitet. Böök kan sägas lägga mindre vikt vid den nya mening som den

⁵⁴ Fredrik Böök, "Rytmska påverkningar" [1913] i förf:s *Analys och porträtt. Litteraturhistoriska studier* (Stockholm, 1962), s. 295–326 (325).

⁵⁵ Böök (1962), s. 303 f.

⁵⁶ Böök (1962), s. 325.

⁵⁷ Böök (1962), s. 304 ff.

senare dikten skapar genom ikonicitet – även om det, enligt min förståelse alltid finns en sådan – och i stället betona den äldre dikten. Denna torde dock till stor del ha fått sin imitationsvärda status av att versformen där av den senare poeten uppfattas som ett nytt, ikoniskt tecken (se vidare 5.3).

Espmark stannar i sin egen anpassning av intertextualiteten så som den förstås av Barthes eller Kristeva vid ett begränsat textbegrepp – vid litterära texter – och säger sig vilja ”undvika den ’receptionsetetiska intertextualitet’ som uppstår först i läsarens medvetande, utan att ha funnits inom textens rymd i det ögonblick dikten fullbordades”.⁵⁸ När Espmark försöker illustrera hur en dialog med ett mer diffust förflutet – ”med det anonyma brusets av röster bakom en text” – skulle kunna se ut i praktiken, väljer han åter igen ett exempel från versifikationens område, möjligen eftersom meter är nära kopplat till det auditiva, till ”rösten”, men samtidigt är en stiliserad, konventionaliserad röst som kan abstraheras från verkligt, individuellt tal. I Eliots ”Gerontion” märks såväl ett närmande till som ett avlägsnande från en norm, den jambiska femtakten eller pentametern, då korrekta pentameterrader varvas med mer prosalika eller ofullständiga, något som står för hela diktens förhållande till traditionen, vilket också har också stöd i kritikern Eliots samtida idéer.⁵⁹ Här aktualiseras för övrigt frågan om mer precisa beskrivningskategorier, som behandlas i 3.4.

Det framgår dock att Espmark inte inskränker sig till författarens faktiska avsikt utan snarare avser vad Jerrold Levinson kallar en ”hypothetical intention”, det vill säga sådant som författaren *skulle kunna* ha menat eller varit medveten om.⁶⁰ Bakom förskjutningen av intresset från författarens intention till läsarens läsning hos bland andra Barthes ligger en ändrad syn på subjektet och det individuella. Hos Barthes är det snarare språket som producerar subjektet än tvärtom: det är språket som talar, snarare än författaren, och att skriva är att vara där språket handlar, inte ett ”jag”.⁶¹ När författare skriver är de också skrivna – liksom läsare när de läser. Med Peirceiansk terminologi kan detta förstås som en följd av att jaget och medvetandet är (språkliga) tecken och något vi bara har och får kännedom om genom semiosis – där meningen

⁵⁸ Espmark (1985), s. 27.

⁵⁹ Espmark (1985), s. 30 f.

⁶⁰ Jerrold Levinson, *The Pleasure of Aesthetics* (Ithaca, 1996), s. 175–213; Espmark (1985), s. 133 f. (not 33).

⁶¹ Roland Barthes, ”The Death of the Author” [”La mort de l’auteur”, 1967] i *Image, Music, Text*, red. & övers. Stephen Heath (New York, 1996), s. 142–148 (143).

samtidigt är determinerad av tidigare semiosis som ett ständigt uppskjutande av (ny) mening, eftersom tecknet aldrig kan vara fullständigt lika med sig självt.⁶² Detta betyder naturligtvis inte att vi inte till vardags kan förstå varandra. ”Att subjektet ikke er herre i sit eget hus hele tiden,” anmärker Jon Helt Haarder pragmatiskt, på tal om Barthes, ”er ikke det samme som, at det aldrig er det”.⁶³

Idén om den poetiska eller versifierade texten som en enhet av form och innehåll, som något som inte kan parafrastras med andra ord eller skrivas som prosa, gör i någon mån intentionen irrelevant: om dikten säger något (nytt) som inte kan sägas på annat sätt, är den frikopplad från och kan inte vara lika med den intention som föregår den.⁶⁴ Samtidigt bygger alla tecken på tidigare semiosis, och problemet vad gäller modernare versform är ofta att avgöra vilken denna tidigare semiosis är, varför versformsrelaterad intertextualitet ofta verkar befinna sig på gränsen av vad som är rimligt att anta att poeten avsett eller inte – samtidigt som vad som verkar rimligt naturligtvis är beroende av läsarens inställning, kännedom om beskrivningskategorier och på hur invanda dessa är. Att varje versrad i de diskuterade dikterna av Creutz och Lagercrantz utgör en replika av alexandrinen är bortom rimligt tvivel, liksom att alla ”the” i en text är replikor av samma ord – såvida det inte rör sig om en svårtydd handskrift. Här finns inget utrymme för tolkning⁶⁵ – vilket det däremot gör kring vad dessa replikor står för i den konkreta kontexten. Rytmska mönster i moderna verstexter kan däremot vara svårtydda på ett sätt som kan liknas vid handskriftens slarvigt skrivna eller halvt bortnötta ord. Ett exempel kan vara den mening som inleder Tobias Berggrens *24 romantiska etyder*.⁶⁶

⁶² Peirce hävdar i en tidig text att ”mind is a sign”, CP 5.313, med ett resonemang som fortsätter i 5.314–317 [1868]. Se även Ponzio (1997), s. 2 f. och Vincent Colapietro, *Peirce’s Approach to the Self. A Semiotic Perspective on Human Subjectivity* (New York, 1989).

⁶³ Haarder (2005), s. 3. Anledningen till att subjektet inte är herre i sitt eget hus skulle vara, med en annan av Haarders drastiska formuleringar (ibid.), att det ”er underlagt økonomiske (Marx et al), psykologiske (Freud et al) eller retoriske kræfter (Nietzsche, Derrida et al), som taler igennem det”.

⁶⁴ Jfr. W. K. Wimsatt och Monroe C. Beardsley, ”The Intentional Fallacy” i *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington, 1954), s. 3–18.

⁶⁵ Om meter som ”evidence of intended care and so evidence of human countenance”, se Stewart (2002), s. 64.

⁶⁶ Berggren (1987), s. 7 (”Etyd nr 1, som i C-dur”).

Landet där språket är mitt
börjar med sovande sten. [...]

För det inre eller yttre örat kan en läsare uppfatta detta som ett eko av något han eller hon hört tidigare – som meningsfullt mot bakgrund av tidigare, privat semiosis. Meningen kan intonas och betonas på olika sätt, men inom vissa språkliga, intersubjektiva ramar (att till exempel betona ”där” men inte ”språket” skulle av de flesta betraktas som avvikande). Möjligt vore däremot att läsa

Landet där språket är mitt /paus/ börjar med sovande sten.

Mönstret kan framgå tydligare tecknat

X x x X x x X / X x x X x x X

och symmetrin kan förklara varför denna ljudgestalt verkat särskilt iöronenfallande för läsaren, som jämför den med ett tidigare ljudminne. Om detta som här i sin tur kan kopplas till en konventionell beskrivningskategori, nämligen den andra raden i ett *distikon*, är det lättare att argumentera för att det också har intersubjektiv mening. Den uppfattade ljudstrukturen blir då ett auditivt representamen som genom ikonicitet står för det klassiska versmåttet (den är alltså ett tecken med större inslag av tolkning, medan igenkänningen av alexandrinversen som replika hos Creutz snarare är perception som förutsättning för tolkning). Visserligen är Berggrens ”pentameter” delad på mitten i två versrader (efter ”mitt”, vars dubbeltydighet därmed understryks), men detta torde snarast bidra till att framhäva likheten med den för den klassiska pentametern karaktäristiska pausen i mitten (här spelar således även det visuella in). Läsningen kan behöva kvalificeras ytterligare, genom att den i sin tur kan ligga till grund för alternativ tolkning av den aktuella meningen: ”sovande sten” kan syfta på det uråldriga versmåttet, använt bland annat i gravepigram, som i sin tur kan stå för den tradition från vilken Berggren genom modifikation skapar något eget (ny semiosis), ”Landet där språket är mitt”. Den enstaka pentametern kan beskrivas som en hermeneutisk hypotes – som visade sig fruktbar. I Ella Hillbäcks ”Ifigenias dröm” som jag läser i 3.5.3 är den klassiska pentametern däremot genomgående och dikten metrisk i traditionell, egentlig mening. Hillbäck har utan tvivel haft något i stil med diagrammet ovan i tankarna medan hon skrivit, vilket jag inte är säker på att

Berggren haft. Däremot är tolkningen av vad pentametern betyder lika mycket en tolkning i båda fallen, oberoende av författarintentionen.

Med mindre etablerade kategorier eller sätt att läsa på, vilket det ofta måste bli frågan om i vers som saknar meter, som det som introducerades i 2.4 i anslutning till framför andra Kjørup, tydliggörs hur det handlar om läsning och tolkning, och inte bara om perception av sådant som ”finns i texten” – låt vara att denna *poetik* är teoretiskt, kognitivt och estetiskt välmotiverad. Versifikatorisk pseudosyntax kan göra att exempelvis Gunnar Ekelöfs versrad

Underliga ögon har du gett mig, gud

i dess grafiska isolering, för ett ögonblick, ser ut att göra ”gud” till en bestämning av ”mig” – medan den mer konventionella läsarten, när nästa versrad läses, torde bli att det är ”du” som är gud.⁶⁷ Felläsningens mening kan dock intertextuellt erinra om såväl den konventionella liknelsen av människor som gudar, liksom specifika texter eller textställen.⁶⁸ I Ragnar Thoursies⁶⁹

Lansar brytas och själens

kan ”själens”, mindre genom det symboliska tecknets mening än genom denna replikas visuellt materiella placering i versradens slut (och versens abrupta brytning av frasen), erinra om Vilhelm Ekelunds välkända inledningsrad⁷⁰

Aldrig kan själens

Placeringen av Thoursies ”själens” gör alltså att ordet inte enbart står för vad ordet normalt skulle göra, utan att läsaren genom det så att säga kan se det med

⁶⁷ Gunnar Ekelöf, *Samlade dikter II*, red. Anders Mortensen & Anders Olsson, (Stockholm, 2015), s. 62 (”Den dubbla bokföringen” i *En natt i Otočac*, 1961). Passagen är dubbeltydig även på andra sätt.

⁶⁸ Kan även, med tanke på diktens följande rader, leda tankarna till Jesaja 45:22 (”jag är Gud, och ingen mer” – *Karl XII:s Bibel*) och till sufism, jfr. Rūmī, *Discourses of Rūmī*, övers. A. J. Arberry (Richmond, 1993), s. 41.

⁶⁹ Ragnar Thoursie, *Emaljögat* (Stockholm, 1945), s. 33 (”Sånger ur Noas natt”).

⁷⁰ Vilhelm Ekelund, *Hafvets stjärna* (Stockholm, 1906), s. 15 (dikten saknar titel). Ett annat ”själens” i slutet av en versrad finns i Erik Lindegren, *Vinteroffer* (Stockholm, 1954), s. 59 (”Aftonstjärna”).

Ekelunds dikt av vana (det rör sig alltså om ett symboliskt tecken) förknippade "själens".

Vad som saknas i en sådan läsning är något som kvalificerar läsningen som estetiskt signifikativ: vilken ny mening står detta *Ekelunds* "själens" för i Thoursies dikt? I brist på förslag till detta kan läsningen kanske avfärdas som avsiktligt subversiv eller som vad Umberto Eco kallar "overinterpretation" eller "paranoiac interpretation".⁷¹ Jonathan Culler menar i sitt genmäle till Eco, och till försvar för övertolkningen, att denna ibland kan vara nödvändig för att tydliggöra de konventioner och strategier genom vilka litterära texter fungerar: "What Eco calls *overinterpretation* may in fact be a practice of asking precisely those questions which are not necessary for normal communication but which enable us to reflect on its functioning."⁷² Läsningen av "själens" lägger kanske inte så mycket till tolkningen av Thoursies dikt, men den aktualiserar åter igen frågan om vad det kan innebära att en text är skriven på vers.

3.4 Beskrivningskategorier och modernism

Den litteraturteoretiska utvecklingen under de senaste hundra åren kan mycket översiktligt och förenklat beskrivas som en förskjutning av intresset först från författaren till texten, sedan från texten till läsaren. Detta speglas i övergången från inflytandeforskningens sökande efter specifika källor till ett öppnare intertextualitetsbegrepp, liksom i versforskningens väg från objektiv strukturanalys (av sådant som "finns i texten") till en kognitiv vändning som sätter läsarens perception och tolkning i fokus. Parallellt med detta har också poesin gått ifrån att skrivas utifrån de kulturgemensamma beskrivnings- och produktionskategorier som mer traditionell metrisk vers erbjuder till en mer individuell utformad och svårfångad "fri" vers. Beskrivningskategorierna styr i stor utsträckning vad läsaren hittar i en text samt gör det möjligt att se likheter och skillnader mellan texter och är alltså av avgörande vikt för intertextuell meningsproduktion.

Så här långt har det främst handlat om versform som abstraherat koncept (om "alexandrinen" eller "jambisk pentameter"). Men varje ny dikt (eller vers-

⁷¹ Umberto Eco "Overinterpreting Texts" i *Interpretation and Overinterpretation*, red. Stefan Collini (Cambridge MA, 1992), s. 45–66.

⁷² Jonathan Culler "In Defense of Overinterpretation" i *Interpretation and Overinterpretation*, red. Stefan Collini (Cambridge, 1992), s. 109–123 (113 f.).

rad) som skrivs i samma versform som en föregående är ny inte bara i sin yttre kontext, utan också i sin unika textuella realisering. Särskilt om tidsavståndet är stort kan det bli tydligt att två poeter inte skriver *samma* jambiska pentameter, även om versformen på ett överordnat plan kategoriseras så. Skillnaden mellan meter och (prosodisk) talrytm, *birytmiken*, var naturligtvis i praktiken känd sedan tidigare (då de aldrig helt kan stämma överens), men etablerades som ett analytiskt verktyg av de ryska formalisterna. Med dess hjälp kan beskrivningen bli mer detaljerad – och terminologiskt klar: Bööks ”rytmiska påverkningar” är till stor del en fråga om meter. Men, för att använda det från Böök refererade exemplet, om någon hos Heidenstam tycker sig höra inte bara meterns överindividuella ”rytm” utan även Snoilskys specifika ”röst”, skulle detta kunna förklaras med mer detaljerade, birytmiska likheter. Reuven Tsur har utifrån dessa och ytterligare kategorier kartlagt stora skillnader i tillämpningen av den jambiska pentametern under delar av den långa tidsperiod som versmåttet varit det dominerande på engelska. I klassicistisk blankvers, exempelvis, tenderar ett större antal av de meterföreskrivna prominenta (accentuerade, betonade) positionerna att sammanfalla med stavelser som är betonade även vid en prosodiskt naturlig läsart, jämfört med verstexter från barocken eller romantiken. Tsur påvisar även tendenser till skillnader mellan individuella blankverspoeter.⁷³ I sin avhandling om ljudgestaltningen hos Karlfeldt utvecklar Ulf Malm en modell för analys av metrisk vers med vars hjälp förhållandet i varje versrad mellan meter och naturlig talrytm kan beräknas till ett siffervärde, varefter snittvärden för hela dikter och samlingar kan tas fram – och jämföras med det för andra samlingar.⁷⁴ Som Malm själv medger är huvudinvändningen att uppfattningen om vad som är en prosodiskt riktig läsart är mer av en tolkningsfråga och därmed kan skifta något mellan läsare, medan metern är intersubjektivt fastställbar (åtminstone i poesi skriven före omkring 1900).⁷⁵ Detta är främst ett problem vid kvantitativa undersökningar, särskilt om man som Malm använder ett mer detaljerat system (än till exempel Tsur). Vid mer begränsad tillämpning, som ovan vid diskussionen av Creutzraderna, finns däremot möjligheten att resonera kring och kvalificera tolkningen.

⁷³ Reuven Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics* (2. expanded ed.) (Eastbourne, 2008) [1992], s. 132–140, 156–164. Se vidare min läsning av Tranströmers ”Minnena ser mig” i 5.5.3.

⁷⁴ Ulf Malm, *Meter, rytm och ljudgestaltning i bunden vers. Exemplet Karlfeldt* (diss. Uppsala, 1985), t.ex. s. 62 ff. och 136 ff.

⁷⁵ Malm (1985), s. 33.

Simon Jarvis har i en rad texter ifrågasatt versforskningens upptagenhet med deskription – särskilt som många grundläggande deskriptiva problemen ändå inte kunnat lösas. Detta fokus har istället lett till att andra forskare och läsare alierats från fältet och till att versformen ofta ignoreras i studier av till exempel John Milton, trots att denne ägnar sig åt ”verse thinking”, det vill säga att det semantiska innehållet är oupplösligt sammankopplat med versformen.⁷⁶ Milton skriver visserligen blankvers, men hans många enjambements eller överklivningar innebär också spänning mellan den visuella versradsindelningen och syntaxens indelning av texten. En poetik som tar denna spänning som utgångspunkt i läsningen av vers som vers har redan presenterats i anslutning till framför andra Kjørup. Den är huvudsakligen inriktad på modern poesi som saknar traditionell meter, men kan alltså även ha bäring på till exempel Miltons vers. De traditionella, auditivt orienterade beskrivningskategorierna visar sig således otillräckliga.

Jarvis noterar att beskrivningen knappast blir lättare när meter saknas: ”The question of the patterns of stresses present, already a problematic one even in relation to metrical verse, is therefore made almost intolerably difficult to answer because of the absence of the intonational disambiguation which a metrical set can offer.”⁷⁷ Detta kunde gälla som en kritik av den metod för beskrivning av rytmen i modernistisk, icke-metrisk vers som Eva Lilja utvecklar i sin avhandling från 1981 och som återkommer bland annat i det av Svenska Akademien utgivna standardverket *Svensk metrik* från 2006.⁷⁸ Metoden framstår även i ett internationellt perspektiv som en av de mer ambitiösa. Lilja medger inslaget av subjektivitet men antar ett antal läsregler med vars hjälp bland annat ett relationstal, som anger förhållandet mellan betonade och obetonade stavelser, kan beräknas för raden, dikten, samlingen och poetens hela produktion. Liljas grundteser torde delvis vara att förstå som poetologiska rekommendationer: ”[f]ri vers bör läsas efter prosaaccenterna i långsamt tempo

⁷⁶ Simon Jarvis, ”For a Poetics of Verse”, *PMLA* 125 (2010a:4), s. 931–935 (933); se även ”Prosody as Cognition”, *Critical Quarterly* 40 (2003:4), s. 3–15; ”Thinking in Verse” i *Cambridge Companion to British Romantic Poetry*, red. James Chandler & Maureen McLane (Cambridge, 2008), s. 98–116; ”Unfree Verse. John Wilkinson’s The Speaking Twins”, *Paragraph* 33 (2010b:2), s. 280–295.

⁷⁷ Jarvis (2010b), s. 284. Se även Christoph Küper, *Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses* (Tübingen, 1988), s. 4 ff.

⁷⁸ Eva Lilja Norrind, *Studier i svensk fri vers. Den fria versen hos Vilhelm Ekelund och Edith Södergran* (diss. Göteborg, 1981). Lilja bygger här vidare på uppslag från Sten Malmström, *Stil och vers i svensk 1900-talspoesi* (Stockholm, 1971), s. 68–89.

med tillagda pauseffekter” och ”vid fri vers handlar det inte om någon regelbunden puls utan en rad ansatser som *inte* utvecklas till taktfasthet”.⁷⁹

Utöver detta att beskrivningen av naturlig talrytm inte alltid är intersubjektivt fastställbar, kan invändningarna gälla normeringen av eller antagandet om en prosodiskt normal läsning av modern poesi.⁸⁰ Varför just normal, kan man undra, då poesi så ofta utmärker sig genom stora skillnaden gentemot normalt språkbruk och många poeter inte alls reciterar på det sättet.⁸¹ Möjligen riskerar Liljas angreppssätt också att överbetona den auditiva sidan av versanalysen – detta när många, inte minst Lilja själv, framhåller hur det visuella relativt sett blir viktigare i modernare poesi. Att som Jarvis, Kjørup och andra ta fasta på spänningen mellan *visuell* versradsindelning och syntaktisk indelning har fördelen av att bli en motsvarighet till den metriska versens bitytmik.⁸² Detta är dessutom avsevärt mindre subjektiv. Enjambements eller överklivningar blir där det centrala och närmast det som definierar vers. Problemet kan då vara hur verstext som inte alls eller bara i ringa utsträckning har enjambements ska hanteras.

Såväl enjambementfrekvens som Liljas relationstal återspeglas i någon mån i den användbara typologiseringen av fri vers i tre grundtyper, uppkallade efter pionjärerna Goethe, Heine och Whitman – eller, som de senare benämns hos Lilja, antik typ, nordisk typ och Bibeltyp.⁸³ Goethetypen utmärks av korta och ibland mycket korta versrader, ofta med överklivning och stiliserad rytm som ligger långt från det talspråkliga och med låga relationstal, Heinetypen av något längre, jämnlånga versrader där syntax och vers oftast harmonierar och av

⁷⁹ Lilja (2006), s. 417 respektive 418.

⁸⁰ Se även kritiken från John Swedenmark, ”Till pulsens försvar” [2006] i förf:s *Kritikmaskinen och andra texter* (Stockholm, 2009), s. 143–145. Det alternativ som Swedenmark föreslår är utvecklat av Augustin Mannerheim, se dennes ”Den rytmiska texten. En kort metrisk katekes” i *Från fornyrdislag till fri vers* [Skrifter utgivna av Centrum för metriska studier 1] red. Sven Bäckman, Anita Kruckenberg & Eva Lilja (Göteborg, 1989), s. 59–89 och ”Mäta och beräkna i talad text” i *Versmått* [Skrifter utgivna av Centrum för metriska studier 2] red. Eva Lilja, John Swedenmark & Kristian Wählin (Göteborg, 1991), s. 163–215.

⁸¹ Se Liljas kommentar kring detta i Lilja (2014), s. 89.

⁸² ”Grammetrics” kan användas som samlingsnamn på versifikationsanalys som intresserar sig för spänningen mellan det normalspråkliga och det estetiska, mellan naturlig prosodi och meter och mellan syntax och radindelning. Det senare kan förekomma i all typ av vers, men är särskilt förknippad med modern – se Donald Wesling, *The Scissors of Meter. Grammetrics and Reading* (Ann Arbor, 1996).

⁸³ Lilja Norrlind (1981), s. 144 ff.; Lilja (2006), s. 268.

naturlig diktion, och Whitmantypen av mycket långa versrader med skilje-tecken vid radslut och en prosanära stil med högre relationstal. Men det rör sig här om breda kategorier och inte om några motsvarigheter till traditionens rika flora av beskrivningsmässigt etablerade och välkända versmått och verstyper. Friare verstyper lämnar inte samma spår till traditionen efter sig och går hand med de poetologiska förändringarna under 1900-talets början, med modernismens normbrottsestetik och individualism. Övergången från ett mer auditivt till ett mer visuellt eller grafiskt versbegrepp innebär då också nya möjligheter till individuell formgivning. Detta behandlas med fokus på tidig engelskspråkig modernism av Lennart Nyberg i *Bodies of Poems*. Nyberg visar på hur bland andra Ezra Pound, Wallace Stevens, H.D. och e.e. cummings strävade efter att ge dikterna en för poeten egen grafisk profil – en möjlighet som inte finns i poetologiskt bunden vers.⁸⁴ Något liknande kan för övrigt sägas om de två sistnämnda namn.

Å ena sidan vill många modernister bryta med en gemensamt föreskriven tradition och skapa något eget, men å andra sidan måste denna tradition på något sätt finnas med i bakgrunden för att brottet ska bli märkbart. Detta behandlas ur lite olika perspektiv av Annie Finch, Hans-Jost Frey och Jurij Lotman, och de följande referaten ger i någon mån också en förklaring till varför det i kapitlets tre diktläsningar är nödvändigt att lägga så relativt mycket fokus på den yttre kontexten. Något som låg bakom många tidiga modernisters vilja att bryta med metern var enligt Finch den under 1800-talet förhärskande konventionen att skandera vid högläsning, det vill säga att betona efter metern och inte enligt naturlig prosodi.⁸⁵ Finch behandlar i *The Ghost of Meter* förekomsten av enstaka metrisk versrader hos en lång rad poeter från Emily Dickinson och närmare hundra år framåt. Sådana begränsade inslag av meter-tendens, eller *metricitet*, utgör ytterligare ett problem eftersom meter, per definition, innebär ett regelbundet upprepat mönster.⁸⁶ Finch kvalificerar dessa rader – i första hand på jambisk pentameter – genom att också undersöka vad som sägs i dem, det vill säga de symboliska tecknens mening, genom hela författarskap. Härav framgår såväl individuella skillnader som skillnader över tid. Exempelvis Dickinson och Walt Whitman tenderar att associera penta-metern ”with poetic authority and with the nature of poetry itself, as well as with other powerful inherited cultural traditions such as conventional

⁸⁴ Nyberg (2009), t.ex. s. 82 ff.

⁸⁵ Annie Finch, *The Ghost of Meter* (Ann Arbor, 1993), s. 88.

⁸⁶ Finch (1993), s. 69; se även Lilja Norrlind (1981), s. 85 f.

religion”.⁸⁷ Den tidigare semiosis som detta bygger på är alltså pentameterns höga status och dominans i engelskspråkig poesi, som av kontexten får en ny, mer negativt färgad innebörd. För poeter omkring 1950 är förhållandet till pentametern mer neutralt, vilket förklaras med att poeterna då inte längre uppfattade sig själva som i opposition till det mer traditionella.⁸⁸

Frey inleder sin uppslagsrika uppsats ”Verszerfall” med att diskutera versens kris hos Baudelaire och Mallarmé. Krisen bestod i att den traditionella, regelbundna versen uppfattades som otillräcklig för att återge brustenhet, disharmoni och oordning. Ett ifrågasättande av versen sker i Baudelairens prosadikt ”Les veuves” (”Änkorna”), där sista meningen kan läsas som en alexandrin – den franska litteraturens dominerande versmått. En vers är bara en vers om den upprepas, en upprepning som alltså inte äger rum i dikten, och den enstaka versen kan bara kännas igen som eller *läsas som* en alexandrinvers om upprepningen ersätts genom läsarens minne av versrader från andra texter. Genom denna enda vers, som inte är någon vers, markeras hela textens status av icke-vers, av påtaglig frånvaro av vers, och den framstår därmed som en ruin (eller en ”änka” – alexandrinen står vanligen i parvis rimmade rader).⁸⁹ Detta kan påminna om Jurij Lotmans teckning av det historiska förhållandet mellan traditionell vers, fri vers och prosa. Lotman menar att *enkelhet* är något skenbart och i själva verket bara något som uppfattas av ett mer utvecklat estetiskt medvetande i förhållande till det föregående. Prosan kan uppfattas som det som ligger närmast vardagligt tal, men just därför kunde prosan inte bli litterär förrän den uppfattades mot bakgrund av poesin med dess materiellt konstfulla och från vardagsspråket avvikande struktur. Fri vers kan bara förstås som vers om frånvaron av meter och rim uppfattas som estetiskt verksamma ”minusgrepp”. Den fria versen är alltså inte enklare för att den materiellt saknar sådant som i traditionell vers är realiserat i texten, utan tvärtom mer avancerad eftersom den förutsätter icke-materialiserade relationer till sådan som finns utanför textens gränser.⁹⁰

⁸⁷ Finch (1993), s. 31.

⁸⁸ Finch (1993), s. 129 f. Finchs metod, att låta innehållet kvalificera förekomsten av meter, och dess betydelse, kan mer begränsat exemplifieras med Ekelöfs blankversrad ”Och allt vad jag så konstfullt söker dikta” i en annars tämligen fri och ”konstlös” dikt – Ekelöf (2015 I), s. 359 (”Poetik” ur *Opus incertum*, 1959).

⁸⁹ Hans-Jost Frey, ”Verszerfall” i Frey och Otto Lorentz, *Kritik des Freien Verses*, (Heidelberg, 1980) s. 9–82 (14 ff.).

⁹⁰ Jurij Lotman, *Den poetiska texten* [den teoretiska delen av *Analiz poetičeskogo teksta. Structura sticha*, 1972], övers. Lars Kleberg m.fl. (Stockholm, 1974), s. 40–50.

3.5 Tre diktläsningar

Den unika kontext som är avgörande för versformens ikoniska funktion och för neopresentationen kan vara av två delvis olika slag. Dels kan det röra sig om yttre faktorer, tidpunkten och sammanhanget då dikten skrevs, men också den tidpunkt då läsningen sker. Vidare kan det ha betydelse om poeten (och för all del läsaren) är en man eller en kvinna. Till inre kontext kan räknas tolkningar som bygger på till exempel bitytmiska variationer eller på föregående tolkningar av element i dikten. Någon strikt åtskillnad mellan inre och yttre kontext kan dock knappast upprätthållas, något som kapitlets tre diktläsningar kommer att visa.

Ur dagens perspektiv torde fri vers vara normen: i recensioner av nya diktsamlingar framhålls inte meter och rim som något som saknas, tvärtom brukar det framhävas som något utöver det vanliga om de finns. Med tanke på denna norm riskerar tidig fri vers, som Edith Södergrans, att inte förstås i sitt sammanhang (något som visserligen inte heller den samtida kritiken alltid gjorde, som bekant). Beaktas däremot Södergrans position som friverspionjär i en tid då det traditionella ännu dominerade, blir det relativt sett enklare att urskilja vad det är som är nytt hos henne och vad den (mer eller mindre) underförstådda normen är. I den här valda dikten, "Stormen", är det de drag som vetter mot prosan som tolkas som ett tecken för den apokalyptiska gränslöshet dikten ger uttryck för. De andra två dikterna, Johannes Edfelts "Delfi" och Ella Hillbäcks "Ifigenias dröm", är regelbundet metriska och kan representera det faktum att modernistiska poeter knappast är mindre traditionsmedvetna – men har friheten att använda den till radikal neopresentation. Hos Edfelt handlar det väsentligen om att två skilda historiska versformer och de symboliska betydelser de har tillskrivits genom att de används under olika tider eller sammanhang (tidigare semiosis) kombineras och blir ett representamen för såväl traditionens och historiens närvaro i nuet som för förenandet av motstridiga konstnärliga principer. Hillbäck kan sägas låna en versform från ett par dikter av just Edfelt, som skapat det genom att utgå från ett klassiskt versmått och dess symboliska betydelse (tidigare semiosis) men stympa det för ikonisk mening (ny semiosis). Hillbäck modifierar det i sin tur, men det resulterar i första hand i ny semiosis beroende på Hillbäcks annorlunda kontext, som kvinnlig lyriker med ett mer problematiskt förhållande till den manliga, klassiska traditionen.

3.5.1 Vers, prosa och apokalyps (Södergran)

STORMEN

- Nu höljer sig jorden åter i svart. Det är stormen
som stiger ur nattliga klyftor och dansar
allena sin spöklika dans över jorden.
Nu kämpa människor åter – fantom mot fantom.
- 5 Vad vilja de, vad veta de? De äro drivna
som boskap ur mörka vrår,
de slita sig ej lös från händelsernas koppelked:
de stora idéerna driva sitt byte framför sig.
Idéerna sträcka förgäves besvärjande armar i stormen,
- 10 han, den dansande, vet att han ensam är herre på jorden.
Världen rår ej om sig själv. Det ena skall
störta som ett brinnande hus, som ett murket träd,
det andra står kvar förskonat av okända händer.
Och solen ser på allt detta, och stjärnorna lysa i iskalla nätter
- 15 och människan smyger sig ensam sin väg mot den gränslösa lyckan.

Den andra av två dikter av Edith Södergran med titeln ”Stormen” publicerades första gången 1919 i *Rosenaltaret*.⁹¹ I den ganska smala boken är versrad 9, 10, 12, 14 och 15 brutna och upptar två tryckrader, något som kan understryka det närmande till prosan som är ett viktigt element i min läsning. I många avseenden rör det sig om en typisk dikt från Södergrans andra, apokalyptiska eller nietscheanska period, där världskriget och det nära inpå knutarna rasande inbördeskriget ofta anas i bakgrunden.⁹² Dikten kan möjligen sägas ta upp det medeltida dödsdansmotivet,⁹³ men denna intertext kan knappast förklara den trots undergången ”gränslösa lyckan” i slutet, utan måste kompletteras med Nietzsche, som med Ebba Witt-Brattströms formulering finns med ”i gestalt av

⁹¹ Edith Södergran, *Rosenaltaret* (Helsingfors, 1919), s. 15 f.; *Septemberlyran*, (Helsingfors, 1918), s. 15.

⁹² Dikten tillkom troligen under förvåren 1919 som en av de sista i *Rosenaltaret*, då nya stridigheter hade utbrutit i Karelen – Gunnar Tideström, *Edith Södergran* (Stockholm, 1949), s. 231.

⁹³ Johan Hedberg, *Eros skapar världen ny. Apokalyps och pånyttfödelse i Edith Södergrans lyrik* (diss. Göteborg, 1991), s. 76 (not 168).

Zarathustra, 'den dansande'"⁹⁴. I *Also sprach Zarathustra* återfinns förvisso en önskan om att stormen ska skaka det murkna och maskätna från trädet (jämför vers 12) liksom en profetia om att lyckan och friheten ska komma som en storm (jämför vers 15).⁹⁵ Viktigare än dessa specifika textställen förefaller dock den enligt Witt-Brattström centrala tesen i *Zarathustra*, om

"den eviga återkomsten", ett svårinfångat begrepp för oss idag som med Freuds *Bortom lustprincipen* genast tolkar det som upprepningstvång och dödsdrift. Beroende på vilken nivå man befinner sig kan den eviga återkomsten hos Nietzsche uppfattas på olika sätt. Vanligast är att se den som ett uttryck för livsdriftens urkrafter. Men begreppet innefattar framförallt ett aktivt moment av självövertärande, ett bejakande av livet i all dess motsägelsefullhet samt, inte minst viktigt, på individnivå: ett förnekande av ursprunget och det förflutna, en längtan efter att uppgå i framtiden, i evigheten, i Kosmos.⁹⁶

Den versifikatoriska utformningen uppvisar en spänning mellan olika drag som sammantaget kan ses som representamen för denna idé, samtidigt som det är just den versifikatoriska utformningen som bidrar till att övertyga mig om att det är den idén det är frågan om. I en genuint hermeneutisk process kan det ena inte skiljas från det andra. Närmare bestämt är det spänningen mellan traditionella och nya drag, vilka får sin mening i relation till andra texter och traditioner som var aktuella när dikten skrevs, som kan kopplas till detta med förnekandet av det förflutna respektive längtan till framtiden.

I 3.4 påtalades sambandet mellan modernism, individualism och fri vers: fri vers är ett sätt att bryta med traditionen. Kristian Wählin föreslår som en bakomliggande förklaring till att fri vers – eller som han mer precist kallar det, fri oschematisk vers – under 1930-talet är vanligare hos kvinnliga än manliga lyriker, att Södergran fungerat som förebild. Det var dessutom de tidiga

⁹⁴ Ebba Witt-Brattström, *Ediths jag. Edith Södergran och modernismens födelse* (Stockholm, 1998), s. 203 (not 61); se även kapitlet "Nietzsche som kvinna" (s. 168–204).

⁹⁵ "Möchte ein Sturm kommen, der all dies Faule und Wurmressne vom Baume schüttelt!" respektive "Wahrlich, einem Sturme gleich kommt mein Glück und meine Freiheit!" – Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* [1883–1885] i *Werke. Kritische Gesamtausgabe VI 1*, red. Giorgio Colli & Mazzino Montinari (Berlin, 1968), s. 90 och 103. Olof Enckell, *Esteticism och nietzscheanism i Edith Södergrans lyrik* (Helsingfors, 1949), s. 127, tar i samband med dikten upp Nitzsches tal i *Ecce Homo* om ett andarnas krig.

⁹⁶ Witt-Brattström (1998), s. 181.

kärleksdikterna med tydligt kvinnligt perspektiv som då var välkända och antologiserade.⁹⁷ En kompletterande förklaring, också till Södergrans egen versifikation, kunde vara en vilja att bryta med en tradition av nästan uteslutande *manliga* poeter, en tradition som då förknippats med metriskt bunden vers. Här är det kanske främst den traditionella versen som en symbol för det förflutna som är aktuell – en symbol, som ett resultat av tidigare semiosis, som på något sätt måste vara närvarande för läsaren för att avståndstagandet ska bli märkbart.

Lilja sätter i sin genomgång av versformen i samtliga Södergrans dikter in *Rosenaltaret* i övergångsskedet på vägen mot en personlig syntes av Whitman-, Heine- och Goethetypernas olika principer. I hennes korta kommentar till den aktuella dikten framhålls också de delvis motstridiga tendenserna: ”Långvers finns i *Stormen*, där dock radsluten visar ett komplicerat mönster t o m med inslag av överklivning.”⁹⁸ Lilja syftar på kombinationen av drag från Whitmantypen, med dess långa versrader vilka dock nästan alltid slutar med skiljetecken, och Goethetyperns korta versrader med täta överklivningar. Det är vanskligt att tolka rytmen i friare versformer, men här är det möjligt att redan från början läsa efter en rytm som med traditionell terminologi kan beskrivas som stigande och blandad, men huvudsakligen med trestaviga taktenheter, anapester (x x X, med inslag av jamber, x X):

Nu höljer sig jorden åter i svart. Det är stormen
som stiger ur nattliga klyftor och dansar
allena sin spöklika dans över jorden.

Detta gäller också flertalet av resterande versrader, varför det förefaller mig rimligt att tala om en tydlig metertendens, även om antalet prominenta (betonade) stavelser (eller versenheter) per rad skiftar. Vers 10 och 12 har visserligen vad som brukar kallas fallande rytm⁹⁹ (det vill säga inleds av prominent stavelse) men domineras även de av det trestaviga, av vad Finch kallar ”triple rhythm”.

⁹⁷ Wåhlin (1974), s. 87.

⁹⁸ Lilja Norrlind (1981), s. 249.

⁹⁹ Huruvida det är meningsfullt att tala om stigande och fallande rytm i svenskan kan diskuteras: de närmast citerade raderna är alltså stigande, men eftersom flertalet ord har fallande riktning skulle de snarare kunna uppfattas som fallande – se vidare Lilja (2006), s. 404 ff.

Enligt Finch associeras denna hos en rad engelskspråkiga poeter, bland dem Whitman och Eliot, ”with the ineffable and nature”.¹⁰⁰ Detta medan den jambiska pentametern, det andra stora metriskta alternativet, genom sin dominans i kanoniserad poesi, snarare associeras med auktoritet och kultur. Detta resonemang kan naturligtvis inte utan vidare överföras till Södergran och svenska förhållanden, men objekten för diktens rytmik kan också kvalificeras genom de symboliska tecknens mening i de aktuella raderna. Den dominerande trestaviga takten, som ofta använts till att beskriva jagande rörelser,¹⁰¹ skulle mycket väl kunna uppfattas som ett representamen för dans. Tre rader (5, 7 och 11) avviker genom att motstå den tretaktiga läsorten och istället fungera med en binär:

Vad vilja de, vad veta de? De äro drivna

de slita sig ej lös från händelsernas koppelked:

Världen råtr ej om sig självt. Det ena skall

De symboliska tecknen handlar om brist på kontroll eller maktlöshet – för vilket den helt regelbundna växlingen mellan betonad och obetonad stavelse skulle kunna tänkas representera. Det enda som kan uppfattas som en anspänning på något välkänt, namngivet versmått är hexametern som utgör rad 10:

han, den dansande, vet att han ensam är herre på jorden.

Den klassiska traditionens relativt sett större otillgänglighet för kvinnor – som berörs i läsningen av Hillbäcks ”Ifigenias dröm” – kan vara den tidigare semiosis som gör att hexametern här kan fungera som ett representamen för det manliga, som betonas i versraden.

Sammantaget erinrar den tydliga rytmiken genom hela dikten om det förflutnas traditionella meter. Samtidigt kan den uppfattas som ett ifrågasättande av denna, genom de stora avvikelserna och det faktum att antalet takter per versrad inte är schematiskt reglerat. Men dikten erbjuder också ett alternativ som står för framtiden. Icke-metrisk vers är beroende av den grafiska indelningen i versrader för att skilja sig från prosan, men paradoxalt nog

¹⁰⁰ Finch (1993), s. 138.

¹⁰¹ Lilja (2006), s. 406.

understryker den anmärkningsvärda versradsindelningen och de relativt många *versbrytningarna* närheten till prosan. Några gånger tar en mening slut, med en ny mening som börjar direkt efter, på samma versrad, och som övergår i nästa genom överklivning (vers 1, 5, 11; även rad 14, med brytningen ”, och”, kan sägas ingå i detta mönster). Den konflikt eller oordning mellan syntax och versradsindelning som dessa versbrytningar och påföljande överklivningar innebär kan tolkas som verssyntaktiska ikoniska tecken för kaos (vers 1–2), viljelöshet (vers 5–6) och slump (vers 11–12). När man läser dessa rader finns så att säga fortsättningen bakom hörnet på nästa versrad, utom kontroll. Överklivningarna, som visserligen är något som bara kan förekomma i versifierad text, kan mot bakgrund av versbrytningarna och de symboliska tecknens betonande av kaos och slump associeras till prosans slumpartade eller icke-signifikativa radindelning. Versbrytningarna, som i frekvens inte har någon motsvarighet i någon annan dikt av Södergran, skulle knappast uppfattas som så anmärkningsvärda i senare poesi, varför en nutida läsare riskerar att inte uppmärksamma detta som gör dikten unik i sin tidskontext. Meningar som slutar och nya som börjar på en och samma rad bör då ha uppfattats som ett prosanära drag.

I 3.4 refererades Freys läsning av den sista raden i en prosadikt av Baudelaire som en alexandrin. Här är förhållandet det omvända: efter de prosalika versbrytningarna och överklivningarna i vers 1, 5 och 11 avslutas dikten av en rad som i sin helhet kan läsas som prosa. Det är i sammanhanget närmast obligatoriskt att nämna den italienske filosofen Giorgio Agambens inflytelserika versbegrepp, enligt vilken en vers definieras genom möjligheten till enjambement, varvid alltså sista versraden i en dikt inte är en vers – då där inte finns någon versrad att fortsätta på. Den skulle också fungera som ett stående tematiserande eller ifrågasättande av poesins status.¹⁰² Detta kan ses som en latent möjlighet som finns i sista raden i alla dikter på vers, men som här utnyttjas genom att denna rad också är diktens visuellt längsta, något som är ett visuellt representamen som metaforiskt kan stå för gränslösheten (”den gränslösa lyckan”) men som sedan kan leda till ett mer komplext tecken där prosan som koncept står för gränslöshet (prosan har ju inga versradsgränser). Vidare kan den stå för individualism – här är det ”människan ... ensam” som är på väg mot lyckan, medan det tidigare talas om ”människor” i grupp (vers-

¹⁰² Giorgio Agamben, *The End of the Poem. Studies in Poetics* [*Categorie italiane. Studi di poetica*, 1996], övers. Daniel Heller-Roazen (Sanford, 1999), t.ex. s. 113 f. (§ 8). För hård kritik av Agamben, se Kjørup (2003), s. 365 ff. (not 11).

rader måste vara minst två för att vara versrader, medan prosan så att säga är en enda lång rad).

Som stöd för denna läsning kan avslutningsvis anföras slutversen i Gunnar Ekelöfs "Höstsejd" (ur *Dedikation*, 1934). Huruvida Ekelöfs dikt bör betraktas som närmast Bööskts påverkad av Södergrans låter jag dock vara osagt.¹⁰³ Klart är att det finns likheter vad gäller den versifikatoriska ikoniciteten. Gemensamt är såväl det apokalyptiska som metertendensen med den dominerande trestaviga taktarten, de stora variationerna samt de relativt långa versraderna. Båda dikterna är stikiska och utseendemässigt lika, med Ekelöfs endast fyra versrader längre.¹⁰⁴ Södergrans slutvers, bara något längre än övriga, har hos Ekelöf fått en kraftigt överdriven motsvarighet, något som återigen blir en ikon för det gränslösa eller oändliga perspektivet:¹⁰⁵

Andlöst tills gryningen öppnar sitt öga och andlöst tills
skymningen stänger sin blick.

¹⁰³ Södergrans stora betydelse för Ekelöf är välbelagd men omdiskuterad, se Anders Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf* (diss. Lund; Eslöv, 2000), s. 428 f. och 454 f. – dock anses inflytandet bli ovedersägligt först från och med *Sorgen och stjärnan* (1936). I kommentaren till en av Södergrandikterna i sin antologi *Ung dikt* (1940) nämner Ekelöf även den aktuella dikten, med "det berömda slutet" – *Skrifter 7. Blandade kort och annan essäistik*, red. Reidar Ekner (Stockholm, 1992), s. 394–400 (396).

¹⁰⁴ En beskrivning av "Höstsejd" finns i Ulf Malm, "Något om versifikationen i Ekelöfs 'sent på jorden' och 'Dedikation'" i *Från fornyrdslag till fri vers* [Skrifter utgivna av Centrum för metrisk studier 1] red. Sven Bäckman, Anita Kruckenberg & Eva Lilja (Göteborg, 1989), s. 97–118 (111). Ekelöf har fler rader än Södergran med fallande rytm; en rad kan läsas som hexameter, liksom hos Södergran (i båda dikterna är det rad 10).

¹⁰⁵ Ekelöf (2015 I), s. 40 (min radbrytning följer denna utgåva).

3.5.2 Apolliniskt och dionysiskt (Edfelt)

DELFI

Inte en vindfläkt vaggar vävarfåglars bon,
men örnen kretsar i sin eterblåa zon.

Hur tyst kring berg och dal, där förr i fackelsken
bacchanter dansat fram med gälla evoën.

- 5 Där Pythia en gång var kramp, rop och extas,
hörs blott ett fågelkvitter, skörare än glas.

Men djupt ur klyftans dunkel sorlar sin musik
Kastalia, uråldrig, ren och åderrik.

I samband med Svenska Akademiens 200-årsjubileum 1986 läste Johannes Edfelt upp en svit med motiv från den antika Medelhavsvärlden.¹⁰⁶ ”Delfi” är kanske den av de fyra dikterna som närmast anknyter till tillfället: Delfis tempel, där prästinnan med titeln Pythia avgav de berömda orakelsvaren, var helgat åt Apollon, som bland annat var skaldekonstens gud, och den kastaliska källan, nämnd i sista strofen, var musernas källa varur östes ”en av behärskning, klarhet o. ädel form utmärkt (”apollinisk”, motsatt ”dionysisk”) skaldegåva”, som det heter i *SAOB*.¹⁰⁷ Även det dionysiska i detta motsatspar som brukar förknippas med Friedrich Nietzsche spelar en viktig roll i min läsning.

Det rör sig emellertid inte om någon tillfällesdikt i den explicita och avsevärt mer anspråksfulla traditionen från Tegnér’s välkända ”Sång. Den 5 april 1836” i vilken Gustav III och några av de ursprungliga Aderton omnämns.¹⁰⁸ Edfelt

¹⁰⁶ Johannes Edfelt, ”Latituder” i *Svenska Akademiens handlingar. Från år 1986. Elfte delen* (Stockholm, 1987), s. 39 f. De övriga tre dikterna är på jambisk pentameter.

¹⁰⁷ Uppslagsord ”kastalisk” i *SAOB XIII* (1935), spalt K754.

¹⁰⁸ Esaias Tegnér ”Sång. Den 5 april 1836” i *Svenska Akademiens handlingar. Ifrån år 1796. Sextonde delen* (Stockholm, 1836), s. 241–250. Frans Michael Franzéns skaldestycke för samma tillfälle är en dialog i himlen mellan Gustav III och De Aderton – *ibid.*, s. 229–239). Även dikterna till jubileet 1886, av Carl Snoilsky (”En afton hos Fru Lenngren”) respektive Carl David af Wirsén, anknyter till tiden för Akademiens grundande – *Svenska Akademiens handlingar. Ifrån år 1796. Sextiondeandra delen* (Stockholm, 1886), s. 255–266 respektive 267–286). Traditionen förs vidare av Anders Österling 1936, i något mindre anspråksfulla former – *Svenska Akademiens handlingar. Ifrån år 1886. Fyrtiosjunde delen*

lät den dessutom senare ingå i samlingen *Spelrum*, där dock ”örnen” i första strofen ändrats till ”gamen”.¹⁰⁹ ”Delfi” är dock den bland samtliga jubileumsdiker som närmast ansluter till det versmått som hade varit det självklara i mer anspråksfulla sammanhang för skalderna av 1786 års Akademi. Här är ett exempel ur Johan Gabriel Oxenstiernas *Skördarne*, där jag markerat metern i första raden och den för alexandrinen karaktäristiska *cesuren*, en rytmisk-syntaktisk paus, i versradens mitt, efter den tredje prominenta stavelsen:¹¹⁰

Som 'hjelten 'hastan'de /c/ i 'sina 'segrars 'lopp,
Knappt väntas när han syns /c/ och hinner ryktet opp,
Gå solen, knappt ännu /c/ af morgonrodnan bådad,
Sig kastar i dess spår /c/ och är af verlden skådad.

Den ursprungligen franska alexandrinen är i sin germaniserande form sextaktig, jambisk vers, och har oftast som hos Oxenstierna och Edfelt parvis rimmade versrader. Edfelt låter versparen bilda strofer genom att isolera dem från varandra, och tomrummen mellan stroferna kan tolkas som visuella representamen för det lugn och den tystnad som det talas om med symboliska tecken i diktens ”nu”.

I Sverige skulle inte alexandrinen överleva romantiken. Tegnérns ”Svea”, brukar anges som den sista betydande dikt där den används, och dikten avslutas symptomatiskt nog på ett annat, friare versmått.¹¹¹ I den nämnda ”Sång” sträckte sig Tegnér inte längre än till att använda strofer som består av åtta rader i jambisk femtakt med en avslutande alexandrin som nionde rad.¹¹² För övrigt har Gustav III, enligt den första alexandrinen, ”en blick till hälften örn, till hälften näktergal”, och versradens exakta tudelning vid *cesuren* kan

(Stockholm, 1937), s. 14–18, och jämte Edfelt av Lars Forsell 1986 – *Svenska Akademiens handlingar. Från år 1986*, s. 17–24.

¹⁰⁹ Johannes Edfelt, *Spelrum* (Stockholm, 1990), s. 15. Ytterligare tre dikter har här infogats i sviten ”Latituder”. Angående ändringen av ”örnen” till ”gamen”, se Paul Åström, *Johannes Edfelt och antiken* [Studies in Mediteranean Archeology and Literature 89] (Partille, 1989), s. 52 f.

¹¹⁰ Johan Gabriel Oxenstierna, ur *Skördarne*, i *Svensk litteratur 2. Frihetstiden. Gustavianska tiden*, red. Torkel Stålmarch (Stockholm, 1993), s. 216.

¹¹¹ Wählin (1995), s. 118; Lilja (2006), s. 241.

¹¹² Strofformen kallas ibland Tegnérstansen och går tillbaka på Edmund Spensers i *The Faerie Queene*, se Lilja (2006), s. 407. Av övriga jubileumsdiker är det endast Forsells som använder alexandrin, och det bara i enstaka rader.

uppfattas som ett representamen för denna mening. I jämförelse är Edfelts ”men örnen kretsar i sin eterblåa zon” ikoniskt i det att mittpunkten *inte* markeras av cesur. Cesuren måste infalla mellan två fraser eller satsers för att pausen ska upplevas som någorlunda naturlig. Att göra en paus efter ”i”, där cesuren borde ligga, vore mindre lyckat då detta skulle splittra prepositionsfrasen på ett onaturligt sätt. Samtidigt finns också en frånvarande mittpunkt på en annan nivå: de två örnar (eller möjligen gamar) som Zeus enligt myten sände från världens östra respektive västra hörn och som möttes vid jordens medelpunkt, markerad av *omfalos*, en konformad sten i Delfitemplet, har här reducerats till en enda, kretsande örn. Versifikationens teckenfunktion bygger alltså på att alexandrin uppfattas som ett objekt för versraden, vars utformning dock inte stämmer med hur alexandrin borde vara (enligt tidigare semiosis). Interpretanten eller neopresentationen kan beskrivas som en icke-alexandrin, där alexandrin fortfarande är närvarande i sin frånvaro, genom något som Lotman kallar ett ”minus-grepp”, vilket i sin tur kan stå för något annat (ny semiosis). Korrekt placerad mittcesur har dikten i vers 3, 4 och 5. Vers 1, 6, 7 och 8 kan definitivt inte ha mittcesur – då den ju inte kan infalla inne i ord. Vidare bryter Edfelt i andra och fjärde strofen mot alexandrinens överklivningsförbud: varje rad bör avslutas av något skiljetecken, så som hos Oxenstierna, men här löper en sats eller fras över versgränsen ner i nästa versrad.

Alexandrinversen kan ses som ett symboliskt tecken för det apolliniska, för behärskning, måttfullhet och förnuft, eftersom den användes av upplysningstidens classicister, och ytterst sällan därefter. Tecknet har även inslag av ikonicitet: alexandrinen är i sin metriska regelbundenhet och harmoni (mittcesur, parvisa rim och frånvaro av enjambement) ett representamen för det apolliniska. Mot bakgrund av detta skulle Edfelts avvikelser från alexandrinen kunna stå för det dionysiska, det vill säga det vilda, driftsutlevande och extatiska, som nämns i diktens två mellersta versrader (bacchanterna var vinguden Dionysos’ dyrkare och följeslagare; Pythia är visserligen Apollons prästinna, men det rus hon försätts i för att avge orakelsvaren kan föras till det dionysiska). Raden

Där 'Pythi'a en 'gång var 'kramp, rop 'och ex'tas

skulle kunna tala för detta. Markeringarna visar var de metriska accenterna borde falla, och som i all metrisk vers kan de inte sammanfalla helt med en naturlig läsart. Att kasta om accenterna går av konvention för sig i början av en

versrad (som i diktens första versrad), men att göra så med ”rop och”, där ju ”rop” måste vara det som betonas, skulle emellertid en Oxenstierna knappast ha tillåtit sig.

Med Akademiens grundande kulminerade den franskorienterade klassicismen i Sverige. Men samtidigt hade intresset för den ursprungligare antiken vaknat, bland annat genom Winckelmanns utgrävningar, och i september samma år, 1786, inledde Goethe sin italienska resa. Nyklassicismen, som i Sverige sammanfaller med förromantik och romantik, innebar ett uppsving för det grekiska, och tog sig bland annat uttryck i att man ville försöka anpassa de antika versmåttens så som hexameter och elegiskt distikon till svenska.¹¹³ I ”Delfi” aktualiseras den jambiska trimetern, det grekiska dramats talvers, vilken använts i mer begränsad omfattning på svenska.¹¹⁴ Liksom alexandrin har den jambisk sextakt, men tillåter överklivning och saknar mittcesur och rim. Därmed utgör den en kategori som kan innefatta de från alexandrin avvikande, ”dionysiska” dragen. Om alexandrin närmast som en symbol kan stå för det franskklassiska och apolliniska rör det sig här om en mer avancerad tolkning (neopresentation) mot bakgrund av och i jämförelse med detta.¹¹⁵

Ett ikoniskt tecken utgör de båda versmåttens genom att vara oupplösligt förenade: versraderna utgör inga helt tillfredställande exempel på vare sig alexandrin eller trimeter. Den ikoniska betydelsen bygger dock på tidigare semiosis, främst då vad versmåttens var för sig står för genom tidigare semiosis. Föreningen av alexandrin och trimeter står, menar jag, i ett första läge för en motsättning mellan två olika typer av klassicism, men i förlängningen också för

¹¹³ Se t.ex. Ingemar Algulin, *Nyklassicism som litterär tradition. En historisk överblick* [Studies in Mediteranean Archeology 39] (Partille, 1986).

