

Behovet av trygghet

– barnlyrikens regressiva typologi och Hanne Bramness

När jag för första gången stötte på Hanne Bramness lyrik för barn blev jag något förbryllad. Trots att jag ägnat en hel del uppmärksamhet åt barnlyrik var det något här som låg en bit utanför det konventionella. Hos Bramness finns inte alls lika mycket uppenbar språklek och upptäckarglädje som jag förväntar mig när jag läser barnlyrik – istället finns det tydligt centrallyriska drag, rentav ”koncentrationslyriska” drag, vilket Hans Kristian Rustad tidigare konstaterat.¹ Det rör sig om poesi som kräver ett stort mått av koncentration av sin läsare – och som därmed kan tänkas göra det svårt för många barnläsare. Dikterna är därtill sprängfyllda med ett starkt, suggestivt och distinkt bildspråk – som närmast för tankarna till japansk lyrisk tradition, eller åtminstone till en japanskt influerad skandinavisk poet som Tomas Tranströmer. Här ett exempel på detta drag från diktsamlingen *Vintersong. Ei bok om desember* (2014):

Hjorten lyttar i tussmörkret
löfter hovudet mot natta.
Taggane på krone hans
tenner stjernerne.

1. ”Koncentrationslyrikk blir av Atle Kittang och Asbjørn Aarseth (1998, 234) beskrevet som ’diktets språk som fortettet og ladet med mening’ slik at det kan defineres som «et maksimum av strukturrelasjoner mellom et minimum av elementer»” (Rustad 2015, 52. Den bok av Kittang og Aarseth som citeras er Kittang & Aarseth 1998).

Denna dikt är, precis som Bramness övriga dikter för unga, skriven på frivers, vilket i sig är ovanligt inom barnlyriken. Dikten består därtill uteslutande av fallande versfötter – trokéer och daktyler om vartannat – samt är tydligt präglad av sina både få och korta versrader – ett drag som tenderar att dra ned lästempot vid diktläsning. Detsamma gäller de tydliga alitterationerna på t-ljudet, som förekommer så mycket som tio gånger på fyra verser, och bland annat avslutar de två sista versraderna. Utöver detta utgör dikten ett slags spegeldikt – redan genom att den vänder sig till mänskliga läsare, men som motiv har en hjort med sinnena på helspänn. Hjortmotivet utvecklas till att – på känt romantiskt manér – skapa en relation mellan naturens *här* och rymdens *där* (det vill säga mellan det lilla och det stora, rentav sublima), genom att hjorten ”löfter hovudet” och genom att hans krona ”tenner stjernene”. Här finns egentligen inget som tydligt pekar i riktning mot en tänkt barnläsare, vilket gör att man tvingas fundera över implikationerna av bokens vinjett: ”Dikt för unge”. Just dessa specifika dikter leder därmed i riktning mot en mer generell kontemplation kring *vad barn- eller ungdomslyrik är, och kan vara, samt kring vilka behov den kan fylla – hos poeten såväl som hos läsaren*. Dessa funderingar har mer och mer fört mig i riktning mot psykodynamisk anknytningsteori som förklaringshorisont – vilket inte skulle ha hänt om jag inte tvingats fundera över just de här dikterna av Hanne Bramness *som riktade till barn*. I detta kapitel har jag i förlängningen av detta för avsikt att redogöra för konturena till en teori om vad jag har valt att kalla för *barnlyrikens regressiva typologi*.

Poesin, kroppen och det lilla barnet

För att kunna ta mig framåt mot detta mål vänder jag mig först till en forskare som på ett fördjupat vis diskuterat kroppslighet och kroppsminnen i relation till poesi, nämligen Debbie Pullinger. I sin bok *From Tongue to Text. A New Reading of Children's Poetry* beskriver hon sin syn på poesi som varande för det första *ljud*, och för det andra, *kropp-*

slig: ”poetry as sound and as existing in the body” (Pullinger 2017, 8).² I denna förståelse blir poesin ett medium mellan två kroppar, den kropp som författar poesin och den som läser den. Detta gör, i sin tur, att den kan fungera som en mötesplats för erfarenheter och känslor, inte minst för förkroppsligade minnen av erfarenheter och känslor, både hos poet och hos läsare. Pullinger drar därutöver direkta paralleller mellan vårt möte med poetiskt språk och våra språkliga erfarenheter från tidig barndom: ”a time when the acoustic and visual shapes of words are very present to us, and when sounds and meanings are still in the process of being coupled, rather than having fixed associations” (ibid., 27). Längre fram i boken utvecklar hon detta till att handla om hur det hon kallar barnets ”creative play with sound”, som enligt forskningen kring språkinläring föregår språkets semantiska dimensioner, ”serves to expand both the child’s linguistic skills and his or her understanding of the world” (ibid., 45f). De mer konceptuella dragen vad gäller både språk och värld utvecklas symbiotiskt – den ena utvecklingen tjänar inte den andra – och det är inte minst spädbarnets språk lekar (såväl dessas akustiska som sociala dimensioner) som leder utvecklingen framåt. Här finns dessutom en tredje sammankopplad utvecklingslinje, som är minst lika viktig som de två första, nämligen den *känslomässiga*. Det som särskiljer inläringen av ett första språk från inläringen av andra språk är att den inte inleds med en strävan efter att förstå logiska betecknanden, ”but with wails of discomfort and whoops of delight. It begins in raw emotion” (ibid., 45). Pullinger betonar att detta är en aspekt som forskningen inte berört på samma vis som den gjort med relationen mellan språklig och kognitiv utveckling, vilket jag strax återkommer till. Genom att förankra denna utvecklingspsykologiska förståelse i Louise Rosenblatts tankar om dikten som ”an event in time”, James Gibsons teorier om ”affordances” och ett flertal forskares slutsatser kring hur författarens sen-

2. På grund av sin koppling till den högra hjärnhalvans kompetenser kring musik och känslor visar sig barnets allra tidigaste språk (”primal language”) vara ”rooted in the body and its relationships with the material world” (se Pullinger 2017, 44). En av Pullingers teorier tydligaste utgångspunkter är Iain McGilchrist’s forskning om den delade hjärnan, främst som den presenteras i boken (McGilchrist 2009).

