

SVALA
EDGREN

NÄRHET SOM GREPP

Det metonymiska i Tor Ulvens poesi



TFL 2023:4

DOI: <https://doi.org/10.54797/tfl.v53i4.18541>

ISSN: 2001-094X

– Forskningsartikel –

Copyright © 2024 Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons CC-BY 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)

Som poet är Tor Ulven (1953–1995) i det närmaste bildspråksteoretisk. I sitt författarskap utgår Ulven från en övertygelse om språkets immanens. Det finns en medvetenhet om hur bilderna verkar i poesin vilket uttrycks i flera av hans essäer. Han skriver:

Den nye lyrikken [...] har en tendens til å la sine bilders egentynge få hvile. Eller kanskje tvertimot hvirvle, mot stadig nye bilder, men insistende på bildets uoversettelighet, det vil si dets språklige maskespill: det sier akkurat dette, og samtidig noe annet, og vedkjenner seg, i prinsippet, at det ikke taler med to (lik det allegoriserende diktet: den konkrete figuren og dens betydningsinnhold), men med hundre tunger[.]¹

Här markerar Ulven avståndet till en tankestruktur där bilden är en färdsträcka mellan två fasta punkter. Det går helt enkelt inte att förstå Ulvens poesi utifrån äldre metafor-teorier, till exempel den aristoteliska, där mening överförs mellan två skilda led. Det måste dras andra linjer. I den här artikeln kommer jag att utgå ifrån tesen att det rör sig metonymiska förbindelser genom författarskapet. Jag vill visa att Ulven inte välter omkull metaforen genom att rucka på sakled och bildled, inte heller genom att skapa en ny tredje mening. Han undviker i hög utsträckning uppställningen av ett bildspråk som är likhetsbetonat. Även i de dikter där likhetsrelationer förekommer tycks den primära bildfunktionen vara en annan. Det metonymiska som jag ska redogöra för kan med fördel förstås som en rhizomatisk struktur där bilderna agerar med och mot varandra på samma poetiska verkningsplan. Med andra ord skapas en enskild bild till vilken motiven ansluter sig. I föreliggande artikel kommer jag titta närmare på två av dessa: *handen* och *spegeln*. Motiven vittnar om en metonymisk spännvidd hos Ulven som inkluderar såväl formella som metapoetiska inslag.

Bakgrund

Ulven har länge hyllats bland grupper av författare, kritiker och litteraturvetare och verkar få en allt större utbredning internationellt.² I Sverige har endast ett verk funnits översatt fram till de senaste fem åren: *Du droppar och blir borta* (2001); *Avlösning* (2018); *Gravgåvor* (2020). Detta kan kontrasteras mot cirkulationen av många andra norska författare som direkt influerats av hans författarskap såsom Jon Fosse och Karl Ove Knausgård. Forskningen kring Ulvens författarskap har hittills främst berört temporalitet samt existentiella och estetiska frågor. Sigurd Tenningen beskriver i sin avhandling *Jordens ubevisste hukommelse: Tor Ulven som arkeolog* (2019) hur receptionen av Ulven haft två primära tendenser där den behandlar "[p]å den ene siden forestillingen om en grunnleggende diskontinuitet, og på den andre siden ideen om sammenheng og varighet."³ Dessa tendenser innebär att man i Ulvens poesi, i synnerhet genom motiven, kan utträna ett filosofiskt betraktande av tiden. Men det rör sig också om ett filosofiskt betraktande av den poetiska bilden som sådan.

Janike Kampevoll Larsen undersöker materialiteten, diskontinuiteten och sinnligheten i *Å være vann i vannet: forestilling og virkelighet i Tor Ulvens forfatterskap* (2008). I bokens andra del "Tingens sanselighet og menneskets angst" studeras metaforens poetiska funktion. Metaforen, skriver Kampevoll Larsen, arbetar både bildliggörande och omstöpanande – den negligerar verkligheten och intar positionen för det den representerar. Exempelvis utgör versraden "en mager, bladløs / arm", vilken Kampevoll Larsen översätter till "arm blir grein", en dubbelriktad och motsägelsefull rörelse – mot ett mänskliggörande av naturen och ett samtida skapande av en "unatur."⁴ Kampevoll Larsen föreslår att "arm blir grein" kan läsas som en kritik av den mer pålitliga metaforen där gren *är* arm. I stället liknar den både metaforen och metonymin men kan inte tillskrivas någon av figurerna. För Kampevoll Larsen strävar "arm blir grein" mot det icke-metaforiska och formlösa genom att sammanlänka två element som inte är förbundna. Hon beskriver att uttrycket bär drag från *conceit*, en figur med överraskande, komplicerade metaforiska egenskaper utöver det vanliga. Bildens anlag för den dubbla positioneringen uppmärksammas också i Anemari Neples *En annen verden*.

Ro og refleksjon i Tor Ulvens forfatterskap (2018, en bearbetning av avhandlingen *Vi fortsetter forbi ordene. Erkjennelse og estetikk i Tor Ulvens forfatterskap*, 2016). Neple vänder sig i boken mot Maurice Blanchots essä "Les deux versions de l'imaginaire" vari en bildens grundläggande tvetydighet begrundas. Metaforerna hos Ulven, skriver Neple, rymmer bildens dubbla betydningspotential, en potential som består av å ena sidan bildens mimetiska funktion – den liknar det avbildade, och å andra sidan motsatsen – den liknar blott sig själv.⁵ I bilden blir frånvaron av det avbildade närvarande; bildens dubbelhet är den tvetydiga likheten.