¹¹⁴ Se J. E. Hyltén, ”Jambisk trimeter i vårt språk”, *Nysvenska studier* 1931, s. 167–197. I denna mycket samvetsgranna studie framgår att versmättet först användes av Atterbom, senare av Tegnér, Stagnelius och Runeberg. Ett senare exempel är Edfelts ”Sång i Pireus” i *Hemliga slagfält* (Stockholm, 1952), s. 106 ff. Det används i bara två av de fem grekiska dramerna i *Världsdramatik 1. Den klassiska traditionen*, red. Bengt Lewan (2. uppl.) (Lund, 1998) – de båda som har översatts av Tord Bäckström. Hjalmar Gullberg respektive Emil Zilliacus väljer istället blankvers, medan Jan Stolpe/Agneta Pleijel har en friare versform. Den mest välkända originaldikten på jambisk trimeter är kanske Eduard Mörikes ”Auf eine Lampe”, vars versform kommenteras av Emil Staiger, *Die Kunst der Interpretation. Studien zur Deutschen Literaturgeschichte* (Zürich, 1955), s. 17 f.

¹¹⁵ Nietzsche menar snarare att dialogen, där trimetern används, tillhör dramats apolliniska del – Friedrich Nietzsche, *Tragedins födelse* [*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872], övers. Martin Tegen, i *Samlade skrifter 1* (Stockholm, 2000), s. 51 (kapitel 9).

något nytt som varken är den ena eller den andra av beståndsdelarna. I *Tragedins födelse* (1872) menade Friedrich Nietzsche att det var sammansmältningen av det apolliniska och det dionysiska som låg bakom tragedins uppkomst och gjorde den till konstens höjdpunkt, men att det apolliniska redan från och med Euripides fått överhanden och även i alltför hög grad betonats i senare tiders klassicism.¹¹⁶ Som ett slags sammansmältning kan även noteras att samtliga fyra rimpar består av ett ord med grekiskt ursprung och ett med germanskt, och att dessa germanska och grekiska rimord är symmetriskt grupperade. Mest grekiskt och främmande är förstås ”evoën” (bacchanernas extatiska utrop), särskilt som ordet här skrivits med trema, och kanske kan det bidra till att även ”zon” och ”extas”, med var sin i svenskan ovanlig bokstav, främmandegörs något. Slutligen är ”musik” visserligen ett vardagligt ord, men används här påtagligt nära sitt etymologiska ursprung, om musernas källa.

I sista strofen upphävs så också skillnaden mellan det som varit och det som är, antiken blir något närvarande i nuet, och detta är, som Ulla-Britta Lagerroth noterar, utmärkande för nästan alla Edfelts många dikter som utspelar sig på klassisk mark.¹¹⁷ Historiesynen kan beskrivas som cirkulär snarare än linjär, gränsen mellan orsak och verkan upphävs. Diktens inledande subjekt, ”Inte en vindfläkt”, är negativt och saknar agens, förmåga att sätta igång något. I parallell position står sista radens inledande ”Kastalia”. Ordföljden i satsen ”sorlar sin musik / Kastalia” (predikat-objekt-subjekt) är bakvänd, och ”sorlar”, som anger flerstämmigt ljud, är normalt ett intransitivt verb. Underligt nog låter det inte så fel som det borde göra, vilket kan bero på att ”Kastalia” avskilts genom enjambement och ställts på nästa versrad – varvid effekten blir ungefär som om där hade stått ett tankstreck eller kolon. Det hela blir som en livgivande impuls ur det förflutna, en störning av det rationella som livar upp språket, inom ramarna för den bundna versformen.

¹¹⁶ Nietzsche (2000), se t.ex. s. 64 ff. (kapitel 12).

¹¹⁷ Ulla-Britta Lagerroth, *Johannes Edfelt. En författarskapsbiografi* (Stockholm, 1993), s. 374 ff.

4.5.3 Kvinnan och den klassiska traditionen (Hillbäck)

IFIGENIAS DRÖM

- Lutad mot detta bröst
byter jag bort min frid,
 byter jag gärna bort
 dagarnas blåa lopp.
- 5 Ängslig i denna stund
 blåser jag ut mitt ljus
 blåser jag sakta ut
 aftonens svala kust.
- Sluten i denna storm
- 10 vet jag att mörker når
 läpparnas varma blod,
 armarnas slutna krets
- mörker och storm och eld
- 15 — ändå står jag och vill.
 Morgon med kylig vind
 väntar ödsligt mitt liv.

Ella Hillbäcks "Ifigenias dröm" återges här enligt samlingen *I denna skog* från 1953.¹¹⁸ Den reviderade version som poeten själv ansåg som den slutgiltiga kan betraktas som en "läsning", en *normaliserande* sådan, då de syntaktiska egenheterna – se särskilt raderna i slutet av tredje och i början av fjärde strofen – där har interpunkterats bort.¹¹⁹ Jonas Ellerström noterar på tal om Hillbäcks föregående diktsamling, från 1949, "ett ställvis alldeles oförutsägbart sätt att hantera det svenska lyriska språket". Det handlar dock inte om "demonstrativa syntaxuppror eller det slags självmedvetna innovationer som högljutt proklamerar sig själva". I senare samlingar kommer hon närmare en normaldiktning, och

¹¹⁸ Ella Hillbäck Sjöstrand, *I denna skog* (Stockholm, 1953), s. 55.

¹¹⁹ Ella Hillbäck, *Skapelsesånger. Dikter i urval 1947–1962* (Stockholm, 1964), opag. inledning och s. 46. Skillnaderna är följande: "ljus – / Blåser" istället för "ljus / blåser", punkt i slutet av tredje strofen och versal i inledningen av fjärde. Jag väljer att även återge tankstrecket (vers 15) enligt första versionen, som långt.

blir mer regelmedveten.¹²⁰ Möjligen är det denna utveckling i författarskapet som kan iakttas också vid en jämförelse av de två versionerna av ”Ifigenias dröm”. Det ligger naturligtvis närmare till hands att läsa dessa egenheter som ikoniska tecken om man inte tror att de är rena korrekturfel. Mot att det skulle röra sig om korrekturfel talar också det faktum att två recensenter, Bengt Holmqvist och Per Erik Wahlund, med gillande citerar hela respektive andra halvan av dikten, utan att kommentera syntaxen.¹²¹ Enligt den senare är det frågan om en dikt ”som i sin bejakelse av den skapande ofriden och sin magistrala versmusik måste kallas en stor dikt, en skön dikt”.

Jag läser dikten som den kvinnliga poetens positionering i en manlig lyrisk tradition, och förutom versformen spelar det mytiska stoffet en viktig roll. Ifigenia är Agamemnons dotter som måste offras till Artemis för att den grekiska hären ska få vind och kunna avsegla till Troja (se vers 16–17). Många versioner av episoden föreligger, men i den kanske mest välkända, Euripides’ drama *Ifigenia i Aulis*, förespeglas Ifigenia först giftermål med hjälten Akilles, varefter förberedelser för offret och äktenskapet pågår parallellt. När sanningen uppenbaras går Ifigenia frivilligt med på att offras, men räddas därför genom ingripande av gudinnan.¹²² Myten kan användas som ett representamen för kvinnans utsatthet i en patriarkal värld (det vill säga allegoriskt), men särskilt offermotivet torde bidra till att Ifigenia inte ansetts ha Elektras eller Antigones feministiska potential. Omvärderingar av kvinnors skrivande hör möjligen mer till min tid än till tiden för diktens tillkomst, varför min läsning kan förstås som intertextuell i en modernare mer läsarorienterad mening. Men feministiska ansatser förekommer förstås tidigare än 1960-talet, även om de inte kallades så, och jag ser inget hinder för att Hillbäck skulle kunna ha avsett något i linje med det jag föreslår eller att hennes samtida läsare skulle kunna ha uppfattat det.

¹²⁰ Jonas Ellerström, *Under tidens yta. En annorlunda svensk poesihistoria* (Lund, 2014), s. 81 f.

¹²¹ Per Erik Wahlund, ”Poesi och ambition” [samlingsrecension] i *SvD* 10/8 1953; Bengt Holmqvist, ”Kvinnors vers” [samlingsrecension], *Stockholms-Tidningen* 3/8 1953.

¹²² En mängd litterära texter som tar upp Ifigenia-myten finns samlade i *Mythos Iphigenie. Texte von Aischylos bis Volker Braun*, red. Stefan Matuschek (Leipzig, 2006). Det förekommer versioner där Ifigenia inte räddas, men de tycks vara i minoritet. Euripides’ *Ifigenia i Tauris* behandlar en senare episod – liksom Goethes drama, medan Racines uppehåller sig vid offerepisoden.

Jenny Björklund visar i sin avhandling från 2004 hur kvinnliga lyriker verksamma under 1940-talet, bland dem just Hillbäck, marginaliserats i litteraturhistorieskrivningen och inte tillåtits påverka bilden av den så kallade fyrtiotalismodernismen. Hillbäck hade i någon mån också versifikationen emot sig: Björklund noterar att fri versform, särskilt efter att ha angetts som ett kriterium i Ingemar Algulins inflytelserika definition, i praktiken blivit avgörande för vad som betraktats som modernistiskt och inte, men att versformen inte är ett skäl att utesluta Hillbäck, då hennes senare samlingar visserligen uppvisar ”metriska kvarlevor” men med en mer inkluderande syn på vad fri vers är måste betraktas som modernistiska.¹²³ ”Ifigenias dröm”, ur en senare samling än den Björklund tar upp, anknyter med sin ”magistrala versmusik” (Wahlund) till ett prestigefullt antikt versmått, *elegiskt distikon*, på ett sätt som kan betecknas som fritt – även om dikten i sig är synnerligen regelbunden. Ett distikon består av två rader, en hexameter följd av en pentameter, som trots namnet liksom hexametern har sex långa eller, i adapteringen till germanska språk, accentuerade stavelser. Ett distikon, så som det skrivs på svenska, kan tecknas enligt följande, där X är accentuerad stavelse, x oaccentuerad och (x) oaccentuerad stavelse som kan uteslutas.

X x (x) X x (x) X x (x) X x (x) X x x X x
 X x (x) X x (x) X /c/ X x (x) X x x X

Mönstrets oftast citerade svenska replika torde vara Stagnelius'¹²⁴

Derföre gläds, o vän! och sjung i bedröfvansens mörker:
 Natten är dagens mor, Chaos är granne med Gud.

Pentametern, den andra raden, är jämfört med hexametern kortad till endast en stavelse i tredje och sjätte versfoten. Femte versfoten måste i båda vara en daktyl (X x x), i övriga positioner kan daktylen ersättas med en troké (X x).

Denna antika pentameter, inte att förväxla med jambisk pentameter (i orimlad variant kallad blankvers), förekommer till skillnad från hexametern

¹²³ Jenny Björklund, *Hoppets lyrik. Tre diktare och en ny bild av fyrtiotalismen. Ella Hillbäck, Rut Hillarp, Ann Margret Dahlquist-Ljungberg* (diss. Stockholm, 2004), s. 371, se även s. 21 f. och 30 f.

¹²⁴ Erik Johan Stagnelius, *Samlade skrifter 2*, red. Fredrik Böök (Stockholm, 1913), s. 54; elegin, som saknar titel, börjar ”Vän! i förödelsens stund, när ditt inre af mörker betäckes”.

aldrig ensam, utan alltid parad med en hexametersvers. I Hillbäckes dikt uppträder något som liknar den antika pentametern isolerat och på ett systematiskt sätt, med varje ”pentameter” delad på mitten, till ett verspar, och i sin tur ordnade i fyrradiga strofer (medan distikon är en stikisk versform). Det samma gäller för två dikter i Johannes Edfelts diktsamling *Elden och klyftan* (1943).¹²⁵ Den första börjar

Smärtan är en skulptör,
större än Fidias:
formar av känslor och blod
saknadens monument.

och liksom hos Hillbäck hänger alltså det antika motivet, Fidias respektive Ifigenia, samman med antik versform. Hos Edfelt kan det stympade i versformen (halverat distikon, tudelad pentameter) tolkas som en ikonisk bild för ett ”saknadens monument”, en form där något påtagligt saknas (i analogi med antika skulpturer, vilka ofta gått förlorade, som i Fidias’ fall, eller bevarats i kraftigt stympat skick). Den andra dikten, ”Livets liv”, består liksom ”Ifigenias dröm” av fyra strofer. Bara ett ord skiljer dikternas förstaverser från varandra, och utöver likheten i rytmik tar de även upp samma huvudmotiv, natten:

Lutad mot nattens bröst,
svept i dess andedräkt: –
valv av ömhet dess blick,
vågor av frid dess puls.

I båda fallen kunde versformen tolkas som en ikon för natten – medan den frånvarande hexametern står för dagen, som inget av diktjagen tycks längta till. Men liksom i fallet med Stagnelius’ ”Endymion”, som Espmark tar upp och som har bland annat den antikiserande versformen gemensam med Schillers ”Der Abend”, innebär den upprättade likheten att också skillnaderna blir

¹²⁵ Johannes Edfelt, *Elden och klyftan* (Stockholm, 1943), s. 89 (”Smärtan är en skulptör”) och 94 f. (”Livets liv”). Samma versform används även i ”Sommarorgel” i *Insyn* (Stockholm, 1962), s. 50 – på motstående sida en dikt på vanligt distikon. Bengt Landgren, *De fyra elementen. Studier i Johannes Edfelts diktning från Högmässa till Bråddjuft eko* [Historia litterarum 9] (Uppsala, 1979), s. 139–155 analyserar ”Livets liv” men tycks inte göra kopplingen till det klassiska versmåtet.

påtagliga.¹²⁶ Friden hos Edfelt byts hos Hillbäck bort mot ängslan och storm (jämför här med Stagnelius, som i likhet med Hillbäck förbinder natten med kaos). Antropomorfismen är långt driven hos Edfelt: natten, som i tredje strofen tilltalas "Nyx!" blir på välkänt mönster från kanske främst tysk romantik en öm modersfam¹²⁷ (jämför Stagnelius' "Natten är dagens mor").

Att kvinnliga personifikationer av det här slaget (dit även invokationen av musan kan räknas) saknas hos den kvinnliga poeten kunde helt enkelt förklaras med heteronormativitet. Men dessa klassiska troper kan även indikera hela den klassiska traditionens otillgänglighet för kvinnor. Sandra M. Gilbert och Susan Gubar menar att lyriken, åtminstone så sent som hos Sylvia Plath, är en för kvinnor särskilt problematisk genre. Lyriken har förutsatt traditionsmedvetande och bildning, något som kvinnor under lång tid var utestängda från och då särskilt vad gäller latinet och grekiskan. Även den prestigefulla jambiska pentametern nämns som problematisk i förhållande till det kvinnliga skrivandet.¹²⁸ Mot bakgrund av detta skulle de antikiserande versmått, som inte används på engelska, för en svensk kvinnlig poet kunna uppfattas som en ännu tydligare patriarkal symbol. Det är också så jag förstår Hillbäck's adaptering av elegiskt distikon, men det måste betonas att detta är en tolkning som jag försöker kvalificera genom läsningen. Hur man genom historien verkligen sett på kvinnliga poeter i relation till det antika är en delvis annan fråga.¹²⁹ En parallell till Hillbäck's adaptering, med Edfelt's som mellanled, utgör för övrigt de dikter av Gunvor Hofmo (från 1948 och 1971) som Sissel Furuseth i sin avhandling ställer i relation till Rilkes fria behandling av elegiskt distikon i *Duineser Elegien*:

¹²⁶ Espmark (1985), s. 23 ff.

¹²⁷ Landgren (1979), s. 152 ff.

¹²⁸ Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, "Gender, Creativity, and the Woman Poet" [1979] i *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, red. Virginia Jackson & Jopie Prins (Baltimore, 2014), s. 522–529 (526 ff.). Om jambisk pentameter, se även Finch (1993), som tas upp i 3.4.

¹²⁹ I recensioner från 1814 och 1823 tycks Atterbom inte ha något emot att hexameter respektive distikon, då ganska nymodiga, används av kvinnliga skaldar – C. D. A. Atterbom, *Litterära karakteristiker* band I (Örebro, 1870), s. 115–135 (131 f.) respektive band II, s. 1–35 (33). Vad gäller hexametern är han kritisk till att den används till ett fornnordiskt ämne, men berömmar den som sådan: "Det förefaller oss märkvärdigt, att i ett land, der få fruntimmer ännu förstå läsa en hexameter innantill, denna majestätliga versart likväl blifvit vald af en qvinna och använd med en prosodisk noggrannhet, som saknas hos våra fleste skaldar af manliga könet."

Selv om Gunvor Hofmo manglet den form for klassisk skoloring som langt på vei er en forutsetning for en bevisst utnyttelse av antikkens versformer, anvender også hun en kombinasjon av nytt og gammelt versmateriale i sine dikt, og trolig var det nettopp hennes fordypning i Rilkes poesi som øvet hennes øre i så måte.¹³⁰

Gilbert och Gubar kan ytterligere bidra till att belysa något hos Hillbäck, när de lyfter fram det som är allra mest problematisk med lyrikgenren: ”where the novel allows – even encourages – just the self-effacing withdrawal society has traditionally fostered in women, the lyric poem is in some sense the utterance of a strong and assertive ‘I’”.¹³¹ Hos Hillbäck finns bara jaget – apostrofering saknas helt. Detta är särskilt iögonenfallande i samlingsvolymen från 1964, i vilken hon ordnat dikterna tematiskt och där den reviderade ”Ifigenias dröm” står bland kärleksdikterna: någon mänsklig kärlekspartner är inte närvarande. Om dikten antas handla om det poetiska skapandet, vilket Wahlund menar i sin recension, kan ”detta bröst” stå för den poetiska traditionen, och oron och ängslan för den kvinnliga poetens kluvna förhållande till den. Edfelt anknyter hemtam till det antika, och går bland annat genom apostroferingen också i dialog med det – visserligen för att också bryta mot det på ett sätt som kan kallas modernistiskt. Detta kunde sägas även om Hillbäck, men här kan Edfelt fungera som ett mellanled – någon som stod henne tillräckligt nära för att en dialog skulle vara möjlig. Edfelt var sedan 1930-talet väletablerad som poet, en viktig introduktör och tolkare av utländsk lyrik, såväl äldre som modern, och dessutom verksam som recensent i en stor dagstidning. Frågan är om inte Hillbäck i själva verket har mer gemensamt med honom än med fyrtiotal-modernisterna. Till likheterna hör de många mytologiska referenserna liksom ett kristet eller sakralt färgat språkbruk, som i titeln på Hillbäckes samling, *I denna skog* – att jämföra med Edfelts *I denna natt* från 1936.

Möjligen är Edfelts dikt också nödvändiga mellanled för att Hillbäckes anknytning till den antika pentametern alls ska bli synlig. Edfelt har indrag i varannan rad, vilket erinrar om det vanliga sättet att sätta distika på, medan Hillbäck väljer en annan grafisk gruppering. Edfelts pentametersverser är visserligen inte alltid korrekta – han har ibland troké istället för den daktyl som är föreskriven i det som motsvarar femte versfoten – men växlar mellan trokéer och daktyler på ett på förhand inte givet sätt. Hillbäckes följer dock ett fast

¹³⁰ Sissel Furuseth, *Mellom stemme og skrift. En studie i Gunvor Hofmos versifikasjon* (diss. Trondheim, 2003), s. 201–207 (204 f.).

¹³¹ Gilbert & Gubar (2014), s. 527.

mönster – X x x X x X – och skiljer sig därmed mer från den konventionella pentameterns. Mönstret i fråga är inte ovanligt i rimmad eller mer folkligt orienterad lyrik, och Hillbäck kan därför sägas vulgarisera det klassiska versmättet – något som åter igen kan läsas som den kvinnliga poetens svar på något som hon utestängts ifrån.¹³²

De birytmiska spänningarna är relativt små. Anmärkningsvärd i detta avseende är emellertid versrad 15, som enligt mönstret borde läsas

— 'ändå står 'jag och 'vill.

Naturligare vore kanske att betona ”står” istället för ”jag”, något som också skulle innebära att denna och föregående versrad läses som en korrekt pentameter, alltså med en daktyl (”står jag och”) och inte en troké (”jag och”) i vad som motsvarar den femte positionen. Endast i den allra sista versraden sker en mer markant avvikelse, då mönstret här *måste* varieras, vilket, åter igen, kan resultera i en korrekt pentameter:

'Morgon med 'kylig 'vind
'väntar 'ödsligt mitt 'liv.

Står då detta för att poeten till slut ger upp sin särart för att anpassa sig till normen?

Spänningen märks för övrigt på ett annat plan. Fyrradiga strofer är förvisso alltid lika varandra, men den i dikten mer ovanliga utformningen med indrag för de två avslutande versraderna i varje strof, gör att likformigheten blir mer iögonenfallande. Den inledningsvis nämnda syntaktiskt underliga övergången mellan tredje och fjärde strofen sker således över strofernas markerade gränser: syntaxens sammanbrott ställs mot den visuella formens orubblighet. Något som kan tala för att sammanbrottet inte är individens under traditionens tyngd är det trotsiga ”— ändå står jag och vill”, särskilt om ”jag” betonas, något som mönstret alltså insisterar på.

¹³² Landgren (1979), s. 150, noterar att verstypen i ”Livets liv” erinrar om en av Runebergs *Idyll och epigram*, och att också en verbal reminiscens föreligger. Runebergdikten, som börjar ”Lutat mot gärdet stod”, följer dock mönstret X x x X x X i samtliga rader. När det används i rimmade dikter (som den som inleder Hillbäck's första diktsamling, *Hos en poet i kjol* (Stockholm, 1939), s. 7 f., ”Dagen sjunger”), kan man knappast längre tala om något släktskap med den antika pentametern.

Också diktens sista mening är tvetydig. Om morgonens vind väntar i utbyte mot Ifigenias liv är det kanske rimligt att betona "liv". Om livet metaforiskt går mot en nystart, en morgon, visserligen med kylig vind, kan "mitt", mot meterns mönster, betonas. Den senare tolkningen kan stärkas av den mönsterkonsekventa läsningen av vers 15, som lyfter fram jaget och viljan. Hur som helst är det möjligt att välja läsarten "mitt liv". Detta "mitt" står då förstas för vad de brukar göra, men mot bakgrund av den föregående läsningen och kännedom om att metern inte har betonad position just här (tidigare semiosis) kan det bli ett nytt representamen som står för ett alldeles eget, självständigt och självmedvetet förhållningssätt till traditionen – om nu inte för ett utträde eller snedsteg ur den.¹³³

Edfelt nämner inte dikten i sin recension av samlingen, men menar med en svepande formulering, som också kan sammanfatta min läsning av "Ifigenias dröm", att Hillbäck "visar en strävan att förena traditionella och modernistiska formelement, och ofta sätter hon ett särpräglat sigill på denna legering".¹³⁴

¹³³ Ett liknande birytmiskt slut kan finnas i "Döende gladiator" i Lindegren (1947), s. 12 f. Dikten är nästan regelbundet jambisk, men versraderna blir kortare och jamberna per rad färre, något som kan stå för en borttynande puls, för döendet. Sista versen läses enligt det jambiska mönstret [Så 'blir din 'död till.], medan en naturlig läsart nog gärna vill betona "till". Jambernas puls, och livet, tar alltså slut med denna birytmiska avvikelse.

¹³⁴ Johannes Edfelt, "Särpräglat landskap", *DN* 8/6 1953.

4. Metapoesi

I de föregående kapitlen har aspekter av versformen behandlats som tecknets representamen. Nu gäller intresset istället hur versformen genom fortsatt teckenproduktion kan komma att uppfattas som objekt. En metapoetisk dikt kan beskrivas som en dikt som refererar till sig själv, men genom att peka på de åtminstone tre vaga punkterna i denna definition vill jag ge en föraning om ämnets komplexitet. För det första kan det diskuteras huruvida en dikt alls kan göra något, varför metapoesin kan uppfattas som något som snarare finns hos den individuella läsaren än i dikten själv. För det andra är ”refererar till” flertydigt i det att detta kan avse ett tecken som är (främst) antingen symboliskt, indexikalt eller ikoniskt. För det tredje kan ”sig själv” innefatta allt från konst i största allmänhet till den aktuella diktens uppfattade form.

I 4.1 diskuteras begreppen närmare i anslutning Eva Müller-Zettelmanns försök att klart definiera och typologisera inom detta så ofta terminologiskt svävande område. Samtidigt ger jag exempel på versifikatorisk metapoesi och diskuterar de varierande inslagen av de olika teckenfunktionerna enligt Peirces trikotomi (symbol, index och ikon). Om det här handlar mer om att beskriva olika *typer* av metapoesi gäller intresset i 4.2 snarare metapoesins *funktion* i ett idé- och litteraturhistoriskt perspektiv. I syfte att belysa olika positioner utgår jag ifrån men omfunktionaliserar Peirces fenomenologiska kategorier Firstness, Secondness och Thirdness. Firstness förbinds med en inställning som förnekar eller försöker upphäva klyftan mellan tecknet och det tecknet står för. Secondness avser insikten om att detta är omöjligt, men också, vilket behandlas i 4.3, en metapoetisk metod där ett tänkt objekt imiteras med ett förhöjt och vanebrytande inslag av iconicitet, i vilken versformen har en särskild roll. I 4.4 går jag närmare in på den resulterande ”metapoetiska funktion” som innebär att tecknets teckenkaraktär, eller Thirdness, hamnar i fokus.

4.1 Versformen som objekt

I det överordnade kapitel 2 beskrevs hur versformselement kan förstås som representamen eller bildled för något som texten nämner eller handlar om, men enligt såväl Peirce som de diskuterade metafor-teorierna är relationen mellan de båda leden aldrig ensidig eller enkelriktad: om människan sägs vara en varg, innebär det inte enbart att något varglik hos människan lyfts fram, utan också att vargen blir förmänskligad. När till exempel en versgrupps grafiska utformning beskrivs som ett visuellt representamen för det ”yxans märke i en stam” som nämns i raderna i fråga, rör det sig om en förenkling för de klara beskrivningskategoriernas skull (Form *miming form*) – med risk för att en sådan komplexitet går förlorad. Att omvänt och samtidigt förstå de symboliska tecknens mening som ett representamen som beskriver versformen (Meaning *miming form*) är en åtminstone latent tolkningsmöjlighet.

I Bengt Emil Johnsons långa dikt ”Långfredag, Bullandö” kan versformen i sin helhet på motsvarande sätt förstås som ett representamen.¹ Diktjaget är på vandring i ett landskap vid tiden för islossningen, i vad som åtminstone till att börja med ter sig som en berättande dikt med ett tydligt diegetiskt plan. Den är till övervägande del skriven på blankvers, men ett stycke in börjar denna att luckras upp, något som också kan förnimmas som ett visuellt representamen, då raderna här blir kortare och mer varierande i längd (korrekta blankversrader tenderar att vara någorlunda jämlånga):

Den liknar stora, gråa överrockar,
som blåser över fältet, bort mot vattnet,
otympliga och hopplöst genomdränkta,
av dygntals regn som vädrat
dem tomma och porösa.
Alla avstånd
förlängs (men kommer närmare och nosar
i våra spår som snart skall vara fyllda
av smältvatten.)

”Den”, alltså den uppsprickande isen, är objektet för det representamen som utgörs av diktens här uppsprickande blankvers eller avvikande radlängd (i det förra fallet, om det komplexa konceptet blankvers uppfattas som väsentligt för

¹ Bengt Emil Johnson, *För resten. Improviserade dikter o dyl* (Stockholm, 1987). s. 57–62.

teckenfunktionen, rör det sig om Meaning miming form, i det senare, med ett mer materiellt representamen, om Form miming form).

Så långt skiljer sig detta inte från de exempel på versifikatorisk ikonicitet som anförts i de föregående kapitlen. Men ett gott stycke senare, på mestadels fulltalig blankvers, följer en passage där inte bara blankversen utan också den jambiska gångarten ger vika, varvid diktjaget undslipper sig följande kommentar:

Här spricker versen,
trasas sönder. För mycket
obetalt. För mycket betalt.
För mycket formlös skuld. Förbindelser.
Jag önskar att de aldrig funnits.
Jag vill ha dem kvar.
Ibland oroar jag mig
för att jag inte vet var jag
har dem.
Gengångare.

”Här” och ”versen” (ett explicit sakled) gör att det förefaller orimligt att tolka ”spricker” och ”trasas sönder” som något annat än språkliga metaforer för blankversens och jambernas frånvaro. I en annan kontext hade orden kunnat uppfattas som en syftning på versen som står i den bok som diktjaget hittat i de föregående raderna, eller så hade ”versen” kunnat uppfattas som en metafor för exempelvis isen och hela uttrycket som en variation på det konventionella uttrycket ”att sjunga på sista versen”. Om den versifikatoriska utformningen här inte hade stämt så väl med utsagan, eller kanske i än högre grad om dikten satts som prosa, hade dessa senare tolkningsmöjligheter verkat mindre orimliga.

När Johnson oväntat – eftersom något liknande inte skett tidigare i dikten – låter sitt diktjag utbrista ”Här spricker versen” och så explicit och otvetydigt det nu är möjligt kommenterar diktens form, kan detta, med tanke på att det rör sig om en ganska lång och berättande dikt, påminna om metafiktiva drag i främst postmoderna romaner.² Detta kan i sin tur aktualisera frågan kring i vilken mån (den realistiska) romanens implicita kontrakt mellan författare och läsare om verklighetsillusion också gäller för poesin. Kanske borde Roman Jakobsons poetiska språkfunktion (se 1.2) och åtskilliga andra lyrikteorier ha

² Om metafiktion, se t.ex. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (New York, 1988), särskilt s. 105–123.

lärt oss att läsa med uppmärksamheten riktad mot själva meddelandet, på hur något sägs lika mycket som vad som sägs, och därmed att inte bli överraskade av referenser av det här slaget. Huruvida poesin, eller verslyriken, alls är jämförbar med fiktionsprosan i de här avseendena är något som flitigt diskuterats, utan att frågan fått någon mer allmänt vedertagen lösning.³ Enligt Eva Müller-Zettelmann är denna poesins oklara genremässiga status också anledningen till att det metapoetiska inte tillnärmelsevis behandlats med samma vetenskapliga stringens som motsvarande fenomen i dramatiska och i synnerhet narrativa texter.⁴ Ett problem, med stor begreppsförvirring till följd, har varit att metapoetiska inslag, i de nämnda lyrikteorierna, uppfattats som "absorbed unobtrusively into the poetic style because of the increased degree of manifest artificiality that characterises the lyric genre and the associated rejection of purely mimetic principles".⁵ Med andra ord: med ett sådant synsätt riskerar en utsaga som Johnsons "Här spricker versen" att jämföras med den latent metakarakter som finns i all poesi, till följd av dess markerade form, "den poetiska funktionen" eller liknande.

För att undvika detta, vilket alltså skulle göra allt till metapoesi och därmed göra termen tämligen meningslös, och för att mer exakt kunna beskriva och typologisera metalyriska fenomen menar Müller-Zettelmann att det är nödvändigt att använda fikcionalitetsbegreppet. I *Lyrik und Metalyrik* från 2000 använder hon sig av dikotomin *enounced* och *enunciation* (härledda ur narratologins *histoire* respektive *discours*), där det förra betecknar innehållsnivån ("Ebene des beschriebenen Inhalts", där sådant som fiktiva händelser och karaktärer befinner sig) och det senare står för form- och textualisationsnivån

³ Exempel på ståndpunkten att poesi inte är fiktion: Dieter Burdorf, *Einführung in die Gedichtanalyse* (2. Aufl.) (Stuttgart & Weimar, 1997), s. 163–170; Tzvetan Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre* [*Introduction à la littérature fantastique*, 1970], övers. Richard Howard (Ithaca, 1975), s. 57–74; Käthe Hamburger, *Die Logik der Dichtung* (2. Aufl.), Stuttgart 1968 [1958], s. 187–204. Att poesi däremot är fiktion menar t.ex. Terry Eagleton, *How to Read a Poem* (Malden, 2007), s. 25 ff. och Barbara Hernstein Smith, "Poetry as Fiction", *New Literary History* 2 (1971:2), s. 259–288.

⁴ Eva Müller-Zettelmann, *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der english- und deutschsprachigen Dichtkunst* (Heidelberg, 2000), s. 5 och 10. Viktiga delar av denna bok återkommer i samma författares "'A Frenzied Oscillation' – Autoreflexivity in the Lyric" i *New Approaches to the Lyric*, red. Müller-Zettelmann & Margarete Rubik (Amsterdam, 2005), s. 125–146.

⁵ Müller-Zettelmann (2005), s. 128.

(”Ebene der Vertextung”).⁶ Härtill kommer ytterligare en uppsättning dikotomier: *self-metalyric* (fortsättningsvis *självmetalyrisk*) – *non-self-metalyric*, *explicit* – *implicit* och *fictio* – *fictum*.⁷ Dessa är enligt min mening av stort värde när det gäller att beskriva och hålla isär olika slags metapoetiska drag, så länge man är medveten om, att gränsdragningarna inte är absoluta, vilket också Müller-Zettelmann är. De ska i det följande diskuteras i anslutning till versifikation.

De välkända raderna ur Alexander Popes *Essay on Criticism* (1711), vilka också Müller-Zettelmann använder som exempel, är explicit metapoetiska på enounced-planet, med betoning på diktningens status som *fictio*, estetisk konstruktion, snarare än på dess sanningsstatus, *fictum*:

The sound must seem an echo to the sense:
Soft is the strain when Zephyr gently blows,
And the smooth stream in smoother numbers flows;
But when loud surges lash the sounding shore,
The hoarse, rough verse should like the torrent roar;

Vid en första anblick kan de se ut att endast vara metalyrisk i en vad Müller-Zettelmann i ett annat sammanhang kallar sekundär mening, då de enbart handlar om hur poesi i allmänhet bör vara: de är i denna bemärkelse icke-självmetalyrisk. Men dikten är i själva verket metalyrisk också i en primär mening, det vill säga självmetalyrisk, eftersom den implicit, på enunciation-nivån, implementerar dessa poetologiska utsagor ikoniskt.⁸ Det som versradens symboliska tecken talar om illustreras genom att låta flera stavelser som rimligen bör betonas starkt följer på varandra (”a hoarse, rough verse”, och möjligen ”should”), något som blir särskilt framträdande mot bakgrund av den jambiska pentametern, vilken föreskriver varannan svag och varannan stark position.⁹ I sådana fall är det även relevant att tala om en indexikal aspekt: närheten mellan dikten och den diktning dikten handlar om pekar implicit på ett samband. Detta gäller ofta även dikter som är explicit *metaspråkliga*: det de

⁶ Müller-Zettelmann (2000), s. 66 ff.

⁷ Müller-Zettelmann (2005), s. 13 ff.; Müller-Zettelmann (2000), se t.ex. s. 175 ff. och 204 ff.

⁸ Müller-Zettelmann (2000), s. 176; Müller-Zettelmann (2005), s. 138.

⁹ Müller-Zettelmann gör ingen sådan detaljerad analys. För en utförlig diskussion kring Popes rader, se John Hollander, *Vision and Resonance. Two Senses of Poetic Form* (2. ed.) (New Haven, 1985) [1975], s. 151 ff.

säger på enounced-nivån om språk indikerar implicit diktens språklighet på enunciation-nivån och blir i den bemärkelsen också självmetalyrisk.¹⁰

Explicita utsagor, som Johansons "Här spricker versen", känns igen från främst äldre tiders poetologiskt orienterade verstexter, vilka ofta liksom Popes är implicit men tydligt självmetalyrisk: se till exempel de många sonetter som skrivits om sonetten.¹¹ Det är viktigt att påpeka att typologin inte i första hand tar hänsyn till kontextuella och poetologiska faktorer, utan till vilken funktion det metapoetiska har. Typologiskt skiljer sig också "Här spricker versen" från exemplet från Pope genom att vara explicit självmetalyrisk och rimligen uppfattas så som tillhörande förmedlings- eller berättarinstansen, således en del av enunciation-nivån, där diktens fictio-status explicit, det vill säga med i första hand symboliska tecken, uppmärksammas. Det implicita, som i självreferensen hos Pope, hänger i högre grad samman med ikonicitet och indexikalitet. Eftersom versform *är* estetisk konstruktion torde flertalet tecken där versen uppfattas som objekt snarast ge upphov till ett nytt tecken som fokuserar just detta, alltså fictio snarare än fictum, med Müller-Zettelmanns terminologi, även om det är möjligt att konstruera exempel på det omvända: "All vers är lögn" (en explicit utsaga på enounced-nivån, vilken även skulle vara implicit självmetalyrisk, om dikten i fråga är skriven på vers!).

I föregående kapitel beskrevs hur tidigare semiosis, (kedjor av tidigare teckenproduktion) bestämmer ny semiosis. När diktjaget hos Johnson fortsätter i de citerade raderna åsyftas troligen dels innehållet i de gamla folianter som nämnts tidigare, men med raden om versen i färskt minne kan de dessutom förstås som syftningar på den vacklande blankversen, "en formlös skuld", eller en traditionens närvaro i dikten, en "Gengångare". Än intressantare är vad raden kan göra retroaktivt eller vid en andra läsning av passagen med den uppsprickande isen, något som kan beskrivas med hjälp av den modell för

¹⁰ Müller-Zettelmann gör inte distinktionen mellan metapoesi och metaspråk, till skillnad från t.ex. Ernst Hessenberger, *Metapoese und Metasprache in der Lyrik von W.B. Yeats und T.S. Eliot* (diss. Passau, 1986). Jfr. dock hennes diskussion av dikter som behandlar andra konstarter, och blir implicit metalyrisk – Müller-Zettelmann (2000), s. 176. Metaspråklig diktning – som den som behandlas i Bernt Olsson, *Vid språkets gränser. Svenska 1900-talslyriker och frågan om ordens förmåga* (Lund, 1995) – kan alltså i vid mening kallas metapoetisk.

¹¹ T.ex. Johann Wolfgang Goethe, *Goethes Werke I. Gedichte und Epen 1* (8. uppl.), red. Erich Trunz (Hamburg, 1966), s. 245 ("Das Sonett"), Tegnér's "Fläskkorfven" och Atterboms "Sonetten" i *Svensk litteratur 3. Romantiken*, red. Ingemar Algulin & Barbro Ståhle Sjönell (Stockholm, 1994), s. 73 f. respektive 252 (den förra parodierar den senare, och möjligen hela genren).

semiosis som presenterats i 4.2, där tidigare semiosis, här alltså den explicita kopplingen till versformen som objekt, styr läsningen och ny semiosis. Den läsare som efter att ha läst de explicit metapoetiska raderna i minnet återkallar eller bläddrar tillbaka till den inledningsvis citerade passagen kan genom ikoniciteten förstå den som implicit självmetapoetisk, det vill säga uppfatta versformen som objekt. En läsare kan också vara särskilt benägen att göra sådana kopplingar av andra skäl, andra kedjor av tidigare semiosis: exempelvis kan han eller hon tidigare ha läst en explicit självmetapoetisk dikt – eller för all del ha läst ett vetenskapligt arbete om semiotik eller poesi och därför närmat sig dikten med övertygelsen om att det alltid finns sådana samband och med föresatsen att hitta dem.

Müller-Zetzelmanns typologi kan däremot beskrivas som ett försök att ställa upp intersubjektiva kriterier som gör att olika läsare och forskare ska kunna förstå någorlunda samma saker med symboliska tecken som "metapoesi". Hon gör detta i stark polemik mot dem som velat definiera metapoesin så vitt att den blir upp till läsaren att fastställa och inte är intersubjektivt förankrad i texten.¹² Hon utesluter emellertid inte exempel som saknar explicita inslag eller där de är mer eller mindre dolda,¹³ vilket måste innebära att inslaget av tolkning och kontextualisering ökar. Att tala om något dolt som explicit kan förefalla motsägelsefullt.¹⁴ Såvida det inte rör sig om så relativt otvetydiga fall som de som hittills beskrivits som explicita föredrar jag att istället tala om tecken som på olika nivåer domineras av de olika teckenfunktionerna.

Till exempel vore det missvisande att kalla "strof" i följande versrader, ett stycke in i Johnssons dikt, explicit metapoetiskt – särskilt som dikten inte är strofisk:

¹² Bland dessa Hessenberger (1986), Andreas Jäger, "Self-Referentiality in Twentieth-Century Poetry. Some Critical Approches" och Hugh Haughton, "'The Frontier of Writing'. Some Reflections on Self-Reflection in the Poetry of Seamus Heaney" i *Self-Referentiality in 20th Century British and American Poetry*, red. Detlev Gohrbrandt och Bruno von Lutz (Frankfurt am Main, 1996), s. 7–21 respektive 95–113.

¹³ Müller-Zetzelmann (2000), s. 197 f.

¹⁴ Det skulle då handla om explicit men synnerligen dold metapoesi i de läsningar Jesper Svenbro gör av dikter där vatten, "kanske meptapoesins element par excellence", spelar en viktig roll – "Miraklet som rutin" [1982] och "I de nio vokalernas vaggas" [1985] i Svenbro (2002), s. 24–37 respektive 56–86 (citatet s. 63).

Ensam står trädet där en grönfink vrider
sin strof, envetet, som en cirkelsåg.

Däremot rör det sig naturligtvis om ett ord som är en välkänd symbol för ett versifikatoriskt fenomen och därför kan fungera som ett index för versifikatorisk metapoesi. Viktigare är emellertid det ikoniska inslaget: syntaxen kan sägas vrida sig, med det läsande ögats rörelse från slutet av versraden ner till nästa, och detta versifikatorisk-syntaktiska vridande fungerar som ett representamen för den kognitiva meningen i de symboliska tecknen – men bidrar också till denna mening. Frasen ”vrider sin strof” är, om den läses bortsett från versifikationen, förstås ett bildligt uttryck för fågelns sång, och är då inte att uppfatta som pekande utanför enounced-nivån, på enunciation-nivån. Men läst som vers kan orden se ut att ge en mening, ett representamen, som står för versens vändning, vilken då alltså utgör tecknets objekt. Den versifikatoriska ikoniciteten är såväl det som ligger bakom och framhåller den alternativa meningen som en produkt av denna mening; utan ikoniciteten hade orden inte lästs så, och om orden inte lästs så hade inte denna ikonicitet uppstått.

Tolkningen kan bli att passagen i särskilt hög grad sätter fokus på diktens enunciation-nivå, på hur det hela sägs, lika mycket som på vad som sägs. Som Müller-Zettelmann framhåller orsakas implicit självmetapoesi antingen av en särskilt iögonenfallande enunciation-nivå eller av en på olika sätt urspårande enounced-nivå.¹⁵ I det här fallet samverkar båda faktorerna: versens vändning dyker upp som ett möjligt objekt, samtidigt som det visar sig att de symboliska tecknen också kan ge en mening som fungerar som representamen. På funktionella grunder vill jag i det följande lyfta fram denna typ av versifikatorisk metapoesi – vilken alltså bygger på ett slags syntaktisk ikonicitet – som den centrala.

4.2 Firstness och ”representationens kris”

Diskussioner om metapoesi kompliceras av att det finns en stark tradition som ser litteratur, och då särskilt poesi, som ett slags ständig självreferens. Den här traditionen måste särskiljas från metapoesin, för att det alls ska vara meningsfullt att tala om metapoesi, och kan förstås som dess motsats – men samtidigt som en viktig förutsättning och bakgrund. Rikard Schönström

¹⁵ Müller-Zettelmann (2000), s. 216.

tangerar detta i sin bok om Göran Printz-Påhlson, på tal om inledningsessän i *Solen i spegeln* från 1958:

Printz-Påhlson var naturligtvis inte okunnig om nykritikens eller den spirande strukturalismens doktriner då han lanserade sitt metapoetiska program, och han insåg förmodligen också att autonomiteorin i kombination med ett saussurianskt strukturbegrepp tenderar att förvandla *all* poesi till ett slags metapoesi. Att han i *Solen i Spegeln* ändå envisas med att betrakta litteraturen som ett bedrägligt sken kan möjligen bero på en önskan att skilja den i strikt mening metapoetiska dikten från annan dikt.¹⁶

Autonomiteorin innebär att dikten inte refererar till någon verklighet utanför sig själv, att dess tecken inte fungerar på samma sätt som vardagligt eller vetenskapligt språk utan bildar ett eget, internt system, varför den inte heller kan vara sann eller falsk och följaktligen inte kan vara ett "bedrägligt sken". Det väsentliga här är att Printz-Påhlson intresserar sig för klyftan mellan tecknet och det tecknet står för, och att de i mer strikt mening metapoetiska dikterna är de som tydliggör denna klyfta genom att på olika sätt locka till jämförelser mellan dem.

Winfried Nöth kopplar i en uppsats i vilken han utgår från Peirces teckenbegrepp dessa två motstridiga traditioner till två olika typer av ikonicitet. För Nöth är det väsentliga huruvida objektet är något som kan finnas utanför språket eller om det är något inomspråkligt: det förstnämnda, "exophoric iconicity", hänger samman med den mimetiska traditionen och med vad som vanligtvis avses med litterär ikonicitet, medan inomspråklig "endophoric iconicity", förknippas med autonomitraditionen. Till den senare typen av ikonicitet räknas bland annat repetitioner på det syntagmatiska planet, sådant som allitteration, rim, meter och ord som morfologiskt bildats enligt samma paradigm.¹⁷ En invändning kan vara att dessa strukturella likhetsrelationer visserligen är en grundförutsättning för att form ska kunna uppfattas som representamen, men att de sedan måste tolkas som representamen *för något annat* än sig själva för att en ikonisk teckenfunktion ska uppstå. Att en jamb,

¹⁶ Rikard Schönström, *Minnets öar, glömskans tradition. En studie i Göran Printz-Påhlsons poesi* (Stockholm, 1995), s. 75.

¹⁷ Nöth (2001), s. 21 ff. Se även Winfried Nöth, "Crisis of Representation?", *Semiotica* 143 (2003), s. 9–15 (14). Nöth (2015) urskiljer ett tredje forskningsparadigm som inte behandlar ikonicitet som en särskild typ av tecken utan utgår från tanken om att "icons are ubiquitous in language." (s. 25), dvs. även i det symboliska och indexikala.

exempelvis, är lik andra jamber eller identifieras som en jamb betyder inte att den är ett tecken som bygger på ikonicitet (se motsvarande diskussion om versmått som replikor i 3.1). Kanske ska dessa inomspråkliga relationer förstås som något som upphöjts till ett slags ikonicitet genom den poetologiska doktrinen, ”den poetiska funktionen”, men jag håller till skillnad från Nöth med Jørgen Dines Johansen om att det som här identifierats är två olika grader av ikonicitet, där den inomspråkliga är sekundär men fungerar som en förutsättning för den primära, representerande ikoniciteten.¹⁸

Denna inomspråkliga ikonicitet skulle innebära en litteraturens självreferens eller självrepresentation, i den meningen att dess representamen står för sig själva och inte går att skilja från sina objekt, och Nöth tycks mena att dessa ikoner är av en typ som Peirce kallar *genuina* eller rena: ”a pure icon does not draw any distinction between itself and its object. It represents whatever it may represent, and whatever it is like, it in so far is”.¹⁹ Den genuina eller rena ikonerna refererar endast till sig själv och är sitt eget objekt.²⁰ Emellertid är alla tecken i bruk blandade; även om den ikoniska teckenfunktionen kan anses vara den dominerande har ett sådant tecken alltid inslag av de symboliska och indexikala teckenfunktionerna och är följaktligen ingen ren ikon, utan vad Peirce kallar en hypoikon. Som Nöth själv beskriver det skiljer Peirce mellan ”the genuine or pure icon as the ideal and at the same time unattainable borderline case of iconicity and the actually iconic sign, which he calls hypicon [...], i.e. an imperfect, or derived kind of icon”.²¹ Den inomspråkliga ikoniciteten skulle alltså, mot bakgrund av en poetologisk teori om autonomi, närma sig denna ideala, genuina ikonicitet – samtidigt som det är svårt att förklara på vilket sätt den har tecken som är ”actually iconic”.

Genom att de inte räknar med någon verklighetsreferens kan 1900-talets autonomiteorier ses som ett slags svar på drömmen om en enhet mellan det som betecknar och det som betecknas, mellan tecknet och det tecknet står för, främst förknippad med romantiken. Som Paul de Man beskriver det är den vanliga bilden (som han själv dock delvis vänder sig mot) att ”allegory”, med

¹⁸ Jørgen Dines Johansen, ”Iconicity in Literature”, *Semiotica* 110 (1996:1–2), s. 37–55 (49 ff.). Jfr. Nöth (2001), s. 22. Konflikten kan i någon mån sägas komma till uttryck i den kritik som kan riktas mot strukturalistisk diktanalys: på vilket sätt är alla de strukturdrag som tas fram relevanta i ett tolkningssammanhang? Se t.ex. Riffaterre (1988) och Olsson (1987), s. 48 ff.

¹⁹ CP 5.74 [1903b].

²⁰ CP 5.73–74 [1903b], CP 4.447 [c.1903a], CP 2.230 [1910].

²¹ Nöth (2001), s. 19.

två distinkt urskiljbara och separata led, då fick ge vika, i samband med "the growth of an aesthetics that refuses to distinguish between experience and the representation of this experience", varvid "[t]he supremacy of the symbol, conceived as expression of unity between the representative and the semantic function of language, becomes a commonplace that underlies literary taste, literary criticism, and literary history."²² Det finns alltså likheter mellan en sådan romantisk estetik och senare autonomiteori – även om det naturligtvis också finns betydande skillnader som gör dem svåra att förena.²³

Denna romantikens dröm, alltså med strukturalismen i bakgrunden, är utgångspunkten också för Printz-Påhlsson i inledningssesän till *Solen i spegeln* (1958), men fokus ligger på det problem som han menar hade drabbat den modernistiska poesin sedan man insett att det poetiska språket inte står i något exakt, genomskinligt förhållande till verkligheten, det vill säga att det finns en klyfta mellan det som representerar och det som representeras.²⁴ Detta kan förstås som en "representationens kris", ett uttryck inte förekommer hos Printz-Påhlson och som brukar användas i något skiftande men närbesläktade bemärkelser.²⁵ Expressionismen, imagismen och surrealismen försöker men misslyckas med att lösa problemet. Dessa tre tendenser, inte att förväxla med de historiska rörelserna eller skolorna, står hos Printz-Påhlson för "abstraktioner av vissa verksamma idéer bakom". Den fjärde tendensen, metapoesin, strävar till skillnad från de tre andra inte efter att övervinna problemet, utan vill istället öppet erkänna och diskutera det.²⁶

Jag ska här använda Peirces "universal categories"²⁷ Firstness, Secondness och Thirdness vilka tidigare bara nämnts som den grund varur andra trikotomier härletts, för att tydliggöra tre olika i sammanhanget väsentliga

²² de Man (1983), s. 188 f. (i kapitlet "The Rhetoric of Temporality"). Se även Gerald L. Bruns, *Modern Poetry and the Idea of Language* (New Haven, 1974), s. 42–67 (54 f. och 66 f.).

²³ Se dock Hans Ruin, som bitvis föregriper Jakobsons idéer men intresserar sig för "hur poesiens tekniska medel avser att just möjliggöra ett sådant upplevande av en enhetsfylld, fortlöpande själslig erfarenhet." – Ruin (1960), s. 163.

²⁴ Göran Printz-Påhlson, *Solen i spegeln* (ny utg.) (Stockholm, 1996) [1958], s. 11–40 (22 f.). Även Olsson (1995), s. 49–74, behandlar romantiken som "språkkrisens första fas".

²⁵ Nöth (2003) skiljer mellan en konst- eller litteraturteoretisk, en filosofisk och en semiotisk användning av begreppet.

²⁶ Printz-Påhlson (1996), s. 22 f. (22).

²⁷ CP 1.526 [1903e].

poetiska eller poetologiska positioner. Peirce talar på åtskilliga ställen direkt och indirekt om sina fenomenologiska kategorier och kan exempelvis sammanfattande beskriva dem enligt följande:

My view is that there are three modes of being. I hold that we can directly observe them in elements of whatever is at any time before the mind in any way. They are the being of positive qualitative possibility, the being of actual fact, and the being of law that will govern facts in the future.²⁸

Firstness is the mode of being of that which is such as it is, positively and without reference to anything else.

Secondness is the mode of being of that which is such as it is, with respect to a second but regardless of any third.

Thirdness is the mode of being of that which is such as it is, in bringing a second and third into relation to each other.²⁹

Alla tecken, och åtminstone all medveten tankeverksamhet, involverar Thirdness.³⁰ Vi kan möjligen uppleva Firstness, ”the *quality* of what we are immediately conscious of, which is no fiction, is Firstness”,³¹ men så snart vi reflekterar kring denna kvalitet blir den del i ett tecken. Men, som Nöth uttrycker det, ”the higher categories are *prescindible* from the lower ones but not vice versa, that is, secondness can occur without thirdness, but thirdness always involves secondness”.³² Thirdness inbegriper således alltid element av Firstness och Secondness, vilka inte i sig själva kan fungera som tecken, men som vi kan tänka och föreställa oss inom ramarna för tecknet. De skulle kunna sägas fungera som ett slags begreppsliga metaforer för vårt tänkande, men för Peirce äger de otvivelaktigt en realitet, även om vi åtminstone inte språkligt kan komma åt denna realitet.

²⁸ CP 1.23 [1903e].

²⁹ CP 8.328 [1904]. Se även Nöth (2007) för en diskussion av kategorierna, vilka som nästan alla begrepp omvärderas och beskrivs med växlande fokus genom Peirces skrivande.

³⁰ Frågan om medvetet och omedvetet hos Peirce är komplex, se Dan Neshet, ”Understanding Sign Semiosis as Cognition and as Self-Conscious Process: A Reconstruction of Some Basic Conceptions in Peirce’s Semiotics”, *Semiotica* 79 (1990:1–3), s. 1–49.

³¹ CP 1.343 [1903e].

³² Nöth (2007), s. 450.

Peirces kategorier kan användas på olika nivåer, vilket Peirce själv i högsta grad gör, och har också tidigare använts för att beskriva poesi, där naturligtvis verbala tecken spelar huvudrollen. När Albert William Levi exemplifierar Firstness med Wallace Stevens rör det sig alltså om Firstness genom Thirdness. Stevens "deals with surfaces, with the structure of appearance, and his aesthetic attitude is always elicited through the excitation of qualities themselves". Secondness exemplifieras med Ezra Pound, "the poet of movements and oppositions" och Thirdness med T. S. Eliot, vars bildspråk huvudsakligen används för att "illuminate a series of truths that lie beyond the sphere of perception".³³ Levi använder begreppen för att beskriva olika tematiska tyngdpunkter, medan jag snarare vill fånga olika inställningar, hos poeten eller läsaren, till diktens relation till en tänkt verklighet eller till något som ligger utanför språket. Levi är med andra ord något mer intresserad av de huvudsakligen symboliska tecknen, medan intresset här i högre grad gäller de ikoniska och indexikala.

