

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 133 2012

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: Torsten Petterson, Johan Svedjedal

Redaktörer: Otto Fischer (uppsatser) och Jerry Määttä (recensioner)

Inlagans typografi: Anders Svedin

Utgiven med stöd av

Magnus Bergvalls Stiftelse och Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till info@svelitt.se. Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2013 och för recensioner 1 september 2013. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

Uppsatsförfattarna erhåller digitalt underlag för särtryck i form av en pdf-fil.

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

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen www.svelitt.se.

ISBN 978-91-87666-32-4

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by
Elanders Gotab, Stockholm 2013

Rytm och betydelse

En analys av Ingemar Gustafsons diktsvit "Förföljd av Mitten"

AV EVA LILJA

Naturligtvis är rytmer betydelsebärande. Tänk bara på ett trumsolo! Men det är inte alldeles lätt att förklara hur betydelseproduktionen går till när man inte kan luta sig mot ordens semantiska innebörd. Den fria versen föddes i en strävan att låta formen sluta an till diktens betydelser. Just den fria versens rytm torde därför passa bra som exempel då man försöker komma underfund med hur rytmer alstrar betydelse. Ett försök att bestämma några samband mellan rytm och innebörd finns i min artikel "Stillhet och rörelse i Tomas Tranströmers 'Spår'".¹ Nedan prövar jag att utveckla min analysmetod, att etablera en terminologi och en arbetsmetod för diktanalys som tar hänsyn till rytmerna i en något längre och mer komplicerad text.

Min teoretiska utgångspunkt har jag hämtat från den kognitiva poetik som på senare år väckt internationellt intresse. Den kombinerar fakta från kognitiv lingvistik med fynd från nygammal gestaltpsykologi.² Israelen Reuven Tsur har på senare år alltmer framträtt som den internationellt ledande forskaren inom det här området. Han utgår även från experimentell fonetik och från den nya hjärnforskningen.³ Inom den här traditionen är det alltså ganska mycket hårddata som ligger till grund för tolkningar av litterära texter. Utifrån den kognitiva poetikens sätt att tänka uppstår diktens rytmer i läsakten. Rytm är i det perspektivet en basal metod att ordna impulser, t.ex. att ordna diktens formelement vid läsningen.⁴

En dikt kan uppfattas som en följd av gestalter (i gestaltpsykologisk mening) med frasen som den minsta enheten. Fraserna ordnas in under versrader och strofer så att dikten formar en hierarki av större och mindre gestalter. Den normallånga versraden – 10–11 stavelser – tar ungefär tre sekunder att läsa upp, ett intervall som stämmer med korttidsminnets omfång.⁵ En undersökning visar att dessa tre sekunder tycks bestämma omfånget på versraden i flertalet av jordklotets litteraturer.⁶ Radslutspausen tycks alltså infalla just då korttidsminnet slussar versraden vidare till långtidsminnet.⁷ Rytmer om högst ca tre sekunder kallar jag av den här anledningen mikrorytmer, medan rytmer som överstiger intervallet kallas makrorytmer.⁸

Jag antar att frasens utformning och betydelseinnehåll mer i detalj konstrueras utifrån kroppens erfarenhet, utifrån biorytmer som puls och andning, gång, hopp och spring samt de sexuella rytmerna. Härvid följer jag den kognitiva poetikens antagande

att kroppsliga erfarenheter av upp och ner, utanför och innanför o. s. v. finns i botten av det mänskliga tänkandet. Kroppens erfarenhet skapar stabila perceptionsmönster, som ger enhet och innebörd åt det vi möter. Läsprocessen aktiverar kognitiva scheman för utformning av sådana mönstren.⁹ Mitt analysarbete tyder på att särskilt två perceptionsmönster är aktiva vid utformningen av versrytmer, nämligen schemat för riktning och schemat för balans. Jag återkommer till dem nedan. Det skulle innebära att gestalten i en dikt antingen är akustiskt riktad (stiger o O eller faller O o) eller balanserande (o O o, O o O).¹⁰

Ingemar Gustafson i Lundagruppen

Vårt exempel här är Ingemar Gustafsons (f. 1928) diktsvit ”Förföljd av mitten”, som trycktes i *Den hemliga metern* (1956). Boken innehåller fem sviter – den här står näst sist i boken (s. 39–46) och består av fyra dikter, ”Mirobolus Makadam & Co”, ”Ur Jacopos drömmar” (2 dikter) och ”Tungomålstalarna”. Den första och den tredje texten tillkom redan 1955. Svitens första och sista dikt består av ekfraser och finns behandlade i Johan Stenströms bok om författaren och bildkonsten.¹¹ Därför tar jag dem lite mer översiktligt i detta sammanhang och koncentrerar mig på analysen av de båda Jakobsdrömmarna.

Ingemar Gustafson tillhörde Lundagruppen, några unga poeter som under femtiotalets början samlades kring Litterära Studentklubben i Lund. Andra deltagare var Majken Johansson, Gulli Michanek, Göran Printz-Påhlson, Anna Rydstedt, Bo Strömstedt, Harald Swedner och Åsa Wohlin. Lundapoeterna skilde sig på flera sätt från den tidiga femtiotalsdikten i övrigt – de var inte romantiska utan internationellt orienterade, ironiska, belästa och språkmedvetna. För att förklara avvikelsen från resten av Sverige kan man kanske hänvisa till den ironiska traditionen i studenttidningen *Lundagård* och till spexen. Eller till Hans Ruins närvaro i Lund, eller till lundensarnas kortare väg till Paris vid den här tiden då man mest åkte tåg.¹²

I första hand Ingemar Gustafson följde den internationella linjen. Han tillbringade långa perioder i Paris 1951, 1953 och 1955.¹³ Hans tidiga författarskap speglar olika modernistiska ismer såsom surrealism, lettrism, existentialism och absurdism. Han läste Breton och Michaux och översatte delar av Apollinaires *Calligrammes* till svenska. Hans poesi är anekdotisk, visuell och frän med en humor som är svart, grotesk eller absurd. Hans akademiska huvudämne var konsthistoria, och han ingick i redaktionen för den framstående konsttidskriften *Salamander* tillsammans med Ilmar Laaban och C.O. Hultén. Här introducerades modernister som Dubuffet, Klee och Michaux för svensk publik.¹⁴

I slutet av femtiotalet konverterade Ingemar Gustafson till katolicismen och hans poesi ändrade karaktär. I *Den hemliga metern* kan man följa vägen till det kristna ge-

nombrottet – den gamla världen rasar och ny mark tar form. 1961 bytte han namn till Ingemar Leckius, och därmed börjar en annan historia.

Rytm i dikt

Nedan analyserar jag Gustafsons svit utifrån dess rytmer. Vad tillför då rytmanalysen? Rytmer visar i första hand på affekt och attityd, på förhållningssätt till diktens teman och motiv. Här ska vi söka efter den rytmens sidostämma som berättar om utsagornas känslöfärg. Rytmen skvallrar om textens affekter och attityder med hjälp av sina riktningar, sina pauser och omfång – sådant som läsaren automatiskt förstår utifrån kroppslig erfarenhet, både den motoriska erfarenheten, sinneserfarenheten och den tysta kunskap med vars hjälp vi formar språkljuden.¹⁵ Varje rörelse har sin karaktär och känslöfärg. Exempelvis kan snabba energiska rörelser uttrycka olika affekter, såsom kraft, glädje eller ilska.¹⁶ Vilketdera specificeras med hjälp av det semantiska sammanhanget.

Jag nämnde att diktens gestalter ordnar in sig i hierarkier. Frasens gestalt utgör (oftast) en del av versraden, som utgör en del av strofen o. s. v. Av praktiska orsaker begränsar jag här diktens gestaltnivåer till ett antal av fyra. Diktens helhet – eller skriftbilden – är i första hand visuellt rytmisk.¹⁷ Man ser den innan man hör den.¹⁸ Strofen eller versgruppen verkar nog också för den fria versens del i första hand på synsinnet. Versraden däremot hör man mer än man ser den, vill jag påstå, och i den minsta enheten, frasen, kan rytmen nog bara höras. Dessa fyra olika gestaltnivåer påverkar varandra inom diktens helhet i ett polyrytmiskt samspel. Frasens prominenser påverkas förstås av versradens gestalt. Läsningen av varje element måste vägas av mot de gestalter av skilda omfång som det ingår i.