soriska och känslomässiga *erfarenhet* spelar roll i poesin på ett annat vis än vad den gör i exempelvis narrativa texter – och därigenom kan väcka en motsvarande erfarenhet i sina läsare – landar Pullinger i följande poesidefinition (ibid., 29):

My understanding of a poem is thus as a highly interactive form of art, where the interaction takes place over time. Clearly any work of art, any literature, narrative included, has to work by interaction with its human audience. But poetry's modus operandi is to evoke our active embodied response to the formal, acoustic and kinaesthetic aspects, and our cognitive, empathic response to the non-formal semantic elements. And this, it seems to me, has significant implications for poems whose readers' relationship with the world and with language are in the early stages of development and deeply involve the body. A poetics of children's poetry therefore has to take into account not only its implied readers, but the dispositions of its distinctive audience.

Pullinger poängterar, i relation till detta, hur forskningen framhåller att det mänskliga språket har sitt ursprung i poetisk form, ”a form that is conveyed through the medium of musical sound, that, like music, speaks *to* us rather than *about* things, and that makes use of the metaphorical aspects of thought” (ibid., 45). Den stora skillnaden här har alltså med poesins *performativa* drag att göra. En forskare som berört poesins materiellt performativa aspekter i med Pullinger delvis besläktade, delvis komplementära, termer är Mutlu Konuk Blasing, som i sin bok *Lyric Poetry. The Pain and the Pleasure of Words* uttrycker sig i följande ordalag om det specifika med det hon väljer att beteckna som *lyrisk poesi*, som bland annat ställs i kontrast mot narrativa och dramatiska modi (Blasing 2007, 2):

[...] an “I” talks to itself or to nobody in particular and is not primarily concerned with narrating a story or dramatizing an action. Without these other ends in view, the lyric presents us with poetic language per se [—]. Above everything else, it is a formal practice that keeps in view the linguistic code and the otherness of the material medium of language to all that humans do with it—refer, represent, express, narrate, imitate, communicate, think, reason, theorize, philosophize. It offers an experience of another kind of order, a system that operates independently of the pro-

duction of the meaningful discourse that it enables. This is a mechanical system with its own rules, procedures, and history. It works with a kind of logic that is oblivious to discursive logic.

En av Blasings huvudsakliga kritiska poänger i relation till hur poesin betraktats och beforskats under stora delar av 1900- och 2000-talen utgår ifrån att forskning och analys av poesi haft alltför stort fokus på *vad* poesin säger (vilket hon talar om i termer av *hermeneutics*), i relation till *hur* den säger det den säger (i Blasings terminologi: *poetics*) – en kritik som har sin motsvarighet även hos Pullinger. Den medialt vidhäftade frågan om *hur* har alltför ofta enkom fått agera *medel* till tolkningsmålets svar på frågan ”*vad?*”, när den snarare borde betraktas som en del av detta mål:

Criticism aims at transparency, at stripping the text of its figural “appearances” [—]. Yet if “appearances” is only a figure for figurative language, the specialness of poetry [...] disappears from view, for we are [...] within the framework of a discourse of representation and truth or the lack thereof (ibid., 6).

Blasings resonemang landar strax senare i en slutsats som rimmar väl med Pullingers tankar om poesins förmåga att *via våra kroppar* beröra oss känslomässigt: “We did not come with language; we have all had to learn it. To dismiss the materiality of language is to dismiss the emotionally charged history that made us who we are—subjects in language, which is the subject of the lyric” (op.cit). Implikationerna av detta påstående utvecklas några sidor längre fram i texten, i relation till en kritik av främst Paul de Mans diskussioner om översättning av poesi. Blasing talar där om hur ordets materialitet *i sig* genom historien färgats, och att språket därmed är allt annat än en formell bärare av mening. Det är därför inte bara det vi kallar konnotationer som formar ords känslomässiga betydelse i ett visst kulturellt sammanhang eller språk, utan även ”the sound shape of words and the auditory and muscular memories that cluster around word sounds [...]: [franskans] *pain*

just doesn't feel anything like [tyskans] *Brot* in one's mouth" (ibid., 8).³

Poängterandet av kopplingen mellan poesins oavhängigt materiella sida och den mänskliga språkförståelsens relation till "the emotionally charged history that made us who we are" är något jag vill ta fasta på i denna text, och något som kan visa hur Hanne Bramness dikter fungerar som just barnlyrik. Det kopplar också det litteraturvetenskapliga fältet till ett annat forskningsfält som är relevant att förhålla sig till när man skriver om barnlyrik, nämligen det utvecklingspsykologiska, som såväl Pullinger som Blasing förhåller sig till. För att kunna utveckla förståelsen för de kroppsliga aspekterna av språkutvecklingens rörelse från *ljud* till *fonem* till *begrepp*, i enlighet med hur Blasing talar om det, (ibid., 9) är det oundvikligt att beröra även den rent kroppsliga aspekten av språkinläring, och dess koppling till social, känslomässig och kognitiv utveckling i övrigt. Forskningsfältet som undersöker språkinläring och poesi/lyrik är livaktigt, och beträds främst av utbildnings- och kognitionsvetenskapliga forskare. Mötesplatserna mellan detta fält och ett mer litteraturvetenskapligt inriktat är dock få – Blasings och Pullingers böcker har på så vis få motsvarigheter, vilket är beklagligt då mycket av den forskning som görs kring dessa frågor alltför ofta använder sig av ett tunt, och ibland rentav problematiskt, poesibegrepp.⁴

-
3. Avsnittet berör inte minst det som inom lingvistik brukar betecknas som *associationer*, vilka till skillnad från *denotationer* och *konnotationer* ofta avfärdas som alltför subjektiva och privata för att vara relevanta för lingvistikens att förhålla sig till.
 4. Ett svenskspråkigt och ambitiöst exempel på hur det poetiska intresserar forskningen om språkinläring och i viss mån utvecklingspsykologi är Niklas Pramling och Ingrid Pramling Samuelssons bok *Glittrig diamant dansar. Små barn och språkdidaktik*, som med hjälp av framför allt barnobservationer i förskolemiljö diskuterar hur det poetiska i praktiken är något som små barn har stor tillgång till, och som hjälper dem i deras språkinläring: "det poetiska är den 'punkt' där fin konst och barns tal (barnspråk) möts. Att försöka 'expandera' det språk man har till att tala om något som ligger utanför det vardagliga, vedertagna bruket av detta språk är förstås något som barnet som lär sig sitt första språk delar med poeten som försöker att i språket fånga upplevelser, känslor, mänskliga möten och så vidare som det inte riktigt finns något vedertaget språk för" (Pramling & Pramling Samuelsson 2010, 33).