I Tenningens tidigare nämnda avhandling analyseras en rad arkeologiskt inspirerade motiv och föreställningar som utgör dragningar dels mot den materiella världen, dels mot tid. Där den tidigare forskningen presenterat dessa dragningar var för sig, undersöker Tenningen hur de förhåller sig till varandra och till den arkeologiska disciplinen.⁶ Han förklarar i avsnittet "Ulvens poetiske bilde" hur föreställningar i den moderna poesin ofta antagit bildliga uttryck. Utifrån Atle Kittang och Asbjørn Aarseths *Lyriske strukturer* (1968) resonerar Tenningen kring metaforens ökade betydelse, vilket spåras till en romantisk och modernistisk tradition med företrädare som Samuel Taylor Coleridge och Charles Baudelaire. Den bildledskapande förmågan förstås av Coleridge som en vital kraft. "Nettopp dette levende og skapende", skriver Tenningen, "gjør at bildet ikke kan reduseres til representasjon av noe som allerede foreligger. Som poetisk bilde bringer det i stedet noe nytt inn i språket – noe som ikke fantes der fra før av."⁷ Coleridge menar således att den vitala kraften levandegör metaforen. Denna hållning för tankarna till den franska filosofen Paul Ricœurs *La Métaphore vive* (1975). Ricœur, och till synes Tenningen, tar avstånd från den metaforiska substitutionsteorin som kan härledas till Aristoteles och betonar i stället metaforens förmåga till semantisk innovation.⁸ Hos Ricœur, som använder sig av en diskursiv metafor teori, innebär det att metaforen till skillnad från metonymin levandegör ett redan konstituerat språk.⁹ Vad detta levande består av benämns av Tenningen som en "metonymisk glidning" inuti metaforkedjorna, varvid han utgår från Mieke Bals begrepp "metonymisk metafor" som syftar till en form av beskrivning där olika poetiska bilder hålls samman genom en övergripande metafor.¹⁰

Gemensamt för i synnerhet Kampevold Larsen och Tenningen är synen på Ulvens metaforik som nyskapande och därmed undflyende den fasthet som förutsätts i äldre metafor-teori. Man kan dock ställa sig frågande till om det vi har att göra med är en ny slags metaforik. Det ter sig snarare som att en annan bildlig funktion är i rörelse, en rörelse som inte befinner sig i ett metonymiskt-metaforiskt upplösningstillstånd eller där mening uppstår som en tredje mening. För att återknyta till uttrycket ”arm blir grein” (om vi nu för argumentets skull ska läsa ”en mager, bladlös / arm” så) så finns det utrymme att läsa den bokstavligt; som ett faktiskt blivande. En arm och en grens eventuella förmlighet utesluter inte möjligheten att det är ett skeende på diktens verkningsplan – att armen faktiskt blir en gren, eller är bladlös. Överväger vi detta sker något med vår förståelse av versraden. Det som sker är att det inte längre rör sig om två skilda bildled och därmed inte alls om en metafor. I själva verket belyser det en stark motivisk linje i Ulvens poesi, nämligen *förvandlingen*. Förvandlingen som är aktiv när det kläcks ål, näbbgädda och sardiner ur ägg från fiktiva fåglar som fladdermuskanariern, den blå kalkonen och ödletrasten,¹¹ när foten växer till en arm,¹² när svärd smids om till kryckor¹³ och när huvuden blir till glaskupoler som krossas i ett störtregn av vårtor.¹⁴

Metafor- och metonymiteori

Mycket har hänt inom metafor-teorin sedan Aristoteles skrev sin *Om diktkonsten*, inte minst efter den språkliga vändningen inom filosofin. Det är därför nödvändigt att historisera, om än grovt förenklat, de olika modellerna. Enligt den tidigare nämnda substitutionsteorin innebär metaforen en överföring av mening – från det fördunklade uttrycket (*signans*) till en på förhand given betydelse (*signatum*).¹⁵ Denna tanke avfärdades av interaktionsteorin under mitten av 1900-talet. Interaktionsteorin uppstår i övergången från en substansontologi och språkrealism till modernitetens språkskepticism.¹⁶ Förgrundsgestalter för interaktionsteorin som I.A. Richards (*The Philosophy of Rhetoric*, 1936) och Max Black (*Models and Metaphors*, 1962) hävdar att mening bildas i en växelverkan mellan bildled och sakled. Metaforens fulla innebörd uppstår som en helt

ny ordning; en tredje, varken tillhörande bildledet eller sakledet; signansen eller signatumen. Sedan kognitionslingvistikens utveckling under 70-talet har frågan om mening utifrån tydliga sanningsvillkor ytterligare försvagats. All språkanvändning beskrivs inom kognitionslingvistikens som inbäddad i de kognitiva förmågorna vilket medför en språklig immanens som inte går att komma runt.¹⁷ Den kognitiva metafor-teorin, med bland annat George Lakoffs och Mark Johnsons *Metaphors We Live By* från 1981, ägnar sig åt metaforen som strategi för konceptualisering och som genomsyrande av varseblivningen. Ytterligare studier (Nunberg 1978; Lakoff & Johnson 1980; Norrick 1981) revitaliserade under denna period forskningen kring metaforen och något senare, på 90-talet, även metonymin.¹⁸

Metaforens och metonymins samhörande eller konfliktskap är någonting som återkommer i forskningen kring stilgreppen.¹⁹ Vissa, till exempel Günter Radden, menar att det är oförsvarbart att tala om figurerna som två separata fenomen; att de snarare förhåller sig på en skala eller ett kontinuum.²⁰ Historiskt sett har metonymin betraktats som en marginell figur av mindre betydelse än metaforen, vilket också återspeglas i forskningen.²¹ När Bal myntar begreppet ”metonymisk metafor” tillskriver hon metaforen små metonymiska förmågor inom beskrivningar där likhet stadigvarande är den bärande principen. Den analytiska språkfilosofin och kognitionslingvistikens har ofta slagit in på en väg som rekognoserar metaforens förtjänster samtidigt som figuren också kritiserats.²² Vad gör egentligen metaforen med vår förståelse av det den beskriver? I *Der Satz vom Grund* (1956) skriver Martin Heidegger att det metaforiska enbart existerar i det metafysiska; en linje som Jacques Derrida bygger vidare på i *La mythologie blanche* (1971). Derrida beskriver hur filosofins försök att domesticera metaforen innebär att vi ger oss hän till en symbolisk språkförståelse och skapar en dissymmetrisk och falsk dialog.²³