Så till en historisk lustighet. Frasytmen består förbluffande ofta av någon grekisk versfot, figurer som alltså inte är desamma som den metriska versens fötter. Den eoliska lyrikens kolon byggdes upp av figurer som så här långt efteråt ter sig rent arketytiska. De kan omfatta 1–6 stavelser och har pregnanta beteckningar som molosser OOO, backier OO o eller adonika O oo O o.¹⁹ Den forngrekiska poesin använde ett annat accentsystem än det vi har i germanska språk. Deras långa stavelser lät inte som våra prominenser, men den antika poesins kolossala inflytande på västerländsk lyrik har dragit med sig en överföring av rytmelementen från Sappho och Pindaros. Detta är särskilt tydligt i den fria versen som många gånger formats efter antika förebilder.²⁰

Ovan har jag redan nämnt att rytm i poesi kan förstås som en kombination av uppfattad riktning och uppfattad balans. Kanske man vågar definiera diktrytm som ett samspel mellan (akustisk och visuell) riktning och balans inom ramen för en serie gestalter. Riktning har som sagt alltid varit ett centralt begrepp inom versläran, där man

talar om stigande och fallande takt. En stigande riktning ger energi medan den fallande rörelsen är långsammare och ger ökad stabilitet.²¹

”Balans” är en term redan i klassisk retorik, där den i första hand betecknar parallelism. Kroppsligt och kognitivt innebär balans ett dynamiskt stillastående – den som balanserar står i mitten av ett kraftfält och anstränger sig att inte förskjuta mittpunkten. Figurer i balans vilar, men denna vila finns i mitten av ett spänningsfält. Om stigande riktning tycks skynda på tidsflödet och fallande dito gör det trögare så verkar rytmisk balans arbeta på att hejda tidens förlopp.²² Rytmiska element balanserar på flera gestaltnivåer:

- inom frasen, o O o ”förgäves” (amfibrack), O oo O ”ensam är stark” (korjamb)
- fraser balanserar varandra och formar på så sätt ekvivalenta led. Flera exempel finns i analyserna nedan, t.ex. i ”Mirobolus Makadam & Co” v. 1, 5 och 11 med den upprepade balanserande figuren oo O o o (o).
- längre versrader och strofler balanserar varandra och formar parallellismer. De fem versgrupperna i ”Mirobolus Makadam & Co” bildar sådana parallellismer.

De upprepade gestalterna på mellannivån – fraser som balanserar varandra – tangerar Roman Jakobsons ekvivalensprincip. Jakobson väljer ”ekvivalens” som term för poesins olika upprepningseffekter. Enligt honom är sådana upprepningar utmärkande för poesi.²³ Den kognitiva metaforen *BALANCE IS EQUIVALENCE* sätter in Jakobsons teori i en kognitiv förklaringsmodell. Tanken om ”ekvivalens” eller jämvikt har semantiska trådar ner till en kroppens erfarenhet av att gå upprätt, att hålla balansen. Talar man om ekvivalenta formelement som balanserade har man förankrat Jakobsons teori i kroppslig erfarenhet. Jakobsons påpekande att poesi hellre använder det omedvetnas förkärlek för likhetsrelationer än förnuftets orsakstänkande kompletteras med Mark Johnsons påpekande att kroppens erfarenheter (bl. a. av att gå upprätt med bibehållens balans) formar all varseblivning – även poesiläsning.²⁴

Rytmer kan vara utformade på kognitiv eller konventionell grund. Den fria versen föddes i en ambition att frigöra poesin från konventionella former som versmått och istället utveckla ett formspråk som sluter an till innebörden eller, med andra ord, ett formspråk som är kognitivt motiverat. Naturligtvis har den fria versen med tiden utvecklat sina egna konventioner, men gång på gång har man tillskapat nya, kognitivt motiverade former. Exempel är sextioalets konkretister och nittioalets språkmaterialister. Här vill jag synliggöra några kognitiva drag som påverkar all poesiläsning.

Läsning och tolkning

Diktsviten "Förföljd av mitten" är skriven i fri vers av ett slag som är ganska typisk för svenskt femtiotal. Den fria versens minsta enhet är frasen, det lilla segmentet, en strukturerad avgränsad sekvens, och frasen får här bli utgångspunkt vid mitt försök att spåra de betydelser som kommer ur diktens rytm.²⁵ "Förföljd av mitten" är modernistiskt mångtydig, både vad gäller rytm och tematik. Man kan förstås läsa en versrad på olika sätt. Mina noteringar – se nedan – lutar sig mot Sten Malmströms läsnorm för fri vers reviderad enligt *Svensk Metrik*.²⁶ Betoningen syftar till att vara så normal som möjligt, men naturligtvis befinner jag mig i den hermeneutiska spiralen när jag försöker få grepp om rytmen. Min förståelse av diktens innebörd påverkar självklart hur jag betonar.

Rytmter alstrar betydelse på i huvudsak två sätt, med hjälp av konvention samt genom ikonicitet.²⁷ Ett exempel på konventionell rytmisk betydelse har vi i den jambiska pentametern, som man av tradition använt vid resonerande dikt. På så vis har den femtaktiga jamben kommit att tillföra texterna en bibetydelse av klarhet och tanke. Exempel på ikonisk betydelse kan vara ordet "sus", vilket i vissa avseenden låter som det som det betyder, något som förstärker innebörden. Alternnerande trokéer kan påminna om pulsens slag.

Som sagt, de perceptionsmönster som sannolikt bestämmer hur man formar frasrytmen i läsakten torde i första hand vara schemat för riktning och schemat för balans. Riktning är härvidlag ett nyckelbegrepp som vi känner igen från verslärans tal om stigande och fallande rörelser.²⁸ Jamben oO är framåtriktad (eller stiger) eftersom läsningen rör sig framåt mot prominensen, medan trokéns Oo riktning faller – vid läsningen rör man sig bort från prominensen. Stigande riktning förstärker innebörden av snabbhet och energi medan de fallande tillför tröghet och stabilitet. Stigningar såväl som fallande rörelser utformas på allsköns vis. En jambräcka oO oO oO stiger på ett annat sätt än en joniker oo OO. Varje rörelse har en karaktär och en känslofärg.

Balanserande formelement i sin tur tycks manipulera tiden, hejda den, förstärka känslor och intensitet. De konceptuella metaforerna beskriver (dikt)läsning som en sorts gång, som att vandra längs en stig, som ett rumsligt förlopp såväl som ett tidsligt.²⁹ Man tycks uppfatta läsning som analog med en promenad.³⁰ Den som vandrar framåt kan också stanna upp. Rytmisk balans tycks tjäna till att hejda diktens tid i ett dynamiskt stillastående – mer därom nedan.

I mina analyser nedan sker tolkningen i en dialektisk process mellan traditionell analys, som här särskilt tar hänsyn till *subjektsposition*, *bildspråk*, *epok* och *intertexter*, samt en analys av rytmerna, av ljudbildens *balanser*, *riktningar*, *tempo* och *pauseringar*. De fyra dikterna i "Förföljd av mitten" kräver en hel del externa kunskaper. Lä-

saren bör känna till det måleri som hänvisas till i den första och den fjärde dikten. Här förekommer också ett par djuppsykologiska symboler, och allusioner på annan litteratur är viktiga för förståelsen.