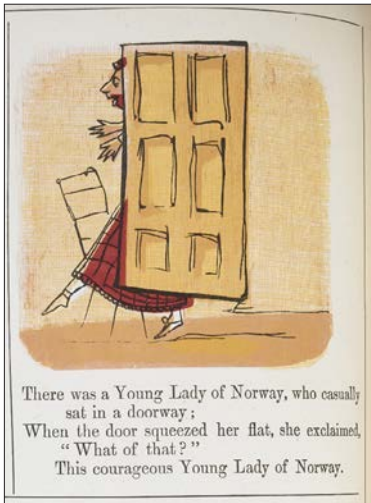
Den tredje utvecklingslinjen som Pullinger nämner, den känslomässiga och underutforskade, är den som jag främst vill ta fasta på i mitt fortsatta resonemang. Att poesi är den litterära grundform som starkast väcker våra känslor är en gammal sanning, och Pullinger drar (likt många andra) tydliga linjer bakåt till romantikens barnsyn, och inte minst till William Wordsworths litterära ideal. Även dessa resonemang kopplar hon dock hela tiden till det utvecklingspsykologiska, inte minst till det som betecknas IDS – ”infant-directed speech” (Pullinger 2017, 47):⁵

Poetic elements are found not only in the language of infants themselves; across the globe and throughout history, mothers have chatted and chanted to their children using a musical language, the burden of which is largely emotion. Referred to variously as infant-directed speech (IDS), child-related speech or motherese, its acoustic and linguistic patterns have been compared to those of poetry, and it is even suggested that our ability to respond to those poetic features in our very early days lays the foundations for our later ability to appreciate literature (Miall and Dissanayake 2002). IDS is also a learned language that adults acquire through the feedback that comes from their child audience, as they indicate the kinds of sound they prefer. Anne Karpf describes how ‘the infant isn’t a passive recipient of the maternal voice, but responds by producing comfort sounds of its own, which in turn make the mother talk more. In this way the mother’s voice initiates an audio-feedback loop ... and mother and child participate in a kind of mutual cooing’ (Karpf 2006: 66). Poetic language is therefore of a piece with the language world of infancy – which in turn is a space where the boundaries between adult and child are thin.

Det som beskrivs här är inte bara en språkutvecklande interaktion mellan barnet och dess omvårdnadsperson – det är också en symbiotisk relations- och trygghetsbyggande ömsesidighet. Eller enklare uttryckt, det som man inom den utvecklingspsykologiska forskningen brukar tala om som *anknytning*. Inom anknytningsteorin betraktas denna symbios, och de mönster som sätts där, som helt avgörande för barnets (och, i viss mån, anknytningspersonens) framtida förmåga att

5. De anförda källorna här är Miall & Dissanayake 2002 och Karpf 2006.

inte bara uppskatta litteratur utan – *än viktigare* – att skapa genuina relationer med andra människor. Mycket av den forskning som laborerar med relationen poesi och språkinläring lyfter fram den *kreativa mötespunkten* dem emellan, språkets förmåga att hjälpa till att lösa nya situationer, i enlighet med följande resonemang i Niklas Pramling och Ingrid Pramling Samuelssons *Glittrig diamant dansar* (2010): ”Det är genom att tala okonventionellt, skapa nya språkliga kombinationer, som vårt kollektiva språk utvecklas och vi får nya ord. I en allmän bemärkelse kan man säga att allt språkande är kreativt. Eftersom inga situationer i livet är identiska behöver vi alltid se vad som kan vara relevant och intressant att säga och hur vi kan använda vårt språk i nya situationer” (Pramling och Pramling Samuelsson 2010, 37). I relation till denna facett av mötet mellan poesin och språkinläringen finns också all den där språklekande, kreativt inriktade barnlyriken som jag talade om i min inledning, alltifrån Edward Lears *A Book of Nonsense* till Lennart Hellsings *Sjörövarbok*:



Med utgångspunkt i ett anknypningsteoretiskt perspektiv skulle man dock snarare än att säga att ”inga situationer i livet är identiska”, uttrycka sig i termer av att ”*alla* situationer i livet är identiska”. Ur detta perspektiv är nämligen alla situationer i livet kopplade till våra

grundkänslor, och till hur dessa bemöttes av vår omvärld, våra anknytningspersoner, redan när vi var spädbarn. Alla situationer vi ställs inför i livet är enligt detta synsätt knutna till dessa emotionella grundsituationer, och till våra kroppsminnen *av dem*, begrepp sprungna *ur dem*, och såväl relationella som kunskapsteoretiska modeller knutna *till dem*. Och här närmar vi oss det som jag uppfattar som kärnan i Hanne Bramness' barnlyrik.

