

# DIKT UTEN BANDASJER

FIRE HAIKUER FRA TOMAS TRANSTRÖMERS  
*DEN STORA GÅTAN*

*Morten Auklend, førsteamanuensis i nordisk litteratur,  
Universitet i Tromsø, Norges arktiske universitet*

I artikkelen diskuteres vanskeligheten i og viktigheten av å kunne lese korte litterære tekster, i dette tilfellet fire haikudikt fra den siste diktsamlingen Tomas Tranströmer utga, *Den stora gåtan* (2004). Vanskeligheten tvinger – og lærer – undervisere og studenter å lese tekster med tilsynelatende lav informasjonsgrad, mens viktigheten består i at dette korte formatet kan lære oss å stille spørsmål til litterære tekster, til å lese, lese på nytt, fortolke og refortolke – kort sagt om å utvikle det litteraturdidaktikeren Sheridan D. Blau kaller «performative literacy» og som jeg kaller «interpretativ stamina»: Å lese handler om å utarbeide en spørrende nysgjerrighet til litteraturens ord.

## INNLEDNING: LESING OG UNDERVISNING

«It is a power in that haiku demand the free poetic life of the reader in parallel with that of the poet.»

R.H. Blyth, *The Genius of Haiku* (1994: 63)

“ I mitt tilfelle handler disse «habits of mind» om nysgjerrighet overfor tekstenes design, ord og ordvalg.

Det er allerede skrevet litteraturdidaktisk om Tomas Tranströmer (1931-2015) i nordisk sammenheng (Solbu og Hove 2017: 19-21), men ikke om hans haikudiktning. I herværende artikkel skal jeg derfor lese og didaktisere fire haikuer fra den svenske Nobelpris-vinnerens siste diktsamling, *Den stora gåtan* (2004), men ikke for å studere hvordan Tranströmer forholder seg til det japanske formatets poetiske ambisjon, der tingenes enkle «tinghet» blir grepet; «*the Suchness of things*», som R.H. Blyth, den fremste vestlige formidleren av japansk haikudiktning, skriver. Han hevder at haikudiktningens besynderlige kvalitet er dens evne til å gripe «the thing-in-itself» (Blyth: 90). En grunn til ikke å lese Tranströmer inn i den japanske haikutradisjonen (1600-1900-tallet) er at vestlige diktere knapt kan etterstrebe dennes idealer og konvensjoner, ifølge Niklas Schiöler (Schiöler 1999: 41).<sup>1</sup> Disse er «på sin höjd en influens» på den vestlige, skriver han (Schiöler 2011: 107), og haikuene i *Den stora gåtan* bryter med tradisjonen ved å være særlig gåtefulle og dunkelt religiøse.

Gitt disse avvikene og et didaktisk ærend skal jeg heller undersøke hvordan fire haikuer kan leses mer eller mindre autonomt. Innslag av teori og intertekstuelle referanser til Tranströmers øvrige (haiku)-diktning<sup>2</sup> faller i all hovedsak bort fordi de utvalgte diktene skal få tale selv. Dét betyr imidlertid ikke at lesningen min blir teoriløs, kontekstløs, forutsetningsløs eller «uskyldig» av den grunn. Forestillingen om lesingens uskyld er bare en vakker myte, ifølge Harold Bloom, og den litterære teksten må alltid møtes med bestemte rammeverk, begreper og teorier (Bloom 2004: 5), altså et minimum av metaspråk. I dette (og annet) følger jeg litteraturdidaktikeren Sheridan D. Blaus tese: «With a theory we gain in control what we lose in accuracy» (Blau 2003: 121).

De rammeverkene man *kunne* lagt rundt Tranströmers haikuer er den japanske haikutradisjonen med sine krav og konvensjoner, zenbuddhisme<sup>3</sup> eller forfatterbiografisk informasjon (vanlig i den japanske tradisjonen), eller man kunne lest diktene opp mot forfatter-skapets eller det gjeldende verkets øvrige dikt. Alminnelig diktteori og sekundærlitteratur er også opplagte kontekster, og sistnevnte skal jeg benytte der den gir nyttige konsepter til min tilnærming. Tranströmer har tross alt mange dyktige lesere og formidlere i Norden. I denne artikkelen skal jeg imidlertid så langt det lar seg gjøre isolere diktene fra sine opplagte kontekster fordi leseren skal arbeide utenfor det Blau kaller «intertextual literacy» eller «prior knowledge» (2003: 206). Ved å isolere dikt som leses og gjenleses befinner lesearbeidet seg i det han kaller «enabling knowledge», og denne bestemmer jeg her som en form for versbinding og ikke minst som filologisk interesse, altså det J. Hillis Miller simpelthen kaller «the love of words» (Miller

1982: 21). Leseren skal bruke tiden sin på å forstå hva ord kan bety, og denne prosessen forlenger mandatet til å stå så lenge som mulig i den ene, utvalgte teksten.

Den lesepraksisen hvor teksten er undervisningens største didaktiske ressurs og blir underlagt nysgjerrige studier kaller Blau «performative literacy», og den handler i stor grad om at læreren ikke foreleser i tekst, men lar elever/studentene prøve seg på egenhånd. Selvstendig lesing gjør uerfarne litteraturlesere til det han kaller «autonomous, engaged readers of difficult literary texts». Disse leserne vil i møte med krevende tekster demonstrere «a particular set of attributes or dispositions that may seem more like character traits than academic or literary skills» (Blau 2003: 210). Som Blau nevner bør disse faglige ferdighetene ikke tenkes kun som ervervede litteraturvitenskapelige literacy-kompetanser, de er snarere *leseholdninger* eller vaner, «habits of mind». I mitt tilfelle handler disse «habits of mind» om nysgjerrighet overfor tekstenes design, ord og ordvalg. Målet er å kombinere det Blau kaller «[a] capacity for sustained, focused attention» (ibid., 211) eller det jeg kaller *interpretativ stamina* med metakognitive oppdrag. Å utvikle en form for interpretativ utholdenhet, argumenterer jeg, henger nøye sammen med leseres evne til å utforske sine egne leseprosesser, slik at de – i dette tilfellet elever og studenter – blir i stand til å reflektere over sin egen lesning, revidere lesningens metode, funn og fortolkningsutkast gjennom utspørring av tekstens grep og trekk.