En språk-teoretisk inriktning som tagit fasta på metaforens och metonymins grundläggande skillnader är den formella metafor-teori som initierades i Roman Jakobsons och Morris Halles *Fundamentals of Language* (1956). Denna formella teori, som jag ämnar ta ryggen på, godtar inte synen på metaforen och metonymin som löpandes i varandra. I stället understryks en stark dualism mellan figurerna med anknytning till formalisten Boris Eikhenbaum. Jakobson förstår

metaforen som paradigmatisks – vertikal och likhetsbaserad, och metonymin som syntagmatisk – horisontell och kontiguitetsbaserad. Hans tänkande vidareutvecklas i en norsk lyrisk kontext med Einar Eggens artikel ”Metafor og metonymi” (1976). Både Jakobson och Eggen förknippar metaforen med romantikens ontologisering samt symbolismens subjektivering av världen. Metonymin å andra sidan relateras till realismen och hos Eggen även till 1960-talsmodernismen. Norska poeter som Jan Erik Vold utnyttjar metonymins förmåga att konkretisera och representera relationer framför individer i en lyrik som självmedvetet polemiserar mot metaforens metafysiska sidor.²⁴ Just Vold är av särskilt stor betydelse i sammanhanget. Tillsammans med Kjell Heggelund var han något av en läromästare för Ulven och de slog upp portarna för hans medverkan i tidskrifterna *Vinduet* och *Basar* på 1970-talet.²⁵ För Ulvens vidkommande innebär detta en bildspråksteoretisk inramning där lösgörandet från metaforens uppbygenhet är central.

Rhizom

De metonymiska förbindelser som rör sig i Ulvens författarskap förstås bäst genom det system som är Gilles Deleuzes och Félix Guattaris teori om rhizomet. Till saken hör emellertid att både Deleuze och Derrida kategoriseras som skillnadsfilosofer av François Laruelle (*Les philosophies de la différence*, 1986). Skillnadsfilosofin är del av en riktning med ursprung hos Nietzsche och Heidegger som uppehåller sig vid skillnad, snarare än likhet, som filosofisk struktur. I *Différence et répétition* (1968) skriver Deleuze (här i engelsk översättning): ”difference is an object of affirmation; that affirmation itself is multiple [...]”.²⁶ Förståelsen av skillnad som något multipelt och affirmativt återkommer 1980 med publikationen av den numera klassiska *Milles Plateaux* (1980), samförfattad av Deleuze och Félix Guattari, som inleds med den text som lanserar teorin om rhizomet.

Rhizomet är en form av betydelseproduktion eller ett organiseringsmönster som kan beskrivas som just en sådan multipel anordning. Begreppet rhizom är hämtat från biologin och beskriver det rotsystem som finns hos bland annat potatisar. Hos potatisen växer rötterna från alla håll och kanter utan särskild riktning. Den

skiljer sig från exempelvis ett träd som förgrenar sig uppåt i kronan och nedåt i jorden men vars utväxter hela tiden kan härledas till stammen. Deleuze och Guattari beskriver alltså två skilda betydelseproduktioner och kallar dem för rhizom och träd.²⁷ Dessa ska inte förstås som motsatspar – de kan överlappa och genomkorsas, men det finns viktiga skillnader i deras struktur. I det tu-riktade trädet med sitt nätverk av rötter, sin stam och sitt grenverk finns fasta punkter och kurser. Rhizomet å andra sidan skjuter ut rötter åt alla riktningar. ”Vilken punkt som helst i ett rhizom”, skriver Deleuze och Guattari, ”kan vara sammankopplad med vilken annan punkt som helst, och måste så vara. Detta skiljer sig helt från trädet eller roten, som fixerar en punkt, en ordning.”²⁸ Rhizometns struktur förminskar inte kombinationsmöjligheterna.

Så vad har rhizom-modellen att göra med Ulvens bildspråk? Jag menar att många delar av modellen kan översättas till en metafor-kritik. För det första återfinns en metaforskepticism i Deleuzes och Guattaris tänkande som bland annat formuleras i *Kafka: pour une littérature mineure* (1975). Kafka tystar all metaforik, skriver de, och själva avvisandet av likhetsrelationer bereder språket med en särskild intensitet.²⁹ Med andra ord skapas det ”kretslopp av tillstånd som bildar ett ömsesidigt blivande i hjärtat på en nödvändigtvis mångfaldig eller kollektiv anordning.”³⁰ För det andra kan man inom själva rhizomet, till skillnad från trädet, utläsa en kritik mot en hierarkisk betydelseproduktion. Om vi provar att beskriva metaforen som ett träd – den består av två punkter, eller led, sammankopplade genom en stam, eller överföringskanal – synliggörs den fasthet som de båda utgör. Rhizomet skapar i stället en dynamisk identitet utan överföringskanal. Den har frihet i sina korrespondenser och kan därför beskriva fenomen som befinner sig i ett pågående blivande. Metamorfoser som hos Kafka såväl som hos Ulven med fördel kan förstås som ”metaforens motsats”.³¹ Rhizomet är en metonymisk figur sett till att den arbetar närhetsrelaterat. Mångfalden den skapar härrör inte ur en enskild bild och är inte heller någonting som en enskild bild tillfogar sig. Motiven är en samling noder, där en nod kan vara nära ett flertal andra. Rhizomet tillåter oss att läsa Ulvens bildspråk som en karta varifrån man kan närma sig några av de motiv som skjuter linjer genom författarskapet.

