

INSIKT

&

HANDLING

Hans Larsson Samfundet

24

*Tema*

*Poesins logik och mystik*

INSIKT  
OCH  
HANDLING

Utgiven av  
Hans Larsson Samfundet

Volym 24

*Tema*  
*Poesins logik och mystik*

REDAKTÖR: BO HANSON  
ERIK DAHLBERGSGATAN 32  
411 26 GÖTEBORG

TRYCKT MED BIDRAG FRÅN  
ERIK OCH GURLI HULTENGRENS FOND FÖR FILOSOFI

TRYCKNING: MEDIA-TRYCK, LUND 2012  
PRODUKTION: JOHAN LASERNA  
ISBN 978-91-637-1544-0  
ISSN 0436-8096

## Innehåll

- 7 Inledning  
*Svante Nordin*
- 15 Om lyrisk evidens  
*Lars Gustafsson*
- 29 Kunskap genom metaforer. Om poesins epistemologi  
*Peter Gärdenfors*
- 43 Filosofin och det diktade ordet. Några reflektioner  
kring Hans Larssons och Hans Ruins poetik  
*Hans Ruin*
- 51 Utdrag ur *Poesins Logik*, 1899  
*Hans Larsson*
- 59 *Poesins mystik*. Efterskrift till andra upplagan 1960  
*Hans Ruin*
- 91 Medverkande

# Inledning

*Svante Nordin*

Filosofin skiljer sig från andra discipliner bland annat på så vis att nya läsningar av klassiska texter spelar en viktig roll för den moderna debatten. Det skulle sålunda vara omöjligt att skildra den filosofiska forskningen under de sista femtio åren utan att lägga märke till den betydelse som nya tolkningar av låt oss säga Platon, Aristoteles, Kant och Nietzsche har fått för vad som hänt inom bland annat kunskaps-teori, ontologi, moralfilosofi och politisk filosofi.

Men har svensk filosofi avsatt några ”klassiker” som tål att läsas om inte bara av idé- och lärdomshistoriskt intresse utan för att hämta inspiration för nytt filosoferande? Frågan kan inte besvaras lika självklart jakande som om den gällt tysk, fransk, engelsk eller för den delen dansk filosofi. Men några kandidater för kreativ omläsning kan man ändå peka ut. Två sådana vore Hans Larssons *Poesiens logik* och Hans Ruins *Poesiens mystik*. Båda har hållit sin ställning genom generationer. Båda tar upp ett problem som behållit sin aktualitet. Det handlar om poesins verkningssätt men ur en så att säga kognitiv synpunkt. Är det möjligt att genom poesin förmedla en kunskap om verkligheten som inte kan förmedlas på annat sätt? Om detta har Hans Larsson och Hans Ruin haft saker att säga som fortfarande är tänkvärda och som fortfarande kan stimulera till nya tankar.

Framför mig står en blommande hagtorn. Jag har betraktat den många gånger, men i dag faller den mig i ögonen och

fäster min uppmärksam vid sig en längre stund, troligen emedan den står så vackert höljd i sina blommor. Jag ger småningom akt på trädets form och resning närmare än jag förr gjort. Det har en kort, mycket kraftig stam, en aln ifrån jorden börjar den grena sig och bildar en i förhållande till den bärande stammen mycket stor och tung krona. Om denna tynger för hårt på stammen? Männe där finns en riktig proportion? Har trädet naturlig balans, har den vila och jämvikt? (s. 8)

Med sådana iakttagelser och frågor inleder Hans Larsson sitt resonemang i *Poesiens logik*, den bok som han gav ut 1899 och som skulle förbli hans kanske mest kända. Bilden av hagtornen leder snart fram filosofen till hans centrala frågor:

Jag håller trädets alla delar så samlade i min föreställning, att jag i min tanke väger dem, liksom jag väger dem i handen. Männe jag alltid kan hålla dem så fast tillhopa? Det vet jag, att jag icke kan. (s. 9)

Det är med andra ord frågan om förhållandet mellan delarna och helheten som Hans Larsson vill åt genom sin bild av hagtornsträdet. Hur kan vi i tanken hålla samman enskildheterna till en helhet? Hur kan vi göra dem alla samtidigt presenta för medvetandet? För Larsson mynnar detta ut i en distinktion mellan diskursivt och intuitivt tänkande:

Vi kunna uttrycka oss sålunda: det som är för sinnena närvarande, inom synhåll, hörhåll, lukthåll o.s.v. kunna vi när som helst uppfatta successivt, eller som man säger diskursivt, men ej när som helst samtidigt, syntetiskt, intuitivt.

Skillnaden mellan diskursiv och intuitiv uppfattning skulle alltså förefinnas redan vid själva åskådningen. (s. 11)

Larsson brottas sålunda med intuitionsproblemet, aktuellt i tidens filosofi bland annat genom Henri Bergson, som tilldelat intuitionen en central roll i sitt tänkande. Larsson hade redan tidigare behandlat det i sin lilla skrift *Intuition* (1892). Han skulle återkomma till det i en annan liten skrift, *Intuitionsproblemet, särskilt med hänsyn till Henri Bergsons teori* (1912). Gentemot Bergson ville Larsson framhålla, ”att intuitionen följer den vanliga logikens lagar, endast tillämpande dem på ett finare sätt”. (s. 5).

Nu förbinder Hans Larsson emellertid intuitionen med den estetiska sfären, den är ett medel för estetisk urskiljning som gör oss känsliga för det fula såväl som det sköna:

Jag är nu böjd för att anse intuitionen ej blott som ett formellt villkor för estetisk stämning; jag vill tro, att den i och för sig och ensam räcker till för att väcka en sådan. (s. 14).

Liksom Bergson i samtiden, men även under åberopande av Platon, Spinoza, Goethe och Boström, förknippar Larsson intuitionen med livet och livsmålen. Det handlar om att aktualisera dessa livsmål, om ”att ’leva fullt’, att ’vara sig själv’, d.v.s. aktualisera sig själv med alla sina möjligheter”. (s 27):

Det är detta behov av aktualitet, som poesien enligt min mening tillfredsställer. s. 28

I *Poesiens logik* avser författaren att ”behandla poesien från dess teoretiska sida”. s. 7. Det är poesins logiska funktioner i deras förbindelse med intuitionens logik som det är fråga om. Inte minst kommer det därvid att handla om poesins språk och retorik, om de poetiska figurerna, om rytm och komposition, om mimiska medel. Poesin är bara skenbart irrationell och nyckfull. I grunden följer den logikens lagar, ja uppfattar dem med största stränghet.

Från de poetiska figurernas domän hämtar Larsson klagörande exempel. Antitesen har sin logiska funktion genom att bestämt avgränsa ett medvetandehåll från ett annat, tydliggöra det genom kontrasten. Klimax framhåller stegringens betydelse för omdömet (högsta betyget får sin roll genom de många lägre betygsstegen). Hyperbolen är ett känsloutbrott, men inte bara det. Där finns också ett logiskt moment: "Vissa föreställningar kunna ej med tillräcklig livlighet aktualiseras, om ej apperceptionen får sikta över målet". Vi säger "vitare än snö" i den avsikten: "Hyperbolen visar en riktning: gå så långt du orkar åt det hållet!" (s. 71). Paradoxen avslöjar den upptäckt som är så ny och banbrytande att existerande ord och tankekategorier inte kan uttrycka den. Synekdoke (delen för helheten) återspeglar en hos vårt tänkande nödvändig mekanism där den pregnant detaljen aktualiserar helheten. Bildspråket, metaforen, gör synen tydligare genom att koncentrera uppmärksamheten. Och så vidare.

Hans Larssons *Poesiens logik* blev hans sannolikt bäst kända och mest inflytelserika bok. Den kom ut i upplaga efter upplaga och översattes till bland annat franska. Hans Ruin lärde tidigt känna den, i synnerhet som fadern var en vän till Larsson, vilken regelbundet sände honom sina böcker. Larssons böcker stod alltid framme och lätt tillgängliga i hemmet.

Hans Ruin var docent i psykologi vid Helsingfors universitet och var en kort tid professor i filosofi vid Åbo akademi innan han flyttade över till Sverige och 1947 blev svensk medborgare. Detta år blev han också docent i estetik vid Lunds universitet. Huvudlinjen i Ruins filosofiska och psykologiska författarskap var riktad mot en enligt hans mening överdriven intellektualism i uppfattningen av själsförmögenheterna och deras sätt att fungera. Tänkare som Bergson och Ludwig Klages hörde till hans förebilder. Men i den bok som

kom att betraktas som hans huvudarbete, *Poesiens mystik* (1935), var det framför allt till den franske litteraturforskaren Henri Bremond han knöt an. Redan i förordet till sin bok hänvisade Ruin till det föredrag som "denne lika stridbare som spränglärde abbé" höll inför Institut de France:

Föredraget gällde vad han kallade 'den rena poesien' och avsåg, såsom han öppet yppade, att med tanke på ett just förestående inval i akademien påverka kollegerna där till förmån för hans kandidat till utmärkelsen. Denna kandidat var Paul Valéry, som bekant ett av de mest lysande namnen i det nutida Frankrike, poet och essäist, tänkare och diktare på samma gång, en man sällsynt klar och stringent i sin tanke, men djupast inne bränd av mystikens heta flamma [...]" (s. 8f).

Ruin refererar Bremonds tes om "den rena poesien" på ett sätt som visar hans instämmande, men också att han funnit sina egna redan tidigare utvecklade uppfattningar bekräftade genom fransmannens resonemang:

Poesien rår här över en gåtfull puls, en mystisk vibration, som när den når oss frigör hos oss en oväntad kraft till intim kontakt med tillvaron. [...] Skall det som i poesien äger rum jämföras med något, så är det med de erfarenheter bönen bringar. Det är en liknande sträckning, hänvändelse i båda fallen, och en liknande uppfyllelse: vårt väsen flyter ut, strömmar mot en djupare verklighet och uppnår kontakt med den. (s. 10f.)

Trots de något extravaganta formuleringarna avser inte Ruin att driva tanken att poesin låter oss komma i kontakt med en hinsides verklighet. När en andra upplaga av *Poesiens mystik* utkom 1961 inskräpte Ruin detta i en efterskrift. Det mystikbegrepp han använt

hade ingenting med bestämda trosföreställningar att göra, framhöll han där, inte heller med en religiös inställning överhuvud:

Det hänför sig helt och hållet till ett immanent psykologiskt faktum. Tesen som förfäktas är nu att detta immanenta psykologiska faktum har en stor betydelse i poesien, både som incitament för poetens skapande och som en effekt han med sina poetiska uttrycksmedel vill framkalla hos läsaren. (s. 367f.)

Utmärkande för poesin blir enligt detta synsätt att den alltid är "något, som får till stånd en inre samling i verkningsfull kontrast till vårt vardagliga, spridda och flackande medvetande." (372f.) Ruin analyserar poesins verkningsmedel, dess "samlande nu", dess "vila i rörelsen och rörelse i vilan" där förflutet och nu flätas samman med det kommande. Och han framhåller hur "många av poesins stilmedel gör utfästelser, på vilka det infriande örat trofast väntar under ordens alla mellanspel." (s. 373f.)

I sitt förord tog Ruin upp det faktum att titeln på hans bok alluderar på Hans Larssons *Poesiens logik*. Men han förnekade att allusionen var att uppfatta som polemik. Det handlade inte om att gen-driva Larssons teser eller åsikter. Tvärtom framhöll han att Larssons bok gav mera om poesins väsen än åtskilliga tjocka och väldokumenterade avhandlingar i ämnet:

Nej, det är varken någon lust eller något behov att polemiserar mot Hans Larssons skrift, som ligger bakom mitt ämnes skenbart polära formulering. Långtifrån att avse en polemik avser det en komplettering av Larssons synpunkter. (s. 8.)

Visserligen hade Ruin slagit in på en annan väg. Men hans jämförelser med mystiken innebar inte att han prisgav poesin åt det irrationella, dunkla eller formlösa. Också mystikern hade sin "finlogik", inte heller han var någon dunkelman.

I förhoppningen att Larsson skulle godta denna tolkning skickade Ruin honom sin bok. Ett tackbrev (7 nov 1935) ger vid handen att Larsson är beredd att acceptera Ruins försäkringar. Han hade inte hunnit läsa hela boken, skriver brevörfattaren, men hade redan av förordet sett att han kunde sända "mitt oförbehållsamma, mitt djupa, tack". När han själv velat visa att de poetiska begreppen är förklarande och förtydligande hade hans undersökning måhända haft "pilen riktad mot det mystiska, det enhetliga, där associationerna icke urskiljas, men där reflexionen ibland kan ta fram dem." Han tillade:

Ingen kan vara gladare än jag åt de 'kompletteringar' jag hittills funnit i Er bok. Nu gäller det att se i vad mån de också gå emot vad jag tänkt. (s. 223f.)

Gemensamt för Larssons och Ruins böcker var inriktningen mot poesins förmåga att förmedla intuitiv syn och helhetsgestaltning. Men onekligen var vägarna skilda. Som de respektive titlarna utsäger var Larssons syfte främst att uppvisa poesins logiska funktioner medan Ruin ville påvisa analogin med mystiken. Larsson gjorde kanske klokt i att skicka tackbrevet innan han läst hela Ruins bok.

För eftervärlden är det emellertid framför allt samsynen mellan de båda filosofernas verk som faller i ögonen. Vad det hos båda gäller är poesins och det poetiska språkets förmåga att förmedla en upplevelse och verklighetsuppfattning av mera omedelbar art än den diskursiva framställningens, det handlar om intuitionens kognitiva bidrag, som symbolens och metaforens meningsskapande eller meningsåtergivande förmåga.

Detta nummer av *Insikt & Handling* förmedlar tre texter som innehåller nyläsningar av Larssons eller Ruins bok (eller båda), nyläsningar som blir utgångspunkter för reflexioner kring bland annat lyrikens språk och dess resurser. Filosofen Hans Ruin (tillika sonson

till Hans Ruin d.ä.) reflekterar utifrån sina utgångspunkter i bland annat fenomenologins språk över de båda svenska filosofernas tematik. Kognitionsforskaren Peter Gärdenfors resonerar kring metaforernas kognitiva funktion. Poeten, romanförfattaren, filosofen med mera Lars Gustafsson kommer med uppslag beträffande hur det poetiska språkets särart kan analyseras och hur dess möjliga teoretiska bidrag kan tänkas se ut.

## Om lyrisk evidens

*Lars Gustafsson*

– och tysta som Egyptens präster begynte stjärnorna sitt tåg

*Esaias Tegnér*

I det följande skall jag försöka argumentera för ståndpunkten att metaforer – inte alla metaforer, men en delmängd av dem, de som jag har kallat de framgångsrika – faktiskt kan tillföra oss kunskap. Det innebär att kunskap kan överföras med andra språkliga medel än med satser som uttrycker verifierbara påståenden. Eftersom konsten innehåller metaforer (både språkliga och i andra former av bilder) har detta stor betydelse om man vill hävda att konsten är en kunskapskälla.

Ett sådant påstående är logiskt starkt nog att dra upp en viktig idéhistorisk skiljelinje, där vi på den ena sidan finner så olika tänkare som Aristoteles, Chladenius, Schopenhauer, Max Black, Martha Nussbaum och naturligtvis Hans Larsson, i det andra lägret – Platon, Frege och Carnap-Tarski.

★

Mycket men inte allt – och det är det viktiga – i Hans Larssons *Poesins logik* kan te sig något ålderstiget. Den lilla boken med den stora tesen att poesin har en kognitiv funktion, att den är en kunskaps-



källa, kom 1914. Det innebär att författaren av kronologiska skäl missade nästan allt av den senfärdiga svenska modernismen. Hans Larssons illustrationsmaterial är väsentligen svenskt och i någon liten mån tyskt. Det innebär till exempel att ett sådant avsnitt där han diskuterar det poetiska ordvalet och finner att "Poeten" föredrar *stavkarl*, *gångare*, *dväljas* och *ånghäst* framför *tiggare*, *häst*, *vistas* och *lokomotiv*, inte så lätt kan engagera oss.

Men det kan onekligen en rad andra av bokens frågor. Det för en modern läsare mest centrala avsnittet är nog det som behandlar bildens roll i dikten.

Filosofen gör alla de vanliga iakttagelserna: att språket ända ner i sin grundstruktur är baserat på konkreta, sinnliga upplevelser som är till den grad etablerade att vi snarare upplever dem som abstrakta begrepp. "Begripa", "förutsätta", "fatta" o.s.v. De visuella metaforerna bildar ett lika rikt och effektivt fält som de taktila: "inse", "förutse", "fokusera" o.s.v. Sådana metaforer som kristalliserats till universalialia, kallar Larsson med ett träffande ord för "grundmetaforer". De är nödvändiga för poesin, som för all annan språkanvändning. Larsson tycks luta åt den uppfattningen att språket egentligen inte kan förmedla någonting om det inte sker i bilder. Men dessa grundmetaforer är inte vad vi menar med *den poetiska bilden*.

Grundmetaforerna är nedslitna; vi uppfattar inte längre den taktila undermeningen i ord som *begripa*, *omfatta*, *handha*, inte den visuella metaforen som är gömd i ord som *inse*, *varebli*, *förbise*.

Den poetiskt framgångsrika metaforen måste rymma ett element av överraskning.

Människolivet flyr som röken i väder

står det i Stiernhielms Herkules i min modernisering Detta är en enkel och utomordentligt övertygande metafor. Den är med andra

ord vad jag i det här resonemanget har kallat *framgångsrik*. Den *etablerar* en förbindelse mellan två begreppsält. Eller *synliggör* den en förbindelse som redan fanns där?

En lysande bild hos Tegnér:

– och tysta som Egyptens präster begynte stjärnorna sitt tåg

väckte indignation hos en och annan vän av ordning i poetens samtid. Voro inte stjärnorna mera välbekanta än skridandet hos Egyptens präster? frågade den tröttsamme Vilhelm Fredrik Palmblad. Just genom att avbilda något välkänt som något mindre välbekant blir den poetiska bilden effektiv, invänder Hans Larsson.

Den framgångsrika poetiska bilden överbryggas perceptionens begränsningar. Den överraskar inte bara. Den ger oss en evidens-känsla inte olik den som vi erfar inför det konklusiva matematiska beviset: det finns ingenting att tillägga.

Språkakter kan vara framgångsrika eller misslyckas. Den empiriska utsagan "Katten sitter på mattan" är framgångsrik om det är fallet att katten sitter på mattan. Och märk väl: om avsikten är att tala om hur det är. Även lögn är språkakter och kan vara mer eller mindre framgångsrika. "Katten sitter på mattan" är en framgångsrik lögn, om och endast om katten inte sitter på mattan.

Den teoretiska utsagan "Det finns inget högsta primtal" är mycket svårhanterligare. Det går ju inte att överblicka de naturliga talens transfinita serie. Alltså måste vi bevisa satsens sanning på ett annat sätt: vi visar att dess negation leder till en självmotsägelse. Vilket var Euklides sätt att hantera detta.

Robert Nozick, en alltför tidigt bortgången briljant ung harvard-filosof, inledde sin *Philosophical Explanations* år 1982 med en diskurs över skillnaden mellan filosofiska bevis och filosofiska förklaringar, där han uttryckte ett slags snarast intuitiv motvilja mot det element

av *tvång* som ingår i det konklusiva beviset. Det har en fundamental likhet med matsituationen på schackbrädan. Det finns inget mer att göra. Det finns inget mer att tillägga. Det finns – om vi får följa Nozick – ett element av *kapitulation* i vårt godtagande av det konklusiva argumentet.

Förklaringen däremot tvingar oss inte. Den vinner oss på sin sida, menar Nozick. Distinktionen kan ibland förefalla skäligen subtil. Hur är det med:

Om A är större än B, och B är större än C, så är A större än C?

Är det ett bevis eller en förklaring? Det är något som uppenbart *kan användas* i ett bevis, givna de andra premisserna, där det ingår att A, B, och C existerar och att A är större än B och B större än C. Förklaring? Ja påståendet är konklusivt, det är något som omedelbart inses, det kräver ingen övertalning, givet en standardiserad mottagare. Skall vi förstå Nozick så att en förklaring är något vi accepterar, medan ett bevis är något som inte lämnar oss någon utväg?

★

Hur är det nu med sådana utsagor som är utmärkande för, eller som vi oftast hittar, i poesi? Hur ser lyrikens motsvarighet till matematikens konklusivitet ut? Finns det något sådant som *lyrisk evidens*?

”Buskarna dignar i mörkret” – det här är ett utmärkt exempel på en poetisk metafor. (Upphovsmannen är, som alla minns Tomas Tranströmer.) Metaforen är oförmedlad, d.v.s. här finns inget ”som” eller ”lik” som varnar oss att det är en jämförelse vi har att göra med. Jämförelsen presenterar sig inte som jämförelse utan har formen av en alldeles rak påståendesats. Men den påstår ingenting om vi med påstående menar något som kan vara sant eller falskt och kan alltså

inte heller ha några logiska konsekvenser. Ett bra sätt att fastställa att det är så är att underkasta satsen vad jag brukar kalla för Aristoteles test; en sann eller falsk sats har alltid en meningsfull negation. Vad skulle det innebära att säga att buskarna *inte* dignar i mörkret?

Uppenbart uppfyller

Buskarna dignar i mörkret

inte adekvansvillkoret för Tarskis korrespondensteori för sanning, vanligtvis exemplifierat med

Snö är vit, om och endast om, snö är vit

Metaforiska satser är inte sanna eller falska. Däremot kan de vara framgångsrika. Eller misslyckas, som i ett exempel som lär ha förekommit i ett tal i Franska Nationalförsamlingen omkring 1848:

Statens skepp seglar på randen av en vulkan.

★

I själva verket kan vi knappast öppna en normal svensk kultursida utan att stöta på en uppsjö av misslyckade metaforer. Som Sören Halldén, en svensk filosof som vi alla har anledning att sakna, påpekade i sin bok *Humbugslandet*, är det framförallt konst- och litteraturkritiker som drygar ut sina textmassor med meningslösa exploateringar av ordens sällsamma förmåga att alltför villigt ingå föreningar kors och tvärs med varandra.

Ett bra exempel, hämtat från Peter Cornell i Expressen den 21 1 2010:

[i Evert Lundkvists måleri] vadar figurerna i en trögflytande gnostisk materia

Den ännu vakne läsaren frågar sig möjligen hur en *gnostisk materia* ser ut och hur vi skiljer en gnostisk materia som är trögflytande från en som är lättflytande.

Den framgångsrika metaforen förefaller däremot ha något djupt gemensamt med den framgångsrika förklaringen. Den ger oss evidens känslor. Är den också tvingande på det sätt som Nozick uppfattar beviset som tvingande, d.v.s. konklusiv i den meningen att när den föreligger finns det ingenting mer att invända?

Det är viktigt att ha klart för sig att inte vilken djärv eller oväntad sammanställning av begrepp som helst duger för att frambringa en lyckad metafor. Om det vore så skulle det vara mycket enkelt att skapa ett computerprogram som skapade poesi genom att slumpvis sammanföra olika begrepp med varandra. (Möjligen var det något sådant Raimundus Lullus var ute efter med sin *Ars Magna*. Hans Magnus Enzensbergers poesimaskin, numera att beskåda i Deutsches Literaturarchiv i Marburg – ett skäligen respektlöst skämt med hela poesien, kan ses som ett sådant modernt lulliskt system, förstärkt med computerprogrammets resurser och den mäktiga slumptalsrepertoar som alla numren i Berlins telefonkatalog tillhandahåller, om de ordnas i en enda lång rad efter varandra.)

Men maskiner hjälper föga. De vet inte vad de vill.

Det intressantaste med metaforer är att inte alla är framgångsrika. Det finns ingen mekanisk metod, ingen algoritm. Så vårt grundproblem – som vi alltså delar med Hans Larsson – är: Vad är det som gör en metafor konklusiv medan en annan faller platt till marken?

Problemet är ett av de djupa och har för min filosofiska intuition något gemensamt med kardinalproblemet i Malebranche's filosofi: Hur förbinds en förnimmelse med ett individuellt begrepp? Förnimmelser och begrepp har ju ingenting formellt likartat med varandra,

och ändå sorterar förnuftet galandet till tuppbegreppet och skällandet till hundbegreppet.

I och för sig är det ju ingenting särskilt sensationellt med att kunskap kan förmedlas på andra sätt än med propositioner. Om jag *visar* ett barn hur man knyter ett skosnöre är det kunskapsöverföring även om jag inte yttrar ett ord. Det finns många sätt att *visa* och några av dem kan vara ytterst informativa; diagram, kartor, tränarens demonstration av tennisserven, där han är hänvisad till att bruka sin egen kropp som förebild, spåret i snön som visar att ett lodjur nyss gick där.

Det intressanta är när språkliga uttryck kan förmedla kunskap utan att egentligen påstå någonting.

Det finns några terminologiska frågor som måste redas ut.

”Metafor” betyder ungefär ”bortförande till ett annat ställe” och ordet är alltså självt en metafor. Jag menar med metafor en operation där ett begrepp överförs från sitt ursprungliga begreppsält till ett annat där det inte egentligen hör hemma och där det anförtros ett jobb, en funktion som jag skall försöka beskriva litet bättre.

Går man till litteraturvetarna skall man finna att de har anmärkningsvärda svårigheter att definiera *metafor* i positiva termer. De kan tala om vad den inte är men inte vad den är. Och det beror på att de tycks känna ett starkt behov av att skilja ut den egentliga metaforen från metaforliknande operationer som inte är riktigt detsamma; *synekdoke*, som när ”segel” används för ”skepp” eller ”kronan” för ”kungamakten”, *kennningar* som när döda krigare beskrivs som ”*korpens föda*” och flera andra. För mina syften förefaller dessa distinktioner mindre angelägna.

Ett annat terminologiskt problem, där det är bra om man kan enas, är vad man skall kalla de två leden i metaforen. Det finns flera olika förslag, där I.A. Richards ”tenor” och ”vehicle” hör till de mest popu-

lära efter *The Philosophy of Rhetoric* 1936. Jag skall använda ”modifierator” och ”modifikand”. (Det förefaller mig bekvämt och lätt att hålla i huvudet om man tänker på det välbekanta begreppsparet ”analysans” och ”analysandum.”)

I Tranströmers rad:

Uppvaknandet är ett fallskärmshopp från drömmen

är alltså ”fallskärmshopp från drömmen” modifieratorn, och ”uppvaknandet” modifikanden.

I klassisk poetik, inklusive Hans Larssons behandling i *Poesins logik*, är metaforer *bilder*. Är dom det? *Buskarna dignar i mörkret* – är det en bild? Att digna är att bära något som är alltför tungt. Det som bärs är på gränsen till det bärbara. Att digna ger en karakteristisk kroppshållning. Är det så vi skall förstå att buskarna ser ut? Men är inte detta ett sätt att trivialisera och att tränga samman vad som är en så mycket verkningsfullare metafor. Är det inte något mer som ryms i Tranströmers metafor, något utöver det skäligen enkla påståendet att buskarna tycks luta? (Lutar verkligen buskar mera i mörker?)

Den store holländske barockretorikern Chladenius påstod att när vi liknar månen vid en silverslant inför vi ett nytt ett tredje ting i världen, månen-som-silverslant.

En liknande analysmodell hittar vi hos Max Black. Tag som exempel ”Människan är en maskin”.

Om vi går efter Max Black är det faktiskt ett slags substitution som äger rum – fast inte av det vanliga slaget – modifierator och modifikand *interagerar* med varandra. Och denna interaktionsteori innebär att operationen egentligen gör något med båda begreppen, både *människa* och *maskin*. Interaktionsteori är egentligen inte något alldeles nytt när Max Black kommer med den.

Den metaforiska operationen kan naturligtvis ses som ett slags substitution, men vad som skiljer den från vanlig substitution av synonymer är inte bara frånvaron av Leibniz’ *salva veritate* utan att den metaforiska substitutionen, *begreppsutväxlingen* kunde man säga, förefaller i någon mån *förändra* meningen hos både modifierator och modifikand, substitut och substituend. Modifieratorn, säger Max Black, ”selects, emphasizes, suppresses, and organizes features of the principal subject by implying statements about it that normally apply to the subsidiary subject”. (Max Black, ”Metaphor,” pp. 25–47 in *Models and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press, 1962).

Metaforen, både i Chladenius version där den blir till ett *tredje ting*, och i Max Blacks version, där påståenden som normalt hör till en begreppsfas *byts ut* med en annan, är en bärare av en kunskap.

Metaforoperationen, ”överflyttandet”, kan naturligtvis ses som ett slags substitution, men vad som skiljer den från vanlig substitution av synonymer är inte bara frånvaron av Leibniz’ *salva veritate*. Tvärtom, det märkvärdiga är att den metaforiska substitutionen förefaller i någon mån *förändra* meningen hos både modifierator och modifikand, substitut och substituend. Detta är naturligtvis inte vad vi vill ha om avsikten är att uppnå bibehållet sanningsvärde, som när vi substituerar ”ogifta män” för ”ungkarlar”.

Särskilt de litterära teoretikerna betonar den ”spänning” som modifieratorn övertar från modifikanden. Vilket kan kasta ett ljus över Chladenius ”tredje ting”.

Det är bara i den semantik som börjar i Freges uppsats om tanken, ”Der Gedanke”, och möjligen i lagtexter som orden har en fastlagd mening. Blomfield och Hjelmlev och en rad äldre meningsteoretiker använder ordet *konnotation*, inte för ett ords innebörd fattad på begreppsrealistiskt sätt, eller som i skolastikernas *comprehensio*, alltså som den uppsättning av villkor som ett föremål måste uppfylla för

att ingå i begreppet, utan som en term för den diffusa, allmänna sfär av associationer som omger meningskärnan i varje morfem. Denna yttre sfär som inte sällan görs tillgänglig med hjälp av speciella modifieringsord, t.ex. ”ett slags” – *traktorer är ett slags bilar* – är begreppets utvidgbara del. Som för att fylla sin uppgift kan vara porös i Weismanns mening: innebörden växlar med kontexten. En död häst är en häst för juden och muslimen men knappast för kavalleristen på slagfältet.

Metaforen utvidgar begreppet eller visar oss att det rymde något som vi inte väntade oss att det fanns där:

December. Sverige är ett uppdraget avtacklat skepp.

Om vi fullföljer den riktning som Chladenius och Max Black har antytt kan vi skapa oss en ungefärlig uppfattning om hur det går till när en metafor är framgångsrik. Den skapar en interaktion mellan två begreppsält vilket för vår kognitiva bild förändrar dem båda. För att vara lyckosam behöver metaforen uppenbart inte finna en likhet. Buskar behöver inte luta för att digna i mörkret, stjärnorna som långsamt framträder på himlen behöver inte skrida likt egyptiska präster. Dignandet, skridandet, fallskärmshoppet är uppenbart något som poeten – precis som Chladenius säger – *inför* i världen. Och som, väl infört, finns där. Att införa en metafor är inte att anställa en jämförelse mellan modifieringsord och modifieringsord, – det är en konstruktiv akt.

★

Vi kommer då – efter så långa och många förberedelser – till frågan om poetisk evidens. Finns det i metaforforskningen något slags svarighet till *konklusivitet* i det matematiska beviset? Finns det samma upplevelse av att ha att göra med en andens operation som inte längre lämnar oss ytterligare spelrum?

Ett missförstånd måste förebyggas: metaforer är trivialt oemot-sägliga i den meningen att man inte kan betvivla deras sanning. Eftersom de varken kan vara sanna eller falska finns det ingen sanning att betvivla. Buskar dignar inte i mörkret. Det är inte heller fallet att de inte dignar. Dignandet ingår så att säga inte i deras repertoar.

Nu kommer vi tillbaka till den grundläggande fråga som vi har gemensam med Hans Larsson: Hur blir en metafor kunskapsbärande, eller, om ni så vill, konklusiv. Det klassiska testet – sedan Leibniz – på att en synonym är rätt vald är att den kan utbytas mot det ursprungliga ordet *salva veritate*. Alla ungarlar är ogifta.

Finns det ett test för den framgångsrika metaforen i stil med synonymins *salva veritate*? I metaforer har modifieringsord och modifieringsord inte samma mening. Men den framgångsrika modifieringen skapar ny mening. Det är – kunde man kanske säga – ett slags celledelningsprocess som äger rum. Med Chladenius *tredje ting* som resultat.

När figurerna i Evert Lundqvists måleri *vadar i en trögflytande gnostisk materia* förefaller det inte vara något intressant som händer. Hur ser en gnostisk materia ut? Finns det någonting i den gnostiska teologin som säger att den gnostiska materien måste vara trögflytande? Sanningen om denna usla metafor är att den inte på något sätt bidrar till vår uppfattning om hur figurerna i Evert Lundqvists måleri ser ut.

Men varför misslyckas den? Den är sluten. Den interaktion, som Max Black och Chladenius talar om, uteblir fullständigt. Det går inte att ta sig vidare med denna metafor. Den leder ingenstans. Den tillåter ingen utvidgning.

Den konklusiva metaforen hjälper oss att se något i båda de sammanförda begreppen som inte hade varit tillgängligt för oss utan den. Interaktionen kan under gynnsamma omständigheter undergå en expansion. Alla metaforer är inte estetiska. Några av de intressantaste är filosofiska, som *L'Homme Machine*, eller fysikaliska som *svarta hål*.



I extrema fall växer metaforen till system, den utvecklar sig till en *modell*. Ett sätt att se på lyckade metaforer är att de upprättar nya kontexter, ett slags subrutiner i det större semantiska systemet. Och dessa nya kontexter gör det möjligt att avvinna välbekanta empiriska fakta ny kunskap.

Den som intresserar sig för äldre elektricitetslära slås snabbt av i hur hög grad sjuttonhundratalets pionjärer såg elektriciteten som *en vätska*. De första elektriska batterierna är *flaskor*, nämligen Leydenflaskor, den elektriska energin *strömmar* mellan polerna och den har motsvarigheter till strömningshastighet och tryck och volym. Det är egentligen först med Maxwells allmänna ekvationer som denna vätskemetafor ersätts av något annat.

Att se den elektriska energin som något annat, nämligen en vätska, stadd i olika dynamiska tillstånd var en lyckosam metafor. Metaforen var inte bara en jämförelse. Den skapade ett helt system av möjliga analogier, en metaforisk kontext, kanske vi kan kalla den. Och denna metaforiska kontext fungerade fram till en punkt där den till sist bröt samman. För att ersättas av Maxwells ekvationer som behandlar hela området som ett fält i algebraisk mening.

★

Låt mig antyda mina viktigaste språkfilosofiska fördomar: Det finns ingen regelmässig procedur för översättning av satser om äpplen eller några andra företeelser i fenomenvärlden till satser om atomer och andra elementarpartiklar. Det finns heller ingen översättningsprocedur som tar äkta värdesatser över till något annat område. De olika strata flyter omkring som ett slags öar i en ocean utan fasta vägförbindelser. När vi närmar oss stranden och försöker ta oss över öppet hav skapar vi ett filosofiskt problem.

Metaforer kan betraktas som ett slags broar mellan begreppskon-

tingenterna. De överbryggar klyftorna mellan diskurssystemen. De låter oss resonera inom ett språkskikt som om vi befann oss i ett annat. (Ett computerbegrepp, *emulation*, kommer i tankarna. En emulation är inte riktigt en simulation. Den är inte en process som låtsas vara en annan, den är en process som lever parasitiskt i en annan.)

Att tänka sig en metafor som något som skapar ett helt nytt fält av regler är inte att tänka syllogistiskt. Det är inte identiteter och inklusioner vi har att göra med. Elektricitet är inte en vätska. Den är bara något som kan ses som en vätska och liknelsen håller bara exakt så länge som den visar sig relevant. De ”regler” som den lyckade metaforen inför, blir här inte härledningsregler. De är ett slags anvisningar för gissningar. Och de har ingen rekursiv karaktär. Vad som nyss var relevant kan i nästa steg vara fullständigt irrelevant.

Sådana betraktelser kan kanske hjälpa oss att se den djupa frändskapen mellan poetisk verksamhet och andra försök att förstå verkligheten.

De visuella konsterna tillhandahåller liknande strukturer: Sergel avbildade Gustav III som Apollo, eller som Nelson Goodman, något ironiskt, har föreslagit, Dame Margaret Thatcher som gudinnan Minerva. (Här inställer sig som alla ser några knepiga frågor om begreppet avbildning. Vad innebär det att något avbildas *som något annat?*)

Också musiken vimlar av metaforiska operationer; den franska revolutionssången La Liberté, ironiskt varierad i finalen till Beethovens Eroica, Broder Jacob i den mäktiga första satsen till Gustav Mahlers första symfoni. Även här vore det frestande att ställa frågan hur metaforen lyckas eller misslyckas, men vi får uppskjuta det. Något liknande gäller *arkitektoniska gester*, som den axiallinje med vilken stadsplaneraren i Oslo placerade kungaborg och riksdagshus mitt emot varandra i den tydliga avsikten att uttrycka ett jämviktsförhåll-

lande, eller det mäktiga crescendo som Peterskyrkan i Rom sätter punkt för.

Hans Larssons *Poesiens logik* är en tillämpning av hans bergsoninspirerade skrift om intuitionen, och är alltså tänkt som en demonstration av hur icke-diskursiv kunskap kan se ut, det slags kunskap som består i att på en gång uppfatta en hel och möjligen högst komplicerad situation, flygledarens, fotbollspelarens, den gode poetens speciella begåvning.

Men i bakgrunden finns hela tiden den djupa, varma humanism som är så karakteristisk för Hans Larsson. Utan att ha förstått den har man inte förstått varför problemet är så viktigt för honom. Jag låter honom ge slutorden:

Man skulle kanske kunna säga, att över huvud det sorgliga i såväl de enskildes som i mänsklighetens liv härflyter ur oförmågan att leva med intuitiv överblick. (*Poesin logik*, s. 23)

Föredrag vid Hans Larssonsamfundets årsmöte den 24 mars 2010 i Lund

## Kunskap genom metaforer

Om poesins epistemologi

*Peter Gärdenfors*

### Världen går inte att beskriva

Första satsen i *Tractatus Logico-Philosophicus* lyder: "Die Welt is alles was der Fall ist". Den tidige Wittgenstein ser världen som en samling fakta som svarar mot propositioner. Propositioner kan uttryckas språkligt. I *Tractatus* går Wittgenstein till och med så långt att han säger att satserna i språket *avbildar* världen.

