

# Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 129 2008

*I distribution:*

Swedish Science Press

Svenska Litteratursällskapet

## REDAKTIONSKOMMITTÉ:

*Göteborg:* Stina Hansson, Lisbeth Larsson

*Lund:* Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius, Per Rydén

*Stockholm:* Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

*Uppsala:* Bengt Landgren, Torsten Pettersson, Johan Svedjedal

*Redaktörer:* Otto Fischer (uppsatser) och Petra Söderlund (recensioner)

*Inlagans typografi:* Anders Svedin

Utgiven med stöd av

*Vetenskapsrådet*

Bidrag till *Samlaren* insändes till Litteraturvetenskapliga institutionen, Box 632, 751 26 Uppsala, samt även digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till [Otto.Fischer@littvet.uu.se](mailto:Otto.Fischer@littvet.uu.se). Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 1 juni 2009 och för recensioner 1 september 2009.

Uppsatsförfattarna erhåller särtryck i pappersform samt ett digitalt underlag för särtryck. Det består av uppsatsen i form av en pdf-fil.

Abstracts har språkgranskats av Magnus Ullén.

Svenska Litteratursällskapet tackar de personer som under det senaste året ställt sig till förfogande som bedömare av inkomna manuskript.

Svenska Litteratursällskapet Pg: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen [www.littvet.uu.se](http://www.littvet.uu.se).

ISBN 978-91-87666-26-1

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Elanders Gotab, Stockholm 2009

# Lyrikkteori og det språklige uttrykket ”jeg”

– teoretiske overveielser relatert til en analyse

av et dikt av Tomas Tranströmer

AV SIMONE SCHIEDERMAIR

Målet med denne artikkelen er å undersøke sammenhengen mellom det litteraturvitenskapelige begrepet ”lyrisk jeg” og det språklige uttrykket ”jeg”. I første omgang skal det dreie seg om å gjøre et nedslag i 1800-tallets lyrikkteori som preget den estetiske diskusjonen både i Tyskland og i de skandinaviske land. Dens sterke fokusering på subjektivitet, dvs. på dikterens subjektivitet, var grunnlaget for at man på begynnelsen av 1900-tallet innførte begrepet ”lyrisk jeg”, nettopp for å skille mellom dikteren og jeginstansen i diktet. I dag er det interessant å se på disse utviklingene en gang til ut fra en forståelse av uttrykket ”jeg” ikke bare som personlig pronomen, men som deiktisk uttrykk. Jeg setter med andre ord lyrikkteorien i sammenheng med deiksisteorien og kommer deretter med et forslag på hvordan en slik kobling kan gjøres relevant og virksom i en diktanalyse. Det aktuelle diktet er Tomas Tranströmers ”Porträtt med kommentar”. Mitt fokus er med andre ord ikke å foreta en omfattende fortolkning av ett dikt, men snarere å presentere en teorirefleksjon med et applikasjonsforslag. I og med at de aktuelle begrepene i utgangspunktet ble utviklet innenfor det tyske feltet, ligger hovedvekten i argumentasjonen for det meste innenfor den tyske diskusjonen.

## *Lyrikkteori*

I det europeiske genresystemet hadde lyrikken lenge ikke noen egen stilling. Først ved slutten av 1700-tallet fikk den endelig en tilsvarende status som epikk og dramatik, og i løpet av første halvdel av 1800-tallet kom den så i sentrum for den litteraturteoretiske interessen.<sup>1</sup> Denne utviklingen tok sitt utgangspunkt særlig fra Tyskland. I overensstemmelse med paradigmeskiftet fra en mer intellektualistisk oppfatning av diktningen og mimesis poetikk til en mer emosjonell oppfatning av diktningen – som Walter Baumgartner beskriver det<sup>2</sup> – ble det lyriske diktet med sin affinitet til emosjonene poesien prototyp. Det gjaldt som det reneste uttrykket for dikterens sanne indre.<sup>3</sup> I motsetning til epikk og dramatik framstiller lyrikken den omhandlede foreteelsen ikke i sin objektive realitet men i dikterens subjektive oppfatning, heter det i Hegels *Estetik* (1835–38):

Aus der Objektivität des Gegenstandes steigt der Geist in sich selber nieder, schaut in das eigene Bewußtsein und gibt dem Bedürfnisse Befriedigung, statt der äußeren Realität der Sache [...] den Gehalt und die Tätigkeit des innerlichen Lebens selbst darstellig zu machen.<sup>4</sup>

Som umiddelbar resepsjon av den tyske estetikken spredde denne lyrikkkonsepsjonen seg i Norden. Følgende sitat fra Johan Ludvig Heibergs *Det Dramatiske i det Lyriske* (1843) er et godt eksempel på det og kan regnes som det danske motstykket til Hegels sitat:

[I] det lyriske [...] [er det] ikke fornemmelig [...] *Begivenheder*, som skulle fremstilles for *Phantasien*, men *Følelser* og *Stemninger*, som skulle skaffe sig Indgang i *Gemyttet*. Enhver, som man spørger om Forskjellen mellem det Lyriske og det Dramatiske, vil uden-tvivl svare: at i det Lyriske meddeler Digteren sig selv eller sin egen Individualitet[.]<sup>5</sup>

I Skandinavia brukes begrepet "sentrallyrikk" om en slik lyrikkforståelse.<sup>6</sup> Det ansees som mest sannsynlig at begrepet er dannet i henhold til det systemet som den tyske litteraturviteren Friedrich Theodor Vischer utviklet i sin *Estetikk*, utgitt mellom 1846 og 1857. Vischer jobbet ut fra et triadisk system. Etter hans definisjon står den lyriske sentralt som ikke handler om objektive ting, men som forvandler alt til følelse. I en slik lyrikk uttrykker det lyriske subjektet sine emosjoner. Den gjelder som "reine Mitte" – "den rene midten".<sup>7</sup> "Sentrallyrikken" er altså en uttrykksmåte – for å sitere Vischer – "i hvilken livets virkelige innhold [er] forvandlet helt til følelse."<sup>8</sup>

Konseptet brukes relativt tidlig i Skandinavia, noe som ikke bare framgår av det ovenfor nevnte Heiberg-sitatet fra 1843. I en litteraturanmeldelse fra 1855 bruker også Marcus Jacob Monrad, Norges store filosof, estetiker og litteraturkritiker i perioden mellom 1850 og 1870, en formulering som henviser til konseptet: "[L]yriske Digte have sin hovedsagelige Betydning som Udtryk af en Personlighed [...]. Det lyriske Digts Fortrinlighed bestaar [...] i [...] at det klart afspeiler en gehaltrig Aand og et bevæget Indre."<sup>9</sup> Da Lorentz Dietrichson, Monrads student og senere innflytelsesrik litteratur- og kunsthistoriker i Sverige, anvendte begrepet "sentrallyrikk" i 1860 i sin danske litteraturhistorie, kunne han allerede stole på at det var et allment kjent konsept og begrep.<sup>10</sup> Disse estetikerne var sterkt påvirket av Hegel og Vischer. Også Goetheresepsjonen spilte en stor rolle for utbredelsen av konseptet. Særlig Goethes dikt "Über allen Gipfeln" gjaldt i Skandinavia lenge som "innbegrepet av det sentrallyriske dikt".<sup>11</sup>

Så vel konseptet som begrepet fører en rekke problemer med seg. Disse har satt sitt preg på den intensive fagvitenskapelige diskusjonen som imidlertid har gått over to hundre år. Ett av problemene er at man i en lang periode har regnet selve forfatteren som tekstenes primære referanse. Det at de fleste lyriske diktene bruker første person singular, altså uttrykket "jeg", ble kombinert med den ovennevnte definisjonen av ly-

rikken som uttrykk for dikterens indre liv. Men det var ikke akkurat det Hegel mente, og heller ikke Heiberg, Monrad og Dietrichson som formidlet Hegel i Norden. For Hegel dreide det seg om dikterens emosjoner forstått som emosjonene til et enestående individ. Men samtidig la han vekt på at de må tas som ”sanne emosjoner” – ”wahrhafte Empfindungen” – som er allmenngyldige og ikke bare gjenspeiler dikterens individuelle følelser. Selv om lyrikken er relatert til individet, handler den likevel om det allmennmenneskelige. Hos Hegel framstiller det lyriske diktet “ein von jeder Zufälligkeit der Stimmung gereinigtes Objekt”.<sup>12</sup> Denne presiseringen falt imidlertid oftest bort i resepsjonen som derfor konkluderte med at det var viktig å finne ut mest mulig om dikterens biografi og personlige opplevelser. Hvis man kunne vite alt om hans forhold, både indre og ytre vilkår, hans erfaringer, kunnskaper og betingelser som er grunnlaget for hans valg av motiv, fabel, figurer og framstillingsmidler, så kunne man nå fram til den best mulige forståelsen av selve diktet.<sup>13</sup>

I løpet av de siste hundre år utviklet man i den germanistiske diskusjonen to grunnleggende konsepter for å motarbeide denne oppfatningen.