I denne «tilbake til teksten»-didaktikken (Illum Hansen og Gissel 2021: 9) får teksten lov til å virke på leseren, som i studiet av tekstens design og språk ser dens poetiske egenverdi, altså dens evne til å stadig produsere ulike betydninger – og det er også da leseren best klarer å undre seg over forståelsens frembringelser. Lesing betyr her i stor grad å stille spørsmål til teksten. Når vi spør, er det fordi vi undrer oss over noe, og når vi spør, tenker vi. «[T]enkningens særtrekk er spørring», skriver Erling Aadland (1996: 23),<sup>4</sup> for en leser realiserer seg selv og utvikles primært i sin spørrende henvendelse til teksten. Og korte litterære tekster, som for eksempel haikudikt, etterlyser selv spørring, det vil si de krever en leser som kan åpne dem opp og få dem i tale. Dermed er det antydnet at disse haikuene strengt tatt ikke betraktes som estetiske objekter, men som samtalepartnere som skal utspørres. Hvis nyere pedagogikk har rett i at «nysgjerrigheten er spesifiserende og spisses mot et avgrenset problem», kan denne formen for lesing appliseres til lesefag og litteraturdidaktikk, der leseres utvikling mot det Blau kaller «autonomous, engaged readers» er et mål. «Utvikling og nysgjerrighet er gjensidig avhengige størrelser» (2021: 41), heter det i Markus Lindholms bok *Nysgjerrighet. Dybdelæring i informasjonssamfunnet* (2021), og denne artikkelen er et forsøk på å demonstrere hvordan spørring og nysgjerrighet mer enn teori, tradisjonskunnskap og intertekstuelle hensyn kan danne grunnlaget for lesing av tilsynelatende informasjonsfattige korttekster.

## HAIKUENS DIALEKTIKK OG LIGATUREN

For å legitimere og spisse tilnærmingen inn mot et bestemt diktformat må det opplyses om at alle de 45 haikudiktene i *Den stora gåtan* følger konsekvent den japanske tradisjonens formelle struktur, med tre verselinjer bestående av 17 stavelser (5+7+5 stavelser). Innenfor dette metriske skjemaet finnes det imidlertid variasjoner: 13 av de 45 diktene har enkeltstående førstevers, mens vers to og tre forbindes av en ligatur,<sup>5</sup> altså et ortografisk tegn som blir en forbindelse av to tegn, som når «a» og «e» blir til «æ». Andre eksempler på ligaturer er punktum, komma, tankestrek eller konjunksjoner («og», «eller», «som»). I 14 dikt er første og andre vers forbundet, mens vers tre er enkeltstående. Det finnes dessuten 14 dikt bestående av én setning som løper uavbrutt gjennom tre vers, men også disse «énlinjede» diktene har ligaturer og *enjambement* (heretter versbinding) som strukturerende grep.

Formelt sett er alt dette konvensjonelt, for i tradisjonell japansk haiku finner man gjerne to disparate fenomener som bindes sammen. Sammenheftingen av to disparate elementer markerer et brudd i strofen, og på japansk kalles bruddet *kireji*. I vestlig oversettelse markeres bruddet gjerne med et punktum, altså et endelig ortografisk skilletegn (Basho 1985: 11). Den dialektiske spenningen mellom diktets to deler leder frem til *the haiku moment*. Som Blyth skriver, finner man i haiku «a sameness, in that two opposite things, or things of different categories are united in one. They all have a difference, in that it is different things that are united» (Blyth: 68). Denne dialektikken bestemmer Blyth som «that mysterious interplay of the simple and the complicated, the general and the particular»,<sup>6</sup> og den får Steffen Bergsten til å kalle Tranströmers haikuer for «dialektiska miniatyrer», der bruddet som forbindes internt i diktet hjelper tanken å vinne ny innsikt (Bergsten 2011: 356). Denne måten å forstå Tranströmers haiku på korresponderer for øvrig med forfatterens poetikk, for i et intervju fra 1956 kalte Tranströmer sine egne tekster for «[m]otsatsarnas förening», en forening av motsetninger (Tranströmer 1996: 198).<sup>7</sup>

Et lignende perspektiv anfører Birgitte Steffen Nielsen i sin bok *Den grå stemme*, der Tranströmers haiku kan forstås som «skævheden mellem spørgsmål og svar, pausen imellem dem, hvor årsag og virkning ikke lader sig udrede» (Nielsen 2002: 154). Den brutte logiske sammenhengen mellom vers, den asymmetriske skjevheten og pausens forpurring av stabil mening i et Tranströmer-haiku leder til det Nielsen kaller dialektiske øyeblikk «der får grænsen» mellom motsetningene til å «sitte frem og tilbake» (ibid.: 159). Motsetningenes spenningsfulle relasjon er altså selve forståelsens ustabile posisjon i Tranströmer-haikuene, og leseren må utføre en slags hermeneutisk ligatur i sitt forsøk på å forstå diktets meningsinnhold. Men denne posisjonen er ustabil fordi den kun avfører tentative fortolkningsforsøk.

Både Bergstens og Nielsens forståelser er produktive i møte med den kategorien haikudikter i *Den stora gåtan* jeg studerer her. De fire diktene jeg har valgt ut mangler dialektikker, *kirejis* og ligaturer, og består i stedet av tre separate vers adskilt ved endelige skilletegn; altså bruk av emfatiske punktum i strofer uten versbinding. Versene i de respektive diktene etablerer egne, avgrensede semantiske innhold, slik at leseren selv må forbinde verselinjer for å forstå hva dialektikken («skævheden») går ut på. Her er de fire diktene:

Det har hänt något. Månen lyste upp rummet. Gud visste om det.	Askfärgad tystnad. Den blå jätten går forbi. Kall bris från havet.
Uppenbärelse. Det gamla äppelträdet. Havet är nära.	Människofåglar. Äppelträden blommade. Den stora gåtan. <sup>8</sup>

Mitt utgangspunkt er at disse tekstene lar seg *oppleve* som små haiku-øyeblikk, de gir en stemning eller et kort snapshot av en erfaring, men *forstå* dem? Til det er de for små, korte og informasjonsfattige, og de tre likevektige versene, som består av både konkrete sansninger og mer abstrakt informasjon, gjør meg forvirret («*confused*», som Blau skriver). Kommuniserer diktene bevissthetstilstander, erindringer, konkrete sansninger, epifanier eller noe helt annet? I tråd med verkets tittel, *Den stora gåtan*, kunne man si at Tranströmers haikuer minner om det den tyske filosofen Theodor W. Adorno skriver i sitt hovedverk *Estetisk teori*, at all kunst og alle kunstverk språklig sett er «en gåte». Kunstverkene «sier noe i samme åndedrag som de skjuler det» (Adorno 2004: 214). At litterære tekster gestalter og dementerer noe på samme tid skaper genuin forvirring for en leser, men ifølge Blau skal ikke leseren frykte denne forvirringen. Den er faktisk en glimrende forutsetning for forståelse fordi den representerer «an advanced state of understanding and yields the best opportunity we have in classrooms to help students advance in their knowledge» (Blau 2003: 209).