*Tractatus* utgår från en kunskapsteori som innebär att världen låter sig beskrivas. En tidig version av denna epistemologi är Leibniz' dröm om en *characteristica universalis* – ett universellt matematiskt språk varmed allt kan sägas på ett entydigt sätt. Med ett sådant redskap vore det, enligt Leibniz, onödigt för "två filosofer att disputeras med varandra när de råkar vara av olika mening. De behöver nämligen bara ta fram sina grifflar, sätta sig ned över sina räknetavlor och säga åt varandra: Låt oss räkna ut!"

Tanken finns tydligt kvar hos de logiska empiristerna: Med logikens exakta språk kan vi få en precis och universell beskrivning. Det främsta exemplet inom denna tradition är Carnap's *Der Logische Aufbau der Welt*. Med utgångspunkt från "elementarsatser" och genom att använda logiska operationer är målet att bygga upp en total beskrivning av världen.

Wittgenstein kommer i slutet av *Tractatus* fram att allt inte kan sägas (men det *visar* sig). Paul Valéry skriver: ”De mest fåfänga kunskaperna är de som låter sig reduceras till rena ord och som inte kan lämna denna verbala cykel”. Numera anser de flesta att Leibniz’ dröm är ouppnåbar. Världen låter sig inte beskrivas. Valéry skriver: ”Rien de beau ne se peut résumer”. Man kan inte sammanfatta en melodi eller ett konstverk. Men även den mest vardagliga situation låter sig långt ifrån uttömmas med beskrivningar. Språket är som spindelnätet i storskogen: Ibland fångar det en fluga.

Om man funderar över språkets ursprung och varför bara vi människor har begåvats med ett språk, är det också svårt att finna något skäl till att språket skall kunna ge en uttömmande beskrivning av världen. Vi använder språket huvudsakligen till att kommunicera om det som inte är närvarande – minnen, planer, fantasier, drömmar (och skvaller) – och inte för att ge en detaljerad beskrivning av verkligheten omkring oss.<sup>1</sup>

När man ger en språklig beskrivning av världen gör man det alltid från ett visst *perspektiv*. Det finns elementära former av perspektiv, som när man väljer att beskriva en händelse i första eller tredje person eller när man väljer presens eller imperfekt. Men det finns också mer subtila val av perspektiv. Ofta är man inte medveten om *hur* man väljer när man talar eller skriver om något. Det viktiga i det här sammanhanget är att hur detaljerat man än går tillväga, är det alltid möjligt att lägga till ytterligare en *aspekt* av ett fenomen i världen.

Metaforer fungerar så att de lämnar de normala formerna att beskriva en situation och hämtar in information från andra begreppsdomäner. För att ta ett trivialt exempel: När man redogör för hur någon är klädd kan man konkret beskriva vilka plagg personen bär och vilka färger de har. Men det är lätt att halka över i metaforiska beskrivningar och säga att hon bär ”varma” färger, att färgerna på

hennes scarf är ”skrikiga”, eller att klänningen sitter som ett ”ålskinn”. Det finns ingen gräns, förutom den fantasin sätter, för vilka domäner man kan dra in för att skapa nya jämförelser.

En del poeter tar gärna ut de metaforiska svängarna. I följande dikt spelar Paul Celan på ett metaplan med ordens betydelser.

Kläd in ordgrottorna  
med panterhudar  
vidga dem, fäll hit och fäll dit,  
mening hit och mening dit,  
ge dem förmak, kamrar, klaffar  
och vildmarker, parietalt,  
och lyssna efter deras andra  
och var gång andra och andra  
ton

Celan lyfter fram att tolkningarna av orden kan göras om och om igen. Det finns inga fastlåsta betydelser utan kontexten bestämmer mycket och varje gång vi läser (eller hör) orden igen är kontexten annorlunda och därmed också ordens betydelser. (Läs nu dikten igen!)

### Hur metaforer kan ge kunskap

Ordet metafor kommer från grekiskans *meta* + *pherein* (att bära) och uttrycket kan översättas med ”att bära över”. Vad är det då som bärs över i en metafor? En allmän beskrivning är att ett mönster som finns i en källdomän tillämpas på ett fenomen i en måldomän.<sup>2</sup> I uttrycket ”en skrikig färg” är källdomänen ljud och ”skrikig” en särskild typ av ljud. Måldomänen är färg och ”skrikig färg” väljer ut en färg som är plågsam för ögat på samma sätt som ett skrik är för örat. Detta är ett exempel på en *sinnesanalogi* som är en vardaglig form av metafor.



Inom litteraturvetenskapen skiljer man traditionellt mellan *metafor* ("Joakim är en haj") och *liknelse* ("Joakim är *som* en haj"). Men innehållsmässigt ser jag ingen större skillnad mellan metaforer och liknelse och kommer att använda begreppet metafor för båda.<sup>3</sup> Där emot finns det bättre och sämre metaforer. En del metaforer är *döda* i bemärkelsen att de är så välkända att vi inte tänker på dem som liknelser längre, t.ex. "flaskhals", "blomsterbädd", "en lysande idé". De är döda eftersom källdomänen är glömd och det som en gång överförts är numera en del av måldomänens innehåll. Andra är nyskapade och levande i den meningen att de fortfarande ger upphov till nya associationer.

Frågan är nu: Hur kan metaforer ge oss kunskap?

Låt os ta några exempel från metaforernas mästare Tomas Tranströmer för att se hur de kan få oss att se världen på ett nytt sätt. I "Det öppna fönstret" finns följande två rader:

Dussintals dialekter av grönt.  
Och särskilt det röda i trähusväggarna.

Först kommer en ganska ordinär sinnesanalogi. Sen en paradoxal vändning som tvingar läsaren att helt tänka om. (Man kan undra om den andra raden är en blinkning åt Paul Éluards "La terre est bleue comme une orange".)

I prosadikten "Gläntan" skriver han om en skalbagge:

Under de glänsande sköldarna ligger flygvingarna hopvecklade  
lika sinnrikt som en fallskärm packad av en expert.

Genom att se naturens lösning av ett skyddsproblem med teknikens glasögon ser man skalbaggens vingar på ett nytt sätt och förstår att de inte alls är slumpartade konstruktioner. Tranströmers metaforer talar inte bara till våra sinnen, utan det händer något djupare med oss.

Ett tredje exempel: I "En vinternatt" skriver Tranströmer:

Och huset känner sin stjärnbild av spikar som håller väggarna  
samman.

Först kommer "huset känner" vilket är en vanlig form av animistisk omskrivning. Men sen kommer den fantastiska metaforen "stjärnbild av spikar". Huset står i stormen och metaforen lyfter fram den aspekt av husets konstruktion – alla spikarna som håller ihop det – som gör att huset inte rasar samman. Plötsligt *ser* man huset på ett nytt sätt (med sin inre syn – inte med ögonen). Metaforen ger upphov till en aha-upplevelse som gör att man *förstår* sambandet – samspelet – mellan spikarna och stormen. I sitt diktarpöträtt skriver Staffan Bergsten om hur Tranströmer överrumplar läsaren – hur han med oväntade bilder framkallar "känslan av att ha nått en ny insikt, att ha befriats från det slentrianmässiga sättet att se på världen".

I *Poesins mystik* flötrar Hans Ruin med Swedenborgs korrespondenslära som en förklaring till hur metaforen knyter ihop världen. Enligt denna lära *betyder* varje ting något andligt eller gudomligt – det har en andlig korrespondens. Ruin skriver att med denna syn blir hela tillvaron "en väldig serie, där på olika plan i grunden samma meningsdigra skådespel uppföres, men ju längre ner i desto mer skymd och allegoriskt svårtolkad form" (s. 101) "Enligt Swedenborg känner naturen intet slut, utan allting, som brukats på ett sätt, lyftes upp för att användas på ett högre plan och i större omfång än förut. Kosmos tedde sig för honom som ett slags musikalisk fuga, där den skapande kraften i oändliga variationer ... uppenbarar vissa temata och låter dem sammanklinga i ett enda helt och levande stycke" (s. 100). Tanken om tingen som resonansbottnar för det andliga är ett centralt tema hos många mystiker. Med en sådan korrespondenssyn på världen blir metaforens roll tydlig: "Metaforerna ger ofta den

inspirerande stöten åt idéerna, såsom när tanken om en enhetlig, i allt skapat verkande evig kraft ofrivilligt mognar ur det allt överspännande nät av överensstämmelser, som metaforerna knyter mellan nära och fjärran ting” (Ruin 1960, s. 108).

Även Tranströmer har mystiska böjelser. Men behöver inte alls vara mystiker för att tro på att metaforer kan ge oss kunskap. Men hur går det till?

För att svara på frågan vill jag först skilja mellan faktakunskap och förståelse. Faktakunskap får man exempelvis när man lär sig olika länders huvudstäder, de kemiska grundämnena eller årtalen för världskrigen. Förståelse uppnår man när faktapusselbitarna faller på plats i ett mönster. Förståelse innebär att man kan se sammanhangen inom ett kunskapsområde.<sup>4</sup>

En metafor bidrar inte med faktakunskap, men den håller fram världen ut ett *nytt perspektiv* som man kanske aldrig kunnat upptäcka på egen hand. Det öppnade perspektivet ger nya insikter (observera metaforen). I en värld som inte låter sig fullständigt beskrivas är ett nytt sätt att se den ett väsentligt tillskott. Ruin är inne på samma spår i *Poesins mystik* när han skriver att poesin ”ger oss en ’blick’ som går igenom alla ådror och inviger oss i det som intet ord uttalat. Att den är i stånd till det är dess största hemlighet” (s. 274). Med andra ord, en metafor kan göra att man förstår världen på ett rikare sätt som i sin tur kan leda till att man kan lösa nya problem. Det är således metaforernas bidrag till *förståelse* som är deras viktigaste kunskaps-teoretiska funktion.

Vissa diktare vill gå ännu längre. Pia Tafdrup skriver i sin poetik *Över vattnet går jag*: ”Att dikta är att ge sig i kast med det omöjliga, att skriva sig fram till det som ingen någonsin har sagt. Kontra Wittgenstein: ’Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.’ Men det är just den gränsen som poesin försöker att

överskrida genom att skriva fram nya världar. Allt det som aldrig kan formuleras slutgiltigt, och som alltid formuleras för att uppenbara nya outtalade dimensioner” (ss. 17–18). De nya världar som poeten skriver fram är världar i vårt inre. Frågan är i vilken bemärkelse sådana nya universa ger oss ny kunskap. De innehåller snarare en potential till ny kunskap genom att de nya inre världarna kan öppna nya möjligheter till *kopplingar* mellan mer konkreta erfarenheter. Metaforen är en kopplare.

Analogin med poesin som en blick kan utvidgas. Vi ser en text med ögonen, men dess innehåll framstår för vår *inre blick* genom de föreställningar som skapas i våra huvuden när vi tar till oss texten. En metafor ger en form av *fokusering* på den inre föreställningen. När vi läser om huset i stormen i Tranströmers dikt får orden ”stjärnbild av spikhuvuden” läsaren att rikta blicken på ett nytt sätt mot en detalj i föreställningen som inte annars hade uppmärksamats.

På ett analogt sätt kan man se en *metonymi* som att man zoomar in eller zoomar ut i den inre bilden. Uttrycket ”det var femton huvuden i salen” innebär att man fokuserar på en kroppsdel av de personer som var närvarande (pars pro toto). Och i ”Danmark vann VM” zoomar man ut från laget som vann, till hela landet som det kommer ifrån (totum pro parte). I svensk poesi är Harry Martinson den störste zoomaren: I *Utsikt från en grästuva* blir det lilla stort och i *Aniara*, där rymdskeppet rör sig genom rymden långsamt som en bubbla i ett glas, blir det stora litet.

Hur gör man då för att finna en ny metafor som skapar ett klargörande eller nydanande perspektiv? Tyvärr verkar det inte finnas någon metod för detta. Redan Aristoteles skriver i *Poetik*: ”Konsten att skapa metaforer kan inte lånas från andra, och endast den är diktarbegåvningsens egentliga kännetecken.” (Pst/Q refererar förmodligen till Aristoteles när han i låten ”Jesuskomplex” rappar ”Klarade

du ens en ordlek eller en sketen refräng. Jag vet att du är liten än, ledsen för besvikelsen, med det du trodde var metaforer var inget annat än liknelser”.) För läsaren kan en metafor framstå som att den är ”konstruerad” av diktaren. Men många poeter beskriver tillkomsten som att metaforen helt impulsivt ”dyker upp” (denna metafor avspeglar i sin tur en intressant syn på hur vår inre föreställningsvärld fungerar). Även om jag inte känner till någon studie, är jag övertygad om att diktarens begåvning att skapa metaforer är nära besläktad med forskarens begåvning att konstruera nya teorier. Valéry ser ännu starkare paralleller mellan den poetiska processen och vetenskapen: ”Vetenskapen föds ur poeternas föreställningar”.

Metaforen har råkat i onåd i postmodern diktning. Thomas Götselius frågar sig i essän ”Dekreativ dikt” om inte den postmoderna dikten står främmande inför sig själv och att den egentliga drivkraften för poeterna är oförmågan att skriva dikt. Dikten får inte förutsetta en skapare eller ens en läsare. Anna Hallberg skriver i artikeln ”Metaforen – bättre förr om åren” att metaforer ”kräver förförståelse, överenskommelser och samförstånd för att fungera”. Enligt postmodern dogm finns det ”ingen sådan gemensam överenskommelse mellan text och läsare (vilket det inte kan finnas hos en dikt som på allvar underminerar sina egna förutsättningar) ... då fungerar inte heller den metaforiska överföringen” (Hallberg igen).

### Metaforernas kroppsliga förankring

Jag anser att den postmodernistiska hållningen är en självmordsstrategi. Det finns alltid förförståelse bland människor – genom det som är gemensamt i våra kroppar och våra sinnesorgan.<sup>5</sup> Inom den s.k. *kognitiva semantiken* har man betonat hur språkets betydelser är förankrade i kroppsliga och sinnliga upplevelser (s.k. embodied cogni-

tion). Wittgenstein ville se språket som en bild av världen – den kognitiva semantiken ser snarare språket som en bild av kroppen. En central idé inom kognitiv semantik är att mycket av begreppsbyggnad sker genom metaforiska processer. Denna tes förfäktas starkt av George Lakoff och Mark Johnson i boken *Metaphors We Live By*. De visar där att vardagsspråket är fullt av metaforer: Vi talar om argumentation som om det handlar om krig, om tid som en resurs, om livet som en resa, om sexuell attraktion som en fysisk kraft osv. Dessa kopplingar är så allmänt förekommande och så välkända att vi inte längre märker att de är metaforiska uttryck. Den kroppsliga förankringen av vardagsmetaforerna kommer fram tydligt i Mark Johnsons senare bok *The Body in the Mind*. Som en kontrast till den traditionella västerländska filosofin vill han visa att mening, förståelse och till och med vår rationalitet i hög grad är bestämt av kroppens erfarenheter.

Inom litteraturteorin ses en metafor som ett enskilt språkligt uttryck som inte har sin vanliga betydelse. För Lakoff och Johnson är en metafor en *begreppslig* koppling och inte en språklig.<sup>6</sup> En viktig lärdom att dra från deras analys är att en metafor inte kommer ensam: När väl två domäner kopplats samman uppstår nya metaforer av bara farten. För att ta ett exempel som inte fanns när de skrev boken har kopplingen mellan datorprogram och immunologiska sjukdomar gett upphov till en rad nya metaforer: ”datorvirus”, ”smittad hårddisk”, ”drabbad server”, ”vaccinationsprogram”, osv.

Lakoff har tillsammans med Mark Turner skrivit boken *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor* där de tillämpar den kognitiva semantikens metafor-teori på poesi. I inledningen lägger de fram en syn som något påminner om den jag presenterat här: ”Great poets can speak to us because they use the modes of thought we all possess. Using the capacities we all share, poets can illuminate our

experience, explore the consequences of our beliefs, challenge the ways we think, and criticize our ideologies. To understand the nature and value of poetic creativity requires us to understand the ordinary ways we think.”

Mycket av Hans Larssons poetik i *Poesins logik* känns förlegad och ålderdomligt högstämmd. Det är därför intressant att notera att han föregriper teorin om metaforernas kroppsliga förankring, genom att alla metaforer går tillbaka på sinnesupplevelser: ”De mest abstrakta ord vi kunna använda för att uttrycka en tanke, innebära dock ett sinnligt schema, ett slags linje- eller punktrelation” (s. 97). ”Då ni ser den lätta linjeböjningen, gör ni den efter även med kroppen; visserligen inte så, att ni verkligen utför en motsvarande rörelse, men ni gör ansatser därtill, ni förnimmer de muskelsensationer som skulle vara förevarande med en sådan rörelse eller sådan ställning” (ss. 116–7). Kroppsupplevelsen kopplas också till *känslan*: ”Betänker man nu de kinestetiska förnimmelsernas nära samband med känslan, förstå man, att det dock ej varit utan skäl som man ansett känslan vara det förmedlande vid sinnesanalogierna” (s. 117). Larsson skiljer sig från den positivistiska kunskapssynen genom att han betonar att en föreställning om något inte kan separeras från en känsla: ”Tanken gror med två hjärtblad” (s. 68).

En poet som tidigt lyfte fram tankens beroende av kroppen är Paul Valéry. I hans 26 000 sidor långa anteckningsmanus *Cahiers* är kopplingarna mellan kroppen, medvetandet och världen ett genomgående tema. Treenigheten Corps-Esprit-Monde är ett av Valérys mest centrala begrepp. I ”Aurore” skriver han: ”Tout m’est pulpe” – allt är för mig kött. Hans Ruin (1961, s. 275) beskriver denna fras från ”poesins poet” som ”den värtaliga poesins fysiologiska resonans”.

Grundidén är att tänkandet inte går att separera från den kropp det utgår från och att det intimt kopplat till den omgivande världen.

”Medvetandet är ett ögonblick i kroppens svar till världen” och ”Varje filosofiskt system där människans kropp inte spelar en fundamental roll är dumt, odugligt” är ett par bland Valérys många formuleringar av sin position.

## Metaforer i vetenskapen

Poesin är en uttrycksform som inte har några uttalade kunskapsanspråk – även om den kan leda till ny förståelse, som jag försökt visa. Oberoende av vilken syn man har på förhållandet mellan poesi och vetenskap kan man ställa frågan om metaforer kan hjälpa oss till vetenskaplig kunskap. Här kan det vara till hjälp att följa Karl Popper och skilja mellan ”context of discovery” and ”context of justification”. För Popper hänger vetenskapens rationalitet huvudsakligen samman med context of justification.

Vetenskapshistorien är emellertid full av exempel på att metaforer kan spela en avgörande roll i context of discovery. Sedan antiken har man trott att luften saknar vikt, men när Torricelli 1644 ser luften omkring jorden som ett ”hav” kommer den att utöva ett tryck. Detta tryck balanserar vattnets och därför kan man inte lyfta vatten mer än c:a tio meter med en sugpump. Torricellis metafor leder Pascal till idén att luftens tryck borde vara lägre på högre höjder. Han skickar därför sin svåger med ett rör fyllt med kvicksilver upp och ner för berget Puy-de-Dôme för att mäta kvicksilverpelarens längd vid foten av berget och vid dess topp. Barometern är född. Ett annat exempel på en metafor är Rutherford som 1911 lägger fram sin modell av atomen som liknar den vid solsystemet. Modellen håller inte riktigt vid närmare skärskådan, men den är tillräckligt bra för att generera ett forskningsprogram som sedan kan ges en mer stringent matematisk och därmed icke-metaforisk formulering. Metaforen är ofta en

*katalysator* som hjälper till att skapa grundmönstret till en ny teori, men sedan strävar forskarna efter att eliminera metaforen i context of justification. Återigen blir metaforens roll att skapa förståelse, inte att generera faktakunskap.

Metaforen spelar ytterligare en central roll när det gäller att förvärva vetenskaplig kunskap, nämligen som redskap i undervisningen. När man i skolans fysik skall undervisa om elektricitetens grundbegrepp, stöter man ofta på problem. Elektricitet är något man inte kan se – man ser, hör eller känner bara effekterna av den. Hur skall man då kunna förstå vad elektricitet är? En metafor säger att elektricitet är som *vatten* som flödar genom ett vattenledningssystem. Kablarna för strömmen är som rören för vattnet. Elektricitetens spänning, som mäts i volt, svarar mot vattentrycket, och dess flödesmängd, som mäts i ampere, svarar mot vattnets flöde. Själva ordet ”ström” som vi använder för att tala om elektricitet är en användning av metaforen. En annan metafor säger att elektricitet är som en *folkmassa* som trängs på en smal gata. De individuella människorna svarar mot elektro- nerna som rör sig i ledningarna. Nu blir den elektriska flödesmängden kopplat till antalet personer som passerar en viss punkt på gatan och spänningen till trycket på människorna i trängseln. När man via metaforerna har fått en förankring av elektricitetens storheter – spänning, strömstyrka och motstånd – är det betydligt lättare för eleverna att förstå exempelvis Ohms lag som formulerar sambandet mellan dem. Och i de matematiska formlerna är metaforen borttätad. Även inom undervisningen kan metaforer alltså fungera som katalysatorer för kunskap – och även här är de redskap för förståelse.

En vetenskaplig teoris kunskapsanspråk är emellertid begränsat till de variabler som teorin innehåller. Paul Valéry skriver: ”Det finns *vetenskap* om enkla ting, och *konst* om komplicerade ting. *Vetenskap*, när variablerna är uppräknliga och deras antal litet, deras kombina-

tioner nätta och distinkta”. Metaforen är en del av det konstfulla som låter oss gå utöver den givna vetenskapen och som kan öppna nya vägar för den.

Det finns mycket mer att diskutera angående poesins epistemologi. Jag har fokuserat på frågan om vilken kunskap metaforer kan ge oss. Sammanfattningsvis har jag velat visa att metaforerna inte ger oss någon ny faktakunskap, utan deras främsta roll är att skapa ny förståelse. Detta sker genom att de etablerar tidigare osedda samband mellan olika kunskapsdomäner.

- 
1. Se min bok *Hur Homo blev sapiens*, kap. 6–7, för en diskussion av språkets ursprung.
  2. Sofia Broström hävdar i *The Role of Metaphor in Cognitive Semantics* att det inte går att dra en skarp gräns mellan en källdomän och en måldomän och därmed att det inte finns någon skarp gräns mellan metaforisk och bokstavlig betydelse. Ett exempel hon tar upp är användningen av ordet ”ansikte”. Den ursprungliga domänen är människor och kanske också däggdjur – igelkotten har ett ansikte. Men hur är det med fåglar, fiskar, fjärilar, sniglar, daggmaskar? Hur är det med Hoburggubbens ansikte och Guds ansikte? (Hoburggubben är en rauk på Gotland. Gud är en rauk på Saltholm.) Var går gränsen mellan den bokstavliga och den metaforiska användningen av ”ansikte”?
  3. Som vi skall se senare hävdar men dessutom inom kognitiv semantik att metaforer inte är språkliga utan begreppslika.
  4. Jag diskuterar skillnaden mellan kunskap och förståelse utförligt i min bok *Lusten att förstå*.
  5. Delar man en *kultur*, ger denna naturligtvis en grund för ytterligare gemensam förståelse.
  6. Rebecca Gärdenfors skriver i sin uppsats *Synen på språk och tänkande i Lakoff och Johnsons Metaphors We Live By*: ”Metaforen är enligt Lakoff och Johnson [...] ett barn av tanken, och uppenbaras bara i andra hand hos språket”.



## Referenser

- Staffan Bergsten (2011). *Tomas Tranströmer: Ett diktarpporträtt*. Stockholm: Bonniers.
- Sofia Broström (1994). *The Role of Metaphor in Cognitive Semantics*. Lund: Lund University Cognitive Studies 31.
- Rudolf Carnap (1928). *Der Logische Aufbau der Welt*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Paul Celan (1989). *Lila luft* (övers. av Anders Olsson och Håkan Rehnberg). Stockholm: Norstedts förlag.
- Peter Gärdenfors (2000). *Hur Homo blev sapiens*. Nora: Nya Doxa.
- Peter Gärdenfors (2010) *Lusten att förstå: Om lärande på människans villkor*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Rebecca Gärdenfors (2006). "Understanding one kind of thing in terms of another": Synen på språk och tänkande i Lakoff och Johnsons *Metaphors We Live By*". C-uppsats, Filosofiska Institutionen, Uppsala Universitet.
- Thomas Götselius (1998). "Dekreativ dikt", *Lyrikvännen* nr 1-2, ss. 5-21.
- Anna Hallberg (2003). "Metaforen – bättre förr om åren". *Dagens Nyheter* 6/12.
- Mark Johnson (1987). *The Body in the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- George Lakoff och Mark Johnson (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hans Larsson (1922). *Poesins logik*, 4:e uppl. Stockholm: Bonniers.
- Gottfried W. Leibniz (2000) *Die Grundlagen des logischen Kalküls*. Lateinisch-Deutsch. F. Schupp, utg Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Karl Popper (1934). *Logik der Forschung*. Wien: Julius Springer Verlag.
- Hans Ruin (1961). *Poesins mystik*. Lund: Gleerups.
- Pia Tafdrup (1997). *Över vattnet går jag: Skiss till en poetik* (övers Anders Palm). Lund: Ellerströms.
- Tomas Tranströmer (2001). *Samlade dikter (1954-1996)*. Stockholm: Bonniers.
- Mark Turner och George Lakoff (1989). *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Paul Valéry (1987). *Cabiers*. Paris: Gallimard.
- Ludwig Wittgenstein (1982). *Tractatus Logico-Philosophicus* (övers. Anders Wedberg). Stockholm: Orion/Bonniers.

## Filosofin och det diktade ordet

Några reflektioner kring  
Hans Larssons och Hans Ruins poetik

*Hans Ruin*

De reflektioner jag presenterar här har sin upprinnelse i en inbjudan från Svante Nordin att säga något om förhållande mellan Hans Larsson och min farfar och namne Hans Ruin vad gäller synen på förhållandet mellan filosofi och diktning. Ett mer specifikt önskemål från Nordin var att få ett perspektiv på detta utifrån fenomenologisk och hermeneutisk filosofi, i synnerhet Heidegger i vars senare verk förhållandet mellan tänkande och diktande är ett centralt tema.

Jag var tacksam över denna inbjudan av flera skäl. Den gav mig dels en anledning att för första gången närma mig Hans Larsson som tänkare och som viktig företrädare för en äldre svensk filosofisk kultur. Det innebar därtill att jag för första gången motiverades att formulera mig publikt om min farfars gärning som forskare och filosof. Jag läste tidigt *Poesin mystik* och tog intryck av den. I mina egna intressen har jag senare delvis rört mig längs en likartad bana, genom filosofi, psykologi, psykoanalys och estetik, och på senare år även mot religionsfilosofi.

Förhållandet mellan Hans Larsson och Hans Ruin har ibland missvisande beskrivits som polemiskt, som en spänning mellan Larssons rationalism och Ruins mystik. Mellan dem rådde dock som

bekant ingen antagonism. *Poesins mystik* är inte skriven som en kritik mot *Poesins logik*. Hans Ruin åberopar Larssons tidigare studie inte med en kritisk udd, utan snarare med sympati, kanske blandad med ett stråk av ironi. Deras projekt är delvis likartade, och följer delvis ur samma eller åtminstone parallella källor inom den tyska romantiska filosofin. För Larsson tycks det i första hand ha rört sig om ett slags neo-spinozism, förmedlad via Schelling och Fichte, medan för Ruin Novalis och Schopenhauer var centrala föregångare. Men för både Larsson och Ruin var såväl Nietzsche som Bergson viktiga samtalspartner. Istället för att se dem som åtskilda av gränsen mellan rationalism och mystik föreslår jag att man ser hur deras arbeten bildar ett korsvist mönster över denna gräns, som på ett intressant sätt också låter dem kasta ljus över varandra.

Till att börja med kan man konstatera att det snarare är Ruin som har den mer distanserade vetenskapliga blicken på sitt stoff. Det är den moderna psykologin som ger honom verktyg för hans komparativa studie i mystikernas och diktarnas tematik och uttrycksätt. Larsson drivs mer öppet av vad man kan kalla en egen religiös och mystisk motivation: nämligen att verkligen finna en plats för det kontemplativa inom filosofin, att överbrygga gränsen mellan seende och språk, mellan intuition och diskursivitet. Det är också den filosofiska drivkraften redan i hans första bok, *Intuition* från 1892.

Också i val av litteratur kunde man säga att Ruins bok pekar framåt, då den i högre grad för en dialog med den samtida diktningen. Bakgrunden är tanken från Novalis om en ”ren poesi”, men som den förvaltas av Valéry och förkroppsligas av moderna diktare som Södergran och Ekelund. Senare skulle Ruin bli en av dem som drog ut till försvar för Björling och hans renskalade diktning. Larsson har inte detta uttalade intresse för att förstå samtida lyriska uttryck och sätta dem i en historisk-psykologisk belysning, även om Ola

Hansson är en återkommande referens. Från Ruin kan man se hur det går en ganska rak linje till modern forskning som den bedrivs exempelvis av Anders Olsson i hans imponerande *Läsningar av Intet*, från 2001, liksom i hans arbete med Björlings samlade verk. Larsson har inte samma tydliga koppling till modern litteraturvetenskap.

Men det finns en annan sida av Larssons, som för mig varit en av de stora behållningarna med att läsa hans bok. Det handlar om hur han ur ett annat perspektiv faktiskt kan sägas föregripa en linje inom modern språk- och litteraturforskning som är mer inriktad mot formell och retorisk analys av den litterära texten. Medan Ruin som litteraturpsykolog följer och analyserar den litterära textens egen ytmotivation, nämligen att vilja vara en väg till det rena bortom-personliga skådandet, så går Larsson in på diktens språkliga repertoar. Boken kunde lika gärna ha hetat ”Poesins retorik”, för det är i stora stycken en retorisk analys som här skisseras. Frågan gäller i grund och botten med vilka språkligt-formella medel den litterära texten åstadkommer inte bara sin effekt, utan också hur den alstrar sin särpräglade betecknande förmåga. Larssons teoretiska repertoar vilar i stora stycken på en analys som utvecklas inom den disciplin som alltsedan antiken benämnts ”retorik”. Under långa tider utgjorde den som bekant en lika viktig del av utbildningen som filosofin: den på samma gång praktiska och teoretiska konsten, *techne*, att med språket nå specifika syften. För Larsson samlas diktens sängande kraft till sist i en trop som mer än någon annan anses förklara diktens intuitiva kraft, nämligen *synekdoke*, eller *pars pro toto*, varigenom dikten i själva sitt språkliga uttryck förmår belysa helheten via delen.

Om man betraktar detta som bokens verkliga bidrag kan man se hur den tvärtemot dess något otidsenliga anslag i själva verket pekar in mot ett centralt tema i nittonhundratalets litteratur och språk-analys, nämligen den formellt-retoriska, som utvecklas bland annat

av Paul de Man och hans elever på Yale under sjuttio- och åttioiotalet. Till de Mans viktiga arbeten hör *Rhetoric of Romanticism* från 1984 där bland annat just *synekdoke* belyses i sin funktion att alstra ett särskilt slags tidsmedvetande. Det var också delvis i en sådan linje som Per Erik Ljung läste Larsson i en artikel från 1999, där han placerar in honom i en poetologisk tradition från Aristoteles till de Man och Fry.<sup>1</sup> Även om Ljung inte fokuserar på det retoriska i sig, så beskriver han detta fält som upptaget av ”betingelserna för skapande och upplevande av litteratur”.

En påtaglig och på samma gång lite förbryllande aspekt av Larsson, som man för övrigt också möter hos hans jämnårige Hägerström, är hur ovillig han är att sätta sina egna tolkningar och upptäckter i relation till såväl den tradition som ger dem näring som till samtida teoretiker. Ingenstans i boken återkopplar han explicit till de troper som den antika retoriska traditionen känt till sedan årtusenden. Istället väljer han att framställa sitt stoff som om det vore en nyupptäckt. Originalitet tycks prioriteras högre än resultat. Larsson släpper in Spinoza i sitt glest befolkade filosofiska Pantheon, men när han skriver om Bergson i uppföljningsstudien om intuition blir det både njuggt och ansträngt. Jag tror att det finns något att lära av detta, som delvis kan förklara varför denna bok inte fick det internationella genomslag som den säkert hade kunna få om han tydligare hade positionerat sig inom sitt fält. Nu står den ensam, i sin lite självhävdande hållning, samtidigt som den på ett potentiellt nydanande sätt faktiskt visar hur den retoriska traditionen kan sättas poetologiskt i arbete.

Detta ger mig möjlighet att leda över diskussionen till det som var min egentliga uppgift här, nämligen hur denna tematik om filosofi och litteratur framträder inom den fenomenologiska filosofin i allmänhet, och hos Heidegger i synnerhet. Heidegger är ju generationskamrat med Ruin, och båda en generation yngre än Larsson som

snarare var samtida med Husserl. Också Heidegger har sin intellektuella hemvist i den tyska romantiska filosofin, och dess efterbörd, delvis filtrerat via Husserl och fenomenologin, men också i en levande dialog med litteratur och litterärt gestaltad filosofi, framför allt Hölderlin bland diktarna och Nietzsche, liksom Kierkegaard.

Hos Heidegger artikuleras förhållandet mellan filosofi och diktning inom ramen för filosofins och vetenskapskulturens mest centrala angelägenhet: nämligen frågan om *sanning*. I centrum av huvudverket *Vara och tid* från 1927 står en kritik av den korrespondensteoretiska definitionen av sanning, som den formulerats hos Aristoteles och förts vidare via Thomas av Aquino till Kant och den moderna filosofin: nämligen att sanning består i ”överensstämmelse mellan ting och omdöme”.<sup>2</sup> För Heidegger utgör ”överensstämmelse” emellertid en senkommen produkt av den ”öppning”, ”avtäckthet”, eller ”upplåtenhet” som hör till den mänskliga tillvarons sätt att vara i världen: tyskans *Erschlossenheit*. I grekernas ord för sanning, *aletheia* – med grundbetydelsen icke-glömska, eller o-fördoldhet – utläser han ett vittnesmål om en giltig intuition som gått förlorad senare i språket och tänkandet.

Genom att rikta blicken bort från sanning som överensstämmelse mellan ting och tanke och istället visa hur den består i att göra det glömda och fördolda tillgängligt, öppnar han också en väg från det teoretiska till det estetiska, från filosofi till diktning. Att åstadkomma denna ofördoldhet är nämligen inte bara det diskursiva teoretiska språkets privilegium. Snarare är det i skapande och nybildande språkliga utsagor som vi möter dem hos diktarna som sanningen först ”sker” i en mer egentlig mening än i vanligt kommunikativt och beskrivande språk. Nietzsches ord i den berömda lilla texten ”Om sanning och lögn i utomoralisk mening”, att sanning i vanlig mening bara är ett sätt ”att ljuga tillsammans”, med andra ord att tala som



alla andra, skulle också i viss mån kunna gälla för Heidegger.<sup>3</sup> När sanning verkligen *sker*, när världen öppnas och görs synlig i språket, sker ett oföretsebart upplåtande av varat. Då närmar sig människan sin värld i en diktande gest i och genom vilken hon går det antydda och skådade till mötes.

I essän *Om konstverkets ursprung* från 1935 kritiserar Heidegger den estetiska vokabulär som bygger på den traditionella aristoteliska matrisen form och materia.<sup>4</sup> I denna matris blir det estetiska objektet just bara ett objekt för njutning och kontemplation, vars vara och väsen kan brytas ner i material och form. Mot denna beskrivning betonar han att det konstnärliga tinget inte passar in i denna modell. Det är ett unikt slags objekt vars mening bara kan förstås via en analys av hur det ”försantgör”, eller ”hur sanningen sker” i och genom detta objekt. I alla konstnärlig praktiker anar han ett ursprungligt diktande, ett förtätande av världen som låter den framträda i ny gestalt.

Också den filosofiska vokabulären påverkas av denna hållning: filosofin måste våga tänja sina begrepp, bli innovativ, pröva slitna metaforer och troper, våga gå den reflexiva strukturen hos varat till mötes. Mot bakgrund av denna språkfilosofiska ståndpunkt kan man lättare förstå varför han i sitt eget skrivande drivs mot alltmer extrema experiment med nya uttryck för tänkandet. I hans mest experimentella verk *Bidrag till filosofin* (*Beiträge zur Philosophie*) från 1938 kan vi se hur han närmar sig en nivå av semantisk kollaps i sitt försök att säga det osagda och kanske till sist osägbara, själva språkets eget inre sammanhang med det sagda.<sup>5</sup>

Detta verk skrivs samtidigt som han tar sig an sitt största kraftprov efter *Vara och tid*, nämligen att utveckla inte bara en filosofisk analys av, utan också ett slags kritisk filosofisk parallell dialog med Nietzsche och Hölderlin. Tolkningen av Nietzsche utmynnar efter hand i en skarp kritik av Nietzsches makt- och viljefilosofi, som han ser som

ett sista steg i en utveckling som har sin upprinnelse i antiken. Han menar att det slags metafysik som Nietzsches tänkande utmynnar i är förbundet med människans vilja att tekniskt kontrollera varat, och därmed med den planetariska tekniken. I Hölderlins diktande, men också i hans gåtfulla teoretiska texter, anar han en väg ut, en öppning av oprövade språkliga möjligheter, att ge ord åt det osagda, att benämna och därmed öppna oss för den ”metafysiska ort” vid vilken vi står idag. Hölderlin blir i Heideggers uttolkning ett förlorat sanningsvittne. Sent i livet förklarade han i en intervju att hela ”hans tänkande står i ett oundgängligt sammanhang med Hölderlins diktning”.<sup>6</sup>

Inom litteraturvetenskapen har många varit kritiska mot dessa utläggningar, framför allt för att man menar att de i alltför hög grad gör Hölderlin till filosof, att det bortskymmer honom som diktare och att det blundar just för diktens retoriska form. En sådan kritiker av Heidegger var Paul de Man. Jag ska inte här gå in mer på denna diskussion, men den kan vara värd att nämna just för att den också sätter relationen mellan Larsson och Ruin i perspektiv.

Faktum är att man skulle kunna säga att Heidegger i sin syn på diktningen och på dess relation till filosofin placerar sig mellan dessa författare på ett tänkvärd sätt. Medan Ruin i ett avseende är mer heideggersk i det att han låter den moderna diktaren vara ett sanningsvittne om en bortomliggande verklighet som det vanliga språket inte riktigt når, så är han i ett annat avseende längre bort från det perspektiv som Heidegger representerar, just genom sin litteraturpsykologiska metod.

Larsson däremot är längre från Heidegger i det att han framför allt intresserar sig för diktningens formellt-språkliga karaktär, vilket för Heidegger alltid förblev underordnat diktens implicita filosofiska ärende. Samtidigt kan man se hur Larsson i en annan mening närmar sig den fenomenologiska problematiken, just på grund av att han

söker dikten som en väg till sanning, som ett förtäta upplåtande som inte tycks kunna ske i vanligt diskursivt språk.