Det første var at man for nesten hundre år siden innførte begrepet ”lyrisches Ich” – ”lyrisk jeg”. Litteraturviteren Margarete Susman foreslo dette begrepet allerede i 1910.<sup>14</sup> Hun ville skille mellom det reelle empiriske forfatter-jeget og det jeget som diktet handlet om.<sup>15</sup> Dette omdiskuterte begrepet har senere mistet mye av den presisjonen det hadde hos Susman fordi man etterpå knyttet mange ulike og motstridende kategorier til begrepet. Men selv om det faktisk er et definisjonsproblem i teoridebatten, brukes begrepet i den litteraturfortolkende praksis vanligvis som terminus technicus for det subjektet som diktet handler om.<sup>16</sup> I denne tradisjonen er man ute etter å kartlegge i hvilke historisk skiftende figurasjoner jeget respektive subjektet presenterer seg i den estetiske teksten. Dersom man sammenligner jeg-konseptene fra de forskjellige litterære epokene, kommer man fram til en slags ”utvikling” av subjektbegrepet fra det 17. til det 20. århundret. Denne ”utviklingen” begynner med barokkdiktningens første forsiktige uttrykk for subjektivitet, og når sitt høydepunkt på 1800-tallet med Goethe-tiden og idealismen hvor individualismen sto spesielt sterkt. På 1900-tallet, når hele idéen om et selvstendig og selvbevisst subjekt blir problematisk, finner denne forståelsen sine grenser. I denne diskusjonssammenhengen skal det også nevnes en tilnæringsmåte som siden 1980-tallet har tatt utgangspunkt i et pluralitet av selvkonsepter. For denne tilnærmingen viser det seg overflødig å skille mellom det empiriske og det lyriske jeget siden begge har bare fiksjonell status.<sup>17</sup>

Det andre konseptet som motarbeider identifiseringen av dikteren og det lyriske jeget, argumenterer fra et språklig perspektiv og har blitt diskutert siden 1970-årene. Man anerkjenner at ”det lyriske jeget” først og fremst er et litteraturvitenskapelig begrep, men i tillegg vektlegger man at begrepet beror på et språklig fenomen, nemlig ut-

trykket "jeg". Derfor hevdes det at man også må diskutere problemet med lingvistiske kategorier. I de siste årene har en rekke litteraturvitere pekt i denne retningen. Håpet er at en lingvistisk basis skulle kunne bidra til å klargjøre diskusjonen om det lyriske jegets status. Kaspar H. Spinners monografi fra 1975 var den første av flere undersøkelser som brukte lingvistiske kategorier som basis for sine refleksjoner. Og i 1996 presenterte Heinz Schlaffer fremdeles følgende fordring:

For å få begrepet klarere er det best å unngå diskusjonen om begrepet som oscillerer mellom biografiske, genrespesifikke og metafysiske forestillinger. Man skulle være tilfreds med å nytte det enkleste og mest håndgripeligste grunnlaget, det grammatiske "jeget", det personlige pronomenet.<sup>18</sup>

I disse arbeidene betraktes uttrykket "jeg" først og fremst som et personlig pronomen. Men i tillegg brukes kategorien "deiksis"<sup>19</sup> som har vært intensivt diskutert innenfor språkvitenskapen siden 1970-tallet.

De to løsningsforeslagene har ikke hatt like stor gjennomslagskraft innenfor fagdiskusjonen. Innføringen av begrepet "lyrisk jeg" har vært svært vellykket. Det har lenge vært en etablert del av litteraturvitenskapens fagterminologi.<sup>20</sup> Den lingvistiske tilnæringsmåten har derimot hatt større vanskeligheter. Selv om det foreligger forsøk på også å arbeide med lingvistiske kategorier, kan disse ikke regnes som mer enn nettopp "forsøk". Denne situasjonen skyldes ikke minst den uklare bestemmelsen av kategorien "deiksis" som man møter innenfor den språkvitenskapelige diskusjonen. Mange lingvister har beklaget disse forholdene. Slik sier Stephen C. Levinson (1983) at "det mangler passende teorier og analysesystemer".<sup>21</sup> Klaus Sennholz (1985) betrakter en "allmenn, relativt omfattende deiksis-teori i eksplisitt form fortsatt som desiderat".<sup>22</sup> Og Gabriele Diewald (1991) savner "en systematisk deiksis-teori som omfatter alle områder som er knyttet til kategorien"<sup>23</sup>. Lingvisten Konrad Ehlich har imidlertid i løpet av 1980- og 1990-årene forelagt en enhetlig konseptualisering som på en konsekvent vis videreutvikler de handlingsteoretiske aspektene som finnes i Karl Bühlers deiksis-teori. Bühlers bok *Sprachtheorie* ble publisert allerede i 1930-årene, men fikk ny og stor oppmerksomhet i språkvitenskapen først gjennom nyutgivelsen på 1960-tallet. Denne teorien gjør det mulig å relatere den allmenne funksjonen til det språklige uttrykket "jeg" til bruken av det i lyrikken. I de følgende delene av denne artikkelen ønsker jeg å skissere hvordan den nye deiksisforståelsen kunne anvendes produktivt. Først gjelder det å skissere grunninnsiktene i Ehlichs teori, noe som krever en viss innføringen i lingvistisk terminologi. Her kommer jeg imidlertid til å begrense meg til de begrepene som er vesentlige i undersøkelsens sammenheng. Deretter vil denne teorien bli relatert til Tomas Tranströmers dikt "Porträtt med kommentar".

## Deiksisteori

Når det gjelder kategorien ”deiksis”, foreligger det mange forskjellige konsepter. Likevel er det noen grunntrekk som går igjen i undersøkelsene. Først og fremst bør Bühlers deiksis-forståelse fra boken *Sprachtheorie* nevnes;<sup>24</sup> den har preget den lingvistiske diskusjonen siden 1970-tallet.<sup>25</sup> Det er særlig fire poeng fra Bühler som finnes i alle publikasjoner som beskjeftiger seg med temaet: Det dreier seg om to-felt-teorien, origo-konseptet, de tre hovedklasser persondeiksis, temporaldeiksis og lokaldeiksis og de tre pekemåter (dvs. å peke foran øynene, å peke anaforisk, å peke i forestillingen).<sup>26</sup>

Selve begrepet ”deiksis” kommer fra det greske ordet ”deiknymi” som betyr ”jeg peker på noe”. Det ble allerede brukt av teoretikerne i det antikke Hellas. I dagens lingvistik bruker man ”deiksis” for å betegne den spesielle ”funksjonen til språklige uttrykk som peker på personer og rom- og tidsstrukturer i forhold til den aktuelle ytringssituasjonen.”<sup>27</sup> Ifølge denne bestemmelsen varierer betydningen til deiksisuttrykkene fra situasjon til situasjon, den er avhengig av talerens posisjon i rom og tid. Deiksisuttrykket ”jeg” peker på den som taler og ”du” peker på den som hører.<sup>28</sup> Hvis de bytter roller, så forandrer betydningen til uttrykkene ”jeg” og ”du” seg.<sup>29</sup> Uttrykket ”her” peker på det lokale stedet hvor ytringen skjer. Det kan være universitetsbiblioteket eller kantina. ”Nå” peker på tiden. Det refererer til et annet tidspunkt hvis man bruker det på 25. juni enn på 24. desember. Bortsett fra flere enkeltuttrykk utøver også verbmorfologien den tidsdeiktiske funksjonen.

Mens disse allmenne bestemmelsene fokuserer på *referanseobjektene* som de deiktiske uttrykkene peker på, er Bühler og Ehlich mest opptatt av selve handlingen, *det å peke på noe*.<sup>30</sup> I et slikt handlingsbasert perspektiv legges hovedvekten ikke på å identifisere de ”riktige referentene” til de deiktiske uttrykkene, altså ikke på å identifisere taleren som ”jeg” peker på eller stedet som ”her” peker på. Man er derimot interessert i de deiktiske uttrykkenes funksjon, i det at de styrer hørerens oppmerksomhet mot enkelte elementer i det store havet av mulige objekter som kan iakttas, fornemmes eller forestilles. ”For å gjøre kommunikasjon mulig er det framfor alt nødvendig først å skaffe felles referansemuligheter for taleren og hørerens.”<sup>31</sup> Og dette er akkurat det de deiktiske uttrykkene bidrar til. Med deres innsats kan den talende synkronisere hørerens oppmerksomhet med sin egen.