For å få grep om tekstene må leseren selv «bandasjere» diktene for å komme frem til adekvate tekstforståelser. Dét er en vrien oppgave – som om Tranströmer ikke var utfordrende nok fra før! Men heri ligger også lesningens største gevinst: Vanskeligheten må ses som en mulighet og kanskje til og med som en frihet til å stille teksten spørsmål, gå i dialog med den og fremsette tolkningsforslag. Selve bandasjen, ligaturen, kan kanskje best eksemplifiseres i to dikt der den faktisk finnes som forbindende grep i teksten. I de to diktene fra diktsuite 5 i *Den stora gåtan* er ligaturen en simile, og versbindingen fungerer både visuelt og retorisk:

Och blåeld, blåeld  
reser sig ur asfalten  
som en tiggare.

De bruna löven  
är lika dyrbara som  
Dödahavsrollar.

(Tranströmer 2004: 45 og 46)

Det er alltid lettere å si noe konstruktivt om et dikt hvis vi kan se hvilke grunnleggende formgrep som organiserer teksten, men også en slik operasjon fordrer et spørsmål: Hva er det som gjør at teksten oppleves som sammenhengende? I de to siterte eksemplene gjør similen («som») grovarbeidet, for her sammenlignes to fenomener i en poetisk likevektig operasjon. Den analoge likheten i diktene utarbeides gjennom to figurlige vendinger: Urteplanten «blåeld» (no. «ormehode») som presser seg gjennom asfalten mimer tiggerens utstrakte hånd og høstens brune løv verdsettes like høyt som Dødehavsrullene. Ligaturen fungerer både retorisk, ortografisk og metrisk i diktene, og ikke minst poetisk fortettende ved at diktene tilføres en meningsutvidelse: I sammenligningene omformes motivene i diktenes poetiske grep og følgelig i leserens blikk, slik at diktene får transformativ egenskaper. Synet på både planten og løvet endres i og ved ligaturen.

De fire motivene er i utgangspunktet høyst ulike: En urteplante<sup>9</sup> som ligner en blå flamme antar en menneskelig positur, høstløvet er et høyst timelig fenomen, mens bokrullene er et eldgammelt, arkeologisk funn som formidler verdifull historisk og religiøs kunnskap. Det bor altså mye informasjon i disse motivene og i måten de føres sammen på: Planten, en «ild», antar menneskelig fasong, mens løvene på bakken blir opphøyd til uerstattelighet («dyrbara»), og dermed bevirker motivene hverandre. Det oppstår her, til tross for at den similiske operasjonen i de to diktene er den samme, likevel en intern forskjell i det metriske designet. I det første diktet danner sammenligningen («som en tiggare») et eget vers, mens i det andre avslutter similen vers to («lika dyrbara som»). I det første diktet er tredje vers selvstendig, og diktet kunne kanskje fungert uten dette verset – men da får man et helt annet og mindre poetisk billedlig dikt, og den poetiske likevekten uteblir fullstendig. I det andre diktet fungerer den similiske ligaturen som en genuin versbinding.

Siden similene hekter diktenes informasjonen sammen, kan vi si at diktene selv forbinder vers og data på en relativt tydelig måte. Dét betyr likevel ikke at disse «bandasjerte» Tranströmer-haikuene er selvforklarende, for motivsammenføringene og versbindingene avgir ulike betydningsmuligheter. De fire diktene jeg nå skal lese mangler slike retningsangivende markører, og derfor blir de tre versene i disse diktene likeverdige og likevektige, og forståelsen av dem mer krevende. Forståelsesprosessens omstendelighet skal jeg nå demonstrere ved å «famle rundt» i fire ligaturløse haikuer. Målet er å «bo» i ordene og tekstene så lenge som mulig for å antyde hvordan man kan komme inn i diktene, navigere i dem og til slutt forstå dem.

## DET FØRSTE DIKTET: GUDS VITEN

Tre likevektige vers adskilt av punktumer, tre selvstendig opplysninger. Hva betyr de hver for seg og sammen? er spørsmål leseren stiller seg i møte med det første diktet:

Det har hänt något.  
Månen lyste upp rummet.  
Gud visste om det.

Etter at den første gjennomlesningens desorienterende følelsen har lagt seg, kan leseren forsøke å gripe tak i det som ser ut til å være et avgjørende grep i teksten, og det er spørsmålet om hva hendelsen i diktet går ut på: Noe har hendt. Første vers uttrykker en visshet («Det har») som likevel forblir uten forklaring («något»). Hva har inntruffet? Leseren vet ikke, og kanskje vet heller ikke diktjeget, for verset behøver ikke å inneholde noe hemmelighetsfullt. Kanskje er også diktjeget uvitende? Det at selv ikke diktjeget vet sikkert hva som har hendt, skaper paradoksalt nok et fellesskap med leseren. Diktjegets usikkerhet blir leserens – og de to oppdager diktet sammen, hvilket fratrar jeget dets autoritet og gjør diktet mer performativt og mindre lukket.

I vers to lyser månen opp rommet, og dette er en pur sansning. Forskjellen mellom cerebral og sansemessig klarhet i vers ett og to følges opp av tredje vers' guddommelige viten, den kanskje mest uoppnåelige klarheten som kan finnes i den tranströmerske lyrikken: Guds hemmelige kunnskap. I en nærmest mystisk vending – mennesket har ikke direkte tilgang til Gud og kan derfor verken rasjonalisere eller dogmatisere hans viten – innføres det i verset en slags konklusjon, men verset er ikke særlig konkluderende. Snarere åpner forvirringen opp for undring, som i vers ett, slik at leseren må vende tilbake til dette og vers to for å finne foranledigende trekk.

«Opplysning» eller «klarhet» er mulige lesekonsepter her, ettersom jeget er klar over en endring i værelset og/eller tilværelsen (vers ett), månen lyser opp natten (vers to) og Guds viten slås fast (vers tre). Måne-verset kan for så vidt forstås som en avbrytelse hvis vi tenker at vers ett og tre henger sammen, noe de ser ut til å gjøre: Noe har skjedd, og Gud vet om det. Eller er det månens lys som avdekker endringen som vers ett «opplyser» om? Den hvite månen, som reflekterer solens lys, har en (opp)lysende funksjon i diktet, men fraværet av sammenligning (altså ligatur) gjør at også måneverset kan forstås dithen at Guds viten er noe unikt som ikke kan sammenlignes med månens svake lys. Kun Gud får ting til å skje i skaperverket, slik at månens inntreden i så måte avbryter den epifaniske endringen som diktjeget antyder i vers ett.