Det blotta uppräknandet av sanningar, av korrekt avbildade saklagen, åstadkommer inte greppandet av en situation. För att göra något sådant krävs istället en speciell, aktiv, syntetiserande och betecknande gest, varigenom den fördolda helheten i en konstellation blir gripbar. Det är greppande av och förståelse av egenarten i denna språkliga uppöppnande och samlande gest som synes mig vara det vägledande motivet för hans försök i *Poesins logik*. I detta avseende kan vi skönja ett visst släktskap med fenomenologin och med Heideggers strävan, att via det diktande språket i dess mest radikala gest också mena sig finna en väg tillbaka till filosofin, till dess möjlighet och därmed till dess framtid.

- 
1. ”Att läsa poetik : några anteckningar inför studiet av Hans Larssons *Poesiens logik* och Hans Ruins *Poesiens mystik*, i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1997 (26:3/4), s. 198–208.
  2. På svenska finns *Sein und Zeit* i översättning av Richard Matz, som *Varat och tiden* (Göteborg: Daidalos, 1993). En ny fullständigt reviderad översättning är på väg. Den aktuella diskussionen om sanning återfinns framför allt i §44.
  3. Texten finns publicerad i svensk översättning av M. Holmqvist i Nietzsche, *Samlade skrifter* band 2 (Stehag: Symposion, 2006), s. 501–514.
  4. Texten finns i en nyöversättning av Sven Olov Wallenstein, *Konstverkets ursprung* (Göteborg: Daidalos, 2005).
  5. Publicerad som band 65 i samlingsutgåvan Martin Heidegger *Gesamtausgabe* (Frankfurt am Main: Klostermann, 1989). I min kommande bok *Frihet, ändlighet, historicitet* (Ersatz, 2012) har jag ett kapitel som analyserar detta verk och dess språkliga form)
  6. Intervjun gjordes 1966 och publicerades vid Heideggers död i *Der Spiegel* 23 (1976). I svensk översättning av Richard Matz i *Insikt och handling* 3/4 1981, s. 121–149.

## Utdrag ur *Poesins Logik*, 1899

*Hans Larsson*

Dessa studier rörande poesins teknik hava huvudsakligen ett metodologiskt syfte, och jag vill söka beledsaga dem med tillämpningar dels [s. 49] på den vetenskapliga, dels på den pedagogiska metoden.

Jag tror mig böra påstå att fordringarna i avseende på ordval böra skärpas såväl i vetenskap som pedagogik, och att poesien därvid kan lära oss mycket.

Låtom oss först tänka på vetenskapen. Och tills vidare på den vetenskap, vars metod jag närmast haft i tankarna, nämligen filosofien.

Jag har en gång förut (*Intuition*, V, särskilt s. 59) framhållit nödvändigheten av en bestämdare begreppsnyansering. I synnerhet etiken rör sig med vissa obestämda begrepp, såsom medlidande, kärlek, utan att exakt angiva, vilken nyans av dessa känslor det är fråga om. Vid debatter om t. ex. Fr. Nietzsche kommer gärna medlidandet på tal. Jag kan därvid icke undgå att finna, att debatten skulle vinna mycket i klarhet, om man gjorde sig närmare reda för vad man menar med medlidande. Ty därmed kan menas mycket olika själstillstånd. Tänk på de personer ni känner och föreställ er dem känna medlidande med någon: ni skall på en kort stund ha upptäckt många arter av medlidande; nästan var person har sitt. Och de flesta av dessa slag skulle ni helst vilja betacka er för, medan andra höra till människans mest upphöjda och värdefulla känslor. Det synes mig nu, som om debatten icke kan leda till något resultat, om man skall behandla alla arterna

av medlidande under ett. De kunna icke skäras över en kam. Nietzsche [s 50] har i någon mån att skylla sig själv, om han missförstås i denna punkt. Jag tror, att han låtit ordet behärska tanken och ej märkt att han under samma namn hade att göra med högst olikartade själs-tillstånd. Han har därför ryckt upp vetet med ogräset.

Här får jag emellertid bemöta en invändning, som verkligen blivit gjord, nämligen av H. Höffding i en uppsats om "Filosofien som Kunst" vari han även berört min skrift *Intuition*. Höffding menar att vetenskapen ej kan följa nyanseringarna ända ut i det individuella. Det skulle tillhöra *Filosofien som Kunst*, som praktisk levnadsvishet, att göra detta. Härtill vill jag svara följande.

De olika former t. ex. medlidandet antar hos olika individer äro icke att betrakta som *exemplar* utan som *arter*. Vetenskapen har, det är sant, icke att göra med de enskilda exemplaren, men arterna har den att bestämma. Om vi tänka oss tio personer, vilka känna medlidande på var sitt sätt, ha vi här tio arter, eller om man så vill varieteter, av medlidande. Om en av dessa tio personer känner medlidande i dag, i morgon och vid tio olika tillfällen på alldeles samma sätt, ha vi här tio olika exemplar av den ena arten; så ock om olika personer kunna tänkas känna medlidande på alldeles samma sätt.

Jag gör på fullt allvar en jämförelse mellan deskriptionen av själs-tillstånd och deskriptionen av växter. Vår psykiska flora är kanske ännu [s. 51] ganska litet beskriven och ordnad. Kanske har den icke ännu haft sin Linné. Jag vill icke säga att psykologien i sin helhet nu skulle stå på samma ståndpunkt som botaniken före Linné, ty i vissa stycken får den väl anses som en fullt modern vetenskap. För att fortfarande begagna mig av jämförelsen med botaniken, vill jag erinra om hur man brukat skilja mellan allmän botanik (växtens byggnad och liv, anatomi och fysiologi) samt speciell botanik (växtformer-

na). Psykologien har uppgifter, som äro analoga med den allmänna botanikens, och den har i allmänhet just ägnat sig åt dessa uppgifter: undersökningar av de olika själsfunktionerna. Med hänsyn till vad psykologien gjort på detta område vore det särdeles orimligt att jämföra den med botaniken före Linné. Men må vi tänka på den psykologi, som skulle motsvara den speciella botaniken: själsformerna som helheter; då blir måhända jämförelsen icke så orimlig. Det är med själsformerna som med växt- och djurformerna, att de hava såväl ytliga och tillfälliga som väsentliga likheter. Tvenne former kunna sammanföras på grund av en skenbar likhet, ehuru de stå varandra fjärran på grund av en väsentlig olikhet. Mellan "ångern efter Guds sinne" och den ertappade skälmens ånger finns en viss likhet, och dock ha de intet med varandra att göra. Så stor som olikheten här är, blir den dock förr eller senare uppmärksammas. I andra fall kan den förbli förbisedd även av [s 52] högt kultiverade folk och individer. Så t. ex. i fråga om de nämnda formerna av medlidande. Så i fråga om lögnens begrepp, om alla de själstillstånd som bilda skalan i nådens ordning o. s. v. Stolthet och ödmjukhet förete vardera en skala, så beskaffad, att de nedtill äro så långt ifrån varandra som stoltserandet och det ängsliga kryperiet, medan de upptill – kanske ha syskontycke. Den ena känslan upptar i sig den andra, genom den komplikationsprocess, som överallt betecknar känslornas fullkomnande. Vill man analysera stoltheten, skall man finna den bemängd med ödmjukhet, med försynthet, högsinhet. Vi se alltså, huru i allmänhet själstillstånd av olika karaktär och värde gå under samma namn. Vi ha behållit den systematisering, som våra fäder en gång gjorde. Att bryta med den vedertagna terminologien, att t. ex. vilja påstå att en viss form av medlidande ej egentligen är medlidande, förefaller därför mången orimligt – lika orimligt som att säga, att valfiskan icke är någon fisk. När det nu en gång heter så!

Emellertid tror jag att vi ofta göra skarpare distinktioner, än vi veta. Vi uppfatta mycket, som vi icke göra klart för oss. I själva verket veta vi gott att skilja mellan det som är äkta och det som är sken. De femtio sorterna av medlidande göra vi i vårt dagliga liv ganska väl skillnad på och ge var och en därav vad den tillkommer. När vi blott icke skola göra upp teorier. Ty då ha vi glömt vår levnads- [s. 53] vishet. Därför är det egentligen i vetenskapen, som bristen på bestämda distinktioner mellan själstillstånd finns. I livet är den ej så stor, och ej heller i den del av den skrivna kulturen, som mest liknar livet: i diktningen. Om vi jämföra den etiska litteraturen med skönlitteraturen, skola vi ej kunna undgå att se, huru mycket skarpare själstillstånden distingeras i den senare. Såsom ovan är sagt, lika noga som diktaren skiljer mellan skiftningarna i ljud och färg, lika noggrann är han i fråga om själsskiftningar. I skönlitteraturen ha vi också en psykisk flora, om vars rikedom psykologien och etiken ej nog bekymra sig. Detta avstånd emellan kulturen sådan den finnes i livet, i skönlitteraturen och i vetenskapen är ingalunda oförklarligt. Livet självt är rikare än den kultur som är lagd i tal och skrift. Former av själsliv äro till, man kan lika gärna säga årtusenden som århundraden, innan de bli föremål för reflexion. Diktaren kan på ett sätt synas gå före livet: han framställer själsformer, vilka te sig som nya; och det är sant, såsom framställda äro de nya, men såsom upplevda hava de funnits förut, icke blott i diktarens eget liv utan, i många andras. Han kommer i själva verket något efter livet, men ej så långt efter som vetenskapsmannen. Ty diktaren återger mera oreflektat, vad han förnimmer. Om en diktare skulle göra upp en generell teori om något, skulle han som oftast glömma vad han som diktare sett. Nietzsche gör så. Såsom [s. 54] diktare har Nietzsche en skarp blick för skiftningar, och man skulle ur hans verk kunna hämta en rik samling väl tecknade själsformer. Men när han skall vetenskapligt

bearbeta sitt material och göra upp en teori, begår han misstag. Han är diktare nog för att skilja mellan olika former av medlidande, men han är icke logiker nog för att upptäcka, att de alltså ej kunna behandlas som ett och samma begrepp.

Att upprätta ett psykologiskt herbarium är måhända en av psykologiens mera trängande uppgifter. Man skulle beskriva och ge namn. Därvid kunde man begagna sig av skönlitteraturen. Jag ser t. ex. i en nyutkommen bok (G. af Geijerstams *Åktenskapets komedi*) följande: "Han visste blott, att livet fört honom dit, där sorg och glädje utplånas eller förenas, och där lycka eller olycka synas små ... Vad han nått, var det, som är utan namn." Vad är nu detta för ett själstillstånd? Det framgår icke just av de anförda orden ensamt, men av händelsens förlopp och den situation vari den ändrar. Det är en stämning kanske upplevd av få och av dessa ej uppmärksammas. Och som jag tror, en av de stämningar, vari disharmonier kunna försonas, konflikter lösas – en av de befriande stämningar, som den ene finner utan att kunna meddela den åt andra. Om nu en dylik stämning är tecknad i en bok, kan man ju alltid hänvisa till denna. Men det bleve ett för vidlyftigt citat. Man måste efter boken i en kortare beskrivning [s. 55] återge stämningen. Och vad boken ofta gett osöndrat genom att tala om miner och handlingar, det måste psykologen analysera. Han får i någon mån ta i sär ingredienserna i stämningen. Han får göra jämförelser med andra stämningar. Han får med ett ord göra vad han kan för att distingera denna stämning från andra. Och så om möjligt ge den ett namn. Jag skulle rent av icke anse alldeles omöjligt, att man i framtiden inför beteckningar i någon mån analoga med dem Linné valde; med artmärket ofta hämtat från någon oväsentlighet t. ex. boken, vari den är tecknad, personen som har den o. s. v. Vi kunna ju redan tala om Fauststämningar, Hamletstämningar o. s. v.

Lättast skulle man uträtta något i denna uppgift genom att göra jämförande studier. Man kunde t. ex. samla olika former av medlidande, av försonlighet, av kärlek, av hat, av förtröstan, o. s. v. Då hade man släktet givet och hade lättare att inom det angiva arterna. Man behövde naturligtvis icke alltid botanisera i litteraturen. Man har ju också livet, och sig själv. Med detsamma man har en form given, frågar man sig, vilka besläktade former, som äro tänkbara. Men litteraturen vore i alla fall den bästa utgångspunkten. Det bleve *litteraturpsykologi* som skulle idkas.

Med det sagda har jag velat i avseende på särskilt psykologiens och etikens vetenskapliga metod göra gällande en fordran på bestämdare [s. 56] begreppsbildning. Som man ser härav, var meningen med min redan nämnda lilla skrift om intuitionen således icke att yrka på ett eftergivande av logikens lagar. Jag tog där intuitionen och mystiken i försvar, men därför, att jag i denna, när den är äkta, såg ett finare, strängare tillämplande av logiken. Jag menade, att en finare tillämpad empirisk metod skulle föra oss närmare mystiken. Ty ju skarpare vi iakttaga och nyansera – och det tillhör ju en logisk metod att göra det – dess mera lämna vi bakom oss de grövre distinktioner, som endast den mera skolade kan uppfatta. Jag har icke den ringaste lust att här uttrycka mig genom paradoxer. Så vitt jag kan se, förhåller det sig helt enkelt så, att den logiska metoden just i sin fullkomning kan föra över till mystik. Det är i alla fall på en sådan utveckling jag har velat yrka. Logiken skall fullbordas, ej upplossas.

Hittills har jag hållit mig särskilt till filosofien. Det är icke nödvändigt att här noggrant avgöra, på huru många av de övriga vetenskaperna det sagda kan tillämpas. Mitt påstående är endast, att i några vetenskaper begreppen icke blivit så noga bestämda eller benämnda, att de kunna ligga till grund för riktiga omdömen; och att man i dessa vetenskaper skulle ha fördel av att nogare iakttaga ordens

valör, och med tillhjälp av deras bitoner uttrycka sig med något av den nyansering, som fordras i diktningen. Det var vid beteckningen av själstillstånd, som en sådan [s. 57] omsorg var nödig. Jag vågar alltså tillämpa vad jag här sagt på alla vetenskaper i den mån de behandla själstillstånd. Om de övriga skall jag ej här yttra mig.

# Poesins mystik

Efterskrift till andra upplagan 1960

*Hans Ruin*

## I

En författarvän gav mig en gång rådet att inte säga för mycket utan lita på läsaren. När jag nu i ett tjugufemårs perspektiv överblickar min bok kan jag konstatera att jag ofta sagt för mycket, men också i vissa fall för litet. Det förra är ingenting att göra åt. Det senare kan rättas på.

Man har anmärkt att jag varit mån om att notera likheterna mellan poesi och mystik, men försummat att ange det som är viktigare: olikheterna. Sålunda skall det inte ha blivit sagt att den poetiska erfarenheten i motsats till den mystiska är ”inriktad på uttrycket och fullbordas i ett uttalat ord”. Naivt nog ansåg jag sådant höra till de självklarheter som det vore en förolämpning mot läsaren att formulera och fann det tillräckligt att bara i ett tillspetsat fall, på tal om vissa tendenser hos förfäktarna av så kallad ”ren poesi”, påminna om att ”ordet är diktens redskap – från det kommer vi inte” och att stum poesi är ingen poesi alls.

Men naturligtvis var det obetänksamt av mig att nöja mig med att ange olikheterna allt eftersom sammanhanget aktualiserade dem och inte spika fast dem i en sammanfattning. Det skall jag nu försöka råda bot på, såväl vad likheterna som vad olikheterna beträffar.



Vad jag utgått ifrån är, såsom Inledningen gett vid handen, en erfarenhet som knappast är för någon helt obekant. Det händer att något som tidigare varit för oss bara en föreställning, ett begrepp eller kanske ett likgiltigt ting ute i vårt medvetandes periferi, plötsligt kommer oss nära och får vad jag kallat *psykologisk substantialitet*. Det är vid denna upplevelse jag fixerar det mystikbegrepp jag använder och som i och för sig ingenting har med några bestämda trosföreställningar att skaffa, inte heller med en religiös inställning överhuvud. Det hänför sig helt och hållet till ett immanent psykologiskt faktum. Tesen som förfäktas är nu att detta *immanenta psykologiska faktum* har en stor betydelse i [s 368] poesien, både som incitament för poetens skapande och som en effekt han med sina poetiska uttrycksmedel vill framkalla hos läsaren.

Detta torde förtydliga i vilken avsikt den kristna mystiken dras in i undersökningen – som en särskild stark belysning av ett likartat psykologiskt förhållande. Någon sorts identitet är det härvid inte fråga om, varken mellan poesi och mystik eller mellan poesi och det ännu allmännare begreppet religion, vilket jag är angelägen om att betona eftersom en sådan uppfattning kunnat tillskrivas mig, bl. a. av E. N. Tigerstedt i hans doktorsavhandling om det religiösa problemet i finlandssvensk litteratur. Däremot är det fråga om ett i många fall besläktat tillstånd, ett särskilt sätt att uppleva, som också kan uttryckas som en likhet i fråga om *buru* något anammas och inte i fråga om *vad* som anammas. För psykologen är det likgiltigt om upplevelsen gäller en gud eller en människa, ett träd eller en källa, ett land eller ett folk, en ras- eller blodsmyt – allt sådant kan upplevas på ovan karakteriserade vis. I alla dessa fall rör det sig om ett omedelbarare uppfattningssätt än det som förmedlas av vårt sak- och begreppstänkande.

Något annat är det sedan att det substantiella uppfattningssättet

ofta visar sig medföra åtskilligt, som ger sig till känna som parallellföreteelser inom poesi och mystik, ja, att en ofrivillig glidning från en profan till en religiös eller pseudoreligiös inställning ofta låter sig iakttagas hos poeten som en konsekvens av detta uppfattningssätt och vad som hänger samman med det (ss. 40–44, 105–108, 204, 304–327).

Jag kan lämna åt sitt värde påståendet att tillämpningen av en rent immanent psykologisk synpunkt på de religiösa mystikerna innebär ”en förallmänligad och sekulariserad syn på religionen”, ty sådant är bara en omskrivning av det gamla anspråket att den religiösa erfarenheten bör sättas på vetenskapligt undantag. Det har heller ingen avgörande betydelse i sammanhanget, att mystikern är inriktad på tystnaden, ty på vägen *till* och *från* sitt ”stumma samtal” med Gud talar han, och det är med denna talande mystiker jag i huvudsak jämfört poeten. Att mystikern härvid, i motsats till poeten, skulle nöja sig med att ”ingå, eller uppgå, i de redan utbildade uttrycken” strider mot allt vad granskarna av den religiösa känslans litterära historia vittnat om, då de hävdade att glöden och [s. 369] innerligheten och den verbala variationsgåvan hos mystikerna hindrade det religiösa språket från att stelna i kyrkostyv terminologi. Vart det kan leda när man gör ”stumheten” eller ”tystnaden” till det allt överskuggande hos mystikerna framgår av ett senare uttalande av samme författare, som just citerats, av Östen Sjöstrand. Han säger att även om några stora mystiker åstadkommit en förnyelse av kyrkospråket och litteraturen, så kan detta inte betraktas ”som annat än undantagsföreteelser, eftersom inte orden, utan tystnaden varit deras (mystikernas) mål”. Men det är ju endast tack vare orden vi vet något om de stora mystikernas värld. Utan ord hade de inte alls existerat för oss. Lika gärna hade vår vetenskap om dem kunnat betecknas som en ”undantagsföreteelse”.

Det finns alltså hållningssätt hos poeten och mystikern som är besläktade, men hos den senare framträder de i mer renodlad form. Den substantiella upplevelsen har i regeln inte samma intensitet hos poeten eller den som läser honom; inträngandet i det undermedvetna går inte lika djupt; strävan att göra sig ”recte dispositus” fullföljes inte med samma konsekvens; den fritt svävande närvarokänslan har inte samma påtaglighet. Även de tankegångar, bilder och motiv, som så ofta återkommer i poesien och vilkas samband med vad jag kallat ”bild- eller väsensskådandet” syns mig påtagligt, skiljer sig genom sin svagare prägling från motsvarande strukturer i mystiken – de är ”blekare i färgen, tunnare i väven”, ja, de liknar ofta ”halvt oskönjbara vattentryck på dyrbara papper”. Men viktigare än allt detta har varit påpekandet att ”ingenting binder och förpliktar i poesien som i religionen” eller som jag också säger: poesien har inte samma allvar, samma existentialitet som religionen (s. 44).

På denna punkt hade emellertid angivandet av olikheterna mellan poesi och mystik bort närmare utföras.

I sista kapitlet, det om diktens befriande verkan, dess kathartiska effekt (fixerad här närmast hos den som tillägnar sig dikten), hade sålunda den underförstådda olikheten i fråga om existentialitet direkt kunnat framhållas. Vi slipper att *vara* det öde som vi tar del av, vi har fått en frist att betrakta och meduppleva för att genom detta betraktande och medupplevande lära oss inse. Trots all substantialitet i upplevelandet håller poesien ett visst avstånd till [s. 370] det liv, där ödet fullföljer sin gång. Åt vårt förgottfinnande lämnas hur långt engagemanget sträcker sig. Annorlunda med mystikern. Hans identifikation är absolut, i varje fall är hans krav på det absolut. Den stigmatiserades sårrosor är ett yttersta exempel på mystikerns *ett-*vardande.

När det gäller diktaren ställer gestaltandet ett direkt krav på avstånd. Poeten formar, beräknar, är aktivt medveten, medan läsaren och med honom diktgranskaren är försatt i ett tillstånd av mottagande och påverkan och därmed lätt ledes att överbetona det drag av mottagande som i form av ingivelse också finns hos poeten vid sidan av allt det uträknande hos honom. Helt fri från en sådan överbetoning kan jag knappast sägas ha varit, beroende kanske på att jag underlåtit att skilt för sig behandla diktarens och läsarens sätt att förhålla sig till poesien, vilket hade varit ägnat att hålla gränserna mellan dem klarare. I varje fall hade jag bort allvarligare än här skett räkna med en variant av diktare, som långtifrån att vilja utge sig för livets eller de inre rösternas redskap öppet tillstår sig vara en medveten illusionsmakare, en framtrollare av stämningar, en konstförståndets oansvarige experimentator. För en sådan diktare är frågan om äkthet eller personlig täckning irrelevant, inte ens efter sken av äkthet strävar han, skrivandet är för honom alltigenom en sak för sig, bundet av egna lagar, oberoende av alla utifrån kommande direktiv – stundom kanske bara en övning i esprit eller demoni eller vad det så må vara, vilket inte hindrar honom att vara en högt kvalificerad diktare.

I detta extrema fall är skillnaden från mystikern radikal. Men också här kan det vara skäl att erinra om, såsom skedde på tal om Poes ”Kompositionens filosofi”, att ingivelse och tillskyndan inte för den skull är satta ur spel. Bertil Malmberg, som jag närmast tänkt på vid min karakteristik av denna experimenterande diktartyp och som jag kanske tagit mer på orden än han själv i grund och botten gjort, försäkrar att ”konstförståndets hypnotiska öga ... utan att någonsin duperas länkar efter sitt skön spontaneitetens flöde”. Det är att skatta åt en illusion. Det finns mycket som diktaren inte är i stånd att ”länka efter sitt skön”, allra minst på ett spontant sätt. Han kan t.ex. inte kalla fram den förlösande bilden, den ger sig eller ger sig inte.



Med tanke på detta har Olaf Homén [s. 371] i sin "Poetik" understrukit att varje metafor, varje bildligt uttryck överhuvud, representerar en "liten inspiration", som alltjämt uppträder under det poetiska arbetets gång och utan vilken diktaren inte kommer någon vart. Påståendet kan förallmänligas vida utöver det bildliga uttrycket, ty i det poetiska skapandet kan avsikten aldrig undvara infallet, planeringen aldrig överraskningen. Tanken önskar, söker, klappar på porten, men vad som uppträder kan den inte med visshet bestämma, inte ens vid det verbala sökandet: ordet, det rätta ordet, är en gåva som allt annat. Orden dyker upp i vårt inre och erbjuder oss sina tjänster – vi vrakar eller accepterar, det är allt. Hur intensivt vår tanke än riktar sitt sökarljus mot ett givet mål, korsas medvetandet ständigt av improvisationer, av den andliga rymdens meteoror och kometer med oberäkneliga banor. Vårt inre är platsen för ett vagabonderi, som till och med den mest disciplinerade tankemänniska endast kan fördölja, inte förhindra, och som han ofta utnyttjar utan att vidkännas.

Naturligtvis hade jag som en generell olikhet mellan mystiker och poet kunnat peka på den dubbelhetens problematik, som ofta behärskar poeten. Medan mystikern i helig visshet förtror sig åt sin Gud, finner vi poeten, såsom också framhölls, inte sällan hemfallen åt olika lockelser, åt en flackande ostadighet, och inte bara åt det: han är ofta, såsom Bertil Malmberg uttrycker sig, sliten mellan sin roll som garant för de andliga värdenas bestånd och förnyelse och konstförståndets mot helt andra harmonier och värden än de sedliga syftande direktiv. Men jag har inte haft anledning att i alla avseenden utföra boskillnaden mellan mystiker och poet, helt enkelt därför att jag från början koncentrerat mig på en speciell beröringspunkt mellan dem, den i fråga om själva sättet att uppfatta och förnimma.

Huruvida detta substantiella uppfattningssätt också för den experimenterande diktaren spelar en roll som incitament för skapandet

får lämnas öppet – helt uteslutet är det i varje fall inte. Tänkvärt i sammanhanget är att samme poet, som förklarat att en känsla av förljugenhet och föremålslös tomhet med jämna mellanrum måste hemsöka diktaren som en följd av hans av skilda frestelser mättade livsluft, själv åstadkommit en poesi av osedvanlig "stofflighet" och "täthet", en poesi, om vilken vi kan säga att ordet där i hög grad är lekamliggjort, är levande, kraftigt och [s. 372] verksamt, ägnat att om något väcka just det substantiella gensvar det här varit tal om.

Men den viktigaste reservationen som hade bort göras hade ändå varit att inte alla poeter har haft en sådan "substantiell" ambition. Det finns poeter, som lagt ner hela sin artistiska strävan på att skapa poem av en överklighet och lätthet, som låter allt glida förbi oss likt en luftig lek eller som snabbt utsuddade bilder skymtade i silverdimma. I min bok hade detta uttryckligen bort framhållas. När jag talar om poesien som något som bryter sig in i oss, sätter sig fast, upplevs substantiellt, så gäller detta visserligen en viktig del av poesien, men inte all poesi. Det är detta viktiga segment som titeln på boken tar i sikte. Poesiens mystik är en avgränsande titel, vars anvisning i detta hänseende likväl inte alltid blivit följd. Blott alltför snabbt har jag på sina ställen generaliserat parallellerna med mystiken.

## 2

Emellertid bör inte frågan om hur långt likheterna mellan poesi och mystik sträcker sig eller hur radikala olikheterna mellan dem i grund och botten skall anses vara, överskylla det som i denna bok varit huvudsaken: strävan att inringa den poetiska erfarenheten och därmed få ett fastare grepp om vad poesi överhuvud är för något. Jag föreställer mig att det mesta, som i detta avseende blivit framhållet, kan bedömas oberoende av om man finner att jag i vissa fall alltför tätt

dragit parallellerna med mystiken. I några huvudpunkter skall jag understryka vad jag själv finner viktigast i de här utvecklade tankegångarna.

När man söker bestämma ett begrepp som poesi, är det angeläget att inte göra begreppet alltför vittspännande. Stundom har ordet brukats för att täcka all dikt överhuvud, vilket är att göra ordet meningslöst. Enligt den uppfattning jag gjort mig till tolk för är poesi ett element i diktningen, som kan ikläda sig olika former, framträda som slutna droppe, som förtätad lyrisk dikt, men också blänka fram i större sammanhang, i ett episkt verk eller i ett drama, antingen dessa är skrivna på vers eller prosa. Men alltid är det fråga om något, som får till stånd en inre samling i verkningsfull [s. 373] kontrast till vårt vardagliga, spridda och flacka medvetande. Exempelen har hämtats huvudsakligen från en stämningsskapande poesi, ofta sammanfallande med den poesi som har kallats "hypnotisk", medan den intellektuellt betonade dikten, t. ex. lärodikten, blivit tämligen obeaktad. Förefintligheten av dessa två slag av poesi har överhuvud alltför sent och kortfattat belysts (ss. 233–239) Den personliga bakgrunden till det ensidiga stoffvalet har varit övertygelsen att själslivets samling och befrielse i dikt finner sitt högsta uttryck just i den diktning som här framför allt uppmärksammas: den emotionellt betonade lyriken, i synnerhet centrallyriken.

Men det är inte bara en för vid bestämning av poesien som måste undvikas, utan även en för snäv. Åtskilligt av vad som gäller för poesien gäller också för andra konstnärliga uttrycksformer. En poesi utan all motsvarighet på andra håll vore ett isolerat, livlöst, bara i begrepps världen existerande "något". Detta som förklaring till att så mycket i min bok handlar om konsten överhuvud. Alltför lätt kastar vi ut våra definitioners öglor och drar för hårt till: vad vi får i vår hand är redan kvävt till döds. Poesien har sina allmänt konstnärliga syftningar, men

också sina särmärken, antingen dessa ligger på ett kvalitativt skilt plan eller begränsar sig till en olikhet i intensitet.

I poesien är det ofta fråga om ett *nu*, där så mycket väges upp. I synnerhet i lyriken. Bundenheten vid ett moment är för lyriken karakteristisk, såsom också Emil Staiger utför i sin berömda poetik från 1946 och Rabbe Enckell uttrycker på sitt expressiva sätt i en uppsats från ungefär samma tid: den lyriska dikten är "en fortlöpande bana, men hela banan är samtidigt uppritad i ögonblicket, vilket består som sådant". Poeten lyssnar allt djupare in i det som ligger uppsamlat i ett givet ögonblick. Till det återvänder han ständigt. Stämningen förändras inte, den fördjupas bara. Med tanke på detta och även på återspeglings i läsarens medvetande, har jag karakteriserat "poesiens samlande nu" som "någoting oavbrutet rörligt och oavbrutet närvarande", också som "vila i rörelsen och rörelse i vilan" och en rörelse och vila, där inte bara förflutet och nu flätas samman utan också det kommande: många av poesiens stilmedel gör utfästelser, på vilkas infriande örat trofast väntar [s. 374] under ordens alla mellanspel. Detta kommer i sin tur mycket nära vad Susanne Langer i "Feeling and form" från 1952 kallar "living form", som enligt henne är själva det konstnärliga grundmönstret, framträdande särskilt starkt i de musiska konstarterna, till vilka poesien hör, och karakteriserat av "intim enhet av varaktighet och förändring" (permanence and change and their intimate unity). Det kommer också mycket nära vad hon finner vara själva essensen i begreppet "rytm": förberedelse av det kommande i nuet.

Men må man akta sig för att tolka lyrikens bundenhet vid ett moment alltför bokstavligt. Det gör nämligen Staiger, då han i Goethes berömda trestrofiga dikt "Auf dem See" vägrar se en enda lyrisk dikt, emedan dikten fixerar tre olika moment under båtfärden över alpsjön!

Här hade han haft skäl att komma ihåg en distinktion han själv gjort mellan det lyriska som *tonart* och den lyriska dikten som *konkret diktrealisation*. Den lyriska tonarten finns i Goethes dikt; sedan är det en annan sak att den inom den föreliggande diktens ram realiserar i samband med tre efter varandra följande nära sammanhörande moment. Att här envisas med att se i detta tre lyriska dikter är att resa konstlade murar, som lyrikerna själva i sina dikter ständigt raserar.

I Erik Lindegrens "Ekos klang och morgons syn" är det också tre olika moment som apostroferas. Det första momentet är en bestämd situation, då fågelsången tystnat och hjärtat lyser blekt likt en lampa som ännu brinner i morgongryningen; minnet öppnar sig och söker sig tillbaka. Det är en lyriskt fångad situation, en upptändning av diktarens subjektiva värld i ett givet moment, hans ansikte belyses, men det bär inte vårens spår, utan höstens, någonting har falnat ner, lossnat, sjunker som ett höstlov ner i den avgrundslösa själen, men kommer aldrig till ro.

Så följer det andra momentet. Lövet blir ett lov fallet från diktarens livsträd. Lövet fyller hela det lyriska momentet, ett obetydligt motiv blir laddat med innebörd; med sin fallande rörelse lägger det en ariadnetråd i diktarens hand och låter honom finna vägen genom årens labyrint.

Det tredje momentet i dikten inleds med episka element, med berättelse, vi får veta hur årens kedja rasslar och hur ämbaret sjunker allt djupare ner i tidens brunn och hur diktaren betraktar "sakligt" som det heter, d. v. s. objektivt som episk berättare, [s. 375] brunnens vardagsgråa väggar, tills ett nytt moment anmäler sig: mötet med föräldrarna i det välkända landskapet en solnedgångstimma. I samma nu är det episka försvunnet och det lyriska flammar till med en innerlighetens låga som Lindegren inte många gånger tidigare tänt med en sådan utsökt konst.

Är detta nu en enda eller tre dikter? Naturligtvis en enda. Den lyriska tonarten dominerar, även om dikten i sitt här och nu innehåller också andra än lyriska element – alla genrer är blandformer så snart de realiserar. Det är de tre momentens inre samhörighet som betingar den lyriska kontinuiteten. Det ena utvecklar sig organiskt ur det andra och bildar en själslig erfarenhet, där allt som gått förut i dikten samlas upp i nuets jämt framglidande punkt. Hur annorlunda i en lyrisk cykel! T. ex. i Werner Aspenströms "Bergslag" (i samlingen "Hundarna"), som består av sex löstryckta minnesbilder ur ett liv som drar förbi. Någon lyrisk kontinuitet mellan bilderna finns inte och eftersträvas inte heller. Dikterna står vid varandras sida som bilder i ett minnesalbum.

För poesien betydelsefullt är vad jag kallat *bild- eller väsensskådandet*. Det är ett skådande där uppmärksamheten är inriktad på de stämning-, uttrycks- eller betydelsekvaliteter som våra förnimmelser ofta uppvisar, vare sig dessa faller inom synsinnets sfär eller andra sinnenområden. Som förklaring till denna dubbelaspekt av sinnligt och osinnligt hos intrycken har Lipps, Volkelt och andra talat om förmedling genom *inkännande*, såsom analogislut, associationer, motorisk efterhärming o. s. v. Andra åter, psykologer av en modernare skola, såsom Klages, Scheler, Köhler, Koffka, Kaila, Hartshorne etc. har hävdat – och jag har anslutit mig till dem – att det inte alls är fråga om "förmedling" utan om ett omedelbart uppfattat faktum, om en odelbar helhet med dessa två samtidiga aspekter. Det rör sig om ett ursprungligt uppfattningssätt, som dock inskränkes i den mån vi lär oss uppfatta "saker" och "ting" och "föremål", ty det är inte vid dem som "stämningarna", "karaktärerna", "väsensdragen", kort sagt "det fysiognomiska" häftar, utan vid "gestalterna", "formerna", vid det för sinnena givna. Tingens värld är en härledd värld, ett "Spät-

derivat”, såsom redan den gestaltpsykologiska pionjären Wertheimer kallade den och har ingen innebörd vid sidan av sin [s. 376] fysiska existens. Bild och väsensskådandet kan därför närmare karakteriseras som ett uppfattningssätt, där ”tingen” och ”föremålen” först i andra hand är inbegripna och stundom helt faller utanför: det är på gestalterna och vad de innefattar som bild- och väsensskådandet är inriktat.

Till detta ursprungliga uppfattningssätt är det poesien i stor utsträckning återför oss under anlitande av olika stilmedel, varav ett flertal här närmare belysts. I poesien bildar innehåll och form, innebörd och gestalt en *obrytbar enhet*. Den rytmiskt-melodiska språkbilden är inte bara en skrud för en känsla, den är dess hud, dess kropp. Innebörden erfares som kvalitet, inte som association. Ljudande mening och meningsfullt ljud är vad det i poesien är fråga om (ss. 159, 276–278). Den nya kritikens krav på ”tät struktur” i dikten avser just detta. När dikten är som bäst triumferar enheten av form och innehåll in i diktens minsta cell – i sammanvigningen av klang och betydelse hos rimmen, i enskilda språkljuds förvandling från neutrala fonetiska element till bärare av bestämda stämmningsvärden. Alltid är det helheten som färglägger elementen och ger dem deras liv, inte elementen som bygger upp helheten.

Men det är inte bara läsaren som får erfara denna intima samhörighet mellan ljud och innebörd. Ofta ligger en sådan erfarenhet som primärt faktum under diktarens skapande. Liksom Valery kunnat hämta sin sångs ”orakelspråk”, sina ”tankar” ur någon ljudbild han tyckt sig urskilja, ur en rytm som nalkats honom med lätta steg, eller överhuvud ur ”sinnlighetens djupa skog” (ss. 275–278), har Gunnar Ekelöf mer än en gång ur ordlekar, ordramsor, ordtvinningar hämtat sina ingivelser. De har gett honom hans tankar. Dante berättar hur canzonan ”Donne, ch’avete intelletto d’ Amore” (”I ädla, I som kännen Amors väsen”) blev till. Första raden kom för honom ”liksom

hade tungan börjat tala av sig själv”, och så gick han och bar på den tills hela dikten spunnits ut ur denna enda rad. Harriet Löwenhjelm dikt om Beatrice-Aurore, gäcksam och undanglidande som hon själv, växte på ett liknande sätt fram ur två rader hon i veckor nynnade på: i dem fanns redan diktens mening och hemliga avsikt, dess tecken och förebud. Erik Lindegren för sin del har lagt märke till, hur ”den radens klang som man liksom lyssnar sej till, sedan följer med [s. 377] i hela dikten”. Och Gösta Oswald talar om tonfallet, som väljer orden, och pekar därmed på det som för den rena poesins målsmän är det väsentligaste och ursprungligaste i dikten, det som på sätt och vis är ingenstädes och dock allestädes, diktens säregna ton, som går före allt och innehåller allt och som stilforskarna i oändlighet sökt analysera. Tänk bara på de fonetiska gestalter eller strukturer, som de i sina poetiska textexempel (inte minst när det gäller fri vers) angett med ett teckenspråk av över- och underordnade bågar, sträckande sig över enskilda bilder och ord.