Bühler sammenligner de deiktiske uttrykkenes pekefunksjon med en vevisers funksjon. Den står i en bestemt posisjon i terrenget og peker ut fra akkurat denne posisjonen.<sup>32</sup> For at pekingen lykkes er utgangspunktet veldig viktig. Det samme gjelder for all peking, også den språklige pekingen. Utgangspunktet for den språklige pekingen kaller Bühler for ”Origo des Zeigfeldes” – ”pekefeltets origo”. Han utgår fra forestillingen om et koordinatsystem, og på nullstedet setter han så de tre deiksisuttrykkene

"jeg", "her" og "nå".<sup>33</sup> "Alle utsagn måles" ud fra disse tre størrelser, eller sagt på en anden måde: alle utsagn skal forstås ud fra disse tre størrelser."<sup>34</sup> De deiktiske uttrykkene angir relasjonen til det personale, lokale og temporale nullpunktet. Slik styrer taleren med hjelp av deiksisuttrykkene hørerens oppmerksomhet, noe som er basisbetingelsen for enhver kommunikasjon.

For å forstå må hørerens mentalt sett overta talerens forhold til den angitte origoen. Selv om origoen ikke er realisert i den språklige overflaten i form av et deiktisk uttrykk, danner den struktureringsanvisninger for hørerens fordi også de deiktiske uttrykkene som ikke konstituerer origoen, betegner en relasjon til jeg-nå-her-nullpunktet. De angir grader av nærhet og avstand. "Der", "da" og "du" kan ikke forstås uten "her", "nå" og "jeg". Med disse uttrykkene bestemmer taleren blikkpunktet som må overtas av hørerens hvis den vil forstå taleren. Utgående fra dette blikkpunktet peker de deiktiske uttrykkene, dvs. de fokuserer spesifikke elementer og danner slik et utvalg av alt det som potensielt kan oppfattes.

De deiktiske uttrykkenes funksjon blir enda tydeligere hvis man setter den opp mot anaforenes funksjon som "henvisere" til allerede nevnte ord i teksten/diskursen, antecedenten<sup>35</sup>. Til anaforene hører uttrykkene "han", "hun", "den", "det" og deres bøyingsformer. Begge uttrykksgupper, altså deiktiske og anaforiske uttrykk, bidrar til en prosessering av språklig formidlet vitende.<sup>36</sup> Det er bare forskjell når det gjelder hvordan hørerens omgås med den nye informasjonen – de deiktiske uttrykkenes funksjon er "nyfokusering", mens de anaforiske uttrykkenes funksjon er "fokuskontinuering", eller med Ehlichs ord:

Mens man med deiktiske uttrykk oppnår at hørerens oppmerksomhet fokuseres på objekter som hittil ikke har vært i fokus; brukes et uttrykk som "han" [...] for å informere hørerens/leseren om at han kan bibeholde et allerede etablert fokus.<sup>37</sup>

Bühler inndeler de språklige uttrykkene i felt. Ifølge hans bestemmelse hører de deiktiske uttrykkene til "Zeigfeld der Sprache" – "språkets pekefelt". Deres funksjon er å peke og de er avhengige av kommunikasjonssituasjonen. På den andre siden er "das Symbolfeld" – "symbolfeltet" med symbolfeltuttrykkene. De er situasjonsuavhengige og karakteriseres som uttrykk som "betegner noe". Hos Bühler heter det "Wasbestimmtheit" – "hvabestemthet". Her hører alle substantiv-, verb-, adjektiv- og noen adverbstammer. Her skal det igjen legges vekt på at språkfeltene ikke inndeles etter ordklasser, men etter uttrykkenes funksjon i kommunikasjonshandlingen. Derfor kalles de enkelte uttrykkene også for "prosedyrer". Betegnelsen "prosedyre" fremhever at ethvert språklig middel har en særegen funksjon. Man *peker* med en deiktisk prosedyre og *betegner noe* – en "gjenstand", "en handling", "en kvalitet" – med en symbolsk prosedyre.

Jeg vil videre presentere et tredje språkfelt som kommer til å spille en viktig rolle i



diktanalysen. Ehlich kaller det ”das Operationsfeld” – ”operasjonsfeltet”.<sup>38</sup> Det karakteristiske ved dette feltet er at prosedyrene fra operasjonsfeltet ikke griper inn i interaksjonen mellom kommunikasjonspartnere og ikke refererer til den ikke-språklige virkeligheten. Men de brukes for å organisere ytringene. F. eks. bruker den talende konjunksjoner som ”og”, ”eller”, ”fordi” for å informere høreren på hvilken måte den proposisjonale dimensjonen henger sammen. Følgende språklige midler hører til operasjonsfeltet: anaforer, artikler, relativpronomen, subjunktorer, preposisjoner, responsiver.<sup>39</sup>

Med utgangspunkt i denne nye bestemmelsen av uttrykket ”jeg” som et ”deiktisk uttrykk” tar følgende avsnitt for seg hvilke språklige midler en litterær tekst – eller kanskje heller en forfatter<sup>40</sup> – tar i bruk for å styre leserens forestillingsdanning. Man kunne si at det er en virkningsestetisk analyse som utvides, slik at den tar hensyn til de enkelte språklige midlene som brukes for å fremkalle den særegne virkningen. Når jeg nå går videre til et dikt av Tranströmer gjelder det å detaljanalyserer de språklige virkningsstrukturene i teksten. Dette kan etter min mening bidra til å forstå noe av det som ble kalt ”Tranströmers språklige magi”, til å utarbeide en forståelse av hvordan Tranströmer får det til at man får den ”typiske” tranströmerfølelsen, noe Kjell Madsen har formulert på følgende vis: ”Jeg forstår ikke hva han sier. Det er uforståelig. [...] Jeg forstår det virkelig ikke. Jeg gjenkjenner det.”<sup>41</sup> Mitt fokus ligger altså ikke på å frambringe en ny fortolkning, men på å analysere strukturene som danner det tekstuelle grunnlaget for de forskjellige fortolkningene. Hvor langt kan man komme med utgangspunkt i det språklige?

### *Jeget i Tranströmers ”Porträtt med kommentar”*

Tomas Tranströmers lyrikk er dobbelt interessant i sammenheng med de foreliggende spørsmålene. For det første tematiserer Tranströmer ofte det moderne subjektets problematikk. Igjen og igjen spiller han med temaer som jegløshet og jeg-oppløsning.<sup>42</sup> Den tidlige lyrikken til Tranströmer tematiserer ofte en streben etter mystisk oppløsning, men det finnes også dikt som ”Porträtt med kommentar” fra *Klanger og spår* (1966) som handler om ”skräcken att förlora sin identitet, om att våga överlämna sig.”<sup>43</sup> For det andre finner det sted en påfallende forandring i Tranströmers språkbruk. I de tidligere diktantologiene brukes uttrykket ”han” for diktets sentrale skikkelse.<sup>44</sup> Det ble tolket som ”stråvan mot det allmänna och opersonliga” eller som ”mystikens utplåning av jaget”. I sine senere dikt bruker Tranströmer imidlertid ”ett sedvanligt lyrisk jag”<sup>45</sup>.

Diktet ”Porträtt med kommentar” er et godt eksempel på begge aspekter: Jeg-oppløsning på den ene siden og et klart definert lyrisk jeg på den andre siden. Som analysen vil vise arbeider Tranströmer i dette diktet veldig nøye med enkelte språklige ut-

trykk. Han presenterer sine refleksjoner om subjektets identitet idet han lar to forskjellige konseptualiseringer av det språklige uttrykket "jeg" løpe mot hverandre: "jeg" som deiktisk uttrykk og "jeg" som symbolfeltuttrykk.