Stevens figurerar även som ett av huvudexemplen i Printz-Påhlsons essä om metapoesi. Men Stevens "sätter inte likhetstecken mellan bild och verklighet", detta till skillnad från imagismen, en av de fyra modernistiska tendenser som Printz-Påhlson identifierar: Stevens är således inte en "poet of Firstness" i den bemärkelsen att han strävar efter att uppnå Firstness, som i autonomiteorin eller i romantisk anda vill presentera ett representamen ("a first") som omedelbart uppenbarar objektet. I den traditionella distinktionen mellan *presentation* och *representation* kan Firstness sägas motsvara det förstnämnda: presentation avser den omedelbara närvaron av ett innehåll i ett medvetande.³⁴ Att det som här handlar om ord och språk, vilka i första hand är att förstå som symboliska tecken, vilka saknar motiverad "ground" som förbinder representamen och objekt, och således i högre grad än de indexikala och ikoniska tecknen bygger på Thirdness, är inget hinder för att något ontologiskt kan uppfattas som presenterat, omedelbart. Symboliska tecken bygger på konventioner, eller snarare, vilket Peirce oftast framhåller, vanor, något som

³³ Albert William Levi, *Literature, Philosophy & the Imagination* (Bloomington, 1962), s. 143 f. Se även Thomas Dechard, "Like a New Knowledge of Reality: on Stevens and Peirce", *MLN* 121 (2006:5), s. 1107–1123. Jfr. Harold Bloom, *Wallace Stevens. The Poems of Our Climate* (Ithaca, 1977), s. 49 (kort om Firstness i samband med Stevens).

³⁴ Oliver R. Scholz, "Repräsentation III" i *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8, (Basel, 1992), s. 826–834 (827). Santaella Braga (2003), s. 49 citerar samma källa på engelska.

gör att de också kan bli så invanda eller automatiserade att den som använder eller tolkar dem kan uppfatta meningen som omedelbar, eller, annorlunda uttryckt, uppleva den som något som åtminstone närmar sig Firstness. "The poetic mood", menar för övrigt Peirce själv i ett av sina sällsynta uttalanden om poesi, "approaches the state in which the present appears as it is present."³⁵

Thomas Dechand illustrerar Stevens' intresse för vad denne i andra sammanhang kallar sin "first idea", motsvarande Firstness och eventuellt också influerad av Peirce, med följande rader:³⁶

How clean the sun when seen in its idea
Washed in the cleanliness of heaven
That has expelled us and our images.

Med sitt relativt enkla språk, den smidigt modifierade blankversen och med understöd av versradsindelningens spatiotemporalt segmenterande, fördröjande verkan kan de två första versraderna ge illusionen av att det är möjligt att se solen som den är, något som dock ställs på ända i strofens tredje versrad, vars "us and our images" kan förstås som explicit metalyrisk, syftande på diktens enunciation-nivå med en poet respektive dennes språkliga bilder (eller människan respektive språket). Redan med ett vardagligt "the sun" tolkas solen genom språket, något som blir tydligare längre fram: "Phoebus was / A name for something that never could be named". Stevens är således inte enbart intresserad av Firstness, utan åskådliggör i högsta grad också representationens medierande och transformerande aspekter, det vill säga blottlägger Thirdness.³⁷

4.3 Secondness som metod

Den poet som med Printz-Påhlsons formulering försöker "sätta likhetstecken" mellan det som representerar och det representerade har redan insett att det finns en skillnad mellan dessa två led. Med Peirces kategorier kan detta liknas vid att försöka uppnå Firstness genom Secondness, eller presentation genom representation: representation tenderar i den traditionella distinktionen att till

³⁵ CP 5.44 [1903a].

³⁶ Dechand (2006), s. 1107 och (inledningen av "Notes Toward a Supreme Fiction", s. 1116).

³⁷ Dechand (2006), s. 1116.

skillnad från presentation avse medvetenheten om ett innehåll som alltid och nödvändigtvis involverar element av reproduktion och dubblering.³⁸ Jag sätter här således likhetstecken mellan denna medvetenhet om tecknets två sidor, representationen, och den modernismens kris som Printz-Påhlson beskriver. Sett utifrån ett Peirceanskt perspektiv är emellertid representation i den här bemärkelsen ett problematiskt begrepp, då det implicerar endast två led, medan Peirces teckenbegrepp har tre konstituent. Peirce själv använder det på olika sätt genom sitt skrivande, ofta med avseende på tecknet som en triadisk enhet, men ibland också på ett sätt som snarare begränsar dess användning till relationen mellan representamen och objekt.³⁹ Så har det också ibland använts i Peirces efterföljd.⁴⁰

Också hos Lucia Santaella Braga, i hennes text "Why There is No Crisis of Representation, According to Peirce", avser representation endast en aspekt av teckenproduktionen eller -processen (semiosis). Teckenkonstituenterna ska hellre förstås som inbegripna i "mediation", där representation bara är en aspekt. Den andra är "determination". Santaella Braga betonar det komplexa samspelet mellan de tre teckenkonstituenterna och inskräper att interpretanten inte får missförstås genom Peirces något lösa formulering om att tecknet är "something [representamenet] that represents something else [objektet] to somebody [interpretanten]".⁴¹ Interpretanten får inte reduceras till ett utanförstående "medvetenhet", som i handboksdefinitionen av representation, utan är ouplösligt förbunden med de två andra konstituenterna, genom att var och en av dem samtidigt är riktad åt två håll, genom en framåtriktad "vector of representation" och en bakåtriktad "vector of determination".⁴² Peirce beskriver bättre i en annan passage hur representation "involves a sign, or representamen, of some kind, outward or inward, mediating between an object and an interpreting thought".⁴³ Beskrivningen av representamenet som ett medierande led återkommer i följande (där "sign" betecknar första teckenkonstituent, representamenet):

³⁸ Scholz (1992), s. 827.

³⁹ Nöth (2007), s. 447 f. Jfr. t.ex. CP 2.273 [1902] och CP 8.191 [c.1904].

⁴⁰ Elleström (2014), s. 95 f.

⁴¹ Santaella Braga (2003), s. 46.

⁴² Santaella Braga (2003), s. 47.

⁴³ CP 1.480 [c.1896].

I define a *Sign* as anything which on the one hand is so determined by an Object and on the other hand so determines an idea in a person's mind, that this latter determination, which I term the *Interpretant* of the sign, is thereby mediately determined by that Object. A Sign, therefore, has a triadic relation to its Object and to its Interpretant.⁴⁴

Representamenet medierar mellan objektet och den effekt representamenet resulterar i, interpretanten, genom att representera objektet, vilket gör att riktningen kan sägas vara dubbel: "The sign [representamen] itself faces simultaneously in two directions: it faces toward the object in a 'passive' relation of being determined, and it faces toward the interpretant in an 'active' relation of determining."⁴⁵ Dessa "två" objekt, det som determineras och det som determinerar, får inte förväxlas med Peirces distinktion mellan det direkta och det dynamiska objektet (se 2.4), vilken Santaella Braga inte nämner här men förtjänstfullt har behandlat tidigare. Visserligen kan representamenet och hela tecknet sägas vara styrt av något som finns utanför tecknet, men detta, det dynamiska objektet, måste i sin tur representeras i ett tecken, representeras mentalt, för att det ska bli tillgängligt för tänkande.⁴⁶ Som jag förstår Peirce och Santaella Braga är representamenet alltså styrt eller determinerat av objektet så som vi känner det genom tidigare semiosis (mentalt lagrade interpretanter, det vi vet om det dynamiska objektet, men inte lika med det), men medierar genom att själv genom ikoniska, indexikala eller symboliska element determinera interpretantens bild av objekt, objektet så som det representeras i tecknet. Denna förståelse är kompatibel också med Elleströms i 3.2 introducerade termer "representation" (relationen mellan representamen och objekt determinerad av tidigare semiosis) och "neopresentation" (den "nya" betydelse som representamenet determinerar). Santaella Braga sammanfattar:

In sum, the sign [representamen] determines the interpretant but determines it as a determination of the object. The interpretant as such is determined by the object insofar as the interpretant itself is determined by the sign. Furthermore, this triad implies a constant expansion of the process of semiosis since the interpretant, in turn, determines a further sign, thereby becoming a sign to that further interpretant. Semiosis is, thus, an infinite process or an endless series in

⁴⁴ CP 8.343 [1908].

⁴⁵ Santaella Braga (2003), s. 47.

⁴⁶ Santaella Braga (1988). Jfr. Elleström (2014), s. 124 f.

a process that operates in two directions, 'back toward the object' and 'forward toward the interpretant' [...].⁴⁷

Förenklat uttryckt finns enligt detta dubbelriktade synsätt ingen klyfta mellan det som representeras och det som representerar, eftersom representamenet inte bara är en passiv, blek och otillräcklig återspeglning av verkligheten, utan något som också aktivt framställer den. Att medvetandegöra detta kan förstås som funktionen hos metapoetin eller den kritiska dikten, motsvarande en fjärde modernistisk "tendens" enligt Printz-Påhlson:

Tanken på poesien som en kritik eller kommentar till sin egen tillblivelse eller sitt eget medium. Intressesfär: språket. Bakgrund: vår tids semantiska orientering; Funktion: åstadkommande av bättre relationer till verkligheten genom ökad medvetenhet om de språkliga kommunikationsproblemen. Emblem: Eko, den ständiga kommentaren.⁴⁸

Printz-Påhlson knyter således det slags metapoesi han avser till en specifik idéhistorisk kontext, och kopplar det till vad som brukar kallas "den lingvistiska vändningen", det vill säga, med Thomas Götzelius' ord, "tanken att den primära kategori allting måste förstås utifrån är språket".⁴⁹ I första hand verkar Printz-Påhlson avse dikter som mer eller mindre explicit diskuterar diktens status av estetisk konstruktion, men de tre modellpoeter han lyfter fram, vid sidan av Stevens också Henri Michaux och Francis Ponge, är mycket olikartade.⁵⁰ Vidare står Printz-Påhlsons egna dikter ofta i tydligt samband med det metapoetiska programmet. Motsvarande gäller också Jesper Svenbro, vars metapoetiska essäer från 1980 och framåt, behändigt samlade i volymen *Fjärilslära* (2002), ansluter till Printz-Påhlson.⁵¹ Sammantaget spänner denna

⁴⁷ Santaella Braga (2003), s. 47.

⁴⁸ Printz-Påhlson (1996), s. 23. Jfr. Printz-Påhlsons fyra tendenser med "Poesiens fyra inställningar" i *Ruin* (1960), s. 78–84.

⁴⁹ Thomas Götzelius, "Dekreativ dikt", *Lyriskvänner* 1998:1–2, s. 5–21 (10).

⁵⁰ Printz-Påhlson (1996), s. 29 ff.

⁵¹ Schönström (1995), s. 71, förstår rent av Printz-Påhlsons välkända villanella, som börjar "Det lilla språket är den vuxnes mor.", visserligen två år äldre än essän, som ett försök att realisera programmet och som "en inte bara metapoetisk dikt utan också som en dikt om metapoesi." Se även Svenbros läsning av Printz-Påhlsons "Houdini" i "Miraklet som rutin" [1982] i Svenbro (2002), s. 24–37. För metapoetiska läsningar av dikter av Svenbro, se Karin Nykvist, *Poesi som poetik. Idéer om diktkonst i Jesper Svenbros lyrik* (diss. Lund, 2002), s. 30–58.

metapoesi över ett brett spektrum, med Müller-Zettelmanns terminologi från det explicita till det implicita, från enounced- till enunciation-fokusering, och med Peirceiansk terminologi från det mer symboliska till det mer ikoniska.

Att Printz-Påhlson inte föreskriver *ett* slags metapoesi torde ha att göra med att han inser och förutser att metapoesin ständigt måste utvecklas på oförutsedda sätt, för att den ska kunna fylla sin funktion. Vad som vid första tillfället är ett grepp för att överraskande vända uppmärksamheten mot representationen blir snart en trött vana, ett manér, om det upprepas: ”Metapoesin är inget mönster man kan anbefalla, den är inget språk utan en inställning till språket hos diktaren, hos läsaren.”⁵² Enligt Schönström kan Printz-Påhlsens metapoesi med fördel förstås som ett slags poststrukturalistisk dekonstruktion, *avant la lettre*, och han antyder att det var först med postmodernismens genombrott under 1980-talet som poeterna återupptog Printz-Påhlsens metapoetiska experimenterande.⁵³ ”Self-reference” och liknande förekommer ofta i försök att beskriva så kallad postmodernistisk poesi,⁵⁴ och särskilt borde kanske John Ashbery framhållas, vars genombrott i tiden ligger nära Printz-Påhlsens tankar och för vars poesi denne också skulle komma att intressera sig.⁵⁵

Versform och ikonicitet kan föras in i resonemanget genom Svenbro, som i högre grad än Printz-Påhlson intresserar sig för härmandet eller mimandet av objektet, en metapoetisk metod som han efter grekiskans ord för mimaktör kallar *mimopoeia*. Betydelseprocessen ska markeras, inte maskeras, genom att objektet som beskrivs också påverkar *hur* det beskrivs.⁵⁶ Visserligen finns vid sidan av de (dominerande) symboliska tecknen ikoniska och indexikala relationer i alla typer av beskrivningar, till exempel kan det för tydlighetens skull vara lämpligt att beskriva händelser i den ordning de faktiskt har inträffat

⁵² Printz-Påhlson (1996), s. 39.

⁵³ Schönström (1995), s. 99 ff.

⁵⁴ Se Linda Hutcheon m.fl., ”Postmodernism” i *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics. 4th Edition* (2012), s. 1095–1097; Götzelius 1998.

⁵⁵ Se John Ashbery, *Självporträtt i en konvex spegel och andra dikter*, tolkade och med inledning av Göran Printz-Påhlson (Stockholm, 1983). Om Ashbery och ”Self-reflection”, se Brian McHale, ”How (Not) to Read Postmodernist Long Poems: The Case of Ashbery’s ‘The Skaters’”, *Poetics Today* 21 (2000:3), s. 561–590.

⁵⁶ Jesper Svenbro, ”Mimopoeia” [1980] i Svenbro (2002), s. 11–23 (13 ff.). Nykvist (2002), s. 28, uppmärksammar att ett avsnitt, där Svenbro tillskriver metapoesin en ideologiskritisk och närmast politisk funktion, hade strukits när texten publicerades igen 2002.

(det vill säga genom en diagrammatisk ikon), men detta är nödvändigt för att språk alls ska kunna fungera och oftast inte något som bidrar till att markera språkets representerande. Svenbros metapoetiska metod kan på en nivå knytas till Secondness, då den kan sägas låtas som om det fanns ett orsak-verkanförhållande mellan föremål eller företeelse och det språkliga uttrycket eller hela dikten, i så hög grad att skillnaden mellan det imiterade, eller riktigare, den mentala representationen av detta, och representationen i tecknet, det direkta objektet, blir uppenbar. Den poet som vill uppnå Firstness måste å ena sidan använda sig av förhöjd ikonicitet för att göra förhållandet mellan språk och objekt motiverat, för att sätta ”likhetstecken mellan bild och verklighet”, men riskerar å andra sidan ständigt att därmed bryta den språkets genomskinlighet som delvis föreligger när det använts på ett invariant sätt. Svenbros metapoet strävar istället efter att driva ikoniciteten just så långt att representationen hamnar i fokus.

Att versformen kan ges en central roll anas i Stéphane Mallarmés text ”Crise de vers” (i slutligt skick publicerad 1897), där det mer vardagliga språkets otillräcklighet genomskådas när de symboliska tecknens mening inte följs åt av motsvarande materiella relationer, det vill säga ikonicitet. Mallarmé, som för övrigt figurerar också i Printz-Påhlsons och Svenbros resonemang,⁵⁷ beklagar här

att språket är för svagt för att kunna uttrycka tingen i drag som motsvarar dem i färg eller rörelse, sådana som röstens instrument rymmer, i språken och ibland i ett enda. Vid sidan av det dunkla *ombre* förmörkas *ténèbres* bara en aning; och vilket bedrägeri då i pervers motsägelse *jour* jämförs med *nuit*, i det ena fallet dunkel klangfärg, i det andra klar. Önskan, således, när det gäller enkla belysningsalternativ, efter en term med lysande strålgans eller tvärtom utslöckande – låt oss bara minnas att om den infriades *existerade inte versen*: den utgör, filosofiskt kompenserande språkens brist, deras överlägsna komplement.⁵⁸

Mallarmé tycks ge ”versen” en funktion motsvarande intonationens eller prosodins, ”röstens instrument”. Hans resonemang är emellertid ytterst komplexa och vaga, och dessutom starkt bundna till den franska kontexten; ”versen” är, som Hans-Jost Frey påpekar, att förstå som alexandrinen, vilken då

⁵⁷ Printz-Påhlson (1996), s. 19 ff. Svenbro (2002), s. 20 ff.

⁵⁸ Stéphane Mallarmé, ”Versens kris” [”Crise de vers”, 1897], övers Johan Dahlbäck & Per Erik Ljung, i *Texter i poetik. Från Platon till Nietzsche*, red. Ljung & Anders Mortensen (Lund, 1988), s. 247–254 (250).

hade varit franskans dominerande versmått i hundratals år.⁵⁹ Fri versform kan visserligen sättas i samband med modernare poeters behov av individuell uttrycksform, menar Frey, men detta är inte alls vad Mallarmé eftersträvar. Hans ideal är istället opersonligheten, för vilken den traditionella versen fungerar som garant, och versen bör aldrig bli så fri att den inte längre kan anspela på traditionen.⁶⁰ Häri kan således en viss motsättning skönjas: Versformen är å ena sidan ”onaturlig”, eftersom den är något som exklusivt utmärker litterärt språk, å andra sidan ”naturlig”, då den ikoniskt kan representera aspekter av mänsklighet, så som intonation och kroppslighet i skrift.

Deborah Forbes, som i *Sincerity's Shadow*, en studie över självmedvetande i engelsk romantisk och modern amerikansk poesi, tangerar många för metapoetin högaktuella frågor, sätter fingret på den kritiska punkten:

[L]yric poetry presents a paradox in which the most artificial of language (marked off from ordinary speech by formal patterning, no matter how closely these patterns are made to follow that speech) has also been claimed as the use of language that sounds the most ”natural,” the language that most tangibly embody a human presence.⁶¹

Forbes intresserar sig för den allt sedan romantiken vanligt förekommande föreställningen om att poetisk form, bland annat versform, är ett hinder för ”sincerity” eller ”self-expression”. Bakom upplevelsen ligger en föreställning om jaget som något som existerar formlost, före det språkliga uttrycket, en föreställning som riskerar att skymma möjligheten att jaget ”may not be (or not only be) boundless energy made to break a formal vessel, but something with its own potentially rigid forms”.⁶² Här tangerar Forbes tankar om ”the embodied mind”, som exempelvis figurerar hos såväl Peirce som i Mark Johnsons *The Body in the Mind*,⁶³ vilka starkt kan bidra till att försvara poetisk

⁵⁹ Frey (1980), s. 24. Om Mallarmé och språkkrisen, se även Olsson (1995), s. 75–82.

⁶⁰ Frey (1980), s. 24–31.

⁶¹ Deborah Forbes, *Sincerity's Shadow. Self-Consciousness in British Romantic and Mid-Twentieth Century American Poetry* (Cambridge MA, 2004), s. 8; avslutningsvis relaterar Forbes sin studie till ”metapoetic and what could be called linguistic self-consciousness” (s. 191).

⁶² Forbes (2004), s. 48 ff. (52).

⁶³ Mark Johnson (1987); om Peirces syn på jaget, subjektet och ”mind”, se Colapietro (1989), s. 61–97 (särskilt s. 69 f.).

och metrisk form i allmänhet så som snarare nödvändiga medel än som hinder för ikonisk självgestaltning. Detta hindrar emellertid inte att specifika versformer eller versmått uppfattas på olika sätt, med avseende på graden av symboliskt och ikoniskt, beroende på kontext.

Printz-Påhlsons och Svenbros intresse för versform märks mindre i essäerna än den del av den egna poesin som kan läsas som nära kopplad till de respektive metapoetiska programmen. Printz-Påhlson använder under 1950-talet gärna mer komplicerade diktformer med romanskt ursprung och versmått som sedan tidigare förknippas med versekvilibrist, som sonetten och villanellan, i kontrast till såväl så kallad fri vers⁶⁴ som till föregående decenniers mer traditionellt metriska lyrik vilken företrädesvis hållit sig med enklare, oftast fyrradiga former, vilka torde ha uppfattats som mer neutrala.⁶⁵ Svenbro använder i flertalet dikter i den samling som kanske närmast anknyter till programessän en närmast unik strofform, och därför synnerligen iögonfallande, med omväxlande fem- och tretaktiga jambiska rader och där längre rader rimmars med kortare, vilket måste anses ovanligt.⁶⁶ På ett överordnat plan verkar båda använda versformen som tecken för att markera diktens status av estetisk konstruktion, i Printz-Påhlsons fall med starkare symboliska inslag, i Svenbros med starkare ikoniska. Här ska det fortsättningsvis snarare handla om vad versifikationens kan göra på versrads- och syntaxnivå.

⁶⁴ Lilja (2006), s. 140 (om Printz-Påhlsons kanske mest kända dikt): ”*Villanellans* stränga form med dess föreskrivna upprepningar måste på femtitalet i sig ha verkat desautomatiserande, nu när den fria versen slagit igenom.”

⁶⁵ Inte ens sonetten tycks vara särskilt vanlig under 30- och 40-talet: hos de ledande poeterna i mer akademisk stil, Bertil Malmberg, Hjalmar Gullberg och Johannes Edfelt, förekommer originalsonetter endast hos Edfelt, och först från och med *Elden och klyftan* (1943). Exotiska eller ”konstfulla” versformers återkomst hör snarare till bilden av 50-talspoesin – se exempelvis Gullbergs *Terziner i okonstens tid* (Stockholm, 1958) och den sapphiska strofen hos Tomas Tranströmer, t.ex. i ”Storm” (*17 dikter*, 1954) i Tranströmer (2011), s. 15 – varför det kan diskuteras huruvida Printz-Påhlson verkligen var normbrytande i detta avseende.

⁶⁶ Jesper Svenbro, *Element till en kosmologi och andra dikter* (Stockholm, 1979), bl.a. s. 30 (”Geologi”). Svenbro säger sig ha tagit denna form från några dikter av Jorge Guillén, som han försökt men misslyckats med att översätta – Torbjörn Schmitt, ”Jag mejslar ut ett mått”. Ett samtal om poesi och metrik”, *Lyriskvällen* 1990:1–2, s. 9–23. Se också Nykvist (2002), s. 30 f.

4.4 Att peka på Thirdness

Diskussionen ska nu kompletteras med exempel. I början av Ezra Pounds dikt "The Return" kan versifikationen medföra, att orden ser ut att göra ikoniskt vad de säger att de gör med symboliska tecken (anmärkningsvärd är också första radens visuellt ikoniska uppmaning att *se*):⁶⁷

See, they return; ah, see the tentative
Movements, and the slow feet,
The trouble in the pace and the uncertain
Wavering!

Här står inte enbart "tentative movements" och "uncertain wavering" med symboliska tecken, utan versformens segmentering av orden och meningarna imiterar också rörelse och osäkerhet: det läsande ögat rör sig, kinestetiskt och spatiotemporalt, från slutet av första versradens "tentative" ner till början av nästa versrads "Movements". En spänning eller osäkerhet kan förnimmas i att första raden är syntaktiskt ofullständig, och något likartat gäller "uncertain / Wavering!". Semiotiskt kan detta beskrivas utifrån resonemanget i 4.3 kring representamenets dubbelriktade mediering och mot bakgrund av modellen för semiosis som presenterats i 3.2. Något, antingen perceptuellt eller sensoriskt förmedlat eller något som uppstår till följd av mentala processer, fångar vår uppmärksamhet, blir medvetet för oss och upprättar kopplingen till ett objekt, något som resulterar i interpretanten. Detta något, representamenet, utlöser således interpretanten, med objektet som ett mellanled vilket representamenet jämförs med, varefter interpretanten följer som en slutsats. Ett representamen som "tentative / Movements" domineras av det symboliska men har därutöver indexikala och ikoniska aspekter, vilka styr tolkningen, något som gäller alla symboliska tecken om tecknet ska fungera som tecken och inte förbli "a mere dream".⁶⁸ Ett tecken som är ett i skrift uttryckt ord har i grunden en visuell materiell form, vilket gör att vi kan känna igen det som ett visst ord som står för en på förhand någorlunda bestämd betydelse, men därutöver tolkas ordet också efter hur det är placerat – i dikten, i meningen och i relation till versifikationen – i sin unika kontext.

⁶⁷ Ezra Pound, *Collected Early Poems of Ezra Pound* (London, 1977), s. 198 (dikten först publicerad 1917).

⁶⁸ CP 4.56 [1893].

För det mesta sker detta så att de symboliska tecknen kan förstås på ett mer eller mindre vanemässigt sätt: det ikoniska och det indexikala underlättar rent av detta. Men när som här graden av ikonicitet kan anses överstiga det vanemässiga inverkar det också på de symboliska tecknen. Objektet är något som är känt sedan tidigare, det är något som vi har kunskap om genom tidigare teckenprocesser. Vi vet vad en tvekan rörelse kan vara för något och detta objekt – eller den mentala representationen av det – är det som på ett plan har styrts, bestämt eller determinerat representamenet, "tentative / Movements". Det kan först sägas stå för vad det i normala fall skulle göra, tvekan rörelser på diktens enounced-nivå. Men en ikonisk representation finns överlagrad i dessa symboliska teckens "embodiment", en ikonicitet som framträder genom den poetologiskt determinerade läsarten. Förvisso skulle även prosans radindelning kunna leda till att en läsare uppfattar en liknande ikonicitet, men skillnaden är att den när det gäller vers kan motiveras som estetiskt signifikativ och inte kan avfärdas som en tillfällig felläsning.

Graden av ikonicitet kan alltså uppfattas som så hög att den kommer i konflikt med det vanemässiga, det symboliska. På ett plan kan vi anta att det gäller ett och "samma" objekt – men detta representeras i tecknet på två olika sätt. Representamenet är dock inte enbart riktat "bakåt", mot objektet så som vi känner det från tidigare semiosis, utan också "framåt", som ett resultat av jämförelsen. Meningen i "tentative movements" kan mot bakgrund av ikoniciteten stå för en *kvalitet* hos objektet. Det ikoniska tecknet utmärks just av en likhet i kvalitet mellan representamen och objekt, varför det ikoniska i versformens "tentative / Movements" också kan ersätta objektet eller bli objekt i den fortgående teckenproduktionen. En mening, uttryckt med de symboliska tecknen "tentative Movements" kan således bli ett representamen för versens "... / ...". Den enounced-fokuserade läsningen, där representamenet genom främst det symboliska står för tveksam rörelse i diktens virtuella rum, leder över i en läsning där objektet är själva den versifikatoriska läsningens spatio-temporala rörelse – en läsning som således är riktad mot enunciation-nivån. Versformen fungerar då som objekt, vilket så här långt har varit definitionen av versifikatorisk metapoesi. Det väsentliga är dock att representamenet "tentative / Movements" efter denna teckenkedja gör oss medvetna om den komplexa, dubbla rörelsen av representation och determinering, av mediering, och därmed om tecknets teckenkaraktär.

Jag vill understryka att de semiotiska modellerna är ägnade att schematiskt tydliggöra olika teckenrelationer och teckentyper – vilket inte är förväxla med tolkningen eller läsningen som den verkligen går till. Beroende på sammanhang och behovet av detaljnivå kan man välja att tala om en serie av tecken eller om

ett tecken. Det senare alternativet, naturligtvis med förbehållet att inget tecken kan uppträda isolerat, är mer i linje med det i sammanhanget avgörande läsarspsykologiska momentet. Enkelt uttryckt kan vi som läsare här uppleva en chock eller kollision när samma objekt representeras på två olika sätt *samtidigt* eller *på samma plats*. Svenbro beskriver ett slags metapoetisk metod – den huvudsakliga, att döma av de exempel han ger genom sina essäer – som *homotopi*, vilket betyder just ”samma plats”. Detta är när dikten i en enda formulering ”säger nej till transcendensen och riktar uppmärksamheten mot tecknet snarare än mot det betecknade – för att möjliggöra en insikt om språkets materialitet [...] det utsagda handlar vid homotopi om sig självt”.⁶⁹

Det måste emellertid betonas, med tanke på detta läsarspsykologiska, att Poundexemplet inte skiljer sig från andra tecken i fråga om art, utan endast i (uppfattad) grad. Det finns alltid en möjlighet att välja att uppmärksamma hur något sägs på bekostnad av vad som sägs, men att motivera när så bör ske är snarare något som tillhör den hermeneutiska processen. Enunciation-nivån kan uppfattas som särskilt betonad också genom *frekvens*: det ikoniska i ”tentative / Movements” återkommer på ett liknande sätt i ”uncertain / Wavering!”. Vidare kan den enunciation-orienterade läsningen bli hjälpt av att enounced-nivån är relativt svag här i diktens inledning: det är oklart vilka ”they” är, vilket gör det svårare att uppfatta dessa personer och deras rörelser i diktens virtuella rum, i handlingen. Möjligen kan även ”slow feet” – trots att dikten inte är skriven på klassiska fötter – och ”trouble in the pace” nu också förstås som syftande på versformen. Allt detta är sådant som kunde stärka en metapoetiskt orienterad läsning av hela dikten, och liknande indicier kommer också att presenteras i de tre följande diktläsningarna. Kärnan är dock den syntaktiska ikoniciteten av det slag som här exemplifierats med ”tentative / Movements” och tidigare, i 4.1, med Johnsons ”vrider / sin strof”, eftersom den i särskilt hög grad kan fungera som index för Thirdness, vilket alltså kan uppfattas som metapoesis primära funktion.

Denna funktion är inget kriterium för versifikatoriskt involverad metapoesi, men den kan bidra till att understryka en gradskillnad gentemot andra typer av versifikatorisk ikonicitet. Följande exempel kan nämligen illustrera hur versformen i praktiken *kan* fungera som objekt redan i en inledande tolkning – men däremot kanske inte ligga till grund för ett index för Thirdness. Många dikter har ett så distinkt visuellt utseende att de redan vid ett första påseende skulle kunna tänkas se ut att representera något, inte som i fall av direkt

⁶⁹ Svenbro (2002), s. 19.

ikonicitet, där läsaren redan utan att börja läsa dikten kan se att versraderna bildar konturerna av en bil, en man eller en pokal, utan där till exempel versraderna är så regelbundet ordnade att de bildar ett anmärkningsvärt mönster. Sådana dikter kan utifrån kontextuella faktorer bedömas som så avvikande, att de implicit pekar på sin egen enunciation-nivå och i den meningen alltså är metapoetiska, enligt Müller-Zettelmann.⁷⁰ Den markerade formen fungerar då som index för estetisk konstruktion. Så uppseendeväckande är kanske inte Tomas Tranströmers ”Till vänner bakom en gräns”, men diktens samtliga tre strofer eller versgrupper har liknande utseende: de två första raderna är ovanligt långa, och den avslutande raden är betydligt kortare.⁷¹ De tre versgrupperna liknar således varandra, och en läsare skulle kunna tänkas inleda läsningen med en hypotes om indirekt visuell ikonicitet, en hypotes som kan uppfattas som bekräftad redan i slutet av andra versraden:

Jag skrev så kargt till er. Men det jag inte fick skriva
svällde och svällde som ett gammaldags luftskepp
och gled bort till sist genom natthimlen.

Orden ”ett gammaldags luftskepp” är främst symboliska tecken, och ger här en mening, den mentala representationen av ett luftskepp. Eftersom de ingår i en liknelse väljs vissa egenskaper ut – svällandet och bortglidandet nämns, men även den potentiella explosiviteten är tänkbar – som får stå för dessa egenskaper hos orden (Meaning miming meaning). Mot bakgrund av hypotesen om visuell ikonicitet kan ett annat objekt ligga lika nära till hands: varje versgrupp bildar konturerna av ett luftskepp, med den kortare tredjraden som en möjlig passagerargondol.⁷² Här är det alltså delar av luftskeppets visuella egenskaper som står för strofens visualitet (Meaning miming form). Det symboliska tecknet ”luftskepp” resulterar således i två nya interpretanter/representamen som står för sina objekt ikoniskt. Detta kan jämföras med ”tentative /

⁷⁰ Müller-Zettelmann (2000), s. 228 f.

⁷¹ Tranströmer (2011), s. 205. I originalsamlingen är diktens egentliga utseende förvanskad: flera av de långa versraderna har inte fått plats i den smala boken utan satts på extra tryckrader – Tomas Tranströmer, *Stigar* (Stockholm, 1973), s. 7.

⁷² Ett likartat, mycket välkänt exempel är den dikt av William Carlos Williams, känd som ”The Red Wheelbarrow”, i vilken de fyra tvåradiga stroforna är likformiga och rudimentärt bildar konturen av just en skottkärra (med den överskjutande versraden som ”handtag” och med o:n som möjliga ”hjul” i de två första stroforna) – *The Collected Earlier Poems of William Carlos Williams* (Norfolk CT, 1951), s. 277.

Movements” där det symboliska och ikoniska ryms i ”ett” representamen eller tecken. Objektet har inte på motsvarande sätt determinerat ”ett gammaldags luftskepp”. Ordens mening hade kunnat stå för versformen oavsett var i dikten det hade stått, och de hade dessutom utan vidare kunnat bytas ut mot något annat symboliskt tecken, till exempel ”zeppelinare”, varför effekten där vi ser hur representamenet såväl bestäms av som bestämmer objektet uteblir.

Vid vad Svenbro kallar homotopi gör orden ”på samma plats” ikoniskt vad de betecknar symboliskt. I Tranströmerexemplet finns däremot det symboliska, ordet ”luftskepp”, och det ikoniska, versradernas visualitet, på olika platser. Vid homotopi indikerar orden materialiteten genom närhet, genom att denna materialitet styr hur orden läses. Däremot hade det varit frågan om homotopi om själva frasen ”ett gammaldags luftskepp” bildat konturen av luftskeppet – vilket också kan utgöra ett exempel på homotopi som inte involverar syntaktisk ikonicitet. På det sistnämnda kommer tyngdpunkten dock ligga i de tre diktläsningar som nu ska presenteras. Dessförinnan bör tilläggas att frånvaron av homotopi i Tranströmerstrofen inte utesluter en metapoetisk tolkning av den eller hela dikten: exempelvis skulle skrivandet på enounced-nivån, mot bakgrund av den koppling till diktens visuella materialitet som ikoniciteten upprättar, kunna implicera och indikera enunciation-nivån.⁷³

4.5 Tre diktläsningar

Att göra en metapoetisk läsning i snäv mening (självmetapoetisk) är en latent möjlighet och nog så enkelt utifrån lösryckta versrader. Och eftersom alla tecken är tredelade, präglade av Thirdness, kunde vilket som helst duga till att göra oss uppmärksamma på tecknets teckenkaraktär. Det hela kan med Printz-Påhlson sägas vara upp till ”en inställning till språket hos diktaren, hos läsaren”.⁷⁴ Vid läsningar av hela dikter kan det dock vara önskvärt att försöka kvalificera på något mer intersubjektivt sätt. En beskrivning av dessa sätt i var och en av de tre valda dikterna tjänar här också som en presentation.

Erik Lindegrens dikt ”Ecce homo” kan förstås som en ekfras, en bild-beskrivande dikt, vilket kan motivera en jämförelse mellan diktens och bildens olika sätt att representera, mellan deras ”olika” objekt. Vidare finns i dikten en

⁷³ I andra strofens två avslutande versrader finns för övrigt vad som skulle kunna uppfattas som ett fall av homotopisk, versifikatorisk-syntaktisk ikonicitet.

⁷⁴ Printz-Påhlson (1996), s. 39.

rad symboliska tecken som enligt tidigare semiosis också kan stå för versformsrelaterade element. Att det här rör sig om en dikt som bygger på men varierar ett etablerat versmått medför ökad komplexitet, då de associationer som symboliskt hänger samman med versmättet måste tas med i beräkningen. Samtidigt innebär ett etablerat versmått också att det lättare kan kategoriseras och därmed fungera som objekt.

Frekvens spelar en viktig roll i alla tre diktläsningarna, men särskilt i den av Paul Anderssons *Elegi över en förlorad sommar*. Att något inträffar inte bara en gång utan flera gör det mer påfallande, och tolkningen av ett element kan göra det möjligt att tolka ett annat på ett liknande sätt, som inte varit möjligt om detta stått isolerat. Här berörs i någon mån också problemet kring att vad som uppfattas som "överdriven ikonicitet" och därmed utlöser den meta-poetiska funktionen till stor del är kontextberoende och historiskt betingat. Ett grepp som en gång är överraskande och starkt ikoniskt kan snart bli en kliché, en symbol. Omvänt, vilket tidigare hänt Anderssons dikt, riskerar ikoniciteten att bli så stark att den snarare uppfattas som ett index för poetens inkompetens, som något som inte hör till dikten utan endast utgör en störning.

Ett annat sätt att kvalificera läsningen kunde vara att helt enkelt välja en dikt av en poet som vi vet intresserar sig för metapoesi. Någon av Printz-Påhlson eller Svenbro kunde ligga nära till hands, men jag är tveksam till om en sådan läsning hade lagt så mycket till läsningar som andra redan gjort eller av det som redan framkommit i kapitlet. Katarina Frostensons "Philomela" kan läsas mot bakgrund av ett med postmodernismen nyvaknat intresse för åtminstone det språkkritiska. Dikten är dessutom, till skillnad från de två föregående, någorlunda explicit metapoetisk i Müller-Zettelmanns sekundära mening (icke-självmetalyrisk), då den kan antas handla om språk.

4.5.1 ”... i denna tomma gjutform ...” (Lindegren)

ECCE HOMO

Liksom ett barn från evighetens lamentoso,
liksom en spindel fästad vid en okänds hand
så firas ögat ner i denna tomma gjutform,
går ner från halsens övergivna talarstol
5 och blandar sig med bröstets stridiga konvent
av känslors stoft och luckor som bereder fallet
genom tomma hungermagasins revolutioner
tills botten nås i denna unket stolta fot:
behärskaren av postamentet. – Och här i denna
10 ytterst obekväma ställning är det dömt att lyssna
till allt det redan sett och länge maktlöst vetat,
till tidens grå schakal och släckta ansiktseldar,
till kraniernas sken på kullen, vrakens smitta
och den druckna trängseln på förklaringsberget:
15 en hemlös sång som speglas matt i postamentet,
där härskaren står livlös i sin andes tyngd och parentes.

”Ecce homo” återfinns bland det fyrtioalet dikter Erik Lindegren skrev till tavlor av Halmstadgruppens medlemmar. I Sven Jonsons målning med samma namn står en huvudlös monumentalstaty, som ser ut att vara ihålig och av gjutjärn, uppställd på en hög sockel (”postamentet”). Titeln latin översätts oftast ”Se människan” och går tillbaka på ett ställe i Johannesevangeliet.⁷⁵ Dikten återges här enligt den version som ingår i boken med övriga Halmstadgruppsdikter jämte reproduktioner från 1947.⁷⁶ I samlingen *Sviter*, utgiven senare samma år, i vilken ytterligare två av dessa dikter tagits med, saknas tankstrecket i versrad 9.⁷⁷

⁷⁵ Joh. 19:5 – översättningen ”Si menniskan” återfinns i *Karl XII:s bibel. 1917 års översättning* och *Bibel 2000* har ”Se mannen!” respektive ”Här är mannen.” Homo är även ett från grekiskan stammande prefix med betydelsen ”lik” – varvid titeln kan tolkas som en uppmaning att se ikoniciteten.

⁷⁶ Folke Holmér, Erik Lindegren & Egon Östlund, *Halmstadgruppen* (Stockholm, 1947). opag. Jonsons målning beskådas hellre (i färgtryck) i exempelvis Hugo Palmस्कöld, *Halmstadgruppen* (Köpenhamn, 1993), s. 19.

⁷⁷ Lindegren (1947), s. 41 – här står även ett kommatecken i slutet av vers 2. I *40-tal* 1946:9–10, s. 361, återfinns tankstrecket men också kommatecken efter vers 2 och 7.

Müller-Zettelmann räknar i sin typologi över metapoesi även in dikter som refererar till andra konstarter, eftersom omnämningen av ett annat konstverks fiktionsstatus eller status av estetisk konstruktion indirekt har återverkningar även på diktkonsten.⁷⁸ Det är tveksamt om "Ecce homo" direkt kvalificerar sig som metapoetisk i detta avseende (i dikten nämns till exempel inte att det är en målning som beskrivs), men indirekt kan den locka till en jämförelse av likheter och olikheter mellan ord- och bildkonst.⁷⁹ En ekfrastisk dikt har inte bara ett starkt inslag av ikonicitet, utan också av indexikalitet, åtminstone om tavlan som i det här fallet är ett existerande konstverk som föregår dikten och i någon mån orsakar den. Denna vetskap kan alltså leda till att dikten läses utifrån en starkt och "naivt" objektfokuserad inställning, och som om den skrivits utifrån en motsvarande objektfokuserad metod – något som, om de mer materiellt ikoniska inslagen uppfattas som uppseendeväckande starka, kan leda till en metapoetisk läsning.

Diktens ord och meningar, främst symboliska tecken, ger en mening som i sin tur fungerar som ett representamen för dels visuell form i bilden, men dels och också gör en mer abstrakt tolkning av den: exempelvis finns inget öga som firas ner i bilden (står det möjligen för betraktarens blick?) och inte heller någon "tidens grå schakal". Detta är således ikonicitet av typen Meaning miming form respektive meaning. Därtill kommer en rad versformsrelaterade tecken som bidrar till en förhöjd grad av ikonicitet. Kristina Hallind, som utförligt studerat Lindegrens ekfraser, hävdar i något vaga ordalag att diktens sista rad, en utskjutande "fot", skulle motsvara tavlans postament.⁸⁰ Som en förlängning av den tolkningen kan skriftbildens rektangulära form uppfattas som ett visuellt representamen för en visuell form på tavlan, statykroppen. Dikten kan sedan vidare betraktas som ett slags figurdikt, en *carmen figuratum*, en dikttyp som särskilt förknippas med barocken, varför diktens visuella form också kan fungera som ett representamen för denna epok.⁸¹

⁷⁸ Müller-Zettelmann (2000), s. 6 och 171 (Keats' "Ode on a Grecian Urn" nämns som exempel).

⁷⁹ För översikt samt kritisk diskussion av den omfattande och snåriga ekfrasforskningen, se Emma Tornborg, *What Literature Can Make Us See. Poetry, Intermediality, Mental Imagery* (diss. Växjö; Malmö, 2014), s. 41–73.

⁸⁰ Kristina Hallind, *Tavlor och deviser. Studier i Erik Lindegrens diktning till Halmstadgruppens målari* [Litteratur, teater, film 14] (diss. Lund, 1978), s. 119.

⁸¹ Lindegrens lyrik har även i andra sammanhang satts i samband med barocken, se t.ex. Daniel Möller, "Dock är vi alla som ett gräs. Om Erik Lindegren och barocken", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2002:2, s. 69–80.

Något liknande gäller utformningen på versradnivå. Majoriteten av versraderna kan analyseras som sextaktig jambisk vers:

så 'firas 'ögat 'ner i 'denna 'tomma 'gjutform.

Detta är en anspelning på barockens dominerande versmått (liksom klassicismens, men den nämnda visuella ikoniciteten bidrar till att peka på barocken), alexandrinen, utan att för den skull vara någon regelrätt alexandrinvers. Rim saknas, oftast även mittcesur, och en ytterligare modernisering är att ett flertal fall av enjambement förekommer.⁸² Som för att tveklöst etablera mönstret låter sig de sex inledande verserna läsas som jambisk sextakt. I dikten finns sedan ytterligare fem verser som följer mönstret. Av de återstående verserna har fyra en obetonad stavelse för mycket (7, 9 och 10) eller för litet (14), medan den allra sista, utskjutande versraden är förlängd med två hela jambiska takter jämfört med normen, en avvikelse som är väl motiverad i det att en grafisk ”fot” bildas. Versformen är alltså inte fullt så stel som regelrätt alexandrinvers skulle vara, men erinrar tillräckligt tydligt om denna för att associationerna ska finnas kvar. Samtidigt kan de stora avvikelserna från normen stå för något som är statt i det förfall de symboliska tecknen talar om

– vilket motsvarar monumentalstatyn på tavlan, som saknar huvud, det anfrätta eller möjligen råttangripna postamentet och kranrierna vid dess fot.⁸³

Tavlan existerar oberoende av dikten och är dess dynamiska objekt, objektet så som det verkligen är, oberoende av hur det uppfattas och tolkas. Det är således inte tillgängligt – ens om vi står framför tavlan – annat än genom andra tecken. På ett överordnat plan är dikten i sin helhet representamen för tavlan som direkt objekt. Men så här långt kan det förefalla tämligen okomplicerat att begreppsligt skilja versformen och orden och meningarna åt. Då blir det dock tydligt att de representerar objektet på olika sätt: versformen kan till exempel genom sin materiella visualitet dela ett *modus*, ett sätt att vara, med bildkonsten.⁸⁴ Orden och meningarna måste däremot avkodas som mental

⁸² Moderniserad alexandrin används övervägande också i en annan av *Svitters* dikter, ”Vid Shelleys hav”, Lindegren (1947), s. 32 f. Se även de två första raderna av ”Dagens dikt? eller den trasiga grammofonplattan” i Lindegren 1(947), s. 25, vilka kan ge stöd åt tolkningen att alexandrinen hos Lindegren står för ”gamla mästare” som bör ”målas över”.

⁸³ Jfr. Frey (1980) s. 14 ff. om den sönderfallande alexandrinen hos Baudelaire och Mallarmé, ett resonemang som behandlas i 3.4.

⁸⁴ För en mer utvecklad diskussion av *modus*, jfr. Elleström (2011), s. 26 ff.

mening, vilken i sin tur kan stå för något visuellt. Men som jag antytt måste den ofta antas stå för något mer abstrakt, och ikoniciteten ligger därför närmare det metaforiska än det diagrammatiska i Peirceiansk bemärkelse – en mer komplex likhet mellan led som inte bygger på likhet inom samma sinneskategori eller på materialitet. Redan genom jämförelsen mellan olika teckens sätt att representera riktas alltså uppmärksamheten mot tecknets teckenkaraktär, vilket är metapoesins funktion.

Versifikatorisk metapoesi i en snävare bemärkelse innebär att versformen uppfattas som tecknens objekt. Mycket enkelt uttryckt kan versformen här sägas lägga sig mellan de symboliska tecknens mening och tavlan. I detta läge *kan* de symboliska tecknens mening komma att stå för versformen, eller den del av versformen som så att säga kan ta objektets plats. Denna latent tolkningsmöjlighet bidrar två olika element sammantaget till att aktivera. För det första föreligger flera fall av versifikatorisk-syntaktisk ikonicitet, där det verkar omöjligt att skilja språk och vers åt. För det andra dikstens betoning av materiella drag som är mer utmärkande för verskonst än bildkonst samt ett antal ord eller tecken som kan kopplas till etablerade beskrivningskategorier för versifikation. De fungerar som påminnelser om det nära sambandet mellan språk och vers, och här ska jag i tur och ordning redogöra för dessa. Det ska betonas att allt detta är kopplat till vartannat i tolkningsprocessen på ett ytterst komplext sätt, och att jag inte har ambitionen att försöka redogöra för hur denna faktiskt går till.

Den första avvikelser från den jambiska sextakten i vers 7 föregås av orden ”och luckor som bereder fallet” i föregående rad, följt av enjambement, vilket ikoniskt kan stå för såväl en ”lucka” som ett ”fall”. Mönstret om varannan stark, varannan svag, kan emellertid fortsätta över versgränsen, varför det kan beskrivas som ett ”metriskt enjambement”⁸⁵:

be'reder 'fallet
'genom 'tomma 'hunger 'maga'sins re'volu'tioner

En annan möjlighet är att låta ”genom” vara två svaga positioner, varvid sextakten bibehålls. Möjligen kan ”fallet” tala för den första läsmöjligheten, då ju en meter/rytm som inleds med stark position brukar kallas fallande. Hursomhelst fungerar enjambementet och den avvikande metern som

⁸⁵ Uttrycket lånat av Kjörup (2003), s. 141.

metaforiska falluckor i läsningen. Något liknande gäller övergången mellan vers 9 och 10:

– Och 'här i 'denna
'ytterst 'obe'kväma 'ställning 'är det 'dömt att 'lyssna

Ordet ”ytterst” står också ytterst i versraden, ett exempel på versifikatorisk-syntaktisk ikonicitet (se 2.4). Placeringen av ”ytterst”, utan föregående obetonad position, är dessutom ”ytterst obekvämt”, eftersom den innebär en avvikelse från det jambiska mönstret: ”det är dömt att lyssna / till allt det redan länge [...] maktlöst vetat”.

Versifikation är, som det påpekats upprepade gånger, ofta ett synnerligen sammansatt fenomen, där dock inslag av materialitet, såväl auditiv som visuell, kan urskiljas. Det metriska i ”Ecce homo” medför ett auditivt element, samtidigt som dikten också har många versifikatoriska drag som vetter åt det visuella, dels som visuellt representamen för tavlans staty, dels i de många enjambementen. Trots att versraderna oftast är regelbundet metriska gör det faktum att de sällan bildar syntaktiska enheter och att de inte avslutas av rimmande ord att de knappast kan uppfattas som versrader på annat sätt än genom den grafiska indelningen. Samtidigt innehåller dikten tre formuleringar som sammanför auditivt och visuellt i synestetiska bilder, något som Bengt Landgren uppmärksammat som ofta förekommande hos Lindegren:⁸⁶ Ögat ”går ner från halsens övergivna talarstol”, ”det är dömt att lyssna / till allt det redan sett” och ”en hemlös sång som speglas matt”. Dessa fungerar bara i överförd mening som beskrivningar av målningen, som i bokstavlig bemärkelse saknar auditiva element.

Nämnda ”sång” är för övrigt ett ord som i egenskap av symboliskt tecken har starkare koppling till dikt och versifikation än till bildkonst, och därutöver finns en rad ord som dubbeltydigt kan syfta på såväl tavlan som versformen. Alexandrinen står i dikten för statyns stelhet och tomhet, ”denna tomma gjutform”, ett uttryck som kan påminna om hur till exempel Mallarmé, om än troligen ironiskt, kallar alexandrinen en ”vieux moule fatigué”.⁸⁷ I ”denna unket stolta fot” återkommer så ett utpekande ”denna”, vilket i skrift knappast

⁸⁶ Bengt Landgren, *Dödsteman. Läsningar av Rilke Edfelt Lindegren* [Historia litterarum 21] (Uppsala, 1999), s. 135 ff.

⁸⁷ Stéphane Mallarmé, ”Crise de vers” [1897] i *Divagations* (Genève, 1943), s. 213–223 (216); ”den gamla trötta gjutformen” – Mallarmé (1988), s. 249. Metaforen används om alexandrinen även i Böök (1962), s. 325.

kan indikera något definitivt,⁸⁸ men orden får ökad emfas genom upprepningen, som fullföljs i ”denna / ytterst obekväma ställning”, också det en passage som är särskilt intressant ur versifikatoriskt hänseende. Foten syftar förstås dels på statyns fot, men kan också gälla en versfot, särskilt som en sådan är *synlig* i nästa versrad.

”– Och” är markerat på flera sätt. Bortsett från diktens allra första bokstav finns här dess enda versal. O:et blir därför visuellt särskilt iögonenfallande och skulle genom placeringen kunna markera diktstatyns navel (finns dock inte på målningen). Ordet, som kan förefalla överflödigt för meningen, går dessutom utöver det metriska schemat och kan innebära en svag stavelse för mycket. Mönstret om varannan stark, varannan svag skulle då brytas på detta ställe, möjligen det enda i dikten. Men tankstreckets skulle kunna markera ett så kallat stumt taktslag, en paus där den starka positionen borde vara, där denna ”hörs” eftersom mönstret i övrigt är så regelbundet.⁸⁹ Långt in på 1900-talet har man använt de antika tecknen för lång och kort stavelse för att beteckna stark och svag position, – respektive U. ”– Och”, eller närmare bestämt ”– O” liknar versfoten – U⁹⁰ och kan alltså ge anvisningar om hur passagen ska läsas. Med ”– O” skymtar ett stycke av den konventionella visuella representationen av versen, den tomma gjutformen.

⁸⁸ Jfr. Elleström (2011), s. 137 f.

⁸⁹ Jfr. Lilja (2006), s. 47 f., 81 och 397; det är främst inom den musikmetriska skolan som man räknat med dolda eller stumma taktslag.

⁹⁰ Man associerar kanske till Christian Morgensterns ”Fisches Nachtgesang” vilken enbart består av tecknen U och –. Olsson (1995), s. 135 återger dikten samt gör kopplingen till de metriska tecknen.

4.5.2 Ständig diskrepans som metapoetiskt tecken (Andersson)

Paul Anderssons *Elegi över en förlorad sommar* är kanske den dikt som klarast representerar femtiotalets nyromantiska orientering, och det i grandios skala. Dikten omfattar, i den i bokform först utgivna versionen från 1953, hela 450 versrader och är för lång för att återges i sin helhet.⁹¹ Versifikatoriskt och stilistiskt är dikten dock så konsekvent, att delarna åtminstone i detta avseende mycket väl kan stå för helheten (versrad 1–10; se även det avsnitt som citeras och kommenteras i 2.4):

Spända i väntan sover solrosorna
mot öster en vingbruten kvällning
då ännu heta virvlar sveper resten
av ljuset i allt blekare slöjor.
Nätter och dagar som flätat en
korg av förväntan slocknar bakom mig
i prasslande löv från utbrända höstar.
Ur frihetens ständigt växlande
mönster brister en linje ut, klar
som novembers froststela grenverk;

Den extrema frekvensen av överklivningar eller enjambements, vilken spelar en viktig roll i min läsning av denna också på andra sätt extrema dikt, kan vidare anas bakom följande siffror: 136 hela meningar – med normal eller prosalisk syntax och interpunktion – fördelar sig över de 450 versraderna, av vilka bara 86 avslutas med något skiljetecken. Utöver detta uppvisar dikten en för icke-metrisk vers relativt regelbunden distribution av de betonade stavelserna, vilka enligt Jan Magnussons analys växlar mellan två och fem per rad men oftast är fyra till antalet.⁹²

Mitt intresse gäller dock enbart diskrepansen mellan syntaktisk och versifikatorisk segmentering, vilken jag väljer att tolka som ett indexikalt tecken som riktar uppmärksamheten mot diktens enunciation-nivå och som jag på såväl överordnad nivå som på detaljnivå vill tillskriva en ikonisk funktion.

⁹¹ Andersson (2010) – jag använder vad som i denna volym är version II, den mest spridda och kommenterade.

⁹² Jan Magnusson *Metrisk analys av 'Elegi över en förlorad sommar' av Paul Andersson* i *Metrisk fäder och förnyare* [Skrifter utgivna av Centrum för metrisk studier 7] red. Ulla-Britt Frankby & Jörgen Larsson (Göteborg, 1997), s. 121–135 (Magnusson drar paralleller till den medeltida knitteln (s. 126 ff.).

Diskrepansen har tidigare av flera kritiker snarare setts som något som stör läsningen och hindrar tillgången till enounced-nivån och som något som indikerar poetens inkompetens.⁹³ Johannes Edfelt uttrycker i sin samtida recension förvåning över diktens ”rytmiska okänslighet. De ofta abrupt och oskönt avhuggna versraderna kunde lika gott ställts upp som prosa.”⁹⁴ Jonas Ellerström, som redigerat utgåvan från 2010 med diktens samtliga tre versioner, säger sig föredra den sista versionen, med genomgripande ny radbrytning, som delvis gjordes av Anderssons vän Lasse Söderberg: ”Framför allt har radfall som strider mot naturlig språkrätm försvunnit, radslut som skapar luftgropar i läsningen.”⁹⁵

Frågan är om en äldre, etablerad och som allmänt hantverksskicklig ansedd poet som Erik Lindegren hade bedömts på samma sätt. Utan tvivel har kontextuella faktorer – här kanske bilden av Andersson som det unga, oslipade geniet som förespråkar rus och spontanitet – stor inverkan på huruvida något uppfattas som avvikande eller ej och på hur detta i så fall värderas. Den som närmar sig dikten långt efter dess tillkomst kan istället påverkas av senare tiders skrivsätt eller sätt att läsa. Med sina täta enjambements kan Anderssons elegi erinra om något av John Ashbery, till exempel den ungefär lika långa ”Fragment” från 1966, där ”saboterandet” av läsningen, ofta med självmeta-poetisk verkan, kan betraktas som ett typiskt postmodernistiskt drag.⁹⁶ Vidare

⁹³ Ett senare exempel på detta kritikerns ständiga dilemma kan vara Magnus William-Olssons *Ingersonetterna* (2010), där de märkliga rimmen (bland annat pluralverbformer där det borde vara singular), får en kritiker att tala om ”ohjälpligt havererad dikt” – Michel Ekman, ”Vackert och fult. Sonetter till en mor förlorad till Alzheimers”, *Aftonbladet* 13/9 2010. En mer välvillig tolkning kunde t.ex. vara att skevheterna ikoniskt står för moderns förlorade språkförmåga.