Men dikten bjuder inte endast ljudbilder utan också synbilder. Liksom dikten rytmiskt-melodiskt är en obrytbar enhet, är den det också i sina från ögats värld lånade bilder. När bilden helt fyller sin funktion går det inte att skilja bilden från dess innebörd. Innebörden *är* i bilden. Bildens struktur täcker restlöst innehållet. Shelleys lärka, Lenaus hav, Södergrans måne har ingen existens utanför poemet (ss. 297–298). Först när den estetiska kontemplationen slappnar, listar sig föreställningen om en lärka, ett hav, en måne i saklig mening fram, i tids- och rumsbestämd mening. Precis som fallet är med Blakes ”tiger” i dikten med samma namn som Susanne Langer dröjer vid i kapitlet om poesi i sin redan anförda bok.

Men naturligtvis är bilden inte alltid på detta restlösa sätt insmält i diktens levande vävnad. Det ”liksom”, ”som” eller ”såsom”, vilket

ofta skjuter sig in mellan det åsyftade och bilden likt ett ”jämförande kameraklick” (för att använda en fyndig formulering av Walter Dickson), avslöjar att ett avstånd ännu föreligger mellan diktaren och hans dikt, mellan känslan och ”bilden”. Egentligen är det då inte tal om bild utan om liknelse. När liknelsens struktur helt sammangår med diktarens känsla uteblir den avslöjande konjunktionen (ss. 104–105, 301–302). Liknelsen har blivit metafor.

Metaforen är poesins hemlighetsfullaste, men också rikast givande stilmedel. I uppskattningen av den möts vittskilda tider, möts Aristoteles och Cleanth Brooks – den ene med sitt: ”det största är att vara mästare i metaforens bruk”, den andre med sitt: ”metaforen är poesins essens”. I kraft av bild- eller väsensskådandet kan metaforen få en dimension av oanad vidd. Det är det [s. 378] jag velat visa. Den är inte längre bara förtydligande, förklarande, stegrande, överblickande, förbindande, undervisande o.s.v., den *förvandlar* också det ena till det andra, kommer med bud om enhet och identitet. Vad som sakligt sett innebär skilda fenomen, sammansmälter i sin väsens- eller innebördsbestämda aspekt, såsom den dystert granna liljan hos Karlfeldt sammansmälter med demonen, flickansiktet under hattbrättet hos Lundkvist med frukten under det gröna bladet och hela det savrika livet (ss. 301, 298–299). Liksom en dikt ibland föds ur en rytm eller en rad, föds den också stundom ur en enda bild. Dikten kan då betecknas som en utförd metafor. Så den japanska dikten om sommarvidet, så Stagnelius ”Fjäriln och rosen”. Också här äger en sammansmältning rum, videt med kvinnan, fjäriln och rosen med ynglingen och flickan (ss. 302, 313). En unio mystica skimrar igenom i bildskådandets regi, en ”participation mystique”, såsom Levy-Bruhl skulle ha sagt med ett uttryck från sina undersökningar av de ursprungliga mentala funktionerna.

Det har ofta antytts att bilder, som helt vilar i sig själva, först med

”modernismen” trängt in i poesien. I svensk dikt skall Edith Södergran i detta hänseende ha varit revolutionären. Hos henne finns inte längre något avstånd mellan känsla och naturbild (Rabbe Enckell), hennes bildspråk är ”monistiskt”, tillåter intet särskiljande och därför inte heller någon jämförelse mellan några i traditionell mening ”egentliga” eller ”oegentliga beståndsdelar” (Bengt Holmqvist). Det är riktigt, men någon säker vattendelare mellan gammalt och nytt är det för den skull inte, eftersom många med samma ”monistiska” bildspråk som hon under tidernas lopp befolkat dikten. I Lermontovs dikt ”Klippan” är det tydligt att bilden är intet hölster för någonting annat. Bilden är känsla och känslan bild. Människohjärtats saga har blivit klippans saga och klippans saga människohjärtats. ”Den fineste Tanke, det var ikke en (som) Billedet illustrerede, men Billedet selv”, framhåller Paul la Cour, som i sina ”Fragmenter af en Dagbog” från 1948 framför allt har äldre poesi för ögonen. När lyriken varit som bäst har både tanken och känslan alltid framträtt ”nära nog som en fysisk modifikation”, inskräper Eliot i en av sina essäer om Dante. Däremot kan det tryggt sägas, att bilderna är fler och djärvare i den nya poesien än i den gamla, bildområdena vida mer omfattande. [s. 379] Dessutom – och det är kanske det viktigaste – har bildernas inbördes förhållande i den moderna poesien blivit nära nog likt tangenternas i en klaviatur: var och en av dem anslår sin särskilda ”ton” i frasens mönster.

För övrigt vore det ingen svårighet att konstatera avvikelser i mängd från ”bildmonismen” i den nya poesien. Inte för ro skull har de talrikt förekommande konkretiseringarna och personifikationerna av abstrakta begrepp gjort parallellen med barockens emblematiska teckenspråk aktuell.

Bild- och väsensskådandet, som i svag förtoning gör sig försport i allt våra sinnen förmedlar, råder ännu oinskränkt i det undermedvetna, såsom våra drömmar visar och de själsliga undantagstillstånd av olika slag vi kan råka ut för. Det undermedvetnas språk är alltid ett bildspråk. Därför: ju mer det omedvetnas aktivitet ökar hos poeten, eller som jag också uttryckt det, ju större roll ”jaget på djupet” får sig anförtrodd hos honom, desto mer bestämmande måste också detta synsätt bli för hans skapande. De typiska tankegångar och ideer, som hör poeterna till och som blivit behandlade i kapitlet ”Poesiens idéflora”, har sålunda visat sig framgå ur de oförskräckta identifikationerna som bild- eller väsensskådandet sätter i scen mellan i och för sig vittskilda fakta. I det omedvetna växer mytens träd hos varje människa, och att det gör det och ständigt bär likartade frukter på sina grenar tyder på förekomsten av vissa i ”själva släktets natur” vilande ”ursprungsformer för gestaltandet” (ss. 309–310). I våra dagar har det blivit allt vanligare, som hos Maud Bodkin i ”Archetypal Patterns in Poetry”, att med en term från C. G. Jung kalla dessa aprioriska former för ”arketyper” – ett slags urbilder eller urmönster, som i all hemlighet bestämmer fantasiverksamheten hos poeterna.

## 3

Allt vad jag här sammanfattat om den poetiska erfarenheten den inre samlingen, som förenar förflutet, nu och kommande, den obrytbara enheten mellan form och innehåll, mellan ljud och mening, bild och innebörd, och den dubbla känslan av enhet och [s. 380] fullhet, kulminerande i vittskilda tings infångande och sammansmältande i metaforernas brännspeglar – allt det utgör idel samverkande faktorer vid åstadkommandet av den täthet och substantialitet, som är för den poetiska erfarenheten utmärkande. Men lika viktigt är annat. Vad det

i poesien kommer an på är, såsom jag uttryckt det, att förvandla orden, som oftast är bara läppord eller pappersord, till verkliga ord, d. v. s. till ord som för raka vägen in i vårt hjärta det poeten förnummit eller utgett sig ha förnummit. Poesi är själ (anima, för att tala med Claudel) och själ har högre temperatur än ande (animus), vilken tillhör en skugglikare zon inom oss. Att vara själ är att ha kropp, säger den fromme Schleiermacher. Ordet, själsordet, måste bli kött inom oss, återupprätta förbindelserna med vårt psykofysiska system.

Hur detta tillgår i poesien är vad jag främst bemödat mig om att visa. Vad jag sökt fixera är diktens *omedelbara* verkan på oss, d. v. s. den omedelbara upplevelsen i dess avhängighet av de faktorer och strukturer, som helt faller inom de enskilda dikternas ram. I den omedelbara erfarenheten är innebörden given i och med gestalten – det är satsen nr 1 hos mig, liksom hos Susanne Langer. Och ändå yppar sig här en väsentlig skillnad mellan hennes och min uppfattning.

Susanne Langer är i främsta rummet inriktad på den logiska innebörden av den konstnärliga eller framställande symbolen. Konstnären eller diktaren artikulerar i sitt verk känslans former, och dessa former är för henne *känslobegrepp*, intellektuella fakta, på vilka mottagaren svarar genom att uppfatta deras ”betydelse” eller ”mening”. Konstnären ger uttryck åt ”vad han vet om det s. k. ’inre livet’”, han företräder en ”representative function”. Däremot är Susanne Langer mindre upptagen av den andra av de två aspekter, som alltid är närvarande när det är fråga om ett konstverk: den psykologiska aspekten. Visserligen säger hon att konst- eller diktverkets ”’liv’ är mycket säkrare, och ofta större, än den faktiska upplevelsens”, ja, att ”livet självt kan ibland vara helt mekaniskt och oförnummet av dem som upplever det; men en läsares förnimmelse får aldrig slappna”. Hur de artikulerade känslöformerna förmår åstadkomma en sådan effekt



är emellertid ett problem, som hon ägnar bara ett mer eller mindre förstrött intresse åt.

[s. 381] Enligt den uppfattning, som förfäktats i denna bok, kan vi inte uppfatta en gestalt utan att en dold mikromimik eller mikro-koreografi äger rum inom oss. Därmed är steget från en i konstverket angiven "skenkänsla" till verklig känsla taget: känslan är lika omedelbart given för oss som de strukturer eller "objektiva former för 'liv'" (såsom jag också uttrycker mig), vilka poeten fixerat i sin dikt genom en viss rytmisk-formell och visuell gestaltning. Så till vida förstår jag Otto Baensch (en av Susanne Langers viktigaste impulsgivare, från vilken hon emellertid på denna punkt avviker), när han talar om "objektiva" eller "objektverschmolzene" känslor och i enlighet därmed säger att ett landskap *har* stämning: stämningen omsvävar landskapet, fyller och genomtränger det, såsom ljuset i vilket det lyser, såsom doften som strömmar ut ur det – stämningen tillhör totalintrycket och kan endast genom en abstraktion lösgöras därifrån som ett särskilt element. För Baensch förblir det under allt detta dunkelt hur en viss gestaltning tvingar oss att varsebliva eller uppleva en bestämd "känslhalt". Det är på denna punkt jag i anslutning till Ludwig Klages utför teorien om formansatsens och artupplevelsens enhet i känslolivet – hur nära Klages här kommer gestaltpsykologerna framgår bl. a. ur notförteckningen, på det ställe där hänvisning görs till s. 289. Jag söker visa hur poeten genom starkt belysta "gestalter" och därmed koordinerade ansatsformer i vår upplevelse ger liv, karaktär, art, själsfärg, stämning åt sin dikt (ss. 256–260).

Att detta gäller också dikten av i dag är lätt att övertyga sig om. Man kunde t. ex. granska de bilder Werner Aspenström tar i bruk för att uttrycka den stämning av vanmakt och längtan som dominerar hans genombrottsamling "Snölegend". Det går ett rop efter ett rikare, starkare liv genom samlingen. Men snön *faller* över våra uppsåt,

natten *sluter* sig omkring oss, vi *övermannas* av dvala o. s. v. Vid kajen står ett skepp med tre master. Masterna blir lika många *rop* om att kasta loss. Solen *söker* oss på havets botten, *lockar* oss med sin regnbågsstege, *svänger* sina strålar som lianer där nere. Men bara några få orkar upp. Allt är en enda enhetligt genomförd bildsvit för människans vanmakt och fåfänga längtan. En känsla av utestängdhet, förvisning, av fångenskap smyger sig in i vårt hjärta.

Även såtillvida är samlingen lärorik som den visar vart det skulle leda om man förväxlade bildernas värld med tingens. Tar vi bilderna hos Aspenström i föremålslig betydelse, blir hans dikter lika orimliga för oss som Södergrans dikt om månen blir för den som förväxlar diktens måne med vad han vet om ett dött klot i rymden. Hur kan människan dväljas i vattnet? Hur kan döden fiska som en fågel, hur snäckorna klaga, hur dagen falla som en brinnande vinge i havet? Idel orimligheter allt!

Satsen att själva livsvågen vandrar över till oss i och genom den upptagna uttrycksbilden är en av de viktigaste i hela min framställning. Den hävdvunna uppfattningen (inkänningsteoriens) att det är vi som ger "liv" åt gestalterna vändes här i sin motsats: att det är gestalterna som ger liv åt oss. Tack vare dem kan vi företa en utbrytning ur vårt trånga jag. Gestalterna väcker oss. De purrar oss. De gör oss delaktiga i ett universellt liv, såsom just poesien i hög grad gör med de gestalter den fixerar (s. 357). Därför kan också Staiger skriva: "Lekamligen känner vi oss inte (när vi läser en dikt) som individualitet eller person eller som ett livshistoriskt bestämt jag. Vi känner landskapet, kvällen, den älskade – eller ännu precisare: vi känner *oss* i kvällen och i den älskade. Vi går upp i känslor."

Ansatsformernas inprägling är bara ett om också mycket viktigt led i den fysiologiska verkan en dikt utövar på oss och varom det närmare varit tal i kapitlet om den kroppsliga genklang. Poetens

konst får orden att hemsöka vår lekamen. Hamlets ve och Mignons brännande längtan finns i oss liksom vi finns i dem. Bilderna, rytterna, klangerna i dikten är ingenting för sig och stämningen, det inre, någonting annat, utan det sinnliga är själen och själen det sinnliga. Dikten är kroppvorden själ och självorden kropp, klangvorden känsla och känslavorden klang, bildvordet väsen och väsenvorden bild. Det hela är ett enda pulsslåg, där ingen klyvning i fråga om inre och yttre är möjlig. Därför har jag också enträget inskräppt att i poesien ligger vikten, inte på vad som meddelas oss, utan på det tillstånd vi försätts i. På samma sak syftar Richards i sin redan anförda lilla skrift "Science and Poetry": "Det är aldrig vad en dikt *säger* utan vad den är, som spelar någon roll".

Det ligger nära att förmoda att den nyaste poesien tagit i bruk andra uttrycks- och verkningsmedel än de som antecknats i denna [s. 383] bok. Till en del är detta också fallet, men i allmänhet ligger skiljaktigheterna mera i överdosering eller underdosering av vissa gamla stilmedel än i någonting helt nytt – det förra t.ex. i fråga om bildspråket, det senare i fråga om sådant som hör samman med rim och meter (jfr min i förordet nämnda uppsats "Nytt och gammalt i ny lyrik", där både likheter och skiljaktigheter angetts). Ingenting har de nya poeterna (åtminstone flertalet av dem) varit mer angelägna om än att ge sina dikter organisk resonans. Både som ljudskapelse och som bild bör poesien tränga ner i vårt organiska liv, till "själva den djupa livsupplevelsen", såsom Ekelöf uttrycker det i en ofta anförd sats, där han förklarar vad han menar med att poesien bör vara musik och mystik. Ännu längre har Lindegren gått. Han uttalar inga tankar, han ställer fram bilderna, och bilderna är både tankar och åskådliggjorda känslor. Hans dikter är en bildskrift, där de enskilda bilderna utgör textens minsta enheter. Dem stavar vi på som på hieroglyfer.

Man förstår under sådana omständigheter vilken roll känslornas ansatsformer och rörelsegestalter spelar hos honom. De anger en dimension där han låter sin fantasi sväva ut. Poesien som sinnlighetsmystik, "som gest, som handrörelse", har hos honom drivits till sin spets – för att generalisera en karakteristik som Åke Janzon gett av en dikt i "Vinteroffer"

Under allt detta ligger en strävan som varit både utgångspunkt och mittpunkt och slutpunkt i mina utläggningar: strävan hos poeten att ge det han upplever eller det han vill få oss att uppleva psykologisk substantialitet eller effektivitet. Öppet har också åtskilliga 40- och 50-talpoeter vidgått att vad de vill ge sina visioner är en verklighetssubstans lik den hos yttre beteenden och påtagliga ting, ge dem realitet och stofflighet, göra dem till en form av liv. Ordet skall vara nervverklighet, nervkänslighet, dikten kött och blod, vara sakrament. Bort med begreppen, idéerna, allt sådant som är bara tecken på något. Tecknets sterila dygd skall ersättas av bildens blodfullhet och sinnlighet.

Men såsom redan blev sagt har inte alla poeter haft sådana ambitioner. Det finns en poesi, som inte på detta vis går rakt in under huden på oss utan tvärtom håller avstånd till oss, avtecknar sig som luftspeglingar i en överklig värld. Att vi också för denna eteriska poesi kan inhämta upplysningar ur den stoffligare poesi, [s. 384] som här legat oss närmast, har sin särskilda orsak. De angivna poetiska kännetecknen kan vart för sig eller i olika kombinationer förekomma utanför en substantiell poesi och sålunda karakterisera poesien överhuvud. Ofta räcker det med att ett enda av dem förekommer i en text för att denna skall kunna betecknas som poetisk. Men då skall också respektive poetiska kännetecken inta en dominerande ställning i texten.



## 4

Och nu en fråga rakt på sak: vad utgör i sista hand skillnaden mellan poesi och prosa?

Liksom inte allt i poesien är poetiskt, är inte heller allt i prosan prosa. Bild- eller väsensskådandet är ett ofta förekommande element i prosan, men är inte på samma sätt bestämmande som i poesien. Vad semantikerna kallar *connotation*, d.v.s. de med ett enskilt ord eller med ordens kombinationer och sammanhang förknippade subjektiva, oftast känslomässiga betydelseerna, saknas ingalunda i prosan, men är där mindre framträdande än i poesien. Inte heller är skiljaktigheten i fråga om rörelseriktning i poesien och prosan absolut. Visserligen föreligger på det ena hållet i stort sett ett fortskridande, som antingen innefattar ett tillbakaväandande eller en upprepning i vågrörelsens form, medan på det andra hållet det hela har en rakare sträckning i enlighet med det latinska stamordet för prosa, *oratio proversa*, som betyder framåtvänt tal: med tanke på detta har poesien som vi sett förliknats vid dansen och prosan vid gången, den förra har sitt ändamål i sig själv, avser ett tillstånd, medan den senare är dirigerad mot ett mål och får därav sin riktning bestämd. Men också prosan uppvisar på sin jämförelsevis raka linje åtskilliga avvikelser från den allmänna riktningen; ”gången” avbrytes för en kortare eller längre stund, allehanda ”fria” turer förekommer, som inte sällan avtecknar sig i texten just som ett slags ornament i våg- och cirkelrörelse. Inte heller den av Valery framhållna skillnaden mellan läsaren av prosa, som existerar bara i sina tankar och har ”hjärnan avskild från sina yttre krafter”, och läsaren av poesi, som också är kroppsligt delaktig i intrycket, är någon absolut skillnad. Därför behöver inte [s 385] heller den i poesien på olika vägar uppnådda substantiella effekten saknas i prosan. En roman som Hamsuns ”Pan” för oss otvivelaktigt lika nära naturen som någonsin en dikt av Fröding eller

Heidenstam, den ger oss samma intima känsla av realitet och intim besittning. Men det är skillnad mellan att småningom inge oss en sådan känsla i en lång berättelse eller bara på några rader. Vi har här att göra med en effekt, som också andra konstarter kan åstadkomma, men som i poesien ofta får en extra kursivering, en extra tillspetsning, i varje fall i förhållande till vad fallet är i prosan.

Men den avgörande skillnaden mellan poesi och prosa ligger ändå i annat. I prosan överlever inte, såsom det framhållits, formen själva fattandet. Formen upplöser sig i och med den vunna klarheten, den har gjort sin tjänst, förmedlat en insikt, den är förbi, ingen tänker mer på den. I poesien, antingen det så är fråga om en dikt i vanlig mening eller om ett prosapoem, är form och innehåll intimt sammanvuxna. Vill vi erinra oss vad en dikt innerst gav oss, så måste vi låta den tona igenom oss med hela den resonans den väcker. Skiljer sig det ena från det andra, innehållet från formen, innebörden från gestalten, betydelsen från klangen – ja, då är det också ute med poesien. Man kunde också säga: ”meningen” i ett poem är ”implicit” och inte ”explicit”, är intuitiv och inte diskursiv.

Läsaren erinrar sig kanske att jag på tal om en dikt av Edgar Lee Masters, den om den tjudrade kon, drog mig för att kalla den för poesi (s. 169) Varför?

I ”Spoon River Antologien” blandar Lee Masters ogenerat samman poesi och prosa. Detsamma skulle Dylan Thomas 37 år senare göra i ”Under Milkwood” men vida radikalare och med en ordkonst, som avslöjar hela vidden av de verbala vinningar de mellanliggande åren medfört. Båda verken är en sorts hörspel, röster som talar, i det ena fallet röster under jorden, i det andra fallet röster ovan jorden. Metoden att sammanblanda poesi och prosa är livets egen. I den tillvaro som är vår ligger det ena tätt intill det andra. Men man kan också

lära sig annat av detta. Alltför tidiga och ivriga poetiska inviter kan vara ödesdigra. Vi måste skyddas för nötning mot det alltför enträget och ihållande poetiska. Våra krafter måste doseras och sparas för de verkligt höga poetiska [s. 386] momenten. Prosan kan behövas som bakgrund för poesins plötsliga uppflykt.

Sedd i detta ljus har dikten av Lee Masters utan tvivel sin plats i en bestämd poetisk plan. Man kan också säga att den som led i diktverkets helhet undfår av denna helhet poetisk kvalitet. Men tagen för sig, som isolerad dikt, ter den sig litet annorlunda. Den uppvisar knappast ett enda av de kännetecken, som här angetts som utmärkande för poesien. Man skall kanske skynda att vända på saken och säga att det då snarare måste vara fel på vår karakteristik av poesien än fel på dikten. Men det tänkvärda är just att det inte är något fel på dikten. I sin etsande skärpa är den alldeles utomordentlig. Därför är det ingenting nedsättande, när jag är böjd att fränkänna den poetisk karaktär. Den är i stället någonting annat, reflexions dikt, tankedik, aforistisk halvprosa – vad man bara vill. Önskar vi överhuvud förbehålla innebörd och mening åt begreppet ”poesi”, så måste vi också vara beredda att värna denna innebörd eller mening. Eljest återstår oss bara att med poesi avse t. ex. en dikt av begränsad längd och därmed avstå från varje kvalitativ bestämning för att i stället mäta dikterna med tumstock.

Som kriterium på en reflexions- eller ”resonördikts” poetiska karaktär har Rabbe Enckell angett att ”den intellektuella lidelsen” måste ha ”en bakgrund av omedelbart pulserande liv, av närvaro, ett just nu, som stegrar de intellektuella elementens verkningskraft”. Detta överensstämmer helt med i denna bok utvecklade synpunkter. Men att i de enskilda fallen objektivt fastställa denna lidelse och denna bakgrund är inte alltid lätt. Den ene förmår uppleva som poesi vad den andre vill beteckna med det allmännare begreppet ”dikt”

eller kanske finner vara bara prosa. I sista hand är det vår subjektiva upplevelse som avgör.

För övrigt har i den litterära prosan av i dag gränsen mot poesien förskjutits.

Det som varit poetens speciella ambition, en ordkonst med utpräglat connotativ karaktär, har Joyce och många av dem som följt honom i spåren försökt omsätta i prosa. De vill återskänka orden en dimension de förlorat. Orden har alltmer blivit sterila tecken på begreppsmässiga betydelser, rena ordmumier. Därför gäller det att doppa dem på nytt ner i livsströmmen för att där [s. 387] levandegöras. Joyce formar om språket, tänjer ut orden eller pressar dem samman, förkortar eller sönderdelar, stympar eller nybildar dem; han låter orden kontamineras eller utbytas, vinna nya betydelser eller reduceras bara till ljudklanger – allt i avsikt att ge dem substans, täthet, liv. Den alogiska, musikaliska ordkaraktären är särskilt utpräglad i vissa kapitel i ”Ulysses”, såsom i kapitlet om sirenerna (för att inte tala om poeten Stephen Daedalus’ monologer). Joyce använder ogenerat rim, assonanser, allitterationer, återupprepningar. Hans text genljuder av ett tusenfaldigt eko. Där är ett sökande och ett finnande, ett spörjande och ett svarande. Orden har blivit ”väsen”, fulla av gåtfullt verkande krafter.

Samtidigt kan vi lägga märke till hur det yttre tidsspännet i skildringarna krymper. Hos Virginia Woolf som hos Joyce, och här i Norden hos Sivar Arner som hos Eyvind Johnson, hos Stig Dagerman som hos Thorsten Jonsson. Den tid som mätes med klocka kan krympa nästan till ett ögonblick bara mellan två ögonblick, som i ”To the Lighthouse” hos Virginia Woolf, där hon låter mrs Ramsays medvetande genomila en hel värld medan hon provar en strumpa på sin lille son och två gånger ser upp på honom när han inte vill sitta stilla. Det inre skeendet snor sig i de underligaste arabesker, går

framåt och bakåt, är nu och förflutet, är nu och kommande, föregriper och förutsätter. Den moderna prosastilen skär radikalt genom tidsdjupet i stället för att breda ut stoffet i kronologisk följd, såsom Erich Auerbach i "Mimesis" närmare utlagt med fascinerande paralleller dragna till Dantes antikronologiska eller alltidiga (jederzeitliche) diktmetod.

Men också här, där prosan i likhet med poesien söker sig till den verklighetsfullhet ögonblicket rymmer, kvarstår den radikala skillnaden mellan dem. Det som hos poeten bara är en suggestiv påminnelse om det som en gång varit, en gåtfull osynlig närvaro av det svunna eller överhuvud av det livsdjup som i en svinnande minut öppnar sig, såsom i Vilhelm Ekelunds "Det snöar" (jfr ss. 230–231) eller i sista strofen av Lindegrens "Ekos klang och morgons syn", det blir hos de moderna prosaisterna ett försök att *in i det minsta* inventera det som rör sig i djupet och föra det upp i dagen. Också här visar sig poesien vara på ett helt annat sätt intuitiv än prosan, liksom den visar sig vara det också när den [s. 388] i sin tur börjar beskatta den framvällande bildströmmen ur det undermedvetna. Även där den surrealistiska poesien i sin radikala form är en sorts inre jag-monolog, såsom i en del av Eliots dikter och hans talrika efterföljares, har medvetenhetsstoffet likväl underkastats "en artistisk sovrings- och gestaltungsprocess", företagen med "andra mål än formgivningen inom epiken" (Staffan Björck).

Man oroar sig på många håll för poesiens framtid. Inte underligt. Det för poesien karakteristiska betraktelsesättet rimmar illa med den verklighet som vetenskapen gör oss förtrogna med. En "neutraliserad" natur tränger på från alla håll. Kan poesien uthärda det? Måste inte en dag allt vi vant oss vid att lägga in i naturen eller som vi trott oss finna i den, definitivt flaga av likt "en blå fernissa och en blank för-

gyllning", såsom Hjalmar Gullberg uttrycker sig i en dikt i "Terziner i okonstens tid"?

Skulle det gå så, då vore det också slut med mycken poesi. En stor del av vad mänskligheten skapat i dikt och sång skulle inte längre ha någon annan plats än museernas samlingar av kulturhistoriska kuriositeter. Men poesien kommer att överleva. Inte därför att ett animistiskt eller magiskt tänkesätt alltid i någon mån kommer att göra sig försport hos människan. Inte heller därför att poesiens "pseudoutsagor", som I. A. Richards talar om i sin redan anförda lilla skrift "Science and Poetry", alltid kommer att spela djupt och intimt på de attityder våra emotionella intressen håller i beredskap. Poesien, liksom konsten överhuvud, kommer att överleva därför att det en gång för alla hör vår psykiska konstitution till att förbinda en innebörd med en form, en stämningfärg med en gestalt, kort sagt att under en dubbel aspekt av sinnligt och andligt erfara det som omedelbart ter sig för oss.

## 5

Man får ofta höra att det estetiska livet tillhör en sval zon, dit livets vågor når oss genom ett filter som dämpar och förtunnar intrycken. Poesien liksom konsten överhuvud skall ge oss bara en svag illusion av liv!

Mot detta är min bok en enda lidelsefull opposition. Jag har [s. 389] velat göra gällande att den verklighetskänsla som konsten skänker oss kan vara starkare än den som den s.k. verkligheten i all sin påtaglighet ger oss. Det beror på att konstnären ger tingen ett förhållande till människan. Han gör dem till bilder, till förtätade uttryck för vår känsla. Bilderna är våra vittnen, säger Paul la Cour. De upprepar vår kamp och våra strävanden. De frågar och de svarar. De lever och de dör med oss.

Men hur är det ofta med den verklighet, som breder sig runtomkring oss? Jo, den ligger fast förankrad i rum och tid. Den är infångad i en hårt knuten kedja av orsak och verkan. På tusen vis kan vi övertyga oss om dess existens – genom våra olika sinnen, genom att inordna den i våra dagars sammanhang och erfarenheter överhuvud, också genom att höra oss för hos våra medmänniskor: de kan bekräfta att vad vi erfarit inte varit bara dröm eller inbillning utan verklighet, inte föreställning utan något varseblivet. Men hur kylig eller främmande eller ligkiltig kan inte denna verklighet vara till vardags! Vi glider fram i den som akvariefiskar i en evig ring. Är det inte ungefär så vi ofta känner det? Det liv vi lever – kan man verkligen kalla det att leva! Trist och monotont, ja ”overkligt” är ofta det verkliga!

Och här kommer en sak till. Vad vi till vardags ”varseblir” är ett minimum. Den engelske estetikern Roger Fry säger: ”Genom en beundransvärd ekonomi lär vi oss se bara så mycket som är nödvändigt för våra syften, och detta är mycket litet, just så litet som är tillräckligt för att igenkänna och identifiera varje föremål och varje person; när det är gjort har de gått in i vår mentala katalog och är inte längre sedda. Nästan alla ting som är nyttiga på något vis kommer under denna osynlighetsmössa. Endast när ett föremål eller en person existerar i vårt liv i intet annat syfte än att bli sedda, *ser* vi dem verkligen.” Det är detta ”nyttolösa” seende som den estetiska betraktelsen hänger sig åt och som konsten odlar och poesien driver till sin spets.

I Gustaf Hellströms roman ”Snörmakare Lekholm får en ide” utlägger den försupne farbror Anders, som blåser bastuba i vaktparaden och komponerar valser för stadens dansskola, för en av sina brorsöner, hur oändligt högt han står över deras far, artilleriunderofficeren och ”matematikern” Carl Lekholm, som genom privatlek-

tioner åt skolpojkar och underlöjtnanter söker göra det möjligt att ge sina söner högre bildning. Farbror Anders håller en penna i handen och frågar pojken vad det är för något. När han fått svaret, drar han upp mustascherna, visar framtänderna och frågar vad det då är. Så slår han med pennan mot tänderna. Och det? Jo, det är en melodi. Svenska armens tapto. Under Dubbelörnen eller någon annan regementsmusik. Och så skrattar han:

Där ser du! Din far skulle säga att det var en blyertspenna plus några framtänder. Och det är det också. Om man så vill. Och framför allt om man bara kan lägga ihop a plus b. Men det är också någonting annat: det är musik, det är poesi. Men det förstår inte du. Här skall du få höra en gång till.

Och han börjar åter hamra fram armens tapto. Och när han slutat säga han: Och det är inte bara armens tapto.

Det är en lägerplats. Ljungbyhed eller vad fan som helst. Rader utav tält. En sommarkväll. Solen går just ner gul som en hårdkokt äggula bakom den svarta granskogen. Office-rarna sitter och dricker punsch på verandan till mässen. Fladder-mössen börjar fladdra omkring. Den första stjärnan tänds. Men för din far är det på sin höjd en taskspelarkonst. Hälsa honom med det.

Det var farbror Anders dryghet i allt förfall. Det var hans stolta känsla att trots fattigdom vara ”utvald”. Det var hans högmod – känslan att vara frände till de stora konstnärerna, de som triumferar över allt och alla, om de så än själva är urspårade och försupna.

Jag känner inte ett mer slående försvar för konstens verklighetskaraktär än det som den försupne farbror Anders här presterar. Också han skiljer mellan tvenne verklighetsbegrepp – låt vara med inte helt bevarad oväld. Å ena sidan tingens värld, *a + b*-världen, å

andra sidan *bildernas* värld, poesiens eller konstens värld. Man kan göra anmärkningar på hans sätt att framställa broder Carls strävanden och uppfattningssätt, men det torde vara svårt påstå att den värld han trollar fram med några lätta slag med pennan mot framtänderna och utmålar med sina ord vore [s. 391] någonting skugglikt, förtunnat, illusoriskt. Med all sannolikhet är det någonting vida tätare och därmed också verkligare än den stämning vi själva vore i stånd att uppleva om vi plötsligt en kväll försattes till Ljungbyhed och hörde taptot blåsas när kvällssolen kryper ner under skogskanten i fjärran och officerarna samlas kring punschkylarna.

På olika vägar når poesien en sådan substantiell effekt. Det är med den för ögonen jag med Matthew Arnold gjort gällande att det inte är vetenskapsmännen, inte Linne (så långt han var vetenskapsman), inte heller Cavendish eller Cuvier eller Darwin, som låtit oss uppleva växternas, djurens, källornas väsen, utan poeterna, män som Shakespeare, Wordsworth, Keats

Detta sätt att med hela sin varelse *uppleva* och finna ord för upplevelsen är vad jag tillåtit mig kalla "poesiens mystik".

Den amerikanske författaren och kritikern Robert Penn Warren har i sin bok "The Rime of the Ancient Mariner" sagt, att "det inte är läsaren som tolkar ett poem utan poemet som tolkar läsaren". Det är en god formulering av en tanke, som skyntar redan hos äldre litteraturhistoriker och psykologer. På samma vis kan man också säga att varje försök till en poetik ytterst innebär poesiens tolkning av den som skriver denna poetik.

Det är kanske orsaken till att någon absolut samstämmighet i fråga om den enes eller den andres uppfattning av poesien aldrig kan uppnås.

- 
368. Tigerstedt, E. N., *Det religiösa problemet i finlandssvensk litteratur*. 1939. ss. 10–22 och mitt genmäle *Dialektisk litteraturforskning*. (Nya Argus 1939.)
369. Sjöstrand, Östen, *Poesi och mystik* (understreckare i Sv. D. 22. XII. 1953) och essän med samma titel i essäsamlingen *Ande och verklighet*. 1954. s. 26. Jfr mitt inlägg *Det poetiska nuet*. (Sv. D. 27. XII. 1953.)
- 370–371. Malmberg, Bertil, *Värderingar*. 1937. ss. 198–199.
- 370–371. Homén, Olaf, *Poetik*. 1954. s. 209.
373. Staiger, Emil, *Grundbegriffe der Poetik*. 1946.
373. Enckell, Rabbe, *Relation i det personliga*. 1950. s. 113.
374. Langer, Susanne K., *Feeling and Form*. 1953. ss. 66, 127.
374. Staiger, *a. a.* ss. 26–27.
376. Jfr Dickson, Walter, *Ekoglidning hos Ekelof* (Utsikt 1950. Nr 8.)
376. Dante, *I livets vår*. Övers. av Fr. Wulff. 1925. s. 134.
376. Björkman-Goldschmidt, Elsa, *Harriet Lowenhjelm*. 1947. ss. 220–221.
- 376–377. Erik Lindegren har gjort sitt uttalande i Ture Nermans *Troll i ord*. 1954. s. 177.
377. Oswald, Gösta, *Ur förskola till en mänskligare estetik*. (Utsikt 1948. Nr 2, s. 4.)
377. Langer, *a. a.* s. 214.
377. Dickson, Walter, *Hjärtfäste och hungertorn*, 1953. s. 95.
377. Aristoteles, *a. a.* s. 52; Brooks, Cleanth, *The well wrought Urn*. s. a. s. 223.
378. *Modärn finlandssvensk lyrik*. I urval och med en inledning av Rabbe Enckell. 1934. s. 23.
378. Holmqvist, Bengt, *Modern finlandssvensk litteratur*. 1951. s. 55. Se även samme författares *Svensk 40-talslyrik* (Verdandis småskrifter Nr 517) 1951. ss. 47–50.
378. la Cour, Paul, *Fragmenter af en Dagbog*. Andet Oplag. 1950. s. 36.
378. Eliot, T. S., *Vad är en klassiker?* Och andra essayer. Övers. av Daniel Andrae. 1948. s. 39.
380. Schleiermacher citerad enl. Staiger, *a. a.* s. 68.
380. Langer, *a. a.* ss. 28, 292.
381. Baensch, Otto, *Kunst und Gefühl*. (Logos XII. 1923/24. ss. 2, 8.)
382. Staiger, *a. a.* s. 69.
382. Richards, I. A., *Science and Poetry*. 1926. s. 25.

383. Ekelöf, Gunnar, *Själsyn*. (poeter om poesi. 1947. s. 104.)  
 383. Janzon, Åke, *Vinteroffer*. (Understreckare i Sv. D. 25. XI. 1954.)  
 386. Enckell, Rabbe, *Relation i det personliga*. s. 78.  
 386–387. Joyces stil har mycket fint analyserats av Rudolf Hentze i *Die proteische Wandlung im "Ulysses" von James Joyce und ihre Spiegelung im Stil*. (Die neueren Sprachen. Beiheft Nr 27. 1933.) Jfr t.ex. s. 34.  
 387. Auerbach, Erich, *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 1946. Jfr med varandra kapitlen VIII och XIX.  
 388. Björck, Staffan, *Romanens formvärld*. Studier i prosaberättarens teknik. 1955. s. 174.  
 389. a Cour, Paul, *a. a.* s. 134.  
 389. Fry, Roger, *Vision and Design*. 1947. s. 16.  
 391. Warren, Robert Penn, *The Rime of the Ancient Mariner*. 1946. s. 70. – Enligt Bengt Holmqvist är det särskilt viktigt att komma ihåg Warrens sats, när det är tal om en "svårbegriplig poesi"; då om någonsin gäller det att överlämna sig åt dikten. Se *Svensk 40-talslyrik*. ss. 42–43.