Porträtt med kommentar

- I Här är ett porträtt av en man som jag kände.  
Han sitter vid bordet med tidningen utslagen.  
Ögonen slår sig ner bakom glasögonen.  
Kostymen är tvättad med barrskogens skimmer.
- II Det är ett blekt och halvfärdigt ansikte. –  
Men han ingav alltid förtroende. Därför  
drog man sig för att gå honom nära  
och kanske då stöta på en olycka.
- III Fadern hans tjänade pengar som dagg.  
Men ingen gick ändå helt säker därhemma –  
man hade en känsla av at främmande tankar  
bröt sig in i villan om nätterna.
- IV Tidningen den stora smutsiga fjärilen,  
stolen och bordet och ansiktet vilar.  
Livet har stannat i stora kristaller.  
Men låt det bara stanna tills vidare!
- \*
- V Det som är jag i honom vilar.  
Det finns. Han känner inte efter  
och därför lever det och finns.
- VI Vad är jag? Ibland för länge sen  
kom jag några sekunder helt nära  
vad JAG är, vad JAG är, vad JAG är.
- VII Men just som jag fick syn på JAG  
försvann JAG och ett hål uppstod  
och genom det föll jag som Alice.<sup>46</sup>

I den første delen, som omfatter de fire kvartettene, beskriver Tranströmer hvordan et jeg betrakter et portrett. Det er påfallende at betraktningen veksler mellom beskrivelsen av det ytre utseende og de materielle forholdene til den portretterte – han sitter ved bordet, har drakt på, har et blekt ansikt, stammer fra en velstående familie –<sup>47</sup> og immaterielle sammenhenger og følelser – ansiktet inngir tillit, usikkerhetsfølelser hjemme. Med denne vekslende betraktningmåten utvikler Tranströmer den klassiske kunst- og portrettteorien som portrettpraksis. Ifølge Hegel er kunsten åndens manifestasjon i det materielle og derfor avbilder den ikke bare naturen men abstraherer fra den og skaper den på nytt. Portrettkunsten må lykkes med å relatere menneskets ytre gestalt til dets karakter. Det må skje på en måte som gjør det indre synlig i det ytre. Derfor er portrettet ikke en troverdig kopi av det ytre, men ”Wesensschau” – ”vesensskuen”, en visjon av den framstiltes vesen. Kunsten potenserer korrespondansen mellom det indre og det ytre som Hegel betrakter som noe allment: ”[Das] Äußere muß mit einem Inneren zusammenstimmen”.<sup>48</sup>

Dette betyr at portrettet framstiller den som portretteres ”sannere” enn dens eget ytre. Maleren må altså skape et portrett ”som ikke bare ligner på den som males, men som framstiller dens virkelige bilde, et portrett som ligner ham mer enn hans eget ansikt.”<sup>49</sup>

Med dette håpet og med denne sikkerheten begynner jeg et i Tranströmers dikt å betrakte portrettet. Betrakteren ser på bildet med det som hensikt å erkjenne den portrettertes ”sanne jeg”. Han reflekterer over hvordan det indre, altså sjelen, speiler seg i det ytre. I første omgang får man inntrykk at denne praksisen fungerer. Men en nøyere analyse viser at den igjen og igjen blir forstyrret. De få resultatene setter spørsmålsteget ved fremgangsmåten. Allerede i den første strofen antydes det problemer hvor det er snakk om ”nedslåtte øyne”. Hegels ”Fenster der Seele” – ”vinduer til sjelen” er lukket og tillater ikke noe blick på den portrettertes sjel. Man får ikke noe innblikk i det indre. I den andre strofen dras selve korrespondansen mellom det indre og det ytre enda tydeligere i tvil; det ”bleke halvferdige ansiktet” forbindes ikke med usikkerhet men med det motsatte, med tillit. Denne tilliten oppmuntrer imidlertid ingen til å nærme seg den fremstilte, den resulterer ikke i en mer intensiv betraktning eller et sammen treff, men danner distanse – ”Därför / drog man sig för att gå honom nära” (II, 2+3). Grunnen ligger i faren for at man kanskje møter ulykke, dvs. at man oppdager at det tillitsfulle ikke svarer til den framstiltes indre. Strofe III handler om motsigelsen mellom sønnens usikkerhetsfølelser og hans fars rikdom.

Etter at det ikke lyktes å etablere en korrespondanse mellom det indre og det ytre, begynner betraktningen i strofe IV så å si på nytt. Den fjerde strofen begynner en gang til med aisen, stolen, bordet og ansiktet. En gang til stanser betrakteren ved dette stedet, kommer fra dette ytre ikke til et innblikk i det indre, til en forståelse av livet – ”Livet har stannat i stora kristaller” (IV, 3). Betrakteren lar spørsmålet om livet og men-

nesket bero – "Men låt det bara stanna tills vidare!" (IV, 4). Han gir opp og avbryter betraktelsen.

Språklig betoner Tranströmer mangelen på samsvar mellom det indre og det ytre med operasjonsfeltuttrykket "men", som oppfordrer leseren til å etablere en motsetningsrelasjon. Tranströmer bruker denne funksjonen her til å konfrontere den neutrale beskrivelsen av det ytre og den intime insiderviten: "Men han ingav alltid förtroende." (II, 2) Taleren antar åpenbart at lytteren knytter usikkerhetsfølelser til mannens utseende på portrettet. Derfor bearbeider han saken at "han ingav alltid förtroende" som en forstyrrelse av leserens forventninger. På samme måten brukes "men" i den tredje strofen: "Fadern hans tjänade pengar som dagg. / Men ingen gick ändå helt säker därhemma" (III, 1+2). Med "men" oppfordres leseren til å sette overflod av penger i en opposisjonsrelasjon til manglende sikkerhet hjemme. For tredje gangen brukes "men" i den fjerde strofen: "Men låt det bara stanna tills vidare!" (IV, 4) Denne oppfordringen presenteres som en viss motsetning til det hva egentlig skulle forventes som aktivitet i en situasjon som beskrives i verset før: "Livet har stannat i stora kristaller" (IV, 3). Det oppfordres til å avvike fra de automatiske tanke- og handlingsmønstrene. Man skal ikke inngripe i status quo, at livet har "stannat i stora kristaller".

Den påfallende kombinasjonen av "betraktende" utenfra-posisjon og "vitende" innenfra-posisjon med hjelp av "men" i strofene II til IV fører allerede til antagelser når det gjelder forholdet mellom den som betrakter portrettet og den som betraktes på portrettet. Portrettet viser betrakteren. Denne antagelsen bekreftes i kommentardelen som omfatter den andre diktdelen.

For å iscenesette denne vekselen mellom det nære og det fjerne, for å utforme det ubestemte i det bestemte, det fremmede i det fortrolige, bruker Tranströmer dessuten det estetiske potensialet til de deiktiske språkmidlene. Allerede det første verset i den første strofen framstiller in nuce distanseringseffekten som er hele diktets tema. Det som etterpå utfoldes i sju strofer opplever leseren i begynnelsen av diktet innenfor et eneste vers: "Här är ett porträtt av en man som jag kände." (I, 1) På den ene siden oppfordres leseren med de lokale og temporale nærdeiktiske uttrykkene "här" og "är" til å imaginere portrettet som umiddelbart nærværende. På den andre siden blir portrettet og den portretterte innført med ubestemthetsoperatorene "ett" og "en", dvs. som noe som leseren ikke kjenner fra noe som ble sagt før. For det tredje formuleres det med preteritumsformen "kände", at det også består av slags avstand mellom den talende mannen foran portrettet og den betraktede mannen på portrettet – i det minste en tidsmessig distanse. Med disse operative og deiktiske språkmidlene bevirkes en leserstyring som veksler mellom nært og fjernt, kjent og ukjent. Dette sammentreffet mellom det fremmede og det egne, denne erfaringen av at man blir seg selv fremmed, utfoldes i det følgende på forskjellige nivåer.

Med en asterisk markeres typografisk overgangen fra første delens fire kvartetter til andre delens tre tersetter, slik deles diktet i delene ”porträtt” og ”kommentar”. I den andre delen diskuteres spørsmålet om subjektets identitet på nytt, men denne gangen ikke in concreto, altså ved hjelp av et konkret portrett, men in abstracto, idet ikke portrettet beskrives og reflekteres, men idet erfaringen som gjøres med portrettbetraktningen blir kommentert. Først nå får leseren en første anelse av at portrettet ikke er et hvilket som helst portrett, men et portrett av den som betraktet og beskrev det i første delen: ”Det som är jag i honom vilar.” (V, 1) Dermed tilspisses saksforholdet: Betrakteren forsøker ikke å undersøke noen annens, men sin egen identitet. Han er altså ikke bare den som betrakter, men samtidig også den som betraktes. Jeget skilles i to instanser. Som betraktende jeg betrakter det seg selv og fungerer dermed samtidig som betraktningens subjekt og objekt.<sup>50</sup> Jegets blick på seg selv som et jeg bevirker imidlertid at det betraktende jeget forsvinner, det glir bort i samme øyeblikk som det får et blick på seg selv – ”just som jag fick syn på JAG / försvann JAG” (VII, 1+2). Jeget som observerer seg selv, oppdager ikke sitt vesen, ikke sin identitets kjerne, men et hull, som det forsvinner ned i. Med dette resultatet avslutter Tranströmer sin beskjeftigelse med spørsmålet om subjektets identitet.