Handen

Ett av dessa motiv är *handen*. Handen är ofta närvarande i Ulvens dikter men sällan bildledsdanande. Tvärtom tillåter handen subjektet att förbinda sig vid nya element genom grepp eller beröring och förlänger därmed bildledet utan uppstyckning. Handens poetiska närvaro hos Ulven är därmed symptomatisk för ett närhetsbetonat bildspråk. Motivet framträder i flera former – som fingrar, naglar, handskar och flator. Vi ser det i den hand-täta dikten ”Det var en nesten utbrent” från debutdiktsamlingen *Skyggen av urfuglen* (1977):³²

Det var en nesten utbrent barberbladsvulkan
og en blinkende signallampe
innbyrdes forbundet ved ett nett spunnet av forventningens tråder

Det var svarttrostens blikk
fiksert på dine hender gjennom boret av strikkepinner

Det var en uthult hånd
som grep rundt en mosegrodd spaserstokk
i ferd med å bli piletre ved en andedam

En sprengt hest som styrter i den første snøen
Den blør røde hansker bevokst med pubeshår
Det er disse hanskene jeg nekter å ta av meg³³

Här möter vi handen i form av röda könshårsbevuxna handskar, som uthållen och genomborrade av stickor. Händerna hos Ulven förekommer ofta, inte minst i den tidiga produktionen, i anslutning till våld. De är genomborrade som i ”Det var en nesten utbrent”, men de är också brinnande³⁴ och tillintetgjorda,³⁵ de är nedgrävda³⁶ och trillar av.³⁷ Våldsamheten uttrycks ibland som brist eller begränsning varpå vi möter den med ett finger per hand,³⁸ kalla,³⁹ klolösa⁴⁰ och som ett ofött barn.⁴¹ Det råder inget tvivel om att händernas inträde i Ulvens poesi är förknippat med ett slags handskligt obehag. Händernas förmåga att handla och förnimma blir stundtals kraftigt nedsatt. De röda handskarna med könshår i den tionde raden som blöder

från den störtade hästen mättar bilden med avsmak och motvilja. När hår-handen dyker upp i en annan dikt är den inte längre dikt-jagets: ett äpple ”grabbes / av den hårete handen / til orangutangen / fra helvete.”⁴² Handens nya tillhörande subjekt är fikcionaliserat och demoniserat, men det behåller sin gripförmåga; sin förutsättning för handling. Förmågan att gripa vid någonting medför potentialen att tillskansa sig det. Kampevold Larsen beskriver hur gripförmågan i Ulvens poesi skissar situationer för taktilitet utan att förbindas vid ett absolut mänskligt subjekt.⁴³ Det stämmer, och när handen är intakt tycks subjektet äventyrat och tvärtom. Detta förhållande kan också förstås i ljuset av tidens angrepp på sensymbolismens subjektivistiska metaforik.⁴⁴ Säkert är att det rör sig hela tiden en stark spänning kring handen som ett begränsat verktyg; handen vars gripande alltid bär närmandet i sin kärna.

Handen aktualiserar också den språkskepticism och språkliga själv-reflekterande som varit ett givet inslag i litteraturen sedan 60-talet. Den postsymbolistiska diktingens utdömmande av metaforen utgör ett slags metakommenterande där likhetsförhållanden som presenteras i äldre poesi vrids ur figuren tills bilden antar en bokstavlig mening.⁴⁵ Metanivån hos Ulven uttrycks främst genom två linjer: allusioner till andra poeter och händer. Referenserna är ibland explicita; poeter som Ragnhild Jølsen,⁴⁶ Gunnar Ekelöf och Paul Éluard⁴⁷ nämns vid namn. Det kan också vara som i ”(Smertefritt, stille. Tre dikt)” som, i tydlig kommentar till och tolkning av Karin Boyes folkkära ”Ja visst gör det ont” från diktsamlingen *För trädets skull* (1935), inleds med raderna:

Det er smertefritt og stille
når knopper brister; men når
kvinnens kjønn åpner seg
for barnets hjernefylte hode
(som siden skal romme ønsket
om andre kvinner, andre menn)
gjør det vondt [...]⁴⁸

När knoppar brister hos Boye gör det ont. I Ulvens dikt är det ett annat öppnande som smärta. Det onda personifierar inte årstiderna utan stannar i könet. Kanske som en ordlek; ja visst gör det ont

när kroppar brister? Men dikten är också ett tydligt avvisande av Boyes metaforik. Att det gör ont när kvinnokönet öppnar sig är ett empiriskt påstående som tar ner dikten på en bokstavlig nivå. En bokstavlighet som försvårar det abstrakta jubel som uppstår hos Boye när kvistens vattendroppar äntligen faller och resulterar i en konkretisering av världsskapandet.