## Medverkande

LARS GUSTAFSSON, författare och distinguished professor emeritus, Austin, Texas

PETER GÄRDENFORS, professor i kognitionsforskning vid Lunds universitet

SVANTE NORDIN, professor i idé- och lärdoms historia vid Lunds universitet

HANS RUIN, professor i filosofi vid Södertörns högskola

Utdrag ur skrifter av

HANS LARSSON (1862–1944), professor i teoretisk filosofi vid Lunds universitet

HANS RUIN (1892–1980), professor i filosofi vid Åbo akademi och därefter docent i estetik vid Lunds universitet





# INSIKT OCH HANDLING

INSIKT  
OCH  
HANDLING

Utgiven av  
Hans Larsson Samfundet

Volym 24

*Tema*  
*Poesins logik och mystik*

REDAKTÖR: BO HANSON  
ERIK DAHLBERGSGATAN 32  
411 26 GÖTEBORG

TRYCKT MED BIDRAG FRÅN  
ERIK OCH GURLI HULTENGRENS FOND FÖR FILOSOFI

TRYCKNING: MEDIA-TRYCK, LUND 2012  
PRODUKTION: JOHAN LASERNA  
ISBN 978-91-637-1544-0  
ISSN 0436-8096

## Innehåll

- 7 Inledning  
*Svante Nordin*
- 15 Om lyrisk evidens  
*Lars Gustafsson*
- 29 Kunskap genom metaforer. Om poesins epistemologi  
*Peter Gärdenfors*
- 43 Filosofin och det diktade ordet. Några reflektioner  
kring Hans Larssons och Hans Ruins poetik  
*Hans Ruin*
- 51 Utdrag ur *Poesins Logik*, 1899  
*Hans Larsson*
- 59 *Poesins mystik*. Efterskrift till andra upplagan 1960  
*Hans Ruin*
- 91 Medverkande

# Inledning

*Svante Nordin*

Filosofin skiljer sig från andra discipliner bland annat på så vis att nya läsningar av klassiska texter spelar en viktig roll för den moderna debatten. Det skulle sålunda vara omöjligt att skildra den filosofiska forskningen under de sista femtio åren utan att lägga märke till den betydelse som nya tolkningar av låt oss säga Platon, Aristoteles, Kant och Nietzsche har fått för vad som hänt inom bland annat kunskaps-teori, ontologi, moralfilosofi och politisk filosofi.

Men har svensk filosofi avsatt några ”klassiker” som tål att läsas om inte bara av idé- och lärdomshistoriskt intresse utan för att hämta inspiration för nytt filosoferande? Frågan kan inte besvaras lika självklart jakande som om den gällt tysk, fransk, engelsk eller för den delen dansk filosofi. Men några kandidater för kreativ omläsning kan man ändå peka ut. Två sådana vore Hans Larssons *Poesiens logik* och Hans Ruins *Poesiens mystik*. Båda har hållit sin ställning genom generationer. Båda tar upp ett problem som behållit sin aktualitet. Det handlar om poesins verkningssätt men ur en så att säga kognitiv synpunkt. Är det möjligt att genom poesin förmedla en kunskap om verkligheten som inte kan förmedlas på annat sätt? Om detta har Hans Larsson och Hans Ruin haft saker att säga som fortfarande är tänkvärda och som fortfarande kan stimulera till nya tankar.

Framför mig står en blommande hagtorn. Jag har betraktat den många gånger, men i dag faller den mig i ögonen och

fäster min uppmärksam vid sig en längre stund, troligen emedan den står så vackert höljd i sina blommor. Jag ger småningom akt på trädets form och resning närmare än jag förr gjort. Det har en kort, mycket kraftig stam, en aln ifrån jorden börjar den grena sig och bildar en i förhållande till den bärande stammen mycket stor och tung krona. Om denna tynger för hårt på stammen? Männe där finns en riktig proportion? Har trädet naturlig balans, har den vila och jämvikt? (s. 8)

Med sådana iakttagelser och frågor inleder Hans Larsson sitt resonemang i *Poesiens logik*, den bok som han gav ut 1899 och som skulle förbli hans kanske mest kända. Bilden av hagtornen leder snart fram filosofen till hans centrala frågor:

Jag håller trädets alla delar så samlade i min föreställning, att jag i min tanke väger dem, liksom jag väger dem i handen. Männe jag alltid kan hålla dem så fast tillhopa? Det vet jag, att jag icke kan. (s. 9)

Det är med andra ord frågan om förhållandet mellan delarna och helheten som Hans Larsson vill åt genom sin bild av hagtornsträdet. Hur kan vi i tanken hålla samman enskildheterna till en helhet? Hur kan vi göra dem alla samtidigt presenta för medvetandet? För Larsson mynnar detta ut i en distinktion mellan diskursivt och intuitivt tänkande:

Vi kunna uttrycka oss sålunda: det som är för sinnena närvarande, inom synhåll, hörhåll, lukthåll o.s.v. kunna vi när som helst uppfatta successivt, eller som man säger diskursivt, men ej när som helst samtidigt, syntetiskt, intuitivt.

Skillnaden mellan diskursiv och intuitiv uppfattning skulle alltså förefinnas redan vid själva åskådningen. (s. 11)

Larsson brottas sålunda med intuitionsproblemet, aktuellt i tidens filosofi bland annat genom Henri Bergson, som tilldelat intuitionen en central roll i sitt tänkande. Larsson hade redan tidigare behandlat det i sin lilla skrift *Intuition* (1892). Han skulle återkomma till det i en annan liten skrift, *Intuitionsproblemet, särskilt med hänsyn till Henri Bergsons teori* (1912). Gentemot Bergson ville Larsson framhålla, ”att intuitionen följer den vanliga logikens lagar, endast tillämpande dem på ett finare sätt”. (s. 5).

Nu förbinder Hans Larsson emellertid intuitionen med den estetiska sfären, den är ett medel för estetisk urskiljning som gör oss känsliga för det fula såväl som det sköna:

Jag är nu böjd för att anse intuitionen ej blott som ett formellt villkor för estetisk stämning; jag vill tro, att den i och för sig och ensam räcker till för att väcka en sådan. (s. 14).

Liksom Bergson i samtiden, men även under åberopande av Platon, Spinoza, Goethe och Boström, förknippar Larsson intuitionen med livet och livsmålen. Det handlar om att aktualisera dessa livsmål, om ”att ’leva fullt’, att ’vara sig själv’, d.v.s. aktualisera sig själv med alla sina möjligheter”. (s 27):

Det är detta behov av aktualitet, som poesien enligt min mening tillfredsställer. s. 28

I *Poesiens logik* avser författaren att ”behandla poesien från dess teoretiska sida”. s. 7. Det är poesins logiska funktioner i deras förbindelse med intuitionens logik som det är fråga om. Inte minst kommer det därvid att handla om poesins språk och retorik, om de poetiska figurerna, om rytm och komposition, om mimiska medel. Poesin är bara skenbart irrationell och nyckfull. I grunden följer den logikens lagar, ja uppfattar dem med största stränghet.



Från de poetiska figurernas domän hämtar Larsson klagörande exempel. Antitesen har sin logiska funktion genom att bestämt avgränsa ett medvetandehåll från ett annat, tydliggöra det genom kontrasten. Klimax framhåller stegringens betydelse för omdömet (högsta betyget får sin roll genom de många lägre betygsstegen). Hyperbolen är ett känsloutbrott, men inte bara det. Där finns också ett logiskt moment: "Vissa föreställningar kunna ej med tillräcklig livlighet aktualiseras, om ej apperceptionen får sikta över målet". Vi säger "vitare än snö" i den avsikten: "Hyperbolen visar en riktning: gå så långt du orkar åt det hållet!" (s. 71). Paradoxen avslöjar den upptäckt som är så ny och banbrytande att existerande ord och tankekategorier inte kan uttrycka den. Synekdoke (delen för helheten) återspeglar en hos vårt tänkande nödvändig mekanism där den pregnant detaljen aktualiserar helheten. Bildspråket, metaforen, gör synen tydligare genom att koncentrera uppmärksamheten. Och så vidare.

Hans Larssons *Poesiens logik* blev hans sannolikt bäst kända och mest inflytelserika bok. Den kom ut i upplaga efter upplaga och översattes till bland annat franska. Hans Ruin lärde tidigt känna den, i synnerhet som fadern var en vän till Larsson, vilken regelbundet sände honom sina böcker. Larssons böcker stod alltid framme och lätt tillgängliga i hemmet.

Hans Ruin var docent i psykologi vid Helsingfors universitet och var en kort tid professor i filosofi vid Åbo akademi innan han flyttade över till Sverige och 1947 blev svensk medborgare. Detta år blev han också docent i estetik vid Lunds universitet. Huvudlinjen i Ruins filosofiska och psykologiska författarskap var riktad mot en enligt hans mening överdriven intellektualism i uppfattningen av själsförmögenheterna och deras sätt att fungera. Tänkare som Bergson och Ludwig Klages hörde till hans förebilder. Men i den bok som

kom att betraktas som hans huvudarbete, *Poesiens mystik* (1935), var det framför allt till den franske litteraturforskaren Henri Bremond han knöt an. Redan i förordet till sin bok hänvisade Ruin till det föredrag som "denne lika stridbare som spränglärde abbé" höll inför Institut de France:

Föredraget gällde vad han kallade 'den rena poesien' och avsåg, såsom han öppet yppade, att med tanke på ett just förestående inval i akademien påverka kollegerna där till förmån för hans kandidat till utmärkelsen. Denna kandidat var Paul Valéry, som bekant ett av de mest lysande namnen i det nutida Frankrike, poet och essäist, tänkare och diktare på samma gång, en man sällsynt klar och stringent i sin tanke, men djupast inne bränd av mystikens heta flamma [...]" (s. 8f).

Ruin refererar Bremonds tes om "den rena poesien" på ett sätt som visar hans instämmande, men också att han funnit sina egna redan tidigare utvecklade uppfattningar bekräftade genom fransmannens resonemang:

Poesien rår här över en gåtfull puls, en mystisk vibration, som när den når oss frigör hos oss en oväntad kraft till intim kontakt med tillvaron. [...] Skall det som i poesien äger rum jämföras med något, så är det med de erfarenheter bönen bringar. Det är en liknande sträckning, hänvändelse i båda fallen, och en liknande uppfyllelse: vårt väsen flyter ut, strömmar mot en djupare verklighet och uppnår kontakt med den. (s. 10f.)

Trots de något extravaganta formuleringarna avser inte Ruin att driva tanken att poesin låter oss komma i kontakt med en hinsides verklighet. När en andra upplaga av *Poesiens mystik* utkom 1961 inskräpte Ruin detta i en efterskrift. Det mystikbegrepp han använt

hade ingenting med bestämda trosföreställningar att göra, framhöll han där, inte heller med en religiös inställning överhuvud:

Det hänför sig helt och hållet till ett immanent psykologiskt faktum. Tesen som förfäktas är nu att detta immanenta psykologiska faktum har en stor betydelse i poesien, både som incitament för poetens skapande och som en effekt han med sina poetiska uttrycksmedel vill framkalla hos läsaren. (s. 367f.)

Utmärkande för poesin blir enligt detta synsätt att den alltid är ”något, som får till stånd en inre samling i verkningsfull kontrast till vårt vardagliga, spridda och flackande medvetande.” (372f.) Ruin analyserar poesins verkningsmedel, dess ”samlande nu”, dess ”vila i rörelsen och rörelse i vilan” där förflutet och nu flätas samman med det kommande. Och han framhåller hur ”många av poesins stilmedel gör utfästelser, på vilka det infriande örat trofast väntar under ordens alla mellanspel.” (s. 373f.)

I sitt förord tog Ruin upp det faktum att titeln på hans bok alluderar på Hans Larssons *Poesiens logik*. Men han förnekade att allusionen var att uppfatta som polemik. Det handlade inte om att gen-driva Larssons teser eller åsikter. Tvärtom framhöll han att Larssons bok gav mera om poesins väsen än åtskilliga tjocka och väldokumenterade avhandlingar i ämnet:

Nej, det är varken någon lust eller något behov att polemiserar mot Hans Larssons skrift, som ligger bakom mitt ämnes skenbart polära formulering. Långtifrån att avse en polemik avser det en komplettering av Larssons synpunkter. (s. 8.)

Visserligen hade Ruin slagit in på en annan väg. Men hans jämförelser med mystiken innebar inte att han prisgav poesin åt det irrationella, dunkla eller formlösa. Också mystikern hade sin ”finlogik”, inte heller han var någon dunkelman.

I förhoppningen att Larsson skulle godta denna tolkning skickade Ruin honom sin bok. Ett tackbrev (7 nov 1935) ger vid handen att Larsson är beredd att acceptera Ruins försäkningar. Han hade inte hunnit läsa hela boken, skriver brevörfattaren, men hade redan av förordet sett att han kunde sända ”mitt oförbehållsamma, mitt djupa, tack”. När han själv velat visa att de poetiska begreppen är förklarande och förtydligande hade hans undersökning måhända haft ”pilen riktad mot det mystiska, det enhetliga, där associationerna icke urskiljas, men där reflexionen ibland kan ta fram dem.” Han tillade:

Ingen kan vara gladare än jag åt de ’kompletteringar’ jag hittills funnit i Er bok. Nu gäller det att se i vad mån de också gå emot vad jag tänkt. (s. 223f.)

Gemensamt för Larssons och Ruins böcker var inriktningen mot poesins förmåga att förmedla intuitiv syn och helhetsgestaltning. Men onekligen var vägarna skilda. Som de respektive titlarna utsäger var Larssons syfte främst att uppvisa poesins logiska funktioner medan Ruin ville påvisa analogin med mystiken. Larsson gjorde kanske klokt i att skicka tackbrevet innan han läst hela Ruins bok.

För eftervärlden är det emellertid framför allt samsynen mellan de båda filosofernas verk som faller i ögonen. Vad det hos båda gäller är poesins och det poetiska språkets förmåga att förmedla en upplevelse och verklighetsuppfattning av mera omedelbar art än den diskursiva framställningens, det handlar om intuitionens kognitiva bidrag, som symbolens och metaforens meningsskapande eller meningsåtergivande förmåga.

Detta nummer av *Insikt & Handling* förmedlar tre texter som innehåller nyläsningar av Larssons eller Ruins bok (eller båda), nyläsningar som blir utgångspunkter för reflexioner kring bland annat lyrikens språk och dess resurser. Filosofen Hans Ruin (tillika sonson

till Hans Ruin d.ä.) reflekterar utifrån sina utgångspunkter i bland annat fenomenologins språk över de båda svenska filosofernas tematik. Kognitionsforskaren Peter Gärdenfors resonerar kring metaforernas kognitiva funktion. Poeten, romanförfattaren, filosofen med mera Lars Gustafsson kommer med uppslag beträffande hur det poetiska språkets särart kan analyseras och hur dess möjliga teoretiska bidrag kan tänkas se ut.

## Om lyrisk evidens

*Lars Gustafsson*

– och tysta som Egyptens präster begynte stjärnorna sitt tåg

*Esaias Tegnér*

I det följande skall jag försöka argumentera för ståndpunkten att metaforer – inte alla metaforer, men en delmängd av dem, de som jag har kallat de framgångsrika – faktiskt kan tillföra oss kunskap. Det innebär att kunskap kan överföras med andra språkliga medel än med satser som uttrycker verifierbara påståenden. Eftersom konsten innehåller metaforer (både språkliga och i andra former av bilder) har detta stor betydelse om man vill hävda att konsten är en kunskapskälla.

Ett sådant påstående är logiskt starkt nog att dra upp en viktig idéhistorisk skiljelinje, där vi på den ena sidan finner så olika tänkare som Aristoteles, Chladenius, Schopenhauer, Max Black, Martha Nussbaum och naturligtvis Hans Larsson, i det andra lägret – Platon, Frege och Carnap-Tarski.

★

Mycket men inte allt – och det är det viktiga – i Hans Larssons *Poesins logik* kan te sig något ålderstiget. Den lilla boken med den stora tesen att poesin har en kognitiv funktion, att den är en kunskaps-

källa, kom 1914. Det innebär att författaren av kronologiska skäl missade nästan allt av den senfärdiga svenska modernismen. Hans Larssons illustrationsmaterial är väsentligen svenskt och i någon liten mån tyskt. Det innebär till exempel att ett sådant avsnitt där han diskuterar det poetiska ordvalet och finner att "Poeten" föredrar *stavkarl*, *gångare*, *dväljas* och *ånghäst* framför *tiggare*, *häst*, *vistas* och *lokomotiv*, inte så lätt kan engagera oss.

Men det kan onekligen en rad andra av bokens frågor. Det för en modern läsare mest centrala avsnittet är nog det som behandlar bildens roll i dikten.

Filosofen gör alla de vanliga iakttagelserna: att språket ända ner i sin grundstruktur är baserat på konkreta, sinnliga upplevelser som är till den grad etablerade att vi snarare upplever dem som abstrakta begrepp. "Begripa", "förutsätta", "fatta" o.s.v. De visuella metaforerna bildar ett lika rikt och effektivt fält som de taktila: "inse", "förutse", "fokusera" o.s.v. Sådana metaforer som kristalliserats till universalialia, kallar Larsson med ett träffande ord för "grundmetaforer". De är nödvändiga för poesin, som för all annan språkanvändning. Larsson tycks luta åt den uppfattningen att språket egentligen inte kan förmedla någonting om det inte sker i bilder. Men dessa grundmetaforer är inte vad vi menar med *den poetiska bilden*.

Grundmetaforerna är nedslitna; vi uppfattar inte längre den taktila undermeningen i ord som *begripa*, *omfatta*, *handha*, inte den visuella metaforen som är gömd i ord som *inse*, *varebli*, *förbise*.

Den poetiskt framgångsrika metaforen måste rymma ett element av överraskning.

Människolivet flyr som röken i väder

står det i Stiernhielms Herkules i min modernisering Detta är en enkel och utomordentligt övertygande metafor. Den är med andra

ord vad jag i det här resonemanget har kallat *framgångsrik*. Den *etablerar* en förbindelse mellan två begreppsält. Eller *synliggör* den en förbindelse som redan fanns där?

En lysande bild hos Tegnér:

– och tysta som Egyptens präster begynte stjärnorna sitt tåg

väckte indignation hos en och annan vän av ordning i poetens samtid. Voro inte stjärnorna mera välbekanta än skridandet hos Egyptens präster? frågade den tröttsamme Vilhelm Fredrik Palmblad. Just genom att avbilda något välkänt som något mindre välbekant blir den poetiska bilden effektiv, invänder Hans Larsson.

Den framgångsrika poetiska bilden överbryggar perceptionens begränsningar. Den överraskar inte bara. Den ger oss en evidens-känsla inte olik den som vi erfar inför det konklusiva matematiska beviset: det finns ingenting att tillägga.

Språkakter kan vara framgångsrika eller misslyckas. Den empiriska utsagan "Katten sitter på mattan" är framgångsrik om det är fallet att katten sitter på mattan. Och märk väl: om avsikten är att tala om hur det är. Även lögn är språkakter och kan vara mer eller mindre framgångsrika. "Katten sitter på mattan" är en framgångsrik lögn, om och endast om katten inte sitter på mattan.

Den teoretiska utsagan "Det finns inget högsta primtal" är mycket svårhanterligare. Det går ju inte att överblicka de naturliga talens transfinita serie. Alltså måste vi bevisa satsens sanning på ett annat sätt: vi visar att dess negation leder till en självmotsägelse. Vilket var Euklides sätt att hantera detta.

Robert Nozick, en alltför tidigt bortgången briljant ung harvard-filosof, inledde sin *Philosophical Explanations* år 1982 med en diskurs över skillnaden mellan filosofiska bevis och filosofiska förklaringar, där han uttryckte ett slags snarast intuitiv motvilja mot det element

av *tvång* som ingår i det konklusiva beviset. Det har en fundamental likhet med matsituationen på schackbrädan. Det finns inget mer att göra. Det finns inget mer att tillägga. Det finns – om vi får följa Nozick – ett element av *kapitulation* i vårt godtagande av det konklusiva argumentet.

Förklaringen däremot tvingar oss inte. Den vinner oss på sin sida, menar Nozick. Distinktionen kan ibland förefalla skäligen subtil. Hur är det med:

Om A är större än B, och B är större än C, så är A större än C?

Är det ett bevis eller en förklaring? Det är något som uppenbart *kan användas* i ett bevis, givna de andra premisserna, där det ingår att A, B, och C existerar och att A är större än B och B större än C. Förklaring? Ja påståendet är konklusivt, det är något som omedelbart inses, det kräver ingen övertalning, givet en standardiserad mottagare. Skall vi förstå Nozick så att en förklaring är något vi accepterar, medan ett bevis är något som inte lämnar oss någon utväg?

★

Hur är det nu med sådana utsagor som är utmärkande för, eller som vi oftast hittar, i poesi? Hur ser lyrikens motsvarighet till matematikens konklusivitet ut? Finns det något sådant som *lyrisk evidens*?

”Buskarna dignar i mörkret” – det här är ett utmärkt exempel på en poetisk metafor. (Upphovsmannen är, som alla minns Tomas Tranströmer.) Metaforen är oförmedlad, d.v.s. här finns inget ”som” eller ”lik” som varnar oss att det är en jämförelse vi har att göra med. Jämförelsen presenterar sig inte som jämförelse utan har formen av en alldeles rak påståendesats. Men den påstår ingenting om vi med påstående menar något som kan vara sant eller falskt och kan alltså

inte heller ha några logiska konsekvenser. Ett bra sätt att fastställa att det är så är att underkasta satsen vad jag brukar kalla för Aristoteles test; en sann eller falsk sats har alltid en meningsfull negation. Vad skulle det innebära att säga att buskarna *inte* dignar i mörkret?

Uppenbart uppfyller

Buskarna dignar i mörkret

inte adekvansvillkoret för Tarskis korrespondensteori för sanning, vanligtvis exemplifierat med

Snö är vit, om och endast om, snö är vit

Metaforiska satser är inte sanna eller falska. Däremot kan de vara framgångsrika. Eller misslyckas, som i ett exempel som lär ha förekommit i ett tal i Franska Nationalförsamlingen omkring 1848:

Statens skepp seglar på randen av en vulkan.

★

I själva verket kan vi knappast öppna en normal svensk kultursida utan att stöta på en uppsjö av misslyckade metaforer. Som Sören Halldén, en svensk filosof som vi alla har anledning att sakna, påpekade i sin bok *Humbugslandet*, är det framförallt konst- och litteraturkritiker som drygar ut sina textmassor med meningslösa exploateringar av ordens sällsamma förmåga att alltför villigt ingå föreningar kors och tvärs med varandra.

Ett bra exempel, hämtat från Peter Cornell i Expressen den 21 1 2010:

[i Evert Lundkvists måleri] vadar figurerna i en trögflytande gnostisk materia

Den ännu vakne läsaren frågar sig möjligen hur en *gnostisk materia* ser ut och hur vi skiljer en gnostisk materia som är trögflytande från en som är lättflytande.

Den framgångsrika metaforen förefaller däremot ha något djupt gemensamt med den framgångsrika förklaringen. Den ger oss evidens känslor. Är den också tvingande på det sätt som Nozick uppfattar beviset som tvingande, d.v.s. konklusiv i den meningen att när den föreligger finns det ingenting mer att invända?

Det är viktigt att ha klart för sig att inte vilken djärv eller oväntad sammanställning av begrepp som helst duger för att frambringa en lyckad metafor. Om det vore så skulle det vara mycket enkelt att skapa ett computerprogram som skapade poesi genom att slumpvis sammanföra olika begrepp med varandra. (Möjligen var det något sådant Raimundus Lullus var ute efter med sin *Ars Magna*. Hans Magnus Enzensbergers poesimaskin, numera att beskåda i Deutsches Literaturarchiv i Marburg – ett skäligen respektlöst skämt med hela poesien, kan ses som ett sådant modernt lulliskt system, förstärkt med computerprogrammets resurser och den mäktiga slumptalsrepertoar som alla numren i Berlins telefonkatalog tillhandahåller, om de ordnas i en enda lång rad efter varandra.)

Men maskiner hjälper föga. De vet inte vad de vill.

Det intressantaste med metaforer är att inte alla är framgångsrika. Det finns ingen mekanisk metod, ingen algoritm. Så vårt grundproblem – som vi alltså delar med Hans Larsson – är: Vad är det som gör en metafor konklusiv medan en annan faller platt till marken?

Problemet är ett av de djupa och har för min filosofiska intuition något gemensamt med kardinalproblemet i Malebranche's filosofi: Hur förbinds en förnimmelse med ett individuellt begrepp? Förnimmelser och begrepp har ju ingenting formellt likartat med varandra,

och ändå sorterar förnuftet galandet till tuppbegreppet och skällandet till hundbegreppet.

I och för sig är det ju ingenting särskilt sensationellt med att kunskap kan förmedlas på andra sätt än med propositioner. Om jag *visar* ett barn hur man knyter ett skosnöre är det kunskapsöverföring även om jag inte yttrar ett ord. Det finns många sätt att *visa* och några av dem kan vara ytterst informativa; diagram, kartor, tränarens demonstration av tennisserven, där han är hänvisad till att bruka sin egen kropp som förebild, spåret i snön som visar att ett lodjur nyss gick där.

Det intressanta är när språkliga uttryck kan förmedla kunskap utan att egentligen påstå någonting.

Det finns några terminologiska frågor som måste redas ut.

”Metafor” betyder ungefär ”bortförande till ett annat ställe” och ordet är alltså självt en metafor. Jag menar med metafor en operation där ett begrepp överförs från sitt ursprungliga begreppsält till ett annat där det inte egentligen hör hemma och där det anförtros ett jobb, en funktion som jag skall försöka beskriva litet bättre.

Går man till litteraturvetarna skall man finna att de har anmärkningsvärda svårigheter att definiera *metafor* i positiva termer. De kan tala om vad den inte är men inte vad den är. Och det beror på att de tycks känna ett starkt behov av att skilja ut den egentliga metaforen från metaforliknande operationer som inte är riktigt detsamma; *synekdoke*, som när ”segel” används för ”skepp” eller ”kronan” för ”kungamakten”, *kennningar* som när döda krigare beskrivs som ”*korpens föda*” och flera andra. För mina syften förefaller dessa distinktioner mindre angelägna.

Ett annat terminologiskt problem, där det är bra om man kan enas, är vad man skall kalla de två leden i metaforen. Det finns flera olika förslag, där I.A. Richards ”tenor” och ”vehicle” hör till de mest popu-



lära efter *The Philosophy of Rhetoric* 1936. Jag skall använda ”modifierator” och ”modifierand”. (Det förefaller mig bekvämt och lätt att hålla i huvudet om man tänker på det välbekanta begreppsparet ”analysans” och ”analysandum.”)

I Tranströmers rad:

Uppvaknandet är ett fallskärmshopp från drömmen

är alltså ”fallskärmshopp från drömmen” modifieratorn, och ”uppvaknandet” modifieranden.

I klassisk poetik, inklusive Hans Larssons behandling i *Poesins logik*, är metaforer *bilder*. Är dom det? *Buskarna dignar i mörkret* – är det en bild? Att digna är att bära något som är alltför tungt. Det som bärs är på gränsen till det bärbara. Att digna ger en karakteristisk kroppshållning. Är det så vi skall förstå att buskarna ser ut? Men är inte detta ett sätt att trivialisera och att tränga samman vad som är en så mycket verkningsfullare metafor. Är det inte något mer som ryms i Tranströmers metafor, något utöver det skäligen enkla påståendet att buskarna tycks luta? (Lutar verkligen buskar mera i mörker?)

Den store holländske barockretorikern Chladenius påstod att när vi liknar månen vid en silverslant inför vi ett nytt ett tredje ting i världen, månen-som-silverslant.

En liknande analysmodell hittar vi hos Max Black. Tag som exempel ”Människan är en maskin”.

Om vi går efter Max Black är det faktiskt ett slags substitution som äger rum – fast inte av det vanliga slaget – modifierator och modifierand *interagerar* med varandra. Och denna interaktionsteori innebär att operationen egentligen gör något med båda begreppen, både *människa* och *maskin*. Interaktionsteori är egentligen inte något alldeles nytt när Max Black kommer med den.

Den metaforiska operationen kan naturligtvis ses som ett slags substitution, men vad som skiljer den från vanlig substitution av synonymer är inte bara frånvaron av Leibniz’ *salva veritate* utan att den metaforiska substitutionen, *begreppsutväxlingen* kunde man säga, förefaller i någon mån *förändra* meningen hos både modifierator och modifierand, substitut och substituend. Modifieratorn, säger Max Black, ”selects, emphasizes, suppresses, and organizes features of the principal subject by implying statements about it that normally apply to the subsidiary subject”. (Max Black, ”Metaphor,” pp. 25–47 in *Models and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press, 1962).

Metaforen, både i Chladenius version där den blir till ett *tredje ting*, och i Max Blacks version, där påståenden som normalt hör till en begreppsfas *byts ut* med en annan, är en bärare av en kunskap.

Metaforoperationen, ”överflyttandet”, kan naturligtvis ses som ett slags substitution, men vad som skiljer den från vanlig substitution av synonymer är inte bara frånvaron av Leibniz’ *salva veritate*. Tvärtom, det märkvärdiga är att den metaforiska substitutionen förefaller i någon mån *förändra* meningen hos både modifierator och modifierand, substitut och substituend. Detta är naturligtvis inte vad vi vill ha om avsikten är att uppnå bibehållet sanningsvärde, som när vi substituerar ”ogifta män” för ”ungkarlar”.

Särskilt de litterära teoretikerna betonar den ”spänning” som modifieratorn övertar från modifieranden. Vilket kan kasta ett ljus över Chladenius ”tredje ting”.

Det är bara i den semantik som börjar i Freges uppsats om tanken, ”Der Gedanke”, och möjligen i lagtexter som orden har en fastlagd mening. Blomfield och Hjelmlev och en rad äldre meningsteoretiker använder ordet *konnotation*, inte för ett ords innebörd fattad på begreppsrealistiskt sätt, eller som i skolastikernas *comprehensio*, alltså som den uppsättning av villkor som ett föremål måste uppfylla för

att ingå i begreppet, utan som en term för den diffusa, allmänna sfär av associationer som omger meningskärnan i varje morfem. Denna yttre sfär som inte sällan görs tillgänglig med hjälp av speciella modifieringsord, t.ex. ”ett slags” – *traktorer är ett slags bilar* – är begreppets utvidgbara del. Som för att fylla sin uppgift kan vara porös i Weismanns mening: innebörden växlar med kontexten. En död häst är en häst för juden och muslimen men knappast för kavalleristen på slagfältet.

Metaforen utvidgar begreppet eller visar oss att det rymde något som vi inte väntade oss att det fanns där:

December. Sverige är ett uppdraget avtacklat skepp.

Om vi fullföljer den riktning som Chladenius och Max Black har antytt kan vi skapa oss en ungefärlig uppfattning om hur det går till när en metafor är framgångsrik. Den skapar en interaktion mellan två begreppsält vilket för vår kognitiva bild förändrar dem båda. För att vara lyckosam behöver metaforen uppenbart inte finna en likhet. Buskar behöver inte luta för att digna i mörkret, stjärnorna som långsamt framträder på himlen behöver inte skrida likt egyptiska präster. Dignandet, skridandet, fallskärmshoppet är uppenbart något som poeten – precis som Chladenius säger – *inför* i världen. Och som, väl infört, finns där. Att införa en metafor är inte att anställa en jämförelse mellan modifieringsord och modifieringsord, – det är en konstruktiv akt.

★

Vi kommer då – efter så långa och många förberedelser – till frågan om poetisk evidens. Finns det i metaforforskningen något slags svarighet till *konklusivitet* i det matematiska beviset? Finns det samma upplevelse av att ha att göra med en andens operation som inte längre lämnar oss ytterligare spelrum?

Ett missförstånd måste förebyggas: metaforer är trivialt oemot-sägliga i den meningen att man inte kan betvivla deras sanning. Eftersom de varken kan vara sanna eller falska finns det ingen sanning att betvivla. Buskar dignar inte i mörkret. Det är inte heller fallet att de inte dignar. Dignandet ingår så att säga inte i deras repertoar.

Nu kommer vi tillbaka till den grundläggande fråga som vi har gemensam med Hans Larsson: Hur blir en metafor kunskapsbärande, eller, om ni så vill, konklusiv. Det klassiska testet – sedan Leibniz – på att en synonym är rätt vald är att den kan utbytas mot det ursprungliga ordet *salva veritate*. Alla ungarlar är ogifta.

Finns det ett test för den framgångsrika metaforen i stil med synonymins *salva veritate*? I metaforer har modifieringsord och modifieringsord inte samma mening. Men den framgångsrika modifieringen skapar ny mening. Det är – kunde man kanske säga – ett slags celledelningsprocess som äger rum. Med Chladenius *tredje ting* som resultat.

När figurerna i Evert Lundqvists måleri *vadar i en trögflytande gnostisk materia* förefaller det inte vara något intressant som händer. Hur ser en gnostisk materia ut? Finns det någonting i den gnostiska teologin som säger att den gnostiska materien måste vara trögflytande? Sanningen om denna usla metafor är att den inte på något sätt bidrar till vår uppfattning om hur figurerna i Evert Lundqvists måleri ser ut.

Men varför misslyckas den? Den är sluten. Den interaktion, som Max Black och Chladenius talar om, uteblir fullständigt. Det går inte att ta sig vidare med denna metafor. Den leder ingenstans. Den tillåter ingen utvidgning.

Den konklusiva metaforen hjälper oss att se något i båda de sammanförda begreppen som inte hade varit tillgängligt för oss utan den. Interaktionen kan under gynnsamma omständigheter undergå en expansion. Alla metaforer är inte estetiska. Några av de intressantaste är filosofiska, som *L'Homme Machine*, eller fysikaliska som *svarta hål*.

I extrema fall växer metaforen till system, den utvecklar sig till en *modell*. Ett sätt att se på lyckade metaforer är att de upprättar nya kontexter, ett slags subrutiner i det större semantiska systemet. Och dessa nya kontexter gör det möjligt att avvinna välbekanta empiriska fakta ny kunskap.

Den som intresserar sig för äldre elektricitetslära slås snabbt av i hur hög grad sjuttonhundratalets pionjärer såg elektriciteten som *en vätska*. De första elektriska batterierna är *flaskor*, nämligen Leydenflaskor, den elektriska energin *strömmar* mellan polerna och den har motsvarigheter till strömningshastighet och tryck och volym. Det är egentligen först med Maxwells allmänna ekvationer som denna vätskemetafor ersätts av något annat.

Att se den elektriska energin som något annat, nämligen en vätska, stadd i olika dynamiska tillstånd var en lyckosam metafor. Metaforen var inte bara en jämförelse. Den skapade ett helt system av möjliga analogier, en metaforisk kontext, kanske vi kan kalla den. Och denna metaforiska kontext fungerade fram till en punkt där den till sist bröt samman. För att ersättas av Maxwells ekvationer som behandlar hela området som ett fält i algebraisk mening.

★

Låt mig antyda mina viktigaste språkfilosofiska fördomar: Det finns ingen regelmässig procedur för översättning av satser om äpplen eller några andra företeelser i fenomenvärlden till satser om atomer och andra elementarpartiklar. Det finns heller ingen översättningsprocedur som tar äkta värdesatser över till något annat område. De olika strata flyter omkring som ett slags öar i en ocean utan fasta vägförbindelser. När vi närmar oss stranden och försöker ta oss över öppet hav skapar vi ett filosofiskt problem.

Metaforer kan betraktas som ett slags broar mellan begreppskon-

tingenterna. De överbryggar klyftorna mellan diskurssystemen. De låter oss resonera inom ett språkskikt som om vi befann oss i ett annat. (Ett computerbegrepp, *emulation*, kommer i tankarna. En emulation är inte riktigt en simulation. Den är inte en process som låtsas vara en annan, den är en process som lever parasitiskt i en annan.)

Att tänka sig en metafor som något som skapar ett helt nytt fält av regler är inte att tänka syllogistiskt. Det är inte identiteter och inklusioner vi har att göra med. Elektricitet är inte en vätska. Den är bara något som kan ses som en vätska och liknelsen håller bara exakt så länge som den visar sig relevant. De ”regler” som den lyckade metaforen inför, blir här inte härledningsregler. De är ett slags anvisningar för gissningar. Och de har ingen rekursiv karaktär. Vad som nyss var relevant kan i nästa steg vara fullständigt irrelevant.

Sådana betraktelser kan kanske hjälpa oss att se den djupa frändskapen mellan poetisk verksamhet och andra försök att förstå verkligheten.

De visuella konsterna tillhandahåller liknande strukturer: Sergel avbildade Gustav III som Apollo, eller som Nelson Goodman, något ironiskt, har föreslagit, Dame Margaret Thatcher som gudinnan Minerva. (Här inställer sig som alla ser några knepiga frågor om begreppet avbildning. Vad innebär det att något avbildas *som något annat?*)

Också musiken vimlar av metaforiska operationer; den franska revolutionssången La Liberté, ironiskt varierad i finalen till Beethovens Eroica, Broder Jacob i den mäktiga första satsen till Gustav Mahlers första symfoni. Även här vore det frestande att ställa frågan hur metaforen lyckas eller misslyckas, men vi får uppskjuta det. Något liknande gäller *arkitektoniska gester*, som den axiallinje med vilken stadsplaneraren i Oslo placerade kungaborg och riksdagshus mitt emot varandra i den tydliga avsikten att uttrycka ett jämviktsförhåll-

lande, eller det mäktiga crescendo som Peterskyrkan i Rom sätter punkt för.

Hans Larssons *Poesiens logik* är en tillämpning av hans bergsoninspirerade skrift om intuitionen, och är alltså tänkt som en demonstration av hur icke-diskursiv kunskap kan se ut, det slags kunskap som består i att på en gång uppfatta en hel och möjligen högst komplicerad situation, flygledarens, fotbollspelarens, den gode poetens speciella begåvning.

Men i bakgrunden finns hela tiden den djupa, varma humanism som är så karakteristisk för Hans Larsson. Utan att ha förstått den har man inte förstått varför problemet är så viktigt för honom. Jag låter honom ge slutorden:

Man skulle kanske kunna säga, att över huvud det sorgliga i såväl de enskildes som i mänsklighetens liv härflyter ur oförmågan att leva med intuitiv överblick. (*Poesin logik*, s. 23)

Föredrag vid Hans Larssonsamfundets årsmöte den 24 mars 2010 i Lund

## Kunskap genom metaforer

### Om poesins epistemologi

*Peter Gärdenfors*

#### Världen går inte att beskriva

Första satsen i *Tractatus Logico-Philosophicus* lyder: "Die Welt is alles was der Fall ist". Den tidige Wittgenstein ser världen som en samling fakta som svarar mot propositioner. Propositioner kan uttryckas språkligt. I *Tractatus* går Wittgenstein till och med så långt att han säger att satserna i språket *avbildar* världen.

*Tractatus* utgår från en kunskapsteori som innebär att världen låter sig beskrivas. En tidig version av denna epistemologi är Leibniz' dröm om en *characteristica universalis* – ett universellt matematiskt språk varmed allt kan sägas på ett entydigt sätt. Med ett sådant redskap vore det, enligt Leibniz, onödigt för "två filosofer att disputeras med varandra när de råkar vara av olika mening. De behöver nämligen bara ta fram sina grifflar, sätta sig ned över sina räknetavlor och säga åt varandra: Låt oss räkna ut!"

Tanken finns tydligt kvar hos de logiska empiristerna: Med logikens exakta språk kan vi få en precis och universell beskrivning. Det främsta exemplet inom denna tradition är Carnap's *Der Logische Aufbau der Welt*. Med utgångspunkt från "elementarsatser" och genom att använda logiska operationer är målet att bygga upp en total beskrivning av världen.