Anknytningsteori

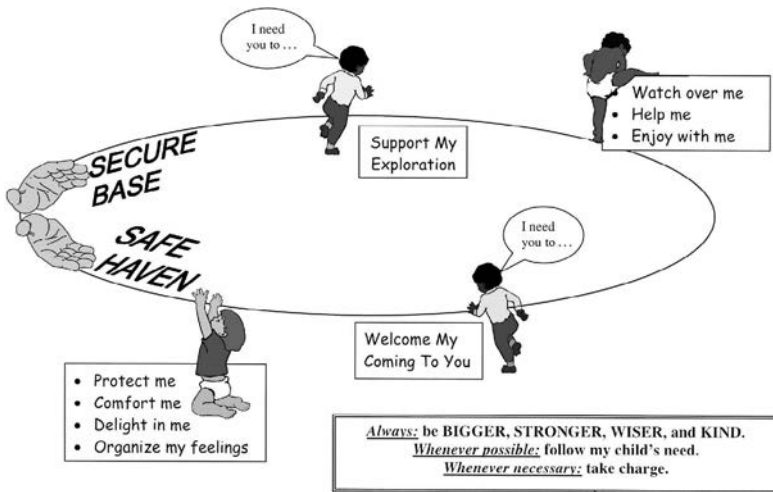
Anknytningsteorin utvecklades ur psykoanalys och utvecklingspsykologi under 1900-talets andra del av John Bowlby, Mary Ainsworth och deras efterföljare. Dess fokus är relationen mellan omvårdnadsperson och barn, det vill säga *anknytning* ("attachment") Denna anknytningsmönster är enligt denna teori avgörande för ett barns psykiska hälsa, och en människas relationella förmåga genom hela livet. Enligt teorin delas de mönster som finns för anknytning upp i tre till fyra olika kategorier: otrygg undvikande anknytning (A), trygg anknytning (B), otrygg motsträvig/ambivalent anknytning (C) och otrygg desorganiserad anknytning (D).⁶ Typ B innebär en god balans mellan de två system som teorin lyfter fram som centrala för det lilla barnets utveckling: *utforskandesystemet* och *anknytningssystemet*.⁷ Typ A är resultatet av att barnet fått sitt utforskandebhov tillfredsställt, men inte sitt anknytningsbehov, medan Typ C är resultatet av det motsatta. Den fjärde typen, som utvecklats av Bowlbys och Ainsworths efterföljare, beskriver ett mönster som är inkonsekvent och motsägelsefullt. Man brukar också dela in typ D utifrån vilket av de

6. Se exempelvis Salter Ainsworth et al 1978; Main & Solomon 1986.

7. Det faktum att anknytningsteorin så tydligt förhåller sig till dessa *två system*, anknytnings- respektive utforskandesystemet, ger den vissa analytiska försteg när man som jag intresserar sig för lyrisk typologi, i jämförelse med exempelvis Julia Kristevas psykodynamiskt och utvecklingspsykologiskt grundade tankar om *det semiotiska språket* och *choran*, som annars tangerar många av mina analysers utgångspunkter.

andra mönstren som verkar vara målet för barnet, så att man talar om typ DA, DB respektive DC.

Ur den anknytningsteoretiska forskningen har på senare år en modell utvecklats som används frekvent i föräldrautbildnings-sammanhang och för olika typer av interventioner, under namnet ”Trygghetscirkeln” (Circle of Security, COS) (se Marvin et.al 2002, 107–124).



Detta är en modell som är spridd i stora delar av världen, och bland annat används inom mödra- och barnhälsovården i Sverige. Modellen bygger på en bild av en cirkel som representerar de två systemen som nämnts ovan, där utforskandesystemet utgör den övre halvan och anknytningssystemet den nedre halvan (ibid., 109):

The upper half of the Circle represents the child’s exploratory system and needs, and his tendency to move off to exploration *if* he expects his attachment figure to be available when needed. To the far right side of the Circle is represented the child’s need to have his attachment figure monitor (watch over) his play in case he needs protection, help him if he needs affective or behavioral structuring from her, and enjoy his activities with him. The bottom half of the Circle represents the child’s attachment system, his need for his attachment figure easily to welcome him ‘in’ for protection, comfort, delight, and to organize his feelings and behavior

when they go beyond his own limits of self-organization. Consistent with [John] Bowlby's definition, the parent's formula for a secure attachment is 'Always be bigger, stronger, wiser, and kind. ... Whenever possible, follow my child's need. ... Whenever necessary, take charge.'

Min teori i relation till detta är att poesin (både som skrivande och läsning) genom sin formella, kognitiva koppling till språkinläring och konceptualisering av världen – och i synnerhet genom de till starka känslor knutna kroppsminnen som den därigenom åberopar – i överförd bemärkelse kan representera den plats ("händerna" till vänster i cirkeln) som anknytningspersonen har i denna modell. Poesin har därmed vad jag vill kalla en grundläggande *regressiv funktion*. Forskning visar att de för utvecklingen så viktiga språklekarna också spelar en roll i det lite äldre barnets separations- och individuationsprocesser. I artikeln "Language Play in the Classroom: Encouraging Children's Intuitive Creativity with Words through Poetry" talar Rachel Cumming om hur barn i tidig skolålder tenderar att överge de av vårdnadshavarna sanktionerade språklekarna för det som forskningen talar om som en komplex lekplatskultur, där barnen utvecklar "their own oral tradition of rhymes, songs and jokes". Behovet av språklek består alltså här, men i kombination med ett behov av att separera sig från anknytningspersonerna (Cumming 2007, 93).

Jag vill vidare hävda att det jag talar om som den mer konventionella barnlyriken, exemplifierad av Edward Lear eller Lennart Hellsing, i denna grundläggande regressiva funktion framförallt kan stötta på övre delen av cirkeln, det vill säga i relation till *utforskandesystemet*: eller det som med trygghetscirkeln's terminologi kallas "secure base". Bramness barnlyrik har dock snarare drag som pekar mot *anknytningsystemets behov* på den nedre delen av cirkeln, det som i modellen kallas "safe haven".