Ut fra et språklig perspektiv er det påfallende at den andre diktdelen består av tre strofer med uvanlig mange deiktiske uttrykk. Bortsett fra verbmorfologien med temporaldeiktisk funksjon er det fjorten deiktiske uttrykk, ti ganger uttrykket ”jag” og fire ganger uttrykket ”det”. Dermed kan formodes at det estetiske spillet i disse strofene er tett knyttet til bruk av det språklige uttrykket ”jag”. Hvis man analyserer Tranströmers bruk av ”jag” i de enkelte tilfellene blir det tydeligere på hvilken måte han realiserer denne tette kombinasjonen av den portretterte (”jag” som symbolfeltuttrykk) og den som beskriver portrettet (”jag” som deiksis), noe som kunne bare formodes i første diktdelen.

Strofe V, den første tersetten, formulerer fremdeles tilliten at jeget eksisterer som en enhet, at det finnes et subjekt, en vesenskjerne. ”Det finns. Han känner inte efter / och därför lever det och finns.” (V, 2–3) Jeget prøver ikke å føle sitt selv – det lever umiddelbart, reflekterer ikke eksistensen sin og skiller seg ikke i den som betrakter og den som betraktes, i subjekt og objekt – og derfor lever det og eksisterer. Det estetiske trikset i det første verset består i dobbelfunksjonen til ”jag” som står akkurat i versets midte: ”Det som är jag i honom vilar”. Hvis man ser på første halvparten av verset, fungerer det antakelig som deiktisk uttrykk, det bevirker nyfokuseringen på den talende: ”Det som är jag”. Hvis man ser på andre halvparten av verset, må samme ordet tolkes som symbolfeltuttrykk, som betegnelse av et subjekt respektive av jeg-delen av et person: ”jag i honom vilar”. Denne ”jag i honom” framkaller forestillingen av et jeg-identitet, den idealistiske forestillingen av en vesenskjerne som garanterer subjektets enhet over lange tidsperioder, selv om det ene eller andre elementet forandrer seg: ”Det finns” –

dette jeget i ham, denne indre kjernen, finnes. Rett etterpå fortsetter Tranströmer med en fokuskontinuerende "han" og leseren må dermed også forlate jeg-perspektivet som ble innført i det første verset, bruken av "jag" som deiksis. Det ene som blir igjen er utenfra-perspektivet, betraktningen av et jeg som objekt. Som objekt framstiller jeget en enhet, men det har ikke noe å gjøre med det talende subjektet.

Ut fra dette resultatet stilles i den andre tersetten psykoanalysens spørsmål – antagelig et velkjent spørsmål for psykologen Tranströmer. Det er spørsmålet etter jegets beskaffenhet, etter de bevisste og ubevisste psykiske prosesser som betinger og frembringer subjektet. Dette skjer med voksende intensitet og heftighet. Med "Vad är jag?" begynner strofen VI og dette spørsmålets tregangers repetisjon slutter den strofen: "vad JAG är, vad JAG är, vad JAG är." Den andre tersetten gjentar altså dobbelbruken av uttrykket "jag": "Vad är jag?" Med deiksisteoriens terminologi kan denne dobbelbruken beskrives på følgende måte: "jag" kan forstås som talerdeiksis – "Hva er jeg, den som taler?" og som symbolfeltuttrykk for det talende subjektet – "Hva er et jeg, et subjekts identitet?". Som før er det altså også her to perspektiver, på den ene siden jeg-perspektivet og på den andre siden utenfra-perspektivet på jeget som objekt. Men i denne strofen systemiseres det estetiske spillet. Det skilles typografisk mellom "jag" som deiktisk uttrykk og "JAG" som symbolfeltuttrykk. "Ibland för länge sen / kom jag några sekunder helt nära / vad JAG är, vad JAG är, vad JAG är." (VI, 1–3) Dermed forvandles det deiktiske uttrykket "jag" til objektet "JAG". "Jag" er ikke lenger den som taler, men blir etablert som analyseobjekt "JAG", slik som det har vært vanlig siden psykoanalysen, men som ikke har mye å gjøre med "jeg"-uttrykkets nyfokuseringsfunksjon.

I strofen VII formuleres den skuffende erfaringen at jeget ikke kommer fram til seg selv med analysen, til individualitetens natur, til sitt sanne selv. Jeget kommer ikke fram til den intensjonale bevissheten som tilhører konseptet av den idealistiske vesenskjer-  
nen. Men heller ikke psykoanalysens forståelse av drivstyrt ubevisshet gir noe tilfredsstillende svar på identitetsspørsmålet. I psykoanalysens tidlige fase spurte man med håp på svar, men i løpet av det 20. århundret viser spørsmålet seg mer og mer uløselig og dermed fatalt. Den fortsatte selvanalysen fører til at jeget forsvinner, som subjekt og som objekt. Subjektet viser seg som ugripelig, substansløst, som fiksjon. Det åpner seg et hull, i hvilket jeget forsvinner som subjekt og som objekt: "Men just som jag fick syn på JAG / försvann JAG og ett hål uppstod / och genom det föll jag som Alice." (VII, 1–3)<sup>51</sup> Akkurat som Alice – som faller ned i kaninhullet, er subjektet, som analyserer seg selv alene med spørsmålet sitt: "Down, down, down. Would the fall *never* come to an end?"<sup>52</sup> Med den siste strofen videreføres opposisjonen mellom deiktisk og symbolsk bruk til endepunkt. Det er vanskelig å fortsatt snakke om identitet hvis den som sier jeg er skilt fra objektet jeg. Idet individualiteten forsvinner, forsvinner til slutt også diktet som individualitetens umiddelbare uttrykk.<sup>53</sup>

Tranströmer utformer sin subjektkritikk på det aller mest komprimerte vis idet han samler den i ett eneste språklig uttrykk som han bruker innenfor to forskjellige konseptualiseringer: ”jag” og ”JAG”. Innholdsmessig realiserer han kritikken idet han kombinerer de to mest velkjente mediene som siden renessansetiden har vært i bruk for å stille og bearbeide identitetsspørsmålet. Han iscenesetter spørsmålet etter *selvet* i mediet *dikt* som refleksjon av et jeg med hjelp av et annet medium, nemlig *portrettet* sitt. Dermed forbinder han tre linjer som har utviklet seg på samme måte fra ”individets fødsel” i det 17. århundret til ”subjektets død” i det 20. århundret. Alle tre gjennomgår en veksel fra interessen for menneskets vesen til konstateringen av dets fiksjonale status. Først betraktes subjektet som et selvbevisst, autonom entitet, som intensjonal bevissthet og sentral erkjennelseinstans, men etterhvert sees det på som resultat av en driftstyrt underbevissthet, som produkt av vekslende diskurser, som er fanget i fiksjonen om at subjektet er identisk med seg selv. Analog til denne utviklingen betraktes lyrikken ikke lenger som individualitetens umiddelbare uttrykk, som vesenskjernens spill; den sees bare på som representasjon av fiksjonen om at det finnes identitet. For det tredje griper Tranströmer med motivet ”portrett” tilbake til en lang tradisjon der man beskjeftiger seg med vesen, likhet og konstans, modell og (av)bilde, person og portrett, mimesis og idealisering, representasjon og fiksjon.

Med diktet ”Porträtt med kommentar” formulerer Tranströmer altså en tredobbelt kritikk. Kritikk av visse retninger innen portrettdiskurset, kritikk av subjektbegrepet og for det tredje en poetologisk kritikk. Portrettet kan ikke by på den forventede vesensskuen. Subjektet overlever ikke selvanalysen. Det som blir igjen, det er diktet, som imidlertid heller ikke uttrykker individualiteten umiddelbart. Vi har det ikke med det sentrallyriske diktet å gjøre. Dette til tross for at Tranströmer velger sentrallyrikkens typiske jeg-perspektiv som er forfatterens mest effektive teknikk for å synkronisere dikterens og leserens forestilling, for ”å bevege [leseren] til samme fornemmelse og betraktning”<sup>54</sup>. De første fire strofenes virkning satser faktisk på at leseren skulle rekonstruere en subjektiv opplevelse. Men i den andre diktdelen blir den subjektive opplevelsen erstattet med en refleksjon over de erfaringene som oppstod ved å gjøre denne opplevelsen. Tranströmer fjerner seg altså fra sentrallyrikken og dermed også fra subjektivitetens poetiske grunnform. Dette blir bekreftet når man ser på diktets form. Med sine kvartetter og tersetter minner ”Porträtt med kommentar” om sonetten, barokkdiktningens hovedform. Men ikke bare med hentydningen til den ytre formen – i motsetning til originalens to-og-to-form fremmedgjort med fire kvartetter og tre tersetter – siterer Tranströmer sonetten. Med kommentardelen realiserer han også sonettens innholdsmessige mål, ”å metalt objektivere den subjektive opplevelsen”<sup>55</sup>. Dermed kritiserer Tranströmer tendensen fra de idealistiske estetikkene på 1800-tallet som innskrenker lyrikken til det umiddelbare uttrykket. Denne tendensen er f. eks. tyde-

lig i Dietrichsons litteratur-historiske arbeid fra 1860 hvor han ville "utelukke tanke-lyrikken overhodet (og dermed hele litteraturen før 1800!) fra skjønnlitteraturens system"<sup>56</sup>. Slik forsvinner ikke bare "jag" som Alice men også diktet som individualitetens umiddelbart uttrykk – hva som blir igjen er diktet som refleksjon over fiksjonen at det finnes individualitet og identitet – *eller* diktet som "sonett".