Wittgenstein kommer i slutet av *Tractatus* fram att allt inte kan sägas (men det *visar* sig). Paul Valéry skriver: ”De mest fåfänga kunskaperna är de som låter sig reduceras till rena ord och som inte kan lämna denna verbala cykel”. Numera anser de flesta att Leibniz’ dröm är ouppnåbar. Världen låter sig inte beskrivas. Valéry skriver: ”Rien de beau ne se peut résumer”. Man kan inte sammanfatta en melodi eller ett konstverk. Men även den mest vardagliga situation låter sig långt ifrån uttömmas med beskrivningar. Språket är som spindelnätet i storskogen: Ibland fångar det en fluga.

Om man funderar över språkets ursprung och varför bara vi människor har begåvats med ett språk, är det också svårt att finna något skäl till att språket skall kunna ge en uttömmande beskrivning av världen. Vi använder språket huvudsakligen till att kommunicera om det som inte är närvarande – minnen, planer, fantasier, drömmar (och skvaller) – och inte för att ge en detaljerad beskrivning av verkligheten omkring oss.<sup>1</sup>

När man ger en språklig beskrivning av världen gör man det alltid från ett visst *perspektiv*. Det finns elementära former av perspektiv, som när man väljer att beskriva en händelse i första eller tredje person eller när man väljer presens eller imperfekt. Men det finns också mer subtila val av perspektiv. Ofta är man inte medveten om *hur* man väljer när man talar eller skriver om något. Det viktiga i det här sammanhanget är att hur detaljerat man än går tillväga, är det alltid möjligt att lägga till ytterligare en *aspekt* av ett fenomen i världen.

Metaforer fungerar så att de lämnar de normala formerna att beskriva en situation och hämtar in information från andra begreppsdomäner. För att ta ett trivialt exempel: När man redogör för hur någon är klädd kan man konkret beskriva vilka plagg personen bär och vilka färger de har. Men det är lätt att halka över i metaforiska beskrivningar och säga att hon bär ”varma” färger, att färgerna på

hennes scarf är ”skrikiga”, eller att klänningen sitter som ett ”ålskinn”. Det finns ingen gräns, förutom den fantasin sätter, för vilka domäner man kan dra in för att skapa nya jämförelser.

En del poeter tar gärna ut de metaforiska svängarna. I följande dikt spelar Paul Celan på ett metaplan med ordens betydelser.

Kläd in ordgrottorna  
med panterhudar  
vidga dem, fäll hit och fäll dit,  
mening hit och mening dit,  
ge dem förmak, kamrar, klaffar  
och vildmarker, parietalt,  
och lyssna efter deras andra  
och var gång andra och andra  
ton

Celan lyfter fram att tolkningarna av orden kan göras om och om igen. Det finns inga fastlåsta betydelser utan kontexten bestämmer mycket och varje gång vi läser (eller hör) orden igen är kontexten annorlunda och därmed också ordens betydelser. (Läs nu dikten igen!)

### Hur metaforer kan ge kunskap

Ordet metafor kommer från grekiskans *meta* + *pherein* (att bära) och uttrycket kan översättas med ”att bära över”. Vad är det då som bärs över i en metafor? En allmän beskrivning är att ett mönster som finns i en källdomän tillämpas på ett fenomen i en måldomän.<sup>2</sup> I uttrycket ”en skrikig färg” är källdomänen ljud och ”skrikig” en särskild typ av ljud. Måldomänen är färg och ”skrikig färg” väljer ut en färg som är plågsam för ögat på samma sätt som ett skrik är för örat. Detta är ett exempel på en *sinnesanalogi* som är en vardaglig form av metafor.



Inom litteraturvetenskapen skiljer man traditionellt mellan *metafor* ("Joakim är en haj") och *liknelse* ("Joakim är *som* en haj"). Men innehållsmässigt ser jag ingen större skillnad mellan metaforer och liknelse och kommer att använda begreppet metafor för båda.<sup>3</sup> Där emot finns det bättre och sämre metaforer. En del metaforer är *döda* i bemärkelsen att de är så välkända att vi inte tänker på dem som liknelser längre, t.ex. "flaskhals", "blomsterbädd", "en lysande idé". De är döda eftersom källdomänen är glömd och det som en gång överförts är numera en del av måldomänens innehåll. Andra är nyskapade och levande i den meningen att de fortfarande ger upphov till nya associationer.

Frågan är nu: Hur kan metaforer ge oss kunskap?

Låt os ta några exempel från metaforernas mästare Tomas Tranströmer för att se hur de kan få oss att se världen på ett nytt sätt. I "Det öppna fönstret" finns följande två rader:

Dussintals dialekter av grönt.  
Och särskilt det röda i trähusväggarna.

Först kommer en ganska ordinär sinnesanalogi. Sen en paradoxal vändning som tvingar läsaren att helt tänka om. (Man kan undra om den andra raden är en blinkning åt Paul Éluards "La terre est bleue comme une orange".)

I prosadikten "Gläntan" skriver han om en skalbagge:

Under de glänsande sköldarna ligger flygvingarna hopvecklade  
lika sinnrikt som en fallskärm packad av en expert.

Genom att se naturens lösning av ett skyddsproblem med teknikens glasögon ser man skalbaggens vingar på ett nytt sätt och förstår att de inte alls är slumpartade konstruktioner. Tranströmers metaforer talar inte bara till våra sinnen, utan det händer något djupare med oss.

Ett tredje exempel: I "En vinternatt" skriver Tranströmer:

Och huset känner sin stjärnbild av spikar som håller väggarna  
samman.

Först kommer "huset känner" vilket är en vanlig form av animistisk omskrivning. Men sen kommer den fantastiska metaforen "stjärnbild av spikar". Huset står i stormen och metaforen lyfter fram den aspekt av husets konstruktion – alla spikarna som håller ihop det – som gör att huset inte rasar samman. Plötsligt *ser* man huset på ett nytt sätt (med sin inre syn – inte med ögonen). Metaforen ger upphov till en aha-upplevelse som gör att man *förstår* sambandet – samspelet – mellan spikarna och stormen. I sitt diktarporträtt skriver Staffan Bergsten om hur Tranströmer överrumplar läsaren – hur han med oväntade bilder framkallar "känslan av att ha nått en ny insikt, att ha befriats från det slentrianmässiga sättet att se på världen".

I *Poesins mystik* flötrar Hans Ruin med Swedenborgs korrespondenslära som en förklaring till hur metaforen knyter ihop världen. Enligt denna lära *betyder* varje ting något andligt eller gudomligt – det har en andlig korrespondens. Ruin skriver att med denna syn blir hela tillvaron "en väldig serie, där på olika plan i grunden samma meningsdigra skådespel uppföres, men ju längre ner i desto mer skymd och allegoriskt svårtolkad form" (s. 101) "Enligt Swedenborg känner naturen intet slut, utan allting, som brukats på ett sätt, lyftes upp för att användas på ett högre plan och i större omfattning än förut. Kosmos tedde sig för honom som ett slags musikalisk fuga, där den skapande kraften i oändliga variationer ... uppenbarar vissa temata och låter dem sammanklinga i ett enda helt och levande stycke" (s. 100). Tanken om tingen som resonansbottnar för det andliga är ett centralt tema hos många mystiker. Med en sådan korrespondenssyn på världen blir metaforens roll tydlig: "Metaforerna ger ofta den

inspirerande stöten åt idéerna, såsom när tanken om en enhetlig, i allt skapat verkande evig kraft ofrivilligt mognar ur det allt överspännande nät av överensstämmelser, som metaforerna knyter mellan nära och fjärran ting” (Ruin 1960, s. 108).

Även Tranströmer har mystiska böjelser. Men behöver inte alls vara mystiker för att tro på att metaforer kan ge oss kunskap. Men hur går det till?

För att svara på frågan vill jag först skilja mellan faktakunskap och förståelse. Faktakunskap får man exempelvis när man lär sig olika länders huvudstäder, de kemiska grundämnena eller årtalen för världskrigen. Förståelse uppnår man när faktapusselbitarna faller på plats i ett mönster. Förståelse innebär att man kan se sammanhangen inom ett kunskapsområde.<sup>4</sup>

En metafor bidrar inte med faktakunskap, men den håller fram världen ut ett *nytt perspektiv* som man kanske aldrig kunnat upptäcka på egen hand. Det öppnade perspektivet ger nya insikter (observera metaforen). I en värld som inte låter sig fullständigt beskrivas är ett nytt sätt att se den ett väsentligt tillskott. Ruin är inne på samma spår i *Poesins mystik* när han skriver att poesin ”ger oss en ’blick’ som går igenom alla ådror och inviger oss i det som intet ord uttalat. Att den är i stånd till det är dess största hemlighet” (s. 274). Med andra ord, en metafor kan göra att man förstår världen på ett rikare sätt som i sin tur kan leda till att man kan lösa nya problem. Det är således metaforernas bidrag till *förståelse* som är deras viktigaste kunskaps-teoretiska funktion.

Vissa diktare vill gå ännu längre. Pia Tafdrup skriver i sin poetik *Över vattnet går jag*: ”Att dikta är att ge sig i kast med det omöjliga, att skriva sig fram till det som ingen någonsin har sagt. Kontra Wittgenstein: ’Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.’ Men det är just den gränsen som poesin försöker att

överskrida genom att skriva fram nya världar. Allt det som aldrig kan formuleras slutgiltigt, och som alltid formuleras för att uppenbara nya outtalade dimensioner” (ss. 17–18). De nya världar som poeten skriver fram är världar i vårt inre. Frågan är i vilken bemärkelse sådana nya universa ger oss ny kunskap. De innehåller snarare en potential till ny kunskap genom att de nya inre världarna kan öppna nya möjligheter till *kopplingar* mellan mer konkreta erfarenheter. Metaforen är en kopplare.

Analogin med poesin som en blick kan utvidgas. Vi ser en text med ögonen, men dess innehåll framstår för vår *inre blick* genom de föreställningar som skapas i våra huvuden när vi tar till oss texten. En metafor ger en form av *fokusering* på den inre föreställningen. När vi läser om huset i stormen i Tranströmers dikt får orden ”stjärnbild av spikhuvuden” läsaren att rikta blicken på ett nytt sätt mot en detalj i föreställningen som inte annars hade uppmärksamats.

På ett analogt sätt kan man se en *metonymi* som att man zoomar in eller zoomar ut i den inre bilden. Uttrycket ”det var femton huvuden i salen” innebär att man fokuserar på en kroppsdel av de personer som var närvarande (pars pro toto). Och i ”Danmark vann VM” zoomar man ut från laget som vann, till hela landet som det kommer ifrån (totum pro parte). I svensk poesi är Harry Martinson den störste zoomaren: I *Utsikt från en grästuva* blir det lilla stort och i *Aniara*, där rymdskeppet rör sig genom rymden långsamt som en bubbla i ett glas, blir det stora litet.

Hur gör man då för att finna en ny metafor som skapar ett klargörande eller nydanande perspektiv? Tyvärr verkar det inte finnas någon metod för detta. Redan Aristoteles skriver i *Poetik*: ”Konsten att skapa metaforer kan inte lånas från andra, och endast den är diktarbegåvningens egentliga kännemärke.” (Pst/Q refererar förmodligen till Aristoteles när han i låten ”Jesuskomplex” rappar ”Klarade



du ens en ordlek eller en sketen refräng. Jag vet att du är liten än, ledsen för besvikelsen, med det du trodde var metaforer var inget annat än liknelser”.) För läsaren kan en metafor framstå som att den är ”konstruerad” av diktaren. Men många poeter beskriver tillkomsten som att metaforen helt impulsivt ”dyker upp” (denna metafor avspeglar i sin tur en intressant syn på hur vår inre föreställningsvärld fungerar). Även om jag inte känner till någon studie, är jag övertygad om att diktarens begåvning att skapa metaforer är nära besläktad med forskarens begåvning att konstruera nya teorier. Valéry ser ännu starkare paralleller mellan den poetiska processen och vetenskapen: ”Vetenskapen föds ur poeternas föreställningar”.

Metaforen har råkat i onåd i postmodern diktning. Thomas Götselius frågar sig i essän ”Dekreativ dikt” om inte den postmoderna dikten står främmande inför sig själv och att den egentliga drivkraften för poeterna är oförmågan att skriva dikt. Dikten får inte förutsetta en skapare eller ens en läsare. Anna Hallberg skriver i artikeln ”Metaforen – bättre förr om åren” att metaforer ”kräver förförståelse, överenskommelser och samförstånd för att fungera”. Enligt postmodern dogm finns det ”ingen sådan gemensam överenskommelse mellan text och läsare (vilket det inte kan finnas hos en dikt som på allvar underminerar sina egna förutsättningar) ... då fungerar inte heller den metaforiska överföringen” (Hallberg igen).

### Metaforernas kroppsliga förankring

Jag anser att den postmodernistiska hållningen är en självmordsstrategi. Det finns alltid förförståelse bland människor – genom det som är gemensamt i våra kroppar och våra sinnesorgan.<sup>5</sup> Inom den s.k. *kognitiva semantiken* har man betonat hur språkets betydelser är förankrade i kroppsliga och sinnliga upplevelser (s.k. embodied cogni-

tion). Wittgenstein ville se språket som en bild av världen – den kognitiva semantiken ser snarare språket som en bild av kroppen. En central idé inom kognitiv semantik är att mycket av begreppsbyggnad sker genom metaforiska processer. Denna tes förfäktas starkt av George Lakoff och Mark Johnson i boken *Metaphors We Live By*. De visar där att vardagsspråket är fullt av metaforer: Vi talar om argumentation som om det handlar om krig, om tid som en resurs, om livet som en resa, om sexuell attraktion som en fysisk kraft osv. Dessa kopplingar är så allmänt förekommande och så välkända att vi inte längre märker att de är metaforiska uttryck. Den kroppsliga förankringen av vardagsmetaforerna kommer fram tydligt i Mark Johnsons senare bok *The Body in the Mind*. Som en kontrast till den traditionella västerländska filosofin vill han visa att mening, förståelse och till och med vår rationalitet i hög grad är bestämt av kroppens erfarenheter.

Inom litteraturteorin ses en metafor som ett enskilt språkligt uttryck som inte har sin vanliga betydelse. För Lakoff och Johnson är en metafor en *begreppslig* koppling och inte en språklig.<sup>6</sup> En viktig lärdom att dra från deras analys är att en metafor inte kommer ensam: När väl två domäner kopplats samman uppstår nya metaforer av bara farten. För att ta ett exempel som inte fanns när de skrev boken har kopplingen mellan datorprogram och immunologiska sjukdomar gett upphov till en rad nya metaforer: ”datorvirus”, ”smittad hårddisk”, ”drabbad server”, ”vaccinationsprogram”, osv.

Lakoff har tillsammans med Mark Turner skrivit boken *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor* där de tillämpar den kognitiva semantikens metafor-teori på poesi. I inledningen lägger de fram en syn som något påminner om den jag presenterat här: ”Great poets can speak to us because they use the modes of thought we all possess. Using the capacities we all share, poets can illuminate our

experience, explore the consequences of our beliefs, challenge the ways we think, and criticize our ideologies. To understand the nature and value of poetic creativity requires us to understand the ordinary ways we think.”

Mycket av Hans Larssons poetik i *Poesins logik* känns förlegad och ålderdomligt högstämmd. Det är därför intressant att notera att han föregriper teorin om metaforernas kroppsliga förankring, genom att alla metaforer går tillbaka på sinnesupplevelser: ”De mest abstrakta ord vi kunna använda för att uttrycka en tanke, innebära dock ett sinnligt schema, ett slags linje- eller punktrelation” (s. 97). ”Då ni ser den lätta linjeböjningen, gör ni den efter även med kroppen; visserligen inte så, att ni verkligen utför en motsvarande rörelse, men ni gör ansatser därtill, ni förnimmer de muskelsensationer som skulle vara förevarande med en sådan rörelse eller sådan ställning” (ss. 116–7). Kroppsupplevelsen kopplas också till *känslan*: ”Betänker man nu de kinestetiska förnimmelsernas nära samband med känslan, förstå man, att det dock ej varit utan skäl som man ansett känslan vara det förmedlande vid sinnesanalogierna” (s. 117). Larsson skiljer sig från den positivistiska kunskapssynen genom att han betonar att en föreställning om något inte kan separeras från en känsla: ”Tanken gror med två hjärtblad” (s. 68).

En poet som tidigt lyfte fram tankens beroende av kroppen är Paul Valéry. I hans 26 000 sidor långa anteckningsmanus *Cahiers* är kopplingarna mellan kroppen, medvetandet och världen ett genomgående tema. Treenigheten Corps-Esprit-Monde är ett av Valérys mest centrala begrepp. I ”Aurore” skriver han: ”Tout m’est pulpe” – allt är för mig kött. Hans Ruin (1961, s. 275) beskriver denna fras från ”poesins poet” som ”den vältaliga poesins fysiologiska resonans”.

Grundidén är att tänkandet inte går att separera från den kropp det utgår från och att det intimt kopplat till den omgivande världen.

”Medvetandet är ett ögonblick i kroppens svar till världen” och ”Varje filosofiskt system där människans kropp inte spelar en fundamental roll är dumt, odugligt” är ett par bland Valérys många formuleringar av sin position.

## Metaforer i vetenskapen

Poesin är en uttrycksform som inte har några uttalade kunskapsanspråk – även om den kan leda till ny förståelse, som jag försökt visa. Oberoende av vilken syn man har på förhållandet mellan poesi och vetenskap kan man ställa frågan om metaforer kan hjälpa oss till vetenskaplig kunskap. Här kan det vara till hjälp att följa Karl Popper och skilja mellan ”context of discovery” and ”context of justification”. För Popper hänger vetenskapens rationalitet huvudsakligen samman med context of justification.

Vetenskapshistorien är emellertid full av exempel på att metaforer kan spela en avgörande roll i context of discovery. Sedan antiken har man trott att luften saknar vikt, men när Torricelli 1644 ser luften omkring jorden som ett ”hav” kommer den att utöva ett tryck. Detta tryck balanserar vattnets och därför kan man inte lyfta vatten mer än c:a tio meter med en sugpump. Torricellis metafor leder Pascal till idén att luftens tryck borde vara lägre på högre höjder. Han skickar därför sin svåger med ett rör fyllt med kvicksilver upp och ner för berget Puy-de-Dôme för att mäta kvicksilverpelarens längd vid foten av berget och vid dess topp. Barometern är född. Ett annat exempel på en metafor är Rutherford som 1911 lägger fram sin modell av atomen som liknar den vid solsystemet. Modellen håller inte riktigt vid närmare skärskådan, men den är tillräckligt bra för att generera ett forskningsprogram som sedan kan ges en mer stringent matematisk och därmed icke-metaforisk formulering. Metaforen är ofta en

*katalysator* som hjälper till att skapa grundmönstret till en ny teori, men sedan strävar forskarna efter att eliminera metaforen i context of justification. Återigen blir metaforens roll att skapa förståelse, inte att generera faktakunskap.

Metaforen spelar ytterligare en central roll när det gäller att förvärva vetenskaplig kunskap, nämligen som redskap i undervisningen. När man i skolans fysik skall undervisa om elektricitetens grundbegrepp, stöter man ofta på problem. Elektricitet är något man inte kan se – man ser, hör eller känner bara effekterna av den. Hur skall man då kunna förstå vad elektricitet är? En metafor säger att elektricitet är som *vatten* som flödar genom ett vattenledningssystem. Kablarna för strömmen är som rören för vattnet. Elektricitetens spänning, som mäts i volt, svarar mot vattentrycket, och dess flödesmängd, som mäts i ampere, svarar mot vattnets flöde. Själva ordet ”ström” som vi använder för att tala om elektricitet är en användning av metaforen. En annan metafor säger att elektricitet är som en *folkmassa* som trängs på en smal gata. De individuella människorna svarar mot elektro- nerna som rör sig i ledningarna. Nu blir den elektriska flödesmängden kopplat till antalet personer som passerar en viss punkt på gatan och spänningen till trycket på människorna i trängseln. När man via metaforerna har fått en förankring av elektricitetens storheter – spänning, strömstyrka och motstånd – är det betydligt lättare för eleverna att förstå exempelvis Ohms lag som formulerar sambandet mellan dem. Och i de matematiska formlerna är metaforen borttätad. Även inom undervisningen kan metaforer alltså fungera som katalysatorer för kunskap – och även här är de redskap för förståelse.

En vetenskaplig teoris kunskapsanspråk är emellertid begränsat till de variabler som teorin innehåller. Paul Valéry skriver: ”Det finns *vetenskap* om enkla ting, och *konst* om komplicerade ting. *Vetenskap*, när variablerna är uppräknliga och deras antal litet, deras kombina-

tioner nätta och distinkta”. Metaforen är en del av det konstfulla som låter oss gå utöver den givna vetenskapen och som kan öppna nya vägar för den.

Det finns mycket mer att diskutera angående poesins epistemologi. Jag har fokuserat på frågan om vilken kunskap metaforer kan ge oss. Sammanfattningsvis har jag velat visa att metaforerna inte ger oss någon ny faktakunskap, utan deras främsta roll är att skapa ny förståelse. Detta sker genom att de etablerar tidigare osedda samband mellan olika kunskapsdomäner.

- 
1. Se min bok *Hur Homo blev sapiens*, kap. 6–7, för en diskussion av språkets ursprung.
  2. Sofia Broström hävdar i *The Role of Metaphor in Cognitive Semantics* att det inte går att dra en skarp gräns mellan en källdomän och en måldomän och därmed att det inte finns någon skarp gräns mellan metaforisk och bokstavlig betydelse. Ett exempel hon tar upp är användningen av ordet ”ansikte”. Den ursprungliga domänen är människor och kanske också däggdjur – igelkotten har ett ansikte. Men hur är det med fåglar, fiskar, fjärilar, sniglar, daggmaskar? Hur är det med Hoburggubbens ansikte och Guds ansikte? (Hoburggubben är en rauk på Gotland. Gud är en rauk på Saltholm.) Var går gränsen mellan den bokstavliga och den metaforiska användningen av ”ansikte”?
  3. Som vi skall se senare hävdar men dessutom inom kognitiv semantik att metaforer inte är språkliga utan begreppsliga.
  4. Jag diskuterar skillnaden mellan kunskap och förståelse utförligt i min bok *Lusten att förstå*.
  5. Delar man en *kultur*, ger denna naturligtvis en grund för ytterligare gemensam förståelse.
  6. Rebecca Gärdenfors skriver i sin uppsats *Synen på språk och tänkande i Lakoff och Johnsons Metaphors We Live By*: ”Metaforen är enligt Lakoff och Johnson [...] ett barn av tanken, och uppenbaras bara i andra hand hos språket”.

## Referenser

- Staffan Bergsten (2011). *Tomas Tranströmer: Ett diktarpporträtt*. Stockholm: Bonniers.
- Sofia Broström (1994). *The Role of Metaphor in Cognitive Semantics*. Lund: Lund University Cognitive Studies 31.
- Rudolf Carnap (1928). *Der Logische Aufbau der Welt*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Paul Celan (1989). *Lila luft* (övers. av Anders Olsson och Håkan Rehnberg). Stockholm: Norstedts förlag.
- Peter Gärdenfors (2000). *Hur Homo blev sapiens*. Nora: Nya Doxa.
- Peter Gärdenfors (2010) *Lusten att förstå: Om lärande på människans villkor*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Rebecca Gärdenfors (2006). "Understanding one kind of thing in terms of another": Synen på språk och tänkande i Lakoff och Johnsons *Metaphors We Live By*". C-uppsats, Filosofiska Institutionen, Uppsala Universitet.
- Thomas Götselius (1998). "Dekreativ dikt", *Lyrikvännen* nr 1-2, ss. 5-21.
- Anna Hallberg (2003). "Metaforen – bättre förr om åren". *Dagens Nyheter* 6/12.
- Mark Johnson (1987). *The Body in the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- George Lakoff och Mark Johnson (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hans Larsson (1922). *Poesins logik*, 4:e uppl. Stockholm: Bonniers.
- Gottfried W. Leibniz (2000) *Die Grundlagen des logischen Kalküls*. Lateinisch-Deutsch. F. Schupp, utg Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Karl Popper (1934). *Logik der Forschung*. Wien: Julius Springer Verlag.
- Hans Ruin (1961). *Poesins mystik*. Lund: Gleerups.
- Pia Tafdrup (1997). *Över vattnet går jag: Skiss till en poetik* (övers Anders Palm). Lund: Ellerströms.
- Tomas Tranströmer (2001). *Samlade dikter (1954-1996)*. Stockholm: Bonniers.
- Mark Turner och George Lakoff (1989). *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Paul Valéry (1987). *Cabiers*. Paris: Gallimard.
- Ludwig Wittgenstein (1982). *Tractatus Logico-Philosophicus* (övers. Anders Wedberg). Stockholm: Orion/Bonniers.

## Filosofin och det diktade ordet

Några reflektioner kring  
Hans Larssons och Hans Ruins poetik

*Hans Ruin*

De reflektioner jag presenterar här har sin upprinnelse i en inbjudan från Svante Nordin att säga något om förhållande mellan Hans Larsson och min farfar och namne Hans Ruin vad gäller synen på förhållandet mellan filosofi och diktning. Ett mer specifikt önskemål från Nordin var att få ett perspektiv på detta utifrån fenomenologisk och hermeneutisk filosofi, i synnerhet Heidegger i vars senare verk förhållandet mellan tänkande och diktande är ett centralt tema.

Jag var tacksam över denna inbjudan av flera skäl. Den gav mig dels en anledning att för första gången närma mig Hans Larsson som tänkare och som viktig företrädare för en äldre svensk filosofisk kultur. Det innebar därtill att jag för första gången motiverades att formulera mig publikt om min farfars gärning som forskare och filosof. Jag läste tidigt *Poesin mystik* och tog intryck av den. I mina egna intressen har jag senare delvis rört mig längs en likartad bana, genom filosofi, psykologi, psykoanalys och estetik, och på senare år även mot religionsfilosofi.

Förhållandet mellan Hans Larsson och Hans Ruin har ibland missvisande beskrivits som polemiskt, som en spänning mellan Larssons rationalism och Ruins mystik. Mellan dem rådde dock som

bekant ingen antagonism. *Poesins mystik* är inte skriven som en kritik mot *Poesins logik*. Hans Ruin åberopar Larssons tidigare studie inte med en kritisk udd, utan snarare med sympati, kanske blandad med ett stråk av ironi. Deras projekt är delvis likartade, och följer delvis ur samma eller åtminstone parallella källor inom den tyska romantiska filosofin. För Larsson tycks det i första hand ha rört sig om ett slags neo-spinozism, förmedlad via Schelling och Fichte, medan för Ruin Novalis och Schopenhauer var centrala föregångare. Men för både Larsson och Ruin var såväl Nietzsche som Bergson viktiga samtalspartner. Istället för att se dem som åtskilda av gränsen mellan rationalism och mystik föreslår jag att man ser hur deras arbeten bildar ett korsvist mönster över denna gräns, som på ett intressant sätt också låter dem kasta ljus över varandra.

Till att börja med kan man konstatera att det snarare är Ruin som har den mer distanserade vetenskapliga blicken på sitt stoff. Det är den moderna psykologin som ger honom verktyg för hans komparativa studie i mystikernas och diktarnas tematik och uttrycksätt. Larsson drivs mer öppet av vad man kan kalla en egen religiös och mystisk motivation: nämligen att verkligen finna en plats för det kontemplativa inom filosofin, att överbrygga gränsen mellan seende och språk, mellan intuition och diskursivitet. Det är också den filosofiska drivkraften redan i hans första bok, *Intuition* från 1892.

Också i val av litteratur kunde man säga att Ruins bok pekar framåt, då den i högre grad för en dialog med den samtida diktningen. Bakgrunden är tanken från Novalis om en ”ren poesi”, men som den förvaltas av Valéry och förkroppsligas av moderna diktare som Södergran och Ekelund. Senare skulle Ruin bli en av dem som drog ut till försvar för Björling och hans renskalade diktning. Larsson har inte detta uttalade intresse för att förstå samtida lyriska uttryck och sätta dem i en historisk-psykologisk belysning, även om Ola

Hansson är en återkommande referens. Från Ruin kan man se hur det går en ganska rak linje till modern forskning som den bedrivs exempelvis av Anders Olsson i hans imponerande *Läsningar av Intet*, från 2001, liksom i hans arbete med Björlings samlade verk. Larsson har inte samma tydliga koppling till modern litteraturvetenskap.

Men det finns en annan sida av Larssons, som för mig varit en av de stora behållningarna med att läsa hans bok. Det handlar om hur han ur ett annat perspektiv faktiskt kan sägas föregripa en linje inom modern språk- och litteraturforskning som är mer inriktad mot formell och retorisk analys av den litterära texten. Medan Ruin som litteraturpsykolog följer och analyserar den litterära textens egen ytmotivation, nämligen att vilja vara en väg till det rena bortom-personliga skådandet, så går Larsson in på diktens språkliga repertoar. Boken kunde lika gärna ha hetat ”Poesins retorik”, för det är i stora stycken en retorisk analys som här skisseras. Frågan gäller i grund och botten med vilka språkligt-formella medel den litterära texten åstadkommer inte bara sin effekt, utan också hur den alstrar sin särpräglade betecknande förmåga. Larssons teoretiska repertoar vilar i stora stycken på en analys som utvecklas inom den disciplin som alltsedan antiken benämnts ”retorik”. Under långa tider utgjorde den som bekant en lika viktig del av utbildningen som filosofin: den på samma gång praktiska och teoretiska konsten, *techne*, att med språket nå specifika syften. För Larsson samlas diktens sängande kraft till sist i en trop som mer än någon annan anses förklara diktens intuitiva kraft, nämligen *synekdoke*, eller *pars pro toto*, varigenom dikten i själva sitt språkliga uttryck förmår belysa helheten via delen.

Om man betraktar detta som bokens verkliga bidrag kan man se hur den tvärtemot dess något otidsenliga anslag i själva verket pekar in mot ett centralt tema i nittonhundratalets litteratur och språk-analys, nämligen den formellt-retoriska, som utvecklas bland annat



av Paul de Man och hans elever på Yale under sjuttio- och åttioiotalet. Till de Mans viktiga arbeten hör *Rhetoric of Romanticism* från 1984 där bland annat just *synekdoke* belyses i sin funktion att alstra ett särskilt slags tidsmedvetande. Det var också delvis i en sådan linje som Per Erik Ljung läste Larsson i en artikel från 1999, där han placerar in honom i en poetologisk tradition från Aristoteles till de Man och Fry.<sup>1</sup> Även om Ljung inte fokuserar på det retoriska i sig, så beskriver han detta fält som upptaget av ”betingelserna för skapande och upplevande av litteratur”.

En påtaglig och på samma gång lite förbryllande aspekt av Larsson, som man för övrigt också möter hos hans jämnårige Hägerström, är hur ovillig han är att sätta sina egna tolkningar och upptäckter i relation till såväl den tradition som ger dem näring som till samtida teoretiker. Ingenstans i boken återkopplar han explicit till de troper som den antika retoriska traditionen känt till sedan årtusenden. Istället väljer han att framställa sitt stoff som om det vore en nyupptäckt. Originalitet tycks prioriteras högre än resultat. Larsson släpper in Spinoza i sitt glest befolkade filosofiska Pantheon, men när han skriver om Bergson i uppföljningsstudien om intuition blir det både njuggt och ansträngt. Jag tror att det finns något att lära av detta, som delvis kan förklara varför denna bok inte fick det internationella genomslag som den säkert hade kunna få om han tydligare hade positionerat sig inom sitt fält. Nu står den ensam, i sin lite självhävdande hållning, samtidigt som den på ett potentiellt nydanande sätt faktiskt visar hur den retoriska traditionen kan sättas poetologiskt i arbete.

Detta ger mig möjlighet att leda över diskussionen till det som var min egentliga uppgift här, nämligen hur denna tematik om filosofi och litteratur framträder inom den fenomenologiska filosofin i allmänhet, och hos Heidegger i synnerhet. Heidegger är ju generationskamrat med Ruin, och båda en generation yngre än Larsson som

snarare var samtida med Husserl. Också Heidegger har sin intellektuella hemvist i den tyska romantiska filosofin, och dess efterbörd, delvis filtrerat via Husserl och fenomenologin, men också i en levande dialog med litteratur och litterärt gestaltad filosofi, framför allt Hölderlin bland diktarna och Nietzsche, liksom Kierkegaard.

Hos Heidegger artikuleras förhållandet mellan filosofi och diktning inom ramen för filosofins och vetenskapskulturens mest centrala angelägenhet: nämligen frågan om *sanning*. I centrum av huvudverket *Vara och tid* från 1927 står en kritik av den korrespondensteoretiska definitionen av sanning, som den formulerats hos Aristoteles och förts vidare via Thomas av Aquino till Kant och den moderna filosofin: nämligen att sanning består i ”överensstämmelse mellan ting och omdöme”.<sup>2</sup> För Heidegger utgör ”överensstämmelse” emellertid en senkommen produkt av den ”öppning”, ”avtäckthet”, eller ”upplåtenhet” som hör till den mänskliga tillvarons sätt att vara i världen: tyskans *Erschlossenheit*. I grekernas ord för sanning, *aletheia* – med grundbetydelsen icke-glömska, eller o-fördoldhet – utläser han ett vittnesmål om en giltig intuition som gått förlorad senare i språket och tänkandet.

Genom att rikta blicken bort från sanning som överensstämmelse mellan ting och tanke och istället visa hur den består i att göra det glömda och fördolda tillgängligt, öppnar han också en väg från det teoretiska till det estetiska, från filosofi till diktning. Att åstadkomma denna ofördoldhet är nämligen inte bara det diskursiva teoretiska språkets privilegium. Snarare är det i skapande och nybildande språkliga utsagor som vi möter dem hos diktarna som sanningen först ”sker” i en mer egentlig mening än i vanligt kommunikativt och beskrivande språk. Nietzsches ord i den berömda lilla texten ”Om sanning och lögn i utomoralisk mening”, att sanning i vanlig mening bara är ett sätt ”att ljuga tillsammans”, med andra ord att tala som

alla andra, skulle också i viss mån kunna gälla för Heidegger.<sup>3</sup> När sanning verkligen *sker*, när världen öppnas och görs synlig i språket, sker ett oföretsebart upplåtande av varat. Då närmar sig människan sin värld i en diktande gest i och genom vilken hon går det antydda och skådade till mötes.

I essän *Om konstverkets ursprung* från 1935 kritiserar Heidegger den estetiska vokabulär som bygger på den traditionella aristoteliska matrisen form och materia.<sup>4</sup> I denna matris blir det estetiska objektet just bara ett objekt för njutning och kontemplation, vars vara och väsen kan brytas ner i material och form. Mot denna beskrivning betonar han att det konstnärliga tinget inte passar in i denna modell. Det är ett unikt slags objekt vars mening bara kan förstås via en analys av hur det ”försantgör”, eller ”hur sanningen sker” i och genom detta objekt. I alla konstnärlig praktiker anar han ett ursprungligt diktande, ett förtätande av världen som låter den framträda i ny gestalt.

Också den filosofiska vokabulären påverkas av denna hållning: filosofin måste våga tänja sina begrepp, bli innovativ, pröva slitna metaforer och troper, våga gå den reflexiva strukturen hos varat till mötes. Mot bakgrund av denna språkfilosofiska ståndpunkt kan man lättare förstå varför han i sitt eget skrivande drivs mot alltmer extrema experiment med nya uttryck för tänkandet. I hans mest experimentella verk *Bidrag till filosofin* (*Beiträge zur Philosophie*) från 1938 kan vi se hur han närmar sig en nivå av semantisk kollaps i sitt försök att säga det osagda och kanske till sist osägbara, själva språkets eget inre sammanhang med det sagda.<sup>5</sup>

Detta verk skrivs samtidigt som han tar sig an sitt största kraftprov efter *Vara och tid*, nämligen att utveckla inte bara en filosofisk analys av, utan också ett slags kritisk filosofisk parallell dialog med Nietzsche och Hölderlin. Tolkningen av Nietzsche utmynnar efter hand i en skarp kritik av Nietzsches makt- och viljefilosofi, som han ser som

ett sista steg i en utveckling som har sin upprinnelse i antiken. Han menar att det slags metafysik som Nietzsches tänkande utmynnar i är förbundet med människans vilja att tekniskt kontrollera varat, och därmed med den planetariska tekniken. I Hölderlins diktande, men också i hans gåtfulla teoretiska texter, anar han en väg ut, en öppning av oprövade språkliga möjligheter, att ge ord åt det osagda, att benämna och därmed öppna oss för den ”metafysiska ort” vid vilken vi står idag. Hölderlin blir i Heideggers uttolkning ett förlorat sanningsvittne. Sent i livet förklarade han i en intervju att hela ”hans tänkande står i ett oundgängligt sammanhang med Hölderlins diktning”.<sup>6</sup>

Inom litteraturvetenskapen har många varit kritiska mot dessa utläggningar, framför allt för att man menar att de i alltför hög grad gör Hölderlin till filosof, att det bortskymmer honom som diktare och att det blundar just för diktens retoriska form. En sådan kritiker av Heidegger var Paul de Man. Jag ska inte här gå in mer på denna diskussion, men den kan vara värd att nämna just för att den också sätter relationen mellan Larsson och Ruin i perspektiv.

Faktum är att man skulle kunna säga att Heidegger i sin syn på diktningen och på dess relation till filosofin placerar sig mellan dessa författare på ett tänkvärt sätt. Medan Ruin i ett avseende är mer heideggersk i det att han låter den moderna diktaren vara ett sanningsvittne om en bortomliggande verklighet som det vanliga språket inte riktigt når, så är han i ett annat avseende längre bort från det perspektiv som Heidegger representerar, just genom sin litteraturpsykologiska metod.

Larsson däremot är längre från Heidegger i det att han framför allt intresserar sig för diktningens formellt-språkliga karaktär, vilket för Heidegger alltid förblev underordnat diktens implicita filosofiska ärende. Samtidigt kan man se hur Larsson i en annan mening närmar sig den fenomenologiska problematiken, just på grund av att han



söker dikten som en väg till sanning, som ett förtäta upplåtande som inte tycks kunna ske i vanligt diskursivt språk.

Det blotta uppräknandet av sanningar, av korrekt avbildade saklagen, åstadkommer inte greppandet av en situation. För att göra något sådant krävs istället en speciell, aktiv, syntetiserande och betecknande gest, varigenom den fördolda helheten i en konstellation blir gripbar. Det är greppande av och förståelse av egenarten i denna språkliga uppöppnande och samlande gest som synes mig vara det vägledande motivet för hans försök i *Poesins logik*. I detta avseende kan vi skönja ett visst släktskap med fenomenologin och med Heideggers strävan, att via det diktande språket i dess mest radikala gest också mena sig finna en väg tillbaka till filosofin, till dess möjlighet och därmed till dess framtid.