”Mirobolus Makadam & Co”

”Mirobolus Makadam & Co” är Gustafsons första ekfras.³¹ Den beskriver en serie tavlor av Jean Dubuffet (1901–1985), fransk målare och grafiker. Efter kriget målade Dubuffet några figurer i ett experiment med kolstybb, kiselstenar, grus och tjära. Svi-ten fick namnet ”Mirobolus Macadam & Cie” och bilderna kallades ”Monsieur Macadam”, ”Madame Mouche” och dylikt. Ingemar Gustafson introducerade Dubuffets konst med en artikel i *Konstrevy* 1957.³² Här kallar han Macadam-figurerna människans motbilder – ”suveräna, groteska och egendomligt anonyma gestalter”. De är samtidigt upphöjda, omänskliga och alltför mänskliga. Deras identiteter sitter fast i den sega ma-terien. Människosynen i dessa bilder är snarast grotesk, nedanförmänsklig, samtidigt som namnet ”Mirobolus” antyder något mirakulöst. Gustafsons dikt anspelar på mål-ningens okonventionella stoffbehandling, kiselsten och lava. Bildens jag får tala – det här är en rolldikt:

	Jag är hel och het	oo O o O	stiga
2	Ur mina ögon rinner lava	ooo O o oo O o	stiga
	Jag ids knappt titta ut	o OO oo O	stiga
4	Jag sträcker ut tungan åt mörkret	ooo OO oo O o	stiga
	som uppslukar den	o Oo oo	balans
6	Jag har inga tänder	oo O o O o	stiga
	Men jag har kiselstenar	ooo O o o o	stiga
8	att vissla med	o O o O	stiga
	Jag är så ful så jag tappar öronen	ooo O oo o o O oo	stiga
10	Och jag skrattar så jag försvinner	oo O o ooo O o	stiga
	Jag är oförsonlig	oo O o o o	stiga
12	På min klagomage bultar alla	oo O o o o O o O o	stiga
	förgäves	o O o	balans
	(Jean Dubuffet)		



En av bilderna i Dubuffets svit "Mirobolus Macadam & Cie".

Här finns ett inslag av metadikt, något som blev Lundagruppens eget signum. Verspa-ret 4 f. "Jag sträcker ut tungan åt mörkret / som uppslukar den" klagar över en brist på stämma. Kiselstenarna v. 7 pekar på Demosthenes som enligt antik myt kämpade sig fram till sin röst. "Klagomagen" i näst sista versraden alluderar på Jerusalems klagomur.³³

Nästan alla versraderna stiger, beroende på att de inleds med 2–3 svaga stavelser. Man kan urskilja en grundfigur oo O o, som varieras och utvecklas i ingångarna till v. 1, 6, 10, 11, 12. De snabba ingångarna triggat ett snabbt lästempo, och stigningen ger en framåtrörelse. Verserna är korta till normallånga, om man tar pentameterns (eller knittelns) 10–11 stavelser som norm. Starka versgränser ger stabila gestalter. V. 5 och 13 bryter framåtrörelsen genom att balansera inom sig. I det första fallet ger balansen lite vila i den snabba rörelsen. Balansen i v. 13 avslutar dikten.³⁴ Rytmens tydlighet och energi är typiska både för ilska och glädje.³⁵ Just här tycks båda dessa affekter passa in.

"Ur Jacopos drömmar" [1]

Nästa dikttitel täcker svitens andra och tredje dikt, vilka anknyter till två episoder i Gamla Testamentet. 'Jacopo' är den italienska formen av Jakob, och så här mellan två ekfraser tillför italienskan en nyans av renässansmålning. Annars hör Jakobs drömmar

hemma i Första Mosebok. Den första dikten anknyter till historien om Jakobs stege, 1. Mosebok 28:12–17, den stege som förbinder jorden med himmelriket – i *Bibel 2000* översatt med 'trappa'. Gud uppenbarar sig för Jakob i drömmen och lovar att stödja honom. Nästa dikt handlar om en brottningsmatch och har som bakgrund episoden om Jakobs brottning med Gud i 1. Mosebok 32: 22–32. Också här uppenbarar sig Gud för Jakob och välsignar honom efter en hård kamp där Jakob på något sätt segrar.

Den första drömdikten kännetecknas av sina allusioner och en påfallande balanse-rad rytm:

	En stege passerar en stege	o O o / o O oo O o	balans, balans
2	Åh ryckningar, ryckningar	OO oo / O oo	falla, falla
	Så får jag min fosterpinne	o O o / o O o o o	balans, balans
	Hänryckning	O o o	falla
5	En limfågel flaxar i mitt huvud, ägg förvandlas till ägg: jag andas	o O o o / O ooo O o / O > o O oo O / o O o	balans, falla, stiga stiga, balans
7	Min tanke lämnar mig med andedräkten Jag slår armarna om ryggraden	o O o O oo / o O o o o oo O oo / o O o o	balans, balans balans, balans
9	Allting krymper	O o O o	falla

Utöver bibeltexten finns här ytterligare två signifikanta intertexter, först Hjalmar Gullbergs dikt "Hänryckning" ur *Andliga övningar* (1932).³⁶ Den första versradens stege ger "ryckningar" i v. 2 vilka utvecklas till "hänryckning" i v. 4 – och till fågelns flaxande i v. 5. Också Gullbergs dikt handlar om ett möte med Gud: "Stjärnor brinner i den blå rotundan, / där vi äntligen skall möta Gud." (v. 9–10) Gullbergs dikt beskriver dödsögonblicket, övergången till gudsriket, och här skildras en (döds)kamp som leder vidare mot en födelse. Fostret (v. 3) leder till ägget (v. 5) och andningen (v. 6 och 7).

V. 8 "Jag slår armarna om ryggraden" kan läsas som en allusion på en dikt av Edith Södergran, "Men jag slår mina armar kring ett kors / och gråter" (v. 6–7 i "Våra systrar gå i brokiga kläder", *Dikter*, 1916).³⁷ Liksom Gullbergdikten har också denna dikt varit vanlig i antologier, särskilt på femtiotalet, och ingår i en svensk lyrisk kanon. Södergrans dikt handlar om att välja bort kärlek och lycka för att istället omfamna ett kristet kors. Så enkelt är det inte hos Gustafson, där korset har bytts ut mot den egna ryggraden. Flickan i Södergrans dikt tröstar sig med korset, medan diktjaget i den här dikten bara har sig själv – dock vid liv.

Utöver dessa tre styrande intertexter finns här också två aktiva semantiska fält. Det

första utgår från den flaxande fågeln på sitt limspö i v. 5. Fågeln och limspöet kommer från fosterpinnen eller stegpinnen i v. 3. Om nu pinnen hör hemma i stegen till himmelrik så verkar denna ändå inte helt enkel att klättra i. Men fågeln leder vidare till ägg, många ägg i v. 5–6, början till nya liv. Det andra semantiska fältet utgår från andningen i v. 6. Äggen gör att jaget visserligen andas, men tanken försvinner och bara ryggraden återstår (v. 9). Inom den mystiska tradition, som vi här rör oss i, är det nära mellan 'andning' och 'ande'. Tanken går bort med utandningsluften medan anden följer med i inandningen.

Låt oss nu se vad rytmiseringen kan tillföra innebörden. Vi minns från svitens första dikt att samtliga versrader steg energiskt, men här finns inga stigande fraser så när som på överklivningen i v. 5:3–6:1.³⁸ Överklivningar stiger i princip alltid – själva poängen med dem är ju försöket att slänga sig framåt till nästa versrad. Här i v. 5:3 poängteras ägget genom att stå för sig självt långt ut till höger på papperet och sträcka sig efter nästa ägg i v. 6:1, som också stiger. V. 5–6 bryter sig ur mönstret med en rytm som kan kallas ikonisk genom att illustrera den fågelns oregelbundna flaxande – den tunga 5:1 kontrasterar mot den lätta 5:2, och sedan följer överklivningen. V. 5–6 förs samman också genom indraget i v. 6. Rytmiseringen pekar alltså på flera sätt ut passagen som innehållstung och affektladdad. Semantiskt står den för ett språng över till andningens fält.

I den här dikten är somliga frasgränser starka, andra påfallande svaga. Stabila figurer växlar med instabila. Amfibrackerna 0 0 i 1:1 och 3:1 framträder tack vare att de balanserar varandra, medan amfibracken i 6:3 är synnerligen stabil, både genom att balansera de tidigare figurerna och genom sina markerade gränser. Frasgränsen mellan 5:1 och 5:2 beror av den isolerade backiern 0 0 i v. 4, vilken upprepas i 5:1. Såväl fraser som versrader utmärker sig för skiftande omfång. Dessa oregelbundenheter bidrar till ett oroligt ethos eller känslofärg.