### *Framgangsmåtens muligheter og grenser*

Den gjennomførte rekonstruksjonen med hjelp av lingvistiske kategorier kan vise *hvordan*, dvs. *med hvilke språklige midler* Tranströmer styrer leserens forestillingsdanning. Med forbehold om at resultatene kun må betraktes som et første arbeidsskritt, viser analysen seg å gi perspektiver på flere områder, både med henblikk på diktet selv, med henblikk på Tranströmers lyrikk og hans særegne språkbruk og med henblikk på lyrikken generelt.

Når det gjelder selve diktet kan den språklige analysen med basis i den funksjonal-pragmatiske teorien oppfylle to funksjoner. For det første er deiksisteorien et særlig egnet verktøy for å analysere hvordan Tranströmer realiserer sin subjektkritikk. Han gjør det idet han benytter seg av den vanlige dobbelbruken av uttrykket "jeg" som deiktisk uttrykk og som symbolsk uttrykk. Uten å bruke deiksisteorien ville det ha vært vanskelig å beskrive det estetiske spillet med "jag" og "JAG" på samme presisjonsnivå.<sup>57</sup> For det andre får en språklig analyse fram tekstens grunntrekk som må godtas av enhver leser og enhver fortolker. Språkanalysens resultater er bindende. Men de lesningene som bygger på dem, kan variere på grunn av subjektive disposisjoner, kulturell bakgrunn eller faglige spesialkunnskaper.<sup>58</sup> Den språklige rekonstruksjonen når derfor sine grenser der hvor det dreier seg om å sette diktet i forhold til teksteksterne forklaringsmønstre, som mine henvisninger til portrett- og lyrikkteori, Bergstens beskjeftigelse med de psykologiske symbolene<sup>59</sup> eller Espmarks fortolkning av diktet som dobbelportrett.<sup>60</sup> Mens alle lesere kan forstå det estetiske spillet med de enkelte språklige midlene forutsetter disse videreførende forklaringene fagspesifikk viten som ikke alle lesere deler.

Når det gjelder den særegne språkbruken, ville det være interessant med en analyse av Tranströmers bruk av deiktiske midler i den øvrige lyrikken hans. Hvordan bruker han der de midlene som han i det foreliggende diktet utnytter intenst for å skaffe et spesielt perspektiv. Hvilke perspektiver han fordrer og hvor han veksler fra et til et annet, blir tydelig i den nøyaktige analysen av de enkelte språklige midlene. Med en slik analyse kan det beskrives hvilke språklige midler som fører til leserens forvirring eller – som Madsen kaller det – til Tranströmers "språkmagi". For det andre viser analysen Tranströmers framgangsmåte for å få det til hva han selv fremhever som avgjørende ved poesiens språk: "Tätheten. Poesin är bl. a. den tätaste formen av information."<sup>61</sup>



Det beste eksempel på hvordan han omsetter sin språkforestillingen er kanskje tilspisningen til et eneste ord i ”Porträtt med kommentar”.

Når det gjelder den større lyrikkteoretiske sammenhengen kan det tenkes at analyser med kategorier fra den funksjonal-pragmatiske språkteorien kan bidra til språklige funn som bekrefter og ytterligere begrunner Baumgartners tese om sentrallyrikken og lyrikken generelt:

Til slutt ytterligere en tese – heller ikke her har jeg til nå kunnet arbeide på systematisk vis: Ut fra et litteraturteoretisk perspektiv kan det ikke godtas at lyrikk sees på som umiddelbart følelsesuttrykk. Dikt blir ikke laget med følelser men med ord, i en bevisst intertekstuell og kommunikativ sammenheng.<sup>62</sup>

## NOTER

- 1 Oftest kaller man Aristoteles for opphavsmannen til denne tredelingen (f.eks. Karlheinz Stierle, ”Die Identität des Gedichts – Hölderlin als Paradigma”, dens. og Odo Marquard (red.): *Identität* (Poetik und Hermeneutik VIII), München 1979, s. 532). Men det har også vært stemmer innenfor disiplinen som hevdet at tredelingen ikke passer til antikkens forestillinger om litterære generer (f. eks. Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, 5 oppl., Zürich 1961, s. 7f.). Likevel er man i forskningskretser enig at begrep som ”lyrikk”, ”lyrisk dikt” og ”lyrisk poesi” først blir vanlig ved slutten av 1700-tallet i Tyskland (Walter Hinderer, *Geschichte der deutschen Lyrik. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1983, s. 10; Dieter Burdorf, *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart og Weimar 1995, s. 2ff.).
- 2 Walter Baumgartner, ”Zentrallyrik – ein obskurer Begriff im skandinavischen Diskurs über Lyrik”, *Wahre lyrische Mitte – Zentrallyrik? Ein Symposium zum Diskurs über Lyrik in Deutschland und in Skandinavien*, red. Walter Baumgartner, Frankfurt a. M 1993, s. 17.
- 3 Ibid.
- 4 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III* (=Werke 15), red. Eva Moldenhauer og Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, s. 416.  
 ”Fra sakens objektivitet stiger ånden nedinn i sitt eget indre for å se på sitt eget bevissthet, og for å tilfredsstillte lengselen etter at den ikke vil framstille sakens ytre realitet men [...] gehalten og det inderlige livets virksomhet.” (Når jeg her eller ellers i artikkelen gir norske oversettelser av tyske sitater, dreier det seg om mine oversettelser.)
- 5 Johan Ludvig Heiberg ”Det Dramatiske i det Lyriske”, dens. *Prosaiske Skrifter*, Bd. IV, København 1861, s. 462.
- 6 Presisere måtte man si at det gjelder Danmark, Norge, Sverige og Finland, men ikke Island, se Baumgartner 1993, s. 132.
- 7 Mer om dette, se Baumgartner 1993, s. 131.
- 8 Originalsitat på tysk: ”in welcher der gegenständliche Inhalt des Lebens ganz in Empfin-