- 
1. ”Att läsa poetik : några anteckningar inför studiet av Hans Larssons *Poesiens logik* och Hans Ruins *Poesiens mystik*, i *Tidskrift för litteraturvetenskap* 1997 (26:3/4), s. 198–208.
  2. På svenska finns *Sein und Zeit* i översättning av Richard Matz, som *Varat och tiden* (Göteborg: Daidalos, 1993). En ny fullständigt reviderad översättning är på väg. Den aktuella diskussionen om sanning återfinns framför allt i §44.
  3. Texten finns publicerad i svensk översättning av M. Holmqvist i Nietzsche, *Samlade skrifter* band 2 (Stehag: Symposion, 2006), s. 501–514.
  4. Texten finns i en nyöversättning av Sven Olov Wallenstein, *Konstverkets ursprung* (Göteborg: Daidalos, 2005).
  5. Publicerad som band 65 i samlingsutgåvan Martin Heidegger *Gesamtausgabe* (Frankfurt am Main: Klostermann, 1989). I min kommande bok *Frihet, ändlighet, historicitet* (Ersatz, 2012) har jag ett kapitel som analyserar detta verk och dess språkliga form)
  6. Intervjun gjordes 1966 och publicerades vid Heideggers död i *Der Spiegel* 23 (1976). I svensk översättning av Richard Matz i *Insikt och handling* 3/4 1981, s. 121–149.

## Utdrag ur *Poesins Logik*, 1899

*Hans Larsson*

Dessa studier rörande poesins teknik hava huvudsakligen ett metodologiskt syfte, och jag vill söka beledsaga dem med tillämpningar dels [s. 49] på den vetenskapliga, dels på den pedagogiska metoden.

Jag tror mig böra påstå att fordringarna i avseende på ordval böra skärpas såväl i vetenskap som pedagogik, och att poesien därvid kan lära oss mycket.

Låtom oss först tänka på vetenskapen. Och tills vidare på den vetenskap, vars metod jag närmast haft i tankarna, nämligen filosofien.

Jag har en gång förut (*Intuition*, V, särskilt s. 59) framhållit nödvändigheten av en bestämdare begreppsnyansering. I synnerhet etiken rör sig med vissa obestämda begrepp, såsom medlidande, kärlek, utan att exakt angiva, vilken nyans av dessa känslor det är fråga om. Vid debatter om t. ex. Fr. Nietzsche kommer gärna medlidandet på tal. Jag kan därvid icke undgå att finna, att debatten skulle vinna mycket i klarhet, om man gjorde sig närmare reda för vad man menar med medlidande. Ty därmed kan menas mycket olika själstillstånd. Tänk på de personer ni känner och föreställ er dem känna medlidande med någon: ni skall på en kort stund ha upptäckt många arter av medlidande; nästan var person har sitt. Och de flesta av dessa slag skulle ni helst vilja betacka er för, medan andra höra till människans mest upphöjda och värdefulla känslor. Det synes mig nu, som om debatten icke kan leda till något resultat, om man skall behandla alla arterna

av medlidande under ett. De kunna icke skäras över en kam. Nietzsche [s 50] har i någon mån att skyllda sig själv, om han missförstås i denna punkt. Jag tror, att han låtit ordet behärska tanken och ej märkt att han under samma namn hade att göra med högst olikartade själs-tillstånd. Han har därför ryckt upp vetet med ogräset.

Här får jag emellertid bemöta en invändning, som verkligen blivit gjord, nämligen av H. Höffding i en uppsats om "Filosofien som Kunst" vari han även berört min skrift *Intuition*. Höffding menar att vetenskapen ej kan följa nyanseringarna ända ut i det individuella. Det skulle tillhöra *Filosofien som Kunst*, som praktisk levnadsvishet, att göra detta. Härtill vill jag svara följande.

De olika former t. ex. medlidandet antar hos olika individer äro icke att betrakta som *exemplar* utan som *arter*. Vetenskapen har, det är sant, icke att göra med de enskilda exemplaren, men arterna har den att bestämma. Om vi tänka oss tio personer, vilka känna medlidande på var sitt sätt, ha vi här tio arter, eller om man så vill varieteter, av medlidande. Om en av dessa tio personer känner medlidande i dag, i morgon och vid tio olika tillfällen på alldeles samma sätt, ha vi här tio olika exemplar av den ena arten; så ock om olika personer kunna tänkas känna medlidande på alldeles samma sätt.

Jag gör på fullt allvar en jämförelse mellan deskriptionen av själs-tillstånd och deskriptionen av växter. Vår psykiska flora är kanske ännu [s. 51] ganska litet beskriven och ordnad. Kanske har den icke ännu haft sin Linné. Jag vill icke säga att psykologien i sin helhet nu skulle stå på samma ståndpunkt som botaniken före Linné, ty i vissa stycken får den väl anses som en fullt modern vetenskap. För att fortfarande begagna mig av jämförelsen med botaniken, vill jag erinra om hur man brukat skilja mellan allmän botanik (växtens byggnad och liv, anatomi och fysiologi) samt speciell botanik (växtformer-

na). Psykologien har uppgifter, som äro analoga med den allmänna botanikens, och den har i allmänhet just ägnat sig åt dessa uppgifter: undersökningar av de olika själsfunktionerna. Med hänsyn till vad psykologien gjort på detta område vore det särdeles orimligt att jämföra den med botaniken före Linné. Men må vi tänka på den psykologi, som skulle motsvara den speciella botaniken: själsformerna som helheter; då blir måhända jämförelsen icke så orimlig. Det är med själsformerna som med växt- och djurformerna, att de hava såväl ytliga och tillfälliga som väsentliga likheter. Tvenne former kunna sammanföras på grund av en skenbar likhet, ehuru de stå varandra fjärran på grund av en väsentlig olikhet. Mellan "ångern efter Guds sinne" och den ertappade skälmens ånger finns en viss likhet, och dock ha de intet med varandra att göra. Så stor som olikheten här är, blir den dock förr eller senare uppmärksammas. I andra fall kan den förbli förbisedd även av [s 52] högt kultiverade folk och individer. Så t. ex. i fråga om de nämnda formerna av medlidande. Så i fråga om lögnens begrepp, om alla de själstillstånd som bilda skalan i nådens ordning o. s. v. Stolthet och ödmjukhet förete vardera en skala, så beskaffad, att de nedtill äro så långt ifrån varandra som stoltserandet och det ängsliga kryperiet, medan de upptill – kanske ha syskontycke. Den ena känslan upptar i sig den andra, genom den komplikationsprocess, som överallt betecknar känslornas fullkommande. Vill man analysera stoltheten, skall man finna den bemängd med ödmjukhet, med försynthet, högsinhet. Vi se alltså, huru i allmänhet själstillstånd av olika karaktär och värde gå under samma namn. Vi ha behållit den systematisering, som våra fäder en gång gjorde. Att bryta med den vedertagna terminologien, att t. ex. vilja påstå att en viss form av medlidande ej egentligen är medlidande, förefaller därför mången orimligt – lika orimligt som att säga, att valfiskan icke är någon fisk. När det nu en gång heter så!

Emellertid tror jag att vi ofta göra skarpare distinktioner, än vi veta. Vi uppfatta mycket, som vi icke göra klart för oss. I själva verket veta vi gott att skilja mellan det som är äkta och det som är sken. De femtio sorterna av medlidande göra vi i vårt dagliga liv ganska väl skillnad på och ge var och en därav vad den tillkommer. När vi blott icke skola göra upp teorier. Ty då ha vi glömt vår levnads- [s. 53] vishet. Därför är det egentligen i vetenskapen, som bristen på bestämda distinktioner mellan själstillstånd finns. I livet är den ej så stor, och ej heller i den del av den skrivna kulturen, som mest liknar livet: i diktningen. Om vi jämföra den etiska litteraturen med skönlitteraturen, skola vi ej kunna undgå att se, huru mycket skarpare själstillstånden distingeras i den senare. Såsom ovan är sagt, lika noga som diktaren skiljer mellan skiftningarna i ljud och färg, lika noggrann är han i fråga om själsskiftningar. I skönlitteraturen ha vi också en psykisk flora, om vars rikedom psykologien och etiken ej nog bekymra sig. Detta avstånd emellan kulturen sådan den finnes i livet, i skönlitteraturen och i vetenskapen är ingalunda oförklarligt. Livet självt är rikare än den kultur som är lagd i tal och skrift. Former av själsliv äro till, man kan lika gärna säga årtusenden som århundraden, innan de bli föremål för reflexion. Diktaren kan på ett sätt synas gå före livet: han framställer själsformer, vilka te sig som nya; och det är sant, såsom framställda äro de nya, men såsom upplevda hava de funnits förut, icke blott i diktarens eget liv utan, i många andras. Han kommer i själva verket något efter livet, men ej så långt efter som vetenskapsmannen. Ty diktaren återger mera oreflektat, vad han förnimmer. Om en diktare skulle göra upp en generell teori om något, skulle han som oftast glömma vad han som diktare sett. Nietzsche gör så. Såsom [s. 54] diktare har Nietzsche en skarp blick för skiftningar, och man skulle ur hans verk kunna hämta en rik samling väl tecknade själsformer. Men när han skall vetenskapligt

bearbeta sitt material och göra upp en teori, begår han misstag. Han är diktare nog för att skilja mellan olika former av medlidande, men han är icke logiker nog för att upptäcka, att de alltså ej kunna behandlas som ett och samma begrepp.

Att upprätta ett psykologiskt herbarium är måhända en av psykologiens mera trängande uppgifter. Man skulle beskriva och ge namn. Därvid kunde man begagna sig av skönlitteraturen. Jag ser t. ex. i en nyutkommen bok (G. af Geijerstams *Åktenskapets komedi*) följande: "Han visste blott, att livet fört honom dit, där sorg och glädje utplånas eller förenas, och där lycka eller olycka synas små ... Vad han nått, var det, som är utan namn." Vad är nu detta för ett själstillstånd? Det framgår icke just av de anförda orden ensamt, men av händelsens förlopp och den situation vari den ändrar. Det är en stämning kanske upplevd av få och av dessa ej uppmärksammas. Och som jag tror, en av de stämningar, vari disharmonier kunna försonas, konflikter lösas – en av de befriande stämningar, som den ene finner utan att kunna meddela den åt andra. Om nu en dylik stämning är tecknad i en bok, kan man ju alltid hänvisa till denna. Men det bleve ett för vidlyftigt citat. Man måste efter boken i en kortare beskrivning [s. 55] återge stämningen. Och vad boken ofta gett osöndrat genom att tala om miner och handlingar, det måste psykologen analysera. Han får i någon mån ta i sär ingredienserna i stämningen. Han får göra jämförelser med andra stämningar. Han får med ett ord göra vad han kan för att distingera denna stämning från andra. Och så om möjligt ge den ett namn. Jag skulle rent av icke anse alldeles omöjligt, att man i framtiden inför beteckningar i någon mån analoga med dem Linné valde; med artmärket ofta hämtat från någon oväsentlighet t. ex. boken, vari den är tecknad, personen som har den o. s. v. Vi kunna ju redan tala om Fauststämningar, Hamletstämningar o. s. v.

Lättast skulle man uträtta något i denna uppgift genom att göra jämförande studier. Man kunde t. ex. samla olika former av medlidande, av försonlighet, av kärlek, av hat, av förtröstan, o. s. v. Då hade man släktet givet och hade lättare att inom det angiva arterna. Man behövde naturligtvis icke alltid botanisera i litteraturen. Man har ju också livet, och sig själv. Med detsamma man har en form given, frågar man sig, vilka besläktade former, som äro tänkbara. Men litteraturen vore i alla fall den bästa utgångspunkten. Det bleve *litteraturpsykologi* som skulle idkas.

Med det sagda har jag velat i avseende på särskilt psykologiens och etikens vetenskapliga metod göra gällande en fordran på bestämdare [s. 56] begreppsbildning. Som man ser härav, var meningen med min redan nämnda lilla skrift om intuitionen således icke att yrka på ett eftergivande av logikens lagar. Jag tog där intuitionen och mystiken i försvar, men därför, att jag i denna, när den är äkta, såg ett finare, strängare tillämplande av logiken. Jag menade, att en finare tillämpad empirisk metod skulle föra oss närmare mystiken. Ty ju skarpare vi iakttaga och nyansera – och det tillhör ju en logisk metod att göra det – dess mera lämna vi bakom oss de grövre distinktioner, som endast den mera skolade kan uppfatta. Jag har icke den ringaste lust att här uttrycka mig genom paradoxer. Så vitt jag kan se, förhåller det sig helt enkelt så, att den logiska metoden just i sin fullkomning kan föra över till mystik. Det är i alla fall på en sådan utveckling jag har velat yrka. Logiken skall fullbordas, ej upplossas.

Hittills har jag hållit mig särskilt till filosofien. Det är icke nödvändigt att här noggrant avgöra, på huru många av de övriga vetenskaperna det sagda kan tillämpas. Mitt påstående är endast, att i några vetenskaper begreppen icke blivit så noga bestämda eller benämnda, att de kunna ligga till grund för riktiga omdömen; och att man i dessa vetenskaper skulle ha fördel av att nogare iakttaga ordens

valör, och med tillhjälp av deras bitoner uttrycka sig med något av den nyansering, som fordras i diktningen. Det var vid beteckningen av själstillstånd, som en sådan [s. 57] omsorg var nödig. Jag vågar alltså tillämpa vad jag här sagt på alla vetenskaper i den mån de behandla själstillstånd. Om de övriga skall jag ej här yttra mig.

# Poesins mystik

Efterskrift till andra upplagan 1960

*Hans Ruin*

## I

En författarvän gav mig en gång rådet att inte säga för mycket utan lita på läsaren. När jag nu i ett tjugufemårs perspektiv överblickar min bok kan jag konstatera att jag ofta sagt för mycket, men också i vissa fall för litet. Det förra är ingenting att göra åt. Det senare kan rättas på.

Man har anmärkt att jag varit mån om att notera likheterna mellan poesi och mystik, men försummat att ange det som är viktigare: olikheterna. Sålunda skall det inte ha blivit sagt att den poetiska erfarenheten i motsats till den mystiska är ”inriktad på uttrycket och fullbordas i ett uttalat ord”. Naivt nog ansåg jag sådant höra till de självklarheter som det vore en förolämpning mot läsaren att formulera och fann det tillräckligt att bara i ett tillspetsat fall, på tal om vissa tendenser hos förfäktarna av så kallad ”ren poesi”, påminna om att ”ordet är diktens redskap – från det kommer vi inte” och att stum poesi är ingen poesi alls.

Men naturligtvis var det obetänksamt av mig att nöja mig med att ange olikheterna allt eftersom sammanhanget aktualiserade dem och inte spika fast dem i en sammanfattning. Det skall jag nu försöka råda bot på, såväl vad likheterna som vad olikheterna beträffar.

Vad jag utgått ifrån är, såsom Inledningen gett vid handen, en erfarenhet som knappast är för någon helt obekant. Det händer att något som tidigare varit för oss bara en föreställning, ett begrepp eller kanske ett likgiltigt ting ute i vårt medvetandes periferi, plötsligt kommer oss nära och får vad jag kallat *psykologisk substantialitet*. Det är vid denna upplevelse jag fixerar det mystikbegrepp jag använder och som i och för sig ingenting har med några bestämda trosföreställningar att skaffa, inte heller med en religiös inställning överhuvud. Det hänför sig helt och hållet till ett immanent psykologiskt faktum. Tesen som förfäktas är nu att detta *immanenta psykologiska faktum* har en stor betydelse i [s 368] poesien, både som incitament för poetens skapande och som en effekt han med sina poetiska uttrycksmedel vill framkalla hos läsaren.

Detta torde förtydliga i vilken avsikt den kristna mystiken dras in i undersökningen – som en särskild stark belysning av ett likartat psykologiskt förhållande. Någon sorts identitet är det härvid inte fråga om, varken mellan poesi och mystik eller mellan poesi och det ännu allmännare begreppet religion, vilket jag är angelägen om att betona eftersom en sådan uppfattning kunnat tillskrivas mig, bl. a. av E. N. Tigerstedt i hans doktorsavhandling om det religiösa problemet i finlandssvensk litteratur. Däremot är det fråga om ett i många fall besläktat tillstånd, ett särskilt sätt att uppleva, som också kan uttryckas som en likhet i fråga om *buru* något anammas och inte i fråga om *vad* som anammas. För psykologen är det likgiltigt om upplevelsen gäller en gud eller en människa, ett träd eller en källa, ett land eller ett folk, en ras- eller blodsmyt – allt sådant kan upplevas på ovan karakteriserade vis. I alla dessa fall rör det sig om ett omedelbarare uppfattningssätt än det som förmedlas av vårt sak- och begreppstänkande.

Något annat är det sedan att det substantiella uppfattningssättet

ofta visar sig medföra åtskilligt, som ger sig till känna som parallellföreteelser inom poesi och mystik, ja, att en ofrivillig glidning från en profan till en religiös eller pseudoreligiös inställning ofta låter sig iakttagas hos poeten som en konsekvens av detta uppfattningssätt och vad som hänger samman med det (ss. 40–44, 105–108, 204, 304–327).

Jag kan lämna åt sitt värde påståendet att tillämpningen av en rent immanent psykologisk synpunkt på de religiösa mystikerna innebär ”en förallmänligad och sekulariserad syn på religionen”, ty sådant är bara en omskrivning av det gamla anspråket att den religiösa erfarenheten bör sättas på vetenskapligt undantag. Det har heller ingen avgörande betydelse i sammanhanget, att mystikern är inriktad på tystnaden, ty på vägen *till* och *från* sitt ”stumma samtal” med Gud talar han, och det är med denna talande mystiker jag i huvudsak jämfört poeten. Att mystikern härvid, i motsats till poeten, skulle nöja sig med att ”ingå, eller uppgå, i de redan utbildade uttrycken” strider mot allt vad granskarna av den religiösa känslans litterära historia vittnat om, då de hävdade att glöden och [s. 369] innerligheten och den verbala variationsgåvan hos mystikerna hindrade det religiösa språket från att stelna i kyrkostyv terminologi. Vart det kan leda när man gör ”stumheten” eller ”tystnaden” till det allt överskuggande hos mystikerna framgår av ett senare uttalande av samme författare, som just citerats, av Östen Sjöstrand. Han säger att även om några stora mystiker åstadkommit en förnyelse av kyrkospråket och litteraturen, så kan detta inte betraktas ”som annat än undantagsföreteelser, eftersom inte orden, utan tystnaden varit deras (mystikernas) mål”. Men det är ju endast tack vare orden vi vet något om de stora mystikernas värld. Utan ord hade de inte alls existerat för oss. Lika gärna hade vår vetenskap om dem kunnat betecknas som en ”undantagsföreteelse”.

Det finns alltså hållningssätt hos poeten och mystikern som är besläktade, men hos den senare framträder de i mer renodlad form. Den substantiella upplevelsen har i regeln inte samma intensitet hos poeten eller den som läser honom; inträngandet i det undermedvetna går inte lika djupt; strävan att göra sig "recte dispositus" fullföljes inte med samma konsekvens; den fritt svävande närvarokänslan har inte samma påtaglighet. Även de tankegångar, bilder och motiv, som så ofta återkommer i poesien och vilkas samband med vad jag kallat "bild- eller väsensskådandet" syns mig påtagligt, skiljer sig genom sin svagare präglning från motsvarande strukturer i mystiken – de är "blekare i färgen, tunnare i väven", ja, de liknar ofta "halvt oskönjbara vattentryck på dyrbara papper". Men viktigare än allt detta har varit påpekandet att "ingenting binder och förpliktar i poesien som i religionen" eller som jag också säger: poesien har inte samma allvar, samma existentialitet som religionen (s. 44).

På denna punkt hade emellertid angivandet av olikheterna mellan poesi och mystik bort närmare utföras.

I sista kapitlet, det om diktens befriande verkan, dess kathartiska effekt (fixerad här närmast hos den som tillägnar sig dikten), hade sålunda den underförstådda olikheten i fråga om existentialitet direkt kunnat framhållas. Vi slipper att *vara* det öde som vi tar del av, vi har fått en frist att betrakta och meduppleva för att genom detta betraktande och medupplevande lära oss inse. Trots all substantialitet i upplevandet håller poesien ett visst avstånd till [s. 370] det liv, där ödet fullföljer sin gång. Åt vårt förgottfinnande lämnas hur långt engagemanget sträcker sig. Annorlunda med mystikern. Hans identifikation är absolut, i varje fall är hans krav på det absolut. Den stigmatiserades sårrosor är ett yttersta exempel på mystikerns *ett-*vardande.

När det gäller diktaren ställer gestaltandet ett direkt krav på avstånd. Poeten formar, beräknar, är aktivt medveten, medan läsaren och med honom diktgranskaren är försatt i ett tillstånd av mottagande och påverkan och därmed lätt ledes att överbetona det drag av mottagande som i form av ingivelse också finns hos poeten vid sidan av allt det uträknande hos honom. Helt fri från en sådan överbetoning kan jag knappast sägas ha varit, beroende kanske på att jag underlåtit att skilt för sig behandla diktarens och läsarens sätt att förhålla sig till poesien, vilket hade varit ägnat att hålla gränserna mellan dem klarare. I varje fall hade jag bort allvarligare än här skett räkna med en variant av diktare, som långtifrån att vilja utge sig för livets eller de inre rösternas redskap öppet tillstår sig vara en medveten illusionsmakare, en framtrollare av stämningar, en konstförståndets oansvarige experimentator. För en sådan diktare är frågan om äkthet eller personlig täckning irrelevant, inte ens efter sken av äkthet strävar han, skrivandet är för honom alltigenom en sak för sig, bundet av egna lagar, oberoende av alla utifrån kommande direktiv – stundom kanske bara en övning i esprit eller demoni eller vad det så må vara, vilket inte hindrar honom att vara en högt kvalificerad diktare.

I detta extrema fall är skillnaden från mystikern radikal. Men också här kan det vara skäl att erinra om, såsom skedde på tal om Poes "Kompositionens filosofi", att ingivelse och tillskyndan inte för den skull är satta ur spel. Bertil Malmberg, som jag närmast tänkt på vid min karakteristik av denna experimenterande diktartyp och som jag kanske tagit mer på orden än han själv i grund och botten gjort, försäkrar att "konstförståndets hypnotiska öga ... utan att någonsin duperas länkar efter sitt skön spontaneitetens flöde". Det är att skatta åt en illusion. Det finns mycket som diktaren inte är i stånd att "länka efter sitt skön", allra minst på ett spontant sätt. Han kan t.ex. inte kalla fram den förlösande bilden, den ger sig eller ger sig inte.



Med tanke på detta har Olaf Homén [s. 371] i sin "Poetik" understrukit att varje metafor, varje bildligt uttryck överhuvud, representerar en "liten inspiration", som alltjämt uppträder under det poetiska arbetets gång och utan vilken diktaren inte kommer någon vart. Påståendet kan förallmänligas vida utöver det bildliga uttrycket, ty i det poetiska skapandet kan avsikten aldrig undvara infallet, planeringen aldrig överraskningen. Tanken önskar, söker, klappar på porten, men vad som uppträder kan den inte med visshet bestämma, inte ens vid det verbala sökandet: ordet, det rätta ordet, är en gåva som allt annat. Orden dyker upp i vårt inre och erbjuder oss sina tjänster – vi vrakar eller accepterar, det är allt. Hur intensivt vår tanke än riktar sitt sökarljus mot ett givet mål, korsas medvetandet ständigt av improvisationer, av den andliga rymdens meteorer och kometer med oberäkneliga banor. Vårt inre är platsen för ett vagabonderi, som till och med den mest disciplinerade tankemänniska endast kan fördölja, inte förhindra, och som han ofta utnyttjar utan att vidkännas.

Naturligtvis hade jag som en generell olikhet mellan mystiker och poet kunnat peka på den dubbelhetens problematik, som ofta behärskar poeten. Medan mystikern i helig visshet förtror sig åt sin Gud, finner vi poeten, såsom också framhölls, inte sällan hemfallen åt olika lockelser, åt en flackande ostadighet, och inte bara åt det: han är ofta, såsom Bertil Malmberg uttrycker sig, sliten mellan sin roll som garant för de andliga värdenas bestånd och förnyelse och konstförståndets mot helt andra harmonier och värden än de sedliga syftande direktiv. Men jag har inte haft anledning att i alla avseenden utföra boskillnaden mellan mystiker och poet, helt enkelt därför att jag från början koncentrerat mig på en speciell beröringspunkt mellan dem, den i fråga om själva sättet att uppfatta och förnimma.

Huruvida detta substantiella uppfattningssätt också för den experimenterande diktaren spelar en roll som incitament för skapandet

får lämnas öppet – helt uteslutet är det i varje fall inte. Tänkvärt i sammanhanget är att samme poet, som förklarat att en känsla av förljugenhet och föremålslös tomhet med jämna mellanrum måste hemsöka diktaren som en följd av hans av skilda frestelser mättade livsluft, själv åstadkommit en poesi av osedvanlig "stofflighet" och "täthet", en poesi, om vilken vi kan säga att ordet där i hög grad är lekamliggjort, är levande, kraftigt och [s. 372] verksamt, ägnat att om något väcka just det substantiella gensvar det här varit tal om.

Men den viktigaste reservationen som hade bort göras hade ändå varit att inte alla poeter har haft en sådan "substantiell" ambition. Det finns poeter, som lagt ner hela sin artistiska strävan på att skapa poem av en överklighet och lätthet, som låter allt glida förbi oss likt en luftig lek eller som snabbt utsuddade bilder skymtade i silverdimma. I min bok hade detta uttryckligen bort framhållas. När jag talar om poesien som något som bryter sig in i oss, sätter sig fast, upplevs substantiellt, så gäller detta visserligen en viktig del av poesien, men inte all poesi. Det är detta viktiga segment som titeln på boken tar i sikte. Poesiens mystik är en avgränsande titel, vars anvisning i detta hänseende likväl inte alltid blivit följd. Blott alltför snabbt har jag på sina ställen generaliserat parallellerna med mystiken.

## 2

Emellertid bör inte frågan om hur långt likheterna mellan poesi och mystik sträcker sig eller hur radikala olikheterna mellan dem i grund och botten skall anses vara, överskylla det som i denna bok varit huvudsaken: strävan att inringa den poetiska erfarenheten och därmed få ett fastare grepp om vad poesi överhuvud är för något. Jag föreställer mig att det mesta, som i detta avseende blivit framhållet, kan bedömas oberoende av om man finner att jag i vissa fall alltför tätt

dragit parallellerna med mystiken. I några huvudpunkter skall jag understryka vad jag själv finner viktigast i de här utvecklade tankegångarna.

När man söker bestämma ett begrepp som poesi, är det angeläget att inte göra begreppet alltför vittspännande. Stundom har ordet brukats för att täcka all dikt överhuvud, vilket är att göra ordet meningslöst. Enligt den uppfattning jag gjort mig till tolk för är poesi ett element i diktningen, som kan ikläda sig olika former, framträda som sluten droppe, som förtätad lyrisk dikt, men också blänka fram i större sammanhang, i ett episkt verk eller i ett drama, antingen dessa är skrivna på vers eller prosa. Men alltid är det fråga om något, som får till stånd en inre samling i verkningsfull [s. 373] kontrast till vårt vardagliga, spridda och flacka medvetande. Exempelen har hämtats huvudsakligen från en stämningsskapande poesi, ofta sammanfallande med den poesi som har kallats "hypnotisk", medan den intellektuellt betonade dikten, t. ex. lärodikten, blivit tämligen obeaktad. Förefintligheten av dessa två slag av poesi har överhuvud alltför sent och kortfattat belysts (ss. 233–239) Den personliga bakgrunden till det ensidiga stoffvalet har varit övertygelsen att själslivets samling och befrielse i dikt finner sitt högsta uttryck just i den diktning som här framför allt uppmärksammats: den emotionellt betonade lyriken, i synnerhet centrallyriken.

Men det är inte bara en för vid bestämning av poesien som måste undvikas, utan även en för snäv. Åtskilligt av vad som gäller för poesien gäller också för andra konstnärliga uttrycksformer. En poesi utan all motsvarighet på andra håll vore ett isolerat, livlöst, bara i begrepps världen existerande "något". Detta som förklaring till att så mycket i min bok handlar om konsten överhuvud. Alltför lätt kastar vi ut våra definitioners öglor och drar för hårt till: vad vi får i vår hand är redan kvävt till döds. Poesien har sina allmänt konstnärliga syftningar, men

också sina särmärken, antingen dessa ligger på ett kvalitativt skilt plan eller begränsar sig till en olikhet i intensitet.

I poesien är det ofta fråga om ett *nu*, där så mycket väges upp. I synnerhet i lyriken. Bundenheten vid ett moment är för lyriken karakteristisk, såsom också Emil Staiger utför i sin berömda poetik från 1946 och Rabbe Enckell uttrycker på sitt expressiva sätt i en uppsats från ungefär samma tid: den lyriska dikten är "en fortlöpande bana, men hela banan är samtidigt uppritad i ögonblicket, vilket består som sådant". Poeten lyssnar allt djupare in i det som ligger uppsamlat i ett givet ögonblick. Till det återvänder han ständigt. Stämningen förändras inte, den fördjupas bara. Med tanke på detta och även på återspeglings i läsarens medvetande, har jag karakteriserat "poesiens samlande nu" som "någoting oavbrutet rörligt och oavbrutet närvarande", också som "vila i rörelsen och rörelse i vilan" och en rörelse och vila, där inte bara förflutet och nu flätas samman utan också det kommande: många av poesiens stilmedel gör utfästelser, på vilkas infriande örat trofast väntar [s. 374] under ordens alla mellanspel. Detta kommer i sin tur mycket nära vad Susanne Langer i "Feeling and form" från 1952 kallar "living form", som enligt henne är själva det konstnärliga grundmönstret, framträdande särskilt starkt i de musiska konstarterna, till vilka poesien hör, och karakteriserat av "intim enhet av varaktighet och förändring" (permanence and change and their intimate unity). Det kommer också mycket nära vad hon finner vara själva essensen i begreppet "rytm": förberedelse av det kommande i nuet.

Men må man akta sig för att tolka lyrikens bundenhet vid ett moment alltför bokstavligt. Det gör nämligen Staiger, då han i Goethes berömda trestrofiga dikt "Auf dem See" vägrar se en enda lyrisk dikt, emedan dikten fixerar tre olika moment under båtfärden över alpsjön!

Här hade han haft skäl att komma ihåg en distinktion han själv gjort mellan det lyriska som *tonart* och den lyriska dikten som *konkret diktrealisation*. Den lyriska tonarten finns i Goethes dikt; sedan är det en annan sak att den inom den föreliggande diktens ram realiseras i samband med tre efter varandra följande nära sammanhörande moment. Att här envisas med att se i detta tre lyriska dikter är att resa konstlade murar, som lyrikerna själva i sina dikter ständigt raserar.

I Erik Lindegrens "Ekos klang och morgons syn" är det också tre olika moment som apostroferas. Det första momentet är en bestämd situation, då fågelsången tystnat och hjärtat lyser blekt likt en lampa som ännu brinner i morgongryningen; minnet öppnar sig och söker sig tillbaka. Det är en lyriskt fångad situation, en upptändning av diktarens subjektiva värld i ett givet moment, hans ansikte belyses, men det bär inte vårens spår, utan höstens, någonting har falnat ner, lossnat, sjunker som ett höstlov ner i den avgrundslösa själen, men kommer aldrig till ro.

Så följer det andra momentet. Lövet blir ett lov fallet från diktarens livsträd. Lövet fyller hela det lyriska momentet, ett obetydligt motiv blir laddat med innebörd; med sin fallande rörelse lägger det en ariadnetråd i diktarens hand och låter honom finna vägen genom årens labyrint.

Det tredje momentet i dikten inleds med episka element, med berättelse, vi får veta hur årens kedja rasslar och hur ämbaret sjunker allt djupare ner i tidens brunn och hur diktaren betraktar "sakligt" som det heter, d. v. s. objektivt som episk berättare, [s. 375] brunnens vardagsgråa väggar, tills ett nytt moment anmäler sig: mötet med föräldrarna i det välkända landskapet en solnedgångstimma. I samma nu är det episka försvunnet och det lyriska flammar till med en innerlighetens låga som Lindegren inte många gånger tidigare tänt med en sådan utsökt konst.

Är detta nu en enda eller tre dikter? Naturligtvis en enda. Den lyriska tonarten dominerar, även om dikten i sitt här och nu innehåller också andra än lyriska element – alla genrer är blandformer så snart de realiseras. Det är de tre momentens inre samhörighet som betingar den lyriska kontinuiteten. Det ena utvecklar sig organiskt ur det andra och bildar en själslig erfarenhet, där allt som gått förut i dikten samlas upp i nuets jämt framglidande punkt. Hur annorlunda i en lyrisk cykel! T. ex. i Werner Aspenströms "Bergslag" (i samlingen "Hundarna"), som består av sex löstryckta minnesbilder ur ett liv som drar förbi. Någon lyrisk kontinuitet mellan bilderna finns inte och eftersträvas inte heller. Dikterna står vid varandras sida som bilder i ett minnesalbum.

För poesien betydelsefullt är vad jag kallat *bild- eller väsensskådandet*. Det är ett skådande där uppmärksamheten är inriktad på de stämning-, uttrycks- eller betydelsekvaliteter som våra förnimmelser ofta uppvisar, vare sig dessa faller inom synsinnets sfär eller andra sinesområden. Som förklaring till denna dubbelaspekt av sinnligt och osinnligt hos intrycken har Lipps, Volkelt och andra talat om förmedling genom *inkännande*, såsom analogislut, associationer, motorisk efterhärkning o. s. v. Andra åter, psykologer av en modernare skola, såsom Klages, Scheler, Köhler, Koffka, Kaila, Hartshorne etc. har hävdad – och jag har anslutit mig till dem – att det inte alls är fråga om "förmedling" utan om ett omedelbart uppfattat faktum, om en odelbar helhet med dessa två samtidiga aspekter. Det rör sig om ett ursprungligt uppfattningssätt, som dock inskränkes i den mån vi lär oss uppfatta "saker" och "ting" och "föremål", ty det är inte vid dem som "stämningarna", "karaktärerna", "väsensdragen", kort sagt "det fysiognomiska" häftar, utan vid "gestalterna", "formerna", vid det för sinnena givna. Tingens värld är en härledd värld, ett "Spät-

derivat”, såsom redan den gestaltpsykologiska pionjären Wertheimer kallade den och har ingen innebörd vid sidan av sin [s. 376] fysiska existens. Bild och väsensskådandet kan därför närmare karakteriseras som ett uppfattningssätt, där ”tingen” och ”föremålen” först i andra hand är inbegripna och stundom helt faller utanför: det är på gestalterna och vad de innefattar som bild- och väsensskådandet är inriktat.

Till detta ursprungliga uppfattningssätt är det poesien i stor utsträckning återför oss under anlitande av olika stilmedel, varav ett flertal här närmare belysts. I poesien bildar innehåll och form, innebörd och gestalt en *obrytbar enhet*. Den rytmiskt-melodiska språkbilden är inte bara en skrud för en känsla, den är dess hud, dess kropp. Innebörden erfares som kvalitet, inte som association. Ljudande mening och meningsfullt ljud är vad det i poesien är fråga om (ss. 159, 276–278). Den nya kritikens krav på ”tät struktur” i dikten avser just detta. När dikten är som bäst triumferar enheten av form och innehåll in i diktens minsta cell – i sammanvigningen av klang och betydelse hos rimmen, i enskilda språkljuds förvandling från neutrala fonetiska element till bärare av bestämda stämningvärden. Alltid är det helheten som färglägger elementen och ger dem deras liv, inte elementen som bygger upp helheten.

Men det är inte bara läsaren som får erfara denna intima samhörighet mellan ljud och innebörd. Ofta ligger en sådan erfarenhet som primärt faktum under diktarens skapande. Liksom Valery kunnat hämta sin sångs ”orakelspråk”, sina ”tankar” ur någon ljudbild han tyckt sig urskilja, ur en rytm som nalkats honom med lätta steg, eller överhuvud ur ”sinnlighetens djupa skog” (ss. 275–278), har Gunnar Ekelöf mer än en gång ur ordlekar, ordramsor, ordtvinningar hämtat sina ingivelser. De har gett honom hans tankar. Dante berättar hur canzonen ”Donne, ch’avete intelletto d’ Amore” (”I ädla, I som kännen Amors väsen”) blev till. Första raden kom för honom ”liksom

hade tungan börjat tala av sig själv”, och så gick han och bar på den tills hela dikten spunnits ut ur denna enda rad. Harriet Löwenhjelm dikt om Beatrice-Aurore, gäcksam och undanglidande som hon själv, växte på ett liknande sätt fram ur två rader hon i veckor nynnade på: i dem fanns redan diktens mening och hemliga avsikt, dess tecken och förebud. Erik Lindegren för sin del har lagt märke till, hur ”den radens klang som man liksom lyssnar sej till, sedan följer med [s. 377] i hela dikten”. Och Gösta Oswald talar om tonfallet, som väljer orden, och pekar därmed på det som för den rena poesins målsmän är det väsentligaste och ursprungligaste i dikten, det som på sätt och vis är ingenstädes och dock allestädes, diktens säregna ton, som går före allt och innehåller allt och som stilforskarna i oändlighet sökt analysera. Tänk bara på de fonetiska gestalter eller strukturer, som de i sina poetiska textexempel (inte minst när det gäller fri vers) angett med ett teckenspråk av över- och underordnade bågar, sträckande sig över enskilda bilder och ord.

Men dikten bjuder inte endast ljudbilder utan också synbilder. Liksom dikten rytmiskt-melodiskt är en obrytbar enhet, är den det också i sina från ögats värld lånade bilder. När bilden helt fyller sin funktion går det inte att skilja bilden från dess innebörd. Innebörden *är* i bilden. Bildens struktur täcker restlöst innehållet. Shelleys lärka, Lenaus hav, Södergrans måne har ingen existens utanför poemet (ss. 297–298). Först när den estetiska kontemplationen slappnar, listar sig föreställningen om en lärka, ett hav, en måne i saklig mening fram, i tids- och rumsbestämd mening. Precis som fallet är med Blakes ”tiger” i dikten med samma namn som Susanne Langer dröjer vid i kapitlet om poesi i sin redan anförda bok.