⁹⁴ Johannes Edfelt, ”Girland av bilder”, *DN* 13/7 1953. Versifikation och syntax kommenteras också, i starkt negativa ordalag, av Sven Lindner, ”Andra resan”, *BLM* 1953, s. 293 f. och av Stig Sjödin, ”Metamorfospoeter”, *AT* 9/7 1953. Möjligen är det också detta som Karl Vennberg syftar på i den stora och överlag entusiastiska recension som skulle betyda Anderssons genombrott när han talar om diktens ”oklarheter som utmanar inte endast logiken men vad värre är också poesien.” – ”En ny poet träder fram”, *AB* 23/3 1953: Vennberg recenserar den version som utkommit som stencilhäfte, version I i Andersson (2010), till skillnad från senare recensenter som recenserar den tryckta boken, version II – dessa skiljer sig dock inte nämnvärt åt versifikationsmässigt. Jfr. också den negativa värderingen av Anderssons språk i Printz-Påhlson (1996), s. 293 f.

⁹⁵ Jonas Ellerström, ”Efterord: Elegierna” i Andersson (2010), s. 23–38 (28).

⁹⁶ John Ashbery, *The Collected Poems 1956–1987*, red. Mark Ford (New York, 2008), s. 229–243 (dikten avslutar *The Double Dream of Spring*, 1970).

kan nämnas – utan att gå in i diskussionen om vari Anderssons och andra femtiotalspoeters romantik egentligen består och hur djupt den går⁹⁷ – att strategier som framhäver den estetiska konstruktionen också ingår som en del i så kallad romantisk ironi.⁹⁸

I första hand är det emellertid kontinuiteten i diktens ”rytmiska okänslighet” och frekvensen av ”luftgropar i läsningen” som enligt min mening starkast talar för att detta måste integreras i läsningen och inte bortförklaras som bristande hantverksskicklighet. När störningen upprepas hundratals gånger, i var och varannan versrad, kan den istället upphöjas till konstitutiv princip. Den kan alltså i sin storskalighet fungera som ett index för enunciation-nivån, men också föranleda en hypotes om att den i sin helhet är ett representamen som genom ikonicitet står för vad som kan uppfattas som hela diktens objekt. Innan jag går närmare in på detta, vilket är det viktigaste i min läsning och det som tillför något nytt i min exemplifiering, ska nämnas att det i dikten även förekommer en stor mängd fall av syntaktisk-versifikatorisk ikonicitet av det slag som exemplifierats i 4.4. På versrads- och meningsnivå låter den orden göra ikoniskt vad de säger att de gör med symboliska tecken. Versens spatiotemporala vändning av satsen – om vändningen betraktas och upplevs som estetiskt signifikativ – blir till representamen som står för rörelse på diktens enounced-nivå, i exempelvis (43–4, 190–1, 197–8, 413–4 och 416–7):

Tiggerskan hukade sig in i
mörkret

Tvinga mig in under nuets sekundsabba
vingar

Driv bort
mig från lagarnas centrum

Evig är hon, stegrande sig

⁹⁷ ”Det verkar som om en del av dessa unga poesiadepter förväxlade romantik med ett illuminerat och överlastat bildspråk där det gäller att undvika det precisa och konkreta uttrycket.” – Stig Carlsson, ”De unga romantikerna” [recension av bland annat *Elegin*] i *Skånska Socialdemokraten* 9/7 1953. Om femtiotalets nyromantik, se vidare Paul Tenngart, *Jag spelar er förväntan. Självdramatisering i Paul Anderssons diktverk Berättarna* [Critica litterarum Lundensis 1] (diss. Lund, 2002), s. 23–34.

⁹⁸ Se Gary Handwerk, ”Romantic irony” i *The Cambridge History of Literary Criticism* 5. *Romanticism*, red. Marshall Brown (Cambridge, 2000), s. 203–225.

som vildhäst

Natten som ständigt

återvänder

Enligt diskussionen kring Pounds "tentative / Movements" skulle varje sådan vändning kunna ses som *ett* representamen, oupplösligt förbunden med de ord som utgör vändningen, och i sin tur producera ett tecken i vilket det symboliska tecknens mening står för versformen. Men några omständigheter torde i samverkan bidra till att i någon mån motverka denna impuls hos läsaren. Sådana rader verkar i vanliga fall desautomatiserande – för att nu tillgripa den strukturalistiskt färgade termen – i förhållande till hur vi normalt, vanemässigt läser. I dikten infaller de vers-syntaktiska vändningarna emellertid så tätt, att de själva blir ett mönster, det vill säga automatiseras. I flertalet rader med enjambement, den stora majoriteten i diken, är det svårare än i de valda exemplen att säga vilket objekt versens vändning av syntaxen står för – se till exempel diktens inledningsvis citerade inledning. Istället kan detta uppfattas som en automatiserande upprepning av samma versifikatorisk-syntaktiska grepp, vilket i sin tur kan verka avautomatiserande på diktens enunciation-nivå och föranleda en hypotes om att mönstret fungerar som ett representamen på högre nivå, bestämt av något som utgör objekt för längre passager – eller för hela dikten.

En passage som den följande kan fungera som en nyckel i den komplexa hermeneutiska processen. En särskilt slående vers-syntaktisk interaktion som bara omfattar några rader kan här verka utlösande, eller avautomatiserande, för teckenfunktionen hos mönstret som är genomgående i alla versraderna (308–320):

Men flykten är en återväg till
samma klarhets kärna och bakom
landskap som har nyhets prägel
grinar samma redan kända krater,
ty, redan innan vi tog form i tiden
stod verkligheten fadder till den

Överklivningar faller synnerligen tätt, vilket alltså snarare bidrar till att upprätta detta som överordnat mönster än att avautomatisera genom ökad grad av ikonicitet i enskilda fall (även om kanske särskilt "återväg till / samma" och

”bakom / landskap” kunde vara enskilt tydliga exempel). Det avslutande ”den” måste syfta tillbaka på ”tiden”. Men när läsningen går vidare blir ”den” istället framåtsyftande, mot den

gnista som med sin hetta etsar
den sista bild våra ögon fångar
när allt är givet och vi
försonade och utan motstånd mjukt
silas in i sprickan mellan tid
och rum. Vi måste ständigt minnas
vår del av ögonblickets mönster.

Den första läsningen är således ett fall av vad som tidigare kallats versifikatorisk pseudosyntax (se 2.4). Möjligen är det bland annat denna passage som Stig Sjödin åsyftar i sin recension: ”Klagosången tyngs stundom av ett bildraseri, som inte alltid lyder skaldens intentioner. Han har heller inte gjort det lättare för läsaren genom den typografiska uppställningen.”⁹⁹

Intentionellt eller ej från poetens sida illustrerar läsningen ikoniskt den svårbegripligt abstrakta utsagan om att verkligheten skulle stå fadder åt tiden: textens verklighet, dess materiella utformning, formar sin egen tid genom segmenteringen av syntaxen i versrader – en tid som för ett ögonblick låter ”den” syfta tillbaka på ”tiden”. Genom att interpretanten förstår detta objekt genom den förhöjda ikoniciteten kan de symboliska tecknens mening i den fortsatta teckenkedjan komma att bilda ett representamen som står för den versifikatoriska utformningen – och på så vis ett konkretare objekt.¹⁰⁰ Tolkningen kan i sin tur kasta ljus över sambandet mellan versifikatorisk struktur och utsagor om tid och rum i de omgivande raderna: ett samband som också indikeras av ”sprickan mellan tid / och rum”. ”Vi måste ständigt minnas / vår del av ögonblickets mönster” kan vidare läsas som ett slags läsanvisning: vi måste minnas den version av syntaxen som det läsande ögat hinner uppfatta innan blicken flyttas till nästa versrad!

⁹⁹ Sjödin (1953).

¹⁰⁰ Återigen handlar det inte bara om framträdande enunciation-nivå, utan samtidigt också om ”svag” enounced-nivå (det vill säga att dikten är så abstrakt att denna blir vag) – se se 4.4 och Müller-Zetzelmann (2000), s. 216.

I min läsning blir dikten ett slags allegori över läsning.¹⁰¹ En text är visserligen statisk i sin materialitet, men i läsningen projiceras tid, rum och rörelse på den – dels i det virtuella rum som skapas (i stort sett lika med vad som här kallas diktens enounced-nivå), men dels också i själva läsningen, till följd av det perceptuella tillgodogörandet i kombination med poetologiska föreställningar och principer. Hos Andersson är det senare särskilt påtagligt, eller manipulerat, genom versifikationen, varvid läsningen av dikten kan förstås som en enda stor metafor för ett av dess bärande teman (som läsningen då också ”bär” i ikonisk bemärkelse): konflikten eller dualismen mellan det fasta och det flyktiga, märkbart inte minst i den citerade passagen.

Dikten arbetar med en mängd motsatspar, vilka är varianter av tillvarons dualism: verklighetens fångelse – fantasins eller rusets flykt, dag – natt, aska – eld, ”kristallen” – ”solrosen” (symbol för vetenskapen och samhället respektive romantisk frihet).¹⁰² Spänningen mellan syntax och vers fungerar även den som ett representamen för dualismen, och då den är allestädes närvarande kan den omväxlande fungera som såväl representamen som objekt för de omväxlande varianter av dualism som kommer till uttryck genom de främst symboliska tecknen. Att den är kontinuerlig och konstant, medan de symboliska tecknen växlar, kan tala för att det snarare är de senare som får utgöra representamen eller bildled.

Avslutningsvis vill jag kort beröra den passage som måste betraktas som den centrala vid en metapoetisk läsning av dikten. Det är frestande att säga att det rör sig om ett explicit självkommenterande, men denna tolkning är inte så tvingande som exempelvis Johnssons ”Här spricker versen upp.” Det ”du” som här plötsligt tilltalas kan mycket väl uppfattas som riktat till någon diktjaget möter i dikten, och inte som ett direkt läsartilltal (65–77):

Nyss gick du vilse bland grenarna
som regnar in i bilden.
Du stannade som en vittrande
staty mellan väggar av andedräkt.
Någonstans är ditt bo, din
invanda plats med märken

¹⁰¹ Jfr. Jan Magnusson, *Blodrikets bortresta gränser. Om Paul Andersson* (Lund, 2004), s. 111f; Magnusson vill i samband med just den här passagen visa på hur dikten utifrån kristna och platoniska tankegångar arbetar med dubbla framställningsplan, en evig värld och en materiell.

av strider och segrar, där
ingen del av min vilja kan
binda den minsta av dina dagars
tusen rörelser. Men nu
intill detta ögonblick grumlas
stiger din febers fasaner med
forskande steg in i mitt portvalv
av svalka. [...]

Men frågan är om någon läsare, som i föregående rader måste ha frapperats av det överlastat svåröverskådliga bildspråket, kan undvika att känna sig tilltalad. Versifikationen bidrar starkt till vildvuxenheten genom att syntaktiskt sprida ut och föra samman bilderna: ”grenarna / som regnar in i bilden”. Kort sagt kan passagen uppfattas som en sammanfattning av det nyss lästa. Vidare kan den föregående förståelsen av diktens markerade enunciation-nivå och av denna i sin tur som ett representamen för diktens bärande tematik, öppna för en allegorisk läsning. ”Du”, och det läsande ögat, ”stannade” inför versradens slut och blev till ”en vittrande / staty” av textens fasthet i kombination med läsningens rörelse, i spänningen mellan vers och syntax, i mellanrummet mellan dessa versrader, två ”väggar av andedräkt” – av flyktigt tal som blivit fast skrift.

4.5.3 Tal, skrift och det poetiska språket (Frostenson)

PHILOMELA

Den lilla, rosa lappen
i mitt huvud rör sig

underverk,
jag ser ut, det är tyst

- 5 mörkret låter visningarna komma
 min tunga begrovs under stenen
 men huvudet fick ingen ro

- även om tungan slitits ur sin vävnad
 var rösten kvar därinuti
10 hur får huvudet ro

syrenblå spänns väven runt och om mig
hör, hur tonen
växlas ut det är av ljud du lyfter

- min tunga är begravd, mitt öra jublar
15 min dräkt är försvunnen mitt huvud sjunger

Skillnaden som alstrar språk, en poesi som äger rum i utrymmet mellan blick och hörsel, syn och klang, ett självreflexivt, metapoetiskt skrivsätt – sådant har tidigare noterats om Katarina Frostensons lyrik, och kan antas ha bäring även på denna dikt, "Philomela".¹⁰³ Som antytts tidigare innebar postmodernismens genombrott under 1980-talet att klimatet återigen blivit mer gynnsamt för språkkritisk dikt i Printz-Påhlsens anda. Dikten, ur samlingen *Tankarna* från 1994, utgår från en av Ovidius' *Metamorfoser*.¹⁰⁴ Philomela eskorteras till sin syster Prokne av dennas man, Tereus. På vägen våldtar Tereus Philomela, skär ut hennes tunga och låter spärra in henne. Till Prokne säger han att Philomela

¹⁰³ Se Hans Ruin [d.y.], "Tal till en rygg", *BLM* 1992:4, s. 28–32, Carin Franzén, "På det att det må höras". Om röstens lek i Katarina Frostensons lyrik", *Artes* (2002:1), s. 14–20 och Anders Olsson, *Skillnadens konst. Sex kapitel om modernistiska fragment* (Stockholm, 2006), s. 306–357 ("Philomela" nämns på s. 316).

¹⁰⁴ Katarina Frostenson, *Tankarna* (Stockholm, 1994), s. 46.

omkommit ute till havs, men Philomela, som har tillgång till en vävstol, lyckas med hjälp av slavinnan som är satt att bevaka henne smuggla ut en väv till Prokne, genom vilken hon berättar vad som verkligen hänt. Hon befrias, och systrarna tar en gruvlig hämnd på Tereus. Han blir rasande och drar sitt svärd, varvid gudarna ingriper och förvandlar Prokne till en svala och Philomela till en näktergal.¹⁰⁵ Philomela, näktergalen, är förstås en uråldrig symbol för poesin. Talet, eller frånvaron av tal, så centralt i myten, kan ligga till grund för en implicit självmetapoetisk läsning då myten kan fungera som en metafor för förhållandet mellan skrift och tal, och därmed rikta uppmärksamheten också mot diktens enunciation-nivå. Printz-Påhlson använder för övrigt flera andra av Ovidius' myter i sin essä om metapoesi.¹⁰⁶ Här har alltså en rad av vad som skulle kunna kallas kontextuella index för metapoesi räknats upp.

Om dikten läses som en skriftallegori kan tungan som slitits ut vara en bild för talet som frigjorts genom att bli skrift (men samtidigt är "begravd" i den) och den "rosa lappen" som rör sig i huvudet vara talet som hörs för det inre örat när skriften läses tyst (kanske från "lappen"). En versrad kan i sin grafiska isolering se ut att kommentera sitt eget sätt att skapa mening:

jag ser ut, det är tyst

– den vill framhäva att radens enunciation är den visuella skriften och inte det auditiva talet. Den kan naturligtvis också antas vara yttrad av Philomela, på diktens enounced-nivå, där hon sitter och ser ut genom ett fönster eller galler, utanför vilket det råder tystnad. Utifrån den här raden och ord som "lappen", "vävnad", "väven" (som i *textväv*) och "dräkt" (som i *språkdräkt*) kunde det vara befogat att tala om ett slags dubbelfokusering dikten igenom, men jag tror att detta vore missvisande. Missvisande vore det även att säga att det är versifikationens indelning av texten i versradsenheter, på tvärs mot den syntaktiska indelningen, som till exempel ligger bakom den metapoetiska läsningen av raden ovan. Även om just den här dikten inte har den uppbrutna syntax som förekommer i många andra dikter av Frostenson, är dess syntax knappast heller att betrakta som normal.¹⁰⁷ Närmare bestämt ser versrads- och

¹⁰⁵ Den intertextuella bakgrunden behandlas utförligt av Staffan Bergsten, *Klang och åter. Tre röster i samtida svensk kvinnolyrik* (Stockholm, 1998), s. 13–20.

¹⁰⁶ Printz-Påhlson (1996), bl.a. s. 12 f.

¹⁰⁷ Jfr. Aris Fioretos, "Frostensons mun. Fjorton anteckningar och två efterskrifter" i *Att skriva sin tid. Nedslag i 80- och 90-talet*, red. Madeleine Grive & Claes Wahlin (Stockholm, 1993), s. 86–114 (92).

versgruppsindelningen här ut att överta de funktioner som stor bokstav, punkt och kommatecken brukar ha.

Någon gräns mellan en syntaktiskt riktig läsning och versifikationens pseudosyntax går därför inte att dra. Detta är tydligt i de tre inledande verserna – vilka för övrigt binds samman av ett metricerande mönster om varannan betonad, varannan obetonad:

Den lilla, rosa lappen
i mitt huvud rör sig

underverk,

Det kan återkomma på andra ställen i dikten (se till exempel rad 9 och 14), och kan påminna om att ”röst” i någon mån kan återges i skrift. Versgrupperingen binder dock samman endast de två första av de citerade versraderna vilket kan tala för att de är att uppfatta som en syntaktisk enhet, om än med något onaturlig ordföljd: ”Den lilla rosa lappen i mitt huvud rör sig”. Kanske kan ”underverk” uppfattas som om det hade stått efter ett kolon eller tankstreck, men en annan möjlighet är att läsa ”i mitt huvud rör sig underverk”, varvid diktens andra rad ser ut att byta subjekt. Skiften av det här slaget, till följd av versradsindelningen, kan ofta ikoniskt uppfattas som representamen för rörelse, här rimligen tungans rörelse. Jag är mindre intresserad av vilken av läsmöjligheterna som är mest rimlig, mer av själva skiftet mellan läsmöjligheter. Detta senare blir ett återkommande mönster och kan uppfattas som diktens konstituerande princip – och sammantaget som ett representamen som står för det poetiska (skrift)språket.

Vers 4 kan vara en slutet enhet, med ”tyst” som predikatsfyllnad, men ”tyst” kan också vara ett adverbial och gå över till satsen i rad 5. På vilket sätt rad 5 står i relation till rad 6 i samma versgrupp hade framgått tydligt om den slutat med ett kommatecken – men nu slutar den bara med ”komma”. Vers 8 kan som bisats först se ut att hänga samman med huvudsatsen i vers 7, men så kommer vers 9 och gör anspråk på att vara dess huvudsats. I vers 11 ”spänns väven runt och om mig”, men ”om mig” kan även hänga samman med nästa vers, alltså ”om mig hör, hur tonen”. I vers 13 kan ”det är av ljud du lyfter” läsas som en samordnad sats som tar slut med versraden, men ”lyfter” kan även, i betydelsen ”tar bort” – en tolkning som antyds av ”växlas ut”, följt av en grafisk lucka – följas av en relativsats i nästa vers: ”det är av ljud du lyfter [som] min tunga är begravd”.

Jag tror att den semantiska skillnaden mellan de två läsmöjligheterna i vart och ett av fallen är mindre intressant. Den kan ofta förefalla marginell. Men den ständiga spänningen fungerar som en påminnelse om att vad som sägs och hur det sägs, eller skrivs, aldrig kan skiljas åt, så som man åtminstone hade kunnat uppfatta det om det varit möjligt att göra en syntaktiskt normal och någorlunda obehindrad läsning där en tydlig enounced-nivå hade framträtt. Nu går det inte att avgöra vilken av läsmöjligheterna som är den mer avvikande eller desautomatiserande. I varje enskilt fall där olika representamen kan urskiljas, utifrån den syntaktisk-versifikatoriska kontexten, har varje representamen naturligtvis sitt eget objekt. En slutsats (det vill säga en interpretant) man kan dra efter denna serie av sådana fall är att de sammantaget visar och fäster uppmärksamheten på hur representamenet måste urskiljas och väljas utifrån kontextens olika "hur", och hur detta val såväl är bestämt av som styr bilden av "vad" (objektet) tecknet står för. Varje representamen är bestämt av tidigare teckenproduktion, de objekt som tolkningen av det föregående gett upphov till. Sammantaget är detta något som uppmärksammar på tecknets teckenkaraktär, och något som i sig är ett tecken som indikerar Thirdness.

"Philomela" saknar den karaktär av semantisk och intellektuell lek som kännetecknar så mycket av den metapoesi som Printz-Påhlson och Svenbro tar upp (och själva skriver). Som jag visat bygger denna gärna på spänningen mellan symbolisk och ikonisk representation: ett objekt väljs ut, vilket beskrivs med främst symboliska tecken (ett ostron, en larv som blir en fjäril, Houdini som tar sig ur en vattentank etc.), men till dessa läggs de desautomatiserande ikoniska. Hos Frostenson finns ingen sådan spänning, och om "Philomela" har ett objekt som finns oberoende av dikten som tecken måste det kallas något i stil med "det poetiska språket". Föreställningar om detta abstrakta objekt (som började produceras i inledningen av läsningen) har å ena sidan determinerat representamenet, men samtidigt är detta objekt tillgängligt endast genom representationen, genom diktens exempel på det. Insikten om Thirdness som producerats i det föregående hindrar dock att representamen och objekt förväxlas.

Sista versgruppen är den kanske viktigaste, och i sista raden ryms nu i en enda rad den princip som dittills styrts dikten mellan raderna eller från rad till rad:

min tunga är begravd, mitt öra jublar
min dräkt är försvunnen mitt huvud sjunger

Verserna är syntaktiskt parallella, vilket gör att det som inte är parallellt blir desto tydligare: kommatecknet efter "begravd" har försvunnit efter "försvunnen". En möjlighet är att läsa raden som om det hade stått där ändå, en annan att låta "min dräkt är försvunnen" vara objekt till "mitt huvud sjunger". Den i så fall något underliga ordföljden (som också känns igen från andra ställen i dikten) kan ikoniskt stå för övergången från det normalspråkliga in i sången, liksom frånvaron av kommatecknet kan stå för skriftspråkets upphävande.

Men "min dräkt är försvunnen" innebär inte att språket eller klyftan mellan språk och verklighet, som Printz-Påhlson kunde ha uttryckt det, övervunnits, glömts bort eller förträngts. Detta vore en orimlig slutsats, eftersom dikten i så extrem grad ständigt fäster uppmärksamheten på representamenet och på hur detta medierar mellan objekt och interpretant. Dräkten är försvunnen i bemärkelsen att språket inte längre är en "dräkt", en metafor som implicerar att det är något som kan bytas ut och ersättas (när "kroppen", innebörden, förblir densamma?) eller översättas från muntligt till skriftligt.

5. Emotionalitet

Syftet med det här kapitlet är att diskutera sambanden mellan emotionalitet och versform utifrån den semiotiska begreppsapparat som introducerats i de föregående kapitlen. Eftersom det till skillnad från de områden som behandlats tidigare nu handlar om något som sträcker sig långt ut över det litterära och till och med språkliga har jag valt en disposition där jag först utreder vad som menas med en emotion och sedan låter det litterära, följt av det specifikt versifikatoriska ansluta efter hand. I 5.1, presenteras alltså det komplexa området emotionalitet, och en emotion förstås i anslutning till Jenefer Robinsons *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music and Art* (2005) som en tredelad process som inbegriper såväl kroppsliga reaktioner som mentala eller kognitiva komponenter. Beskrivningen av detta moderna emotionalitetsbegrepp följs av en jämförelse med en av Peirces interpretant-trikotomier. I anslutning till bland annat nykritisk teoribildning görs i 5.2 en skillnad mellan tecken med en kroppslig reaktion eller interpretant, ”felt emotion”, och tecken där emotionen är representerad som objekt, ”perceived emotion”. I det förra fallet handlar det om att läsningen hos läsaren framkallar en emotion, vilken alltså inkluderar ett kroppsligt gensvar. Intresset gäller här dock främst det andra fallet, när vi förstår att en emotion representeras, utan att vi själva upplever den. I 5.3 behandlas frågan om hur versifikation kan fungera som ett representamen för en emotion: perceptionen och tolkningen av det materiella gränssnittet har inslag av kroppslighet och rörelse som förbinds med sådana komponenter i den emotionella processen. Detta beskrivs med ökande grad av komplexitet i 5.4, där den genom kapitlet löpande diskussionen av förhållandet mellan kognition och poetik kulminerar, i anslutning till framför andra Reuven Tsur, som vid sidan av Robinson är kapitlets huvudteoretiker.

5.1 Emotionalitet och den kroppsliga interpretanten

Känslor spelar en roll i all mänsklig verksamhet och har naturligtvis diskuterats under hela litteraturens historia, direkt eller indirekt. Kanske är det ändå befogat att tala om en vändning inom en lång rad discipliner under de senaste decennierna, en vändning som hänger samman med insikter om tänkandets kroppsliga fundament. Detta har inneburit ifrågasättanden av den starka tradition, främst förknippad med René Descartes, som räknar med en skarp åtskillnad mellan förnuft och känsla.¹ Exempelvis har ifrågasättandet skett i anslutning till den kognitiva metafor-teorin, med verk som Mark Johnsons *The Body in the Mind* (1987) och utifrån hjärnforskning och erfarenheter från neurologisk behandling, där särskilt Antonio Damasio insatser för att göra detta område tillgängligt för en vidare publik kan framhållas.² Betoningen av den kroppsliga komponenten som nödvändig för det emotionella är utmärkande för detta nyvaknade intresse och är en gemensam utgångspunkt, men någon enhetlig terminologi finns inte. Man skiljer ofta mellan affekter, emotioner och känslor, men vad man menar med dessa varierar (detsamma gäller engelskans motsvarigheter – om de nu utan vidare kan sägas vara det).

Delvis torde begreppsförvirringen vara en följd av att man knappast inom någon disciplin ännu är helt klar över vad känslor eller emotioner egentligen är och av att skilda discipliner har olika behov av detaljskärpa. Som utgångspunkt har här valts den modell Jenefer Robinson kommer fram till i sin tidigare nämnde bok, som är ett storskaligt försök att förstå och studera emotioner i olika konstarter. Robinson är filosof och bygger till stor del på filosofen och psykologen William James, som igenom att han betonade den fysiologiska komponenten redan i slutet av 1800-talet framstår som pionjären på området, men integrerar också sentida forskning.³ Robinson kommer fram till en

¹ Descartes' utförligaste diskussion av känslorna finns i *Själels passioner* [*Les passions de l'âme*, 1649] i *Valda skrifter* (ny utg.), övers. Konrad Marc-Wogenau (Stockholm, 1990). Denna tradition har dock inte stått oemotsagd inom filosofin, se Hans Ruin [d.y.], *Frihet, ändlighet, historicitet. Essäer om Heideggers filosofi* (Stockholm, 2013), s. 95 ff.

² Bl.a. Antonio Damasio, *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain*, (London, 1994).

³ Jenefer Robinson, *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music and Art* (Oxford, 2005), kapitel 3. Se även Damasio, som bekräftar James' grundtes, men kompletterar och utvidgar denna – Antonio Damasio, *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness* (new ed.) (London 2000), s. 287 f. Ett annat komplement till Robinson kan vara Klaus R. Scherer, "What are Emotions? And How Can They Be Measured?", *Social Science*

beskrivning av en *emotion* som en *process* med tre urskiljbara stadier: 1) något når individen i fråga som en "non-cognitive affective appraisal", det vill säga att något i omgivningen fångar uppmärksamheten, så som ett plötsligt högt ljud, men det kan också vara till följd av någon tanke, vilket 2) kroppen i nästa steg svarar på genom fysiologiska och motoriska förändringar, det vill säga genom att sätta sig i handlingsberedskap. Så långt kan det röra sig om en omedveten process, men denna kan i sin tur följas av 3) en medveten utvärdering eller kontroll av situationen, "cognitive monitoring", varvid individen ofta använder ord för att bestämma emotionen. Utvärderingen kan till exempel gälla huruvida det var ett verkligt hot eller inte som utlöste reaktionen.⁴ Robinson använder för övrigt ordet kognitiv i betydligt snävare bemärkelse än vad som är vanligt idag.⁵

Mer komplexa processer innebär att de tre stegen går igenom flera gånger, när varje steg påverkar och modifierar de följande: exempelvis kan de fysiologiska förändringarna i det andra steget göra att individen blir mer mottaglig eller känslig för en viss typ av yttre stimuli i det första, eller så kan det tredje steget innebära att individen försöker dämpa eller dölja det fysiologiska eller motoriska gensvaret i det andra. Genom att medvetet utvärdera på ett visst sätt i det tredje steget kan man i någon mån styra den fortsatta processen. Fysiologiskt och biologiskt sett är känslor tämligen odifferentierade. Varje emotion som vi har ett ord för kan så att säga inte entydigt skiljas från alla andra emotioner genom observerbara eller mätbara skillnader i de kroppsliga tillstånd som föregår bestämningen av emotionen.⁶ Det brukar dock talas om en uppsättning universella grundkänslor, och Paul Ekman's välkända studier visar att människor oavsett kultur, intersubjektivt kan särskilja ansiktsuttryck utifrån ett antal överordnade grupper.⁷ "Etiketteringen" av emotionen i processens

Information 44 (2005:4), s. 696–727 – bilden i denna relativt lättillgängliga psykologiska fackartikel stämmer väl med den hos Robinson, men är mer nyanserad.

⁴ Robinson (2005), s. 97 f.

⁵ Se Line Brandt & Frank Kjørup (red.), "Introduktion" i *Kognitiv poetik* (København, 2009). s. 7–42 (10): ordet har gått från att beteckna fenomen av snävt "intellektuell" karaktär till att gälla något mycket vidare, och ibland rent av, som hos Tsur, inkludera omedvetna processer.

⁶ James A. Russell, "Core Affect and the Psychological Construction of Emotion", *Psychological Review*, 110 (2003:1), s. 145–172 (bl.a. s. 151).

⁷ Robinson (2005), s. 32 ff.; Paul Ekman, "Emotion Families" i *Semiotics around the World. Synthesis in Diversity* [Proceedings of the Fifth Congress of the International

tredje steg är ändå avgörande för den närmare tolkningen och i frågan om vad denna baseras på kan vitt skilda positioner urskiljas. En upplevd emotion kan såväl antas vara mer eller mindre identisk för alla människor som betraktas som något socialt inlärt och kulturspecifikt.⁸ Begreppsliggörandet av emotioner är ett stort forskningsområde också inom ramarna för teorin om begreppsliga metaforer (se 2.2). EMOTION IS FORCE har föreslagits som en överordnad metafor baserad på det faktum att människor tenderar att förstå emotioner som en orsak med det emotionella gensvaret som en verkan.⁹ Vi kan till exempel säga att vi ”skrek av rädsla”, som om rädslan orsakat skriket – vilket är hur det uppfattas i modellens tredje steg – medan skriket, jämte muskelanspanning, förhöjd puls etc., utgör modellens andra steg och egentligen föregår begreppet ”rädsla”. Detta är ännu ett exempel på hur perception och tolkning ur ett mänskligt perspektiv inte kan skiljas åt, något som också blir tydligt när den emotionella processen ska förstås semiotiskt.

Robinsons tre steg *kan* nämligen förstås som semiosis, det vill säga som en sammanhängande teckenprocess. Semiosis innebär, för att nu rekapitulera det som behandlats i föregående kapitel, till att börja med att ett representamen, som genom ”the ground of the representamen” kopplas till ett objekt, resulterar i en interpretant. Ur ett annat perspektiv kan det sägas vara interpretanten som via representamenet står för objektet, interpretanten som då gör selektionen av de egenskaper hos representamenet som ska representera objektet.¹⁰ Denna interpretant blir i sin tur representamen i ett nytt tecken, och så vidare. Interpretanten har så här långt förståtts med Peirce som ”an interpreting thought” eller ”the mental effect, or thought”¹¹.

Detta skulle betyda att interpretanter kommer in först i tredje steget i Robinsons modell. I steg två gäller det en reaktion på ett stimuli, en relation mellan två, som inte blir ett tecken förrän den uppmärksammas av den tredje,

Association for Semiotic Studies] (Berkeley, 1994), s. 191–193; Scherer (2005), s. 707.

⁸ Se Mette Hjort & Sue Laver, ”Introduction” i *Emotion and the Arts* (New York, 1997), s. 3–19 (8 f.). Se även, för ett ställningstagande mot socialkonstruktivistiskt synsätt, Dylan Evans, *Emotion. The Science of Sentiment* (Oxford, 2002), s. 3–17.

⁹ För en översikt över denna forskning, se Gabriela-Alina Sauciu, ”The Role of Metaphor in the Structuring of Emotion Concepts”, *Cognitive Semiotics* 5 (2009:1–2), s. 244–267 (244 ff.). Se också t.ex. Zoltán Kövecses, *Metaphor and Emotion. Language, Culture, and Body in Human Feeling* (Cambridge, 2000).

¹⁰ Se Elleström (2014), s. 93 ff.

¹¹ CP 1.480 [c.1896] respektive CP 1.564 [c.1899].

tolkande instansen (se 2.3). Men Peirce öppnar senare också för att förstå tecken ”in so broad a sense that the interpretant of it is not a thought, but an action or experience, or we may even so enlarge the meaning of sign that its interpretant is a mere quality of feeling”.¹² I enlighet med detta utvecklar han mot slutet av sin karriär trikotomier vilka också rymmer interpretanter som inte är tankar (i bemärkelsen medvetna kognitioner). Trikotomin från 1906, som särskiljer en ”*emotional interpretant*” (citationstecken hos Peirce), *the energetic interpretant* och *the logical interpretant*,¹³ har stora likheter med Robinsons trestegsmodell över den emotionella processen. Huruvida Peirce förstod emotioner på det sättet är dock en fråga som jag måste lämna därhän.¹⁴

Peirce beskriver den emotionella, den energetiska och logiska interpretanten koncist enligt följande: ”They consist respectively in feelings, in efforts and in habit-changes.”¹⁵ Som på så många andra områden hos Peirce är tankegångarna kring interpretanttrikotomierna bitvis dunkla och förvirrande, eftersom han aldrig utvecklar dem på något sammanhängande sätt och ofta introducerar nya trikotomier utan att tydligt förklara hur dessa förhåller sig till dem han använt tidigare. Oenigheten är stor kring hur en senare trikotomi¹⁶ förhåller sig till den från 1906: de har uppfattats som helt synonyma eller som kompletterande varandra,¹⁷ som helt skilda från varandra men med den senare trikotomin som överordnad,¹⁸ och som likartade men med mänskligt respektive närmast

¹² CP 8.332 [1904].

¹³ CP 5.464–496 (5.475) [c.1907 – delar av manuskriptet är dock från 1906, se bibliografin i CP VIII].

¹⁴ Peirce intresserar sig för det emotionella främst i tidiga skrifter och innan det att teckenbegreppet är fullt utvecklat, se särskilt ”Some Consequences of Four Incapacities”, CP 5.264–317 [1868]. Se vidare G. Lynn Stephens ”Cognition and Emotion in Peirce’s Theory of Mental Activity”, *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 17 (1981:2), s. 131–140 och David Savan, ”Peirce’s Theory of Emotion” i *Proceedings of the C.S. Peirce Bicentennial International Congress*, red. Kenneth L. Ketner m.fl. (Lubbock, 1981), s. 319–333.

¹⁵ MS 318, ett i sin helhet ännu opublicerat manuskript från 1907 som delvis ingår i *Collected Papers*, citeras här efter Johansen (1993), s. 163.

¹⁶ CP 8.314 [1909].

¹⁷ James Jakób Liszka, Peirce’s interpretant”, *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 26 (1990:1), s. 17–62; Petrilli & Ponzio (2005), s. 42.

¹⁸ T. L. Short, ”Semeiosis and Intentionality”, *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 17 (1981:4), s. 197–223; Aaron Wilson, ”Peirce Versus Davidson on Metaphorical Meaning”, *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 47 (2011:2), s. 117–135.

universellt perspektiv.¹⁹ Enligt den sistnämnda hypotesen, föreslagen av Brendan J. Lalor, vilken jag ansluter mig till, är det just behoven av olika analysnivåer som ligger bakom de olika trikotomierna. Vad gäller den ”mänskliga” trikotomin kan de två första interpretanttyperna användas när det finns analytiskt behov av nivåer som även inbegriper teckenprocesser som inte är kognitioner, medan det i de flesta sammanhang kan vara fullt tillräckligt att tala om interpretanter som är ”an interpreting thought”, som jag förstår som motsvarande trikotomins tredje typ, den logiska interpretanten. Det mänskliga perspektivet gör emellertid att åtminstone inte den andra typen utan vidare kan sägas vara omedveten.²⁰

”The first proper significante effect of a sign is a feeling produced by it. There is almost always a feeling which we come to interpret as evidence that we comprehend the proper effect of the sign.”²¹ Denna första, ”emotionella” interpretant är snarast en förutsättning för alla teckenprocesser och alltså inte enbart för de processer som Robinson kallar emotionella. Lalor exemplifierar med hur man öppnar ögonen och ser en kaffemugg: ”This feeling, if it could be adequately verbalized, would be something like, ’familiar visual array X (is experienced)’. Perhaps even this description of the emotional interpretant, the feeling of sign-recognition, is too determinate.”²² Lalor menar att Peirce låter den första interpretanten också omfatta ”a fine-grained preconscious species of semiosis to which we do not have introspective access”.²³ Det exempel Peirce själv ger kan dock verka avsevärt mer komplext, då det förutsätter god bekantskap med ett avancerat semiotiskt system, musik.²⁴

Även exemplet för den andra interpretanttypen är mycket komplext. Den energetiska interpretanten är en effekt som involverar något slags ansträngning (”effort”): ”The effort may be a muscular one [...] but it is much more usually an exertion upon the Inner World, a mental effort.”²⁵ För att motsvara det

¹⁹ Brendan J. Lalor, ”The Classification of Peirce’s Interpretants”, *Semiotica* 114 (1997:1–2), s. 31–40.

²⁰ För en diskussion kring den svåra frågan om medveten och omedveten semiosis i anslutning till Peirce, se Nesher (1990).

²¹ CP 5.475 [c.1907].

²² Lalor (1997), s. 36.

²³ Lalor (1997), s. 36.

²⁴ CP 5.475 [c.1907] – jfr. även med samma exempel i 8.335 [1904]. Se också Petrilli & Ponzio (2005), s. 43.

²⁵ CP 5.475 [c.1907].

andra steget hos Robinson – och kvalificera processen som emotionell i hennes mening – måste den vara av det förstnämnda slaget och involvera någon form av kroppslig förändring. ”Ground arms!”, en order som ges av en officer står för officerens vilja (objektet), och resulterar hos soldaterna (om de förstår ordern på ett i sammanhanget korrekt sätt) i handlingen att nedlägga vapnen.²⁶ Parallellt finns då också logiska interpretanter, då reaktionen ju förutsätter att soldaterna förstår de verbala, främst symboliska tecknen.²⁷ Men bör ändå inte denna energetiska interpretant skiljas från sådana som inte förutsätter logiska interpretanter? Och från sådana som förutsätter ett inslag av mer avancerad tolkning? Soldaternas reaktion kan ju vara så inövad att den förefaller närmast automatisk – om än inte lika automatisk som sådana fysiologiska reaktioner som vi inte medvetet kan styra över och som vi inte alltid blir medvetna om.

I komplexa fall som detta, vilket alltså är jämförbart med att läsa litteratur, något som naturligtvis också innefattar logiska interpretanter, måste vi med Lalors formulering räkna med överlappning, med ”the supervenience of one type of semiosis on another”.²⁸ Detta eftersom det ur ett mänskligt perspektiv varken är möjligt eller meningsfullt, annat än konceptuellt, att skilja mellan perception och tolkning: ”The human conceptions of all three interpretants are based on the experience of modifications of consciousness.” Sådant som inte är tillgängligt för mänsklig introspektion kan förstås studeras med naturvetenskapliga metoder, vilket också speglas i Robinsons modell, men de semiotiska processer som sätts igång när vi läser litteratur är alldeles för komplicerade för att kunna beskrivas som en kedja av tecken där det ena tydligt föregår det andra i termer av dessa tre interpretanter – även om vi från annan forskning vet att det finns en sådan hierarki på ett till stor del omedvetet plan. Ett synsätt som inte gör någon skarp boskillnad mellan kroppsligt gensvar och mental tolkning är också i linje med de tidigare refererade idéerna om ”the embodied mind”. För en läsare kan det vid sidan av de logiska interpretanterna som tolkar textens i första hand symboliska tecken också finnas inslag av energetiska interpretanter av det kroppsliga slaget. För att undvika denna något otypliga formulering väljer jag att kalla detta en *kroppslig interpretant*. Den är alltså en förutsättning för att en emotionell reaktion ska kunna sägas föreligga.

²⁶ CP 5.473 [c.1907]; exemplet förekommer bl.a. även i 8.178 [1909a].

²⁷ Johansen (1993), s. 165. Som Wilson (2011), s. 118, påpekar är denna integration av semantik och pragmatik, att ingen skillnad görs mellan vad uttrycket betyder och vad det gör (eller får någon att göra), att förstå mot bakgrund av det tredelade teckenbegreppet.

²⁸ Lalor (1997), s. 37.

En fysiologisk reaktion kan vara en interpretant, men som sådan är den inte själv ett tecken – den kan förbli omedveten för individen och följs då inte av något nytt tecken med en logisk interpretant. Det väsentliga för det fortsatta resonemanget är, att om den kroppsliga interpretanten, som har materiell form, blir representamen i ett tecken med logisk interpretant måste den *representeras mentalt*. Detta gäller alla tecken med en materiell sida, även om det tidigare i avhandlingen gjorts en konceptuell åtskillnad mellan representamen som materiell form och som mental mening. Om bokstaven O uppfattas som en ikonisk representation av månen kan detta kallas Form miming form – men tecknet bygger på den sensorielle perceptionen av det materiella gränssnittet och uppfattandet och tolkandet av dess spatiala form, där vissa egenskaper hos det materiella gränssnittet (papprets kvalitet, bläckets färgnyans etc.), även om dessa kunde uppfattas ”som de verkligen är”, genom ”ren perception”, inte har någon teckenfunktion. Något liknande kunde sägas om de vi kallar hög puls. Vi uppfattar bara delar av fenomenet, de som representeras mentalt, men vi har inte introspektiv tillgång till eller kontroll över den totalitet av komplexa fysiologiska och biologiska processer som utgör det objektivt studerbara fenomenet.

Följs den kroppsliga interpretanten av en logisk innebär det också att det som tidigare sagts om semiosis (med logiska interpretanter), framför allt i 3.2, åter kan aktualiseras. Den mentala representationen av det kroppsliga (det vill säga representamen) måste jämföras med något redan känt (objektet), en mental representation som är ett resultat av tidigare semiosis. Resultatet av jämförelsen (interpretanten) kan skilja sig något från det tidigare kända, eftersom representamenet även tolkas på grundval av den unika kontexten eller situationen. Jag tror att följande som psykologiforskaren James A. Russell säger om kategoriseringen av emotioner kan förstås mot bakgrund av en sådan semiotisk förståelse (även om reservationer är på sin plats när det gäller tillämpningar av resultat från en annan disciplin):

The set of events picked out by the English word *fear* is not a biologically given category. Indeed, the present analysis predicts that there is no neural circuit, peptide, or other biological marker that is unique to fear (or any other discrete emotion). Instead, to categorize is to note a resemblance between observed components and a mental representation, which is here thought of as a mental script.²⁹

²⁹ Russell (2003), s. 151.

Jag antar, att emotionella kategorier fungerar på liknande sätt som andra tecken: om resultatet av jämförelsen över tid (och fortsatt semiosis) skiljer sig från emotionens ”mental script”, det vill säga om spänningen blir stor mellan tidigare semiosis och ny semiosis, mellan representation och neopresentation, kan detta leda till att den lagrade mentala representationen av vad ”fear” är ändras. Detta är möjligt eftersom en begreppslig emotion som Russell noterar inte är lika med någon unik biologisk eller neurologisk struktur. Att notera inför den fortsatta framställningen är emellertid inte bara att emotionerna är relativt odifferentierade, utan också att samma typ av hjärnceller, spegelneuroner, aktivers vid den mentala representationen av såväl kroppsliga beteenden hos oss själva som av sådana vi endast observerar hos andra eller föreställer oss. Detta kan förklara människors förmåga till empati.³⁰ Enkelt uttryckt kan det alltså finnas en kroppslig komponent i den mentala representationen, även då den inte direkt utgår från en kroppslig interpretant.

5.2 Emotion som interpretant (”felt”) och (”perceived”)

”What we perceive are words on a page; what we respond to are their content, the thoughts and images that they provoke.”³¹ Robinson betonar hur vi läser orden på sidan – men reagerar emotionellt på det som finns i de tankar och bilder som de ger upphov till, sedan vi omvandlat ögats perception av textens materiella gränssnitt till mening. Grundtanken är att vi reagerar på nära nog samma sätt på händelser och personer i fiktionens värld som på sådant som finns i den empiriska värld som omger oss. Synen på emotioner i konsten som inte väsensskilda från de vardagliga känns för övrigt igen från den amerikanska pragmatismen och är i första hand förknippad med dess tredje stora företrädare (vid sidan av Peirce och James), John Dewey.³² Robinson ägnar sig inom litteraturens område huvudsakligen åt romaner av realistiskt snitt från 1800-talets andra hälft, och menar att det emotionella gensvaret i upplevelsen under läsningens gång är nödvändigt som ”a means of filling the gaps”, alltså även för

³⁰ Se Zanna Clay & Marco Iacoboni, ”Mirroring Fictional Others” i *The Aesthetic Mind. Philosophy and Psychology*, red. Elisabeth Schellekens & Peter Goldie (Oxford, 2011), s. 313–329.

³¹ Robinson (2005), s. 115.

³² John Dewey, *Art as Experience* (New York, 2005) [1934], se särskilt s. 43 f.

att vi ska kunna förstå och tolka.³³ I linje med en modern syn på sambandet mellan tänkandet och det kroppsliga görs här således ingen skarp åtskillnad mellan tänkande och kännande.

Det finns likväl en viktig skillnad mellan litteraturen och verkligheten:

My conclusion will be that, although we respond emotionally to literary works in a way very similar to the way we respond to people and events in real life, there is at least one major difference: in responding emotionally to literature, our responses are guided and managed – through the form or structure of a work – much more carefully than is possible in life, and this is an important source of our pleasure in literature.³⁴

Form och struktur förstås här brett och inbegriper sådant som i vilken ordning händelser berättas eller bilder presenteras, men också versifikatoriska kategorier, vilka Robinson behandlar i mer begränsad omfattning.³⁵ I verstexter tenderar formsidan att vara något mer betonad – eller att betonas mer av läsaren – medan innehållssidan ofta dominerar i prosatexter: det brukar också anses mindre problematiskt att översätta romaner än poesi till ett annat språk. Men detta hindrar naturligtvis inte att en läsare kan reagera emotionellt även på en verstext, på motsvarande sätt som på en realistisk roman, det vill säga på händelser i den ”värld” som uppstår som en följd av en lång rad logiska interpretanter. Enligt min mening rör det sig i detta avseende snarare om en grad- än en artskillnad mellan prosa och vers. Huruvida en dikt upplevs som emotionell i den ”realistiska” bemärkelsen spelar otvivelaktigt en viktig, om inte avgörande roll för hur en läsare är benägen att tolka verstextens mer typiska eller specifika formdrag i relation till det emotionella, något som är viktigt att poängtera då jag fortsättningsvis främst uppehåller mig vid det sistnämnda.

³³ Robinson (2005), s. 125. Robinson refererar här till Wolfgang Iser.

³⁴ Robinson (2005), s. 196f. Jag har här inte utrymme att gå in på ”the paradox of fiction” (som berör frågan om hur vi kan reagera emotionellt när vi vet att vi läser en fiktiv berättelse, etc.), vilken Robinson naturligtvis aktualiserar. Se även Suzanne Keen, ”Introduction. Narrative and the Emotions”, *Poetics Today* 32 (2011:1), s. 1–53.) och Derek Matravers, ”The Paradox of Fiction: The Report versus the Perceptual Model” i *Emotion and the Arts*, red. Mette Hjort & Sue Laver (New York, 1997), s. 78–92.

³⁵ Robinson (2005), s. 195–228. Robinson ansluter i sina två längre kommentarer av verstext till Norman Holland (om Arnold) respektive Stephen Booth (om Shakespeare) – om den senare, se 5.4.

Från ett diametralt motsatt perspektiv, jämfört med Robinsons prioriterande av ”content”, förekommer inte desto mindre antaganden eller hypoteser om att rytm, meter och ljud, mer eller mindre oberoende av de symboliska tecknets mening, har ett direkt samband med olika emotioner. Ansatser till att peka på direkta orsakssamband finns redan hos Aristoteles, och förekommer mer utvecklat hos Roman Jakobson.³⁶ Det kan till exempel gälla ett antagande om att glada dikter skiljer sig från sorgsna genom att ha en lägre frekvens av ”mörka” vokaler.³⁷ I en rapport från en tysk forskargrupp från 2013 påtalar man det faktum att hypoteser av det här slaget ytterst sällan har belagts empiriskt. I läsaruundersökningen som presenteras prövar man huruvida rim och meter påverkar läsares ”aesthetic liking” positivt samt gör att ”perceived emotion” respektive ”felt emotion” uppfattas som starkare än i icke-metrisk text, något som ofta har hävdats. Deltagarna i testgruppen fick lyssna till uppläsningar av ett antal autentiska, metriska och rimmade strofer, men också till manipulerade versioner, där rim och/eller meter tagits bort, samt även till versioner på pseudo-tyska, där originalets alla konsonanter bytts ut – detta senare alltså i ett försök att isolera formen från påverkan från de symboliska tecknets mening. Forskargruppen anser att resultaten ger ett första empiriskt belägg för påståendet, men också att de väcker nya frågor, av vilka några berörs i den avslutande diskussionen.³⁸ Hos de flesta mer hermeneutiskt inriktade litteraturvetare torde en lång rad invändningar inställa sig.

Studiens skillnad mellan ”perceived” och ”felt emotion” är emellertid central för alla diskussioner av emotioner i poesi. Jag förstår den som skillnaden mellan att tolka något som ett representamen för en emotion, som då utgör tecknets objekt, och att själv erfara en emotion vid läsningen, det vill säga genom en

³⁶ Aristoteles (1994), s. 32 (1449b); Roman Jakobson; ”Poetry of Grammar and Grammar of Poetry” i *Selected Writings III*, red. Stephen Rudy (’s-Gravenhage, 1981), s. 87–135 (93); Jakobson & Linda Waugh, *The Sound Shape of Language* (2. ed.), (Berlin & New York, 1987 [1979]), t.ex. s. 233.

³⁷ Roman Jakobson, ”Subliminal Verbal Patterning in Poetry”, *Poetics Today* 2 (1980:1), s. 127–136. Se även Maria Kraxenberger, ”Jakobson Revisited: Poetic Distinctiveness, Modes of Operation, and Perception”, *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio* 8 (2014:1), s. 10–21.

³⁸ Obermeier, Christian, m.fl., ”Aesthetic and Emotional Effects of Meter and Rhyme in Poetry”, *Frontiers in Psychology* 4 (2013, January), s. 1–10. Hypotesen om samband mellan ljud och emotion oberoende av ordens betydelse kunde också hämta stöd i studier kring kommunikation mellan mödrar och spädbarn, där man identifierat fyra allmänmännliga intonationsmönster – se Peter Gärdenfors, *Den meningssökande människan* (rev. pocketutg.) (Stockholm, 2009), s. 86f.

kroppslig interpretant. Att notera är att den senare i studien inte mäts direkt genom att man till exempel tar försökspersonernas puls eller studerar deras ansiktsuttryck, utan genom att dessa själva får göra en bedömning, det vill säga genom en logisk interpretant. Antaganden och studier kring hur versifikatoriska kategorier påverkar oberoende av symboliska tecken är förstås högtintressanta, och här utesluts ingalunda att sådana samband kan finnas, men dels är de ytterst svåra att belägga (och så har alltså inte heller gjorts i någon större utsträckning), dels rymts sådana undersökningar inte inom avhandlingens hermeneutisk-poetologiska ramar, enligt vilka mening istället skapas genom interaktion mellan ordens och meningarnas främst symboliska tecken och versformens främst ikoniska.

Interaktionen mellan versform och de symboliska tecknens mening kan dock uppfattas på olika sätt – ibland, vilket berörts i kapitlet om metapoesi, som en diskrepans mellan versformen och de symboliska tecknens mening, eller, om man så vill, mellan form och innehåll. En sådan åtskillnad gör också Robinson när hon diskuterar hur versifikatorisk form kan fungera som "coping mechanisms", förse läsaren med mönster med vilkas hjälp potentiellt obehagliga eller skrämmande föreställningar som aktualiseras genom texten kan hanteras. I Matthew Arnolds dikt "Dover Beach" märks en spänning på flera plan, bland annat mellan den vackra versen och det dystra budskapet, särskilt i diktens mest berömda rader, vilka enligt Robinson också imiterar havets rörelser och ljud mot stranden, men som för in, med diktens ord, "the eternal note of sadness".³⁹ Den versifikatoriska utformningen kan verka avledande på läsarens uppmärksamhet och göra diktens innehåll mer uthärdligt. En liknande konceptuell åtskillnad mellan vad som sägs och hur det sägs har också använts av många poeter som sett traditionell, metrisk form som ett verktyg för markera distans till ett innehåll. Debora Forbes, vars invändning mot detta synsätt också refererats i det föregående kapitlet, visar dessutom hur olika poeter har upplevt traditionell versform som ett hinder för att uttrycka något. Exempelvis Adrienne Rich har liknat sin tidiga formbundenhet vid asbesthandskar, vilka gjorde det möjligt att hantera sådant som hon annars inte hade kunnat röra vid.⁴⁰ Forbes' invänder att denna syn på versifikatorisk form som något skilt från innehållet bygger på en föreställning om subjektet eller jaget som något som kan existera formlöst och föregå det språkliga uttrycket.⁴¹ De

³⁹ Robinson (2005), s. 211.

⁴⁰ Forbes (2004), s. 50f.

⁴¹ Forbes (2004), s. 49.

vidare implikationerna av detta vad gäller sambandet mellan versform och emotionaltitet behandlas i 5.3.