Her kan sekundærlitteraturen trolig hjelpe oss med å rammesette diktets hendelser. Diktet er ifølge Birgitte Nielsen «en distræt forskudt dialog» mellom viten og ikke-viden. Denne formen for dialektikk åpner for «*det urokkelige måske*», et slags mulighetsrom som inneholder diktets potensial for «skævhed»: Hendelsen og dikterens språk går ikke overens. Nielsens slutning rimer med verbum-formen i vers ett: Jeget taler i preteritum, og diktet er et forsinket ekko av noe ingen vet, akkurat slik månens lys kommer forsinket til jorden (Nielsen: 159). Nielsen leser diktet som en dialektikk der «[k]oncentrationens komplementære størrelse, distraksjonen», er satt inn i diktet og knyttes til «haikuets moment af pludselig indsigt» (ibid.: 152). Haikuets er altså en dialektikk som ikke munner ut i annet enn en forsinket dialog.

Men hvor transporterer en slik forståelse av diktets mekanikk oss? Diktets lave informasjonsgrad og gåtefulle ytringer gjør det vanskelig å komme i gang med en lesning, men studenter har godt av å lære at språk ikke kun skaper kommunikasjon og felles forståelse. Det skaper også misforståelser, uvisshet og undring. Kanskje bor det forresten noe «større» i det lille uttrykket «[d]et har hänt något», som indikerer en allegorisk form for skapelse. Diktet lanserer dette «något» som et brudd med fortid og nåtid, og det kan også brukes som forståelsesredskap for å se hva diktet forsøker å sette ord på, men kanskje ikke oppnår. Kanskje er diktet i seg selv et ydmykt forsøk på å finne et språk som kan utsi det som «har hänt»?

## DET ANDRE DIKTET: ÅPENBARINGEN

Dikt to minner om det første og ser slik ut:

Uppenbarelse.  
Det gamla äppelträdet.  
Havet är nära.

Dette diktet består av noe visjonært, overnaturlig eller religiøst – og to sansninger. Denne varierte informasjonen er interessant, men kan versene sies å henge sammen? Utfyller eller kontrasterer de hverandre? Et opplagt sted å starte her er det religiøse ordvalget («Uppenbarelse»), hvilket gjør at også dette diktet kan anses som en trosanfektelse. Noe(n) i vers ett blitt avdekket og synliggjort; muligens uttrykker verset en religiøs epifani. Det finnes riktignok ingen måne i denne haikuen, men den visuelle registreringen av natur i vers to og tre (det gamle epletreet og havets geografiske og sanselige nærhet) skiller seg fra vers ett, der åpenbaringen fastslås. Men hvordan henger de tre versene sammen?



“ I tråd med verkets tittel, Den stora gåtan, kunne man si at Tranströmers haikuer minner om det den tyske filosofen Theodor W. Adorno skriver i sitt hovedverk *Estetisk teori*, at all kunst og alle kunstverk språklig sett er «en gåte».

Det første versets informasjon, det enslige og ubestemte ordet «[u]-ppenbarelse», kan i religiøs forstand bety en meddelelse fra en guddom og antyde en enhet mellom diktjeget og det hellige. Diktjeget blir innvidd i et mysterium eller en gåte, og da er begreper som «utvalgt» og «profet» nærliggende. Men diktet forteller ikke med hvem enheten er inngått, eller hva meddelelsen handler om, for ordet har for leseren ingen forklarende funksjon: Å *åpenbare* betyr å gjøre «klart» eller «synlig», men dette verset er verken klart eller synliggjørende. Profeten selv, det usynlige, men like fullt tilstedeværende diktjeget, røper lite. Var meddelelsen kun ment for denne, eller er også dette diktet på leting etter et adekvat poetisk språk for erfaringen?

Videre: Vers tre er antiklimaktisk, det oppsummerer ingenting, men det får tilbakevirkende kraft i diktet. Her lanseres noen interessante føringer med de substantiviske motivene: «Uppenbarelse» er ubestemt entall, mens *treet* og *havet* er bestemte former. Dette gir leseren noe å arbeide med, for alle de tre motivene er dobbelt stemt, betydningsmessig sett: *Treet* har allegoriske konnotasjoner og kan bety både noe symbolsk stort og noe som er gjenkjennelig for jeget. Det samme gjelder *havet*, som kan antyde både «verdenshav» og et hav som er kjent for diktjeget. Men er tre-motivet en selvstendig visjon eller del av åpenbaringen? Altså, hører vers ett og to sammen? Er det *treet* som kommer til syne, som *åpen-bares* for diktjeget?

Hvis vi leser haikuen topografisk, som et dikt som skriver naturen, gir dette mening, for diktets to topografiske markører (*treet* og *havet*) behøver ikke være allegoriske størrelser, de kan være objekter i en vandrers blikk: Hen gjenser plutselig det gamle epletreet (som hen engang kjente), og hen er i nærheten av *havet* (som gjenkjennes). Denne varianten gir leseren muligheter, for her har diktet muligens innført en ligatur mellom vers to og tre, og miniatyren har fått sin dialektikk: Åpenbaringen viser seg å være vandrerenes gjensyn med et landskap som hen gjenkjenner. Diktet setter et eldre jeg i kontakt med sin barndom eller ungdom, og haikuen blir det som binder sammen fortid og nåtid. Diktet får da en synlig tidsdimensjon.

Denne lesningen er kanskje litt for bokstavelig og «flat», men den er en mulighet. Problemet med en slik lesning er at den tolker begrepet «Uppenbarelse» helt bokstavelig og gjør haikuen til noe svært sanselig: Vandreren kan se og fornemme naturen som en kropp. Det dialektiske er dessuten forflatet, for alle tre versene snakker det samme språket og henviser til én situasjon. Et produktivt kompromiss her er trolig å forbli i forståelsens dialektiske spenning: Det finnes to ulike lese måter av diktet, en religiøs – profetvarianten – og en profan, altså naturbeskrivelsen av vandrerenes frem- eller hjemkomst.