I övrigt får man konstatera att rytmen, som bär ett (panikslaget) klättrande på stegen till himlen, antingen balanserar (10 fraser) eller faller (5 fraser). De tio vilande figurerna balanserar inom sig men också ofta inbördes. Tre av de fem fallande figurerna balanserar varandra som ekvivalenta led: v. 2:1, 2:2 och 4 varierar daktylens figur, // 00 00 / 0 00 // ... // 0 0 0 //. Den fallande dubbeltröken i v. 9 0 0 0 0 finns föregripen i de balanserade figurerna – som 3:2 0 0 0 0 och 7:2 0 0 0 0 – för att begränsa sig till radsluten. En annan serie ekvivalenser finner vi i de sammansatta orden med sitt typiska prominensmönster 3-(0)-2-1/0, "Hänryckning" 0 0 0 – "limfågel" 0 0 0 – "andedräkten" 0 0 0 0 – "ryggraden" 0 0 0.³⁹ De här rytmiska greppen arbetar på att hejda tidsförloppet – till skillnad från framåtrörelsen i den första dikten vilken snabbade upp tempot. Men de ger också stabilitet.

Känner vi av andningen (v. 6–7) i rytmen? Ja, 6:2, 7:1 och 7:2 kan läsas jämt alter-

nerande: o O o // o O o O o O o O o, möjligen också v. 8:I. En sådan läsning ger ett stabilare rytmiskt sammanhang för den avslutande dubbeltrokén ”Allting krymper” Oo Oo. Sammanfattningsvis får man konstatera att rytmen i den här dikten delvis motarbetar semantiken. Texten beskriver en orolig födelse, men rytmen står mest stilla, hårt sammanknuten, balans under spänning.

”Ur Jacopos drömmar” [2]

Den andra drömdikten trycktes redan 1955 i tidskriften *Odyssé*, då med titeln ”Nyck-elbön”. Den versionen är ett par versrader längre än bokens, som jag här följer.⁴⁰ Dikten är uppbyggd i verspar så när som på de utbrutna versraderna 7, 11, 14, 19, vilka består av utrop och frågor. Man kan också indela texten i fyrradningar eller kvadernarer, v. 1–2, 3–6, 7–10, 11–14, 15–16, 17–19, en struktur som dock faller sönder mot slutet. In- dragen indikerar en gruppering av versraderna, liksom även versernas korthet och de många överklivningarna.

- 1 Åh ärkebuse
ärkebusera mig!
- 3 Jag lotsas-låtsas, lossar
och låser mitt huvud
- 5 Jag riglar och du raglar
omkring i min ring
- 7 Åh du fräne från fronten
Jag är din måltavla, jag
- 9 inringar dig – du kan
inte komma undan!
Åk inte ifrån hjulet
- 12 Skjut ett skott i din kära
skottkärra!
- 14 Åh död, åh död, åh död

- 15 Ett smultron sitter på din
mull-tron
- 17 Ingenting växer, ingenting
skjuter skott
Frön i Ingemars land?

	<u>Stavelseantal</u>	<u>Riktning</u>	<u>Relationstal</u> ⁴¹
o O o o o	5	falla	1,7
o oo O oo	6	falla	3
3 o O o o o O o >	7	balans	2,3
o O oo O o	6	balans	3
OO oo OO o	7	falla	1,9
o O oo O	5	stiga	2,5
7 o o O oo O o (oo O oo O o)	7	stiga	2,3
O oo O o o O >	7	stiga (ök) ⁴²	1,9
9 O o o O OO >	6	stiga (ök)	1,2
O ooo O o	5	falla	3
11 OO oo OO o	7	falla	1,9
O o O oo O o >	7	falla (ök)	2,3
13 O o o	3	falla	1,5
o O o O o O	6	stiga	2

15 o O o O oo O >	7	stiga	2,3
OO	2	balans	1
17 O oo O o O o o >	8	balans	2
O o O	3	balans	1,5
19 O o O oo O	6	balans	2

Dikten domineras av två bildfält. Det ena rör sig om våldsutövning, en brottnings- eller boxningsmatch inklusive diverse rekvisita från andra världskriget.⁴³ Det andra fältet handlar om trädgårdsodling.⁴⁴ Flera uttryck glider emellan de båda fälten, särskilt de som anknyter till hjulet, en symbol av samma arketypiska slag som ägget i föregående dikt. Hjulet saknar, liksom evigheten, både början och slut. Kanske man kan förstå diktsvitens titel ”Förföljd av mitten” med hjälp av dessa två djupsymboler – i mitten finns navet och äggulan.

Trädgårdsfältet inträder först med v. 7–10 där jaget glider undan och ger plats åt diktens du. Men många uttryck fungerar i båda bildfälten:

- v. 8 ”måltavla” – att skjuta på eller någon att vända sig till
- v. 11 boxningsringen från v. 6 och 9 blir här ett hjul
- v. 11–13 hjulet preciseras till att sitta på en skottkärra eller en stridsvagn
- v. 12, 18 skjuter skott gör både soldater och plantor

- v. 16 "mull-tron" kan innebära en jordhöj eller grav eller hedersplats eller växtplats
 v. 17 "ingenting växer" kan förstås som brist på växt eller som att "ingenting" tilltar
 v. 19 "Ingemars land", ett trädgårdsland som ljuder förvillande likt Ingen mans land

Hjulet sitter fast i skottkärran eller stridsvagnen, som här betecknar både mord och odling. Liksom i föregående dikt tycks död leda vidare till liv. Cirkelformen går igen även i ringen v. 6, 9 och i årstidscykeln v. 15 f. V. 11 innehåller en paradox – man kan inte åka ifrån ett hjul, det färdas man med hjälp av. Det finns en motsättning mellan de båda bildfälten – de våldsamma uttrycken implicerar död medan delvis samma ord i odlingsfältet handlar om liv och växande.

Även subjektspositionen är mångtydig. Här finns ett 'jag', ett 'du', en 'ärkebuse' och en 'Ingemar'. Drar man in bibeltexten bör det dessutom finnas en Jakob och en Gud samt möjligen en ärkeängel. I invokationen (v. 1–2) figurerar ärkebusen och 'jag', som ber om att bli dödad. Versgrupperna 3–6 och 7–10 beskriver en brottningsmatch mellan 'jag' och 'du', där båda är samtidigt offer och förövare. Så långt kan vi följa bibeltexten med Gud i rollen som ärkebuse. Men det sker en successiv förskjutning i den ömsesidiga aggressionen till jagets förmån – liksom i Bibelns berättelse där Jakob ändå vinner kampen. I v. 10 har 'jag' övertagit. I passagen v. 11–16 glider du-positionen över från att beteckna ärkebusen till att stå för döden. Man kan förstå Gud, buse och död som samma instans. Anknytningen till v. 2, där jaget ber om att bli ärkebuserad, stöder en sådan läsning. Hur som helst så vinner smultronet kampen med sin obändiga livskraft.

Slutligen, vem är "Ingemar" i v. 19? Frågan kan verka onödig, det måste ju vara samma position som "jag" – han som kämpade mot busen eller duet eller döden fram t.o.m. v. 14. Samtidigt antyds att han är "ingen man" – krigstermen "ingen mans land" dubblar Ingemars trädgårdsland i v. 19. Jämte smultronet, som med hjälp av våren besegrat döden i v. 15 f., finns ett "ingenting" som växer i v. 17–19. Här har vi nått fram till den rena mystiken, den mystiska utplåningen. Tanken försvann i föregående dikt (v. 7, "Min tanke lämnar mig med andedräkten"), och även här behandlas huvudet omilt (v. 3–4). Intelletet besegras av ägg, smultron och djupandning samt frön av ingenting.

Låt oss nu se vad rytmiken tillför det här förloppet. Noteringen avser versraderna, som i det här fallet är korta (om man utgår från hendekasilabans elva stavelser som normallängd för en versrad⁴⁵). På frasnivån blir rytmen än oroligare, och vi finner här en rytmisk växling som saknats i svitens två första dikter. Se t. ex. v. 8–10: O oo Oo o / O> // Oo o O / OO> // O ooo O o. Både fras 8:2 och 9:2 har relationstal 1 medan fras 10 kontrasterar med talet 3. Dessutom är många gestalter instabila och kan noteras på flera sätt. Man får tänka sig dikten läst i tämligen snabbt tempo, eftersom den handlar om ett slagsmål där slagen (eller prominenserna) verkar falla tätt.