För Forbes framstår idén om att poetisk form istället bör ses som objektifiering av den subjektiva erfarenheten som ett försök att övervinna spänningen mellan de två synsätten – ”sincerity” som form respektive frihet från form.⁴² Den teoretiska traditionen Forbes åsyftar gjorde dels upp med uppfattningen att objektet, som här även kan förstås i Peirces mening, utgörs av poetens egna känslor, och tonade dels ner vikten av läsarens emotionella gensvar eller av en kroppslig interpretant. Detta står alltså i kontrast till exempelvis Robinsons inriktning, vilken till stora delar tar upp trådarna från romantiskt präglad ”expression theory” (som intresserar sig för författaren) och för läsarens emotionella reaktion. Företrädarna för formalistisk eller nykritisk teoribildning är emellertid långt ifrån ointresserade av det emotionella – men vill skilja det från den subjektiva upplevelsen, såväl författarens som läsarens: ”Poetry is not an expression turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality.”⁴³ En reservation kring uttalanden som detta av T. S. Eliot måste dock vara att det i sammanhang sällan står klart vad som menas med en emotion.⁴⁴

Hos I. A. Richards, som i *Principles of Literary Criticism* från 1924 ansluter till då modern psykologi, återfinns avståndstagandet från en kritik som enbart redogör för effekterna och förväxlar dessa med dikten som objekt. Man säger exempelvis att dikten *är* sorglig, när man egentligen menar att dikten har den effekten på en, och kritikerns uppgift borde vara att också peka på de drag i dikten som orsakar denna upplevelse:

Before his insight can greatly benefit, however, a very clear demarcation between the object, with its features, and his experience, which is the effect of contemplation it, is necessary. The bulk of critical literature is unfortunately made up of examples of their confusion.

It will be convenient at this point to introduce two definitions. In a full critical statement which states not only that an experience is valuable in certain ways, but also that it is caused by certain features in a contemplated object, the

⁴² Forbes (2004), s. 53.

⁴³ Eliot (1934), s. 21.

⁴⁴ Ett undantag är dock I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (2. ed.) (London, 1926) [1924], s. 98 ff., där också den kroppsliga komponenten nämns.

part which describes the value of the experience we shall call the *critical* part. That which describes the object we shall call the *technical* part.⁴⁵

En dikt definieras som organiserad struktur, finare organiserad än vanliga upplevelser, men skiljer sig i övrigt inte från dessa: dikten är upplevelser, och är dessutom meddelbara, det vill säga att de kan erfaras med obetydliga variationer av olika läsare.⁴⁶ En invändning som har riktats mot Richards är att detta fokus på upplevelsen gör att även den tekniska delen av analysen är något som snarast uppstår på mottagarsidan och inte är någon objektiv beskrivning av sådant som finns i dikten.⁴⁷ Richards' hävdar bland annat att "[a]ll remarks as to the ways and means by which experiences arise or are brought about are technical".⁴⁸ Samtidigt har kritik också riktats mot senare försök, bland dem Paul Ricoeurs, att upprätthålla en strikt åtskillnad mellan analys av materiell struktur å ena sidan och tolkningsprocessen, i vilken strukturanalysen kan användas, å den andra.⁴⁹ Det kan till exempel vara svårt att se vad som skulle utgöra bryggan mellan de två delarna av analysen och tolkningen.⁵⁰ En formalist eller strukturalist skulle möjligen mena att man kommer undan problemet genom att endast ägna sig åt Ricoeurs första steg och hävda att endast detta kan innebära *vetenskaplig* analys. Standardinvändningen mot detta synsätt är att det då inte finns något som säger vilka strukturdrag som är meningsfulla, estetiskt relevanta eller som kan uppfattas av någon läsare eller

⁴⁵ Richards (1926), s. 23. Jfr. Staiger (1955), s. 9–33: en "unmittelbares Gefühl" är utgångspunkten, som sedan provas genom analys av texten, men det framgår att den omedelbara känslan snarare handlar om en intuitiv förmåga att tolka än om någon egentlig emotionell reaktion. Jfr. även Gadamer, där enigheten, horisontsammansmältningen, mellan läsare och text inte får uppnås genom att läsaren hittar en tolkning av texten som överensstämmer med hans egen horisont, dvs. att hans uppfattningar och hållningar bevaras i oförändrat skick – Hans-Georg Gadamer, *Text und Interpretation* i *Text und Interpretation*, red. Philippe Forget (München, 1989), s. 24–55 (se särskilt s. 34).

⁴⁶ Richards (1926), s. 16 ff.

⁴⁷ Harry Järv, "Kritik av den nya kritiken" [1953] i *Läsarmekanismer. Essäer och utblickar* (Stockholm, 1971), s. 71–80.

⁴⁸ Richards (1926), s. 23.

⁴⁹ Paul Ricoeur, "Vad är en text?" ["Qu'est qu'un texte? Expliquer et comprendre", 1970], övers. Margareta Fatton & Bengt Kristensson, i *Från text till handling. En antologi om hermeneutik*, red. Peter Kemp & Bengt Kristensson (Lund & Stockholm, 1988) s. 31–64.

⁵⁰ Olsson (1987), s. 53 f.

inte. Risken eller frestelsen finns att man försöker beskriva *allt*, utan någon urskillning.⁵¹ Mest genomgripande har denna objektivism angräpts av Stanley Fish, för vilken texten helt och hållet är en produkt som konstrueras av läsaren i den tolkningsgemenskap han eller hon ingår i. Detta gäller uttryckligen också det versifikatoriska,⁵² och är alltså i linje med invändningar mot den ofta deskriptiva inriktningen inom versforskningen.⁵³

I en av den senare eller egentliga nykritikens viktigaste texter, ”The Affective Fallacy” (1949/1954), inskräper W. K. Wimsatt och Monroe C. Beardsley att det är verket och inte dess effekter som ska vara objektet för det litterära studiet: Richards synsätt riskerar att leda utanför litteraturkritikens område, in i det positivistiskt läsarspsykologiska – ”into the dreary and antiseptic laboratory”.⁵⁴ Men detta betyder inte att det emotionella är förbjuden mark, bara att det måste kunna härledas tillbaka till element i dikten, vilka dock inte är en uppsättning stimuli som orsakar emotionen (hos läsaren):

Poetry is characteristically a discourse about the emotive quality of objects. The emotions correlative to the objects of poetry become a part of the matter dealt with—not communicated to the reader like an infection or disease, not inflicted mechanically like a bullet or knife wound, not administered like a poison, not simply expressed as by expletives or grimaces or rhythms, but presented in their objects and contemplated as a pattern of knowledge.⁵⁵

⁵¹ Se Michael Gustavsson, ”Formens funktion. Ett metodiskt problem i diktanalys: exemplet Karlfeldts ’Nattynne’” i *Poetiska Världar. 33 studier tillägnade Bengt Landgren*, red. Håkan Möller m.fl. (Stockholm, 2002), s. 153–167 (154). Michael Riffaterre säger sig vilja ta upp ”only such facts as are accessible to the reader and are perceived in relation to the poem as a special finite context.”, med udden riktad mot strukturalistisk analys så som den bedrivits av bl.a. Jakobson – Riffaterre (1978), s. 2; se även Riffaterre (1988). Jfr. Reuven Tsur, ”Aspects of Cognitive Poetics” i *Cognitive Stylistics. Language and cognition in text analysis* [Linguistic Approaches to Literature], red. Elena Semino & Jonathan Culpeper (Amsterdam & Philadelphia, 2002), s. 279–318 (279 ff.).

⁵² Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, (Cambridge MA, 1980), se t.ex. kapitel 1, s. 21–67.

⁵³ Se Jarvis (2010a).

⁵⁴ W. K. Wimsatt & Monroe C. Beardsley, ”The Affective Fallacy” i *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington, 1954), s. 21–39 (31).

⁵⁵ Wimsatt & Beardsley (1954), s. 38.

Uppgiften är att så noggrant och specifikt som möjligt peka på dessa element och därigenom vidga läsarens kompetens och mottaglighet för dikten.

The critic is not a contributor to statistically countable reports about the poem but a teacher or explicator of meanings. His readers, if they are alert, will not be content to take what he says as testimony, but will scrutinize it as teaching.⁵⁶

Vidare måste dikten erbjuda ett *objektivt korrelerat* till emotionen.⁵⁷ Detta mycket problematiska begrepp är, som det konstateras i *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*, alltjämt i flitigt bruk (åtminstone i den engelskspråkiga världen, kan tilläggas) och innebär i korthet att ett uttryck motsvarar en viss emotion när det visar och ger en åskådlig bild, snarare än bara benämner och beskriver: "When we feel that an image (or any other element) fails to embody the 'particular emotion' required or that an emotion is being described rather than 'presented', we say that the artist has not found an objective correlative."⁵⁸ Utifrån dessa formuleringar kunde det ligga nära till hands att förstå ett objektivt korrelerat som ett främst ikoniskt tecken eller som ett tecken med en förhöjd grad av ikonicitet. För en bedömning av hurvida detta är en rimlig tolkning och hur den i så fall eventuellt skulle behöva nyanseras vore det dock nödvändigt att företa en mer omfattande undersökning av hur begreppet används av nykritikerna.

Jag finner det emellertid klart att Wimsatt och Beardsleys intresse för det emotionella i första hand gäller detta så som objekt i Peirces mening och för relationen mellan representamenet och objektet. Givetvis har alla tecken, som de förstås med Peirce, också en interpretant, men med det här synsättet krävs alltså inte någon föregående kroppslig interpretant för att läsaren ska *förstå* – genom en logisk interpretant – att tecknet står för en emotion. På ett överordnat plan handlar det om att poetologiskt övertyga läsaren om att poesi kräver tolkningsvanor som skiljer sig något från dem som gäller vid andra typer av skriftlig kommunikation. Ordet "Glädje", om det står som titeln över en dikt, är ett representamen som står för något redan känt, objektet, här det begrepp som vi vant oss vid att förknippa med detta ord. Men sammanhanget styr naturligtvis hur representamenet tolkas: satt som titel är det en rimlig

⁵⁶ Wimsatt & Beardsley (1954), s. 34.

⁵⁷ Först använt i T. S. Eliot, "Hamlet" [1919] i Eliot (1934), s. 141–146 (145).

⁵⁸ Louis Menand, "Objective Correlative" i *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics. 4th Edition* (2012), s. 963.

slutsats att symbolens mening är ett index för hela diktens ämne eller tema. Detta kan i sin tur genom vana – hos den läsare som lärt sig att läsa som en nykritiker – leda till en förväntan om att delar av diktens struktur fungerar som ett ikoniskt tecken. Som Annie Finch visar övar nykritiken gärna läsaren i att se ikoniska samband mellan versform och mening. I dess främsta lärobok i diktläsning finns åtskilliga övningar i följande stil: "Scan lines 39–42 [...]. How does the metrical effect support the meaning here? Does the meter of lines 53–55 seem to 'go to pieces'?"⁵⁹

Förenklat uttryckt kunde då dikttiteln "Glädje" i det tänkta fallet föranleda en hypotes om att versifikationens står för någon aspekt av meningen i det symboliska tecknet "glädje". Rättare sagt väljs *delar av* det materiella gränssnittet ut och representeras mentalt som versifikatorisk struktur, varvid versifikatoriska intersubjektiva regler bör beaktas. I tolkningen av en autentisk dikt växer den semiotiska kedjan eller den hermeneutiska spiralen sedan i allt mer svåröverskådlig komplexitet medan dikten läses och mer detaljerade hypoteser och samband uppstår. Strukturanalysen är med en sådan förståelse i högsta grad involverad i tolkningsprocessen och kan därför inte skiljas från denna.⁶⁰

5.3 Versform, kropp och rörelse

Men frågan är hur en nykritiker eller någon annan som inte frågar efter hur dikten upplevs ändå kan argumentera för att vissa element ikoniskt står för en emotion, det vill säga vari likheten mellan representamenet och objektet består. En utgångspunkt kan vara att återvända till Forbes' resonemang i samband med invändningen mot idén om ett formlöst jag, en idé som kan ligga bakom uppfattningen av versform som ett hinder och inte som ett medel för att uttrycka jaget:

By implying that there is an original yet somehow formless self that precedes self-expression, this question distracts us from the equally pressing problem of the forms the self may take on separately from the forms of verse, and the

⁵⁹ Finch (1993), s. 8 f; citatet, något utförligare än Finchs, ur Cleanth Brooks & Robert Penn Warren, *Understanding Poetry* (3. ed.) (New York, 1960) [1938], s. 152.

⁶⁰ Om nykritikens motsägelsefulla förhållande till hermeneutiken, se de Man (1983), s. 20–35 ("Form and Intent in the American New Criticism").

important issue of the relationship between "form" in this general sense and the specialized language-patterns we encounter in poetry.⁶¹

Tanken om att jaget måste ha något slags form är i linje med den upplösta dikotomi mellan själ – och senare tänkande eller "mind" – och kropp som berördes i 5.1. Relationen mellan "'form' in this general sense" och versform kan förstås som det mellan materiell form som den verkligen är å ena sidan och materiell form som representamen i ett tecken å den andra. I det senare fallet rör det sig om en mental representation av materiell form, genom perception och tolkning – i fallet versform i hög grad styrd av poetologiska föreställningar. Men det finns en analogi mellan detta och det kroppsliga, eller kroppsliga beteenden. Dessa har materiell form, men kan bara fungera som tecken (med logisk interpretant) då de representeras mentalt.

Det är här på sin plats att åter erinra om hur Peirce beskriver det rena, symboliska tecknet som "a mere dream", något som måste *förkroppsligas* med index och ikoner, och i en tidig text utvecklar han analogin mellan det verbala, materialiserade tecknet och subjektet, vilket också måste ha materiell form eller kropp.⁶² Susan Petrilli och Augusto Ponzio kommenterar och sammanfattar de här tankegångarna:

The word can be considered an extension of the body, an expression of the incarnated self; echoing Bakhtin, the word constitutes a bridge that joins one's own body to the bodies of others; the word is a common territory that the body shares with its interlocutors. In terms of materiality, the body emerges from the interrelation between physiological material and semiotic material, and as such presents itself as a means of expression and of mediation with other bodies.⁶³

Det väsentliga för mitt resonemang är här den stående analogi mellan fysiologiskt material och språk som redan Peirces tal om förkroppsligande indikerar.⁶⁴ Ur denna kan en mycket enkel och övergripande hypotes härledas: versifierat språk kan, just genom egenskapen materiell form, stå för den materiella formen eller den kroppsliga komponent som vi vet finns i den emotionella processen. Visserligen har alla språkliga uttryck materiell form,

⁶¹ Forbes (2004), s. 49.

⁶² CP 7.591 [1866].

⁶³ Petrilli & Ponzio (2005), s. 53.

⁶⁴ Se även, för ett neurologiskt perspektiv, Clay & Iacoboni (2011), s. 317 f.

men i poetisk text uppfattas denna ofta som mer betonad, genom att upprepningar av versifikatoriska enheter, visuella eller auditiva, påkallar uppmärksamheten eller, med Jakobson, genom "the Set (Einstellung) toward the MESSAGE as such".⁶⁵ Analogin mellan kropp och språk kan förstås som en begreppslig metafor (FORM IS BODY) som aktiveras i samband med att formsidan uppfattas som ett representamen.

Representamen kan ha materiell form – exempelvis versformens auditivitet och/eller visualitet, men har alltid också en mental sida. Objektet finns bara "in the mind", men eftersom objektet måste vara känt sedan tidigare, det vill säga genom föregående semiosis, kan vi genom vad Peirce kallar "collateral observation" veta att till exempel en trappa har materiell form, varför ett fall där versraderna bildar konturen av en trappa betraktas som Form miming form (se 2.1). När däremot till exempel en serie vita tomrum i slutet av en dikts versrader, likaledes visuell form, uppfattas som representamen för något så abstrakt och mentalt avancerat som döden är det rimligt att kalla detta Form miming meaning.⁶⁶ Emotioner är, vilket framkommit i 5.1, begreppsliga, det vill säga mental mening (genom Robinsons "cognitive monitoring" eller en logisk interpretant), men måste dessutom ha en fysiologisk eller motorisk komponent (andra steget i Robinsons modell, motsvarande en kroppslig interpretant), det vill säga ett inslag av materiell form. Allt vi känner till om emotioner genom tidigare semiosis, där även mentalt representerade kroppsliga interpretanter (det vill säga minnen av individuellt upplevda emotioner) ingår, är det närmaste vi kommer kunskap om emotionen som dynamiskt objekt, objektet eller fenomenet som det verkligen är. När objektet representeras i ett ikoniskt tecken sker detta genom någon egenskap hos det materiella gränssnittet, representamenet, som uppfattas stå för en egenskap hos objektet, vilken vi känner till genom denna genom "collateral observation" eller tidigare semiosis.

Då den kroppsliga responsen är relativt odifferentierad kan ett representamen knappast på något mer schematiskt detaljerat sätt representera en specifik emotion, ett emotionellt koncept. Förenklat uttryckt skulle exempelvis hög puls och muskelanspanning kunna tolkas som "upphetsning", men också som "rädsla" – bland många andra möjliga koncept eller logiska interpretanter. Kontexten är avgörande för hur den kroppsliga responsen tolkas, och som här

⁶⁵ Jakobson (1960), s. 356. Se också Obermeier m.fl. (2013), s. 2: "Regular meter can influence the salience of a stimulus and draws a perceiver's attention toward a specific stimulus".

⁶⁶ Exemplet från Elleström (2011), s. 136 f.

antytts är den kontextuella determineringen, genom exempelvis en titel som "Glädje" avgörande för vad och vilka delar av versformen som uppfattas som ett representamen för vad. När någon aspekt av versformen uppfattas som ett representamen för "glädje" kunde detta därför kallas Form miming meaning – även om likhetsgrunden enbart är materiell form. Detta kan jämföras med exemplet med versraderna som uppfattas som ett representamen för ett trappa (en diagrammatisk ikon). Vår kunskap om det dynamiska objektet, om vad en trappa är, är avgörande för att vi ska uppfatta detta som ett representamen, men representationen i tecknet, det direkta objektet, är bara en tvådimensionell, nerskalad och mycket schematisk trappa sedd från sidan.

I nästa steg, i något som kanske bäst förstås som ett efterföljande tecken, kan kontexten göra att versradernas kontur, via den materiella likheten med en trappa, blir en metafor för livet, det vill säga Form miming meaning. Men medan kopplingen mellan form och mening då fortfarande bygger på ikonicitet, på en viss schematisk likhet mellan trappan och livet (trappstegen är som livets olika stadier – vilka dock till skillnad från trappstegens spatiala utsträckning främst kännetecknas av temporalitet), baseras kopplingen mellan form och mening i det emotionella tecknet på en allmänmänsklig kunskap om emotionella processer: vi är vana att se, närmast automatiskt, det kroppsliga som ett symptom på emotionalitet.

Men kan då versformens materialitet, närmast oavsett hur denna ser ut (eller låter), stå för vilken emotion som helst? I den tidigare refererade tyska studien undersöktes just sambandet mellan meter (och rim) å ena sidan och graden av "perceived" respektive "felt emotion" å den andra – utan att man frågade efter *vilken* emotion.⁶⁷ Det måste betonas att detta i så fall måste förstås som en mycket övergripande hypotes, och att tolkningen av versformen i den enskilda dikten är en mycket komplex semiotisk process. Detta, liksom att versformens teckenfunktioner inte enbart bygger på dess materiella form, kan illustreras

⁶⁷ En förklaring bakom hypotesen är att metern förenklar perceptionen och "may be associated with less cognitive processing demand than non-metered ones." – Obermeier m.fl. (2013), s. 2 – jfr. Tsurs idéer i 5.4! Av de pseudo-tyska varianterna visade sig den utan meter, tvärt emot hypotesen, ge en högre grad av emotionalitet, något som kan förklaras med ett slags ikonicitet: "One may conclude that this particular effect results from a perceived parallel between form and content (the absence of metrical structure somehow 'matching' the chaotic impression of the pseudo-words" – Obermeier m.fl. (2013), s. 7. En kompletterande förklaring kunde vara att den materiella formen i den metriska versionen inte upplevs som betonad då det inte finns någon meningssida som den kan verka betonad på bekostnad av.

utifrån Fredrik Bööks Snoilskyexempel, som redan behandlats utifrån intertextualitet:⁶⁸

Jag bringar drufvor, jag bringar rosor,
Jag skänker i af mitt unga vin;
På alla stigar, på alla kosor
Jag slår den ljudande tamburin.

Versformen, ett versmått kallat *nystev*, blir genom Snoilskys dikt ett tecken för motivet, temat och ett ”stämningsvärde”, vilka sammantaget – då de knappast heller kan skiljas från varandra – kan beskrivas som ”sydländsk livsglädje”. Teoretiskt kan denna kopplas till versformen på tre olika sätt, vilka i tur och ordning domineras av den indexikala, den ikoniska respektive den symboliska teckenfunktionen. 1) En utgångspunkt kan vara den kroppsliga interpretant som det kan vara rimligt att anta att många samtida läsare kände, med tanke på diktens genomslag och den nyhet det brukar hävdas att den innebar för svensk lyrik.⁶⁹ Denna blir representamen i ett nytt tecken och förstås genom den logiska interpretanten som orsakad av eller som ett symptom på element i dikten, vilka påföljande teckenproduktion kan ge en mer detaljerad bild av: dels diktens ”content”, dels versens auditiva form.

När Heidenstam återanvänder Snoilskys versform tänker han sig möjligen att detta auditiva representamen ska fungera som ett stimuli och utlösa en kroppslig interpretant hos sina läsare – men hans dikt ansluter dessutom motiviskt och tematiskt till Snoilsky. De symboliska tecknens mening var således fortfarande nödvändiga för att determinera versformens ”stämningsvärde” – samma meter hade redan före Snoilsky använts i till exempel Wallins ”Dödens Engel”, föga förvånande med en helt annan verkan. 2) Visserligen bidrar Snoilskys strukturering av det lingvistiska materialet till att inbjuda till en annan talrytm än i Wallins dikt, vilket gör det möjligt att realisera den som en dansrytm, men denna bestäms också, som Eva Lilja konstaterar, kontextuellt: ”Temats inbjudan till snabbt tempo bidrar till att rytmen blir gungande, men känslan av dans beror ytterst av de klingande kadenserna, som väl imiterar polskefrasens avslutande nigning.”⁷⁰ Versens rytm tolkas som ett

⁶⁸ Böök (1962), s. 303f. Strofen dock citerad efter Lilja (2006), s. 411.

⁶⁹ Se t.ex. Bernt Olsson & Ingemar Algulin, *Litteraturens historia i Sverige* (4. uppl.) (Stockholm, 1998), s. 278 f.

⁷⁰ Lilja (2006), s. 411. Klingande kadens innebär att en svag position får ”bära” en hel takt, varvid andra stavelsen i ”drufvor”, ”stigar” etc. blir betonad. Kopplingen till

diagram eller en metafor för dansen (eller dansens takt), närmare bestämt polskan. Vad som kan kallas diktens polskerytm kopplas sedan till objektet ”livsglädje”: förbindelsen är kanske främst metonymisk eller indexikal, men så invand att det symboliska inslaget är betydande. Frågan är om inte detta inslag av ikonicitet också varit avgörande för ett eventuellt kroppsligt gensvar på dikten: livsglädjen beskrivs med främst symboliska tecken, men genom versformens ikoniska representation av en viktig aspekt av denna, dansen, ges en livfullare bild, ett mer realistiskt ”content” att reagera på.

Redan när Heidenstam återanvänder versformen är det vanemässiga inslaget något starkare, om läsaren genom tidigare semiosis känner till hur den fungerar hos Snoilsky. Likhetsgrunden mellan representamenet och det direkta objektet är visserligen nära nog densamma, men kunskapen är större om det dynamiska objektet, där ”collateral observation” av Snoilskys dikt nu ingår. I föregående kapitel har det betonats hur objektet alltid måste vara något redan känt, medan interpretanten innebär något nytt: Elleström kallar detta representation respektive neopresentation⁷¹ och Santaella Braga beskriver semiosis som ”a process that operates in two directions, ‘back toward the object’ and ‘forward toward the interpretant’”⁷². Men vari består då det nya, om till exempel ett ord används på ett sätt som uppfattas som normalt eller när Heidenstam använder versformen på ett sätt som närmast är identiskt med Snoilskys? Det ”nya” kan också beskrivas som den ”habit-change” interpretanten medför, där vanan som ändras är sättet att se på det redan kända objektet, och som ett minimum av nyhet består denna i att förstärka eller försvaga vanan i fråga.⁷³ 3) Om ytterligare några poeter hade använt nystevet på liknande sätt är det tänkbart att detta hade förstärkt vanan i så hög grad att det snarast blivit en symbol för objektet ”sydländsk livsglädje”, med ett mer latent ikoniskt inslag, på ett sätt som motsvarar en så kallad död metafor.⁷⁴

musiken finns även tidigt i den främst norska versformens historia, se Hallvard Lie, *Norsk verslære* (Oslo, 1967), s. 495 ff.

⁷¹ Elleström (2014).

⁷² Santaella Braga (2003), s. 47.

⁷³ Se CP 5.477 [c.1907]. Se även ”modifications of consciousness” i Lalor (1997), som berörs i 5.1.

⁷⁴ En senare dikt på nystev-artad meter som knappast är under vad Böök kallar ”rytmiska påverkningar” från Snoilsky är Harry Martinsons ”Kväll i inlandet” i *Passad* (Stockholm, 1945), s. 70.

Vägen från det mer ikoniska till det mer symboliska kan belysa det fenomen som uppmärksammas av Forbes, att versform omväxlande betraktas som en del av uttrycket och som ett hinder för uttrycket. I det första fallet dominerar det ikoniska, i det andra det symboliska. Versformen i fråga kan upplevas som ett hinder när den som beskrivningskategori, oberoende av de ord och meningar som bär upp den i den aktuella dikten, symboliskt står för en tradition, ett motiv eller en emotion och alltså inte längre erbjuder en bild eller ett objektivt korrelerat genom ikonicitet. Detta kan också ge en förklaring på ett övergripande plan till varför traditionell metrisk versifikation i så stor utsträckning ratats i modernare poesi, även i den som kan sägas sträva efter att ikoniskt representera emotioner – vilket kan verka tala mot hypotesen i den tyska studien om att metrisk vers både upplevs som och uppfattas som mer emotionell än icke-metrisk. Den kan som sådan ha utvecklats till en symbol för en traditionalism, eller rent av för emotionalitet, att den fungerar som ett index för det icke-autentiska.

De väl etablerade beskrivningskategorierna för metrisk vers bidrar till att dess ikoner utvecklas till symboler: medan den auditiva formen i dikten är representamen i det ikoniska tecknet, är det i det symboliska tecknet snarare formen som förkroppsligande av en överordnad kategori eller idé (vad Peirce kallar "replica", se 3.2) som utgör representamenet. Kategoriseringen eller beskrivningen av en rytm, kan dessutom göra att denna framstår som något statistiskt, medan upplevelsen av rytm i själva verket, som Lilja uttrycker det, involverar en "gruppering i tid och rum av impulser till mönster eller rörelser".⁷⁵ Den del av den spatiotemporal modaliteten som omfattar upplevelse av tid och rum som en följd av perception och tolkning (läsning) av det materiella gränssnittet har redan berörts åtskilliga gånger genom avhandlingen – främst i samband med överklivningar. I Snoilskyexemplet är det just den auditiva regelbundenheten utsträckt över tid och upplevd som rörelse som ikoniskt förbinder versen med dansen, och kopplingen mellan versens rörelse och kroppens rörelse är det som så här långt har saknats i diskussionen, för att kvalificera sambanden mellan versform och emotionalitet.

Lilja diskuterar utförligt det djupt liggande sambandet mellan poesins meter eller rytm och olika kroppsrytmer, och då i synnerhet hjärtslag.⁷⁶ Vidare kan rösten, som styrs av muskler som rör sig, kopplas till det muskulära inslaget i

⁷⁵ Lilja (2006), s. 608. Tendensen att behandla formdrag och hela dikten som ett statistiskt spatialt objekt är också något som ofta utmärker strukturalistisk analys, se Fish, s. 154 ff.

⁷⁶ Om rytm och kroppsrig genklang, se Lilja (2006), s. 38 ff.

den emotionella processen.⁷⁷ Ordet ”puls” används också ibland för att beskriva poesins meter och rytm och kunde förstås som att meter och rytm är ett slags latent representation av mänskliga kroppsliga beteenden, eller en begreppslik metafor, det vill säga med ett betydande inslag av konventionalitet eller vana, mot bakgrund av vilken regelbundenhet (där det lingvistiska materialet låter sig läsas med en talrytm som relativt väl sammanfaller med metern) ikoniskt kan stå för regelbunden puls och i förlängningen för något tillstånd som kännetecknas av en sådan och som specificeras av de symboliska tecknen, exempelvis ”lugn”. På motsvarande sätt kunde oregelbundenhet (när prosodin avviker kraftigt från metern) stå för oregelbunden puls, som utmärker till exempel oro. Uppfattad rytmisk regelbundenhet, oregelbundenhet eller rörelse är produkter av såväl perception som tolkning av ljudmaterialet, den auditiva materiella formen, oavsett om denna faktiskt hörs eller realiseras som ljud eller hörs för det så kallade inre örat. Meter och rytm betraktas numera som psykologiska fenomen, vilka naturligtvis har en materiell grund i textens disposition av det lingvistiska materialet, men som uppstår till följd av läsarens kognitiva disposition.⁷⁸ Liksom i fallet med syntaktisk ikonicitet där likhetsgrunden kan vara till exempel ”ordning” och där representamen och objekt svåra att kategorisera som form eller mening, är kategorier som regelbundenhet och rörelse så komplexa att det kan vara relevant att tala om en rudimentär mening som står för annan rudimentär mening.⁷⁹

5.4 Mot en kognitiv poetik

För den som är välbekant med metrisk vers och dess långa historia kan gränserna mellan perception och tolkning, kognition och poetik ofta vara svåra att urskilja. 1900-talets icke-metriska vers är avsevärt mindre omskriven och utforskad och kan därför ännu framstå som poetologiskt förhandlingsbar. Den givna motsvarigheten till rörelsen i den metriska versens seriella, auditiva och främst temporal rytm är den visuellt och kanske främst spatialt grundade rörelsen vid överklivning (enjambement), vilken berörts åtskilliga gånger i avhandlingen. I det internationella ikonicitetsprojektets första volym från 1999 kopplar Peter Halter också överklivningar till ”[i]conic rendering of (e)motion”

⁷⁷ Lilja (2014), s. 39.

⁷⁸ Se t.ex. Lilja (2009), s. 273.

⁷⁹ Elleström (2011), s. 64; se också kapitel 2.4.

i en dikt av William Carlos Williams. En man beskriver en dans han sett som ung, varvid syntaxens och versradsindelningens disharmoni skapar en spänning och en rörelse framåt vid versradernas slut, vilken står dels för mannens ivriga berättande, dels för dansen. Dikten både åskådliggör (ikoniskt) och handlar om (symboliskt) kopplingen mellan fysiskt och mentalt, mellan "motion" och "emotion".⁸⁰ Texten rör sig naturligtvis inte i bokstavlig mening, utan rörelsen kommer av upplevelsen av spatiotemporalitet, till följd av sensorieell perception och semiotisk tolkning av det materiella gränssnittet, det läsande ögats rörelse från en versrad ner i nästa, vars effekter Halter alltså menar tillhör poesins kvalificerande aspekter.⁸¹

Emellertid förekommer överklivning även i metrisk vers, och 1957 menade Northrop Frye att förbindelsen till rörelse är så standardiserad att den tillhör de "imitative devices" som knappt ens behöver nämnas.⁸² Huruvida detta stämde eller ännu stämmer eller ej ska inte diskuteras här. Det är dock av principiellt intresse att notera hur greppet, om Frye har rätt, å ena sidan riskerar att bli så mycket en symbol att det töms på ikonisk potential och snarare upplevs som ett hinder för att representera en emotion. Men å andra sidan är vissa sådana konventioner eller vanor nödvändiga för en högre grad av ikonicitet. En tänkbar mellanposition kunde vara att läsare visserligen är vana att förknippa överklivning med rörelse – medan kopplingen till emotionalitet är konventionaliserad i betydligt lägre grad och snarare är ikonisk, så som Halter beskriver den.

Som Peirces bild, diagram och metafor förstås i kapitel 2 bildar de ett kontinuum från högre till lägre grad av ikonicitet. Med tanke på att emotioner är komplexa, abstrakta begrepp kunde det ligga nära till hands att hävda att de endast kan representeras ikoniskt genom svaga diagram eller metaforer, men som antytts kan det vara befogat att tala om en högre grad av ikonicitet, i det att representamentets materiella form liknar objektets materiella form om "the ground of the representamen" förstås som kroppslighet eller rörelse. Fastän jag har betonat hur versformen i sådana tecken ingår i en hermeneutisk process innebär de i någon mån att aspekter av versformen abstraheras från ett

⁸⁰ Peter Halter, "Motion and Process in the Poetry of W. C. Williams" i *Form Miming Meaning* [Iconicity in Language and Literature 1], red. Max Nänny & Olga Fischer (Philadelphia, 1999), s. 233–249 (241 ff.).

⁸¹ Liknande poetik för fri vers presenteras i Kjørup (2003), Jarvis (2003) och Jarvis (2008). Också Fish (1980), s. 147–173, lyfter fram överklivningarna och nödvändigheten i att ge dem mening poetologiskt.

⁸² Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays* (Princeton, 1957), s. 261.

sammanhang som den inte kan skiljas från annat än teoretiskt och i pedagogiskt syfte. Exempelvis ”versens rörelse” vid versradens slut är ju sammansatt av versformens och syntaxens struktur och av de symboliska tecknens mening. Mer detaljerade, och samtidigt mer omedelbara ikoner räknas till den första typen i Peirces trikotomi, som bilder (”images”), vilka utmärks av en mer utvecklad, substantiell likhet med sina objekt och delar ”simple qualities” med dem.⁸³ Som Elleström poängterar bör ”simple qualities” inte missförstås som ”single qualities”, det vill säga enstaka drag eller detaljer. Bilden kan vara nog så sammansatt – men ikoniciteten är stark eller enkel i den meningen att den uppfattas direkt och inte kräver komplexa kognitiva operationer.⁸⁴

Exempel på bilder är ”realistiska, figurativa skulpturer och detaljerade tredimensionella modeller” och ”exakta ljudhärmingar med full spatialitet”.⁸⁵ Ett exempel på det senare kan vara en skådespelares skrik som ett representamen för ett skräckfyllt skrik⁸⁶ – de liknar varandra för att de har samma kvalitet, inte genom analogi (diagram), om nu inte skriket är stiliserat, ironiskt, eller skådespelaren i fråga är mindre skicklig. Ett parallellt exempel kan vara när den läsare som är någorlunda van vid att läsa vers efter vissa konventioner upplever att dikten *är* sorglig eller glad. Då handlar det inte enbart om att versen står för kropp eller rörelse, utan om något mer sammansatt, men samtidigt om en enklare, mer omedelbar ikonicitet: att de mentala tillstånd, processer eller stämningar läsaren upplever vid läsningen fungerar som representamen för något i dikten, och nästan till förväxling är likt detta.

Tendenser till en sådan förståelse återfinns i Hans Ruin *Poesiens Mystik* (1935), i Erik Götlinds *De oerhörda orden* (1961) och särskilt i Stephen Booths *An Essay on Shakespeare's Sonnets* (1969).⁸⁷ Booths huvudtes är att en Shakespearesonett rymmer så många samexisterande organisationsprinciper eller mönster (metriskt, rytmiskt, syntaktiskt, ljudmässigt, tematiskt etc.) att de för en läsare är omöjliga att medvetet fatta på en och samma gång – men att

⁸³ CP 2.277 [c.1902].

⁸⁴ Elleström (2013), 105 f.

⁸⁵ Elleström (2011), s. 59 f.

⁸⁶ Johansen (1993), s. 112.

⁸⁷ Ruin (1960), se t.ex. s. 153–178 (”Poesiens samlande nu”); Erik Götlind, *De oerhörda orden. Litteraturestetiska och vetenskapsteoretiska problem* (Stockholm, 1961), se t.ex. s. 14 ff. om motsägelsen som ”känslframkallande element”.

läsaren ändå söker efter dessa mönster, något som kräver att uppmärksamheten i synnerligen hög grad spänns. Komplexiteten i mönstren gör också att inget enskilt mönster blir dominerande:

[...] I suggest that the demonstration of numerous coexistent schemes of organization in a single poem supports the thesis that a Shakespeare sonnet is "great and unobtrusive, a thing which enters into one's soul, and does not startle it or amaze it with itself but with its subject." Certainly, where no single rhetorical pattern dominates and any word or device participates simultaneously in several separate schemes of organization, no particular can distract the reader from the whole to the part, from the poem to the device. In short, the profusion of conflicting and overlapping schemes for division is so great as to make the experience of a part of the poem indivisible from the experience of the whole.⁸⁸

Booths betoning av upplevelsen kan påminna om Richards': han är i högsta grad intresserad av vad Richards kallar "the technical part", att beskriva strukturen, men också av "the critical part", att ge upplevelsen värde som en del av dikten.⁸⁹ Booth uttrycker sig ibland i rena orsakssatser, medan det vid andra tillfällen framgår att den upplevelse strukturen orsakar också beror på ett poetologiskt motiverat sätt att närma sig den. Denna upplevelse ska sedan tolkas som en representation av något i diktens objekt – så kan Booth förstås. Strukturen drar inte uppmärksamheten till sig själv, utan ger genom upplevelsen en bild av objektet, och förbluffar, inte "with itself but with its subject". Avståndet mellan leden vid lägre grader av ikonicitet kan däremot motverka detta.

Som Robinson anmärker intresserar sig Booth inte i första hand för emotioner som motiv eller ämnen. En av sonetterna han utförligt analyserar (sonett 73) handlar emellertid om något emotionellt synnerligen laddat, men åter igen menar Robinson att struktur och vers fungerar som "coping mechanism" och snarast bidrar med distans till ämnet: "But the poem demands so much intellectual work that we are encouraged to follow the argument and ferret out the various patterns rather than dwell on the unpleasant aspects of the subject matter."⁹⁰ Detta, vilket ju i högsta grad innebär att strukturen drar

⁸⁸ Booth, Stephen, *An Essay on Shakespeare's Sonnets* (New York, 1969), s. 83.

⁸⁹ Jfr. Götling 1961, s. 104 ff., kring "analys" och "upplevelse". Om motstånd mot att se dikten som "en form för upplevelsen" (xx), se även Ullén (1979), s. 126 f.

⁹⁰ Robinson (2005), s. 224.

uppmärksamheten till sig själv och från ämnet, kan verka stå i motsättning till min läsning av Booth, enligt vilken representamenet alltså utgörs av en mental process eller ett mentalt tillstånd som är likt det som utmärker objektet. Så här skriver han exempelvis om sonett 35: "Like so many of his predecessors, Shakespeare compares the condition of a lover to that of a state in civil war. Unlike his predecessors, Shakespeare evokes in his reader something very like the condition he talks about."⁹¹ Parallellt med metaforen eller liknelsen där mening (inbördeskrig) står för annan mening (kärlek), skulle här ett mentalt tillstånd stå för nära nog samma tillstånd som utmärker emotionen i fråga, det vill säga som en Peirceiansk bild. För att denna likhet ska förstås som ett tecken krävs dock att även det symboliska involveras, annars hade vi inte vetat vad ikonerna stod för. En ikonisk relation, av betydligt lägre grad, består i att den strukturella konflikten mellan vers och syntax står för inbördeskriget eller kärleken, det vill säga genom ett slags syntaktisk ikonicitet. Den senare tolkningen är mer försiktig och i linje med Wimsatts och Beardsleys kritik av Richards' fokus på upplevelsen och inte på objektivet analyserbar struktur. Men som jag förstår Booth ingår det i ett större komplex som sammantaget innebär ikonicitet av en högre grad.

Teorier liknande Booths återfinns än mer utvecklade hos Reuven Tsur, vars arbeten genomsyras av en vilja att förankra "perceived effects" i diktens struktur, omfattande allt från fonologi till bildspråk, och, kanske främst, versifikation. Han vill vara länken mellan en kritik som kännetecknas av "impressionism", som redogör för upplevelsen utan att förankra den i diktens struktur, och strukturalistisk analys som enbart redogör för strukturen, utan att förklara på vilket sätt den är relevant i läsoplevelsen.⁹² Tsurs *kognitiva poetik* (*cognitive poetics*) kan betecknas som ett slags nyformalism eller -strukturalism och kan i och med sitt tillämpande av resultat från empiriskt orienterad psykologisk forskning ses som en arvtogare till Richards.⁹³

⁹¹ Booth (1969), s. 59.

⁹² Tsur (2008), s. 77. Denna bok (*Toward a Theory of Cognitive Poetics*) sammanfattar Tsurs forskning inom en rad områden. I *Poetic Rhythm. Structure and Performance* (Berne, 1998), behandlas versifikation utförligare.

⁹³ Tsur var den som myntade begreppet kognitiv poetik, men detta är ett mycket disparat fält inom vilket Tsur knappast intar någon särställning – se Brandt & Kjørup (2009), s. 7–42. Richard Cureton, *Rhythmic Phrasing in English Verse* (London, 1992) är en annan kognitivt orienterad versteori (framför allt temporalt inriktad) som åtminstone i Norden framstår som mer inflytelserik än Tsurs – se adapteringen av Cureton i Jörgen Larsson, *Poesi som rörelse i tiden. Om vers som källa till kognitiv rytmisk respons: exemplet Elmer Diktonius* [Skrifter utgivna av

Tsur menar att verstexter i vilka en prosodiskt naturlig talrytm stämmer väl överens med det metriskas schemat och versradssluten oftast sammanfaller med syntaktiska pauser, markerade med skiljetecken, tenderar att uppfattas som harmoniska och kontrollerade. Detta är *konvergent stil*, medan *divergent stil* innebär disharmoni mellan prosodi och meter, syntax och versifikation. Divergenta dikter laddas med mer kognitiv energi, eftersom fler strukturer kräver större mental ansträngning att hantera (versformen försvårar här normalkognitionens processer, medan de underlättas av konvergent versstil). Skillnaden mellan stilarna gäller dock inte enbart versifikationen:

”Convergent” style is marked by clear-cut shapes, both in contents and structure; it is inclined toward definite direction, clear contrasts (prosodic or semantic) – toward an atmosphere of certainty, a quality of intellectual control. ”Divergent” style is marked by blurred shapes, both in contents and structure; it exhibits general tendencies (rather than definite directions), blurred contrasts, an atmosphere of uncertainty, an emotional quality. convergence appeals to the actively organizing mind, divergence to a more receptive attitude. The two are not solid categories, the difference are of degree, shadings are gradual, along a spectrum.⁹⁴

Tsurs favoritexempel för konvergent och divergent stil är Popes respektive Miltons jambiska pentameter. Vidare skiljer Tsur mellan *integrerat* och *splittrat fokus*, kategorier som delvis överlappar konvergent och divergent stil. Det som uppfattas som splittrat eller integrerat är förhållandet mellan betecknande och betecknat. I icke-litterärt språk tenderar man att främst uppmärksamma innehållssidan, medan formsidan, bland annat ljudstrukturen, är *mer eller mindre* påfallande i poesin: ”Up to a certain point a mild increase of the cognitive load on the perceptual apparatus caused by the reader’s additional attention to these sound patterns is perceived as a more or less vague musical effect, usually of an emotional quality.”⁹⁵ Bortom denna gräns kan formsidan bli så påträngande att den inte upplevs som integrerad med objektet: exempelvis kan rim eller allitteration förekomma så tätt att detta upplevs som störande eller komiskt – eller, som jag visat i föregående kapitel, uppfattas som

Centrum för metrisk studier 10] (diss. Göteborg, 1999); se även Furuseth (2003), s. 73 ff. och 168–176.

⁹⁴ Reuven Tsur, *On the Shore of Nothingness. A Study in Cognitive Poetics* (Exeter, 2003), s. 289.

⁹⁵ Tsur (2008), s. 112.

en metapoetisk effekt. Uppfattningen om var denna gräns går torde skifta över tid och med poetologiska förändringar. Robinsons ”coping mechanisms”, strukturdrag som drar uppmärksamheten från alltför starka emotioner, kan förstås i termer av splittrat fokus, medan Booth, som jag förstår honom, upplever samma struktur med integrerat fokus.

Tsur kopplar uppfattad emotionalitet i poesi till divergent stil parad med integrerat fokus. Ju mer information vi tvingas hantera samtidigt, här alltså olika strukturer, desto mer ansträngs eller försvåras den kognitiva processen. Som framgår av citatet ovan spelar fler faktorer än versifikationen in: den lingvistiska strukturens förutsägbarhet, bildspråkets komplexitet, om framställningen är konkret eller abstrakt, med mera.⁹⁶ Divergent stil förbinds således med mental aktivering och höga energinivåer, och utmärker emotionell poesi. Tsur är något vag vad gäller den fysiologiska komponent som krävs för att vi själva ska uppleva emotionen,⁹⁷ men som jag berört i det föregående finns ett samband mellan kroppsliga beteenden och mental representation av kroppsliga beteenden. Fysiologisk och mental aktivering går hand i hand, varför det senare kan fungera som representamen för en emotion även då det inte föregåtts av en kroppslig interpretant.

Men det finns också emotionella tillstånd som innebär fysiologisk och mental deaktivering, att energinivån blir lägre än i ett tänkt normaltillstånd.⁹⁸ Detta borde innebära att vad Tsur kallar typiskt emotionell stil inte passar alla emotioner. Hur versifikationen typiskt ser ut i dikter som behandlar till exempel sorg säger Tsur underligt nog aldrig någonting om.⁹⁹ Tsurs idéer lägger dock grunden för en något mer differentierad analys av förhållandet mellan versstruktur och *olika* emotioner, och i min läsning av Erik Lindegrens ”Stenblick” i 5.5.1 görs ett försök att förbinda en stil som inte är divergent med ett emotionellt läge som snarare kännetecknas av låg mental och fysiologisk aktivitet.

Det måste här poängteras att det långt ifrån är frågan om någon mekaniskt tillämpbar metodik. Tsur har stor respekt för det unika i varje poetisk text, och en grundtanke är att versifikationens effekt, liksom språkljudens och andra

⁹⁶ Tsur (2008), s. 81–93.

⁹⁷ Se t.ex. Tsur (2008), s. 56 ff.

⁹⁸ Något ”nolläge” finns dock inte enligt Scherer (2005) – man befinner sig alltid i något stämning.

⁹⁹ Tsur (2002), s. 285, kommenterar en sorglig Shelleydikt och de element som bidrar till det diffusa som utmärker en emotionell stämning, dock inte versformen.

element, är ”double-edged”: kombinationen av olika element kan ge helt olika effekter. Exempelvis hänger konvergent, regelbunden meter ofta samman med starka gestalter (Tsur stöder sig som många andra versforskare på gestaltpsykologin), rationalitet, kontroll och icke-emotionell kvalitet, medan en liknande versifikation kan bidra till ökad emotionell energi i extatisk eller hypnotisk poesi.¹⁰⁰ Det är en tolkningsfråga att avgöra huruvida en ”fälläsning” av det slag som jag gett många exempel på tidigare, där ett ord i en ”versrätt” läsning (versraden läst som en syntaktisk enhet) först kan verka ha en mening, för att sedan visa sig syfta på något annat, ha en helt annan satsdelsfunktion, leder till splittrat fokus eller istället skapar en spänning som ger intrycket av emotionell laddning.

Tsurs angreppssätt är naturligtvis inte utan problem – och det har bara i mycket begränsad omfattning vidareutvecklats eller kommenterats av andra forskare. En annan svårighet rör Tsurs tendens att betrakta resultat från olika psykologiska studier som fakta, vars direkta tillämplighet på till exempel versifikationens område ofta hade kunde diskuteras utförligare.¹⁰¹ Han kan ofta verka ligga närmare en empirisk än en hermeneutisk pol, och kan bland annat ägna sig åt att mäta huruvida det är möjligt att läsa eller ge en ”vocal performance” av överklivningar så att både versens *slut* och meningens *fortsättande* över versgränsen kan uppfattas rent auditivt.¹⁰² Diktexemplen riskerar ibland att framstå som en uppsättning stimuli som orsakar något hos läsaren. Något för sällan påminner Tsur om att han i själva verket avser att rekommendera en ”mental performance” utifrån vad vi vet om våra kognitiva och perceptuella strategier. De ligger alltså till grund för poetologiska hypoteser.¹⁰³ Och inte ens när man är villig att läsa enligt denna poetik, visar det sig, är det frågan om något ”emotional response” som hos Robinson: ”a poem, as an aesthetic object,

¹⁰⁰ Tsur (2008), bl.a. s. 65, 91, 214 f. och 473. Scherer (2005), s. 720 (figur 1) placerar in emotionerna i en modell med fler dimensioner utöver aktiv-passiv (som verkar vara den enda Tsur räknar med), en modell som skulle kunna bidra till att förklara strukturelementens ”double-edgedness”.

¹⁰¹ Tsurs tillämpning av äldre psykologisk forskning kritiseras kortfattat i Brandt & Kjørup (2009), s. 30: ”Hvilke psykologer? Inden for hvilke discipliner, af hvilke grunde? Hvilken slags videnskabsmand man end måtte være, vil man som oftest sætte pris på store gennemsigthed i forskningsmæssig reference, og da især, som hos Tsur, når denne gøres till grundlag for tvaervidenskabelige indsigter.”

¹⁰² Dvs. utan att prioritera versen (genom en paus) eller syntaxen (genom att läsa som om det vore prosa) – Tsur (2003), kapitel 7.

¹⁰³ Tsur (2008), se t.ex. s. 29 ff. och 510.

is not meant *to arouse* a mystic or meditative (or any other emotional) experience in the reader. Rather, it should allow the reader to *perceive* a mystic or meditative (or some other emotional) quality in it”, genom att ”certain verbal structures are recognised as similar, in some important respects, to the structure of emotional processes familiar to the readers from their own experience.”¹⁰⁴

Som citatet antyder ligger det nära till hands att tala om ikonicitet, vilket dock Tsur undviker.¹⁰⁵ I en av det internationella ikonicitetsprojektets volymer anmärker Tsur, när han i en dikt menar att en regelbunden rytm (det vill säga en hög grad av konvergens mellan prosodi och meter) hänger samman med värdighet: ”But notice that there is no iconic relationship here between metric structure and contents. Rather, the contents individuate as dignified the generalized qualities suggested by the metric structure.”¹⁰⁶ Men som tidigare visats gäller detta även för exemplet med versradernas grafiska trappa: utan att ordet ”trappa” nämns är det knappast troligt att en läsare lägger märke till den mycket ringa likheten mellan versraderna och en trappa. Här fungerar alla föreställningar om ”värdighet” som det objekt som determinerar representamenet, vars representation i sin tur bestämmer den bild av värdighet som ges i tecknet, det vill säga det direkta objektet.

5.5 Tre diktläsningar

De tre följande diktläsningarna är försök att tillämpa i första hand Tsurs tankegångar på modern poesi. Tsur utgår ifrån äldre, metrisk vers, medan de två första av dikterna som läses här är mer fria i formen, och medan Tsur behandlar det emotionella i termer av aktivering och höga ”energinivåer” läses

¹⁰⁴ Tsur (2003), s. 28 respektive 36.

¹⁰⁵ Detta uppmärksammas av Margaret H. Freeman, ”Minding: Feeling, Form, and Meaning in the Creation of Poetic Iconicity” i *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps* [Applications of Cognitive Linguistics 10], red. Geert Brône & Jeroen Vandaele (Berlin & New York, 2009), s. 169–196 (176).

¹⁰⁶ Reuven Tsur, ”Aesthetic Qualities as Structural Resemblance. Divergence and Perceptual Forces in Poetry” i *Semblance and Signification* [Iconicity in Language and Literature 10], red. Pascal Michelucci, Olga Fischer & Christina Ljungberg (Amsterdam, 2009), s. 233–250 (246) – möjligen anspelar Tsur med sitt exempel på Aristoteles’, se början av avhandlingens 2.1! Ett annat, sällsynt uttalande om ikonicitet finns i Tsur (2008), s. 639.

Erik Lindegrens ”Stenblick” som en dikt där versformen bidrar till deaktivering eller passivitet, vilket utifrån de symboliska tecknen och i någon mån den yttre kontexten förstås som ett representamen för djup sorg eller depression. Vad som kan menas med en divergent struktur och aktiv emotion när konventionell meter saknas diskuteras i läsningen av en dikt av Tobias Berggren som börjar ”Går med ångest och rastlöshet...”. Tsur framhåller divergensen mellan versradsindelning och syntaktisk indelning och eftersom denna kan förekomma även i icke-metrisk vers har jag valt en sådan dikt, det vill säga en med hög enjambementfrekvens. Depression och ångest ligger nära varandra i så mån att båda är negativa och att verkliga depressiva tillstånd eller processer kan ha inslag av ångest, och vice versa, men här betraktar jag dem alltså som motsatta i den meningen att depression kännetecknas av deaktivering och ångest av aktivering.¹⁰⁷

I de två första läsningarna utgår jag av praktiska skäl från att det rör sig om två emotioner vi har väletablerade begrepp för, även om i synnerhet ångestbegreppet är mycket vitt och komplext. Det spelar till exempel en viktig roll hos filosofer som Kirkegaard och Heidegger, något som jag kortfattat berör i den aktuella läsningen. Dessa emotioner, eller det vi känner till om dem genom tidigare semiosis, kan sägas utgöra objekten för dikterna, medan den höga graden av ikonicitet garanterar att de framställs på ett ”poetiskt” eller icke-vanemässigt sätt. I den avslutande läsningen, av Tomas Tranströmers ”Minnena ser mig”, är jag i högre grad intresserad av en mer svårfångad emotion eller stämning som inte kan begreppsliggöras på annat sätt och som skapas av dikten. Detta innebär en ökad svårighetsgrad, men dikten är i gengäld på blankvers och därför något lättare att relatera till Tsur.

¹⁰⁷ Se t.ex. *Psykologilexikon* (4 utg.), utarbetat av Henry Egidus (Stockholm, 2008), s. 126 f. och 743 f.

5.5.1 Depression och deaktivering (Lindegren)

Det är mig idag som vore jag död
ett blod i en strömmande månskensebb
där stentröst blottas under det nät
som glittrar, vaggar tyngre än döden

- 5 under en bitter rot min mänskliga röst
fjädern som dragit upp fågeln brusten
maskan som slitit i nätet sjunken –
i mitt öga öppnar de döda sin blick:

- mäter med krossande svårmod Medusas syn
10 Chimairan som piskar sin väsande svans
mot försvinnande gator och frätande liv
där spindelnätsdriften öppnar sin bräsch

mot vulkaner i blom
katastrofer i strålande sol.

”*Till Stig Dagerman*” stod det över denna dikt av Erik Lindegren när den första gången publicerades i november 1954, bara några dagar efter Dagermans död. Det är en omständighet som det kan vara svårt att tänka bort när man väl känner till den, ett fall av ”biografisk irreversibilitet”¹⁰⁸ som kan färga läsningen och tolkningen, som hos Carola Hermelin:

Stenblick gestaltar Lindegrens och Dagermans gemensamma upplevelse av det i stort sett tröstlösa perspektiv, som samtidens politiska liv öppnade. Dikten är en beskrivning av ett depressivt tillstånd, vars yttersta konsekvens är självmordet, den totala förintelsen.¹⁰⁹

Dikten går dock tillbaka på äldre skisser, och i samlingen *Vinteroffer*, som kom ut senare samma år, återfinns dedikationen bara i innehållsförteckningen, inom parentes, något som kan ses som en nedtoning av kontexten. Det är denna

¹⁰⁸ Uttrycket lånat av Haarder (2005), s. 4.

¹⁰⁹ Carola Hermelin, *Vinteroffer och Sisyfos. Studier i Erik Lindegrens senare diktning* (diss. Uppsala, 1974), s. 25.

version som läses här.¹¹⁰ Oavsett bakgrunden råder det knappast något tvivel om att det är frågan om en dyster dikt. Depression är ett emotionellt tillstånd som utmärks av deaktivering – kroppsligt och mentalt – och dikten kan exemplifiera hur ett sådant tillstånd kan representeras också med hjälp av den versifikatoriska utformningen.