- dung verwandelt [ist]" (Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*, Bd. 6: *Dichtkunst*, 2, red. Robert Vischer, München 1923, s. 223).
- 9 Marcus Jacob Monrad, "Digte udgivne ved Theodor Kjerulf", *Norsk Tidsskrift for Videnskab og Literatur*, VII, 1855, s. 141.
- 10 For flere detaljer se Baumgartners artikkel hvor han påviser at de to litteraturkritikere som innførte begrepet "sentrallykk" i Skandinavia var Monrad og Dietrichson. (Walter Baumgartner, "Centrallyrik – ein obskurer Begriff im skandinavischen Diskus über Lyrik", *Edda* 1991:4, s. 334–344.)  
For Dietrichsons betydning som litteraturhistoriker se Erik Østeruds omfattende artikkel: "Norsk litteraturhistories svundne tider". Skandinavisten Lorentz Dietrichsons Pionerarbeider", *LASERNE. Studier i den dansk-norske felleslitteratur etter 1814*, red. Sigurd Aa. Aarnes, Oslo 1994, s. 260–313.
- 11 Østerud 1994, s. 308 fotnote 11.  
Se dessuten Baumgartner 1993, s. 7. Her nevner Baumgartner bl. a. en konkurranse av *Svenska Dagbladet* i 1915 som ville premiere den beste oversettelsen av akkurat dette Goethediktet. Det kom 2000 forslag. I samme bok se også Per Erik Ljungs artikkel, "Hans Larsson, Algot Werin und *Über allen Gipfeln*", *Wahre lyrische Mitte – Zentrallyrik? Ein Symposium zum Diskurs über Lyrik in Deutschland und in Skandinavien*, red. Walter Baumgartner, Frankfurt a. M. 1993, s. 161–176.
- 12 Hegel 1986, s. 417.  
"et objekt som er renset for tilfeldige stemninger".
- 13 Se f. eks. Wilhelm Dilthey: "Das höchste Verständnis wäre erreicht, könnte man den Inbegriff der Bedingungen in ihm und außer ihm aufzeigen, unter denen die sein Schaffen bestimmende Modifikation des Erlebens, Verstehens, Erfahrens entsteht, und den Zusammenhang umfassen, der von ihr aus Motiv, Fabel, Charaktere und Darstellungsmittel gestaltet." (Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, 13 oppl., Stuttgart 1957, s. 127.)
- 14 Margarete Susman, *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*, Stuttgart 1910, s. 16.
- 15 Det var Susman som innførte begrepet, men i fagdiskusjonen ble det framfor alt kjent gjennom en artikkel av Oskar Walzel, "Leben, Erleben und Dichten", *Internationale Monatsschrift* 1912:11, s. 1397–1440.
- 16 Anthony Stephens, "Überlegungen zum lyrischen Ich", *Zur Geschichtlichkeit der Moderne. Der Begriff der literarischen Moderne in Theorie und Deutung*, red. Theo Elm og Gerd Hemmerich, München 1982, s. 60.
- 17 Slik argumenterer f. eks. Andreas Höfele: "Der in Abhandlungen zur Lyrik immer wieder betonte Gegensatz von lyrischem Ich und realem „empirisch-biographischem“ des Dichters löst sich auf, wenn man anstelle eines vorwissenschaftlichen Verständnisses von der Wirklichkeit des Ichs die Axiome der modernen Persönlichkeitspsychologie einsetzt." (Andreas Höfele, "Rollen-Ich und lyrisches Ich. Zur Poetik des „dramatic monologue“", *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 26, 1985, s. 192 f.).
- 18 Originalsitat på tysk: "Für eine Klärung ist es ratsam, eine ausführliche Diskussion dieses zwischen biographischen, gattungspoetischen und metaphysischen Annahmen schwankenden Begriffs zu vermeiden und sich zunächst mit seiner schlichtesten und greifbar-

sten Grundlage zu begnügen: dem grammatischen „ich“, dem Personalpronomen.” (Heinz Schlaffer, ”Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik”, *Poetica* 1996:1–2, s. 35.)

Se så Burdorfs fordring: ”Die Personen- und Kommunikationsstrukturen in Gedichten lassen sich am besten analysieren, indem man sich von allen Vorannahmen über das vermeintliche „Wesen des lyrischen Ich“ löst und sich auf den jeweiligen Gebrauch der sprachlichen Mittel konzentriert, mit denen auch in der Alltagssprache Personen und die Beziehungen zwischen ihnen konstituiert werden.” (Burdorf 1995, s. 193)

- 19 Jeg kommer nærmere inn på denne kategorien i artikkelens andre avsnitt.
- 20 Det gjelder selv om man fortsatt finner formuleringer som den følgende i en fortolkning av Tomas Tranströmers ”Det blå huset”: ”Dikteren står i en strålende nordisk sommernatt, i en tett skog, og betrakter sitt eget hus.” (Kjell Madsen, ”De dødes nærvær: Et tema i Tomas Tranströmers lyrikk”, *Norsk litteraturvitenskapelig Tidsskrift*, 8, 2005:2, s. 109)
- 21 Sitat på tysk: ”Mangel an adäquaten Theorien und Analysesystemen” (Stephen C. Levinson, *Pragmatik*, Tübingen 1990, s. 63).
- 22 Originalsitat på tysk: ”allgemeine, relativ umfassende Theorie der Deixis in expliziter Form ist immer noch Desiderat.” (Klaus Sennholz, *Grundzüge der Deixis*, Bochum 1985, s. XXII)
- 23 Originalsitat på tysk: in ”allen Bereichen vollständige und systematische Deixistheorie”. (Gabriele Maria Diewald, *Deixis und Textsorten im Deutschen*, Tübingen 1991, s. 5)
- 24 Karl Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart/New York [1934] 1982.
- 25 Som innføring til deiksisteorien i et skandinavisk språk kan kapittel ”1.2.3 Deiktiske tegn – anaforer” i Peter Collianders *Tysk Basis-Lingvistik*, København 2001, s. 20–24, anbefales.
- 26 Hos Bühler heter de tre ”måtene å peke på” resp. de tre ”modi des Zeigens”: ad oculos, Anaphora, Deixis am Phantasma.
- 27 Originalsitat på tysk: ”Funktion sprachlicher Ausdrücke, die sich auf die Person-, Raum und Zeitstruktur von Äußerungen in Abhängigkeit von der jeweiligen Äußerungssituation bezieht.” (Hadumod Bußmann, s.v. ”Deixis”, *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Stuttgart 1983.)
- 28 I den funksjonal-pragmatiske deiksisteorien som Ehlich utviklet bruker man ikke ”Sender” og ”Empfänger”, men ”Sprecher” og ”Hörer”. Argumentasjonen går ut på at ”Sprecher” og ”Hörer” impliserer to personer mens ”Sender” og ”Empfänger” impliserer et teknisk system. Annerledes enn Colliander i sin *Tysk Basis-Lingvistik* som bruker ”sender” og ”modtager” på dansk har jeg derfor valgt å gjengi ”Sprecher” og ”Hörer” med uttrykkene ”taleren” og ”hørerens”.
- 29 Gisa Rauh, *Linguistische Beschreibung deiktischer Komplexität in narrativen Texten*, Tübingen 1978, s. 29 f.
- 30 Akkurat dette handlingsteoretiske aspektet som er grunnlagt hos Bühler blir i mange videreføring av Buhlers teori ikke realisert. Se nøyere avsnittet ”Sprachliches Zeigen, re-semiotisert” i Angelika Redder, ”Textdeixis”, *Text- und Gesprächslingvistik*, red. Klaus Brinker og Gerd Antos et al., Berlin og New York 2000, s. 284.

- 31 Originalsitat på tysk: ”Um Verständigung möglich zu machen, ist es vor allem nötig, überhaupt erst einmal gemeinsame Bezugsmöglichkeiten zwischen Sprecher und Hörer zu erzielen.” (Konrad Ehlich, ”Deiktische und phorische Prozeduren beim literarischen Erzählen”, *Erzählforschung. Ein Symposium*, red. Eberhard Lämmert, Stuttgart 1982, s. 118.)
- 32 Bühler 1982, s. 79.
- 33 Ibid., s. 102 f.
- 34 Colliander 2001, s. 21.
- 35 Ibid., s. 23.
- 36 I det tradisjonelle systemet hører uttrykkene fra begge grupper til den samme kategorien. Dette kritiseres f. eks. av Colliander: ”Ord som *ich, du, er, sie, es, wir, ihr, sie/Sie* (og bøyingsformer) henregnes tradisjonelt til én ordklasse, de personlige pronominer. Ud fra det der her er sagt om deres funksjon som deiktiske tegn og anaforer, er det tydelig at dette er en ulogisk klassifisering. Kun de der fungerer som anfører, altså *er, sie, es* og de øvrige bøyingsformer, kan siges at være pronominer, altså ord der står i stedet for andre ord (jf. dansk: *stedord*), mens de øvrige ikke står i stedet for andre ord, men er sig selv i deres funksjon som refererende til sender og mottager.” (Colliander 2001, s. 20 fotnote 7)
- 37 Originalsitat på tysk: ”Während mittels deiktischer Ausdrücke die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf bisher vom Hörer nicht fokussierte Objekte erreicht wird, wird ein Ausdruck wie „er“ eingesetzt, um [...] den Hörer/Leser darüber zu informieren, daß er einen bereits etablierten Fokus weiterhin aufrechterhalten kann.” (Ehlich 1982, s. 121)
- 38 Ehlich innfører tre språkfelt i tillegg til Bühlers to felt (pekefelt og symbolfelt): Operasjonsfelt – operasjonsfelt, Lenkfeld – styrefelt og Malfeld – malfelt.
- 39 For mer informasjon angående kategoriene ”felt” og ”prosedyre” og de tilhørende språklige midlene se Ludger Hoffmanns tabell. (Ludger Hoffmann, ”Sprache und Handlung. Einleitung”, *Sprachwissenschaft. Ein Reader*, red. Ludger Hoffmann, Berlin og New York 1996, s. 102.)
- 40 I min undersøkelse ”*Lyrisches Ich*” og *sprachliches* ”*ich*” kommer jeg til resultatet at forfatteren får en større rolle tilbake hvis man nærmer seg lyrikken med en deiktisk forstand av uttrykket ”jeg”. I den sammenhengen er forfatteren ikke viktig som *referent* til uttrykket ”jeg”, men som *bruker* av uttrykket ”jeg”, som den som bruker spesifikke midler for å styre leserens oppmerksomhet, bl. a. ”jeg” for å trekke oppmerksomheten på seg som taler, som perspektivets utgangspunkt. (Simone Schiedermaier, ”*Lyrisches Ich*” og *sprachliches* „*ich*“. *Literarische Funktionen der Deixis*, München 2004, s. 123)
- 41 Madsen 2005, s. 110.
- 42 For flere detaljer, se kapitlet ”Vem är jag? och Vad är jag?” i Staffan Bergsten, *Den trösterika gåtan. Tio essäer om Tomas Tranströmers Lyrik* (FIB:s Lyrikklubbs Årsbok), Falköping 1989.
- 43 Eva Lilja, ”Poeten dold i bilden – 1950-talets lyrik”, *Den Svenska Litteraturen 3. Medieålderens litteratur 1950–1985*, red. Sven Delblanc og Lars Lönnroth, Stockholm 1997, s. 63.
- 44 Lilja henviser i den sammenheng til bindene *Hemligheten på vägen* (1958) og *Den halvfyrdiga himlen* (1962).
- 45 Alle tre sitater på samme sted, Lilja 1997, s. 63.