Men naturligtvis är bilden inte alltid på detta restlösa sätt insmält i diktens levande vävnad. Det ”liksom”, ”som” eller ”såsom”, vilket

ofta skjuter sig in mellan det åsyftade och bilden likt ett ”jämförande kameraklick” (för att använda en fyndig formulering av Walter Dickson), avslöjar att ett avstånd ännu föreligger mellan diktaren och hans dikt, mellan känslan och ”bilden”. Egentligen är det då inte tal om bild utan om liknelse. När liknelsens struktur helt sammangår med diktarens känsla uteblir den avslöjande konjunktionen (ss. 104–105, 301–302). Liknelsen har blivit metafor.

Metaforen är poesins hemlighetsfullaste, men också rikast givande stilmedel. I uppskattningen av den möts vittskilda tider, möts Aristoteles och Cleanth Brooks – den ene med sitt: ”det största är att vara mästare i metaforens bruk”, den andre med sitt: ”metaforen är poesins essens”. I kraft av bild- eller väsensskådandet kan metaforen få en dimension av oanad vidd. Det är det [s. 378] jag velat visa. Den är inte längre bara förtydligande, förklarande, stegrande, överblickande, förbindande, undervisande o.s.v., den *förvandlar* också det ena till det andra, kommer med bud om enhet och identitet. Vad som sakligt sett innebär skilda fenomen, sammansmälter i sin väsens- eller innebördsbestämda aspekt, såsom den dystert granna liljan hos Karlfeldt sammansmälter med demonen, flickansiktet under hattbrättet hos Lundkvist med frukten under det gröna bladet och hela det savrika livet (ss. 301, 298–299). Liksom en dikt ibland föds ur en rytm eller en rad, föds den också stundom ur en enda bild. Dikten kan då betecknas som en utförd metafor. Så den japanska dikten om sommarvidet, så Stagnelius ”Fjäriln och rosen”. Också här äger en sammansmältning rum, videt med kvinnan, fjäriln och rosen med ynglingen och flickan (ss. 302, 313). En unio mystica skimrar igenom i bildskådandets regi, en ”participation mystique”, såsom Levy-Bruhl skulle ha sagt med ett uttryck från sina undersökningar av de ursprungliga mentala funktionerna.

Det har ofta antytts att bilder, som helt vilar i sig själva, först med

”modernismen” trängt in i poesien. I svensk dikt skall Edith Södergran i detta hänseende ha varit revolutionären. Hos henne finns inte längre något avstånd mellan känsla och naturbild (Rabbe Enckell), hennes bildspråk är ”monistiskt”, tillåter intet särskiljande och därför inte heller någon jämförelse mellan några i traditionell mening ”egentliga” eller ”oegentliga beståndsdelar” (Bengt Holmqvist). Det är riktigt, men någon säker vattendelare mellan gammalt och nytt är det för den skull inte, eftersom många med samma ”monistiska” bildspråk som hon under tidernas lopp befolkat dikten. I Lermontovs dikt ”Klippan” är det tydligt att bilden är intet hölster för någonting annat. Bilden är känsla och känslan bild. Människohjärtats saga har blivit klippans saga och klippans saga människohjärtats. ”Den fineste Tanke, det var ikke en (som) Billedet illustrerede, men Billedet selv”, framhåller Paul la Cour, som i sina ”Fragmenter af en Dagbog” från 1948 framför allt har äldre poesi för ögonen. När lyriken varit som bäst har både tanken och känslan alltid framträtt ”nära nog som en fysisk modifikation”, inskräper Eliot i en av sina essäer om Dante. Däremot kan det tryggt sägas, att bilderna är fler och djärvare i den nya poesien än i den gamla, bildområdena vida mer omfattande. [s. 379] Dessutom – och det är kanske det viktigaste – har bildernas inbördes förhållande i den moderna poesien blivit nära nog likt tangenternas i en klaviatur: var och en av dem anslår sin särskilda ”ton” i frasens mönster.

För övrigt vore det ingen svårighet att konstatera avvikelser i mängd från ”bildmonismen” i den nya poesien. Inte för ro skull har de talrikt förekommande konkretiseringarna och personifikationerna av abstrakta begrepp gjort parallellen med barockens emblematiska teckenspråk aktuell.

Bild- och väsensskådandet, som i svag förtoning gör sig försport i allt våra sinnen förmedlar, råder ännu oinskränkt i det undermedvetna, såsom våra drömmar visar och de själsliga undantagstillstånd av olika slag vi kan råka ut för. Det undermedvetnas språk är alltid ett bildspråk. Därför: ju mer det omedvetnas aktivitet ökar hos poeten, eller som jag också uttryckt det, ju större roll "jaget på djupet" får sig anförtrodd hos honom, desto mer bestämmande måste också detta synsätt bli för hans skapande. De typiska tankegångar och ideer, som hör poeterna till och som blivit behandlade i kapitlet "Poesiens idéflora", har sålunda visat sig framgå ur de oförskräckta identifikationerna som bild- eller väsensskådandet sätter i scen mellan i och för sig vittskilda fakta. I det omedvetna växer mytens träd hos varje människa, och att det gör det och ständigt bär likartade frukter på sina grenar tyder på förekomsten av vissa i "själva släktets natur" vilande "ursprungsformer för gestaltandet" (ss. 309–310). I våra dagar har det blivit allt vanligare, som hos Maud Bodkin i "Archetypal Patterns in Poetry", att med en term från C. G. Jung kalla dessa aprioriska former för "arketyper" – ett slags urbilder eller urmönster, som i all hemlighet bestämmer fantasiverksamheten hos poeterna.

## 3

Allt vad jag här sammanfattat om den poetiska erfarenheten den inre samlingsen, som förenar förflutet, nu och kommande, den obrytbara enheten mellan form och innehåll, mellan ljud och mening, bild och innebörd, och den dubbla känslan av enhet och [s. 380] fullhet, kulminerande i vittskilda tings infångande och sammansmältande i metaforernas brännspeglar – allt det utgör idel samverkande faktorer vid åstadkommandet av den täthet och substantialitet, som är för den poetiska erfarenheten utmärkande. Men lika viktigt är annat. Vad det

i poesien kommer an på är, såsom jag uttryckt det, att förvandla orden, som oftast är bara läppord eller pappersord, till verkliga ord, d. v. s. till ord som för raka vägen in i vårt hjärta det poeten förnummit eller utgett sig ha förnummit. Poesi är själ (anima, för att tala med Claudel) och själ har högre temperatur än ande (animus), vilken tillhör en skugglikare zon inom oss. Att vara själ är att ha kropp, säger den fromme Schleiermacher. Ordet, själsordet, måste bli kött inom oss, återupprätta förbindelserna med vårt psykofysiska system.

Hur detta tillgår i poesien är vad jag främst bemödat mig om att visa. Vad jag sökt fixera är diktens *omedelbara* verkan på oss, d. v. s. den omedelbara upplevelsen i dess avhängighet av de faktorer och strukturer, som helt faller inom de enskilda dikternas ram. I den omedelbara erfarenheten är innebörden given i och med gestalten – det är satsen nr 1 hos mig, liksom hos Susanne Langer. Och ändå yppar sig här en väsentlig skillnad mellan hennes och min uppfattning.

Susanne Langer är i främsta rummet inriktad på den logiska innebörden av den konstnärliga eller framställande symbolen. Konstnären eller diktaren artikulerar i sitt verk känslans former, och dessa former är för henne *känslobegrepp*, intellektuella fakta, på vilka mottagaren svarar genom att uppfatta deras "betydelse" eller "mening". Konstnären ger uttryck åt "vad han vet om det s. k. 'inre livet'", han företräder en "representative function". Däremot är Susanne Langer mindre upptagen av den andra av de två aspekter, som alltid är närvarande när det är fråga om ett konstverk: den psykologiska aspekten. Visserligen säger hon att konst- eller diktverkets "liv" är mycket säkrare, och ofta större, än den faktiska upplevelsens", ja, att "livet självt kan ibland vara helt mekaniskt och oförnummet av dem som upplever det; men en läsares förnimmelse får aldrig slappna". Hur de artikulerade känslöformerna förmår åstadkomma en sådan effekt



är emellertid ett problem, som hon ägnar bara ett mer eller mindre förstrött intresse åt.

[s. 381] Enligt den uppfattning, som förfäktats i denna bok, kan vi inte uppfatta en gestalt utan att en dold mikromimik eller mikro-koreografi äger rum inom oss. Därmed är steget från en i konstverket angiven "skenkänsla" till verklig känsla taget: känslan är lika omedelbart given för oss som de strukturer eller "objektiva former för 'liv'" (såsom jag också uttrycker mig), vilka poeten fixerat i sin dikt genom en viss rytmisk-formell och visuell gestaltning. Så till vida förstår jag Otto Baensch (en av Susanne Langers viktigaste impulsgivare, från vilken hon emellertid på denna punkt avviker), när han talar om "objektiva" eller "objektverschmolzene" känslor och i enlighet därmed säger att ett landskap *har* stämning: stämningen omsvävar landskapet, fyller och genomtränger det, såsom ljuset i vilket det lyser, såsom doften som strömmar ut ur det – stämningen tillhör totalintrycket och kan endast genom en abstraktion lösgöras därifrån som ett särskilt element. För Baensch förblir det under allt detta dunkelt hur en viss gestaltning tvingar oss att varsebliva eller uppleva en bestämd "känslhalt". Det är på denna punkt jag i anslutning till Ludwig Klages utför teorien om formansatsens och artupplevelsens enhet i känslolivet – hur nära Klages här kommer gestaltpsykologerna framgår bl. a. ur notförteckningen, på det ställe där hänvisning görs till s. 289. Jag söker visa hur poeten genom starkt belysta "gestalter" och därmed koordinerade ansatsformer i vår upplevelse ger liv, karaktär, art, själsfärg, stämning åt sin dikt (ss. 256–260).

Att detta gäller också dikten av i dag är lätt att övertyga sig om. Man kunde t. ex. granska de bilder Werner Aspenström tar i bruk för att uttrycka den stämning av vanmakt och längtan som dominerar hans genombrottsamling "Snölegend". Det går ett rop efter ett rikare, starkare liv genom samlingen. Men snön *faller* över våra uppsåt,

natten *sluter* sig omkring oss, vi *övermannas* av dvala o. s. v. Vid kajen står ett skepp med tre master. Masterna blir lika många *rop* om att kasta loss. Solen *söker* oss på havets botten, *lockar* oss med sin regnbågsstege, *svänger* sina strålar som lianer där nere. Men bara några få orkar upp. Allt är en enda enhetligt genomförd bildsvit för människans vanmakt och fåfänga längtan. En känsla av utestängdhet, förvisning, av fångenskap smyger sig in i vårt hjärta.

Även såtillvida är samlingen lärorik som den visar vart det skulle leda om man förväxlade bildernas värld med tingens. Tar vi bilderna hos Aspenström i föremålslig betydelse, blir hans dikter lika orimliga för oss som Södergrans dikt om månen blir för den som förväxlar diktens måne med vad han vet om ett dött klot i rymden. Hur kan människan dväljas i vattnet? Hur kan döden fiska som en fågel, hur snäckorna klaga, hur dagen falla som en brinnande vinge i havet? Idel orimligheter allt!

Satsen att själva livsvågen vandrar över till oss i och genom den upptagna uttrycksbilden är en av de viktigaste i hela min framställning. Den hävdvunna uppfattningen (inkänningsteoriens) att det är vi som ger "liv" åt gestalterna vändes här i sin motsats: att det är gestalterna som ger liv åt oss. Tack vare dem kan vi företa en utbrytning ur vårt trånga jag. Gestalterna väcker oss. De purrar oss. De gör oss delaktiga i ett universellt liv, såsom just poesien i hög grad gör med de gestalter den fixerar (s. 357). Därför kan också Staiger skriva: "Lekamligen känner vi oss inte (när vi läser en dikt) som individualitet eller person eller som ett livshistoriskt bestämt jag. Vi känner landskapet, kvällen, den älskade – eller ännu precisare: vi känner *oss* i kvällen och i den älskade. Vi går upp i känslor."

Ansatsformernas inprägling är bara ett om också mycket viktigt led i den fysiologiska verkan en dikt utövar på oss och varom det närmare varit tal i kapitlet om den kroppsliga genklang. Poetens



konst får orden att hemsöka vår lekamen. Hamlets ve och Mignons brännande längtan finns i oss liksom vi finns i dem. Bilderna, rytterna, klangerna i dikten är ingenting för sig och stämningen, det inre, någonting annat, utan det sinnliga är själen och själen det sinnliga. Dikten är kroppvorden själ och självorden kropp, klangvorden känsla och känslavorden klang, bildvordet väsen och väsenvorden bild. Det hela är ett enda pulsslåg, där ingen klyvning i fråga om inre och yttre är möjlig. Därför har jag också enträget inskräppt att i poesien ligger vikten, inte på vad som meddelas oss, utan på det tillstånd vi försätts i. På samma sak syftar Richards i sin redan anförda lilla skrift "Science and Poetry": "Det är aldrig vad en dikt *säger* utan vad den är, som spelar någon roll".

Det ligger nära att förmoda att den nyaste poesien tagit i bruk andra uttrycks- och verkningsmedel än de som antecknats i denna [s. 383] bok. Till en del är detta också fallet, men i allmänhet ligger skiljaktigheterna mera i överdosering eller underdosering av vissa gamla stilmedel än i någonting helt nytt – det förra t.ex. i fråga om bildspråket, det senare i fråga om sådant som hör samman med rim och meter (jfr min i förordet nämnda uppsats "Nytt och gammalt i ny lyrik", där både likheter och skiljaktigheter angetts). Ingenting har de nya poeterna (åtminstone flertalet av dem) varit mer angelägna om än att ge sina dikter organisk resonans. Både som ljudskapelse och som bild bör poesien tränga ner i vårt organiska liv, till "själva den djupa livsupplevelsen", såsom Ekelöf uttrycker det i en ofta anförd sats, där han förklarar vad han menar med att poesien bör vara musik och mystik. Ännu längre har Lindegren gått. Han uttalar inga tankar, han ställer fram bilderna, och bilderna är både tankar och åskådliggjorda känslor. Hans dikter är en bildskrift, där de enskilda bilderna utgör textens minsta enheter. Dem stavar vi på som på hieroglyfer.

Man förstår under sådana omständigheter vilken roll känslornas ansatsformer och rörelsegestalter spelar hos honom. De anger en dimension där han låter sin fantasi sväva ut. Poesien som sinnlighetsmystik, "som gest, som handrörelse", har hos honom drivits till sin spets – för att generalisera en karakteristik som Åke Janzon gett av en dikt i "Vinteroffer"

Under allt detta ligger en strävan som varit både utgångspunkt och mittpunkt och slutpunkt i mina utläggningar: strävan hos poeten att ge det han upplever eller det han vill få oss att uppleva psykologisk substantialitet eller effektivitet. Öppet har också åtskilliga 40- och 50-talpoeter vidgått att vad de vill ge sina visioner är en verklighetssubstans lik den hos yttre beteenden och påtagliga ting, ge dem realitet och stofflighet, göra dem till en form av liv. Ordet skall vara nervverklighet, nervkänslighet, dikten kött och blod, vara sakrament. Bort med begreppen, idéerna, allt sådant som är bara tecken på något. Tecknets sterila dygd skall ersättas av bildens blodfullhet och sinnlighet.

Men såsom redan blev sagt har inte alla poeter haft sådana ambitioner. Det finns en poesi, som inte på detta vis går rakt in under huden på oss utan tvärtom håller avstånd till oss, avtecknar sig som luftspeglingar i en överklig värld. Att vi också för denna eteriska poesi kan inhämta upplysningar ur den stoffligare poesi, [s. 384] som här legat oss närmast, har sin särskilda orsak. De angivna poetiska kännetecknen kan vart för sig eller i olika kombinationer förekomma utanför en substantiell poesi och sålunda karakterisera poesien överhuvud. Ofta räcker det med att ett enda av dem förekommer i en text för att denna skall kunna betecknas som poetisk. Men då skall också respektive poetiska kännetecken inta en dominerande ställning i texten.

## 4

Och nu en fråga rakt på sak: vad utgör i sista hand skillnaden mellan poesi och prosa?

Liksom inte allt i poesien är poetiskt, är inte heller allt i prosan prosa. Bild- eller väsensskådandet är ett ofta förekommande element i prosan, men är inte på samma sätt bestämmande som i poesien. Vad semantikerna kallar *connotation*, d.v.s. de med ett enskilt ord eller med ordens kombinationer och sammanhang förknippade subjektiva, oftast känslomässiga betydelseerna, saknas ingalunda i prosan, men är där mindre framträdande än i poesien. Inte heller är skiljaktigheten i fråga om rörelseriktning i poesien och prosan absolut. Visserligen föreligger på det ena hållet i stort sett ett fortskridande, som antingen innefattar ett tillbakavändande eller en upprepning i vågrörelsens form, medan på det andra hållet det hela har en rakare sträckning i enlighet med det latinska stamordet för prosa, *oratio proversa*, som betyder framåtvänt tal: med tanke på detta har poesien som vi sett förliknats vid dansen och prosan vid gången, den förra har sitt ändamål i sig själv, avser ett tillstånd, medan den senare är dirigerad mot ett mål och får därav sin riktning bestämd. Men också prosan uppvisar på sin jämförelsevis raka linje åtskilliga avvikelser från den allmänna riktningen; ”gången” avbrytes för en kortare eller längre stund, allehanda ”fria” turer förekommer, som inte sällan avtecknar sig i texten just som ett slags ornament i våg- och cirkelrörelse. Inte heller den av Valery framhållna skillnaden mellan läsaren av prosa, som existerar bara i sina tankar och har ”hjärnan avskild från sina yttre krafter”, och läsaren av poesi, som också är kroppsligt delaktig i intrycket, är någon absolut skillnad. Därför behöver inte [s 385] heller den i poesien på olika vägar uppnådda substantiella effekter saknas i prosan. En roman som Hamsuns ”Pan” för oss otvivelaktigt lika nära naturen som någonsin en dikt av Fröding eller

Heidenstam, den ger oss samma intima känsla av realitet och intim besittning. Men det är skillnad mellan att småningom inge oss en sådan känsla i en lång berättelse eller bara på några rader. Vi har här att göra med en effekt, som också andra konstarter kan åstadkomma, men som i poesien ofta får en extra kursivering, en extra tillspetsning, i varje fall i förhållande till vad fallet är i prosan.

Men den avgörande skillnaden mellan poesi och prosa ligger ändå i annat. I prosan överlever inte, såsom det framhållits, formen själva fattandet. Formen upplöser sig i och med den vunna klarheten, den har gjort sin tjänst, förmedlat en insikt, den är förbi, ingen tänker mer på den. I poesien, antingen det så är fråga om en dikt i vanlig mening eller om ett prosapoem, är form och innehåll intimt sammanvuxna. Vill vi erinra oss vad en dikt innerst gav oss, så måste vi låta den tona igenom oss med hela den resonans den väcker. Skiljer sig det ena från det andra, innehållet från formen, innebörden från gestalten, betydelsen från klangen – ja, då är det också ute med poesien. Man kunde också säga: ”meningen” i ett poem är ”implicit” och inte ”explicit”, är intuitiv och inte diskursiv.

Läsaren erinrar sig kanske att jag på tal om en dikt av Edgar Lee Masters, den om den tjudrade kon, drog mig för att kalla den för poesi (s. 169) Varför?

I ”Spoon River Antologien” blandar Lee Masters ogenerat samman poesi och prosa. Detsamma skulle Dylan Thomas 37 år senare göra i ”Under Milkwood” men vida radikalare och med en ordkonst, som avslöjar hela vidden av de verbala vinningar de mellanliggande åren medfört. Båda verken är en sorts hörspel, röster som talar, i det ena fallet röster under jorden, i det andra fallet röster ovan jorden. Metoden att sammanblanda poesi och prosa är livets egen. I den tillvaro som är vår ligger det ena tätt intill det andra. Men man kan också

lära sig annat av detta. Alltför tidiga och ivriga poetiska inviter kan vara ödesdigra. Vi måste skyddas för nötning mot det alltför enträget och ihållande poetiska. Våra krafter måste doseras och sparas för de verkligt höga poetiska [s. 386] momenten. Prosan kan behövas som bakgrund för poesins plötsliga uppflykt.

Sedd i detta ljus har dikten av Lee Masters utan tvivel sin plats i en bestämd poetisk plan. Man kan också säga att den som led i diktverkets helhet undfår av denna helhet poetisk kvalitet. Men tagen för sig, som isolerad dikt, ter den sig litet annorlunda. Den uppvisar knappast ett enda av de kännetecken, som här angetts som utmärkande för poesien. Man skall kanske skynda att vända på saken och säga att det då snarare måste vara fel på vår karakteristik av poesien än fel på dikten. Men det tänkvärda är just att det inte är något fel på dikten. I sin etsande skärpa är den alldeles utomordentlig. Därför är det ingenting nedsättande, när jag är böjd att fränkänna den poetisk karaktär. Den är i stället någonting annat, reflexions dikt, tankedik, aforistisk halvprosa – vad man bara vill. Önskar vi överhuvud förbehålla innebörd och mening åt begreppet ”poesi”, så måste vi också vara beredda att värna denna innebörd eller mening. Eljest återstår oss bara att med poesi avse t. ex. en dikt av begränsad längd och därmed avstå från varje kvalitativ bestämning för att i stället mäta dikterna med tumstock.

Som kriterium på en reflexions- eller ”resonördikts” poetiska karaktär har Rabbe Enckell angett att ”den intellektuella lidelsen” måste ha ”en bakgrund av omedelbart pulserande liv, av närvaro, ett just nu, som stegrar de intellektuella elementens verkningskraft”. Detta överensstämmer helt med i denna bok utvecklade synpunkter. Men att i de enskilda fallen objektivt fastställa denna lidelse och denna bakgrund är inte alltid lätt. Den ene förmår uppleva som poesi vad den andre vill beteckna med det allmännare begreppet ”dikt”

eller kanske finner vara bara prosa. I sista hand är det vår subjektiva upplevelse som avgör.

För övrigt har i den litterära prosan av i dag gränsen mot poesien förskjutits.

Det som varit poetens speciella ambition, en ordkonst med utpräglat connotativ karaktär, har Joyce och många av dem som följt honom i spåren försökt omsätta i prosa. De vill återskänka orden en dimension de förlorat. Orden har alltmer blivit sterila tecken på begreppsmässiga betydelser, rena ordmumier. Därför gäller det att doppa dem på nytt ner i livsströmmen för att där [s. 387] levandegöras. Joyce formar om språket, tänjer ut orden eller pressar dem samman, förkortar eller sönderdelar, stympar eller nybildar dem; han låter orden kontamineras eller utbytas, vinna nya betydelser eller reduceras bara till ljudklanger – allt i avsikt att ge dem substans, täthet, liv. Den alogiska, musikaliska ordkaraktären är särskilt utpräglad i vissa kapitel i ”Ulysses”, såsom i kapitlet om sirenerna (för att inte tala om poeten Stephen Daedalus’ monologer). Joyce använder ogenerat rim, assonanser, allitterationer, återupprepningar. Hans text genljuder av ett tusenfaldigt eko. Där är ett sökande och ett finnande, ett spörjande och ett svarande. Orden har blivit ”väsen”, fulla av gåtfullt verkande krafter.

Samtidigt kan vi lägga märke till hur det yttre tidsspännet i skildringarna krymper. Hos Virginia Woolf som hos Joyce, och här i Norden hos Sivar Arner som hos Eyvind Johnson, hos Stig Dagerman som hos Thorsten Jonsson. Den tid som mätes med klocka kan krympa nästan till ett ögonblick bara mellan två ögonblick, som i ”To the Lighthouse” hos Virginia Woolf, där hon låter mrs Ramsays medvetande genomila en hel värld medan hon provar en strumpa på sin lille son och två gånger ser upp på honom när han inte vill sitta stilla. Det inre skeendet snor sig i de underligaste arabesker, går

framåt och bakåt, är nu och förflutet, är nu och kommande, föregriper och förutsätter. Den moderna prosastilen skär radikalt genom tidsdjupet i stället för att breda ut stoffet i kronologisk följd, såsom Erich Auerbach i "Mimesis" närmare utlagt med fascinerande paralleller dragna till Dantes antikronologiska eller alltidiga (jederzeitliche) diktmetod.

Men också här, där prosan i likhet med poesien söker sig till den verklighetsfullhet ögonblicket rymmer, kvarstår den radikala skillnaden mellan dem. Det som hos poeten bara är en suggestiv påminnelse om det som en gång varit, en gåtfull osynlig närvaro av det svunna eller överhuvud av det livsdjup som i en svinnande minut öppnar sig, såsom i Vilhelm Ekelunds "Det snöar" (jfr ss. 230–231) eller i sista strofen av Lindegrens "Ekos klang och morgons syn", det blir hos de moderna prosaisterna ett försök att *in i det minsta* inventera det som rör sig i djupet och föra det upp i dagen. Också här visar sig poesien vara på ett helt annat sätt intuitiv än prosan, liksom den visar sig vara det också när den [s. 388] i sin tur börjar beskatta den framvällande bildströmmen ur det undermedvetna. Även där den surrealistiska poesien i sin radikala form är en sorts inre jag-monolog, såsom i en del av Eliots dikter och hans talrika efterföljares, har medvetenhetsstoffet likväl underkastats "en artistisk sovrings- och gestaltungsprocess", företagen med "andra mål än formgivningen inom epiken" (Staffan Björck).

Man oroar sig på många håll för poesiens framtid. Inte underligt. Det för poesien karakteristiska betraktelsesättet rimmar illa med den verklighet som vetenskapen gör oss förtrogna med. En "neutraliserad" natur tränger på från alla håll. Kan poesien uthärda det? Måste inte en dag allt vi vant oss vid att lägga in i naturen eller som vi trott oss finna i den, definitivt flaga av likt "en blå fernissa och en blank för-

gyllning", såsom Hjalmar Gullberg uttrycker sig i en dikt i "Terziner i okonstens tid"?

Skulle det gå så, då vore det också slut med mycken poesi. En stor del av vad mänskligheten skapat i dikt och sång skulle inte längre ha någon annan plats än museernas samlingar av kulturhistoriska kuriositeter. Men poesien kommer att överleva. Inte därför att ett animistiskt eller magiskt tänkesätt alltid i någon mån kommer att göra sig försport hos människan. Inte heller därför att poesiens "pseudoutsagor", som I. A. Richards talar om i sin redan anförda lilla skrift "Science and Poetry", alltid kommer att spela djupt och intimt på de attityder våra emotionella intressen håller i beredskap. Poesien, liksom konsten överhuvud, kommer att överleva därför att det en gång för alla hör vår psykiska konstitution till att förbinda en innebörd med en form, en stämningfärg med en gestalt, kort sagt att under en dubbel aspekt av sinnligt och andligt erfara det som omedelbart ter sig för oss.

## 5

Man får ofta höra att det estetiska livet tillhör en sval zon, dit livets vågor når oss genom ett filter som dämpar och förtunnar intrycken. Poesien liksom konsten överhuvud skall ge oss bara en svag illusion av liv!

Mot detta är min bok en enda lidelsefull opposition. Jag har [s. 389] velat göra gällande att den verklighetskänsla som konsten skänker oss kan vara starkare än den som den s.k. verkligheten i all sin påtaglighet ger oss. Det beror på att konstnären ger tingen ett förhållande till människan. Han gör dem till bilder, till förtätade uttryck för vår känsla. Bilderna är våra vittnen, säger Paul la Cour. De upprepar vår kamp och våra strävanden. De frågar och de svarar. De lever och de dör med oss.

Men hur är det ofta med den verklighet, som breder sig runtomkring oss? Jo, den ligger fast förankrad i rum och tid. Den är infångad i en hårt knuten kedja av orsak och verkan. På tusen vis kan vi övertyga oss om dess existens – genom våra olika sinnen, genom att inordna den i våra dagars sammanhang och erfarenheter överhuvud, också genom att höra oss för hos våra medmänniskor: de kan bekräfta att vad vi erfarit inte varit bara dröm eller inbillning utan verklighet, inte föreställning utan något varseblivet. Men hur kylig eller främmande eller ligkiltig kan inte denna verklighet vara till vardags! Vi glider fram i den som akvariefiskar i en evig ring. Är det inte ungefär så vi ofta känner det? Det liv vi lever – kan man verkligen kalla det att leva! Trist och monotont, ja ”overkligt” är ofta det verkliga!

Och här kommer en sak till. Vad vi till vardags ”varseblir” är ett minimum. Den engelske estetikern Roger Fry säger: ”Genom en beundransvärd ekonomi lär vi oss se bara så mycket som är nödvändigt för våra syften, och detta är mycket litet, just så litet som är tillräckligt för att igenkänna och identifiera varje föremål och varje person; när det är gjort har de gått in i vår mentala katalog och är inte längre sedda. Nästan alla ting som är nyttiga på något vis kommer under denna osynlighetsmössa. Endast när ett föremål eller en person existerar i vårt liv i intet annat syfte än att bli sedda, *ser* vi dem verkligen.” Det är detta ”nyttolösa” seende som den estetiska betraktelsen hänger sig åt och som konsten odlar och poesien driver till sin spets.

I Gustaf Hellströms roman ”Snörmakare Lekholm får en ide” utlägger den försupne farbror Anders, som blåser bastuba i vaktparaden och komponerar valser för stadens dansskola, för en av sina brorsöner, hur oändligt högt han står över deras far, artilleriunderofficeren och ”matematikern” Carl Lekholm, som genom privatlek-

tioner åt skolpojkar och underlöjtnanter söker göra det möjligt att ge sina söner högre bildning. Farbror Anders håller en penna i handen och frågar pojken vad det är för något. När han fått svaret, drar han upp mustascherna, visar framtänderna och frågar vad det då är. Så slår han med pennan mot tänderna. Och det? Jo, det är en melodi. Svenska armens tapto. Under Dubbelörnen eller någon annan regementsmusik. Och så skrattar han:

Där ser du! Din far skulle säga att det var en blyertspenna plus några framtänder. Och det är det också. Om man så vill. Och framför allt om man bara kan lägga ihop a plus b. Men det är också någonting annat: det är musik, det är poesi. Men det förstår inte du. Här skall du få höra en gång till.

Och han börjar åter hamra fram armens tapto. Och när han slutat säger han: Och det är inte bara armens tapto.

Det är en lägerplats. Ljungbyhed eller vad fan som helst. Rader utav tält. En sommarkväll. Solen går just ner gul som en hårdkokt äggula bakom den svarta granskogen. Office-rarna sitter och dricker punsch på verandan till mässen. Fladder-mössen börjar fladdra omkring. Den första stjärnan tänds. Men för din far är det på sin höjd en taskspelarkonst. Hälsa honom med det.

Det var farbror Anders dryghet i allt förfall. Det var hans stolta känsla att trots fattigdom vara ”utvald”. Det var hans högmod – känslan att vara frände till de stora konstnärerna, de som triumferar över allt och alla, om de så än själva är urspårade och försupna.

Jag känner inte ett mer slående försvar för konstens verklighetskaraktär än det som den försupne farbror Anders här presterar. Också han skiljer mellan tvenne verklighetsbegrepp – låt vara med inte helt bevarad oväld. Å ena sidan tingens värld, *a + b*-världen, å



andra sidan *bildernas* värld, poesiens eller konstens värld. Man kan göra anmärkningar på hans sätt att framställa broder Carls strävanden och uppfattningssätt, men det torde vara svårt påstå att den värld han trollar fram med några lätta slag med pennan mot framtänderna och utmålar med sina ord vore [s. 391] någonting skugglikt, förtunnat, illusoriskt. Med all sannolikhet är det någonting vida tätare och därmed också verkligare än den stämning vi själva vore i stånd att uppleva om vi plötsligt en kväll försattes till Ljungbyhed och hörde taptot blåsas när kvällssolen kryper ner under skogskanten i fjärran och officerarna samlas kring punschkylarna.

På olika vägar når poesien en sådan substantiell effekt. Det är med den för ögonen jag med Matthew Arnold gjort gällande att det inte är vetenskapsmännen, inte Linne (så långt han var vetenskapsman), inte heller Cavendish eller Cuvier eller Darwin, som låtit oss uppleva växternas, djurens, källornas väsen, utan poeterna, män som Shakespeare, Wordsworth, Keats

Detta sätt att med hela sin varelse *uppleva* och finna ord för upplevelsen är vad jag tillåtit mig kalla "poesiens mystik".

Den amerikanske författaren och kritikern Robert Penn Warren har i sin bok "The Rime of the Ancient Mariner" sagt, att "det inte är läsaren som tolkar ett poem utan poemet som tolkar läsaren". Det är en god formulering av en tanke, som skyntar redan hos äldre litteraturhistoriker och psykologer. På samma vis kan man också säga att varje försök till en poetik ytterst innebär poesiens tolkning av den som skriver denna poetik.

Det är kanske orsaken till att någon absolut samstämmighet i fråga om den enes eller den andres uppfattning av poesien aldrig kan uppnås.

- 
368. Tigerstedt, E. N., *Det religiösa problemet i finlandssvensk litteratur*. 1939. ss. 10–22 och mitt genmäle *Dialektisk litteraturforskning*. (Nya Argus 1939.)
369. Sjöstrand, Östen, *Poesi och mystik* (understreckare i Sv. D. 22. XII. 1953) och essän med samma titel i essäsamlingen *Ande och verklighet*. 1954. s. 26. Jfr mitt inlägg *Det poetiska nuet*. (Sv. D. 27. XII. 1953.)
- 370–371. Malmberg, Bertil, *Värderingar*. 1937. ss. 198–199.
- 370–371. Homén, Olaf, *Poetik*. 1954. s. 209.
373. Staiger, Emil, *Grundbegriffe der Poetik*. 1946.
373. Enckell, Rabbe, *Relation i det personliga*. 1950. s. 113.
374. Langer, Susanne K., *Feeling and Form*. 1953. ss. 66, 127.
374. Staiger, *a. a.* ss. 26–27.
376. Jfr Dickson, Walter, *Ekoglidning hos Ekelof* (Utsikt 1950. Nr 8.)
376. Dante, *I livets vår*. Övers. av Fr. Wulff. 1925. s. 134.
376. Björkman-Goldschmidt, Elsa, *Harriet Lowenhjelm*. 1947. ss. 220–221.
- 376–377. Erik Lindegren har gjort sitt uttalande i Ture Nermans *Troll i ord*. 1954. s. 177.
377. Oswald, Gösta, *Ur förskola till en mänskligare estetik*. (Utsikt 1948. Nr 2, s. 4.)
377. Langer, *a. a.* s. 214.
377. Dickson, Walter, *Hjärtfäste och hungertorn*, 1953. s. 95.
377. Aristoteles, *a. a.* s. 52; Brooks, Cleanth, *The well wrought Urn*. s. a. s. 223.
378. *Modärn finlandssvensk lyrik*. I urval och med en inledning av Rabbe Enckell. 1934. s. 23.
378. Holmqvist, Bengt, *Modern finlandssvensk litteratur*. 1951. s. 55. Se även samme författares *Svensk 40-talslyrik* (Verdandis småskrifter Nr 517) 1951. ss. 47–50.
378. la Cour, Paul, *Fragmenter af en Dagbog*. Andet Oplag. 1950. s. 36.
378. Eliot, T. S., *Vad är en klassiker?* Och andra essayer. Övers. av Daniel Andrae. 1948. s. 39.
380. Schleiermacher citerad enl. Staiger, *a. a.* s. 68.
380. Langer, *a. a.* ss. 28, 292.
381. Baensch, Otto, *Kunst und Gefühl*. (Logos XII. 1923/24. ss. 2, 8.)
382. Staiger, *a. a.* s. 69.
382. Richards, I. A., *Science and Poetry*. 1926. s. 25.



383. Ekelöf, Gunnar, *Själsyn*. (poeter om poesi. 1947. s. 104.)  
 383. Janzon, Åke, *Vinteroffer*. (Understreckare i Sv. D. 25. XI. 1954.)  
 386. Enckell, Rabbe, *Relation i det personliga*. s. 78.  
 386–387. Joyces stil har mycket fint analyserats av Rudolf Hentze i *Die proteische Wandlung im "Ulysses" von James Joyce und ihre Spiegelung im Stil*. (Die neueren Sprachen. Beiheft Nr 27. 1933.) Jfr t.ex. s. 34.  
 387. Auerbach, Erich, *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. 1946. Jfr med varandra kapitlen VIII och XIX.  
 388. Björck, Staffan, *Romanens formvärld*. Studier i prosaberättarens teknik. 1955. s. 174.  
 389. a Cour, Paul, *a. a.* s. 134.  
 389. Fry, Roger, *Vision and Design*. 1947. s. 16.  
 391. Warren, Robert Penn, *The Rime of the Ancient Mariner*. 1946. s. 70. – Enligt Bengt Holmqvist är det särskilt viktigt att komma ihåg Warrens sats, när det är tal om en "svårbegriplig poesi"; då om någonsin gäller det att överlämna sig åt dikten. Se *Svensk 40-talslyrik*. ss. 42–43.

## Medverkande

LARS GUSTAFSSON, författare och distinguished professor emeritus, Austin, Texas

PETER GÄRDENFORS, professor i kognitionsforskning vid Lunds universitet

SVANTE NORDIN, professor i idé- och lärdoms historia vid Lunds universitet

HANS RUIN, professor i filosofi vid Södertörns högskola

Utdrag ur skrifter av

HANS LARSSON (1862–1944), professor i teoretisk filosofi vid Lunds universitet

HANS RUIN (1892–1980), professor i filosofi vid Åbo akademi och därefter docent i estetik vid Lunds universitet

## Hans Larsson Samfundet,

som stiftades i Lund 1953, har till syfte att främja humanistisk vetenskap och systematiska studier av väsentliga livs- och kulturfrågor. Samfundet utger publikationen *Insikt och Handling*, varav föreliggande volym utgör den tjugofjärde årgången.

Svante Nordin introducerar ett tema för denna volym genom att utpeka två filosofiska skrifter som förtjänar att kallas klassiska, också i den meningen att de kan läsas som samtalspartner i vår tid, nämligen Hans Larssons skrift *Poesins logik* (1899, många senare upplagor) och Hans Ruins *Poesins mystik* (1935, andra uppl 1960).

Tre nyläsningar av Larssons eller Ruins bok (eller båda) ges genom bidrag av Lars Gustafsson "Om lyrisk evidens", av Peter Gärdenfors "Kunskap genom metaforer. Om poesins epistemologi" och av Hans Ruin dy "Filosofin och det diktade ordet. Några reflektioner kring Hans Larssons och Hans Ruins poetik".

Till detta har fogats utdrag ur Larssons och Ruins här diskuterade skrifter.