Att bestämma den ”stil” som gestaltar tillstånd av aktivering eller deaktivering kan vara besvärligt, eftersom den inte kan beskrivas utifrån absoluta kategorier. Det handlar om gradvisa skillnader längs ett kontinuum, där något kan beskrivas som till exempel mer eller mindre divergent eller konvergent – men i förhållande till vad? I jämförelse mellan Milton och Pope, vilka utgör Reuven Tsurs exempel, är naturligtvis den förre mer divergent och den senare mer konvergent, men frågan är vad en dikt av exempelvis Lindegrens ska jämföras med. En möjlighet är att två jämförelsepunkter erbjuds i olika delar dikten, något som Tsur lyfter fram som ett grepp från poetens sida när det gäller att gestalta extatiska upplevelser med språkliga medel – detta när språket är ”conceptual and logical by its very nature, and ecstasy is most conspicuously not”:

If the poet attempts to express (or ”show”) it by using words of great emotional intensity, his effort will be regarded as reflecting an empty pose rather than a credible ecstatic experience. In poetry, something can be perceived as intense only when it is *compared to something else*. Indeed, one of the poetic techniques for overcoming these difficulties is to use an emotional pattern, in which two emotional states are compared to one another, the later being far more intense than the earlier one.¹¹¹

Hermelin noterar en emotionell stegring mot slutet av ”Stenblick”, och förstår den föregående smärtan som en förutsättning för ”den extas, som uttrycks i

¹¹⁰ Lindegren (1954), s 42 f. De många manuskriptversionerna redovisas i Roland Lysell, *Dokumentation till Erik Lindegrens Vinteroffer* (Stockholm, 1985), s. 80ff. Här återfinns även en bild på den första tryckta versionen från *SvD* (s. 84), som verbalt skiljer sig från den i *Vinteroffer* i rad 11: ”försvinnande gator och larmande liv”. Noterbart är att det inte står ”Stig Dagerman in memoriam” eller liknande, utan ”Till – som om Dagerman levde; efter dikten ”Poet” står ”Till Bertil Malmberg”, Malmberg som då alltså var i livet.

¹¹¹ Tsur (2008), s. 485. Ett av Tsurs exempel på vad han kallar ”emotive crescendo” är den sonett av Keats som börjar ”When I have fears that I may cease to be” och slutar ”Till love and fame to nothingness do sink.”, vilken har dödsemantik, den engelska sonettformen, och att dikten består av en enda mening gemensamt med ”Stenblick” – Tsur (2008), s. 486–494; se även Tsur 2003, s. 24 f.

diktens två sista rader”.¹¹² Sverker Göransson associerar i slutraderna, liksom Hermelin, till en atombombsexplosion, men talar samtidigt om ”den närmast triumfatoriska tonen”.¹¹³ I min läsning, som kan ses som en komplettering av Göranssons utomordentliga och omfattande Riffaterre-inspirerade analys, diskuteras i första hand hur det emotionella och den emotionella utvecklingen gestaltas genom diagrammatisk och metaforisk ikonicitet. Detta kan sedan uppfattas som en rekommendation av en ”mental performance” (Tsur), vilket kan förstås som något som är mer orienterat mot upplevelsen av dikten och därmed också mot den ikoniska bilden. Huvudtesen är att rytmen och syntaxen genom sina svaga gestalter eller sin ”riktningslöshet” i större delen av dikten kan fungera som ett representamen för den deaktivering som kännetecknar det depressiva. Depressionen är alltså den emotion som bestäms av de främst symboliska tecknen och som kan sägas utgöra detta ikoniska teckens dynamiska objekt. I jämförelse med denna första del av dikten kan den tydligare rytmen och syntaktiska riktningen i diktens avslutning stå för en extatisk intensifiering.

Göransson gör en knapphändig men viktig notering kring versformen: ”Den består av fjorton rader fördelade på fyra strofer och uppfyller så långt kravet på en sonett – även om rim saknas och rytmen är fri.”¹¹⁴ Diktens *matris* eller underförstådda nyckeluttryck, är, föreslår Göransson ”livet är som död”, vilket var och en av raderna i de två första stroferna ger en konkret *variant* av.¹¹⁵ Även den okonventionella sonettformen kan tolkas som en variant.¹¹⁶ De associationer versformen har fått genom tradition och konvention är främst symboliska tecken, men de kan som jag visat i kapitel 3 i det konkreta sammanhanget också ligga till grund för ikoniska teckenfunktioner. Här kan

¹¹² Hermelin (1974), s. 24 f.

¹¹³ Sverker Göransson, ”I mitt öga öppnar de döda sin blick – Erik Lindegrens ’Stenblick’” [1984] i Göransson & Erik Mesterton, *Den orörliga lågan. Analyser av femton 1900-talsdikter* (Göteborg, 1991), s. 97–102 (100). För en gentemot Göransson avvikande tolkning av slutraderna, med stöd i andra texter av Lindegren och Dagerman, se Lotta Lotass, ”Mot vulkaner i blom. Erik Lindegrens ’Stenblick’ och Stig Dagermans bländande syn” i *Skönhet men jämväl förnuft. Festskrift till Sverker Göransson*, red. Anna Forssberg Malm, Mats Jansson & Niklas Schiöler (Eslöv, 2001), s. 575–584.

¹¹⁴ Göransson (1991), s. 97.

¹¹⁵ Göransson (1997), s. 98.

¹¹⁶ Eller möjligen snarare som ett hypogram, se Riffaterre (1978), s. 12 f. och 23 ff; se även avhandlingens 3.1.

sonettformen förstås som ett ikoniskt tecken för den komplexa relationen mellan liv och död. Å ena sidan står denna nedmonterade version av sonetten för något förbrukat och dött, vilket kan ha varit en gängse uppfattning om versformen vid tiden.¹¹⁷ Samtidigt är den så levande att den fortfarande kan moderniseras, och traditionen ger också dikten struktur och riktning.¹¹⁸ Detta sker dels genom den föreskrivna grupperingen av versraderna (vilken motsvarar den engelska sonettens), dels genom *voltan* eller den retorisk-tematiska vändningen efter åttonde versraden (utmärkande för den italienska sonetten)¹¹⁹ som Göransson indirekt uppmärksammar genom att beskriva vers 9 och framåt som ett nytt paradigm av matrisen. Dessutom finns vad som kan uppfattas som en motsvarighet till den sentensartade slutkupletten i många engelska sonetter i de två avslutande radernas avvikande, ”extatiska” tonfall.

Interpunktionen – eller frånvaron av sådan – ska behandlas utförligt längre fram, men det är här på sin plats att notera kolonet som avslutar vers 8 och som markerar en gräns, detta särskilt tydligt då skiljetecknen i övrigt är så få. I *Vinteroffer* är dikten generöst satt över ett eget uppslag, med sonettens två huvuddelar, oktaven och sextetten, på var sin sida. Avståndet mellan de två kvartetterna å den ena sidan och mellan kvartetten och kupletten å den andra är stort, inte mindre än sex tryckrader hade kunnat få plats där. Även om tomrummen inte varit så iögonenfallande stora – mellan strofer och versgrupper i samlingens resterande dikter är de bara hälften – hade de kunnat tolkas som ikoniska tecken, närmare bestämt visuella metaforer: i det första fallet för ”döden”, ordet som omedelbart föregår luckan, och i det andra, efter ”öppnar sin bräsch”, för bräschen.¹²⁰

¹¹⁷ 1957 tänker sig Ralf Parland en sonett om Hiroshima som höjden av smaklöshet: ”Verkar inte den fjortonradiga konstfullheten med sina rimordningar en smula astronomiskt verklighetsfrämmande i detta tänkta fall? – Ralf Parland, ”Johannes Edfelts diktning” [1947], i *Perspektiv på Johannes Edfelt. Studier samlade av Ulla-Britta Lagerroth och Gösta Löwendahl* (Stockholm, 1969), s. 69–75 (69). Jfr. Adornos ofta banaliserande yttrande från en föreläsning 1948 (senare i *Prismen*, 1955), om att det är barbaristiskt att skriva poesi efter Auschwitz – se Mikael van Reis, *Den siste poeten. En essä om Paul Celans aska* (Göteborg, 2015), s. 84 ff.

¹¹⁸ Om sonettens funktion i modernistisk kontext, se vidare Hanne Lauvstad, *Moderne sonetter. En studie av form og funksjon i skandinavisk sonettdiktning etter 1940* (Oslo, 1993) – här kommenteras bland annat en av Lindegrens ”sprängda” sonetter i *mannen utan väg* (s. 81–89).

¹¹⁹ Om sonetten, se t.ex. Lie (1967), s. 653–667 och Stephen Burt & David Mikics, *The Art of the Sonnet* (Cambridge MA, 2010), s. 5–25.

¹²⁰ Jfr. Lotass (2001), s. 576.

En skanderande läsning av första kvartetten ger förslagsvis följande (vokaler i prominenta stavelser kursiverade):

Det *är* mig *idag* som *vore* jag *död*
ett *blöd* i en *strömmande* *månskensebb*
där *stentröst* *blöttas* *under* det *nät*
som *glittrar*, *vagggar* *tyngre* än *döden*

Prominenserna är genomgående fyra till antalet, och så kan ytterligare sex versrader läsas, sammanlagt alltså tio av fjorton. Resterande rader har färre eller fler prominenser, och i och med detta, samt med tanke på att raderna inte genomgående inleds av obetonade stavelser (i andra kvartetten inleds två eller tre rader av prominens), måste det nog överlåtas till varje enskild läsare att avgöra huruvida dikten är taktfast – metrisk – eller ej. Den förefaller dock regelbundnare än dikter som bygger på medeltidens germanska fyrslagsräcka, där versfyllningen är helt fri (de obetonade stavelsernas placering och antal).¹²¹ ”Stenblick” kan läsas med en eller två stavelser, varken mer eller mindre, mellan varje prominens.

Utmärkande för metrisk vers är att det metriska schemat och den naturliga läsarten inte helt stämmer överens. Vad som är en naturlig läsart, det vill säga enligt prosodins regler, är dock ytterst vanskligt att avgöra i en text som så tydligt *inte* är ett naturligt yttrande. Bland annat saknas nästan helt interpunktionstecken, vilka annars kan bidra till efterbildningen av levande tal (”min mänskliga röst”) genom att markera pauser och sammanhang.¹²² Ett fall av divergens mellan talrytm och den hypotetiska metern föreligger i denna rad som enligt den senare bör läsas

fjädern som dragit upp fågeln *brusten*

men där det vore naturligare att läsa ”dragit *upp* fågeln”. Auditivt ikoniskt kan detta brott, detta möte av betonade stavelser – kanske diktens enda – stå för brustenheten. Fågeln är, som Göransson framhåller, en traditionell symbol för poesin, en association som ligger nära till hands efter ”min mänskliga röst” i

¹²¹ Om denna, se Lilja (2006), s. 197–218; se även Attridge (1982), s. 80 ff. Fyra prominenser per rad torde vara vanligt förekommande i vers som befinner sig i gränslandet mellan metrisk och fri – se t.ex. Cooper (1998), s. 65 f.

¹²² Jfr. Theodor W. Adorno, ”Satzzeichen” [1956] i *Gesammelte Schriften 11. Noten zur Literatur*, red. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main, 1996) s. 106–113.

den föregående raden.¹²³ Det svaga, först kanske knappt förnimbara rytmiska mönstret kan genom dikten uppfattas stå för frånvaron av detta mänskliga, av ”puls” – men också för frånvaron av meterns drivande mekanik. Rytmen hade förstås kunnat vara betydligt mindre regelbunden, så som den kanske antas vara i den mesta lyrik på så kallad fri vers, men detta hade i så fall knappast kunnat stå för frånvaro. Genom att vara ett slags mellanting mellan metrisk och fri erinrar den versifikatoriska utformningen nu om något som den *inte* uppfyller.

Viktigast är att rytmen gör det möjligt att jämföra olika delar av dikten. Från och med vers 10 kan en stabilisering noteras, som ikoniskt står för den påtalade emotionella stegringen: de obetonade stavelserna mellan prominenserna är här bara med något undantag två till antalet, och rytmen skulle kunna kallas anapestisk.

Två versrader är avvikande genom att ha fem prominenser –

under en bitter rot min mänskliga röst

och

mäter med krassande svårmod Medusas syn

– men bryter inte mot mönstret om en eller två svagbetonade mellan varje prominens. En enkel, auditivt ikonisk tolkning kan gå via en konventionell, konceptuell metafor (i stil med QUANTITY OF FORM IS QUANTITY OF CONTENT¹²⁴): raderna är med fem prominenser auditivt längre än övriga och kan då stå för större tyngd (den andra raden även visuellt). Här beskrivs röstens respektive synens sammanbrott eller begränsning, något som versraderna kan understryka genom att antyda perceptuell försvagning (eller rättare sagt: versradernas avvikande struktur kan ligga till grund för en sådan tolkning av raderna som helhet). Versrader av den längd som det är fråga om tenderar att delas, för att kunna uppfattas som enheter, i mindre enheter, och ju enklare, det vill säga ju mer symmetriska de är, desto tydligare gestalter bildar de, och blir därmed enklare att hantera perceptuellt.¹²⁵ Tsur, som applicerat detta i

¹²³ Göransson (1991), s. 98 f.

¹²⁴ Hiraga (2005) s. 42.

¹²⁵ Det finns olika uppfattningar kring hur lång en versrad kan vara utan att den måste segmenteras: Lilja (2006), s. 38 talar om sju stavelser, ett mått som kan kopplas till tiden för korttidsminnets processer (tre sekunder), som ett universellt mått för vers

versanalys, menar att versslag där taktantalet är jämnt delbart med fyra gärna sönderfaller i två lika långa segment. Segmentering av femtaktig vers ger däremot segment av olika längd, vilka utgör betydligt svagare gestalter.¹²⁶ Tsur behandlar dock traditionell, regelbundet jambisk vers, med invariabla taktantal, och resonemanget kan inte utan vidare överföras på en dikt som ”Stenblick”, där man kanske inte alls kan tala om takter, och där raderna med fyra prominenser visserligen syntaktiskt låter sig segmenteras i delar med två prominenser i varje, men där i så fall stavelseantalet i segmenten varierar.

En tredje avvikelse kommer med kuplettens sammanlagt fem prominenser, uppdelade på två versrader:

mot vulkæner i blom
katastrofer i strålände sol

De är kortare visuellt, men också auditivt, i och med färre stavelser och prominenser, och kanske även temporalt i kortare uttals- eller lästid, om man tänker sig att de föregående raderna sätter ett tempo. Jämfört med de två längre raderna kan detta omvänt stå för perceptuell och kognitiv lättnad, för frigörelse av energi, vilket *kan* ha en experimentell grund i hur man faktiskt känner när man läser dikten, men för resonemanget är det nog att vi *vet* att ett mindre omfångsrikt material är lättare att processa perceptuellt och kognitivt – och räknar in detta som metaforisk ikonicitet.

Slutkuplettens starka verkan kan också förklaras som den lättnad man känner vid en avslutning som sker på ett tillfredsställande sätt, en avslutning som enligt Barbara Hernstein Smith ofta uteblir i friare vers, eftersom där inte skapas någon strukturförväntan genom likartade enheter på olika nivåer.¹²⁷ Något som markerar slutet i ”Stenblick” kan vara denna modifikation av den formella princip som gått genom dikten i övrigt: rytmen bryts inte, medan radlängden kortats. Hårtill kommer i sista raden diktens mest påfallande ljudupprepning med allitterationen och assonanserna i ”katastrofer i strålände sol”, vilket kan erinra om parrimmet som återfinns i slutet, i kupletten, av

som inte behöver segmenteras, medan Tsur (1998), s. 119 f. menar att den jambiska pentametern (om tio stavelser) är den längsta versrad som *kan* uppfattas som en enhet utan segmentering.

¹²⁶ Tsur (1998), kapitel 2. Detta skulle också vara en förklaring till att fyr- och sextaktig (jambisk) vers tenderar att upplevas som mer monoton än femtaktig.

¹²⁷ Barbara Hernstein Smith, *Poetic Closure. A Study of How Poems End* (Chicago, 1968), s. 84–95 (kapitlet om ”Free Verse”).

sonetter av den engelska typen. Viktigast för intrycket av mönsteruppfyllelse är naturligtvis sonettformen, som här uppfylls, och att raderna avslutar den enda, långa mening som dikten består av, med ett strukturellt förväntat slut som länge skjutits upp.¹²⁸

Dikten börjar med stor bokstav och slutar med punkt. I övrigt är interpunktionen synnerligen sparsam. Som prosa hade dikten varit närmast oläsbar. I Göransson's analys framstår dikten som uppbyggd av en serie metaforiska paradig, och detta speglas av den parataktiska syntaktiska strukturen: fraserna, motsvarande versrader, radas på varandra utan under- eller överordning, och även samordnande konjunktioner saknas.¹²⁹ Frånvaron av gängse syntaktiska markörer motverkas av versradsindelningen, vilken övertar interpunktionens funktion och strukturerar texten. Överklinningar saknas i de inledande åtta raderna, och att sätta kommatecken i slutet av dem hade inte mött några syntaktiska hinder. Men de hade gett en *riktning*, påmint om att något kommer efter, och om att en mening läses med en början – och följaktligen ett slut.¹³⁰ Nu ges inte heller någon riktning av den syntaktiska strukturens slaka lina, varför vi här har en ikon som står för stagnation och livlöshet.

Med det framåtsyftande kolontecknet, som alltså sammanfaller med sonettformens volta, sker en förändring. Parataxen råder fortsatt dikten ut, men frånvaron av kommatecken gör det möjligt att dels läsa det följande som en enda, sammanhängande period, dels att läsa in en syntaktiskt divergent, det vill säga tvetydig, struktur. I två parafraaser antyds här några av alla möjliga alternativ:

Medusas syn mäter i mitt öga med krossande svårmod Chimairan, som piskar sin väsende svans mot försvinnande gator och frätande liv där spindelnätsdriften öppnar sin bräsch mot vulkaner i blom

Där spindelnätsdriften öppnar sin bräsch mäter Medusa med krossande svårmod Chimairan – mäter henne mot försvinnande gator och frätande liv, och mot vulkaner i blom

¹²⁸ Se Tsur (2008), s. 127 f. & 140 ff. om vad som i anslutning till gestaltpsykologisk terminologi kallas "requiredness".

¹²⁹ Se Anders Cullhed, "*Tiden söker sin röst*". *Studer kring Erik Lindegrens mannen utan väg* (diss. Stockholm, 1982), s. 113 ff. om den parataktiska kompositionen i tidigare dikter.

¹³⁰ "Alle [Satzzeichen] sind wie Verkehrssignale" – Adorno (1996), s. 106.

Den syntaktiska divergensen och den riktning och det fokus som den sammanhängande syntaktiska perioden innebär, gör, sammantaget med vad som påvisats tidigare om ett tydligare rytmiskt mönster och om de korta raderna i kupletten, och därtill en högre frekvens av aktiva, transitiva handlingsverb och ett överlag mer ”våldsamt” bildspråk, att denna del av dikten framstår som mer energisk jämfört med den första.

Sammanfattningsvis kan vi vid läsningen av en dikt mycket väl uppleva att denna är glad, sorgsen etc. Genom ett slags sammansmältning av olika nivåer, de symboliska tecknens mening och versformens ikoniska tecken, uppstår då en ikonisk, kvalitativt mycket detaljerad bild av objektet. Den versifikatoriska ikoniciteten kan dock studeras för sig som ikonicitet av svagare slag, diagrammatisk och metaforisk, och att så görs och att vi lär oss att läsa på det sättet är också nödvändigt för att den ska kunna fungera i mer detaljerade ikoniska tecken, det vill säga att den ingår i den tidigare semiosis som ligger till grund för sådana tecken – när vi blir så vana att uppmärksamma denna versifikatoriska ikonicitet att vi knappt längre behöver göra det medvetet. Som jag nämnt tidigare (4.3) är det snarast genom de mycket invanda symboliska tecknen som vi upplever Firstness, det vill säga att det inte finns någon klyfta mellan tecknet och det tecknet står för.

5.5.2 Ångest och divergens (Berggren)

V

Går med ångest och rastlöshet
längs stranden. Randen mot
allt fasansfullt självklart. Bach
i lurarna, cellosviterna: Det

5 strängt fantastiska, ett vatten
av bara vatten. Havet mumlar
mot revkalkstensgrynnorna,
septembernattens stjärnor regnar.

10 Här det förvildade körsbärsträdet;
I dess knotiga grenverk strövade
Jupiter en vinternatt, jag gick här med
En sömnlös barnvagn full av stridbart joller...

15 som sen i ett senare uppvaknande
tydde sig: Ta det lugnt – stjärnorna
leder till kärleken. Barnet
öppnar havets dörr. . . Och här

inseglingsfyren ISO 4S 10M 57.19 N 18.43 O.

Redan i första versraden av denna den femte dikten i *Intifada* från 2008¹³¹ ställs rastlös rörelse sida vid sida med emotionen ”ångest”. Sambandet mellan uppfattad rörelse genom versifikation, och mellan vad Tsur kallar divergent stil (som omfattar fler nivåer) och emotioner som kännetecknas av aktivering har berörts i det föregående. Överklivningar eller enjambements, att versradsindelning och syntaktisk indelning inte harmonierar, är såväl ett divergent stildrag som något som kan användas för att gestalta rörelse, och är en beskrivningskategori som är oproblematiskt användbar även för icke-metrisk vers. Berggrens mycket enjambementfrekventa poesi är divergent även på andra sätt, något som kan anas i Michel Ekmans karaktäristik: utmärkande för hela produktionen är ”det fruktansvärt starka trycket, ett både intellektuellt och känslomässigt tryck som visar sig i en vilja att omfatta allt, pröva allt, identifiera

¹³¹ Tobias Berggren, *Intifada* (Stockholm, 2008), s. 11.

sig med företeelser av så många slag som möjligt”.¹³² Konvergent eller divergent stil tenderar även hos Tsur att framstå mer som utmärkande för hela författarskap eller epoker än som grepp i den enskilda dikten: Pope och klassicistisk vers är alltid konvergent, Milton, barockens och romantikens vers alltid divergent.

Den aktuella dikten kan ändå möjligen framstå som särskilt divergent i ett i sin helhet divergent författarskap.¹³³ Endast fyra versrader, slutraden undantagen, avslutas inte med enjambement. Tre av dessa (7–9) står i en följd och blir sammantaget ett mer markant brott mot enjambementstilen än om de varit jämnt utplacerade i dikten – det vill säga att de nu i sig utgör ett divergent inslag. Om enjambementen i det föregående står för rörelse kan de syntaktiskt tillslutna raderna här stå för ett uppstannande – när diktjaget stannar för att betrakta stjärnhimlen och vildkörsbärsträdet. Mitt intryck är att rörelsen, när den återupptas med fortsatta enjambements, är något långsammare än i diktens inledning. Kanske har detta att göra med versraderna är något längre – visuellt (11–12) och i antalet stavelser (9–13) – och med att en fjärde versrad (12) utan enjambement bromsar upp läsningen. Något i stil med inledningsraden, vars symboliska tecken kan förstås som en läsanvisning om ett högt uppdrivet tempo, återfinns här inte heller annat än i det föga hetsiga ”strövade” (vers 10). Dessutom återkallar diktjaget i dessa rader något ur det förflutna och glömmet kanske ångestens nu.

Versgrupperingen, i fyra fyrradiga strofer och en fristående rad, innebär ytterligare möjlighet till divergens. Regelbundenheten gör de fyra förstnämnda till tydliga enheter, men meningen fortsätter förutom i andra versgruppen över i nästa enhet. Dessa ”strofenjambements” medför således divergens på en högre nivå. Strofernas likformighet erinrar också om traditionell vers och medför jämte några ytterligare traditionella inslag versifikatorisk eller stilistisk heterogenitet. I första strofen finns rent av något som påminner om rim: ”rastlöshet” sluttrimmar med ”Det” och i andra versraden finns inrimmet ”stranden. Randen”. Ska då ”Det” betonas, så som rimmet och det faktum att

¹³² Michel Ekman, ”Intifada. Poetisk protest mot Israels våld” [recension], *SvD* 4/4 2008.

¹³³ Även platsen känns igen: ”Mer än någon annan svensk poet gör han havsstranden till platsen för poetiska syner. Poeten ställer sig vid havsudde efter havsudde för att tyda den främmande skrift av tid och historia som den naturliga världen utgör.” – Mikael van Reis, ”Uppbrott ur poesiparken – lyriken ca 1960 – 1975” i *Den svenska litteraturen VI. Medieålderns litteratur*, red. Lars Lönnroth & Sverker Göransson (Stockholm, 1997), s. 130–160 (159). Jfr. den också vad gäller divergens likartade ”Storm” i Tranströmer (2011), s. 15.

ordet är skrivet med versal tycks insistera på, eller inte, vilket vore det prosodiskt naturliga? I förlängningen kan osäkerheten uppstå i alla rader med enjambement. Genom att läsa – högt eller som tänkt ”mental performance” –

längs stranden. Randen möt

är versraden inte bara en visuell enhet utan också en auditiv eller rytmisk. Dels låter den oss genom den då onaturliga prosodin höra konflikten mellan versens och syntaxens segmentering, dels blir den perceptuellt enklare och mer harmonisk genom att bestå av tre likformiga enheter (motsvarande jamb). Kanske är den korta pausen i läsningen vid versradens slut – som kan bli ett representamen för det Intet som diktjaget här står på randen till – tillräcklig för att ”mot” ska uppfattas som betonat: hjärnan fyller då i genom att förlänga den ”jambiska” period som börjar redan i föregående versrads ”och *rästlöshet*”. Divergerande läsmöjligheter kan märkas även i fråga om nästa versrads ”allt”: ordet är obetonat om raden prosodiskt läses samman med det föregående, medan versraden i sin isolering med ångestens urskillningslöshet kan låta oss se (och höra) ”*allt fasansfullt självklart*”.

Så långt exempel på versradnivå på motsvarigheten till den metriska versens spänning mellan intersubjektivt fastställbar meter och prosodin, som är mer av en tolkningsfråga. Vad gäller icke-metrisk vers som liksom Berggrens syntaktiskt är någorlunda normal kan förhållandet vara det omvända, om den prosodiskt naturliga läsarten är den som det verkar vara enklare att någorlunda komma överens om. Det saknas etablerade konventioner kring hur fri vers bör läsas som vers, något som inte hindrar att en läsare kan närma sig även dikter på friare vers med en föreställning eller förväntan om en rytmisk organisation utöver den som utmärker icke-poetiskt språk. Jan Olov Ullén berör detta i *Det skrivna är partitur* (i vilken även Berggrens versifikation behandlas, se 2.5.1):

Själv tror jag att nästan all dikt på fri vers har en grundpuls av något slag. Och även om den faktiskt inte skulle finnas där – hur det nu ska gå till – tenderar vi att läsa som om den fanns där, bara för att texten vi läser är ”dikt”. Det ingår helt enkelt i det system av konventioner som utgör begreppet poesi, att en sådan mer eller mindre fast grundrytm ska finnas där. I och med att författaren delar in sin text i olika långa rader på ett sätt som vi uppfattar som i någon mening systematiskt eller rytmiskt intressant ställer vårt inre öra automatiskt in sig på

att ”detta är vers, alltså finns det en sorts meter här, ett mått eller en indelningsgrund som det gäller att hitta för att förstå hela diktens rytm”.¹³⁴

För den aktuella dikten är en sådan inställning än mer befogad: versraderna är ovanligt lika i längd (för att vara fri vers), och versgrupperingen påminner om traditionell strofindelning. Ullén lyfter fram grundmönstret om fyra prominenser, vilket är mycket vanligt i germansk vers, vilket också berörs i anslutning till Lindegrens ”Stenblick”. Sju rader låter sig tämligen naturligt läsas på det sättet (1, 6, 8–9, 11, 13, 16), exempelvis:

av bara vatten. Havet mumlar.

Mönstret kan i fyra versrader tänkas slå igenom så att en normalt obetonad stavelse upplevs som prominent (4–5, 10, 13): ”

strängt fantastiska, ett vatten.

Tre rader innehåller en stark versbrytning i form av en punkt, vilket medför en paus där ett tyst, fjärde taktslag kan uppfattas (2–3, 15 – jämför dock de alternativa läsningarna av 2–3 ovan!). Denna vilja att hitta mönster har förankring i textens struktur – men den möts inte av denna utan viss konflikt. De många överklivningarna utgör en ständig påminnelse om naturlig syntax och därmed prosodi. I ”Stenblick” övertar versradsindelningen syntaxens funktion, varför det lätt stiliserade mönstret för versraderna där har lättare att etablera sig. Om konflikten i en metrisk dikt står mellan en otvivelaktig meter och prosodin står den i Berggrens dikt mellan mönstrets vara och inte vara.

Störst motstånd bjuds av versrad 7, 12 och 17. Versrad 12 inleds syntaktiskt omotiverat av versal, vilket signalerar dess versifikatoriska särställning. Den utgör en ensam blankversrad, vilket i sig kan stå för poetisk högstämthed,¹³⁵ vilken också sammanfaller med diktens retoriskt mest anmärkningsvärda formulering:

En sömlös barnvagn full av stridbart jøller...

¹³⁴ Ullén (1979), s. 70 f.

¹³⁵ Isolerade blankversrader representamen för poetisk traditionalism behandlas i bl.a. 3.4 i anslutning till Finch (1993).

Mot högstämthet kontrasterar emellertid ord som ”barnvagn” och ”joller”, liksom de följande, talspråkliga vändningarna ”som sen” och ”Ta det lugnt.” Utöver den versifikatoriska divergensen föreligger också en stilistisk, och till detta kan läggas att dikten inte skildrar ett förlopp eller en tankegång, utan ständigt och abrupt svänger från det ena till det andra, från högt och högstämt (”stjärnorna / leder till kärleken”) till konkret detaljerat (”Bach / i lurarna, cellosviterna”), från nutid till minne och från poetiskt bildspråk (”Barnet / öppnar havets dörr”) till prosaiskt exakt platsangivelse i slutversen (fyren i Ljugarns hamn, på sydöstra Gotland).

Att dikten är divergent på flera nivåer kan det knappast råda något tvivel om. En invändning kan dock vara att jag alltför lättvindigt knutit detta till vad som anges med det symboliska tecknet ”ångest” i första versraden, medan resten av dikten inte specificerar denna ytterligare, eller uppvisar något ångest-framkallande. Ett sätt att bemöta detta vore att hänvisa till sammanhanget i vilket dikten ingår, en bok som med sitt starka politiska ställningstagande, mot Israels behandling av palestinierna på de ockuperade områdena, anknyter till det 1970-tal under vilket Berggren etablerade sig som poet. Ingenting av denna kontext märks i den aktuella dikten, men det kan alltså ligga nära till hands att förstå den påtalade ångesten som ett index för eller orsakad av den bild av situationen i Palestina som ges i de omgivande dikterna.

En annan väg är att ta fasta på just frånvaron i den isolerade dikten av något som kunde förknippas med ångest, av något att känna ångest inför. Jag associerar här till Kirkegaards och särskilt Heideggers ångestbegrepp: medan rädsla eller ängslan alltid gäller något bestämt, är ångesten ett ”inför...” något obestämt, ”Intet” eller Varat självt. ”*Ångestens 'inför vad' är i-världen-varon som sådan.*”¹³⁶ Ångesten är hos Heidegger en ”stämning” (”Stimmung”) som är överordnat alla andra, eftersom den upplåter eller uppenbarar världen på ett särskilt sätt och låter oss se betydelsesammanhang autentiskt, utan att de faller tillbaka i konventionella tolkningsbanor.¹³⁷ Att kalla Heideggers ångestbegrepp positivt är förmodligen att gå för långt – men ångesten kan fungera som ett verktyg för att avtäckta tillvaron, att ge ett slags ambivalent frihet, som vi snart blir benägna att fly ifrån.

¹³⁶ Martin Heidegger, *Vara och tid* [*Sein und Zeit*, 1927], övers. Jim Jakobsson (Göteborg, 2013), s. 213 (§ 40); se även ”Vad är metafysik?” [”Was ist Metaphysik?”, 1929], övers. Konrad Marc-Wogau, i *Filosofin genom tiderna. 1900-talet*, red. Marc-Wogau (Stockholm, 1964), 367–381 (372 ff.).

¹³⁷ Att parafrasera Heidegger är förstås synnerligen vanskligt. För en utförlig diskussion hänvisas till Ruin (2013), särskilt kapitel 5 (”Tänkandets stämning”).

Ett sådant ångestbegrepp är möjligen mer förenligt med diktens karaktär, åtminstone bitvis, av poetisk vision eller uppenbarelse än vad ett mer kliniskt skulle vara. Utan att jag på något sätt vill sätta likhetstecken mellan ångest och poesi (!) menar jag dessutom att något av detta med uppenbarandet av världen och tillvaron på ett autentiskt eller icke-konventionellt sätt återkommer i den senare Heideggers intresse för konst och "Dichtung".¹³⁸ De motsägelsefulla sammansättningarna "fasansfullt självklart" och "strängt fantastiska" kan läsas som ambivalensen i uppenbarandet av sanning och autenticitet, och "ett vatten / av bara vatten", där överklivningens rörelse kan stå för vattnets, som ett närmande till det rena fenomenet, utan ändamålstänkande eller tolkande. Avslutningsraden kan tolkas som att diktjaget nu är fri från ångesten – men på bekostnad av poesin och till priset av en flykt tillbaka till det invant inautentiska. Den skiljer ut sig från de föregående fyrradiga stroferna och kan mot bakgrund av den begreppsliga metaforen CHANGE OF FORM IS CHANGE OF CONTENT visuellt stå för att ångestprocessen där är till ända. Som slutvers är den icke-vers i Agambens mening, att den inte kan följas av enjambement (se 3.5.1), men därtill är den mycket lång om fyrens beteckning och längd- och breddgradernas platsangivelse läses ut. Dessa kan också stå för det vetenskapliga, rationella men konventionella och inautentiska sätt att förhålla sig till världen på, som Heidegger tar avstånd ifrån. Detta står alltså i motsättning till det mer poetiskt originella som istället (ikoniskt) uppenbarar världen i de föregående stroferna. Avslutningsvis kan även nämnas att slutstrofens fyr är en så konventionell symbol för hopp, att den snarast kan framstå som en kliché.

¹³⁸ Se Ruin (2013), kapitel 6 och Anders Olsson, "Heideggers läsning av Georg Trakl i *Unterwegs zur Sprache*" i *Heidegger, språket och poesin*, red. Sven-Olov Wallenstein & Ola Nilsson (Stockholm, 2013), s. 37–54.

5.5.3 ”Negative Capability” (Tranströmer)

MINNENA SER MIG

En junimorgon då det är för tidigt
att vakna men för sent att somna om.

Jag måste ut i grönskan som är fullsatt
av minnen, och de följer mig med blicken.

- 5 De syns inte, de smälter helt ihop
med bakgrunden, perfekta kameleonter.

De är så nära att jag hör dem andas
fast fågelsången är bedövande.

Denna dikt av Tomas Tranströmer, från *Det vilda torget* (1983),¹³⁹ är som Staffan Bergsten noterar skriven på ”regelrätt blankvers”.¹⁴⁰ Den lämpar sig därför särskilt väl att läsa i anslutning till Reuven Tsur, vars idéer i huvudsak illustreras utifrån äldre engelsk litteratur på just jambisk pentameter. Dikten är synnerligen enhetlig och behärskas av *en* stämning eller *en* emotion, men som så ofta när det gäller god lyrik är det svårt att hitta något enstaka ord som enkelt kan fånga den. Närmast kommer kanske John Keats uttryck *Negative Capability*: ”that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason”.¹⁴¹ Läget kan förstås som en lätt anspänning, muskulär och mental, en förhöjd vaksamhet som inte leder till oro. Här ska i första hand visas hur diktens versifikatoriska struktur genom diagrammatisk och metaforisk ikonicitet kan stå för detta tillstånd, men i andra hand kan det också anas hur detta kan ligga till grund för en upplevelse av detta tillstånd, som då blir en ikonisk bild av diktens objekt.

Tidigare kommentarer av ”Minnena ser mig” kan indikera att dikten i särskilt hög grad ”låter sig upplevas”. Det rör sig om en typisk Tranströmerdikt – Bergsten, liksom Staffan Söderblom och Niklas Schiöler, läser den mot

¹³⁹ Tranströmer (2011), s. 295.

¹⁴⁰ Bergsten (1989), s. 128 ff. (128); se även samme författares *Tomas Tranströmer. Ett diktarpporträtt* (Stockholm, 2011), s. 34 f.

¹⁴¹ Brev till George och Thomas Keats, 21 december 1817, i *The Letters of John Keats* (4. ed.), red. Maurice Bruyton Forman (Oxford, 1952), s. 69–72 (71).

bakgrund av hela författarskapet.¹⁴² De känner från andra dikter igen bland annat den fruktbara gränzonen i dygnet, den mysticistiska, inte konfessionsbundna upplevelsen och tendensen att se det mänskliga i naturen snarare än att låta naturen vara en väg bortom det mänskliga. Bergsten nämner T. S. Eliots ”Burnt Norton”, där diktjaget i en trädgård möter sina minnen, osynliga men seende,¹⁴³ men jämförelsen med denna drygt 160 versrader långa dikt kastar ljus över Tranströmers miniatyr främst såtillvida att man blir varse den stora skillnaden mellan dikterna. Även vad gäller minnets funktion kan jämförelser med andra poeters dikter i första hand tyckas bidra till att framhäva det som är unikt för Tranströmer: Schiöler talar om ”inte tillbakablickandets, utan snarare återhämmandets” minne, och framhåller att minnet hos Tranströmer har en konstruerande funktion, för det nuvarande och för det kommande.¹⁴⁴

Det är lätt att föreställa sig diktens miljö som skärgårdsön med huset där Tranströmer tillbringat alla sina somrar – ett kortare inslag i TV-programmet *Babel* kring dess tillkomst bekräftar också att det var där den kom till.¹⁴⁵ Inte desto mindre är ett annat typiskt Tranströmerdrag en viss opersonlighet, en avindividualisering som bidrar till att göra dikten till ett ”objektivt korrelat”. Ingenting specifikt nämns om platsen eller vems minnen det handlar om, och ”grönskan” och ”fågelsången” nämns inte med artnamn. Söderblom, som uppmärksammar detta, menar vidare att dikten inte främst ska ses som en skildring av ett bestämt ögonblick som redan skett i tid och rum, utan att dikten, eller läsningen av den, också är detta ögonblick. De Tranströmerdikter som utspelar sig i ingenmanslandet mellan dröm och vaka, där diktjaget erfar ”en stillhet som befolkas av något annat”, är själva denna stillhet. ”Ögonblicket fanns kanske en tidig sommarmorgon ett visst år, men det finns också i dikten om ögonblicket.”¹⁴⁶

De åtta raderna är fördelade på fyra tvåradiga strofer och som alltid hos Tranströmer konvergerar vers och syntax i strofernas slut – de slutar alla med punkt. Däremot divergerar vers och syntax inom var och en av stroferna genom

¹⁴² Staffan Söderblom, *Diktens tal. En poetik* (Stockholm, 1996, s. 9ff; Schiöler (2008), s. 137 f.

¹⁴³ Bergsten (2011), s. 35.

¹⁴⁴ Schiöler (2008), s. 137.

¹⁴⁵ *Babel*, SVT2, 2006-03-28 kl. 20:00. Titeln skulle för övrigt komma att återanvändas till en självbiografisk prosavolym som gavs ut 1993, även i Tranströmer (2011), s. 459–503.

¹⁴⁶ Söderblom (1996), s. 10 respektive 14.

överklivningen mellan första och andra raden – detta infaller alltså regelbundet, på samma ställe (det enda möjliga stället), i varje strof. Den jambiska femtakten går igenom samtliga verser, och detta det kanske mest flexibla av alla versmått blir aldrig särskilt monotont, eftersom antalet takter är ojämnt och versraderna därför inte perceptuellt uppdelas i två lika stora enheter (detta diskuteras i läsningen av ”Stenblick”). Här är femtakten mer luftig och lätt än den vanligtvis brukar vara, vilket beror på att antalet naturligt betonade stavelser per rad är relativt lågt. Detta enligt en läsning, som förstås är (delvis) subjektiv och inte som metern intersubjektivt fastställbar. Att samtliga fem metriskt accentuerade positioner fylls med naturligt starkbetonade stavelser är ytterst sällsynt, och vad gäller engelsk pentameter har det hävdats att den tenderar att ha fyra betonade stavelser per rad,¹⁴⁷ något som verkar stämma även för de tre långa blankversdikterna i Tranströmers debutsamling,¹⁴⁸ medan antalet för ”Minnena ser mig” genomgående föreslås vara tre, som här i sista strofen:

De 'är så 'nära 'att jag 'hör dem 'andas
fast 'fågel'sången 'är be'dövand'e.

Ofta, två av fem gånger, fylls alltså metriskt stark position med en prosodiskt svagbetonad stavelse. Det omvända, betonad stavelse i svag position, förekommer möjligen på två ställen, och då gäller det samma positioner i de två verserna i tredje strofen:

De 'syns int'e

och

med 'bakgrund'en

Men här kan det förefalla naturligare att låta båda stavelserna vara obetonade, och alltså inte räkna med någon accentomkastning eller något möte av betonade stavelser. Sammantaget kan metern sägas vara svag, eftersom relativt många metriskt starka positioner lämnas tomma, men tydlig, eftersom den inte

¹⁴⁷ Frye (1957), s. 251 ff.; se även Attridge (1982), s. 142 ff.

¹⁴⁸ ”Sång”, ”Elegi” och ”Epilog” ur *17 dikter* (1954) i Tranströmer (2011), s. 33–39, 41–47 och 48–51.

hotas av avvikelser från den naturliga talrytmens sida. Den står för något förnimbart, men inte påträngande.

Dikten behärskas dessutom av en versifikatorisk regelbundenhet på överordnad nivå: varannan versrad slutar med spänningsfylld överklivning, medan varannan harmoniskt avsluts med punkt. I åtskilliga av de föregående diktläsningarna har överklivningar fått stå för rörelse genom att den spatio-temporala läsningen av dikten uppfattas som meningsfull, det vill säga som ett representamen för ett objekt som nämns i dikten, men bakom detta finns dessutom (gestalt)psykologiska antaganden: väl avgränsade enheter, så som versrader utan överklivning, är perceptuellt enkla, medan strukturer i konflikt, här versgräns och syntaktisk gräns, kräver större perceptuell och kognitiv ansträngning och genererar därför högre energinivåer (Tsur) – alternativt representerar tillstånd med högre nivå av mental energi och rörelseenergi.

Om dikten skrivits så att den haft överklivning mellan alla versrader hade dessa snarare stått för och förmedlat en jagad oro – läsningen skulle ständigt drivas vidare mot en undflyende punkt. Spänningen blir aldrig hotande eftersom den alltid följs av klarheten och stillheten i och med strofens avslutande punkt. Versradsindelningen kan inte heller ligga till grund för några ”felläsningar” av det semantiskt påtagligt divergenta slag som varit fallet om det stått till exempel

De är så nära att jag hör dem andas fast
fågelsången är bedövande

där ”fast” först ser ut att vara attribut till ”andas”, för att sedan visa sig vara konjunktionen som inleder den sats som följer i andra versraden. I det nämnda TV-inslaget läses några kasserade rader upp, vilka bör se ut enligt följande, där kopplingen mellan rörelse och enjambement är närmast övertydlig:

I glömskans buskar står en orörlig
gestalt och därför ser vi honom inte.

Men vid ett visst ord rör han på sig lite.

Ordet ”orörlig” kan först läsas som ett substantiverat adjektiv, medan den syntaktiskt riktiga läsningen visar att ”gestalt” är subjektet. Spänningen leder till vad Tsur kallar splittrat fokus, två olika läsmöjligheter vilka kan bidra till att

splittra läsarens uppmärksamhet mellan hur det hela sägs och vad som sägs.¹⁴⁹ Tredje radens ”vid ett visst ord” kan sedan ironiskt se ut att syfta på just ”orörlig”.

Även i den färdiga dikten finns semantiska spänningar, men de är så små, knappt möjliga att begreppsliggöra, att någon ironisk eller grotesk distans mellan diktens tecken och det som tecknen står för inte infinner sig. De ger snarare upphov till en mild humor, som utmanar gränsen – och därmed gör dikten mer kognitivt komplex – utan att gå över den. Spänningen efter första versraden består i att denna skapar en förväntan om följande subjekt och predikat, som sedan inte uppfylls av nästa rad. Dessutom är det först osäkert vad ”då” syftar på: en viss tidpunkt under junimorgonen, som det visar sig vara med den andra versraden, eller junimorgonen som helhet (vilket hade varit fallet om andraversen varit exempelvis ”att gå ut och plocka september-äpplen”). Härtill kommer den versifikatoriska ikoniciteten med metapoetisk funktion: det är ”för tidigt” inte bara för att vakna, utan också för versraden att ta slut.

Något liknande kan sägas om ”fullsatt”, som har starkt bitryck på andra stavelsen och som fyller den sista metriskt starka positionen plus den överskjutande, hyperkatalektiska stavelsen i svag position. Sådant förekommer ofta i blankvers och är i sig föga uppseendeväckande, men här består ikoniciteten i att raden blir ”fullsatt” med just det ordet, att ordets något fylliga auditiva form i den här positionen blir ett representamen för ordets mening. I samma strof menar Bergsten att Tranströmer turnerar den konventionella frasen ”väggarna är fulla av minnen”.¹⁵⁰ Det må så vara, och strofen blir ytterligare semantiskt mättad om man först läser ”grönskan som är fullsatt” – som ett uttryck för att grönskan nu, i juni, nått sin kulmen, och att träden är fullsatta med löv.¹⁵¹ Nästa rad modifierar, snarare än bryter mot detta, eftersom den andra bilden inte behöver utesluta den första. Denna strofs överklivning är diktens mest energiska. Dess första rad är den enda i dikten som har en cesur (paus) i andra halvan (efter position 7: efter ”grönskan” kunde man tänka sig ett komma-tecken) och Tsur menar, med stöd i gestaltpsykologisk forskning kring perceptuella mönster, att sena cesurer ökar spänningen, och ger känslan av ett

¹⁴⁹ Tsur (2008), s. 100ff.

¹⁵⁰ Bergsten (1989), s. 29.

¹⁵¹ Bilden fanns mer explicit med på ett stadium i tillkomstprocessen, och läses upp i inslaget i *Babel* (versindelningen min gissning): ”Och grönskan är fullsatt, / en fullsatt läktare med osynliga minnen.”

ökat ”tryck”: ”The nearer to the end the break occurs, the greater our relief when the missing part is supplied.”¹⁵² Viktigare är kanske att de två raderna består av tre nästan lika långa satser, av vilka den mellersta är nära nog jämnt fördelad över slutet av första och början av andra raden, med en tydlig och stark syntaktisk struktur i konkurrens med versradsindelningen:

Jag måste ut i grönskan
som är fullsatt av minnen
och de följer mig med blicken.

Med stöd i vad vi vet om perceptuella fenomen skulle denna spänning alltså kunna tolkas som en ikon för rörelse. Strofen är för övrigt den – enda? – där riktning och rörelse är starkast närvarande genom de symboliska tecknen: ”måste ut” och ”följer dem med blicken”.

Tredje strofens ”smälter ihop” kan först läsas intransitivt (som i ”snögubben smälter ihop”), varefter syftningen tänjs (utan att brista) med prepositionsfrasen i nästa rad. Alla versrader med enjambement ”smälter ihop” syntaktiskt med nästföljande rad, men den aktuella raden gör så även metriskt. Det är den enda av raderna med överklivning som har betonat (manligt) slut, varför meterns mönster, där varannan stavelse är betonad, kan fortsätta utan skarv:

de 'smälter 'helt i'hop / med 'bakgrund'en.

Den iögonenfallande metaforen ”perfekta kameleonter” verkar ironisk i det att den står för det motsatta, svårupptäckbarhet, något som Schiöler uppmärksammar.¹⁵³ Metern lyfter också fram ett ”kameleontiskt” drag i ordet ”kameleonter” genom att fästa uppmärksamheten på en skillnad mellan skriftbild och ljudbild och föreskriva uttalet ”kameljonter” – ”kameleonter” ser ut att ha en stavelse för mycket för att passa den jambiska taktarten. För att ytterligare ge näring åt en metapoetisk läsning skulle man här kunna aktualisera Keats’ ord om den kameleontiske poeten: ”What shocks the virtuous philosopher, delights the camelion Poet.”¹⁵⁴

¹⁵² Tsur (2008), s. 149 (Tsur's exempel 38 är snarlikt den aktuella strofen hos Tranströmer).

¹⁵³ Schiöler (2008), s. 139.

¹⁵⁴ Brev till Richard Woodhouse, 27 oktober 1818, i Keats (1952), s. 226–228 (227).

Det avslutande versparet kan vid första påseendet verka bryta mot paradigmet i de föregående. Överklivningen är ”tom”: man har anledning att förvänta sig en överklivning enligt mönstret och eftersom raden inte slutar med skiljetecken, men så visar det sig att det syntaktiskt hade kunnat stå ett kommatecken där! Den andra raden modifierar dock det som sägs i första: ljudet av andningen är först högre, så att säga, för att sedan bara förnimmas svagt genom den bedövande fågelsången. Ett mer konventionellt ikoniskt sätt att säga det på, alltså närmare speglande den tänkta upplevelsen, hade varit något i stil med ”Fast fågelsången är bedövande / hör jag dem andas, nära som de är”. Det kan ligga nära till hands att koppla detta, minnenas andning och fågelsången, till den metriska analysen, vilken ju alltid räknar med två stämmor: metriska accenter och naturlig talrytm. Samspelet brukar ibland med en musikalisk term kallas kontrapunktiskt, vilket är något vilseledande, eftersom meter och talrytm inte likt två olika instruments stämmor kan skiljas från varandra: som fenomen är metern bunden till språket, och kan inte abstraheras från det. Frågan är om inte den ytterst lätta semantiska pendelrörelsen mellan första och andra versraden kan tänkas stå för en sådan konstituerande insikt också om andningen och fågelsången: minnenas andning är förnimbar *för att* (inte trots att) fågelsången är bedövande.

Har jag i min framställning beskrivit min egen upplevelse av dikten? Nej, snarare har jag kommit fram till upplevelsen genom en i högsta grad hermeneutisk process, rekonstruerat vad man metaforiskt kan kalla en första läsning genom en andra. Minnet är i dikten närvarande som varseblivning, som en osynlig men förnimbar fysisk närvaro. Ruin menar i sin *Poesiens mystik*, med hänvisning till bland andra Bergson, att utmärkande för en sådan upplevelse är den kroppsliga genklangens.¹⁵⁵ Den mentala rörelsen, genom strukturell (meter och talrytm) och semantisk (vid överklivningarna) spänning, står för detta. Spänningen blir aldrig så stor att vad Ruin skulle kalla ett hypnotiskt tillstånd bryts, det vill säga att vi får det Tsur kallar splittrat fokus. Det lugn som dikten intar inför den mystiska upplevelsen står versens återvunna stabilitet i strofernas slut för. Den milda humor som jag visat på står för en avspänd och knappast ångestladdad attityd gentemot den mystiska upplevelsen.

¹⁵⁵ Ruin (1960), s. 246 ff.

6. Avslutning

Vad som framkommit i avhandlingens fyra huvudkapitel ska nu diskuteras i anslutning till de tre frågor som ställdes i 1.1 för att operationalisera syftet: att visa hur versformen och det versformen gör med ord och meningar skapar betydelse eller mening och är en integrerad del av förståelsen av dikten som helhet. Jag inleder med några övergripande kommentarer kring framställningen genom de fyra huvudkapitlen, vilkas undersökningsområden är nära kopplade till de fyra undersökningsområdena. Kapitel 2 (bildspråk) är främst kopplad till den första frågeställningen, kapitel 3 (intertextualitet) till den andra och kapitel 4 (metapoesi) och 5 (emotionalitet) till den tredje.

Genom avhandlingen introduceras teoretiska modeller och delar av Peirces tänkande stegvis, vilket följer behoven av olika detaljnivåer i kapitlen. Men det är också frågan om en pedagogiskt motiverad progression, som i någon mån även speglar avhandlingsförfattarens. En följd av detta tillvägagångssätt är att exempelvis insikterna om semiosis och om vinsterna med ett tredelat teckenbegrepp med början i kapitel 3, inte fullt nyttjas i det föregående kapitel 2. Där används i anslutning till tidigare forskning istället den kanske alltför förenklande tvådelade modellen X miming Y, i vilken representamenet och interpretanten sammantagna motsvarar X och objektet motsvarar Y.

Men Blacks, Richards' och andras insisterande på att metaforen är bärare av unik mening (som är något mer än "summan av" de båda leden) skulle med fördel kunna förstås i ljuset av resonemanget från kapitel 4, enligt vilket representamen och interpretant är skilda åt. Tecknet förstås som dubbelriktat, "tillbaks" mot objektet och "framåt" mot interpretanten. Objektet som vi känner det genom tidigare semiosis bestämmer representamenet, sätter ramarna för hur det kan tolkas, men representamenet ger samtidigt genom sin unika kontext interpretantens delvis nya bild av objektet. En förenkling som kan ligga nära till hands utifrån den tvådelade formeln kan exempelvis vara att säga att tre versraders visuella kontur i Tranströmers "Vinterns blick" står för "en lucka", ett ord som också återfinns i de aktuella raderna (2.1). Med den mer detaljerade teckenförståelsen är det meningen av det symboliska tecknet "lucka", som är den föregående semiosis som bestämmer representamenet, som

gör att det är rimligt att tolka det som ett representamen. Dock bestämmer representamenet också "aktivt" objektet, genom att en materiell kvalitet som representamenet har oberoende av objektet uppfattas stå för något hos objektet. Spänningen mellan denna mer ikoniska teckenfunktion, och den "passiva", mer symboliska, kan sägas utgöra interpretanten, och uppenbarar alltså något nytt hos objektet.

Omvänt kan något i ett senare kapitel vara ett gott eller rent av bättre exempel på något som främst behandlas i ett tidigare. Richards' och Blacks traditionella, språkligt inriktade metafor-teori innebär att ordens mening genom symboliska tecken står för annan mening. När representamenet som i exemplet med versradernas lucka har auditivt eller visuellt materiell form, måste i kapitel 2 ett utvidgat eller mer kognitivt inriktat metaforbegrepp användas. Men exempel där ikoniciteten bygger på intertextualitet i snäv mening (kapitel 3) hade möjligen kunna inkluderas även av Richards' eller Black: när alexandrinen i läsningen av "Ecce homo" (4.5.2) ikoniskt står för mänsklig förstening eller själslig torftighet bygger detta på att vi känner till vad versmåttet brukar associeras med ("klassicism"), det vill säga att vi först kan tolka det som ett symboliskt tecken, på liknande sätt som vi gör med ett ord.

Inte minst i diktläsningarna har det blivit tydligt hur det genomgående perspektivet, versform och ikonicitet, sammanlänkar de fyra områden eller perspektiv som är de fyra huvudkapitlens respektive fokus. De mer komplexa tolkningsprocesser som diktläsningarna speglar (och i någon mån försöker redogöra för) bidrar dessutom till att ge perspektiv på de teoretiska resonemangen. De har bland annat kunnat påminna om att semiotik och hermeneutik inte är samma sak. Ett kolontecken *kan* tolkas som ett visuellt representamen som genom diagrammatisk ikonicitet står för ett par ögon, vilka tänks ha visuell form, och detta är en korrekt beskrivning av tecknet. Huruvida det är en god tolkning eller ej är en annan fråga.