De tre verselinjenes mulige betydningsinnhold må leseren uansett arbeide hardt for å føre sammen. Åpenbaringen i første vers synes å ha kun en løs forbindelse til diktets øvrige informasjon. «Havet är nära» er også mer deklarerende enn «Det gamla äppelträdet», det er en mer informasjonsrik ytring om nærheten mellom subjekt og objekt, men den er likevel ikke avslørende på noen avgjørende måte. Selv liker jeg tanken på at naturfenomenene treet og havet er statiske, de befinner seg der de alltid har gjort og liksom venter taust og tålmodig på vandrers tilbakekomst; de liksom venter på sin gamle venn. Vers to og tre plasserer jeget geografisk og topografisk i naturen, men kanskje bør det anerkjennes at denne plasseringen også passiviserer vandreren og angir noe mer stedbundet. Det er her hen hører *hjemme*. Dermed harmoniserer diktet motsetningene det har bygget opp, og begrepet «åpenbaring» mister sin spennende religiøse, visjonære betydning. Diktet åpner seg mot det «nære» havet uten å antyde en distinkt bevegelse, så kanskje er det mer snakk om en stedlig hvile, der vandreren lukkes inn i landskapet og forsvinner i det. Muligens er nettopp dét vandrers ønske etter en lang reise.

### DET TREDJE DIKTET: SYNESTESI OG FIGURLIGHET

Det tredje haikudiktet er i overveiende grad metaforisk og svært vanskelig å få et grep om, men også her er det krevende kortformatet en invitasjon til innlevelse og meddikting:

Askfärgad tystnad.  
Den blå jätten går forbi.  
Kall bris från havet.

Den fraværende versbindingen gir tre adskilte vers som synes like viktige og like gåtefulle, og det er ikke gitt at de forteller om en singulær hendelse i en lineær kronologi. Et førsteinntrykk her kan være fargefornemmelsen versene gir: det askegrå (vers ett), den store blå «jätten» (vers to) og det havblå (vers tre) styrer leseren i retning av en blågrå sjattering. (Tretypen ask er også et svakt grått tre.) Inntrykket kan understøttes av den øvrige teksten, som jo avgir adjektiver som alle konnoterer blågrå eller *marine* forhold. To av substantivene kommer fra denne sfæren, «bris» og «havet». Er vi her ved kysten, ved havnen, eller i en skjærgård? Hva med verbene? Diktet har kun ett verb, «går», som på svensk kan bety både «gå» og «gli». Er det et stort skip som glir forbi, eller noe mer mytologisk, da «jätte» betyr «kjempe»?

Ettersom diktet åpner med en fascinerende tvetydighet, den askefargede stillheten, er dette et tydelig signal om at leseren virkelig må være filologisk orientert. La oss derfor «bo» litt i ordene: «Askefarget» stillhet, en blå «kjempe» og kald pålandsbris – hvordan kan leseren forbinde disse ordene til hverandre? Min første respons er å se de

---

“ For å få  
grep om  
tekstene må  
leseren selv  
«bandasjere»  
diktene for å  
komme frem  
til adekvate  
tekstforstå-  
elser. Dét  
er en vrien  
oppgave –  
som om  
Tranströmer  
ikke var  
utfordrende  
nok fra før!

tre setningene som uttrykk for den samme tilstanden uttrykket i ett språkbilde: en stillhet «farget» av aske. La oss derfor se på første vers igjen, ettersom første linje i en litterær tekst, likegyldig sjanger, er det eneste som er med oss kognitivt gjennom hele forståelsesprosessen. I dette tilfellet er den «askegrå stillheten» et talende anslag. Retorisk sett er dette en synestesi, altså en konvergens av sansninger (hørsel og syn) som til sammen gir et oversanselig inntrykk som antyder en stillhet etter at noe er nedbrent eller kremert. Kanskje beskriver dette kryssmodale bildet stillheten etter en brann (ulykke) eller kremering (dødsfall)? Asken har en metonymisk forbindelse til ilden, de to presenterer kausale forbindelser som anslår en tidsrelasjon; først ild, så aske. Uttrykket «askefarget» er et adjektiv, men det ned- eller oppbrente henter om at jeget befinner seg i et etterspill eller i en tilstand av å ha kommet for sent, og første vers uttrykker denne tilstanden.

En annen lesning er imidlertid mulig. Det viktigste i verset er selve ordvalget, «[a]skfärgad tystnad», og dette er et kreativt og ikke-logisk utsagn som fører leserens oppmerksomhet mot tekstens usynlige, men like fullt talende diktjeg. Disse fire haikuene er alle jeg-løse, men kun tilsynelatende, for alle diktene er utsigelser fra en talende instans. En måte å finne mening i dikt på er å spørre etter det som mangler, i dette tilfellet et synlig diktjeg. At diktjeget bruker et så språklig kreativt redskap som en synestetisk metafor peker på at det kan ha smeltet sammen med omgivelsene. Dette er en haikustrategi, det Schiöler kaller «en jagupplösande enhetsopplevelse» (Schiöler 2011: 101), der diktjeget kommer så tett på omgivelsene at hen går i ett med dem.

Enheden her er jeget og erfaringen som samles i den oversanselige språkføringen, og denne enheten kan danne utgangspunkt for forståelsen av også de to neste versene. Diktjeget har implisert seg selv og sin språklige evne i verden på en grunnleggende poetisk måte. Ordvalget plasserer jeget kanskje først og fremst – eller først og sist – i en språktilstand der fenomener forbindes tett med hverandre. Dermed er det skapt en ligatur mellom vers ett og to. Hvis kjempen i vers to ikke er en bokstavelig gigant, er det tale om en personifikasjon av noe, altså igjen en metaforisk beskrivelse. At den blå kjempen skrives i bestemt form antyder kanskje noe innforstått for diktjeget (men ikke leseren); en slik innforståthet er det opp til leseren å gjøre mer tilgjengelig gjennom en interpretativ utspørring.

Et sentralt språklig aspekt ved diktet blir da synlig, nemlig at diktet skaper en retorisk og dialektisk uoverensstemmelse: Den askegrå stillheten og den blå kjempen er massive språklige kontraster til flatheten i vers tre: «Kall bris från havet.» Siste vers er fullt og helt sanselig, og kan leses som diktets jording, der metaforisiteten avtar og bokstavelighet etableres; diktjeget kommer også inn med sin kropp («Kall»). Den oversanselige erfaringen punkteres og jeget rykkes ut av sin tilstand. De tre versene er riktignok adskilt, men vers ett og to er figurlige på en måte som tredje vers ikke er, og til sammen gir de en

helhetsforståelse: Diktets metaforiske utvidelse av erfaringen anroper trolig en nødvendighet, denne opplevelsen krevde en sammensatt figur, en askefarget stillhet – og så returnerte diktjeget til sin kropp, som kjente havets kalde bris mot huden.