Utöver allusionen nyttjar Ulven alltså det metaspråkliga perspektivet genom handmotivet. Händernas materialitet bildar ett meta-poetiskt stråk genom hans verk som bottenar i hur handen i poesin alltid är *skrivhanden*; den kanal genom vilken dikten vi läser blivit till. Handen är således en metonymi för upphovspersonen och hos Ulven även en metonymi för läsaren. Den träder fram som en avtryckslämnande såväl som tydande instans. Allra mest konkret är detta när handen och skriften uppträder gemensamt som blindskrift. Ulven skildrar ett "fingerspråk"⁴⁹ där "Klor krafser // tegn / Leses // med fingrene."⁵⁰ Som läsare får vi inte reda på vad som är skrivet i dessa tecken, kanske för att vi är sensoriskt "blinda" i vår läsning med ögonen. Hur som helst är det inte innehållet som är av betydelse – det som understryks är textens materialitet och skrivandet som handling. Ibland snuddar fingrarna vid oläsliga material som stenar, en kontakt som beskrivs som "omänsklig litteratur".⁵¹ Den romantiska och symboliska idétradition som Ulven beskriver i sin essä om Emil Boyson går ut på att "verden 'taler til' dikteren gjennom symboler og tegn"⁵² görs omöjlig i hans egen poesi. Diktaren insuper och avkodar inte existensens mysterier; det är en haltande hermeneutisk process där det icke-språkliga, obegripliga och oläsliga breder ut sig tematiskt. Det finns främmandespråkliga ilningar⁵³ och språklig obetydlighet,⁵⁴ ledtrådar ska inte tydas, snöskrift ska inte läsas och tecken är frånvarande.⁵⁵

Också på dikternas bildnivå ter sig händerna rhizomaktiga. Eller rättare sagt: händerna utgör, precis som Ulvens bildspråk i stort, ett närhetsrelaterat nätverk som samspekar med förvandlingsmotivet. Händerna får rotform i "Det var en nesten utbrent":s tredje strof när handens gripförmåga ställs bredvid käppens pilträdsblivande: "en uthult hand / som grep rundt en mosegrodd spaserstokk / i ferd med å bli piletre". Dessa rörelser tecknar blivandet av en månggrenad och mångriktad gestalt; en anslutning, förlängning och legering av

kropp och trä. Det är ingen obetydlig detalj att käppen är ”i ferd” med att bli ett pilträd. Vi möter inga slutstadier eller ultimata former och blivandet kan fortsätta efter pilträdet. ”i ferd” gör att vi får syn på närmandet av tillstånd. Käppens pilträdsblivande är dock en förhållandevis harmonisk rörelse i jämförelse med den andra strofens våldsamhet: ”Det var svarttrostens blick / fiksert på dine hender gjennomboret av strikkepinner”. Koltrastens blick är orörlig och genomborrandet är inte pågående utan fullbordat; det brutala i bilden accentueras av stillheten. Även stickorna utgör en metonymi för upphovspersonen eftersom de berör en skapandeprocess med händerna. Att sticka är att skapa ett nätverk, en kedja av anslutningar, ett formtillstånd för tråden. Men det blir ingen stickning i dikten, stickorna är inte i *färd* utan i *händerna*. Nätverket som kvarstår är en annan slags anslutning – ett genomborrat material.

Spegeln

Ett annat återkommande motiv hos Ulven är *spegeln*. Anders G. Lombnæs skriver i artikeln ”Spor av liv / på sporet av liv. Tor Ulvens barokke modernisme” att vad vi möter i spegeln inte är oss själva utan en skugga.⁵⁶ Men i speglingen återfinns vare sig vi eller en skugga som liknar oss. Den består inte i den frånvaro av ljus som utgör skuggan utan tvärtom. Ljusets fall och böjning förutsätter en närhet mellan det reflexiva materialet och det reflekterade tinget. Detta eftersom en spegel endast speglar sin närhet, endast det rum den befinner sig i. Sett till detta är närheten till spegeln oerhört konkret. När en klar bild träder fram i spegeln är det samtidigt på bekostnad av det speglade materialet. Ulven bemöter just detta fenomen, att i samma stund som ögat uppdagar någonting genom spegeln skymms spegelns egen yta, poetiskt. Materialet accentueras när vi möter speglingar i blod,⁵⁷ på baksidan av en bok,⁵⁸ i en kristallskalle,⁵⁹ i fönster,⁶⁰ guldspeglar⁶¹ och gummispeglar.⁶² Paradoxen att gummi inte är reflexivt understryker materialiteten ytterligare – vi får syn på materialet eftersom det undergräver speglingsförmågan. Att svårigheten med att återge en bild betonas på detta vis berör även det tidens metapoetiska intresse. Hos Ulven är det särskilt påtagligt i de många dikter där spegeln består av vatten. Det rör sig om bland annat en

ocean av spegelglas,⁶³ en vattenpöls spegel,⁶⁴ en spegel av lodrätt vatten.⁶⁵ Även andedräktens droppar på en fickspegel konnoterar det vattniga i närhet av reflektionen.⁶⁶ Vattnets rörlighet manipulerar speglingen som vi ser här:

Fra det blikkstilte
bråddypet
skal bunnsteinene
stige opp

gjennom speilbildet ditt:

I dag
er det prekambrium.⁶⁷

I dikten från *Forsvinningspunkt* (1981) skrivs vattnet och vattenytan fram genom metonymierna ”bråddypet” och ”speilbildet”. Vatten som speglade yta erbjuder inte någon beständigt glasklar reflektion såvida det inte är helt stilla. Det speglade subjektet förhindras att kristalliseras eftersom blickstillheten i bråddjupet kommer ersättas av en rörelse. Den ulvenska vattenspegeln saknar en tydlig individuell urskiljbarhet. Dessutom ansluts den till, eller ersätts av, något icke-reflexivt: bottenstenar.

Bottenstenarnas närmande är optiskt, vi föreställer oss dem tränga igenom ytan. Men Ulven ritar också mer abstrakta närmanden.

I den skumre timen
av klar anoreksi:
Til slutt står (du) ikke
og ser (deg) i speilet,
(du) er speilet som
speiler (ditt eget) fravær⁶⁸

Också denna apostrofiska dikt berättar om ett förlopp. Den skissar en grundsituation med skymning av ”klar anoreksi”. Inom den ramen händer något. Där står du:et till slut inte och speglar sig; ”(du) er speilet som / speiler (ditt eget fravær).” Du:ets och spegelns gränser

suddas ut i tillblivelsen av något gemensamt frånvarande och gemensamt närvarande.