Relationstalen växlar som sagt rejält. För vanligt svenskt tal ligger relationstalet normalt mellan 2 och 3. Verser, som understiger 2 och alltså har fler prominenta än svaga stavelser, får sägas därigenom bli starkt framhävda. Vad som är betonat är också framhävt. Så är fallet här i ett flertal versrader, 1, 5, 8, 9, 11, 13, 16, 18. Särskilt framhävt är ”mull-tron” OO i v. 16, en spondé med radslutspauser både före och efter. Jag har här läst det sammansatta ordet med fullt tryck på båda stavelserna eftersom det är en nybildning och eftersom det semantiskt sett har många betydelser⁴⁶ – det står för den grav som väntar kampens offer, för en dödens härskarposition, men också för mullen som fröna växer i. Och för en vanlig jordhög i trädgården förstås. Spondén i v. 16 balanserar diktens övriga spondeiska figurer.

Också v. 11 ”Åk inte ifrån hjulet” är här särskilt framhävd med det låga relationstalet 1,9 – om man som jag läser den med en upprepad fallande backier OO o / o / OO o. Men versraden är rytmiskt mångtydig och kan också läsas oooo OO o eller O oo / oo O o. Att välja den tunga läsarten lyfter fram ”hjulet”, som här mitt i dikten förenar boxningsringen från diktens första del med kärrehjulet från den senare delen till en mystik symbol. Backierna balanserar v. 5, vilket stärker dem ytterligare, men också v. 5 är rytmiskt mångtydig. Där har jag valt att betona pronomina eftersom ”jag” och ”du” ställs emot varandra. En fallande backier finns också i ingången till v. 9. Här läser jag samman de inledande spondéerna i v. 5, 9 och 11 (och 13), då den upprepade figuren hjälper till att hålla samman versgruppen v. 3–14, och för att en sådan tung läsning förtydligar det semantiska sammanhanget.

Riktningarna växlar också, som sagt. Efter den fallande invokationen (v. 1–2) följer en beskrivning av brottningsmatchen v. 3–4, där rytmen först balanserar. Kanske kvadernaren v. 3–6 kan sägas ha en svagt stigande rörelse genom överklivningen i v. 3 och den bestämda anapest som avslutar passagen. Annars stöter vi här på samma fenomen som i föregående dikt om Jakob – när tumultet är som störst på den semantiska nivån råder (ett spänt) lugn i rytmiken. Man kunde tänka sig att ett slagsmål skulle generera ikoniska slag på den rytmiska nivån, men vad vi finner här är snarare den lite hoppande ojämnheten hos fotarbetet i en boxningsmatch.

Kvadernaren 7–10 tvekar också mellan balans och riktning. Nu intensifieras striden och subjektproblematiken blir akut. Jaget och duet tycks nästan glida samman – ”jag / inringar dig”. Efter anapesterna i v. 7 följer v. 8 som vilar mellan sina båda ”jag” men tar fart i överklivningens katapult över mot v. 9 som är tung och långsam med ett relationstal på 1,2 och den långa pausen i mitten. Men versraden slutar med ännu en överklivning, och versgruppen sluts i en fallande rörelse, O ooo O o (v. 10).

Vändningen kommer med ”hjulet” i v. 11. Härefter blir innebörderna alltmer trädgårdsorienterade. Passagen 11–13 faller. De tunga backierna från v. 5 och 11 återkommer i den trettonde versens ”skottkärra” Ooo eller OO o. Diktens tyngdpunkt – såväl se-

mantiskt som rytmiskt – finns i v. 14–16, där det lilla smultronet visar sig besegra döden och våldet som passerat revy i diktens tidigare del. V. 14–15 kan läsas rent jambiskt, om man så önskar, med en stigande energi som får sin punkt i den avslutande spondéen OO (v. 16). Rytmen är energisk trots att passagen inleds med en åkallan av döden, som dock besegras i nästa versrad. I den avslutande versgruppen 17–19 balanserar rytmen. Tomheten tilltar, någonting växer i alla fall, men balans råder: ”Frön i Ingemars land?” O / o / O oo O (v. 19).

”Ur Jacopos drömmar [2]” måste sägas vara en mycket komplex text – det gäller bildspråk, allusioner och rytmik – och kan säkert tolkas på flera sätt. Vad ger då rytm-analysen? Dikten har en ryckig rytmisk energi och ett snabbt tempo trots sina låga relationstal. Intensiteten i de många överklivningarnas stigningar växlar med de tungt fallande backierna samt den avslutande versgruppens balans. Om dikten skildrar en brottnig med Gud är det motiverat att rytmen visar vilka krafter som är i rörelse. Slutet ger någon sorts lösning i en avslappnad balans. Smultronet och fröna dubblerar äggen i föregående drömdikt.

”Tungomålstalarna”

Diktens avslutande del är också den en ekfras, och jag följer Johan Stenströms framställning, där han citerar ett brev i ämnet från Ingemar Leckius.⁴⁷ Ger ”Tungomålstalarna” svar på frågan som avslutar föregående dikt? Finns det några frön i Ingemars land?

Dikten avslutas med en hänvisning till Arshile Gorky (1904–48), en amerikansk konstnär av armenisk börd. Men denna dikt förhåller sig friare till bildkonsten än fallet var med Dubuffets Macadam-serie i diktsvitens första del. Gorky banade väg för den abstrakta expressionismen, hans färger är lätta och livliga. Leckius hänvisar till det sena, mer abstrakta konstnärskapet för sin dikt. Här har han särskilt fäst sig vid Gorkys lätta, antydande penseldrag och bildernas ”svävande rytm” som han säger sig ha velat efterbilda mer än något enskilt konstverk. Bildernas figurer kallas ”biomorfa” – kanske ordet kan förstås som ’organiska’ eller nära växtriket. Leckius citerar också Breton som kallat Gorkys målningar för ”cryptogrammes”, ett chiffer för hemliga budskap. Stenström knyter utsagorna till diktens titel: ”Gorkys abstrakta konst har i dikten från 1956 funnit sin analogi i ett annat hermetiskt språk, tungomålstalandet, som närmast kan betraktas som ett slags drömspråk.”⁴⁸ Dikt titeln är Ingemar Gustafsons, inte Gorkys.

	De sjunker	o O o	balans
2	En snara är deras barndom	o O o / ooo Oo	balans, stiga
	De stiger	o O o	balans
4	De virvlar som blomblad	o O o / o Oo	balans, balans
	De bär varandra	o O o O o	balans
6	Rösterna gungar i trapetser	O oo O o / oo O o	falla, stiga
	De hejdas	o O o	balans
8	Ett rep från arm till arm	o O o O o O	stiga
	De åldras	o O o	balans
10	Bara orden drömmer: o att plötsligt kastas ut ur den kardanskt upphängda munnen!		
		O o O o O o / O o O o o o O / o o >	falla, falla, stiga
		o O O o o O o	falla

(Arshile Gorky)

Målning av Arshile Gorky.



Vi minns att "Mirobolus Makadam & Co" skildrade människan som grotesk och nedanförmänsklig, fångad i materien. Där fanns också ett metapoetiskt inslag som handlade om svårigheten att finna sin röst – allt framställt i en tydlig energisk rytmik. Gorkys biografi knyter an till detta stumhetens tema. Han talade inte som barn, sannolikt på grund av posttraumatisk stress i samband med upplevelser under det arméniska folk mordet under 1900-talets början.⁴⁹

Men denna sista dikt i sviten tycks mest handla om röst och tal (v. 6, 10 f.). Tungomålstalet är en mystik genre från Apostlagärningarna 2:4, som handlar om det så kallade pingstundret. Plötsligt kan lärjungarna tala alla språk. Inom delar av frikyrkan har genren levt vidare i form av ett inspirerat babbel. Figurerna i den avslutande dikten ter sig verkligen som motsatsen till sällskapet Makadam. De är skapta som blomblad (v. 4) i stället för tjära. De håller ihop (v. 5, 8) i motsats till de groteska varelsernas isolering. Det har hänt något ifråga om människosyn på vägen genom dikterna om Jakobs drömmar.