Vintersong

Bramness diktsamling *Vintersong* från 2014 följer på makronivå decembers 31 dagar, med en dikt för varje dag. Dikterna utgörs av korta, koncentrerade fyrradingar på frivers, som förhåller sig till vinternatur präglad av snö, is, enstaka djur, höga himlar och karga landskap (allt hämtat från det norska Vestlandet). Rörelsen framåt genom decembers dagar innebär en utveckling från lugn och stillhet – mot en mer livlig tillvaro, och vad som mot slutet benämns som hopp. Denna rörelse går att koppla såväl till vegetationsmytens cirkulära årscykel, som till det därur sprungna kristna narrativet om hur julens långsamt påbörjade offerrit ska ge mänskligheten hopp och försoning. Naturnärvaron i dikterna är tydlig, och viktig, och lyfter i många fall fram en spegling mellan diktens subjektsposition och den miljö som beskrivs. Ordknappheten för som sagt tankarna till japansk lyrisk tradition. Denna koppling förstärks ytterligare av de tydliga årstids- och naturmarkörerna, samt det faktum att det ofta finns med ett djur i dikterna, som betraktas av ett subjekt. Precis som anknytningsteorins spegling mellan barn och vuxen finns här alltså ett spegelmotiv, i form av jagets spegling *i naturen*. Denna spegling ger, inte minst genom de kroppsminnen naturupplevelser ofta för med sig, naturen en potentiell funktion av såväl ”secure base” som ”safe haven” – allt i enlighet med den poetiska tradition som går tillbaka till Wordsworth. Både naturen och dikten kan representera ”händerna” i trygghetscirkeln – det vill säga fungera som den konstant som subjektet vågar förutsätta – och därmed ge den trygghet, frihet, harmoni, balans och mod som behövs för utveckling. Men speglingen är så klart också en maktasymmetrisk spegling i en stor del av vår naturlyrik – de grodor, tumlare, fiskar, hjortar, rödhakar och krabbor som syns i dikterna utgör åtminstone delvis *objekt för ett subjekts blick*, de fyller ett antropocentriskt syfte. Samtidigt är det åtminstone i ett par fall (fisken, rödhaken) också en blick som vänds tillbaka. En annan tradition som åtminstone en svensk poesiläsare lätt knyter an till är den svenska femtitalslyriken, och dess

starka epifaniska drag – där Tomas Tranströmer är den mest välkända företrädaren.⁸

Den nämnda ordknappheten, och de övriga drag som pekar mot ett lågt lästempo, är också något som gör de enskilda fonemen, de enskilda ljuden, och de till dessa ljud knutna kroppsliga reaktionerna, mer framskjutna i läsningen. Och detta gör, i sin tur, Pullingers och Blasings poängterande av poetikens/metrikens roll i diktförståelse särskilt viktig i relation till just dessa dikter. Jag nämnde ovan att dikterna i *Vintersong* är skrivna på frivers. Denna karaktärisering går att specificera ytterligare, genom att med Eva Lilja hävda att de till hör den ”antika typen” av frivers (Lilja 2006, 268):

Den antika typen – med formelement från eolisk vers. Den antika typen kännetecknas av korta versrader, ibland t.o.m. ettordsverser, och *bindningsstil*. *Överklivningar* och *versbrytningar* är vanliga, liksom accentmöten. Ordföljden avviker gärna från prosans, och stilistiskt anknyter typen till högre genrer. De korta versraderna medför täta pauser och långsamt tempo. De rytmiska figurerna blir pregnanta. Andelen betonade stavelser är hög vilket innebär att *relationstalet* är lågt.

Det långsamma lästempot gör att varje fonem, varje rytmisk figur, varje paus blir betydligt mer märkbar än vid ett högre lästempo. Det blir *mer poesi* (i den förståelse som Pullinger och Blasing tillskriver den) på det sättet att det blir mer kroppsligt förankrat. Kroppen känner klangerna, rytmerna, pauserna – och påverkas av dem – på ett sätt som kan påminna om en lugnande variant av IDS (Infant Directed Speech), som alltså syftar till att tillfredsställa anknytningsbehovet, invägga i trygghet, vila och tröst, och på så vis utgöra ett ”safe haven”.

Den första dikten i *Vintersong* introducerar månaden december i ett lågt och stillsamt tempo. I mitten av uppställningarna nedan av dik-

8. Man skulle kunna sätta det hjortmotiv jag tog upp i detta kapitelns inledning i en direkt intertextuell relation till Tomas Tranströmers dikt ”Storm” från debutdiktsamlingen *17 dikter* (1954), en kort dikt där en vandrare i nattlig storm kommer fram till en jätteek, som genast liknas vid en förstenad älg med ”milsvid krona”, som i sig leder fokus mot ”stjärnbilderna”, och öppnar upp mot deras mytologiska konnotationer.

terna återges ett enklare prominensschema, där "O" utgör *prominens*, "betonad stavelse som också är versifikatoriskt verksam" (Lilja 2006, 55), "o" *versfyllnad*, obetonad stavelse "mellan prominenser" (Lilja 2006, 618) och "0" *starkt bitryck*, "betoningsgrad 2 på en skala 3-0, där 3 är starkast och 0 svagast" (Lilja 2006, 582). Och till höger återges versradernas respektive "relationstal", det vill säga antalet prominenser i relation till det sammanlagda antalet stavelser, och ett relationstal kring 2 är anmärkningsvärt lågt i frivers.

Desember kjem så stilt	o O o O o O	2
med blått lys over lilla fjord.	o OO oo O o O	2
Niser sym forbi langt ute.	O ooo OOO o	2
Du kan høyre andedraga no.	0 o O o O o O o O	1,8/2,3
(1 desember)		

Stillsamheten förstärks av ord som "stilt" och "lilla" (som båda innehåller både "i" och "l" och därför också knyts samman fonetiskt), samt inte minst av det faktum att dikten innehåller två "accentmöten", i form av en *spondé* i vers 2 och en *molosser* i vers 3. Båda dessa rytmiska figurer är genom sina accentmöten särskilt vanliga i den antika typen av frivers, och "kräver extra uttalstid och [...] saktar ner tempot" (Lilja 2006, 436). Detsamma gäller för de sex förekomsterna av s-ljudet i dikten. Utöver att dessa rytmiska drag påverkar läsarens kropp nedåt i varv återfinns det också i denna dikt semantiska drag som gör detsamma. Förutom "stilt" och "lilla", som jag redan nämnt syftar jag här främst på den sista versradens "[d]u kan høyre andedraga no" som dels kan syfta på de tumlare ("niser") som simmar förbi, dels på de egna andetagen – andetagen finns också i versradens rytm, som består av varannan prominens och varannan versfyllnad. Diktens *du* kan genom denna dubbelexponering sägas vara både allmänt, syftande på en betraktare (motsvarande *man*), och riktande sig direkt till sin läsare, uppmärksammande dennes kroppsliga funktioner.