## DET FJERDE DIKTET: DEN STORE GÅTEN

Det siste diktet i gjennomgangen er også samlingens siste og mest berømte haiku. Hva er (svaret på) den store gåten? Diktet gir ingen oppklarende svar, men det stimulerer til undring og gåtebesvarelse, særlig i siste vers. Men de to første versene er kanskje vel så gåtefulle?

Människofåglar.  
Äppelträden blommade.  
Den stora gåtan.

Også her må vi «oppholde» oss i ordene mens vi resonnerer, for i dikt, som er ekstremkomprimert tenkning, er tekstens språkbruk en form for tenkning i seg selv. Den lille språkøkonomien – kun seks ord brukes – gjør arbeidet ekstra krevende, men la oss begynne med vers ett og åpningsordet «Människofåglar». Er fuglene egentlig engler som svever på himmelen, altså menneskelignende vesener med vinger, eller er fuglene menneskelige fordi de synger (altså kvitrer)? Ser diktjeget noe menneskelig ved fuglevingene, ligner de hender som blafrer, vifter, hilser? Ordet er genuint tvetydig og krever leserens nysgjerrighet.

Vers to er et brudd med det første, og her introduseres det noe vår- eller sommerlig ved at epletrærne står i blomst. Kan det animalske, vegetative og humane kobles sammen med vekst og blomstring, altså liv? Er det denne kombinasjonen som gir den store gåten (som er formulert i bestemt form entall)? Kanskje kan ordtelling hjelpe oss å navigere her, for diktet lanserer ett ekstra ord per linje: Første vers har ett ord i seg, mens vers to har to ord og vers tre har tre. Den matematiske eskaleringen er på samme tid diktets egen metriske og semantiske orden, versene vokser litt for hver linje. Det spirer og gror altså i dette skjemaet. En slik observasjon er helt klart et kreativt forsøk på å se system og utvikling i en poetisk form, et slags skjult tallsystem i haikuen. Men poeter tenker da ikke matematisk når de dikter? Man kunne innvende mot denne strategien at både «[m]änniskofåglar» og «[ä]ppelträden» strengt tatt er fire ord som er blitt til to ved en forbindelse; ligaturer fungerer som sagt ikke kun metrisk i dikt.

I intertekstuell sammenheng er denne haikuen i Tranströmer-resepsjonen blitt lest i tandem med «Uppenbarelse»-diktet, der vi også ser epletrær. Flere sterke Tranströmer-fortolkere<sup>10</sup> har lest et religiøst innhold ut av – eller inn i – disse to diktene på grunn av epletre-

motivene. Blant annet leser Bergsten motivene som bilder på selve paradishagen, «Edens lustgård» (Bergsten: 359). I det sistnevnte diktet omtales epletreet som «livets tråd», det som åpenbarer skapelsens guddommelige storhet. Bergsten vedgår imidlertid at Bibelens mosebøker ikke sier noe om «epletre», og han korrigerer sin egen lesning ved å si at en leser kunne finne på å assosiere epletrær med Paradishagen når han skriver at Tranströmer trolig har «en helt konkret apel för sin inre blick medan läsarens tankar osökt går till Edens lustgård – men inte till syndafallet utan det paradisiska tillståndet dessförinnan» (ibid.: 360). Og som han korrekt observerer, Tranströmers epletre står ved jordens yttergrense i «Uppenbarelse»-diktet, ikke mot en «kringgärdad trädgård som Eden».

Det bibel-assosiative i Bergstens lesning avslører en genuin hermeneutisk problematikk ved kortformatslesning, både i forskning og i undervisning: Det er viktig å assosiere, og noen ganger nødvendig å lese informasjon *inn* i dikt, ikke bare *ut* av dem. Men det er en risikabel strategi. Problemet her er, som Bergsten opplyser, at Edens hage i Første Mosebok ikke inneholder noe epletre.<sup>11</sup> Adam og Eva spiser av «fruktene fra treet» og dekker seg til med fikenblad når de ser at de er nakne, men det står ingenting om at fruktene er epler. Det er mulig Tranströmer selv spiller på denne mytiske feiltagelsen, da epler gjerne forstås som «forbuden frukt», som symbolske bilder på tabuets overskridelse. Epletreets bibelske fravær kan derfor sies å svekke resepsjonens Edens hage-allusjon – men det *åpner* diktet. Uten et tydelig intertekstuel fikspunkt åpner teksten seg mot andre horisonter og andre tekster, kontekster og forestillinger. Kanskje kan denne forståelsesformen suppleres av blomstringen? Kanskje er det «organiske», menneskefuglene og epletreet, diktets viktigste motiv, siden det binder sammen vers ett og to, og muligens, hvis vi forsøker en helhetlig versforbinding, også vers tre.

I en slik lesning syntetiseres diktet som et mer naturvennlig dikt. Den store gåten i vers tre blir da emblematiske for naturen, som lever sitt liv uavhengig av diktjeget, som bare kan beskue denne uten å kunne besvare gåten. Men hen kan *formulere* den og dermed få en erfaring av naturen *som* en gåte. Diktjeget fornemmer noe livaktig og menneskelig ved fuglene, og epletrærne blomstrer – de lever. I stedet for en religiøs anfeltelse kan diktet via sine ord og sitt versdesign forstås som et mer klassisk haikudikt. Der Basho, Buson og Issa i den japanske tradisjonen fokuserte på lopper, lus, linerler og lerker ser Tranströmers depersonaliserte, men sansende diktjeg en verden som svever, kvitrer og blomstrer, og denne helheten er gåtefull i dette korte formatet (som ikke tillater tilføyelser og utbroderinger). Er det mulig, eller i det minste plausibelt, at det er blomstringen – en ikke-menneskelig og ukontrollerbar forekomst av frukt og grønt – leseren tar med seg inn og ned i strofens siste vers, «Den stora gåtan», som i forlengelsen får noe produktivt ved seg?