Vi minns att "Mirobolus Makadam & Co" var en rolldikt. Den groteska figuren talar som diktjag. Den andra och tredje dikten har mer konventionella diktjag, som dock knyter an till Gamla Testamentets Jakobfigur. Den första Jakob-dikten känns snarast personlig. I den andra har diktjaget en rad oklara positioner för att slutligen nå fram till sitt namn, "Ingemar". Men den fjärde dikten berättar om "De", som kännetecknas av "Rösterna" (v. 6) och "orden" (v. 10). Dessa ord i det avslutande versparet verkar nästan ha egen subjektstatus, "orden drömmer". Men diktjaget från Jakobs drömmar finns inte med i den svävande gemenskapen, och orden uttalas inte, de drömmer bara.

Det avslutande versparet (v. 10–11) kommenterar språk. Särskilt lägger man märke till uttrycket "den / kardanskt upphängda munnen". Vad innebär en kardanskt upphängning? Det är en anordning bestående av två koncentriska ringar, som gör att det upphängda balanserar trots ett underlag i rörelse. En sådan upphängning används exempelvis för kompasser till sjöss.

Vad menar nu författaren när han talar om målningarnas "svävande rytm", som han försökt efterbilda? Säkert tänker han på vissa semantiska inslag, figurerna sägs sjunka och stiga. Den kardanskt upphängda munnen i v. 11 svävar också. Munnen och talet blir oberoende av tumultet omkring munnen. Men rytmiken i v. 11 svävar inte. Istället är just den här frasen, "kardanskt upphängda munnen" o O O o O O, diktens tyngsta med ett relationstal på 1,9 – den är också ojämn och svåruttalad.

Kanske "svävande rytm" också avser de korta stabila versraderna, som ger sidan mycket luft, eller växlingen mellan mycket korta – bara en prominens i v. 1, 3, 7 och 9 – och lite längre versrader. För också de längre raderna är ganska korta med undantag för det sista versparet, v. 10–11. Den regelbundna växlingen i radlängd v. 1–9 ger en balans som kan karakteriseras som lugn.

Diktens dominerande figur är den väl balanserade amfibracken o O o (v. 1, 2:1, 3, 4:1, 7, 9). Denna lilla amfibrack kan nog kallas ”svävande”. I v. 5 och 8 har den lagt på sig en respektive två extra prominenser till jambräckor. Så långt kännetecknas rytmen av balans, både intern och ekvivalent balans, och tiden hejdas. Men det avslutande versparet faller. V. 10:1–3 har utvecklat det alternerande motivet till en räcka om åtta trokéer fördelade på tre fraser och med en överklivning som energigivare på slutet.

Sedan följer den tunga slutklämman med sitt låga relationstal o OOo o O o. V. 11 bryter mot den seriella tendens som finns i många andra versrader. Versens två första ord ”kardanskt upphängda” o OOo o formar en spondé OO som byggs ut till en mollosser OOO med hjälp av det sammansatta ordet ”upphängd”.⁵⁰ Mollossern har föregripits av två andra ordsammansättningar i v. 2:2 och 4:2 med sina ekvivalenta 3–2-be-toningar (”barndom” – ”blomblad”). Den är en av verslärans tyngsta figurer. Efter den tidigare rytmiska lättheten ter den sig nästan explosiv, särskilt som den efter den föregående trokéräckan hindrar en intensiv rörelse. Munnen svävar full av sina drömande ord, vilka väntar på att få störta ut i den luft som är diktens onämnda men ändå dominerande element. Vi kan se luften i form av det vita papperet runt den fåordiga dikten.

För att återknyta till frågan i slutet av föregående dikt – kanske kan denna luftiga räjong kopplas till den växande tomheten i ”Ingemars land” och därmed de ifrågasatta fröna till de ord som ska kastas ut ur munnen. Har vi i så fall därmed lärt oss något om Jakobsbrottningar – och om Lundagruppens tänkande runt metadikten?⁵¹ Men det sistnämnda vore ämne för en ny undersökning.

Sammanfattning av diktanalysen

I uppsatsens inledning föreslog jag att ”Förföljd av mitten” handlar om en omvändelse och att rytmiseringen kunde ge några nycklar till dennas emotiva sida. Den första dikten i sviten demonstrerar en människosyn som är grotesk och nedanförmänsklig, detta i ett påfallande raskt tempo med en rytm som är tydlig och energisk, både ilsken och glad. I nästa dikt förefaller rytmiken delvis motarbeta utsagan. Texten skildrar hur den nya människan föds, och rytmen förmedlar oro genom växling mellan stabila och instabila gestalter. Ett paniskt ikoniskt flaxande viker för hårdknutna balanserade ekvivalenser. Mot slutet löses i någon mån krampen genom en vagt seriell rytm som stöder andningens motiv.

”Ur Jacopos drömmar [2]” framstår som svitens tyngdpunkt. Rytmen kännetecknas av ryckigt växlande riktningar och dito relationstal. Rytmen blir på så vis ikonisk – texten beskriver först en brottnings- eller boxningsmatch. Intensiteten kommer ur de täta överklivningarnas energiska framåtrörelser i kombination med tyngden i de många

spondeiska figurerna. Diktjaget vinner striden och välsignas med smultron, med nytt liv. De avslutande verserna balanserar så lugnt att läsaren anar en lösning. Utsagorna verkar mörka, men det finns nog frön i Ingemars land – mystika frön av ingenting.

Den avslutande dikten kännetecknas framför allt av mycket vitt papper. Fraserna balanserar liksom den kardanskt upphängda munnen. Luftigheten och vilan understryker en människosyn som ljusnat betydligt sedan svitens första dikt. Men diktjaget finns inte med här. Det avslutande versparet faller stabilt och långsamt. Orden, som längtar ut ur munnen, bärs av rytmisk tyngd, en ojämn molosser. Denna kraftfulla figur tyder ändå på att orden kommer att kasta sig ut i världen. Ingemars frön kommer att växa.

Metodisk sammanfattning

I den här uppsatsen har jag prövat terminologi och arbetsmetod för en diktanalys som tar hänsyn till textens rytmisering. Jag syftar till att utveckla en analysmetod som innefattar dikters rytm. Den valda texten är både lång och komplicerad. I första hand har jag fokuserat på affekt och attityd, på rytmens nyanseringar av textens utsagor.

Jag har också betonat att en analys av dikters rytmik måste ske i samspel med traditionella analyskategorier som subjektspostion, bildspråk och intertexter. Därutöver kan rytmanalysen erbjuda en ingång till diktens känslöfärg och komplettera de affektiva innebörderna. Jag har börjat varje diktanalys med en konventionell analys av de semantiska utsagorna för att därefter undersöka rytmerna. Därvid har jag tagit fasta på balans och riktningar, tempo, tyngd och lätthet. Min hypotes är att språkets rörelser i första hand får sin känslöfärg av biorytmernas kroppsliga erfarenhet.

I noteringarna har vi sett hur de olika gestaltnivåerna påverkar varandra. Ett exempel är amfibrackerna o O o i den första drömdikten (v. 1:1, 3:1 och 6:3) vilka framträder genom att upprepa varandra, eller kvadernarnas ljudbild i den andra drömdikten vilken ibland påverkar hur jag noterat frasernas prominenser. Vi har också sett kroppstrytmer imiteras såsom den jämna andningen i slutet av ”Ur Jacopos drömmar [1]” och boxarens snabba, tunga fotarbete i nästa dikt.

Fonetiken lär oss vilka stavelser som ska betonas. Utöver vad regeln fastlägger påverkas mina noteringar av det semantiska sammanhanget. Jag vill understryka att MIN? läst delvis beror av ordets lexikala vikt samt av läsarens tolkning av dikten. Att jag t.ex. läser fram backierna OO o i den tredje dikten motiveras utifrån min förståelse av textens skeende – den nämner så många personer att man kan få svårt att hålla ordning på vem som gör vad. I det läget kan vissa överbetoningar av pronomina vara både önskvärda och nödvändiga.