Den därpå följande dikten fortsätter berättelsen om ett *du* som rör sig i naturen. Denna gång inleds hela dikten med en *spondé*, en rytmisk versinledning som sedan upprepas i diktens sista versrad:

Du går över svaberget.	OO oo O0 o	1,8/2,3
Fisken ser deg,	O o O o	2
skuggen din på sjøen	O o O o O o	2
når vinden held pusten.	0O oo O o	2/3
(2 desember)		

De två verserna däremellan består av rena trokéer. Även här är det fråga om låga relationstal, som synes. Vi har återigen ett möte mellan ett ”du” och ett djur. I den första dikten var det tumlare, nu är det en obestämd fisk. Det tidigare nämnda spegelmotivet blir särskilt tydligt i och med påtalandet om att fisken *ser* diktens du, även om den direkt därpå följande överklivningen pekar mot att det är skuggan som syns när vattnet inte krusas av vinden.⁹ Ordvalet i den sista versraden, ”held pusten”, förstärker också intrycket av att dikterna gör sin läsare uppmärksam på de egna kroppsfunktionerna. Här handlar det dock inte om att bara höra andetag, utan till och med om att pausera dem, att hålla andan. En alternativ läsning här ser det ”starka bitrycket” som inleder versraden som versfyllnad istället för prominens, vilket i så fall leder till återigen en vers med varannan prominens och varannan versfyllnad, med en prominens saknad i mitten av versraden, vilket rentav skapar en känsla av cesurliknande paus mellan ”når vinden” och ”held pusten”: ”o O o | o O o”.

Både det musikaliska språket och det utpräglade spegelmotivet, mellan såväl subjekt/natur som här/där, följer med längre fram i diktsamlingen, som exempelvis i dikten från den 5 december, där alliterationerna och klangerna nästan tar över hela dikten:

Bleike stjerner i dei blanke	O o O o O o O o	2
bøljene, speglar seg i lag	O oo O ooo O U	2,7
med ein mager vintermåne	oo O o O o 0 o	2,7/4
til langt på dag.	o O o O	2
(5 desember)		

9. Detta är ett exempel på vad jag kallat ”typografisk birytmik”, där ”två olika sätt att läsa dikten ligger i öppen dag, beroende på hur man tolkar en typografisk aspekt” (Alfredsson 2010, 72 f.).

Spelet mellan b- och l-ljuden i de första två verserna är intrikat, och korrelerar givetvis med det spegelmotiv som finns mellan "[b]leike stjerner" och de "blanke / bøljerne". I denna dikt finns också två intressanta adjektiv, som vittnar om att det som himlen representerar är svagt – stjärnorna är "bleike" och vintermånen är "mager". Tillsammans med den inledande versradens helt regelbundna fyrtaktiga trokéer ger detta ett intryck av en färglös och repetitiv tillvaro – vilket förstärks av vad som är bokens enda slutrim ("dag"/"lag"). Detta kan läsas som att himlakropparnas svaghet genom spegelmotivet korresponderar med diktjagets position i höjd med de blanka böljorna. Den stämning som byggs upp i bokens inledning är också huvudsakligen en av stillhet, men inte i första hand ro, utan snarare något som gränsar åt tristess eller apati – vilket det bleka, magra bidrar till. Naturligvis speglar en svag känsla av hopplöshet, som då och då öppnar sig framåt mot något mer (fortfarande svagt) hoppfullt, i form av exempelvis en annalkande vind som inleds som "ein sped tone / inne i det hole beinet / i ein fugleveng" (9 december). Denna vind visar att den vertikala axeln mellan himmel och jord är viktig i boken – där elevationen uppåt är positivt konnoterad. Vinden och fåglarna indikerar detta, och det accentueras i dikten från den 12 december: "Du lettar når du kjenner / blikket til kjærasten i ryggen". Allt detta pekar mot en klassisk förståelsehorisont för denna dikt, som kan beskrivas utifrån en romantisk-symbolistisk tradition, där landskapet i olika grad är en spegling och representation av det som i denna tradition brukar kallas "själen" – något jag här snarast vill förstå som diktarens, och möjligen även läsarens, kroppsligt förankrade sinnestillstånd.¹⁰

10. Om denna tradition har bland annat Göran Printz-Påhlsson skrivit på ett intressant vis, i relation till just det svenska 1950-talets nyromantiska diktning, som jag nämnt tidigare: "Man kan med en grov generalisering säga att romantiken (med Amiels ord) såg landskapet som ett själstillstånd, medan symbolismen kallade själen ett landskap. Med andra ord: medan romantikern var benägen att acceptera en verklighet utanför jaget som det primära – om än färgad av subjektiva element – så erkänner symbolisten, medveten om idealismens kris och dess kunskaps-teoretiska implikationer, ingen annan verklighet än den han finner i *sitt* medvetande och *sin* erfarenhet. Dvs. emfasen har förflyttats ytterligare något steg på en skala vars två poler är *mimesis* och *expression*, den 'klassicistiska' uppfattningen av dikten som en 'gjord' avbildning av naturen och vulgär-expressionis-

Det stillsamt bleka tillstånd som präglar bokens första hälft infiltreras efterhand av allt fler hoppfulla förningar om något annat, vilket främst representeras av vinden som jag visat ovan. Och när dikterna närmar sig julafton kommer också ett stråk av reminiscens in i dikterna – samtidigt som fåglarna tystnar: ”vintersongen stilnar” (20 december), ”minnet om dei døyr” (21 december). Men i och med julaftonsdikten vänder det hela igen:

Like på den andre sida av			
tidsveggen	O o O o O o O oo O oo U		2,4
finst englar.	OO o		1,5/3
Blaff av tryggleik	O o O o U		2
tregjer gjennom.	O o O o		2
(24 desember)			