Diktets metrikk kan sies å støtte en slik lesning ved at diktets tredje vers, «Den stora gåtan», avrunder teksten og på samme tid er tekstens «bunn». I en vertikal lesning er det nesten som om leseren faller ned på/i siste verselinje. Dette verset kan kreativt nok tenkes som tekstens bunn eller som dens «jordsmonn», som de to første versene stiger opp av. Denne gåtefulle bunnen er for meg et sentralt aspekt ved den siste haikuen: Diktet «konkluderer» med en abstrakt formulering om tilværelsens store gåte, og den sier også at det er denne tilværelsen hviler mot eller vokser opp av. Versets abstrakte ytring inneholder slik sett sin egen motsetning: Gåten blir en bunn, den bunnen som erfaringen av tilværelsen hviler på, og kanskje kan denne gåten erfares som et jordsmonn der det også, som i vers to, blomstrer – ikke bare av vekster denne gang, men av leserens undring, spørsmål og, via Adorno, kunst. Det gåtefulle, det organiske og det estetiske forbindes slik i en vertikal diktforståelse som er en kombinasjon av metrikk, ordforståelse og nysgjerrig utspørring.

En slik lesning vil trekke vekslers på ulike strategier. Haiku-tradisjonen, versbindinger, motivene, ordantallet (og versenes vekstrate) og motivakkumuleringen underveis i lesningen gir alle ulike svar på meningsspørsmålet. Dette diktets muligheter for fortolkning på flere nivåer røper hvor rik haikuen er til tross for sin beskjedne språkøkonomi. Få ord ekskluderer ikke leseren fra å se interpretative muligheter, snarere tvert imot. Ved å lese internt i diktet, sette verselinjer og ord opp mot hverandre i en spørrende søken etter mønstre, sammenhenger og (u)likheter, leter leseren etter spor av betydningsproduksjon på tekstens egen frekvens. Denne gåtefulle rikdommen i lesearbeidet kan egentlig ikke rasjonaliseres og teoretiseres helt, for dikt er gjerne litterære gåter som produserer *mer* mening enn det som står skrevet i versene. Tranströmers bildeproduksjon i *Den stora gåtan* bekrefter dette, hans dikt «är början men inte slut, medel men inte mål», som Peter Luthersson har skrevet (2000: 182), en tese som også kan stå som begynnelsen på et tekststudium der forpliktelsen overfor ordinteresse og versforbinding aksentueres som leserens «habits of mind».

## UTGANG: HAIKUENS DIDAKTISKE MULIGHETER

Forfattere er mennesker som «drodler på huleveggen», skriver Annie Dillard i sin bok *Living by Fiction* (1982): «They make art objects which must themselves be interpreted. How convolute, how absurd, how endlessly interesting is this complexity!» (Dillard 1982: 13) Hvorvidt litterære tekster er kunstobjekter eller noe annet, kan diskuteres. Er de ikke heller, som jeg har argumentert, samtalepartnere fordi leseren må få dem i tale? Korttekster som må åpnes opp kan sies å ha et dialogisk ideal (Grøtta 2009: 24), og i herværende artikkel har det handlet mer om å lese haikuer ved hjelp av spørsmål og versbandasjer enn ved å lese med kontekster og litteraturteori i verktøykassen.

“ Ved å lese internt i diktet, sette verselinjer og ord opp mot hverandre i en spørrende søken etter mønstre, sammenhenger og (u)likheter, leter leseren etter spor av betydningsproduksjon på tekstens egen frekvens.

Apropos korthet, Tranströmer så ikke nødvendigvis på seg selv som en kortforms poet. I et brev til kollegaen, (brev)vennen og oversetteren Robert Bly i *Air Mail. Brev 1964-1990* står det at han (ifølge konen Monica) har «en skjult snakkesalighet» i seg (Tranströmer og Bly 2013: 134). Dette er nok riktig, hans dikt er fortettede og bilderike på en *produktiv* måte fordi språket hans er poetisk stort og, viktigst av alt, rommelig. Ordenes poetiske rommelighet er viktig å utforske i så vel analyse som i litteraturundervisning, for en kjerneverdi i faget vårt bør være å få studenter til å interessere seg for litteraturens viktigste ressurs, ordene. Ord har ikke, verken i skjønnlitteratur eller i andre diskurser, noen urokelig betydning, og de kommer aldri til å fortolke seg selv, som Bloom skriver (Bloom 2004: 7). Å få studenter og elever til å bo i ordene, og derfra se at enhver tekst kommer uten en interpretativ fasit, er essensielt for å dyrke nysgjerrig tekstlesing i undervisningen. Tranströmers ord er både rike, rommelige og elastiske, de tåler og *krever* fortolkning, og de inspirerer leseren til å vende sin egen desorientering til undring i møte med denne poesien: Hva er en «askefarget stillhet» og «menneskefugler»? La oss diskutere, både med oss selv og med våre elever/studenter, hva disse ordene kan bety!

I klasserommet er oppmuntringen av filologisk nysgjerrighet på samme tid en utrustning av studenter og en avdramatisering av «krevende» litteratur. Klasseromsdiskusjonen om tekst kan gjerne ha ord, etymologi og filologi som sitt sentrum, og denne interessen ekskluderer naturligvis ikke andre diskusjoner (tema, tradisjon, teori, metrikk). Et slikt perspektiv på litteraturarbeid er kanskje på kolleksjonskurs med Blau, som mener at det viktigste er at det undervises i tekster som ved første gjennomlesning er uforståelige:

The only texts worth reading are texts you don't understand. Because if you understand a text as soon as you read it, you must have understood it before you read it, so you didn't have to bother reading it in the first place. (Blau 2003: 24)

Han vedgår selv at dette utsagnet er ment «*tongue-in-cheek*» og ikke skal tas helt bokstavelig. Det må likevel sies at Blau i *The Literature Workshop* skriver mye om hva studenter bør kunne og mestre, og hva som kjennetegner sterke lesere. Han skriver mindre om hva som inspirerer studenter til å lese. Det han kaller «enabling knowledge», som mest av alt betyr at studenter selv leser og diskuterer tekst uten forelesers innblanding, vil jeg presisere som en fasilitering av filologisk nysgjerrighet. I min undervisning ser det nemlig ut til at studenter ofte har problemer med å komme i gang med diktanalysen; hva fester man blikket ved, hva er et godt utgangspunkt for analyse, hvilke knagger kan forståelsen henges på? Det å bo i ordene og tekstene så lenge som mulig før teori og intertekstualitet spiller inn er et mulig svar, nettopp på grunn av ordenes «forvirrende» rikdom. I så måte er Blaus poeng, at den beste måten å lære å lese litteratur på er å starte i forvirringen, derfor relevant (2017: 284-285).