- 46 Tomas Tranströmer, *Dikter. Från "17 Dikter" till "För levande og döda"*, Stockholm 1997, s. 69 f.
- 47 Denne beskrivelsen av mannen minner om Liljas påstand om Tranströmers lyrikk at i "den mån man alls möter diktaren i hans texter är han en högst borgerlig figur med bil och hus", Lilja 1997, s. 63 f.
- 48 Hegel 1986, s. 205.  
 "[Det] ytre må overenstemme med det indre."  
 Hegel bruker "ansiktet", som er jo også portrettets tema, som eksempel på denne korrespondansen som egentlig gjelder for hele kunsten. Han fokuserer særlig på øyet: "Fragen wir aber, in welchem besonderen Organe die ganze Seele als Seele erscheint, so werden wir sogleich das Auge angeben; denn im Auge konzentriert sich die Seele und sieht nicht nur durch dasselbe, sondern wird auch darin gesehen. [...] [So ist] von der Kunst zu behaupten, daß sie jede Gestalt an allen Punkten der sichtbaren Oberfläche zum Auge verwandle, welches der Sitz der Seele ist und den Geist zur Erscheinung bringt. [...] [Die Kunst macht] jedes ihrer Gebilde zu einem tausendäugigen Argus, damit die innere Seele und Geistigkeit an allen Punkten gesehen werde." (Ibid., s. 203)
- 49 Originalsitat på tysk: "das dem Porträtierten nicht allein nur das ähnliche, sondern das wahre Bild seiner selbst vor Augen stellt[], ein Porträt, ihm ähnlicher als sein eigenes Gesicht." (Rudolf Preimesberger, "Einleitung", *Porträt*, red. Rudolf Preimesberg, Hannah Baader og Nicola Suthor, Berlin 1999, s. 19.)
- 50 Kjell Espmark tar dette stedet som utgangspunkt for sin fortolkning av diktet "som et dubbelporträtt vars båda delar förenas i 'det som er jeg i honom', en dubbelbild av den oreflekterat levande med hans begränsade säkerhet och av den som oppsøkt sig själv och förlorat den omedelbara existensen." (Kjell Espmark, *Resans formler. En studie i Tomas Tranströmers poesi*, Stockholm 1983, s. 201.)
- 51 For opplysninger om fallets "teoretisk psykologisk symbolmening" se Bergsten 1989, s. 20.
- 52 Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, New York 1960, s. 18.
- 53 Bergsten fokuserer i sin lesning av diktets slutt på jeg-identiteten og kunnskapen om jeg-identiteten. Han skiller mellom bevisstheten om eget jeg og bevissthetens kunnskap om jeg-identiteten. Han henviser til at Alice ikke kommer i en identitetskrise når hun faller ned og kommer til et tilsvarende resultat for Tranströmers dikt: "Det är inte jagmedvetandet som ramlar ned i underjorden och försvinner utan detta medvetandes flyktigt skymtande kunnskap om vad jag är för något." (Bergsten 1989, s. 20)
- 54 Originalsitat på tysk: "zu derselben Empfindungsweise oder Betrachtung [zu] bewegen." (Hegel 1986, s. 445.)
- 55 Originalsitat på tysk: "das subjektive Erleben gedanklich zu objektivieren" (Jürgen Kühnel, s. v. "Sonett", *Metzler Literaturlexikon*, red. Günther og Irmgard Schweikle. Stuttgart 1984).
- 56 Originalsitat på tysk: "die Gedankenlyrik (und damit praktisch die ganze Literatur vor 1800!) aus dem System der Schönen Literatur überhaupt ausschließen wollte." (Baumgartner 1993, s. 18)
- 57 Se f. eks. Bergsten 1989, s. 20: "Jag med små bokstaver är [...] medvetandecentrum [...],

medan JAG med stora bokstäver är något annat. Nu gäller det inte den subjektiva eller sociala identitet som namnet uttrycker utan vad det vill säga att vara ett jag; jaget som objekt."

- 58 Slike analyser av litterære teksters språklige midler spiller derfor en viktig rolle i sammenheng av den interkulturelle litteraturformidlingen. Se f. eks. Dietrich Krusche, *Leseerfahrung und Lesergespräch*, München 1995.
- 59 Bergsten 1989, s. 20.
- 60 Espmark 1983, s. 201.
- 61 Utsagn finnes i følgende intervju, Tomas Lagerström: "Poesin är raka motsatsen til vad många människor tror", *Västmanlands läns tidning* 21.6.1968. Sitert etter Niclas Schiöler: *Koncentrationens Konst. Tomas Tranströmers senare Poesi*, (diss. Göteborg) Stockholm 1999, s. 23.
- 62 Originalsitat på tysk: "Schließlich noch eine letzte These – auch hier habe ich noch nicht systematisch arbeiten können: Literaturtheoretisch ist die Vorstellung einer Lyrik, die unmittelbar Gefühlsausdruck ist, unhaltbar. Gedichte werden nicht mit Gefühlen, sondern mit Worten gemacht, in bewußtem intertextuellem und kommunikativem Zusammenhang." (Baumgartner 1993, s. 25.)

I en annen sammenheng har jeg forsøkt å utvikle et første svar på hvordan den spesielle virkningen av lyrikk resp. sentrallyrikk "lages med ord". Det går ut på at et dikt kan karakteriseres som subjektivt på grunnlaget av forfatter-leser-interaksjonen. Det trenges ikke dets vesensmessige bestemmelse som "innerliche Anschauung und Empfindung". (Schioldermair 2004, s. 123–139)

"indre anskuelse og fornemmelse" (Hegel 1986, s. 415)

## ABSTRACT

Simone Schiedermaier, *Lyrikteori og det språklige uttrykket "jeg" – teoretiske overveielser relatert til en analyse av et dikt av Tomas Tranströmer. (The theory of lyric poetry and the notion of the "lyrical I" – theoretical considerations and an analysis of a poem by Tomas Tranströmer.)*

According to Hegel's argumentation in *Ästhetik* (1835-1838) lyric poetry is to be understood as the true expression of the emotional situation of the lyrical poet. Thus during the 19th century literary scholars in Germany – and Scandinavia (e. g. Johan Ludvig Heiberg, Marcus Jacob Monrad) – interpreted the linguistic expression "I" as directly referring to the lyrical poet as a real person. As a reaction to this tradition the notion of the "lyrical I" was introduced in the beginning of the 20<sup>th</sup> century. It was meant as a device for distinguishing between the poet and the subject in the poem. From the 1970's on, literary scholars have begun to consider the linguistic expression "I" as a pronoun or a deictic expression and to ask for its function in lyrical poems.

The essay first outlines the essentials of the literary discussion in Germany and Scandinavia about the relation between the lyrical poem and the lyrical poet. It then discusses the concept of deictic expressions taking Karl Bühler's (1930s) and Konrad Ehlich's (1980s and 1990s) stud-

ics as a starting point. Based on a functional understanding of language, this concept focuses on the interaction between speakers and listeners, texts and their readers. Proceeding by applying this linguistic theory to a literary text of Tomas Tranströmer, “Porträtt med kommentar”, the essay inquires how this poet uses the word “I” and other deictic expressions in his poem. In conclusion, the essay considers general implications concerning the use of linguistic categories for studying literary texts.