De modeller som i dialog med tidigare forskning härletts från Peirce är väl ägnade att teoretiskt och schematiskt klargöra olika teckenrelationer och teckentyper. Däremot kan de knappast förklara en så avancerad process som tolkningen eller läsningen av en dikt, varken schematiskt eller "så som den verkligen går till". Kedjan av tecken, som dessutom förutsätter och är en fortsättning för sådant som läsaren tidigare läst eller upplevt, skulle snart bli oöverskådlig om ett sådant försök gjordes. Läsningen av en dikt har inte heller någon given början eller något givet slut. Därför kan varken listan över typer av ikonicitet eller de fyra undersökningsområdena – bildspråk, intertextualitet, metapoesi och emotionalitet – fungera som några checklistor vid dikttolkning.

1. Hur ser relationen ut mellan versform och den mening den kan stå för?

Det enkla och korta svaret är givet: där finns alltid en likhetsrelation, ett inslag av ikonicitet, mellan X (representamen och interpretant) och Y (objekt). I syfte att mer i detalj kunna belysa och studera relationerna har en begreppslogiskt åtskillnad gjorts mellan materiell form och mental mening. Genom de försök som gjorts att begreppslogiskt dela in de tecken som versformen ligger till grund för har det dock blivit tydligt hur distinktionen är särskilt problematisk när det gäller versifikation. Den begreppslogiska distinktionen kan då sägas ha fungerat som ett verktyg för att visa hur versform måste förstås som flera olika saker eller som något sammansatt, vilket är ett viktigt resultat av undersökningen.

De fyra modaliteter som presenteras i 1.2 beskriver mer detaljerat relationen mellan form, som kan sägas omfatta de tre första modaliteterna, och mening, som motsvarar den fjärde. Den materiella modaliteten är det fysiska gränssnittet i sin helhet, som först genom den sensoriska modaliteten, perceptionen genom sinnen, blir den mentalt representerade form som kan utgöra representamen i ett tecken. Den sensoriska tilläggnelsen har oundvikligen spatiotemporala dimensioner, vilka utgör den tredje modaliteten. Den semiotiska modaliteten är den egentliga tolkningen av det som medieras genom de andra modaliteterna, när perceptionen får mening.

Traditionellt har versformen betraktats som auditiv eller visuell materiell form. Detta kompliceras dock redan i och med insikten om att all materiell form är mental när den ingår i ett tecken med mänsklig interpretant. Form ”som den verkligen är” är inte i sin helhet tillgänglig för mänsklig perception och tolkning, och inte ens alla delar av den som är det är relevanta för dess funktion som representamen. Att bokstäverna i en text är svarta till färgen, exempelvis, kan svårligen tolkas som ”ground” i ett ikoniskt tecken – inte ens om titeln råkar vara något i stil med ”Den svarta katten” eller ”Om natten” (däremot skulle färgen förmodligen få teckenfunktion om något ord stod i en avvikande färg).

Att objektet är mentalt kan demonstreras av det faktum att symbolen ”häst” någorlunda kan förstås intersubjektivt och framkalla den mentala bilden av en häst – utan att en levande häst måste ledas fram. En skillnad mellan form och mening har ändå gjorts, i syfte att schematiskt kunna åskådliggöra olika relationer och olika typer av ikonicitet. Om någon materiell egenskap utgör representamenet har det form. Detta kan skiljas från fall där det är den mening som uppstår sedan orden eller fraserna (vilka naturligtvis har materiell form) förstås, främst som symboliska tecken, som i sin tur står för annan form eller mening. Objektet har form om vi tror oss veta att det har det, genom vad

Peirce kallar "collateral observation" eller tidigare erfarenhet, och är snarare mening om det rör sig om något begreppsligt abstrakt.

Ett O och meningen av det symboliska tecknet "bollen" kan vara exempel på form (visuell) respektive mening som genom ikonicitet kan stå för något materiellt hos månen. Samtidigt baseras ju även kopplingen mellan meningen i "bollen" och den form hos månen den står för också på visuell likhet, om än inte på den materiella formen hos ordet "bollen" (även om o:et naturligtvis *kan* uppfattas som ett materiellt representamen). Om det däremot sägs att solen "ler" står meningen för något abstrakt – att jämföra med om det gällt månen, då leendets visuella form hade kunnat stå för halvmånens form. Peirces tre typer av ikoniska tecken har förståtts som en gradering längs ett kontinuum, och åtskillnaden mellan form och mening kan underlätta den ungefärliga graderingen av ikoniciteten. För versifikatorisk ikonicitet kommer i första hand de två svagare graderna i fråga, svagt diagram och metafor (jag har dock högre grader av ikonicitet i samband med emotionalitet, något som jag även återkommer till längre fram). Diagrammets "analogous relations" innebär en mer detaljerad likhet som bara kan föreligga mellan form och form, företrädesvis inom samma sinneskategori, medan metaforens "parallelism in something else" gäller mer abstrakt likhet mellan två led som står längre ifrån varandra.

Vid många fall av ikonicitet där versifikationen är inblandad är det dock svårt och föga meningsfullt att dra någon gräns mellan diagrammet och metaforen. Detta gäller vid den centrala versifikatorisk-syntaktiska ikoniciteten, liksom när upplevelse av rytm eller andra spatiotemporala dimensioner i läsningen utlöser teckenfunktionen. I det avslutande kapitlet talar jag i anslutning till Reuven Tsur om *mentala* performance: å ena sidan är sådana tecken nära kopplade till det materiella gränssnittet, men å andra sidan kräver de att detta processas och tolkas på ett tämligen avancerat, poetologiskt motiverat, inlärt och vanemässigt sätt. Frågan är då om detta med mental performance inte också borde gälla vad som i kapitel 2 framhålls som exempel på visuell och auditiv ikonicitet, vilka möjligen vad gäller grad av komplexitet men knappast vad gäller art skiljer sig från exemplen i kapitel 5. Detta är således ytterligare ett exempel på hur något i ett senare kapitel kastar ett omvärderande ljus över något i ett tidigare – men också på att detaljskärpan måste anpassas efter behoven i kapitlen.

Kategoriseringar av tecken som diagram eller metafor eller enligt de olika varianterna av formeln $X \text{ miming } Y$ kräver oundvikligen förenkling och bygger på att tecknet konceptuellt isoleras från sitt sammanhang. O:et som står för månens rundhet kan ur det perspektivet sägas gälla en relativt enkel och direkt likhetsrelation baserad på materiell visuell form, medan det symboliska tecknet

”bollen” kan verka mer kognitivt komplext, eftersom det först måste förstås som mening för att kunna stå för en egenskap hos solen. Men i själva verket förutsätter tolkningen av O:et en mycket speciell kontext, nämligen en föregående teckenproduktion som motiverar eller väcker tankarna om solen hos en läsare. Ur detta perspektiv går det att argumentera för att tolkningen förutsätter så kognitivt komplexa tolkningsprocesser att tecknet snarare borde förstås som en metafor. Detta kunde gälla så gott som alla ikoniska teckenfunktioner som tas upp i avhandlingen, särskilt i de tolv längre diktläsningarna, där ikoniciteten alltid är indirekt, det vill säga att den förutsätter läsning och tolkning av de symboliska tecknen och ofta bygger på föregående ikoniska och andra tecken. Att skilja mellan diagram och metafor innebär med tanke på detta en högst relativ differentiering.

Den första frågeställningen kan alltså besvaras genom ett särskiljande av form och mening hos representamenet respektive objektet, vilka sedan kombineras på alla möjliga sätt i konceptuellt isolerade tecken. De komplikationer som berörs i samband med detta föregrips av den andra frågeställningen. Den kan uppfattas betona hur tolkning alltid innebär en kedja av tecken, semiosis, där form och mening och de olika teckenfunktionerna blandas. Form bestämmer mening och mening bestämmer form:

2. Hur samverkar mentalt och materiellt, till exempel den mentala mening som uppkommit genom tidigare användning av veselement med den som uppstår i den konkreta materialiseringen, i den enskilda diktens visuellt och auditivt unika kontext?

Exemplet verkar först gälla intertextualitet i snävare mening, det vill säga när något uppfattas stå för (något i) ett annat litterärt verk, en tradition eller en annan författare. Detta tecken kan beroende på perspektiv vara huvudsakligen antingen symboliskt, indexikalt eller ikoniskt. Men när tecknet används kan det inte enbart stå för exempelvis ett annat verk som vi känner till sedan tidigare, utan ger mot bakgrund av detta tidigare objekt en delvis ny bild av det, eftersom interpretanten så att säga ser objektet genom det kontextuellt unika representamenet. Semiotiskt skiljer sig dock inte detta från alla andra tolkningssituationer, från semiosis eller intertextualitet i vid mening.

Versifikation innebär alltså inte någon särskild typ av semiosis.

Mening, som ett resultat av tidigare semiosis, spelar en stor om inte avgörande roll vid kategoriseringen och beskrivningen av versifikatoriska strukturer och bildar en bakgrund mot vilken formen tolkas. De associationer som är mer eller mindre starkt förknippade med en versform genom tidigare användning (av en viss poet, i ett visst sammanhang, under en viss tidsperiod

och så vidare) är främst symboliska tecken, vilka dock, likt ord, kan komma att få en bildlig betydelse i ett konkret sammanhang och fungera som en metafor, ”a parallelism in something else”. Ett exempel kan vara hur inslaget av blankvers i Aspenströms ”Mätarlerven” (2.5.2) står för inskränkthet – men denna tolkning bygger i sin tur på auditiv ikonicitet, att raderna om frihet respektive bundenhet har olika rytm. Omvänt innebär avvikelserna från alexandrinversen i Edfelts ”Delfi” (3.5.2) ”i sig” auditiv ikonicitet, men förutsätter att vi känner till kategorin alexandrinvers och vad den kan stå för symboliskt, för att det ska vara möjligt att göra den ikoniska tolkningen.

Formeln X miming Y i kombination med graderingen kan ligga till grund för ett slags typologi över versifikatorisk ikonicitet. Gränsdragningar mellan typerna problematiseras redan när dessa presenteras första gången i kapitel 2 och sedan ytterligare av vad som framkommer i de följande kapitlen. Typologin måste omgärdas med en sådan mängd förbehåll, att det är först när dessa har diskuterats som jag nu dristar mig till att ställa upp den:¹

Form miming form/meaning

Auditiv ikonicitet

Visuell ikonicitet

Emotionalitet

Meaning miming form/meaning

Versifikatorisk-syntaktisk ikonicitet

Versifikatorisk pseudosyntax

Intertextualitet (i snäv mening)

Jag har i någon mån redan berört huruvida den versifikatoriska emotionalitet som beskrivs i kapitel 5 verkligen bör betraktas som en egen kategori. Jag väljer att göra så, men vill åter igen betona att det rör sig om en grad- snarare än artskillnad. Dels har det visat sig nödvändigt att betrakta emotionella objekt som något mer komplexa, som såväl form (kropp och rörelse) som mening (begreppen ”ångest”, ”glädje” etc.) i enlighet med en modern förståelse av vad emotioner är. Dels verkar de representamen det är fråga om förutsätta mer komplex mental performance där strukturkonflikt på flera nivåer eller annan typ av ikonicitet kan spela in. Vad gäller kategorierna auditiv och visuell ikonicitet i de föregående kapitlen gör jag istället förenklingar, under

¹ Jfr. Svensson (2015).

reservationen att det även här handlar om läsarens mentala realiseringar av det materiella gränssnittet med främst temporala respektive främst spatiala dimensioner som följd. Jag har heller inte i detalj gått in på hur det kommer sig att materiella representamen genom ikonicitet kan stå för exempelvis ”döden”: i sådana fall lyfts ju genom representamentets materiella egenskaper något materiellt fram i detta objekt, som därför kanske något för lättvindigt kallas abstrakt.

Något bör även sägas om gränsdragningen mellan versifikatorisk-syntaktisk ikonicitet och versifikatorisk pseudosyntax. Fall där exempelvis ordet ”slut” står vid versradens slut är förvisso avhängiga versradsindelningen, men påminner ändå starkt om syntaktisk ikonicitet som är oberoende av versform: ”slut” kunde även stå i satsens slut. I sådana fall kan det vara besvärligt att avgöra huruvida representamenet (och objektet) bör betraktas som form eller mening, något som än en gång bidrar till att dekonstruera denna åtskillnad. När versradsindelningen ger upphov till versifikatorisk pseudosyntax rör det sig däremot om en (alternativ) läsning av de symboliska tecknen, om en felläsning (om än estetiskt signifikativ), vars mening kan stå för annan mening på samma sätt som en språkligt formulerad metafor. Se exempelvis min läsning av Ekelöfs ”långt under horisonten, där den ligger / så aftonblank. – Och vi vet inte om den” (2.5.3), där dikten tycks säga att vi inte känner till horisonten (”den”, som med en syntaktiskt normal läsning syftar på något annat), varvid horisonten kan förstås som en bild för vårt vetandes gräns, eller liknande. Ofta befinner sig exemplen emellertid någonstans mellan dessa båda poler. Johnsons ”en grönfink vrider / sin strof” (4.1) kan sägas göra ikoniskt vad den säger med symboliska tecken, och genom att tecknet utnyttjar versifikationens ”vridning” av syntaxen kunde detta kanske bäst förstås som ett något mer avancerat fall av versifikatorisk-syntaktisk ikonicitet. Men denna ikonicitet kan i sin tur, vilket jag framför allt behandlat i kapitel 4, om metapoesi, leda till att ordens mening kan förstås på ett alternativt sätt, som om den stod för versifikationen. Då kan detta således förstås som versifikatorisk pseudosyntax.

3. Vilken funktion har den förskjutning av uppmärksamheten mot formsidan som versifikationen kan bidra till när det gäller diktens sätt att representera?

Frågeställningen har i någon mån behandlats tvådelat: medan kapitel 4, om metapoesi, har uppmärksamheten på formsidan i fokus, undersöks i kapitel 5 snarare hur poesin kan representera ett notoriskt svårfångat objekt, en emotion. Slarvigt uttryckt behandlar de ”misslyckad” respektive ”lyckad” representation, eller betonar ”hur” respektive ”vad” – vilket i så fall ska ses som två sidor av samma mynt.

Frågeställningens ”funktion” och ”sätt att representera” aktualiserar frågan om poetik. Perception och tolkning av poesi fungerar inte på ett väsentligen annorlunda sätt än annan perception och tolkning, däremot måste poetiken lära oss vad i läsningen som är relevant att tolka som tecken, vad som ska förstås som en signifikativ egenskap hos dikten. De poetologiska rekommendationerna för perception och tolkning kan, som i fallet med emotionerna, bygga på vad vi vet om perception och tolkning av emotioner. Det kan antingen handla om en intuitiv kunskap, utifrån intersubjektiva, mänskliga erfarenheter, eller, som hos Tsur, en kunskap i anslutning till psykologisk forskning, vilket kan ligga till grund för en mer genomreflektad poetik.

Sådant som att känna till versifikationen som system, inklusive att och på vilken sätt den skapar betydelse, tillhör poetikens område och utgör verstextens kvalificerande aspekter, som alltså måste läggas till de tidigare nämnda modaliteterna. Alla texter har ju ett materiellt gränssnitt som förmedlas genom sinnena, med spatiotemporala aspekter till följd, och som tolkas. Texter kan skiljas från andra medietyper genom att de har andra materiella gränssnitt, men det är de kvalificerande aspekterna som skiljer olika texttyper från varandra. Poesins kvalificerande aspekter dikterar och får oss att utveckla de vanor enligt vilka vi läser versifierad text. Redan innan läsningen börjar styr våra förväntningar vilka tecken vi kommer att lägga märke till. Är dikten visuellt relativt symmetrisk kan det ligga nära till hands att förvänta sig att den är traditionellt metrisk. Perception och tolkning kan då, åter igen, knappast skiljas åt: vi hör så att säga inte abstrakt ljud som vi sedan tolkar som till exempel blankvers – vi hör blankvers.

Vad som utgör dessa verstextens kvalificerande aspekter är i hög grad en förhandlingsfråga, något som jag menar kan framgå tydligare i beaktande av friare versifikation, eftersom dess beskrivningskategorier inte är lika utvecklade eller allmänt accepterade som den mer traditionella versens (se särskilt 3.4 och 5.4). Att versforskaren tror sig mer exakt kunna beskriva metrisk vers betyder dock inte att dess särskilda sätt att skapa mening på inte behöver diskuteras vidare, med tanke på att vi lever i en tid då nästan all den betydande poesi som ges ut är icke-metrisk, eller då intresset för äldre lyrik är svagt och det traditionella inslaget i 1900-talets modernistiska vers underskattas. Något som utöver ovana vid metrisk vers (och därmed frånvaron av läs- och tolkningsvanor) kan hindra att dess ikonicitet uppfattas eller uppskattas är enligt den hypotes jag framkastade i 5.3, att traditionell versform som sådan tidvis kan komma att uppfattas som ett symboliskt eller indexikalt tecken för det traditionella, och i förlängningen något förbrukat.

Jag har i första hand arbetat utifrån poetologiska tankegångar som fokuserar på versradsindelningen och på överklivningar (enjambements), samt på de inslag av metricitet som även kan finnas i friare vers. Tyvärr är detta inte tillämpligt på all typ av vers, och mycket återstår således att göra här. Ett problem som jag har lyft fram är att det vid friare versifikation sällan är möjligt att sluta sig till de principer enligt vilka dikten skrivits – utan hjälp av poeten.² Viktiga uppslag kring hur fri vers fungerar kommer också från utövande poeter eller från poeter som också är forskare.³ Konstnärlig forskning bedrivs numera även i Sverige och har redan börjat ge lovande inblickar.⁴

Det måste naturligtvis betonas att uppfattningen om vad poesi (versifierad text) är och bör sträva efter är något som varierar över tid. Det gäller inte minst frågan om representation, vilket begränsar möjligheten att besvara frågeställningen heltäckande. Även om det historiska perspektivet inte kunnat få mer än ett begränsat utrymme i avhandlingen har poesiuppfattningens tidsbundna karaktär berörts i särskilt kapitel 4 och 5, och då främst som en relation mellan det ikoniska och det symboliska. Ikoniska inslag, som krävs för att något nytt ska kunna uttryckas, blir med tid och användning så invanda att de snarare fungerar som symboler. Samtidigt blir det ikoniska märkbart först mot bakgrund av symboliska tolkningsvanor, till exempel när den ikoniska teckenfunktionen bygger på intertextualitet. Den läsare som vid läsningen av en dikt uppfattar en ikon av det starkare slaget, en bild av en emotion, har så väl tillägnat sig vanan att förbinda versform, bland annat, med mening att den blivit automatiserad, på ett sätt som påminner om hur vi förstår och använder vardagligt språk. Å ena sidan riskerar diktens versifikatoriska, ikoniska tecken då att snart närma sig de mer symboliska tecknen, att uppfattas som alltför konventionaliserade och i värsta fall som en kliché. Mot bakgrund av en förväntan om att en dikt ska ”presentera” snarare än bara beskriva sitt objekt (se 4.2) skulle detta kunna rikta uppmärksamheten mot klyftan mellan det som representerar och det som representeras. Å andra sidan får de ikoniska inslagen inte vara alltför överdrivna – något som också leda till ett slags ”kortslutning” i representationen, när vi upplever att tecknet ”samtidigt” eller på ”samma plats”

² Se Ullén (1976), s. 11–52, om Göran Sonnevis versifikation utifrån intervjuer och uppläsningar..

³ Traditionen är starkare i USA, där *creative writing* länge haft en plats vid universiteten; en mängd fritt hållna miniessäer finns i antologin *A Broken Thing. Poets on The Line*, red. Emily Rosko & Anton Vander Zee (Iowa City, 2011).

⁴ Nyberg (2013) är den första avhandlingen i litterär gestaltning och behandlar två av Nybergs icensättningar av egen poesi.

representerar objektet både symboliskt och ikoniskt. Uppfattningen om vad som är en "lagom" nivå av ikonicitet är således något som förskjuts över tid – något som den metapoetiska funktionen ständigt kan sägas pröva.

Så här långt har det handlat om versifikationens kategorier eller grepp, vilka i någon mån kan abstraheras från texten: exempelvis versmåttet elegiskt distikon, som tidvis förmodligen uppfattats ha ett ikoniskt samband med det ämne som det av vana förknippas med,⁵ eller frekventa överklivningar som ikoniskt står för rörelse och i förlängningen för aktiv emotionalitet. Men ur ett annat perspektiv innebär versifikationen möjligheter till ikoniska teckenfunktioner just genom att de inte kan skiljas från sin unika kontext av ord och meningar. Ett antagande om ett sådant oupplösligt samband ligger ju också bakom avhandlingens syfte och speglas i definitionen av versifikation: dels metern eller annat rytmiskt mönster projicerat på en tänkt prosodi, dels som versradsindelningens segmentering av ett tänkt syntaktiskt flöde.

Den här definitionen gör versifikation till ett exempel på Jakobsons poetiska funktion, vilken nämnts vid några tillfällen i avhandlingen. Den innebär att ekvivalensprincipen projiceras från selektionsaxeln till kombinationsaxeln. Ekvivalens, likhet, i form av versrader (vilka alltså är ekvivalenta i egenskap av att vara just versrader) och – åtminstone i metrisk vers – rytmiska enheter reglerar hur sekvenserna av ord och meningar kombineras ihop, utöver syntaxens och prosodins regler. Detta får till följd att den auditiva och visuella materialiteten blir mer framträdande och – vilket jag intresserat mig för mer än Jakobson – kan tolkas som representamen i ikoniska tecken.

Problemen med denna förståelse av Jakobson i kombination med versifikatorisk ikonicitet är att den är relativ (framträdande i förhållande till vad, uppfattat av vem?) och delvis utgår från kvantitet (en poetisk text innehåller ofta till exempel fler allitterationer än en genomsnittlig prosatext av motsvarande längd, litterär eller ej, men så är det förstås långt ifrån alltid). Vidare riskerar detta materiella att skiljas ut – när det i själva verket är vad det gör med diktens mening som är det väsentliga. Jørgen Dines Johansen ansluter i sin semiotiska definition av poeticitet till Jakobson, men talar istället om den poetiska texten som "överkodad". Jag tror att detta bidrar till att göra Jakobsons poetiska språkfunktion mer förenlig med tanken om att versifikationen är oupplösligt förbunden och gör något med de symboliska tecknen, med orden och meningarna:

⁵ Jfr. Peter Henning, *Minne, jag, 1800. Litterär självframställning hos Atterbom, Geijer, Widerberg och Heidenstam* (diss. Lund; Göteborg 2015), s. 37 ff. ("Elegin mellan versmått och affekt").

Semiotically speaking, poeticity is first and foremost concerned with surplus coding, i.e. with adding rules in addition to language rules, for the production of literary texts, and for their reception too, in the sense that the reader is supposed, at least unconsciously, to understand and respond to what is characteristic of the individual poetic texts.⁶

Parallellt med de vanliga språkreglerna är texten kodad av versifikationen, som kan liknas vid ett eller två alternativa interpunktionssystem. Ikoniciteten har att göra med att det huvudsakligen symboliska tecknet måste förkroppsligas och därmed sätts i ett sammanhang; ordet tolkas utifrån sin plats i satsen, omgivande ords och satsers mening och den yttre kontexten, talsituationen. I den poetiska texten tillkommer ytterligare kodsystém, fler kontextuella och textbundna parametrar, som står i konflikt med andra, att ta med i beräkningen:

The difference between everyday and poetic speech is that in the latter the rhetorical devices are made more complex and refined, and this refinement allows poetic texts to represent states of affairs and relationships that are not stereotypical; indeed, sometimes it allows them to represent what has not yet been put into speech.⁷

Johansen hade här kunnat tala om vardagsspråket som mer symboliskt, där det som representeras är sådant vi känner väl till, ”stereotypical”. Den hypotetiska, ”rena” symbolen kan aldrig innebära något nytt, men när inslaget av ikonicitet ökar kan det tolkas på ett delvis annorlunda sätt – kanske rent av som en metafor. Liknelsen av versifikation vid ett interpunktionssystem är adekvat, eftersom en likhetsgrund är det oupplösliga sambandet med de ord och meningar som de bär upp och bärs upp av.

Ett versmått som genom vana kommit att associeras med en bestämd tidsepok eller poet är ett symboliskt tecken, men det har visat sig att om det inte förblir vad Peirce kallar ”a mere dream”, utan förkroppsligas, det vill säga när det sätts in och förstås i ett sammanhang, måste det också åtminstone delvis tolkas utifrån detta nya sammanhang och de inslag av indexikalitet och

⁶ Johansen (2007), s. 121. Kodbegreppet är nära förknippat med strukturalistisk teoribildning men passar mindre bra med Peirceiansk, enligt vilken tolkningen är ett nytt tecken, som i sin tur resulterar i ett nytt tecken o.s.v., och alltså inte ”avkodar”.

⁷ Johansen (2007), s. 121.

ikonicitet som då tillkommer, och producera ny mening. Ett versmått är en versifikatorisk kategori, men detsamma gäller även för ord, vare sig de används i ett litterärt sammanhang eller ej. Ofta, i mer vardaglig språkanvändning, är den uppfattade spänningen mellan ordets mening som vi känner den från tidigare semiosis, genom en mentalt lagrad interpretant, och den nya, av sammanhanget modifierade meningen (Elleströms representation respektive neorepresentation, se 3.2) inte tillräckligt stor för att motsvara den mellan vad som traditionellt kallas bokstavlig respektive bildlig mening. I litterära, särskilt poetiska texter är spänningen ofta större och det kan heta att de i högre grad präglas av bildspråk – originella, överraskande metaforer med högre grad av ikonicitet. Men det rör sig semiotiskt alltså, åter igen, om en grad- mer än en artskillnad, något som också den begreppsliga metafor-teorin utifrån delvis andra perspektiv har bidragit med insikter i.

Mot bakgrund av ett vidgat ikonicitetsbegrepp och senare tids ikonicitetsforskning som i högsta grad även intresserat sig för icke-litterärt språk står det dock klart att det inte är ikoniciteten – och inte heller det visuella eller auditiva – som är utmärkande för den versifierade texten. Dessutom har jag vid flera tillfällen och särskilt i kapitel 3, om intertextualitet, tangerat tanken om att alla tecken i bruk skulle ha ikoniska inslag.

Summary

Verse & Iconicity. With Examples from Swedish Modernist Poetry.

Texts written in verse differ from other texts in the way in which they create meaning. This well-established doctrine of poetics, however, is exceedingly difficult to put into practice when reading and interpreting individual poems. This thesis revisits and explores the relationship between meaning and verse by means of the notion of iconicity, i.e., as signs primarily based on similarity. Verse is understood as the occurrence of meter and other rhythmical devices and as the division or organization of the text into lines and stanzas. To put it otherwise, verse is about segmentation into verse lines and of the syllables of the lines into smaller rhythmical units. The aim of the thesis is to show how verse and its interaction with words and sentences create meaning and can be an integrated part in the interpretation or understanding of the poem as a whole. This aim is further implemented in three questions:

1. In what ways is verse able to stand for meaning?
2. How do mental and material elements interact; for instance, how does the mental meaning created by earlier use of certain elements of verse interact with their auditory and visual materialization in the individual poem?
3. What is the function of the heightened attention to form that versification can inflict when it comes to the poem's way of representation?

Versification is understood to involve and concern poetry reading in all respects. Consequently, it is not studied as something separate and is not merely described but discussed in relation to four other literary fields or areas of research. These, in connection with verse and iconicity, are the focus of each of the main chapters, respectively, *figurative language*, *intertextuality*, *the metalyric* and *emotionality*.

To actually show how verse may play a far from negligible part, and to give further illustrations of the theoretical discussions, each chapter concludes with three extensive close readings. The twelve poems have

been sampled from the last century but mainly from about 1950 when the breakthrough of lyrical modernism in Swedish literature traditionally is supposed to have taken place; all twelve are, broadly speaking, in the modernist tradition. Major poets like Edith Södergran, Gunnar Ekelöf and Tomas Tranströmer are represented.

Modernist verse has not been extensively or sufficiently covered in previous research and, seen from an intermedial perspective, is particularly complex and interesting. All written poetry is primarily visual—we perceive it with our eyes. However, it seems that around the turn of the last century, heralded by typographical experiments by Mallarmé and Apollinaire, the visual interface of the poem became more emphasized than before. Non-metered, so-called free verse, closely connected to lyrical modernism, is primarily verse to the eye. Put simply, the only feature that distinguishes free verse from prose is the graphic division into lines. But this also affects traditional, metrical and primarily auditory verse. In fact, it is not even meaningful to make a clear-cut distinction between these two, or as T. S. Eliot famously put it: “The ghost of some simple metre should lurk behind the arras of even the ‘freest’ verse.” This interaction is reflected in the selections made here.

The notion of iconicity is derived from American philosopher Charles Sanders Peirce but is not necessarily used in any close connection to his ideas. In this thesis, however, Peirce’s semiotic framework offers the essential tools to analyze how semantics and pragmatics blend seamlessly. In addition, due to the fragmentary status of Peirce’s writings and his comparative lack of interest for the arts, this study relies extensively on explications and adaptations by other researchers.

The material aspect of signification, in particular, is a facet somewhat downplayed by Peirce but essential to studies of media and the arts when it comes to understanding the different ways in which meaning is created. According to Peirce, a sign consists of three inter-related parts: a *representamen*, an *object*, and an *interpretant*. The representamen can be understood as the signifier (e.g., a portrait, a wisp of smoke, or a letter) while the interpretant is the mind that interprets the representamen as such and brings the representamen in connection with the object, the thought of the signified: a person (by the portrait), fire (by the wisp of smoke), and a sound (by the letter). This simplified picture of the sign constituents is elaborated upon throughout the thesis, especially concerning the material and mental facets of the representamen and the object.

The portrait, the wisp of smoke, and the letter are instances of three types of signs or sign functions in Peirce's most famous trichotomy. When signification requires that the representamen share some qualitative feature of the object, the sign is an *icon*. In the *index*, there is an existential or physical connection between representamen and object, while the *symbol*, finally, relies on "habits," as Peirce prefers to put it, or conventions to make the connection. Signs in use often have a mixed character, consisting of iconic, indexical, and symbolic traits, although one type of representation often dominates. Words and sentences, when we are concerned mainly with the meaning for which they stand, primarily are symbolic signs.

Chapter 2, on iconicity and figurative language, is the principal one in the sense that it presents all possible types of iconicity in verse, using the formula *X miming Y*, in which Y can be equated with the object and X includes both the representamen and the interpretant. Original figural language often is highlighted as a crucial feature of poetry and to show how it interacts with verse therefore is highly relevant.

Peirce's understanding of the sign, according to which something stands for something else, also is reminiscent of a general definition of metaphor. It must be stressed, however, that the perspective in this thesis necessarily expands upon a traditional, linguistically oriented view on metaphor according to which the meaning of the symbolic signs is the metaphor vehicle. Instead, it comes closer to a more recent cognitive approach to metaphors, which also seems to be in line with Peirce's thinking. Auditory or visual form, as features of verse, which stands for something else can be understood as Form miming form or Form miming meaning; the former when the object, as we know it from previous experience, has material traits, the latter when the object is rather something abstract.

This well-established understanding of iconicity in verse is developed by following Elleström's (2010) notion of iconicity in general as not only form miming form/meaning but also as meaning miming form (e.g., when the meaning of the words "the golden ball" are perceived to stand for, by means of similarity, material aspects of the sun) and as meaning miming meaning (when the meaning of the word "smiles," said about a field, stands for an abstract quality of the field).

According to a poetics of verse that stresses that verse should be read as verse, verse influences alternative readings of the symbolic signs. *Syntactic iconicity* is when word order somehow mirrors or stands for a meaning, for instance, when "end" is placed at the end of the sentence—or the line of verse. *Versificational pseudosyntax* (Kjörup 2008) is when lineation causes or is the

grounds for a “misreading” of an isolated line or group of lines. If this meaning is not dismissed, it could work as an iconic sign. In fact, what frequently makes instances of versificational pseudosyntax so powerful, so literally conspicuous, is that their meanings often seem similar to meanings we already have guessed while reading the poem.

Furthermore, Elleström’s conceptual distinction between form and meaning reflected in the typology is helpful in making sense of Peirce’s attempt to differentiate between three basic sorts of iconicity: *image*, *diagram*, and *metaphor*. The two sorts relevant in the chapter, diagrams and metaphors, represent “by analogous relations in their own parts” and “by representing a parallelism in something else,” respectively.

The term diagram is primarily reserved for cases of iconicity in which both representamen and object have material form, especially when they belong to the same sense category. The metaphor denotes a weaker, less detailed, and more complex kind of similarity between single, more abstract traits. Peirce’s grading of iconicity, however, is viewed as a continuum. It is useful to make conceptual distinctions, but there is hardly any point in maintaining them strictly in complex processes of interpretation. Throughout the thesis, it also becomes clear that it is oversimplified and questionable to view verse as material form only; rhythm is rather viewed as a psychological category, and often the sign function is based on the reader’s experience of spatiotemporal aspects that should not be reduced to visual or auditory form.

The main reason why verse cannot be reduced to form is that its interpretation, as all signs, depend on previous sign processes, or *semiosis*. This is explored in Chapter 3, on intertextuality. The assumption is that verse, as an exclusively literary category, always to some extent derives its meaning from its relation to other texts, poets, or traditions. The intertextual sign, in this narrow sense, is shown to be primarily symbolic, indexical, or iconic. An instance of a category of verse—for example, the alexandrine—works like an instance of a word and can be understood as what Peirce calls a replica. Also like a word, it habitually is connected to an object, which in this case may be 18th century classicism, when it was last in use in Swedish literature. This is the object of the sign, which must be something known or mentally stored from previous semiosis. But, following Ponzio’s (1997) and Elleström’s (2014) Peirce-adapted models of general semiosis, the resulting interpretant also takes into account the unique context of the representamen, its concrete visual and auditory form or, for example, the poetics of the time when the poem was written.

In this context-dependent interpretation of new meaning, iconicity plays an important part, even though the previous meaning on which it is based is

represented mainly with a symbol. Understanding intertextuality in the light of models of general semiosis also links intertextuality in the narrow sense with what could be described as intertextuality theories proper in thinkers like Kristeva and Barthes (1960s). A comparison between different notions of intertextuality brings the question of intentionality into the fore, which is discussed with reference to the difficulties in categorizing and the lack of recognized categories for non-metrical, free verse.

Chapters 4 and 5 can be said to focus on two different aspects of representation. Simply put, the chapter on the metalyric explores what happens when form is overemphasized, when representation “fails,” while the chapter on emotionality is concerned with how poetry, by means of verse, can “succeed” in representing in a different or even superior way.

The metalyric means self-reference, but this, in turn, has been understood to mean many different things. The chapter starts out with an overview with a number of verse-related examples, following Müller-Zettelmann’s (2000 and 2005) definitions. What is meant here is when part of the verse is interpreted as the object of the sign as a consequence of its drawing attention to itself, or when the poem is perceived to do iconically what it says that it is doing in symbolic signs.

In addition, this understanding is supplemented by a functional one, in relation to a “crisis of modernism” or “crisis of representation”. Peirce’s overarching phenomenological categories are adapted to denote three different attitudes towards representation. *Firstness* equals the mainly romantic dream of “presenting” rather than representing, with no perceived rift between what represents and what is represented. The realization that this is not possible is what leads to the “crisis”. *Secondness* here means an intentionally naïve attempt at one-to-one representation, which involves a heightened or exaggerated degree of iconicity. This, in turn, leads to an insight concerning the *Thirdness* of the tripartite sign. The metalyric function is to show how signification works and to some extent to show why the idea of a crisis is misconstrued. Of course, what is perceived as emphasized iconicity or not is, to a large extent, historically determined, a question of reader psychology, and a matter of interpretation.

Throughout the history of poetics and literature, statements on poetry’s connection with emotionality are profuse but often marred by a lack of clarity. As a starting point, Chapter 5 outlines a modern understanding of what an emotion is. Drawing mainly on Robinson (2005), an emotion is understood as a complex process in three basic steps: “a non-cognitive affective appraisal”, something that catches the individual’s attention and triggers a physiological or

motor response in the next step. In the last, non-obligatory step, cognition kicks in and corroborates or modifies the response, and the emotion may be labeled with a conventional word. This understanding is compared to one of Peirce's trichotomies of the interpretant, which is interpreted as very similar. An actual bodily response or interpretant is necessary for the experience of an emotion, but from the hermeneutic perspective of the thesis, emotions are rather seen as represented objects, by means of iconicity, which seems to be in line with critics connected to New Criticism. Emotions are so intimately connected to bodily behavior that their mental structures are very similar to mental representations of bodily behavior.

Verse is shown to play a crucial part. On a basic level, its emphasized materiality might be said to stand for the body, but more importantly, verse can be read or performed in ways which lend it to representing bodily movement. Tsur's (e.g. 2008) ideas on divergent and convergent styles, characteristic of emotional and non-emotional poetry, respectively, are reviewed. Divergent style means conflicting structures on various levels, including verse, takes more mental energy to process, which, in turn, may be perceived as the higher mental-energy level of some emotional states. It is argued that this can be understood as diagrammatic or metaphoric iconicity, in spite of the rather experience-oriented strain in Tsur's theory, according to which the emotion in question is perceived as a quality of the poem, not as something represented.

These two conflicting views are reconciled, however, in the idea that the lower-level iconicity, when the reader has learned to more or less automatically process it, is perceived as a more complex but also more direct and detailed iconic sign of "simple qualities" or what Peirce calls an image. Tsur's ideas on divergent and convergent style is further applied and developed in the chapter's three concluding close readings.

Referenser

LYRIK (OCH ANNAN SKÖNLITTERATUR)

- Apollinaire, Guillaume, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre 1913–1916* (Paris, 1925).
- Andersson, Paul, *Elegi över en förlorad sommar I–III*, red. Jonas Ellerström (Stockholm, 2010).
- Arnold, Matthew, *The Poems of Matthew Arnold* (2. ed.), red. Kenneth Allot & Miriam Allot (London, 1979).
- Ashbery, John, *Självporträtt i en konvex spegel och andra dikter*, tolkade och med inledning av Göran Printz-Påhlson (Stockholm, 1983).
- , *The Collected Poems 1956–1987*, red. Mark Ford (New York, 2008).
- Aspenström, Werner, *Litania* (Stockholm, 1952).
- , *Jordvaggan – himmelstak. Dikter i urval och kommentarer*, (Stockholm, 1973).
- Berggren, Tobias, *24 romantiska etyder* (Stockholm, 1987).
- , *Intifada* (Stockholm, 2008).
- Dante Alighieri, *Den gudomliga komedin [Divina commedia]*, tolkning Ingvar Björkeson (Stockholm, 1983).
- Edfelt, Johannes, *I denna natt* (Stockholm, 1936).
- , *Elden och klyftan* (Stockholm, 1943).
- , *Hemliga slagfält* (Stockholm, 1952).
- , *Insyn* (Stockholm, 1962).
- , *Spelrum* (Stockholm, 1990).
- Ekelund, Vilhelm, *Hafvets stjärna* (Stockholm, 1906).
- Ekelöf, Gunnar, *Samlade dikter I–II*, red. Anders Mortensen & Anders Olsson (Stockholm, 2015).
- Eliot, T. S., ”East Coker”, tolkning av Gunnar Ekelöf, *Bonniers litterära magasin* 1941, s. 423–428.

- Ferlin, Nils, *Kejsarens papegoja* (Stockholm, 1951).
- Frostenson, Katarina, *Tankarna* (Stockholm, 1994).
- Gullberg, Hjalmar, *Terziner i okonstens tid* (Stockholm, 1958).
- Hillbäck [Sjöstrand], Ella, *Hos en poet i kjol* (Stockholm, 1939).
- , *I denna skog* (Stockholm, 1953).
- , *Skapelsesånger. Dikter i urval 1947–1962* (Stockholm, 1964).
- Holmér, Folke, Lindegren, Erik & Östlund, Egon, *Halmstadgruppen. Waldemar Lorentzon - Axel Olson - Erik Olson - Esaias Thorén - Sven Jonson - Stellan Mörner* (Stockholm, 1947).
- Joyce, James, *Odysseus [Ulysses, 1922]*, övers. Thomas Warburton (Stockholm, 1946).
- , *Ulysses [1922]*, övers. Erik Andersson (Stockholm, 2012).
- Johnson, Bengt Emil, *För resten. Improviserade dikter o dyl* (Stockholm, 1987).
- Goethe, Johann Wolfgang, *Goethes Werke I. Gedichte und Epen 1* (8. Aufl.), red. Erich Trunz (Hamburg, 1966).
- Lindgren, Erik, ”Ecce homo”, *40-tal* 1946:9–10, s. 361.
- , *Sviter* (Stockholm, 1947).
- , *Vinteroffer* (Stockholm, 1954).
- Lagercrantz, Olof, *Dikter från mossen* (Stockholm, 1943).
- Malinovski, Ivan, *Poetomatic* (København, 1965).
- Martinson, Harry, *Passad* (Stockholm, 1945).
- Mythos Iphigenie. Texte von Aischylos bis Volker Braun*, red. Stefan Matuschek (Leipzig, 2006).
- The Norton Anthology of English Literature. 4th Edition. Volume 1*, huvudred. M. H. Abrams (New York, 1993).
- Pound, Ezra, *Collected Early Poems of Ezra Pound* (London, 1977).
- Rümī, *Discourses of Rümī*, övers. A. J. Arberry (Richmond, 1993):
- Stagnelius, Erik Johan, *Samlade skrifter 2*, red. Fredrik Böök (Stockholm, 1913).
- Svenbro, Jesper, *Element till en kosmologi och andra dikter* (Stockholm, 1979).
- Svenska Akademiens handlingar. Ifrån år 1796. Sextonde delen* (Stockholm, 1836).

- Svenska Akademiens handlingar. Ifrån år 1796. Sextiondeandra delen* (Stockholm, 1886).
- Svenska Akademiens handlingar. Ifrån år 1886. Fyrtiosjunde delen* (Stockholm, 1937).
- Svenska Akademiens handlingar. Från år 1986* (Stockholm, 1987).
- Svensk litteratur 2. Frihetstiden. Gustavianska tiden*, red. Torkel Stålmarch (Stockholm, 1993).
- Svensk litteratur 3. Romantiken*, red. Ingemar Algulin & Barbro Ståhle Sjönell (Stockholm, 1994).
- Södergran, Edith, *Septemberlyran* (Helsingfors, 1918).
- , *Rosenaltaret* (Helsingfors, 1919).
- Thoursie, Ragnar, *Emaljögat* (Stockholm, 1945).
- Tranströmer, Tomas, *Stigar* (Stockholm, 1973).
- , *Det vilda torget* (Stockholm, 1983).
- , *Dikter och prosa 1954–2004* (Stockholm, 2011).
- Vennberg, Karl, *Halmfackla* (Stockholm, 1944).
- Williams, William Carlos, *The Collected Earlier Poems of William Carlos Williams* (Norfolk CT, 1951).
- Världsdramatik 1. Den klassiska traditionen* (2. uppl.), red. Bengt Lewan (Lund, 1998).

TEXTER AV CHARLES SANDERS PEIRCE

- Förkortningen CP avser *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, volym I–VI, red. Charles Hartshorne & Paul Weiss (Cambridge MA, 1931–35) och volym VII–VIII, red. Arthur W. Burks (Cambridge MA, 1958). Publiceringsdetaljerna och dateringen baseras på Burks' bibliografi i slutet av CP 8. Förkortningen följs av volym- och paragrafnummer. NEM IV avser *The New Elements of Mathematics IV*, red. Carolyn Eisele (The Hague, 1976).
- , "The Logic of Science and Induction" (förmodligen elfte Lowell-föreläsningen); CP 7.579–596 [1866].
- , "Some Consequences of Four Incapacities", *Journal of Speculative Philosophy* 2, s. 140–157; CP 5.264–317 [1868].

- , "The Order of Nature", *Popular Science Monthly* 13, s. 203–217; CP 6.395 – 427 [1878].
- , "On the Algebra of Logic: A Contribution to the Philosophy of Notation", *American Journal of Mathematics* 7, s. 180–202; CP 3.359–403 [1885].
- , *A Guess at the Riddle* (manuskript); CP 1.354–368, 1.373–375, 1.379–416 [c.1890].
- , "The Law of Mind", *The Monist* 2, s. 533–559; CP 6.102–163 [1892].
- , *Grand Logic or How to Reason: A Critick of Arguments* (manuskript); CP 1.545–559, 2.281, 2.285, 2.297–302, 2.391–430, 2.445–460, 2.517–535, 2.645–660, 3.328–358, 4.21–152, 5.358–410, 6.278–286, 7.388–450, 7.463–467, 7.559–564 [1893].
- , "The Short Logic" (delar av manuskript); CP 2.282, 2.286–291, 2.295–296, 2.435–444, 7.555–558 [c.1893].
- , "The Connection between Mind and Matter" (manuskript); CP 6.272–277 [c.1893a].
- , "That Categorical and Hypothetical Propositions are One in Essence, with some Connected Matters" (delar av manuskript); CP 2.278–280, 2.332–356 [c.1895].
- , "The Art of Reasoning" (delar av kapitel 2 av ett manuskript); CP 2.281, 2.285, 2.297–302 [c.1895a]
- , *The Logic of Mathematics; An Attempt to Develop My Categories from Within* (manuskript); CP 1.417–520 [c.1896].
- , Fragment; CP 2.227–229 [c.1897].
- , "Recreations in Reasoning" (manuskript); CP 4.153–169 [c.1897a].
- , Fragment; CP 1.564–567 [c.1899].
- , "Index", i *Dictionary of Philosophy and Psychology 1*, red. James Mark Baldwin (New York), s. 531–532; CP 2.305–306 [1901].
- , "Represent", i *Dictionary of Philosophy and Psychology 2*, red. James Mark Baldwin (New York), s. 464; CP 2.273 [1902].
- , "Reasoning", i *Dictionary of Philosophy and Psychology 2*, red. James Mark Baldwin (New York), s. 426–428; CP 2.773–2.778 [1902a].
- , "Sign", i *Dictionary of Philosophy and Psychology 2*, red. James Mark Baldwin (New York), s. 527; CP 2.303–304 [1902b].

- , "Symbol", i *Dictionary of Philosophy and Psychology* 2, red. James Mark Baldwin (New York), s. 640; CP 2.307 [1902c].
- , "Why Study Logic?" (del 2 ur kapitel 2 av det ofullbordade manuskriptet *Minute Logic*); CP 2.119–202 [1902d].
- , "Syllabus" (delar av manuskript); CP 2.274–277, 2.283–284, 2.292–294, 2.309–331 [c.1902].
- , "Ethics of Terminology", ur *A Syllabus of Certain Topics of Logic* (Boston), s. 15–23; CP 2.219–226 [1903].
- , "On Phenomenology" (andra Harvard-föreläsningen, utkast 2); CP 5.41–56 [1903a].
- , "On the Categories" (tredje Harvard-föreläsningen); CP 5.66–92 [1903b].
- , "The Seven Systems of Metaphysics" (fjärde Harvard-föreläsningen); CP 1.314–316, 5.57–58, 5.93–119 [1903c].
- , "On Three Kinds of Goodness" (femte Harvard-föreläsningen); CP 5.120–150 [1903d].
- , "The Three Universal Categories and their Utility" (tredje Lowell-föreläsningen); CP 1.15–26, 1.324, 1.343–349, 1.521–544 [1903e].
- , "Nomenclature and Divisions of Dyadic Relations, as far as they are determined" (manuskript); 2.233–272 [c.1903].
- , "On Existential Graphs, Euler's Diagrams, and Logical Algebra" (manuskript); CP 4.418–509 [c.1903a].
- , Fragment; CP 6.6 [c1903b].
- , "Kaina Stoicheia" (manuskript); NEM IV, s. 235–263 [c.1903c].
- , "On Signs and the Categories" (delar av brev till Lady Welby daterat 12 oktober); CP 8.327–341 [1904].
- , Utkast till recension av Herbert Nichols' *A Treatise on Cosmology*; CP 8.191–193 [c.1904].
- , "Prolegomena to an Apology for Pragmatism", *The Monist* 16, s. 492–546; CP 4.530–572 [1906].
- , "A Survey of Pragmatism" (delar av manuskript); CP 5.464–496 [c.1907].
- , "On the Classification of Signs" (brevutkast daterat 24, 25, och 28 december); CP 8.342–379 [1908].
- , Delar av brev till William James (daterat 14 mars); CP 8.314 [1909].
- , Brevutkast; CP 8.177–185 [1909a].

- , ”Some Amazing Mazes, Fourth Curiosity” (manuskript); CP 6.318–348 [c.1909].
- , ”Meaning” (delar av manuskript); CP 2.230–232 [1910].

ÖVRIGA REFERENSER

- Adorno, Theodor W., ”Om lyrik och samhälle” [”Rede über Lyrik und Gesellschaft”, 1951], övers. Staffan Bengtsson, i *Modern litteraturteori 1. Från rysk formalism till dekonstruktion*, red. Claes Entzenberg & Cecilia Hansson (Lund, 1992), s. 248–265
- , ”Satzzeichen” [1956] i *Gesammelte Schriften 11. Noten zur Litteratur*, red. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main, 1996) s. 106–113.
- Agamben, Giorgio, *The End of the Poem. Studies in Poetics* [Categorie italiane. Studi di poetica, 1996], övers. Daniel Heller-Roazen (Sanford, 1999).
- Algulin, Ingemar, *Tradition och modernism. Bertil Malmbergs och Hjalmar Gullbergs lyriska förnyelse efter 1940-talets mitt* (Stockholm, 1969).
- , *Nyklassicism som litterär tradition. En historisk överblick* [Studies in Mediteranean Archeology 39] (Partille, 1986).
- Anderson, Douglas, ”Peirce on Metaphor”, *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 20 (1984:4), s. 453–468.
- Anderson, Earl R., *A Grammar of Iconism* (Madison, 1998).
- Aristoteles, *Om diktkonsten* [Peri poiëtikēs], övers. Jan Stolpe (Göteborg, 1994).
- Arnheim, Rudolf, *Visual Thinking* (Berkeley, 1969).
- Atterbom, P. D. A., ”Eleonora Charl. d’Albedhyll” [rec., 1814] i förf:s *Litterära karakteristiker I* (Örebro, 1870), s. 115–130.
- , ”Euphrosyne” [rec., 1823] i förf:s *Litterära karakteristiker II* (Örebro 1870), s. 1–35.
- Attridge, Derek, *The Rhythms of English Poetry* (London, 1982).
- Babel*, SVT2, 2006-03-28 kl. 20:00 [med inslag om tillkomsten av Tranströmers ”Minnena ser mig”].
- Barthes, Roland, ”The Death of the Author” [”La mort de l’auteur”, 1967] i *Image, Music, Text*, red. & övers. Stephen Heath (New York, 1996), s. 142–148.

- Bergsten, Staffan, *Den trösterika gåtan. Tio essäer om Tomas Tranströmers lyrik* (Stockholm, 1989).
- , *Klang och åter. Tre röster i samtida svensk kvinnolyrik* (Stockholm, 1998).
- , *Tomas Tranströmer. Ett diktarporträtt* (Stockholm, 2011).
- Berndt, Frauke & Tonger-Erk, Lily, *Intertextualität. Eine Einführung* (Berlin, 2013).
- Berry, Eleanor, "Visual Arts and Poetry" i *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics. 4th Edition* (2012), 1522–1525.
- Black, Max, "Metaphor" [1955] i *Metaphor and Figurative Language. Critical Concepts in Linguistics. Volume I. Theoretical Issues*, red. Patrick Hanks & Rachel Giora (London, 2012), s. 49–64.
- Björklund, Jenny, *Hoppets lyrik. Tre diktare och en ny bild av fyrtilialismen. Ella Hillbäck, Rut Hillarp, Ann Margret Dahlquist-Ljungberg* (diss. Stockholm, 2004).
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (Oxford, 1973).
- , *Wallace Stevens. The Poems of Our Climate* (Ithaca, 1977).
- Booth, Stephen, *An Essay on Shakespeare's Sonnets* (New York, 1969).
- Brandt, Line & Kjørup, Frank (red.), "Inledning" i *Kognitiv poetik* (København 2009).
- A Broken Thing. Poets on The Line*, red. Emily Rosko & Anton Vander Zee (Iowa City, 2011).
- Brooks, Cleanth & Warren, Robert Penn, *Understanding Poetry* (3. ed.) (New York, 1960) [1938].
- Bruns, Gerald L., *Modern Poetry and the Idea of Language* (New Haven, 1974).
- Burdorf, Dieter, *Einführung in die Gedichtanalyse* (2. Aufl.) (Stuttgart & Weimar, 1997).
- Burt, Stephen & Mikics, David, *The Art of the Sonnet* (Cambridge MA, 2010).
- Bäckström, Lars, "Blankvers och fri vers" i *Vers-mått* [Skrifter utgivna av Centrum för metrisk studier 2], red. Eva Lilja, John Swedenmark & Kristian Wählin (Göteborg, 1991), s. 79–87.
- Bäckström, Per, "(forgive us, o life! the sin of Death: A Critical Reading of Michael Riffaterre's Semiotics of Poetry", *Textual Practice* 25 (2011:5), s. 913–939.

- Böök, Fredrik, "Rytmska påverkningar" [1913] i förf:s *Analys och porträtt. Litteraturhistoriska studier* (Stockholm, 1962), s. 295–326.
- Cazeaux, Clive, *Metaphor and Continental Philosophy. From Kant to Derrida* (London, 2007).
- Clay, Zanna & Iacoboni, Marco, "Mirroring Fictional Others" i *The Aesthetic Mind. Philosophy and Psychology*, red. Elisabeth Schellekens & Peter Goldie (Oxford, 2011), s. 313–329.
- Colapietro, Vincent, *Peirce's Approach to the Self. A Semiotic Perspective on Human Subjectivity* (New York, 1989).
- , "Image, Diagram and Metaphor: Unmined Resource and Unresolved Questions" i *Semblance and Signification* [Iconicity in Language and Literature 10], red. Pascal Michelucci, Olga Fischer & Christina Ljungberg (Amsterdam, 2009), s. 157–172.
- Cooper, G. Burns, *Mysterious Music. Rhythm and Free Verse* (Stanford, 1998).
- Culler, Jonathan, "In Defense of Overinterpretation" i *Interpretation and Overinterpretation*, red. Stefan Collini (Cambridge, 1992), s. 109–123.
- , *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction* (augm. ed.) (Ithaca, 2002) [1981].
- , *Theory of the Lyric* (Cambridge MA, 2015).
- Cullhed, Anders, "*Tiden söker sin röst*". *Studier kring Erik Lindegrens mannen utan väg* (diss. Stockholm, 1982).
- Cureton, Richard, *Rhythmic Phrasing in English Verse* (London, 1992).
- Damasio, Antonio, *Descartes' Error. Emotion, Reason and the Human Brain* (London, 1994).
- , *The Feeling of What Happens. Body and Emotion in the Making of Consciousness* (new ed.) (London 2000).
- Danesi, Marcel, "Thinking is Seeing: Visual Metaphors and the Nature of Abstract Thought", *Semiotica* 80 (1990:3–4), s. 221–237
- Dechand, Thomas, "Like a New Knowledge of Reality': on Stevens and Peirce", *MLN* 121 (2006:5), s. 1107–1123.
- Descartes, René, *Själens passioner* [*Les passions de l'âme*, 1649] i *Valda skrifter* (ny utg.), övers. Konrad Marc-Wogenau (Stockholm, 1990).
- Dewey, John, *Art as Experience* (New York, 2005) [1934].
- Eagleton, Terry, *How to Read a Poem* (Malden, 2007).