Og som jeg har forsøkt å demonstrere her er interpretativ desorientering og usikkerhet – på linje med flertydighet og foreløpighet – viktige stikkord når Tranströmers haikuer, bandasjerte eller ubandasjerte, er pensum. De er tekster uerfarne lesere kan studere uten mye tradisjon og teori. Hvis målet er å få unge mennesker til å lese ved å interessere seg for hvordan forfattere forbinder ord og vers, kan ligaturens fravær like gjerne leses som en åpen, inviterende gest som en hermeneutisk utfordring. Utspørrende og utholdende «habits of mind» skaper både innganger til tekst og rom for navigering i tekst, de forlenger leserens opphold i teksten og strukturerer navigeringen i den. Underviserens arbeid blir da først og fremst åpne for nysgjerrighet, altså sanksjonere spørsmål, fasilitere og oppmuntre dem.



## ENDNOTES

- 1 Her redegjør forfatteren også for forskjellene mellom japansk og svensk språk, og i forlengelsen, forskjellene mellom vestlig og østlig haiku.
- 2 I tillegg til *Den stora gåtan* inneholder både *Sorgegondolen* (1996) og den lille utgivelsen *Fängelse* ([1959] utgitt i *Samlade dikter och prosa* (2011)) haikuer.
- 3 Zen og haiku er ikke helt det samme, selv om de to fenomenene gjerne tenkes sammen. Der zen handler om en åpenhet mot verden, er haikudiktningen selektiv. Blyth sier det slik: «Zen includes, haiku excludes» (s. 66).
- 4 Se også s. 96: «Uten menneske, ingen spørring.»
- 5 Lat. *ligatura*, som er avledet av *ligare*, «å binde». En ligatur er innen medisin en forbindelse som hindrer blødning. Begrepet forstås her som en forbindelse av vers og ord i et haikudikt.
- 6 James Kirkup siterer her fra Blyths *Haiku in Four Volumes, Volume 2: Eastern Culture* (1949-1952) i forordets del 2 i *The Genius of Haiku*, s. 12.
- 7 Se Tranströmer 1996, sitatet opprinnelig i et intervju med Lasse Söderberg i *Folket i bild* (19/1956).
- 8 Alle dikt er hentet fra *Den stora gåtan*, Bonniers Förlag, Stockholm 2004. Første dikt (s. 76) er plassert i suite IX, de tre siste i suite X (s. 83, s. 86. og s. 88).
- 9 En merbetydning av ormehodeurten er at den vokser i såkalt «skrotemark», altså ødelagte biotoper som mølletomter, deponier, avfallsplasser, osv. Se <https://www.miljolare.no/aktiviteter/by/natur/bn8/?vis=veiledning>.
- 10 Se blant annet Mønster 2013: 166. «Digtet er religiøst tonet, hvilket især skyldes indledningsordet og det gamle æbletreets associationer til paradismyten.»
- 11 Første Mosebok 2, 2-4: «Kvinnen sa til slangen: 'Vi kan spise av frukten på trærne i hagen. Men om frukten på treet som står midt i hagen, har Gud sagt: Dere må ikke spise av den og ikke røre ved den; for da skal dere dø.'»

## REFERENCER

Adorno, Theodor W. 2004. *Estetisk teori*, oversatt av Arild Linneberg, Gyldendal forlag, Oslo.

Basho. 1985. *On Love and Barley. Haiku of Basho*, translation and foreword by Lucien Styk, Penguin Books, London.

Bergsten, Steffan. 2011. *Tomas Tranströmer. Ett diktarporträtt*. Albert Bonniers Förlag, Stockholm.

Blau, Sheridan D. 2003. *The Literature Workshop. Teaching Texts and Their Readers*, Heinemann, Portsmouth, NH.

Blau, Sheridan. 2017. «How the Teaching of Literature in College Writing Classes Might Rescue Reading as It Never Has Before». I *Deep Reading. Teaching Reading in the Writing Classroom*, edited by Patrick Sullivan, Howard Tinberg and Sheridan Blau, National Council of Teachers of English (NCTE), Urbana, Illinois.

Bloom, Harold. 2004 [1979]. «The Breaking of Form». I Hartman et. al.: *Deconstruction and Criticism*, Continuum, London & New York.

Blyth, R.H. 1994. *The Genius of Haiku. Readings of R.H. Blyth on Poetry, Life, and Zen*, British Haiku society, London.

Dillard, Annie. 1982. *Living by Fiction*. Harper Perennial, New York.

Grøtta, Marit. 2009. *Litterære bagateller. Introduksjon til litteraturens korttekster*. Cappelen Akademisk Forlag.

Hansen, Thomas Illum og Gissel, Stig Toke. 2021. *Tilbage til teksten*, Hans Reitzels Forlag, København.

Lindholm, Markus. 2021. *Nysgjerrighet. Dybdeløring i informasjons-samfunnet*. Universitetsforlaget, Oslo.

Luthersson, Peter. 2000. *Samlaren, Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning*, Årgång 121. Se <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:571052/FULLTEXT01.pdf>

Miller, J. Hillis. 1982. *Fiction and Repetition. Seven English Novels*, Basil Blackwell, Oxford.

Mønster, Louise. 2013. *Mødesteder. Om Tomas Tranströmers og Henrik Nordbrandts poesi*, Aalborg Universitetsforlag, Aalborg.

Nielsen, Birgitte Steffen. 2002. *Den grå stemme. Stemmen i Tomas Tranströmers poesi*, Forlaget Arena, Viborg.

Schiöler, Niklas. 1999. *Koncentrationens konst. Tomas Tranströmers senare poesi*. Albert Bonniers Förlag, Stockholm.

Schiöler, Niklas. 2011. *Ledstången i mørkret. Texter om Tomas Tranströmer*, Carlssons, Stockholm.

Solbu, Kjersti Rognbu og Hove, Jon Opedal. 2017. *Samtidslyrikk i klasserommet*. Fagbokforlaget, Landslaget i norskundervisning, Bergen.

Tranströmer, Tomas. 1996. *Samlede dikt*. Til norsk ved Jan Erik Vold, Gyldendal norsk forlag, Oslo.

Tranströmer, Tomas. 2004. *Den stora gåtan*. Albert Bonniers Förlag, Stockholm.

Tranströmer, Tomas. 2012 [2011]. *Samlade dikter och prosa 1954-2004*, Bonnier pocket, Albert Bonnier Förlag, Stockholm.

Tranströmer, Tomas og Bly, Robert. 2013. *Air Mail. Brev 1964-1990*. Redigert av Torbjörn Schmidt, oversatt fra engelsk og svensk av Bjørn Alex Herrman, Flamme Forlag, Oslo.

Aadland, Erling. 1996. «*Forundring. Trofasthet.*» *Poetisk tenkning i Rolf Jacobsens lyrikk*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.