Ibland förflyttar sig du:et och spegeln längre, så långt att de träder in i ett gemensamt material.

Som å søke beskyttelse
mot mørkret
i armene til

et speil,

hos den
som kastet deg ut
fra din egen dyriske
varme. Siden er du

siamesisk alene

med et nattlodd
i hver av dine
fire hender.⁶⁹

Att vara siamesisk kan i den här dikten förstås som subjektets upplevelse av att vara ansluten till något annat än sig själv. Att sitta ihop med någonting är den ultimata närheten, men i dikten leder det till en paradoxal ensamhet; en ensamhet trots legering. Det är dock inte helt sant. Det sker i själva verket ingen sammansmältning i dikten, inledningens ”som” visar att det är en liknelse, en hypotes. Men den siamesiska erfarenheten som dikten skildrar är mycket frekvent i Ulvens poesi. Emellanåt är subjektet dekonstruerat och ihopsatt i en fel slags närhet. Att sitta med sitt eget huvud i händerna⁷⁰ och att skruva dig igenom dig⁷¹ är lika främmande som skrämmande bilder. Det siamesiska är en tvådelad erfarenhet. Ibland framträder det som hälft: ”[...] I speilet // er ansiktet / todelt: // halvt kjøtt, / halvt stein.”⁷² och ibland som dubbling: en tvehövdad örn,⁷³ två nakna flickor speglar sig i en sprucken spegel.⁷⁴ Bägge fallen varslar om en anslutning, brusten eller intakt. En anslutning som hävs fram när

punkten emellan lokaliseras: en tunga mellan stillhet och stumhet,⁷⁵ ett bindestreck mellan två tomheter,⁷⁶ en stillhet mellan två klanger⁷⁷ och ett paustecken mellan spårlöst och spårlöst.⁷⁸

Parbildandet tar sig också formalistiska uttryck och Ulven använder sig regelbundet av uttryck där repetitionen är en bärande egenskap. I det repetitiva, som exempelvis i Alexandre Dumas kiasm ”En för alla, alla för en!” (*De tre musketörerna*, 1844), leder ordens närhet till varandra till en ljudlig dimension, en sångbarhet, som inte är lika påtaglig i andra uttryck. I dikten ”Hilsen...” understryks den repetitiva strukturen av den temposänkande interpunktionen i den sista versen:

[...] Og bokstaver, skåret
i bark som gror dem uleslige, lukker
seg over dem som vann over en froskemann
En dykker i tre: mot første årrings sentrum.
Og bortenfor det: Ingenting. Frø. Ingenting.⁷⁹

Samma funktion har interpunktionen i ”Rom, natt”:

[...] En høytaler med kort
ordre ... pause ... ordre, uforståeliggjort
av avstanden, som en historie gjenfortalt
i århundrer, uleslig gjenskinn av en
fasades neonskilt i svart, våt asfalt.⁸⁰

Exemplen implicerar hur det repetitiva är förankrat vid en oläslighet som dras till sin spets i den korta dikten, citerad i sin helhet: ”((uleslig) elsker (uleslig)).”⁸¹ Den iterativa dimensionen har också en tydlig prägel i följande versrader: ”gjentagelse av gjentagelsen”⁸² och ”Omigjen og omigjen”,⁸³ som frambringar repetition i både form och innehåll. Att sitta ihop med någonting annat än sig själv är den ultimata närheten; här skapar syntaxen sådana föreningar.

Som ...

Min poäng är inte att likhetsrelationer inte förekommer alls – det gör de. Men även i de dikter där likhet uppträder är ofta den primära

bildfunktionen en annan. När Kampevold Larsen skriver att liknelsen är Ulvens mest föredragna stilgrepp lyfter hon förekomsten av orden *som*, *som om* och *slik*. *Som om*, eller *som å*, ritar upp hypotetiska situationer, vi såg det i versraden ”Som å søke beskyttelse / mot mørkret / i armene til // et speil [...]” och det förekommer i till exempel: ”som om gråt og grimaser bare var / overflatefenomener [...]”.⁸⁴ Det förhåller sig inte så att gråt och grimaser *är* ytfenomen, men finns en likhet mellan leden. Med andra ord skapar *som om* bildled och är liknelser precis som Kampevold Larsen belyser. Men det jag vill lyfta, och detta är inte obetydligt – är att ordet *som* är inte främst ett likhets-skapande ord hos Ulven. Det är viktigt av två skäl. För det första understryker ordet att det inte kan representera någonting fullt ut. Metaforens *att vara* är inte detsamma som liknelsens *att vara som*.⁸⁵ För det andra har *som* ytterligare en grammatisk tillämpning utöver liknelse-subjunktionen, nämligen som ett relativpronomen.⁸⁶ Det innebär att när *som* förbinds med ett verb adderas nya element till samma bild. Det är helt enkelt ett enskilt ord med två huvudfunktioner: att skapa likhet och att skapa nya satsförbindelser. På många andra språk, som i franskan till exempel, finns det flera ord för dessa funktioner. Men i de nordiska språken betecknar *som* (isländska: *sem*, färöiska: *sum*) en ”dubbel implikation”, som lingvisten Paul Diderichsen uttryckte det.⁸⁷ Detta får poetiska konsekvenser. Antingen förlängs bilden med en aktivitet eller så liknas den vid ett objekt. Med andra ord avgör det huruvida vi rör oss på ett eller två poetiska verkkningsplan.