Här tränger andra minnen fram från den andra sidan av ”tidsveggen”, präglade av en barndoms skyddsänglar och en ”[b]laff av tryggleik” (notera att allitterationen på ”bl” från dikten som daterats den 5 december återkommer). Den känsla av blek hopplöshet som tidigare präglat dikterna vänder här i och med detta flimmer som ”tregjer gjennom”, typiskt nog i och med julafton, som ju är emblematiske för de glada barndomsminnena i vår kultur. Metriskt präglas denna dikt främst av trokéer, där den första versen inleds med tre sådana, och de två sista versraderna är identiska, bestående av två trokéer var – där en intressant typografiskt konkurrerande effekt uppstår genom å ena sidan den överklivning som finns där, och å den andra, den allitteration som finns mellan ”tryggleik” och ”tregjer”. Effekten av detta blir att en uppbromsning och en acceleration sker samtidigt, vilket är rytmiskt effektivt.¹¹ Den andra versraden, slutligen, är den som bryter mot diktens i övrigt tydliga flöde med trokéer och daktyler. Detta ger den ett slags rytmisk emfas – som särskilt lyfter fram omnämmandet

mens tanke att den är ett fragment av ett ’intressant’ sjäsliv” (Printz-Påhlsson 1996 [1958], 245).

11. Återigen ett slags ”typografisk birytmik” (se not 9 ovan).

av änglarna i dikten, eller rentav ställer denna fras som en fråga: Finns änglar?

När så boken fortsätter, och man bläddrar till den dikt som kopplas till juldagen, blir alliansen mellan ”vona” (hoppet) och ”vinden” uppenbar:

Kva for tonar spelar vona?	O o O o O o O o	2
Vinden virvlar i skalaer	O o O oo O o	2,3
inn og ut av alle tonearter	O o O o O o O o O o	2
så du blir varm om øyra.	o O o O o O o	2,3
(25 desember)		

”Vona” och ”vinden” binds i första hand samman genom v- och n-ljuden, vilket ytterligare förstärks genom att v-ljudet även ”virvlar” och gör så att ”du blir varm”. Men denna koppling har även byggts upp via relationen mellan hopplöshet och stillhet tidigare i boken. Här blir desutom den tystnad som präglade de tidigare landskapsbilderna en faktor, genom att vindens virvlar beskrivs i positivt musikaliska termer, som skapar en synestetisk värme specifikt ”om øyra”. Även här präglas dikten av trokéer, vilket i sig leder till en lite raskare läsning (det låga relationstalet kompenseras av att det i dessa rader inte riktigt handlar om frivers, utan om ett tydligt metriskt mönster). Därtill förekommer något som är väldigt likt ett slutrim i första versraden, mellan ”tonar” och ”vona”, vilket tillsammans med det faktum att rimmet avslutar den andra och fjärde trokén även det understryker vikten av diktens rytm. I denna dikt är det som att livets kaos äntrar berättelsen, och tillåts vara något positivt – det beskrivs rentav som *hopp*.

Och i de påföljande dikterna vaknar även naturen till liv på ett för boken nytt vis. Det talas om nya träd som ”skal spire” (26 december), om hur ekorrar vaknar upp och ”tek ein tur ut for å kike” (27 december), och rentav om hur *glädjen* ”følger / hakk i hæl” (29 december). Allt detta går så klart att tala om i termer av årscykel, och dess konventionella relation till vegetationsmyter och narrativ om hur döden är en förutsättning för livet etc. Men det går också att knyta detta till det anknytningsperspektiv jag tidigare anförde. Den första halvan av diktsamlingen går definitivt att se som präglad av negativa känslor, alternativt

av en känslolöshet (vilket inte minst syns i hur landskapet beskrivs som tyst, stilla och blekt i företrädesvis negativa ordalag). De reminiscenser av sorg som kulminerar i och med dagarna före jul kastar ett ljus över detta, och pekar mot en saknad av trygghet. I och med julaftonsdikten blir dock denna trygghet åtkomlig för diktens du – och den ges inte bara barndomskonnotationer, utan även existentiella drag i och med omnämmandet av ”englar”. Det som händer här går att beskriva i termer av att diktens du befinner sig på trygghetscirkelns nedre del, och har ett behov av det skydd, den tröst, den delade glädje och trygghet som cirkelns ”safe haven” symboliserar, av en instans som är ”bigger, stronger, wiser, and kind”, vare sig det handlar om en saknad av barnomens anknytningsperson, eller av en existentiell/religiös instans att vila i. Detta understryks ytterligare av den positivt konnoterade önskan om elevation, i kontrast mot de pejorativa adjektiv som inledningsvis beskriver de åtråvärda himlakropparna.

Betraktade ur ett anknytningsteoretiskt perspektiv är de två avslutande dikterna i *Vintersong* minst lika intressanta som de tidigare. I trygghetscirkeln utgör ju ”händerna”, en viktig plats i såväl anknytnings- som utforskandesystemet. Och i och med vändningen vid julhelgsdikterna sjösätts ett *upptäckande* modus i dikterna, vilket visas genom det nya trädet som skall spira, samt genom ekorrens korta upptäckarrunda ut i kylan. I och med de två avslutande dikterna apostroferas dock även diktens du, i relation till detta upptäckande:

Dette er skogen i paradis.	O oo O oo O oo	3
Her finst til og med lys	O o O oo O U	2
under steinane. Du kan	O o O oo OO U	2,3
velta dei og sjå!	O o O o O	1,7
(30. desember)		

Denna dikt inleds med tre skuttande daktyler, och den tretaktigt fallande rytmen fortsätter bitvis i andra versen, vilket ger de två första raderna vissa hexameterdrag. Detta fallande flöde avbryts dock abrupt i och med det enstaviga ”lys”, följt av en överklivning som förflyttar fokus till ”under steinane”. Även nästa radbrytning innebär en intressant överklivning, från det genom en *spondé* framflytta, och i första

läsningen allomfattande ”[d]u kan”, vilket blir ett nästan övertydligt kondensat av det ultimata *empowerment* som en ”secure base” innebär för upptäckandet på cirkelns övre halva, till en uppmaning till konkret och aktivt upptäckande: ”Du kan / velta dei og sjå!”, symptomatiskt avslutat med ett av bokens två utropstecken.