Här har jag främst undersökt gestaltnönstren för riktning och balans. De tycks båda manipulera läsningens tid. En stigande riktning tycks skynda på tempot, medan

fallande rörelser ger tröghet och stabilitet. Balanserna i sin tur förefaller att hejda eller koncentrera det temporala förloppet och på så sätt understryka innebörden. Den energiska framåtrörelsen i svitens första dikt gav sin kvalitet till den groteska varelse som texten beskriver. Den rytmiska balansen i slutet av den tredje dikten tycks säga att frön av ingenting är något viktigt och gott.

Jag har i viss mån valt olika analyskategorier för olika dikter. Jag har velat demonstrera ett batteri av olika möjligheter för rytmisk analys, men naturligtvis inte haft möjlighet att tillgodose samtliga rytmiska aspekter för varje dikt. Detaljerna riskerar att bli förvirrande många. Utförligast är analysen av ”Ur Jacopos drömmar [2]” eftersom denna dikt är svitens tyngdpunkt.

Enligt schablonen ska omvändelsen vara en plötslig och lycklig erfarenhet. Den gamla människan dör och en ny tar form. Så är inte fallet enligt såväl rytmik som semantik i Gustafsons diktsvit. Här verkar omvändelsen snarare vara en seg och ångestfull process av kämpande krafter i rörelse. När diktsviten tar slut har processen ännu inte fullbordats. Men snart kanske ord av alla slag kan spridas i vinden.

NOTER

- 1 Eva Lilja, ”Stillhet och rörelse i Tomas Tranströmers ’Spår’”, i *Tilltal och svar. Studier till ägnade Beata Agrell*, Jenny Bergenmar, Mats Jansson, Johanna Lundström Gondouin & Mats Malm, utg., Stockholm & Stehag 2009, s. 369–380.
- 2 För en introduktion av den kognitiva poetiken hänvisas till *Kognitiv poetik*, Line Brandt & Frank Kjørup, utg., Århus 2009. Se även George Lakoff, & Mark Johnson, *Metaphors we live by*, Chicago & London 2003 [1980].
- 3 Reuven Tsur, *What Makes Sound Patterns Expressive? The Poetic Mode of Speech Perception*, Durham 1992 samt dens., *Towards a Theory of Cognitive Poetics*, 2. ed., Brighton 2008.
- 4 Det akustiskt mätbara sammanfaller inte helt med vad man faktiskt hör. Något händer på vägen mellan ljudvågorna och perceptionen. För en diskussion av detta fenomen se Eva Lilja, ”Den besynnerliga metern”, i *Den litterära textens förändringar. Studier till ägnade Stina Hansson*, Stefan Ekman, Mats Malm & Lisbeth Stenberg, utg., Stockholm & Stehag 2007, särskilt s. 437 f.
- 5 Manfred Spitzer, *Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk*. Stuttgart & New York 2009 [2002], s. 216.
- 6 Frederick Turner, & Ernst Pöppel, ”The Neural Lyre. Poetic Meter, the Brain, and Time”, *Poetry*, 1983, s. 277–309.
- 7 Det verkar alltså som om poesiläsning sker s.a.s. digitalt, medan prosaläsning inte erbjuder möjligheten att hålla samman ögonblickets tre sekunder utan förflyttar gränsen för vad som är ett ögonblick successivt och analogt.
- 8 Ole Kühl, *Improvisation og tanke*. Århus 2003, s. 95. Kühl räknar även med s. k. mesorytmer för fraser som sammanfaller med tresekundersintervallet.

- 9 Perceptionsmönstren eller s. k. image schemas undersöks i Mark Johnson, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago & London 1987. Johnson definierar "image schema" som ett stabilt perceptionsmönster vilket härör ur kroppslig erfarenhet. (Johnson 1987, s. xixf., 75.)
- 10 De här valda noteringstecknen bestämdes av Svenska Akademien i anslutning till mitt arbete med *Svensk Metrik*, 2006. De noterar två nivåer av prominens, huvudtryck O och starkt bitryck o, men bara en nivå för svag stavelse o. Äldre tiders tecken linea – och virgula ∪ bör reserveras för forngrekisk vers samt andra verssystem som bygger på kvantitet.
- 11 Johan Stenström, *Med fantasiens eld. Ingemar Leckius och bilden*, Nora 2002, s. 70–76, 253–60, 329 f.
- 12 Anna Smedberg Bondeson, *Anna i världen. Om Anna Rydstedts diktkonst*, diss., Lund 2004, s. 15–35.
- 13 Stenström 2002, s. 192 f.
- 14 Stenström 2002, s. 192, 218 f. Se även Magnus Hedlund, "Ingemar Gustafson Leckius. Från den vilda humorns kontinent till havets stjärna", i *Femtitalet i backspeglarna. Ett urval essäer om svenska författare ur 50-talsgenerationen*, Karl Erik Lagerlöf, utg., Stockholm 1968; Eva Lilja, "Poeten dold i bilden", i *Den Svenska Litteraturen*, vol. 3. 2. uppl., Lars Lönnroth, huvudutg., Stockholm 1999; Göran Printz-Påhlson, *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism*. Stockholm 1958, samt olika bidrag i *Tveka inte! Ännu längre bort! En vänbok till Ingemar Leckius*, Niklas Törnlund, utg., Lund 2008.
- 15 Tsur 1992.
- 16 Lilja 2006, s. 134 f. De betydelser som uppstår genom till- och från rörelser samt genom balansens dynamik bör förstås som ikoniska. En fras som rör sig snabbt framåt mot en kraftfull prominens, typ 000 Oo, är analog med eller ikon för en kroppens rörelse av samma slag. Flera andra fall av ikonicitet finns beskrivna i Lilja 2006, s. 123–43.
- 17 För skriftbilder se Lilja 2006, s. 437 f. För tolkning av skriftbilder följer jag Vasilij Kandinskij, *Punkt und Linie zu Fläche*, München & Bern 1955 [1926]. Se även Lena Hopsch & Eva Lilja, "Rhythm and Balance in Sculpture and Poetry", i *Pluralizing Rhythm. Music, Arts, Politics*, Jan Hoogstad & Birgitte Stougaard Pedersen, eds, Amsterdam. Under utgivning.
- 18 Tyst läsning noteras här på samma sätt som hög läsning. Psykologen Lena Lindes undersökningar på 70-talet tyder på att läsaren erfar samma effekter vid de båda sätten att läsa. Högläsning kanske ger en något större tydlighet. (Lilja 2006, s. 22.)
- 19 Se förteckningen över ett urval eoliska versfötter i Lilja 2006, s. 366.
- 20 Lilja 2006, s. 250–60.
- 21 Se mätningar i Anita Kruckenberg, & Gunnar Fant, "Iambic versus Trochaic Patterns in Poetry Reading", *Nordic Prosody*, 6, Stockholm 1993. Se även Tsurs undersökning av gestaltkvaliteter i stigande och fallande rytmer i Reuven Tsur, *A Perception-Oriented Theory of Meter*, Tel Aviv 1977, kapitel 3.
- 22 Idén om vila i förlopp från Leonard Talmy, *Toward a Cognitive Semantics*, Cambridge, Mass., 2000, s. 414. Se även Eva Lilja, "Some Aspects of Poetic Rhythm", i *Sign Systems Studies*, Mihail Lotman, ed., Tartu. Under utgivning.
- 23 Roman Jakobson, "Closing Statement. Linguistics and Poetics", i *Style In Language*, Tho-