Relativpronomet *som* skapar alltså en annan slags poetisk bild än liknelsen. *Som* förekommer femhundraåtjugofyra gånger i Ulvens samlade lyriska verk. I tvåhundra fem av dessa tillfällen är det i form av subjunktion. Där är likheten helt central, till exempel: ”Ettertidens fostere // henger etter / hinnene som / flaggermus”,⁸⁸ ”Uframkalt // smiler du / i meg / som et hvitt mørke”⁸⁹ och ”et svimlende snøfall / som kosmisk støy”.⁹⁰ Men resterande trehundra nitton *som* saknar likhetsrelation. Det sker i stället något annat, en form av referentiell vidarebyggnad: ”og det strømmende vannet som / styrer / og drikker oss alle”,⁹¹ ”Det som roper / i deg // roper ikke // på deg.”⁹² och ”et lyst trommeskinn som strammes over stillheten.”⁹³ Här finns också radbrytningar efter subjekten som skapar en slags dubbel markör av den nya satsen: ”ekko av en dråpe / som knuses mot gulvet”,⁹⁴ ”i et

rede av svamp / som sprenges i millioner biter”⁹⁵ och ”En smaragdgrønn dverg / som med den ene kloen griper.”⁹⁶ När *som* länkas samman med ett verb sker en aktivitet. Ett görande är i farten när det krossas, sprängs och grips. Det rör sig alltså inte främst om ett *som* som förbinder två bilder, utan om en enskild bild som aktiveras och expanderas. Det skapar inte ett nytt bildled – det får den enskilda bilden att bli större.

Avslut

Att överföra betydelse från ett led till ett annat skapar en dualism som diskuterats men också problematiserats genom flera metafor-teorier; problematiseringar som också formuleras i Ulvens texter. Utöver att formuleras är det verkställt genom det metonymiska bildspråket. När man läser Ulvens författarskap som en enda stor text framkommer en mångfaldig helhet. Hans bildspråk förhåller sig som en karta där motiven återkommer och gifter sig; exempelvis ryms både det parbildande och metapoetiska när två blindskrifter gnids mot varandra.⁹⁷ Motiven far fram om och om igen, på väg mot nya former. Vi som läser bjuds in till dessa pågående rörelser och förvandlingar där allting är *i ferd med, mens, mellan* och *nesten*.

Ulven skriver på ett mycket singulärt sätt med ett enskilt bildled som breder ut sig. Närheten mellan leden skapas inte genom dualitet utan genom en pågående betydelseproduktion. För att ytterligare dramatisera (och ja, metaforisera) kan man säga att likheten är döden i den bemärkelse att den innebär ett slut; den är antingen på eller av. Att beskriva Ulven som en poet som främst arbetar metonymiskt ger hans författarskap en särskild mening. Det gör att vi inte kan förklara hans poesi utifrån någon tredje dunkel mening. Vi kan i stället betrakta bilderna och se dem röra sig.

Noter

- 1 Tor Ulven, *Prosa i samling*, 2:a utg. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2016), 592.
- 2 Anemari Neple, ”Vi fortsetter forbi ordene: Erkjennelse of estetikk i Tor Ulvens forfatterskap”, *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 20 (2017:2), 178–81, <https://doi.org/10.18261/issn.1504-288X-2017-02-10>, 178.

- 3 Sigurd Tenningen, *Jordens ubevisste hukommelse: Tor Ulven som arkeolog* (Agder: Universitetet i Agder, 2019), 19.
- 4 Janike Kampeveld Larsen, *Å være vann i vannet: Forestilling og virkelighet i Tor Ulvens forfatterskap* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2008), 42.
- 5 Anemari Neple, *En amnen verden. Ro og refleksjon i Tor Ulvens forfatterskap* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2018), se kapittel 2, avsnittet "Gravens (og dødens) dobbelthet".
- 6 Tenningen, *Jordens ubevisste hukommelse*, 19.
- 7 Tenningen, *Jordens ubevisste hukommelse*, 85.
- 8 Paul Ricœur, *The Rule of Metaphor*, Robert Czern, Kathleen McLaughlin & John Costello övers. (New York: Routledge, 2004), 114.
- 9 Ricœur, *The Rule of Metaphor*, 358.
- 10 Tenningen, 148.
- 11 Tor Ulven, *Dikt i samling*, 3:e utg. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2021), 232.
- 12 Ulven, *Dikt i samling*, 115.
- 13 Ulven, *Dikt i samling*, 326.
- 14 Ulven, *Dikt i samling*, 15.
- 15 Sebastian Cöllén, "Metaforens historicitet: En kognitionslingvistisk undersökning av medeltida bildspråk", *Årsbok Kungl. Humanistiska Vetenskaps-Samfundet i Uppsala*, 2018–2019, red. Merja Kytö, 2020, 202.
- 16 Sebastian Cöllén, *Gefolierte blüte kunst: Eine kognitionslinguistisch orientierte Untersuchung zur Metaphorik in Frauenlobs Marienleich* (Uppsala: Uppsala universitet, 2018), 54.
- 17 Cöllén, *Gefolierte blüte kunst*, 59.
- 18 Beatrice Warren, "Referential Metonymy", *Scripta minora: Kungliga Humanistiska Vetenskapssamfundet*, Bo Holmberg red. (Stockholm: Almqvist & Wiksell International, 2006), 5.
- 19 Se t.ex. Kövecses, Zoltán, "Recent developments in metaphor theory." *Review of Cognitive Linguistics* 9 (2011:1), 11–25, <https://doi.org/10.1075/rcl.9.1.02kov>, 18.
- 20 Günter Radden, "How metonymic are metaphors?" *Metaphor and metonymy in comparison and contrast*, René Dirven & Ralf Pörings red. (Berlin: De Gruyter Mouton, 2002), 431.
- 21 Kathryn Allan, *Metaphor and Metonymy: A Diachronic Approach* (Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell, 2009), 11.
- 22 Jean Greisch, "LES MOTS ET LES ROSES: LA MÉTAPHORE CHEZ MARTIN HEIDEGGER", *Revue Des Sciences Philosophiques et Théologiques* 57 (1973:3), 433.
- 23 Jacques Derrida, "White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy", F.C.T. Moore övers. *New Literary History* 6 (1974:1), 25.
- 24 Einar Eggen, "Metafor og metonymi", *Norskraft: tidsskrift for nordisk språk og litteratur* (1976:7), <http://urn.nb.no/URN:NBN:no-39673>, 20.
- 25 "Et språk som gløder, men som later som det ligger under kaldt, ildfast glass", intervju med Tor Ulven av Cecilie Schram Hoel & Alf van der Hagen, *Vagant* (1993:4), återgiven efter Alf van der Hagen, *Dialoger* 2 (Forlaget Oktober, 1996), <https://www.vagant.no/et-sprak-som-gloder-men-som-later-som-om-det-ligger-under-kaldt-ildfast-glass/>.
- 26 Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, Paul Patton övers. (New York: Columbia University Press, 1994), 55.