Den allra sista dikten i boken fullföljer tanken om att utforskande-systemet nu satts igång, och att diktens du nu snarare har behov av en ”secure base” än en ”safe haven”:

No skin vintersol over fjellet.	OOO o OO o O o	1,5/1,8
Ein svart ramn stig i det blå	o OOO oo O	1,8
og liknar ein drake	o O oo O o	3
festa til handa di.	O oo O o O	2
(31. desember)		

Denna dikt innehåller en *molosser* såväl i första som i andra versraden, vilket sänker lästempot och understryker både rytmens vikt och ordens allvar. De två sista versraderna innehåller dessutom varsin *adonika* (en rytmisk figur som är vanlig i eolisk vers, och som i såväl svensk som norsk översättning avslutar en korrekt hexametersvers: O oo O o), vilket binder ihop dessa två rader, och trummar in diktens ord. Dikten innehåller därtill åtminstone tre extremt betydelsetyngda symboler – en sol, en korp och en drake. Solen är här uppenbart ett tecken för hopp: den sol som tidigare i boken endast beskrivits som blek, och försvinnande, gör nu det den ska – den ”skin”. Och korpen, vars symbolik oftast är negativ, som ett varnande järtecken, blir här den som lyfter uppåt, som genomför elevationen mot himlen. Men den får inte bara vara korp – den liknar dessutom en minst lika symboltyngd ”drake”. Denna drakes natur påverkas dock starkt av den tredje versens avslutande överklivning, där den förvandlas från en mytologisk drake, till en leksak som i högsta grad är beroende av *just* en ”secure base”, i form av ”händer” som håller i den.

Kanske är detta en nästan för snygg avslutning? Men om nu dikten ska kunna sägas stå för våra kroppsliga minnen av livets allra tidigaste känslostormar – så är det kanske inte så konstigt. Jag tänker på poesi-historiens kanske mest emblematiske bild för elevationen (och alla

dess konnotationer): den om Ikaros övermod och till detta kopplade död. Detta är en situation som ur anknäytningsteoretiskt perspektiv kunde beskrivas som typ A, en relation mellan förälder och barn där utforskandebehovet tillfredsställts, men inte anknäytningens behovet – och resultatet är tragedi, då sonen inte lyssnar på faderns förmaningar. Den elevation som slutligen sker i Bramness diktsamling är dock av en helt annan karaktär, trots att solen är högst närvarande även här. Den mytologiskt dristiga draken förvandlas i en överklivning till en mänsklig leksak med tydlig förankring på marken. Elevationen sker också efter att diktens du boken igenom först sökt, och sedermera funnit, denna anknäytning.

*

Det går med största sannolikhet att argumentera för att den regressionsresa som diktens vuxna ”du” gör i denna diktsamling är något som kan sägas även om en vuxen läsare av boken. En sådan argumentation skulle i så fall kunna föranleda en utvidgning av den teori om barnlyrikens regressiva typologi som min analys exemplifierar. Denna utvidgning skulle då säga att det rentav handlar om en lyrikens (generella) regressiva typologi, alltså inte bara barnlyrikens. Resultatet skulle i så fall vara att lyriken, genom att vara just lyrik/poesi (i Pullingers och Blasings förståelse), alltid talar till barnet i sina läsare, oavsett ålder.

Denna tanke – som Bramness dikter för barn och unga sätter igång – är mycket intressant, och förtjänar uppföljning.

Litteratur

- Alfredsson, Johan 2010. *”Tro mig på min ort”. Ööversättligheten som tematiskt komplex i Bengt Emil Johnsons poesi 1973–1982*, Hägersten: Holzweg.
- Blasing, Mutlu Konuk 2007. *Lyric Poetry. The Pain and the Pleasure of Words*, Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Bramness, Hanne 2014. *Vintersong. Ei bok om desember*, Sunde: Nordsjøforlaget.

- Cumming, Rachel 2008. "Language Play in the Classroom: Encouraging Children's Intuitive Creativity with Words through Poetry", *Literacy*, 41:2.
- Karpf, Anne 2006. *The Human Voice: The Story of a Remarkable Talent*, London: Bloomsbury.
- Kittang, Atle & Asbjørn Aarseth 1998. *Lyriske strukturer: innføring i diktanalyse*, 4 utg., Oslo: Universitetsforlaget.
- Lilja, Eva 2006. *Svensk metrik*, Norstedts akademiska förlag, Stockholm.
- Main, Mary & Judith Solomon 1986. "Discovery of an Insecure-Disorganized/Disoriented Attachment Pattern", red. T. B. Brazelton & M. W. Yogman, *Affective Development in Infancy*, Westport: Ablex, s. 95–124.
- Marvin, Robert, Glen Cooper, Kent Hoffman & Bert Powell 2002. "The Circle of Security project: Attachment-based intervention with caregiver-pre-school child dyads", *Attachment & Human Development*, 2002:4.
- McGilchrist, Iain 2009. *The Master and his Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World*, New Haven & London: Yale University Press.
- Miall, David S. och Ellen Dissanayake 2002. "The Poetics of Babytalk", *Human Nature*, 2002:4.
- Pramling, Niklas och Ingrid Pramling Samuelsson 2010. *Glittrig diamant dansar. Små barn och språkdidaktik*, Stockholm: Norstedt.
- Printz-Påhlsson, Göran 1996 [1958]. "Romantikerns val", *Solen i spegeln: essäer om lyrisk modernism*, 2:a uppl., Stockholm: Bonniers.
- Pullinger, Debbie. 2017. *From Tongue to Text. A New Reading of Children's Poetry*, London: Bloomsbury.
- Rustad, Hans Kristian 2015. "Hanne Bramness' lyrikk for barn og unge og langdiktet", *Barnelyrikk; en antologi*, red. Anne Skaret, Vallset: Oplandske Bokforlag, s. 52–69.
- Salter Ainsworth, Mary D., Mary C. Blehar, Everett Walters & Sally Wall 1978. *Patterns of Attachment. A Psychological Study of the Strange Situation*, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
- Skaret, Anne (red.) 2015. *Barnelyrikk; en antologi*, red. Anne Skaret, Vallset: Oplandske Bokforlag