- Eco, Umberto, "Introduction to a Semiotics of Iconic Signs", *Versus 2* (1972:1), 1–15.
- , "Overinterpreting texts" i *Interpretation and Overinterpretation*, red. Stefan Collini (Cambridge MA, 1992), s. 45–66.
- Edfelt, Johannes, "Girland av bilder" [rec. av Anderssons *Elegi över en förlorad sommar*], *DN* 13/7 1953.
- , "Särpräglad landskap" [rec. av Hillbäcks *I denna skog*], *DN* 8/6 1953.
- Ekelöf, Gunnar, "[Dikter av Edith Södergran]" [1940] i *Skrifter 7. Blandade kort och annan essäistik*, red. Reidar Ekner (Stockholm, 1992), s. 394–400.
- , "Självsyn" [1947] i *Skrifter 7. Blandade kort och annan essäistik*, red. Reidar Ekner (Stockholm, 1992), s. 111–123.
- Ekman, Michel, "Vackert och fult. Sonetter till en mor förlorad till Alzheimers" [rec. av Willam-Olssons *Ingersonetterna*], *Aftonbladet* 13/9 2010.
- , "Intifada. Poetisk protest mot Israels våld" [rec. av Berggrens *Intifada*], *SvD* 4/4 2008.
- Ekman, Paul, "Emotion Families" i *Semiotics around the World. Synthesis in Diversity* [Proceedings of the Fifth Congress of the International Association of Semiotic Studies] (Berkeley, 1994), 191–193.
- Eliot, T. S., *Selected Essays* (2. rev. ed.) (London, 1934).
- , "Tradition and the Individual Talent" [1917] i Eliot (1934), s. 13–22.
- , "Hamlet" [1919] i Eliot (1934), s. 141–146.
- , "Reflections on 'Vers libre'" [1917] i *To Criticize the Critic and Other Writings* (London, 1965), s. 183–189.
- Ellerström, Jonas, "Efterord: Elegierna" i Paul Andersson, *Elegi över en förlorad sommar I–III*, (Stockholm, 2010), s. 23–38.
- , *Under tidens yta. En annorlunda svensk poesihistoria* (Lund, 2014).
- Elleström, Lars, "The Modalities of Media. A Model for Understanding Intermedial Relations" i *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, red. Elleström (Basingstoke, 2010), s. 11–48.
- , "Iconicity as Meaning Miming Meaning and Meaning Miming Form" i *Signergy* [Iconicity in Language and Literature 9], red. C. J. Conradie m.fl., (Philadelphia, 2010a), 73–100.

- , *Visuell ikonicitet i lyrik. En intermedial och semiotisk undersökning med speciellt fokus på svenskspråkig lyrik från sent 1900-tal* (Hedemora, 2011).
- , ”Spatiotemporal Aspects of Iconicity” i *Iconic Investigations* [Iconicity in Language and Literature 12], red. Elleström, Olga Fischer & Christina Ljungberg (Amsterdam, 2013), s. 95–117.
- , ”Material and Mental Representation. Peirce Adapted to the Study of Media and Arts”, *The American Journal of Semiotics* 30 (2014:1–2), s. 83–138.
- Enckell, Olof, *Esteticism och nietzscheanism i Edith Södergrans lyrik* (Helsingfors, 1949).
- Englund, Axel, ”Intermedial Topography and Metaphorical Interaction” i *Media Borders. Intermodality and Intermediality*, red. Lars Elleström (Basingstoke, 2010), s. 69–80.
- Espmark, Kjell, *Dialoger* (Stockholm, 1985).
- Evans, Dylan, *Emotion. The Science of Sentiment* (Oxford, 2002).
- Fauconnier, Gilles & Turner, Mark, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind’s Hidden Complexities* (New York, 2002).
- Finch, Annie, *The Ghost of Meter* (Ann Arbor, 1993).
- Fioretos, Aris, ”Frostensons mun. Fjorton anteckningar och två efterskrifter” i *Att skriva sin tid. Nedslag i 80- och 90-talet*, red. Madeleine Grive & Claes Wahlin (Stockholm, 1993), s. 86–114.
- Fish, Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge MA 1980).
- Forbes, Deborah, *Sincerity’s Shadow. Self-Consciousness in British Romantic and Mid-Twentieth Century American Poetry* (Cambridge MA, 2004).
- Form Miming Meaning* [Iconicity in Language and Literature 1], red. Max Nännny & Olga Fischer (Philadelphia, 1999).
- Franzén, Carin, ”På det att det må höras’. Om röstens lek i Katarina Frostensons lyrik”, *Artes* 2002:1, s. 14–20.
- Freadman, Anne, ”Peirce’s Second Classification of Signs” i *Peirce’s Doctrine of Signs. Theory, Applications, and Connections*, red. Vincent Colapietro & Thomas M. Olschewsky (Berlin, 1995), s. 143–159.
- Freeman, Margaret H., ”Minding: Feeling, Form, and Meaning in the Creation of Poetic iconicity” i *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps* [Applications of Cognitive Linguistics 10], red. Geert Brône & Jeroen Vandaele (Berlin & New York, 2009), s. 169–196.

- Frey, Hans-Jost, "Verszerfall" i Frey & Otto Lorentz, *Kritik des Freien Verses* (Heidelberg, 1980), s. 9–82.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism. Four Essays* (Princeton, 1957).
- Furusest, Sissel, *Mellom stemme og skrift. En studie i Gunvor Hofmos versifikasjon* (diss. Trondheim, 2003)
- Gadamer, Hans-Georg, "Tidsavstånd, verkningshistoria och tillämpning" [ur *Wahrheit und Methode*, 1960], övers. Anders Olsson & Horace Engdahl, i *Hermeneutik. En antologi*, red. Engdahl m.fl. (Stockholm, 1977), s. 88–109.
- , "Text und Interpretation" i *Text und Interpretation*, red. Philippe Forget (München, 1989), s. 24–55.
- Genette, Gerard, *Palimpsests. Literature in the Second Degree* [*Palimpsestes: la littérature au second degré*, 1982], övers. Channa Neman & Claude Doubinsky (Lincoln, 1997).
- Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan, "Gender, Creativity, and the Woman Poet" [1979] i *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, red. Virginia Jackson & Jopie Prins (Baltimore, 2014), s. 522–529.
- Gilbert, Stuart, *James Joyce. A Study* (London, 1930).
- Gustavsson, Michael, "Formens funktion. Ett metodiskt problem i diktanalys: exemplet Karlfeldts 'Nattyxne'" i *Poetiska Världar. 33 studier tillägnade Bengt Landgren*, red. Håkan Möller m.fl. (Stockholm, 2002), s. 153–167.
- Gärdenfors, Peter, *Den meningssökande människan* (rev. pocketutg.) (Stockholm, 2009).
- Göransson, Sverker, "I mitt öga öppnar de döda sin blick – Erik Lindegrens 'Stenblick'" [1984] i Göransson & Erik Mesterton, *Den orörliga lågan. Analyser av femton 1900-talsdikter* (Göteborg, 1991) s. 97–102.
- Götlind, Erik, *De oerhörda orden. Litteraturestetiska och vetenskapsteoretiska problem* (Stockholm, 1961).
- Götzeli, Thomas, "Dekreativ dikt", *Lyrikvännen* 1998:1–2, s. 5–21.
- Haarder, Jon Helt, "Det særlige forhold vi havde til forfatteren. Mod en teori om performativ biografisme", *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 8 (2005:1), s. 2–14.
- Haley, Michael C., "Metaphor, Mind, and Space: What Peirce Can Offer Lakoff", *The Peirce Seminar Papers. Essays in Semiotic Analysis. Volume 4* (New York, 1999), s. 417–440.

- Hallberg, Anna, ”Metaforen – bättre förr om åren”, *DN* 6/12 2003.
- , ”Den enda tillåtna poesin?”, *DN* 27/2 2004.
- Hallberg, Peter, *Diktens bildspråk* (Stockholm, 1982).
- Hallind, Kristina, *Taylor och deviser. Studier i Erik Lindegrens diktning till Halmstadgruppens måleri* [Litteratur, teater, film 14] (diss. Lund, 1978).
- Halter, Peter, ”Motion and Process in the Poetry of W. C. Williams” i *Form Miming Meaning* [Iconicity in Language and Literature 1], red. Max Nänny & Olga Fischer (Philadelphia, 1999), s. 233–249.
- Hamburger, Käte, *Die Logik der Dichtung* (2. Aufl.), Stuttgart 1968 [1958].
- Handwerk, Gary, ”Romantic irony” i *The Cambridge History of Literary Criticism 5. Romanticism*, red. Marshall Brown (Cambridge, 2000), s. 203–205.
- Haughton, Hugh, ”’The Frontier of Writing’. Some Reflections on Self-Reflection in the Poetry of Seamus Heaney” i *Self-Referentiality in 20th Century British and American Poetry*, red. Detlev Gohrbrandt & Bruno von Lutz (Frankfurt am Main, 1996), s. 95–113.
- Hausman, Carl R., ”Peirce and the Interaction View of Metaphor” i *Peirce’s Doctrine of Signs. Theory, Applications, and Connections* [Approaches to Semiotics 123], red. Vincent Colapietro & Thomas M. Olszewsky (Berlin, 1995), s. 193–205.
- Hedberg, Johan, *Eros skapar världen ny. Apokalyps och pånyttfödelse i Edith Södergrans lyrik* (diss. Göteborg, 1991).
- Heidegger, Martin, ”Vad är metafysik?” [”Was ist Metaphysik?”, 1929], övers. Konrad Marc-Wogau, i *Filosofin genom tiderna. 1900-talet*, red. Marc-Wogau (Stockholm, 1964), s. 367–381.
- , *Vara och tid* [*Sein und Zeit*, 1927], övers. Jim Jakobsson (Göteborg, 2013).
- Henning, Peter, *Minne, jag, 1800. Litterär självframställning hos Atterbom, Geijer, Widerberg och Heidenstam* (diss. Lund; Göteborg 2015).
- Hermelin, Carola, *Vinteroffer och Sisyfos. Studier i Erik Lindegrens senare diktning* [Skrifter utgivna vid litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet 4] (diss. Uppsala, 1974).
- Hernstein Smith, Barbara, *Poetic Closure. A Study of How Poems End* (Chicago, 1968).
- , ”Poetry as Fiction”, *New Literary History* 2 (1971:2), s. 259–288.

- Hessenberger, Ernst, *Metapoese und Metasprache in der Lyrik von W.B. Yeats und T.S. Eliot* (diss. Passau, 1986).
- Hiraga, Masako K., *Metaphor and Iconicity. A Cognitive Approach to Analyzing Texts* (New York, 2005).
- Hjort, Mette, & Laver, Sue (red.), "Introduction" i *Emotion and the Arts* (New York, 1997), s. 3–19.
- Hollander, John, *Vision and Resonance. Two Senses of Poetic Form* (2. ed.) (New Haven, 1985) [1975].
- Holmqvist, Bengt, "Kvinnors vers" [rec. av Hillbäck's *I denna skog*], *Stockholms-Tidningen* 3/8 1953.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (New York, 1988).
- Hutcheon, Linda m.fl., "Postmodernism" i *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics. 4th Edition* (2012) s. 1095–1097.
- Hyltén, J. E., "Jambisk trimeter i vårt språk", *Nysvenska studier* 1931, s. 167–197.
- Iconicity. East Meets West* [Iconicity in Language and Literature 14], red. Masako K. Hiraga m.fl. (Philadelphia, 2015).
- Jakobson, Roman, "Linguistics and Poetics" i *Style in Language*, red. Thomas Sebeok (Cambridge MA, 1960), s. 350–377.
- , "The Quest for the Essence of Language" [1966] i *Selected Writings II* (The Hague, 1971), s. 345–359.
- , "Subliminal Verbal Patterning in Poetry", *Poetics Today* 2 (1980:1a), s. 127–136.
- , "Poetry of Grammar and Grammar of Poetry" i *Selected Writings III*, red. Stephen Rudy ('s-Gravenhage, 1981), s. 87–135.
- Jakobson, Roman & Waugh, Linda, *The Sound Shape of Language* (2. ed.), (Berlin & New York, 1987) [1979].
- Jarvis, Simon, "Prosody as Cognition", *Critical Quarterly* 40 (2003:4), s. 3–15.
- , "Thinking in Verse" i *Cambridge Companion to British Romantic Poetry*, red. James Chandler & Maureen McLane (Cambridge, 2008), s. 98–116.
- , "For a Poetics of Verse", *PMLA* 125 (2010a:4), s. 931–935.
- , "Unfree Verse. John Wilkinson's The Speaking Twins", *Paragraph* 33 (2010b:2), s. 280–295.

- Johansen, Jørgen Dines, *Dialogic Semiosis. An Essay on Signs and Meaning* (Bloomington, 1993).
- , "Iconicity in Literature", *Semiotica* 110 (1996:1–2), s. 37–56.
- , "A Semiotic Definition of Literary Discourse", *Semiotica* 165 (2007), s. 107–131.
- Johnson, Mark, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason* (Chicago, 1987).
- , "Image-Schematic Bases of Meaning", *Recherches Sémiotiques/Semiotic Inquiry* 9 (1989), s. 109–118.
- Jäger, Andreas, "Self-Referentiality in Twentieth-Century Poetry. Some Critical Approches" i *Self-Referentiality in 20th Century British and American Poetry*, red. Detlev Gohrbrandt & Bruno von Lutz (Frankfurt am Main, 1996), s. 7–21.
- Järv, Harry, "Kritik av den nya kritiken" [1953] i förf:s *Läsarmekanismer. Essäer och utblickar* (Stockholm, 1971), s. 71–126.
- Keats, John, *The Letters of John Keats* (4. ed.), red. Maurice Bruxton Forman (Oxford, 1952).
- Keen, Suzanne, "Introduction. Narrative and the Emotions", *Poetics Today* 32 (2011:1), s. 1–53.
- Kittler, Friedrich, *Nedskrivningssystem 1800/1900 [Aufschreibesysteme 1800/1900, 1985]*, övers. Tommy Andersson (Göteborg, 2012).
- Kjørup, Frank, *Sprog versus sprog. Mot en versets poetik* (København, 2003).
- , "Grammetrics and Cognitive Semantics: Metaphorical and Force Dynamic Aspects of Verse-Syntax Counterpoint", *Cognitive Semiotics* 2 (2008), 83–101.
- Kraxenberger, Maria "Jakobson Revisited: Poetic Distinctiveness, Modes of Operation, and Perception", *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio* 8 (2014:1), s. 10–21.
- Kristeva, Julia, "Word, Dialogue, and Novel" ["Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", 1967] i *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, övers. Leon S. Roudiez (red.), Thomas Gora & Alice Jardine (New York, 1980), s. 64–91.
- Küper, Christoph, *Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses* (Tübingen, 1988).

- Kövecses, Zoltán, *Metaphor and Emotion. Language, Culture, and Body in Human Feeling* [Studies in Emotion and Social Interaction. Second Series] (Cambridge, 2000).
- Lagerroth, Ulla-Britta, *Johannes Edfelt. En författarskapsbiografi* (Stockholm, 1993).
- Lakoff, George & Johnson, Mark, *Metaphors We Live By* (Chicago, 2003) [1980].
- Lakoff, George & Turner, Mark, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor* (Chicago, 1989).
- Lalor, Brendan J., ”The Classification of Peirce’s Interpretants”, *Semiotica* 114 (1997:1–2), s. 31–40.
- Landgren, Bengt, *Ensamheten, döden och drömmarna. Studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs diktning* [Studia litterarum Upsaliensia 7] (diss. Stockholm, 1971).
- , *De fyra elementen. Studier i Johannes Edfelts diktning från Högmässa till Bråddjupt eko* [Historia litterarum 9] (Uppsala, 1979).
- , *Polyederns gåta. En introduktion till Gunnar Ekelöfs Färjesång* [Historia litterarum 20] (Uppsala, 1998).
- , *Dödsteman. Läsnings av Rilke Edfelt Lindegren* [Historia litterarum 21] (Uppsala, 1999).
- Larsson, Jörgen, *Poesi som rörelse i tiden. Om vers som källa till kognitiv rytmisk respons: exemplet Elmer Diktonius* [Skrifter utgivna av Centrum för metriska studier 10] (diss. Göteborg, 1999).
- Lauvstad, Hanne, *Moderne sonetter. En studie av form og funksjon i skandinavisk sonettdiktning etter 1940* (Oslo, 1993).
- Levi, Albert William, *Literature, Philosophy & the Imagination* (Bloomington, 1962).
- Levinson, Jerrold, *The Pleasure of Aesthetics. Philosophical Essays* (Ithaca, 1996).
- Lie, Hallvard, *Norsk verslære* (Oslo, 1967).
- Lilja [Norrlind], Eva, *Studier i svensk fri vers. Den fria versen hos Vilhelm Ekelund och Edith Södergran* [Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet 7] (diss. Göteborg, 1981).
- , ”Sex metoder att förbinda form med betydelse” i *Metriken som tolkningshjälp* [Skrifter utgivna av Centrum för metriska studier 3], red. Lilja & Elena Dahl (Göteborg, 1993), s. 9–18.

- , *Svensk metrik* (Stockholm, 2006).
- , ”Den besynnerliga metern” i *Den litterära textens förändringar. Studier tillägnade Stina Hansson*, red. Stefan Ekman m.fl. (Stockholm, 2007), s. 431–439.
- , ”Toward a Theory of Aesthetic Rhythm” i *Versatility in Versification: Multidisciplinary Approaches to Metrics* [Berkeley Insights in Linguistics and Semiotics 74], red. Tonya Kim Dewey & Frog (New York, 2009), s. 271–292.
- , *Poesiens rytmik. En essä om form och betydelse* [Ariel litterär kritik 6] (Stockholm, 2014).
- Lindegren, Erik, ”Min synpunkt på: anarkismen” [enkätsvar], *40-tal* 1946, s. 62.
- Lindner, Sven, ”Andra resan” [rec. av Andersson *Elegi över en förlorad sommar*], *Bonniers litterära magasin* 1953, s. 293 f.
- Liszka, James Jakób, ”Peirce’s interpretant”, *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 26 (1990:1), s. 17–62.
- Lotass, Lotta, ”Mot vulkaner i blom. Erik Lindegrens ’Stenblick’ och Stig Dagermans bländande syn” i *Skönhet men jämväl förnuft. Festskrift till Sverker Göransson*, red. Anna Forssberg Malm, Mats Jansson & Niklas Schiöler (Eslöv, 2001), s. 575–584.
- Lorentz, Otto, ”Poesie fürs Auge”, i Hans-Jost Frey & Lorentz, *Kritik des freien Verses* (Heidelberg, 1980), s. 83–124.
- Lotman, Jurij, *Den poetiska texten* [den teoretiska delen av *Analiz poetičeskogo teksta. Structura sticha*, 1972], övers. Lars Kleberg m.fl. (Stockholm, 1974).
- Lotman, Mihhail, ”Verse as Semiotics”, *Sign Systems Studies* 40 (2012:1–2), s. 18–51.
- Lundkvist, Artur, ”Sång för att leva bättre” [rec. av Ekelöfs *Färjesång*], *Bonniers litterära magasin* 1941, s. 646 f.
- Lysell, Roland, *Dokumentation till Erik Lindegrens Vinteroffer* (Stockholm, 1985)
- Magnusson, Jan, ”Metrisk analys av ’Elegi över en förlorad sommar’ av Paul Andersson” i *Metrisk fäder och förnyare* [Skrifter utgivna av Centrum för metrisk studier 7] red. Ulla-Britt Frankby & Jörgen Larsson (Göteborg, 1997), s. 121–135.

- , *Blodrikets bortersta gränser. Om Paul Andersson* (Lund, 2004).
- Mallarmé, Stéphane, "Crise de vers" [1897] i *Divagations* (Genève, 1943), s. 213–223.
- , "Versens kris" ["Crise de vers", 1897], övers. Johan Dahlbäck & Per Erik Ljung, i *Texter i poetik. Från Platon till Nietzsche*, red. Ljung & Anders Mortensen (Lund, 1988), s. 247–254.
- Malm, Ulf, *Meter, rytm och ljudgestaltning i bunden vers. Exemplet Karlfeldt* [Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Uppsala universitet 21] (diss. Uppsala, 1985).
- , "Något om versifikationen i Ekelöfs 'sent på jorden' och 'Dedikation'" i *Från fornyrdslag till fri vers* [Skrifter utgivna av Centrum för metriskastudier 1] red. Sven Bäckman, Anita Kruckenberg & Eva Lilja (Göteborg, 1989), s. 97–118.
- Malmqvist, Göran, "Några tankar kring Fenollosas essä", *Lyrikvännen* 4–5 1985, s. 221.
- Malmström, Sten, *Studier över Stilen i Stagnelius lyrik* (diss. Stockholm, 1961).
- , *Stil och vers i svensk 1900-talspoesi* (Stockholm, 1971).
- de Man, Paul, *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (2. rev. ed.), London 1983 [1971].
- Mandler, Jean, M., "How to Build a Baby: II. Conceptual Primitives", *Psychological Review* 99 (1992:4), s. 587–604.
- Mannerheim, Augustin, "Den rytmiska texten. En kort metrisk katekes" i *Från fornyrdslag till fri vers* [Skrifter utgivna av Centrum för metriskastudier 1] red. Sven Bäckman, Anita Kruckenberg & Eva Lilja (Göteborg, 1989), s. 59–89.
- , "Mäta och beräkna i talad text" i *Vers-mått* [Skrifter utgivna av Centrum för metriskastudier 2] red. Eva Lilja, John Swedenmark & Kristian Wåhlin (Göteborg, 1991), s. 163–215.
- Martin, Wallace, "Metaphor" i *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics. 4th Edition* (2012), s. 863–870.
- Matravers, Derek, "The Paradox of Fiction: The Report versus the Perceptual Model" i *Emotion and the Arts*, red. Mette Hjort & Sue Laver (New York, 1997), s. 78–92.
- McHale, Brian, "How (Not) to Read Postmodernist Long Poems: The Case of Ashbery's 'The Skaters'", *Poetics Today* 21 (2000:3), s. 561–590.

- Menand, Louis, "Objective Correlative" i *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics. 4th Edition* (2012), s. 963.
- Mitchell, W. J. T., *Picture Theory. Essays on Visual and Verbal Representation* (Chicago, 1994).
- Mortensen, Anders, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf* (diss. Lund; Eslöv, 2000).
- Müller-Zettelmann, Eva, *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst* (Heidelberg, 2000).
- , "A Frenzied Oscillation' – Autoreflexivity in the Lyric" i *New Approaches to the Lyric*, red. Müller-Zettelmann & Margarete Rubik (Amsterdam, 2005), s. 125–146.
- Möller, Daniel, "Dock är vi alla som ett gräs. Om Erik Lindegren och barocken", *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2002:2, s. 69–80.
- Möller, Daniel & Tenngart, Paul (red.), "Inledning" i *Kasta dikt och fånga lyra. Översättning i modern svensk lyrik* (Lund, 2010), s. 7–14.
- Nesher, Dan, "Understanding Sign Semiosis as Cognition and as Self-Conscious Process: A Reconstruction of Some Basic Conceptions in Peirce's Semiotics", *Semiotica* 79 (1990:1–2), s. 1–49.
- Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra* [1883–1885] i *Werke. Kritische Gesamtausgabe VI 1*, red. Giorgio Colli & Mazzino Montinari (Berlin, 1968).
- , *Tragedins födelse* [*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872], övers. Martin Tegen, i *Samlade skrifter 1* (Stockholm, 2000).
- Nyberg, Fredrik, *Hur låter dikten? Att bli ved II* (diss. Göteborg, 2013).
- Nyberg, Lennart, *Bodies of Poems. Graphic Poetics in a Historical Perspective* [Studies in the Relationships between the Arts 5] (Oxford & New York, 2009).
- Nykvist, Karin, *Poesi som poetik. Idéer om diktkonst i Jesper Svenbros lyrik* (diss. Lund, 2002).
- Nänny, Max, "Iconicity in Literature", *Word & Image* 2 (1986), s. 199–208.
- Nöth, Winfried, *Handbuch der Semiotik* (Stuttgart, 1985).
- , "Semiotic Foundations of Iconicity in Language and Literature" i *The Motivated Sign* [Iconicity in Language and Literature 2], red. Olga Fischer & Max Nänny (Philadelphia, 2001), s. 17–28.

- , "Crisis of Representation?", *Semiotica* 143 (2003), s. 9–15
- , "From Representation to Thirdness and Representamen to medium: Evolution of Peircean Key Terms and Topics", *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 47 (2011:4), s. 445–481.
- "Three Paradigms of Iconicity Research in Language and Literature" i *Iconicity. East Meets West* [Iconicity in Language and Literature 14], red. Masako K. Hiraga m.fl. (Philadelphia, 2015), s. 13–34
- Obermeier, Christian, m.fl., "Aesthetic and Emotional Effects of Eeter and Rhyme in Poetry", *Frontiers in Psychology* 4 (2013, January), s. 1–10.
- Oldberg, Ragnar, *En bok om rim* (Lund, 1954).
- Olsson, Anders, *Den okända texten. En essä om tolkningsteori från kyrkofäderna till Derrida* (Stockholm, 1987).
- , "Intertextualitet, komparation och reception" i *Litteraturvetenskap. En inledning*, red. Staffan Bergsten (Lund, 1998), s. 51–66.
- , *Skillnadens konst. Sex kapitel om modernistiska fragment* (Stockholm, 2006).
- , "Heideggers läsning av Georg Trakl i *Unterwegs zur Sprache*" i *Heidegger, språket och poesin*, red. Sven-Olov Wallenstein & Ola Nilsson (Stockholm, 2013), s. 37–54.
- Olsson, Bernt, *Vid språkets gränser. Svenska 1900-talslyriker och frågan om ordens förmåga* (Lund, 1995).
- Olsson, Bernt & Algulin, Ingemar, *Litteraturens historia i Sverige* (4. uppl.) (Stockholm, 1998).
- The Oxford Modern English Dictionary*, red. Julia Swannell (Oxford, 1992).
- Parland, Ralf, "Johannes Edfelts diktning" [1947] i *Perspektiv på Johannes Edfelt*, red. Ulla-Britta Lagerroth & Gösta Löwendahl (Stockholm, 1969), s. 69–75.
- Petrilli, Susan & Ponzio, Augusto, *Semiotics Unbounded. Interpretive Routes through the Open Network of Signs* [Toronto Studies in Semiotics and Communication] (Toronto, 2005).
- Pettersson, Ulf, *Textmedierade virtuella världar. Narration, perception och kognition* [Linnaeus University Dissertations 147] (diss. Växjö, 2013).
- Plett, Heinrich F., "Intertextualities" i *Intertextuality* [Research in Text Theory 15], red. Plett (Berlin & New York, 1991), s. 3–29.

- Ponzio, Augusto, "Semiotics between Peirce and Bachtin", *Russian Literature* XLI (1997), s. 333–352.
- Printz-Påhlson, Göran, *Solen i spegeln* (ny utg.) (Stockholm, 1996) [1958]. *Psykologilexikon* (4. utg.), utarbetat av Henry Egidus (Stockholm, 2008).
- van Reis, Mikael, "Jag skulle vilja vara en turkisk fajansmästare" i *Författare i 80-talet*, red. Björn Gunnarsson (Lund, 1988), s. 11–19.
- , "Uppbrott ur poesiparken – lyriken ca 1960 – 1975" i *Den svenska litteraturen VI. Medieålderns litteratur*, red. Lars Lönnroth & Sverker Göransson (Stockholm, 1997), s. 130–160.
- , *Den siste poeten. En essä om Paul Celans aska* (Göteborg, 2015).
- Richards, I. A., *Principles of Literary Criticism* (2. ed.) (London, 1926) [1924].
- , *The Philosophy of Rhetoric* (New York, 1936).
- Ricœur, Paul, *The Rule of Metaphor. Multi-Disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language* [*La Métaphore vive*, 1975], övers. Robert Czerny m.fl. (London, 1986).
- , "Vad är en text?" ["Qu'est qu'un texte? Expliquer et comprendre", 1970], övers. Margareta Fatton & Bengt Kristensson, i *Från text till handling. En antologi om hermeneutik*, red. Peter Kemp & Bengt Kristensson (Lund & Stockholm, 1988) s. 31–64.
- Riffaterre, Michael, *Semiotics of Poetry* (Bloomington, 1978).
- , "Interpretation and Undecidability", *New Literary History* 12 (1981:2), s. 227–242.
- , "Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's 'Les Chats'" [1966] i *Literary Theories. A Reader's Guide*, red. Julian Wolfreys (Edinburgh, 1988), s. 149–161.
- , "Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive" i *Intertextualities. Theories and Practices*, red. Michael Worton & Judith Still (Manchester, 1990), s. 56–78.
- Robinson, Jenefer, *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music and Art* (Oxford, 2005).
- Rosenthal, Sandra, "Peirce's Ultimate Logical Interpretant and Dynamical Object: A Pragmatic Perspective", *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 26 (1990:2), s. 195–210.

- Ruin, Hans [d.y.], ”Tal till en rygg”, *Bonniers litterära magasin* 1992:4, s. 28–32.
- , *Frihet, ändlighet, historicitet. Essäer om Heideggers filosofi* (Stockholm, 2013).
- Ruin, Hans [d.ä.], *Poesiens mystik* (2. utg.) (Lund, 1960) [1935].
- Russell, James A. ”Core Affect and the Psychological Construction of Emotion”, *Psychological Review*, 110 (2003:1), s. 145–172.
- Sandell, Håkan, ”Den farliga metaforen”, *Lyrikvännen* 2004:1, s. 193–198.
- , ”Bortom metaforen”, *Lyrikvännen* 2004:2, s. 139–141.
- Santaella Braga, Lucia, ”Charles S. Peirce’s Object (of the Sign)”, *Versus* 49 (1988), s. 53–58.
- , ”Why There is No Crisis of Representation, According to Peirce”, *Semiotica* 143 (2003), s. 45–52.
- Sauciuc, Gabriela-Alina, ”The Role of Metaphor in the Structuring of Emotion Concepts”, *Cognitive Semiotics* 5 (2009:1–2), s. 244–267.
- Savan, David, ”Peirce’s Theory of Emotion” i *Proceedings of the C.S. Peirce Bicentennial International Congress*, red. Kenneth L. Ketner m.fl. (Lubbock, 1981), s. 319–333.
- Scherer, Klaus R., ”What Are Emotions? And How Can They Be Measured?”, *Social Science Information* 44 (2005:4), s. 696–727.
- Schmitt, Torbjörn, ”Jag mejslar ut ett mått’. Ett samtal om poesi och metrik” [med Jesper Svenbro], *Lyrikvännen* 1990:1–2, s. 9–23.
- Schiöler, Niklas, *Koncentrationens konst. Tomas Tranströmers senare poesi* (diss. Göteborg; Stockholm, 1999).
- , *Begränsningens möjligheter. Svensk kortdikt från Heidenstam till Jäderlund* (Stockholm, 2008).
- Scholz, Oliver R., ”Repräsentation III” i *Historisches Wörterbuch der Philosophie* 8 (Basel, 1992), s. 826–834.
- Schönström, Rikard, *Minnets öar, glömskans tradition. En studie i Göran Printz-Påhlsons poesi* (Stockholm, 1995).
- Shelley, Percy Bysshe, ”A Defense of Poetry” [skriven 1821] i *The Complete Works VII. Prose*, red. Roger Ingpen & Walter E. Peck (London & New York, 1965), s. 109–154.

- Short, T. L., "Semeiosis and Intentionality", *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 17 (1981:4), s. 197–223.
- Sjödin, Stig, "Metamorfospoeter" [rec. av Anderssons *Elegi över en förlorad sommar*], *Aftontidningen* 9/7 1953.
- Sommar, Carl Olov, *Gunnar Ekelöf. En biografi* (Stockholm, 1989).
- Soskice, Janet Martin, *Metaphor and Religious Language* (Oxford, 1985).
- Staiger, Emil, *Die Kunst der Interpretation. Studien zur Deutschen Literaturgeschichte* (Zürich, 1955).
- Stephens, G. Lynn, "Cognition and Emotion in Peirce's Theory of Mental Activity", *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 17 (1981:2), s. 131–140.
- Stewart, Susan, *Poetry and the Fate of the Senses* (Chicago, 2002).
- Stjernfelt, Frederik, *Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics* (Dordrecht, 2007).
- Ström, Eva, "Mästare på metaforer som överrumplar", *SvD* 15/10 2011.
- Swedenmark, John, "Till pulsens försvar" [2006] i förf:s *Kritikmaskinen och andra texter* (Stockholm, 2009), s. 143–145.
- Svenbro, Jesper, *Fjärilslära. Antika, barocka och samtida figurer för det skrivna ordet och läsandet* (Stockholm, 2002).
- , "Mimopoeia" [1980] i Svenbro (2002), s. 11–23.
- , "Miraklet som rutin" [1981] i Svenbro (2002), s. 24–37.
- , "I de nio vokalernas vagga" [1985] i Svenbro (2002), s. 56–86.
- , "Silkesmasken och fjärilen" [2000] i Svenbro (2002), s. 122–135.
- Svenska Akademiens ordbok XIII* (1935).
- Svensson, Jimmie, "Versform och ikonicitet i 'En värld är varje människa'", *ekelöfet. Gunnar Ekelöf-sällskapets tidskrift* 43 (2012), s. 52–57.
- , "Iconicity in Verse: Overview, Examples, and Challenges", *The American Journal of Semiotics* 31 (2015:3–4), 377–396.
- Söderblom, Staffan, *Diktens tal. En poetik* (Stockholm, 1996).
- Sørensen, Bernt, Thellefsen, Torkild & Moth, Morten, "Metaphor and Cognition from a Peircean Perspective", *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 43 (2007:3), s. 562–574.

- Tenngart, Paul, *Jag spelar er förväntan. Självdramatisering i Paul Anderssons diktverk Berättarna* [Critica litterarum Lundensis 1] (diss. Lund, 2002).
- Tideström, Gunnar, *Edith Södergran* (Stockholm, 1949).
- Todorov, Tzvetan, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre* [Introduction à la littérature fantastique, 1970], övers. Richard Howard (Ithaca, 1975).
- Tornborg, Emma, *What Literature Can Make Us See. Poetry, Intermediality, Mental Imagery* (diss. Växjö; Malmö, 2014).
- Tomas Tranströmer, *I arbetets utkanter*, red. Magnus Halldin (Stockholm 2015).
- Tsur, Reuven, *Poetic Rhythm. Structure and Performance* (Berne, 1998).
- , *On the Shore of Nothingness. A Study in Cognitive Poetics* (Exeter, 2003).
- , ”Aspects of Cognitive Poetics” i *Cognitive Stylistics. Language and cognition in text analysis* [Linguistic Approaches to Literature], red. Elena Semino & Jonathan Culpeper (Amsterdam & Philadelphia, 2002), s. 279–318.
- , *Toward a Theory of Cognitive Poetics* (2. expanded ed.) (Eastbourne, 2008) [1992].
- , ”Aesthetic Qualities as Structural Resemblance. Divergence and Perceptual Forces in Poetry” i *Semblance and Signification* [Iconicity in Language and Literature 10], red. Pascal Michelucci, Olga Fischer & Christina Ljungberg (Amsterdam, 2009), s. 233–250.
- Turner, Mark, ”Iconicity in Blending” i *Iconic Investigations* [Iconicity in Language and Literature 12], red. Lars Elleström, Olga Fischer & Christina Ljungberg (Amsterdam, 2013), s. 13–24.
- Tysdahl, Björn, ”Den engelska litteraturen”, övers. Sven Rinman, i *Litteraturens världshistoria. Mellankrigstiden. Andra världskriget* (2. uppl.), red. F. J. Billeskov Jansen & Sven Rinman (Stockholm, 1991), s. 132–202.
- Ullén, Jan Olov, *Det skrivna är partitur. Poetik och politik i 70-talet* (Lund, 1979).
- Wahlund, Per Erik, ”Poesi och ambition” [rec. av Hillbäckes *I denna skog*], *SvD* 10/8 1953.
- Wasilewska-Chmura, Magdalena, *Musik Metafor Modernism. En linje i den svenska modernismens poetologiska reflexion* [Stockholm Studies in History of Literature 41] (diss. Stockholm, 2000).

- Vennberg, Karl, "En ny poet träder fram" [rec. av Anderssons *Elegi över en förlorad sommar*], *AB* 23/3 1953.
- Wesling, Donald, *The Scissors of Meter. Grammetrics and Reading* (Ann Arbor, 1996).
- Wilson, Aaron, "Peirce Versus Davidson on Metaphorical Meaning", *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 47 (2011:2), s. 117–135.
- Wimsatt, W. K. & Beardsley, Monroe C., "The Intentional Fallacy" i *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington, 1954), s. 3–18.
- , "The Affective Fallacy" i *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry* (Lexington, 1954), s. 21–39.
- Winslow, Rosemary, "Meter" i *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. 4th Edition* (2012), s. 872–876.
- Witt-Brattström, Ebba, *Ediths jag. Edith Södergran och modernismens födelse* (Stockholm, 1998).
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus* [1921], övers. Sten Andersson (Stockholm, 2014).
- Worton, Michael & Still, Judith (red.), "Introduction" i *Intertextuality. Theories and Practices* (Manchester, 1990), s. 1–44.
- Wählin, Kristian, *Svensk vers 1901–1945. Schematiska, oschematiska och fria versformer i 709 diktsamlingar* (diss. Göteborg, 1974).
- , *Svensk och allmän metrik* (Lund, 1995).
- Aarsleff, Hans, *From Locke to Saussure. Essays on the Study of Language and Intellectual History* (Minneapolis, 1982).
- Åström, Paul, *Johannes Edfelt och antiken* [Studies in Mediteranean Archeology and Literature 89] (Partille, 1989).

Personregister

- Adorno, Theodor W. 14, 207–208, 211
- Agamben, Giorgio 109, 218
- Algulin, Ingemar 28, 67, 114, 118, 130, 191
- Anderson, Douglas 42, 45, 49–50
- Anderson, Earl R. 20, 54
- Andersson, Paul 55, 151, 158–164
- Apollinaire, Guillaume 27–28, 81
- Aristoteles 32, 36, 40, 89, 181, 202
- Arnheim, Rudolf 36
- Arnold, Matthew 56–57, 71, 180, 182
- Ashbery, John 142, 159
- Aspenström, Werner 58, 65–68, 232
- Atterbom, P. D. A. 114, 120, 130
- Attridge, Derek 28, 208, 221
- Barthes, Roland 75, 92–95
- Baudelaire, Charles 103, 109, 154
- Beardsley, Monroe C. 95, 185–186, 198
- Berggren, Tobias 25, 58–64, 95–97, 203, 213–217
- Bergson, Henri 246
- Bergsten, Staffan 35, 39, 166, 219–220, 223
- Berndt, Frauke 75, 90–91
- Berry, Eleanor 27
- Björklund, Jenny 118
- Black, Max 36–38, 40–41, 44, 227–228
- Bloom, Harold 91, 93, 137
- Booth, Stephen 180, 196–198, 200
- Brandt, Line 173, 198
- Brooks, Cleanth 187
- Bruns, Gerald L. 135
- Burdorf, Dieter 128
- Burt, Stephen 207
- Bäckström, Lars 71
- Bäckström, Per 80
- Böök, Fredrik 93–94, 99, 110, 156, 191–192
- Cazeaux, Clive 40
- Clay, Zanna 179, 188
- Chopin, Frédéric 60
- Colapietro, Vincent 46, 95, 144,
- Cooper, G. Burns 28, 208
- Creutz, Gustaf Philip 81–85, 95–96, 99
- Culler, Jonathan 26, 29, 75, 91–92, 98
- Cullhed, Anders 211
- Cureton, Richard 198
- Damasio, Antonio 172

- Danesi, Marcel 36
 Dante Alighieri 73
 Dechand, Thomas 137–138
 Derrida, Jacques 97
 Descartes, René 172
 Dewey, John 179
 Dickinson, Emily 67, 102–103
 Donne, John 15
- Eagleton, Terry 128
 Eco, Umberto 20, 98
 Edfelt, Johannes 104, 111–115, 119–123, 145, 159, 232
 Ekelund, Vilhelm 97–98
 Ekelöf, Gunnar 28–29, 34, 56, 58, 60, 68–74, 97, 103, 110, 233
 Ekman, Michel 159, 213–214
 Ekman, Paul 173
 Eliot, T. S. 28, 71, 92, 94, 108, 137, 183, 186, 220
 Ellerström, Jonas 117–118, 159
 Elleström, Lars 18, 21, 31, 33–36, 44–45, 47–48, 52–55, 59, 62, 75, 79, 83, 86–89, 139–140, 154, 157, 174, 189, 192, 194, 196, 238
 Enckell, Olof 106
 Englund, Axel 59–60
 Espmark, Kjell 75, 91–94, 119–120
 Euripides 115, 117
 Evans, Dylan 174
- Fauconnier, Gilles 37
 Ferlin, Nils
- Finch, Annie 67, 102–103, 107–108, 120, 187, 216
 Fioretos, Aris 166
 Fischer, Olga 20
 Fish, Stanley 185, 193, 195
 Forbes, Deborah 144, 182–183, 187–188, 193
 Forsell, Lars 112
 Franzén, Carin 165
 Franzén, Frans Michael 111
 Freadman, Anne 43
 Freeman, Margaret H. 202
 Freud, Sigmund 95
 Frey, Hans-Jost 102–103, 109, 143–144, 154
 Frost, Robert 13, 42
 Frostenson, Katarina 151, 165–169
 Frye, Northrop 195, 221
 Furuseth, Sissel 120–121, 199
- Gadamer, Hans-Georg 86, 184
 Genette, Gérard 78, 91
 Gilbert, Sandra M. 120–121
 Gilbert, Stuart 78
 Goethe, Johann Wolfgang 101, 107, 114, 117, 130
 Gubar, Susan 120–121
 Gullberg, Hjalmar 145
 Gustav III 111–113
 Gustavsson, Michael 185
 Gårdenfors, Peter 57
 Göransson, Sverker 206–209, 211
 Götlind, Erik 196–197
 Götzelius, Thomas 141

- Haley, Michael C. 51–52
Hallberg, Anna 40
Hallberg, Peter 54, 60
Hallind, Kristina 153
Halter, Peter 194–195
Hamburger, Käte 128
Handwerk, Gary 160
Haughton, Hugh 131
Hausman, Carl R. 42, 50–52
Hedberg, Johan 105
Heidegger, Martin 203, 217–218
Heine, Heinrich 101–102, 107
Henning, Peter 236
Hernstein Smith, Barbara 128, 210
Hessenberger, Ernst 130–131
Hillbäck, Ella 96, 104, 108, 116–124
Hiraga, Masako K. 48–47, 209
Hjort, Mette 174
Hofmo, Gunvor 120–121
Hollander, John 129
Holmqvist, Bengt 117
Hutcheon, Linda 127, 142
Hyltén, J. E. 114
Haarder, Jon Helt 91, 95
- Iacoboni, Marco 179, 188
- Jakobson, Roman 19–20, 26, 48, 56,
127, 135, 181, 185, 189, 236
James, William 172–173, 179
Jarvis, Simon 100, 185, 195
Johansen, Jørgen Dines 19, 21, 38–39,
44, 85, 134, 175, 177, 196,
236–237
- Johnson, Bengt Emil 126–128, 130–
132, 148, 233
Johnson, Mark 36–37, 41–3, 51, 144,
172
Joyce, James 78, 81
Jäger, Andreas 131
Järv, Harry 184
- Keats, John 153, 205, 219, 224
Keen, Suzanne 180
Kirkegaard, Søren 203, 217
Kittler, Friedrich 28
Kjørup, Frank 55–57, 62, 82, 97,
100–101, 110, 155, 173, 195,
198, 201
Kraxenberger, Maria 181
Kristeva, Julia 75, 90–91, 94
Küper, Christoph 100
Kövecses, Zoltán 174
- Lagercrantz, Olof 89, 95
Lagerroth, Ulla-Britta 115
Lakoff, George 36–37, 41–43, 51
Lalor, Brendan J. 176–177, 192
Landgren, Bengt 69–72, 119–120,
122, 156
Larsson, Jörgen 198
Lauvstad, Hanne 207
Laver, Sue 174
Levi, Albert William 137
Levinson, Jerrold 94
Lie, Hallvard 192, 207
Lilja, Eva 28, 33, 66, 89–90, 100–
102, 107–108, 112, 113, 145,
157, 191, 193–194, 208–209

- Lindegren, Erik 25, 66, 68, 80, 89, 97,
 124, 150, 152–157, 159, 200,
 203–212, 216
- Lindner, Sven 159
- Liszka, James Jakób 175,
- Ljungberg, Christina 20
- Lorentz, Otto 28
- Lotass, Lotta 206–207
- Lotman, Jurij 102–104, 113
- Lotman, Mihhail 81, 89
- Lundkvist, Artur 73
- Lysell, Roland 205
- Magnusson, Jan 158, 163,
- Malinowski, Ivan 61
- Mallarmé, Stéphane 27, 103, 143–
 144, 154
- Malm, Ulf 99, 111
- Malmberg, Bertil 145, 205
- Malmqvist, Göran 47
- Malmström, Sten 32, 92, 100
- de Man, Paul 40, 134–135, 187
- Mandler, Jean, M. 36
- Mannerheim, Augustin 101
- Martin, Wallace 38–39
- Martinson, Harry 192
- Marx, Karl 95
- Matravers, Derek 180
- McHale, Brian 142
- Menand, Louis 186
- Michaux, Henri 141
- Mikics, David 207
- Milton, John 100, 199, 205, 214
- Mitchell, W. J. T. 18
- Mortensen, Anders 110
- Moth, Morten 42, 87
- Müller-Zetzelmann, Eva 125, 128–
 132, 142, 149, 151, 153, 162
- Möller, Daniel 13, 153
- Neshet, Dan 136, 176
- Nietzsche, Friedrich 95, 105–106,
 111, 114–115
- Nyberg, Fredrik 28, 235
- Nyberg, Lennart 28, 62, 102
- Nykvist, Karin 141–142, 145
- Nänny, Max 20, 33, 55
- Nöth, Winfried 41, 44, 47, 53, 60,
 83, 133–136, 139
- Obermeier, Christian 181–182, 189–
 190
- Oldberg, Ragnar 67
- Olsson, Anders 22, 75, 90, 134, 165,
 184, 218
- Olsson, Bernt 130, 135, 144, 157,
 191
- Oxenstierna, Johan Gabriel 113–114
- Parland, Ralf 207
- Peirce, Charles Sanders 20–24, 31, 35,
 41–48, 50–54, 75–79, 81–88,
 94–95, 125–126, 133–142, 155,
 171, 174–179, 183, 186, 188–
 189, 192–193, 195–196, 198,
 227–230
- Petrilli, Susan 21, 175–176, 188
- Pettersson, Ulf 37, 77
- Plett, Heinrich F. 77–78, 80
- Ponzio, Augusto 21, 75, 85–87, 95,
 175–176, 188

- Pope, Alexander 129–130, 199, 205, 214,
Ponge, Francis 141
Pound, Ezra 47, 102, 137, 146–150, 161
Printz-Påhlson, Göran 133, 135, 137–139, 141–143, 145, 150–151, 159, 165–166, 168–169
- Racine, Jean 117
van Reis, Mikael 60, 207, 214
Richards, I. A. 36–37, 40–42, 44, 183–185, 197–198, 227–228
Riccœur, Paul 40–41, 44, 184
Riffaterre, Michael 20, 80, 87–88, 91, 134, 185, 206
Rilke, Rainer Maria 120–121
Robinson, Jenefer 171–177, 179–183, 189, 197, 200–201
Rosenthal, Sandra 52
Ruin, Hans [d.y.] 165, 172, 217–218
Ruin, Hans [d.ä.] 13, 135, 141, 196, 225
Rūmī 97
Runeberg, Johan Ludvig 114, 122
Russell, James A. 173, 178–179
- Sandell, Håkan 40
Santaella Braga, Lucia 43, 52, 137, 139–141, 192
Sauciuc, Gabriela-Alina 174
de Saussure, Ferdinand 19, 22
Savan, David 175
Scherer, Klaus R. 172, 174, 200–201
Schiller, Friedrich 92, 119
- Schiöler, Niklas 35, 60, 219–220, 224
Schmitt, Torbjörn 145
Scholz, Oliver R. 137, 139
Schönström, Rikard 133, 141–142
Shakespeare, William 71, 93, 180, 196–198
Shelley, Percy Bysshe 14, 93
Short, T. L. 175
Sjödin, Stig 159, 162
Snoilsky, Carl 93, 99, 111, 191–193
Sommar, Carl Olov 71
Sonnevi, Göran 235
Soskice, Janet Martin 40–41
Staiger, Emil 114, 184
Stagnelius, Erik Johan 32, 53, 92, 114, 118–120
Stephens, G. Lynn 175
Stevens, Wallace 102, 137–138, 141
Stewart, Susan 89, 92
Still, Judith 75
Stjernfelt, Frederik 20, 43
Strindberg, August 71
Ström, Eva 39–40
Svenbro, Jesper 68, 131, 141–143, 145, 148, 150–151, 168,
Swedenborg, Emanuel 72
Swedenmark, John 101
Svensson, Jimmie 56, 69, 232
Söderblom, Staffan 219–220
Södergran, Edith 34, 104, 105–110
Sørensen, Bernt 42, 87
- Tegnér, Esaias 93, 112–115, 130
Tenngart, Paul 13, 160

Thellefsen, Torkild 42, 87
Thoursie, Ragnar 97
Tideström, Gunnar 105
Todorov, Tzvetan 128
Tonger-Erk, Lily 75, 90–91
Tornborg, Emma 153
Tranströmer, Tomas 11–15, 17, 23–
27, 34–35, 38–40, 53, 57–58,
83–84, 99, 145, 149–150, 203,
219–225, 227
Tsur, Reuven 99, 171, 173–185, 190,
198–203, 205, 206, 209–211,
213–214, 219, 222–225, 230,
234
Turner, Mark 37, 41–42, 48, 51,
Tysdahl, Björn 78

Ullén, Jan Olov 62, 197, 215–216,
235

Wahlund, Per Erik 117–118, 121
Warren, Robert Penn 187
Wasilewska-Chmura, Magdalena 60
Waugh, Linda 181
Vennberg, Karl 68, 159
Wesling, Donald 101
Whitman, Walt 101–102, 107–108
William-Olsson, Magnus 159
Williams, William Carlos 149, 195,
Wilson, Aaron 175, 177
Wimsatt, W. K. 95, 185–186, 198
Winckelmann, Johann Joachim 114
Winslow, Rosemary 33
af Wirsén, C. D. 111
Witt-Brattström, Ebba 105–106

Wittgenstein, Ludwig 36, 64
Worton, Michael 75
Wählin, Kristian 29, 84, 106–107,
112

Yeats, William Butler 93

Aarsleff, Hans 42
Åström, Paul 112

Österling, Anders 112

Diktregister

Andersson, Paul

Elegi över en förlorad sommar 55,
151, 158–164

Apollinaire, Guillaume

Calligrammes 27–28, 81

Ashbery, John

”Fragment” 159

Aspenström, Werner

”Mätarlarven” 58, 65–68, 232

Arnold, Matthew

”Dover Beach” 56–57, 71, 182

Atterbom, C. D. A.

”Sonetten” 130

Baudelaire, Charles

”Les veuves” 103, 109, 154

Berggren, Tobias

”Etyd nr 1, som i C-dur” 60, 95–97

”Etyd nr 11, som i H-dur” 25, 58–64

V (”Går med ångest och
rastlöshet ...” 203, 213–217

Creutz, Gustaf Philip

Atis och Camilla 81–85, 95–96, 99

Dante Alighieri

Divina Commedia 73

Edfelt, Johannes

”Delfi” 104, 111–115, 232

”Livets liv” 119, 122

”Smärtan är en skulptör” 119

”Sommarorgel” 119

”Sång i Pireus” 114

Ekelöf, Gunnar

”Den dubbla bokföringen” 97

”Emigranten” 71

”En värld är varje människa ...” 56,
58, 68–74, 233

”Höstnatt” 71

”Höstsejd” 110

”Jag tänker” 71

”orimmad sonett” 71

”Poetik” 103

”sonatform denaturerad prosa” 60

”Tre elegier” 71

Ekelund, Vilhelm

”Aldrig kan själens ...” 97–98

Eliot, T. S.

”Burnt Norton” 22

”East Coker” 71

”Gerontion” 94

The Waste Land 71

Ferlin, Nils

”Från Klara kyrkogård” 70

Forsell, Lars

”Ode i gammal stil” 112

Fanzén, Frans Michael

”Gustaf III och de första Aderton
af Svenska Akademien” 111

Frostenson, Katarina

”Philomela” 151, 165–169

Goethe, Johann Wolfgang

”Das Sonett” 130

Hillbäck, Ella

”Dagen sjunger” 122

”Ifigenias dröm” 96, 104–105, 108,
116–122

Hofmo, Gunvor

”Blant skyggene lå jeg” 120

”Gjenferd” 120

Johnson, Bengt Emil

”Långfredag, Bullandö” 126–128,
130–132, 148, 233

Karlfeldt, Erik Axel

”Lejonets barn” 54

”Sång efter skördanden” 54

Keats, John

”Ode on a Grecian Urn” 153

”When I have fears ...” 205

Lagercrantz, Olof

”Efter läsningen Haquin Spegels Guds
Werck och Hwila” 89, 95

Lindegren, Erik

”Aftonstjärna” 97

”Dagens dikt? eller den trasiga
grammofonplattan” 154

”Döende gladiator” 124

”Ecce homo” 25, 89, 150–151, 152–
157, 228

”Hamlets himmelfärd” 68

”Stenblick” 80, 200, 203–212, 216,
221

”Vid Shelleys hav” 154

Malinovski, Ivan

”snödroppen ...” 61

Martinson, Harry

”Kväll i inlandet” 192

Mörike, Eduard

”Auf eine Lampe” 114

Oxenstierna, Johan Gabriel

Skördarne 112–113

Pope, Alexander

An Essay on Criticism 129–130

Pound, Ezra

”O, the Moon is moored ...” 47

”The Return” 146–150

Printz-Påhlson, Göran

”Villanella för ett barn i vår tid” 141,

145

Rilke, Rainer Maria

Duineser Elegien 120–121

Runeberg, Johan Ludvig

”Lutad mot gärdet stod ...” 122

Schiller, Friedrich

”Der Abend” 92, 119

Shakespeare, William

Sonnet 35 198

Sonnet 73 197

Snoilsky, Carl

”En afton hos Fru Lenngren” 111

”Inledningssång” 93, 191–193

Stagnelius, Erik Johan

”Endymion” 92, 119

”Suckarnes Mystèr” 32

”Vän! i förödelsens stund ...” 118,

120

Stevens, Wallace

”Notes Toward a Supreme Fiction”

138

Strindberg, August

”Vid sista udden” 71

Svenbro, Jesper

”Geologi” 145

Södergran, Edith

”Stormen” 104, 105–110

Tegnér, Esaias

”Svea” 112

”Sång. Den 5 april 1836” 111–113

”Fläskkorfven” 130

Thoursie, Ragnar

”Sånger ur Noas natt” 97

Tranströmer, Tomas

”Elegi” 221

”Epilog” 221

”Fem strofer till Thoreau” 57–58

”Från mars –79” 15–16

”Minnena ser mig” 99, 203, 219–

225

”Preludium” 39

- ”Sommarlätt” 39
”Storm” 144, 214
”Sång” 221
”Till vänner bakom en gräns” 149–
150

”Trädet och skyn” 11–15, 17, 23–
27
”Vinterns blick” 34–35, 38–39, 53,
83–84, 227

Vennberg, Karl

- ”Klassisk prolog” 68

Williams, William Carlos

- ”Canthara” 195
”so much depends ...” [”The Red
Wheelbarrow”] 149

af Wirsén, Carl David

- ”Sång vid hundraårsfesten” 112

Wordsworth, William

- The Prelude* 55

Österling, Anders

- ”Den 20 december 1936” 112