- 27 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Tusen platåer: Kapitalism och schizofreni*, Gunnar Holmbäck övers. (Stockholm: TankeKraft förlag, 2015), 20.
- 28 Deleuze & Guattari, *Tusen Platåer*, 22.
- 29 Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka – För en mindre litteratur*, Vladimir Cipciansky & Daniel Pedersen övers. (Göteborg: Bokförlaget Daidalos, 2012).
- 30 Deleuze & Guattari, *Kafka*, 48.
- 31 Deleuze & Guattari, *Kafka*, 47.
- 32 Citat från och hänvisningar till dikterna är hämtade från samlingsverket Tor Ulven. 2021. *Dikt i samling*. Tredje upplagan. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag).
- 33 Ulven, *Dikt i samling*, 20.
- 34 Ulven, *Dikt i samling*, 34.
- 35 Ulven, *Dikt i samling*, 469.
- 36 Ulven, *Dikt i samling*, 51.
- 37 Ulven, *Dikt i samling*, 33.
- 38 Ulven, *Dikt i samling*, 27.
- 39 Ulven, *Dikt i samling*, 337.
- 40 Ulven, *Dikt i samling*, 262.
- 41 Ulven, *Dikt i samling*, 272.
- 42 Ulven, *Dikt i samling*, 320.
- 43 Kampevold Larsen, *Å være vann i vannet*, 10.
- 44 Eggen, 14.
- 45 Eggen, 15.
- 46 Ulven, *Dikt i samling*, 292, i vilken Jølsens naglar fortfarande växer.
- 47 Ulven, *Dikt i samling*, 82.
- 48 Ulven, *Dikt i samling*, 449.
- 49 Ulven, *Dikt i samling*, 161.
- 50 Ulven, *Dikt i samling*, 136.
- 51 Ulven, *Dikt i samling*, 105.
- 52 Ulven, *Prosa i samling*, 548.
- 53 Ulven, *Dikt i samling*, 65.
- 54 Ulven, *Dikt i samling*, 423.
- 55 Ulven, *Dikt i samling*, 75.
- 56 Andreas G. Lombnæs, ”Spor av liv/ på sporet av liv. Tor Ulvens barokke modernisme”, *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*, Ole Karl- sen red. (Oslo: Unipub, 2003), 101.
- 57 Ulven, *Dikt i samling*, 25.
- 58 Ulven, *Dikt i samling*, 436.
- 59 Ulven, *Dikt i samling*, 81.
- 60 Ulven, *Dikt i samling*, 438.
- 61 Ulven, *Dikt i samling*, 152.
- 62 Ulven, *Dikt i samling*, 401.
- 63 Ulven, *Dikt i samling*, 20.
- 64 Ulven, *Dikt i samling*, 405.
- 65 Ulven, *Dikt i samling*, 433.
- 66 Ulven, *Dikt i samling*, 287.
- 67 Ulven, *Dikt i samling*, 115.
- 68 Ulven, *Dikt i samling*, 430.
- 69 Ulven, *Dikt i samling*, 194.
- 70 Ulven, *Dikt i samling*, 195.

- 71 Ulven, *Dikt i samling*, 223.
- 72 Ulven, *Dikt i samling*, 456.
- 73 Ulven, *Dikt i samling*, 42.
- 74 Ulven, *Dikt i samling*, 38.
- 75 Ulven, *Dikt i samling*, 69.
- 76 Ulven, *Dikt i samling*, 78.
- 77 Ulven, *Dikt i samling*, 310.
- 78 Ulven, *Dikt i samling*, 76.
- 79 Ulven, *Dikt i samling*, 439.
- 80 Ulven, *Dikt i samling*, 415.
- 81 Ulven, *Dikt i samling*, 174.
- 82 Ulven, *Dikt i samling*, 66.
- 83 Ulven, *Dikt i samling*, 308.
- 84 Ulven, *Dikt i samling*, 431.
- 85 Ricœur, *The Rule of Metaphor*, 53.
- 86 Klassificeringen av *som* har diskuterats. Se till exempel Svein Lie, ”Om *som* og ordklasser”, *Maal og Minne* vol. 97 (2008:2) 213–219.
- 87 Paul Diderichsen, *Elementær Dansk Grammatik*, 3:e utg. (Köpenhamn: Gyldendal, 1962), 71.
- 88 Ulven, *Dikt i samling*, 326.
- 89 Ulven, *Dikt i samling*, 212.
- 90 Ulven, *Dikt i samling*, 242.
- 91 Ulven, *Dikt i samling*, 285.
- 92 Ulven, *Dikt i samling*, 206.
- 93 Ulven, *Dikt i samling*, 408.
- 94 Ulven, *Dikt i samling*, 424.
- 95 Ulven, *Dikt i samling*, 42.
- 96 Ulven, *Dikt i samling*, 26.
- 97 Ulven, *Dikt i samling*, 360.