- mas A. Seboek, ed., Cambridge, Mass., 1960. Jakobson kallar upprepade formelement 'ekvivalenser' och anser sådana definierande för poesi. Här kallar jag istället rytmsens upprepningar 'balanser'. På så sätt relaterar jag dem till biorytmerna enligt embodiment-teorin. Anknytningen till kroppen åskådliggör varför ekvivalenserna eller balanserna är av så avgörande vikt för diktrytmen. Jakobson åsyftade en ungefärlig likhet och just denna ungefärlighet (likhet med en smula avvikelser) ger en god rytm med sin tendens till obalans eller rörelse. Termen "ekvivalens" innebär approximativ likhet medan "balans" riktar uppmärksamheten mot de små avvikelser som ger rytmen sälta.
- 24 Lilja 2006, s. 42 f., Johnson 1987, s. 74–98.
- 25 Den fria versens segment rytmiseras alltså enligt en annan princip än den metriskas versens takt. För en genomgång av den estetiska rytmsens tre principer se Lena Hopsch & Eva Lilja, "Principles of Rhythm. Temporal and Spatial Aspects", i *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Jens Arvidson, ed., Lund 2007, s. 361–76. Vi skiljer där på taktfasthetens seriella rytm, frasens segmentella rytm och den dynamiska rytmsens proportioner och riktningar. Se även Lilja 2006, s. 57–60, 355–63. Se också Mikhail L. Gasparov, *A History of European Versification*, Oxford 1996, s. 37 f.
- 26 Lilja 2006, s. 417 f. Malmströms tumregel är att huvudtryckig stavelse i verb, substantiv och adjektiv får prominens. Detsamma gäller för vissa adverb och pronomina. I *Svensk Metrik* diskuteras även särfall som kan uppstå vid läsning av fri vers. Vid frasnotering har jag i första hand prövat om den tvåhöjda talspråksfrasen kan vara aktuell, eftersom denna tvåhöjda fras varit så dominerande i de germanska språken.
- 27 En genomgång av semantiseringprocessen finns i Lilja 2006, s. 123–43. Se även Tsur 1992, särskilt första kapitlet.
- 28 Johnson 1987, s. 41–64; Lilja 2009, s. 373 f.; Eva Lilja, "Towards a Theory of Aesthetic Rhythm", i *Versatility in Versification*, Frog & Tonya Kim Dewey, eds, New York 2009 [Lilja 2009b], s. 281 f.
- 29 Om konceptuella metaforer se t.ex. George Lakoff & Mark Turner, *More than Cool reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago & London 1989; des., *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York 1999, s. 45–59. Om spatial läsning se Johnson 1987, s. 43–47; Lilja 2006, s. 43 f., samt Mark Johnson, *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*, Chicago & London 2007, s. 249 f.
- 30 Mark Turner, *Reading Minds. The Study of English in the Age of Cognitive Science*, Princeton, NJ 1991, s. 76 f.
- 31 Stenström 2002, s. 253 ff.
- 32 Tryckt i Stenström 2002, s. 70–76.
- 33 Stenström 2002, s. 255, 331.
- 34 För tillslutning se Lilja 2006, s. 325 eller Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure. A Study of how Poems end*, Chicago & London 1968. Grundtanken är att såväl dikten som dess versrader och fraser utgör gestalter i gestaltpsykologisk mening. Varje gestalt har sin tillslutning, eller med andra ord, den mänskliga perceptionen uppfattar signaler om gestaltens form. Tillslutning sker mestadels med hjälp av någon avvikelse från mönstret.
- 35 Lilja 2006, s. 134. Affekterna kännetecknas av sina typiska musklrörelser.

- 36 Gullbergs dikt har varit vanlig i antologier. Den lyder: "Då skall ej vår jordiska lekamen / längre hindra och besvära oss. / Tyst i hallen står vid spegelramen / rockvaktmästarn som gör herrn och damen / från de tunga ytterplaggen loss. // Medan i fem fack han lägger undan / ögon, öron, tunga, näsa, hud, / står vår själ i andakt och begrundan. / Stjärnor brinner i den blå rotundan, / där vi äntligen skall möta Gud."
- 37 Edith Södergran, *Dikter och aforismer*. Helsingfors, 1990. Dikten omfattar 15 verser och börjar: "Våra systrar gå i brokiga kläder, / våra systrar stå vid vattnet och sjunga, / våra systrar sitta på stenar och väntar, / de hava vatten och luft i sina korgar / och kalla det blommor. / Men jag slår mina armar kring ett kors / och gråter. ..."
- 38 Noteringarna tar fasta på i viss mån olika rytmkategorier för de fyra dikterna. Fraser noteras bara i den andra och den fjärde dikten medan den första och tredje får versraden som huvudkategori. Den tredje dikten registrerar fler tolkningskategorier än de övriga. Dessa skillnader beror på att jag velat demonstrera olika möjliga grepp. Jag har också velat göra varje dikt rättvisa genom att anpassa analysapparaten efter deras respektive kvaliteter. Naturligtvis är det omöjligt att inom ramen för en uppsats göra utförliga rytmanalyser av samtliga möjliga kategorier. Exempelvis har jag här utelämnat de visuella rytmerna.
- 39 3 betecknar full betoning, 2 starkt bitryck, 1 svag betoning och 0 obetoning.
- 40 V. 20–21: "(samma sommardröm // summa sommardröm)". Båda versraderna står med långt indrag. I dikten finns en mängd assonanser och allitterationer, som jag inte närmare går in på. I sin recension av *Den hemliga metern* kallade Evald Palmlund "Ur Jacopos drömmar [2]" för den "rena ordekvisbrilistiken". (Evald Palmlund, "Ur Röster i Lund. Ingemar Leckius", i *Tveka inte! Ännu längre bort! En vänbok till Ingemar Leckius*, Niklas Törn-lund, utg., Lund 2008, s. 70.)
- 41 Relationstalet är ett mått på förhållandet mellan starka och svaga stavelser i en versrad och beräknas genom att antalet stavelser i en enhet divideras med antalet prominenser. Ett relationstal på 1 innebär alltså att samtliga stavelser är prominenta, 2 att hälften är prominenta, 3 att en tredjedel är prominenta osv. Den metriska versens bisyllaber motsvarar ungefär relationstalet 2, trisyllaberna ungefär relationstalet 3. (Lilja 2006, s. 433 f.)
- 42 "Överklivning" förkortas här "ök".
- 43 Arkebusera, lossar och låser, riglar – raglar, från fronten, måltavla, inringa, inte komma undan, hjulet – skott – skottkärra, skjuta skott, åh död x 3, mull-tron, ingenting växer, skjuter – skott, Ingemars land/Ingen mans land.
- 44 Hjulet – skott – skottkärra, skjuta skott, smultron – mull-tron, ingenting växer, Ingemars land, frön – land.
- 45 'Hendekasilaba' betyder 'elva stavelser'. Det är beteckning för en romansk versrad vilken blev vanlig under italiensk medeltid. När den fördes över till de germanska språken med deras annorlunda accentsystem tolkades den vanligen som jambisk och gav upphov till den jambiska pentametern. (Lilja 2006, s. 591).
- 46 Lilja 2006, s. 417.
- 47 Stenström 2002, s. 256–60.
- 48 Stenström 2002, s. 260.
- 49 Stenström 2002, s. 256.

- 50 Man skulle kunna läsa v. 11 metriskt o O o O o O o och på så sätt bygga vidare på den föregående versens alternerande räkka till priset av en misshandlad ordsammansättning, ”upphängd” bleve då oO istället för det korrekta Oo. Men eftersom diktens rytm i sin helhet knappast är seriell vore en sådan läsning mindre naturlig. Särskilt v. 4, 6 bjuder bestämt motstånd mot metrisk alternerande läsning.
- 51 Gustafsons diktsvit torde ha tillkommit i samma miljö som den där Göran Printz-Påhlson arbetade med sin epokgörande bok *Solen i spegeln* (1958). Här lanserade han metadikten som ett ideal för modernistisk poesi.

ABSTRACT

Rhythm and Meaning. An Analysis of Ingemar Gustafssons Poem “Förföljd av mitten” (“Persecuted by the Centre”) (Rytm och betydelse. En analys av Ingemar Gustafsons diktsvit “Förföljd av Mitten”)

This article is part of a larger project aiming at a theory and a method for understanding aesthetic rhythm. Rhythm supplies meaning, but it might be difficult to decide exactly what meaning and how the integration of form and meaning takes place. In this article, I demonstrate a method for investigating rhythm with the help of a poem by Ingemar Gustafson, “Förföljd av mitten” [“Persecuted by the Centre”] (1956).

A poem might be understood as a row of patterns or gestalten, like phrase patterns and lines. These patterns are, I would suggest, signified by balance and direction. Rhythm in poetry could be described as a dialectic process of perceived direction and perceived balance, or in other words, as a cooperation between movement and rest.

A definition like this has its theoretical base in cognitive poetics and the recent development of cognitive metrics.