

# Sammlaren

Tidskrift för forskning om  
svensk och annan nordisk litteratur  
Årgång 139 2018

*I distribution:*  
Eddy.se

Svenska Litteratursällskapet

## REDAKTIONSKOMMITTÉ:

*Berkeley:* Linda Rugg

*Göteborg:* Lisbeth Larsson

*Köpenhamn:* Johnny Kondrup

*Lund:* Erik Hedling, Eva Hættner Aurelius

*München:* Annegret Heitmann

*Oslo:* Elisabeth Oxfeldt

*Stockholm:* Anders Cullhed, Anders Olsson, Boel Westin

*Tartu:* Daniel Sävborg

*Uppsala:* Torsten Petterson, Johan Svedjedal

*Zürich:* Klaus Müller-Wille

*Åbo:* Claes Ahlund

*Redaktörer:* Jon Viklund (uppsatser) och Sigrid Schottenius Cullhed (recensioner)

*Biträdande redaktör:* Niclas Johansson och Camilla Wallin Bergström

*Inlagans typografi:* Anders Svedin

Utgiven med stöd av Vetenskapsrådet

Bidrag till *Samlaren* insändes digitalt i ordbehandlingsprogrammet Word till [info@svelitt.se](mailto:info@svelitt.se). Konsultera skribentinstruktionerna på sällskapets hemsida innan du skickar in. Sista inlämningsdatum för uppsatser till nästa årgång av *Samlaren* är 15 juni 2019 och för recensioner 1 september 2019. *Samlaren* publiceras även digitalt, varför den som sänder in material till *Samlaren* därmed anses medge digital publicering. Den digitala utgåvan nås på: <http://www.svelitt.se/samlaren/index.html>. Sällskapet avser att kontinuerligt tillgängliggöra även äldre årgångar av tidskriften.

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

Svenska Litteratursällskapet PG: 5367–8.

Svenska Litteratursällskapets hemsida kan nås via adressen [www.svelitt.se](http://www.svelitt.se).

ISBN 978-91-87666-38-4

ISSN 0348-6133

Printed in Lithuania by  
Balto print, Vilnius 2019

# Att sätta döden ur spel

## *En analys av Tomas Tranströmers dikt "Medeltida motiv"*

AV JOHAN ALMER

*"And death once dead, there's no more dying then."*

William Shakespeare, sonett 146

*"Och döden skall icke mer vara till"*

Johannes' uppenbarelse 21:4

En av de mest kända bilderna från 1900-talet föreställer en riddare som sitter på en stenig strand under en grå himmel och spelar schack med Döden. Bilden är från filmen *Det sjunde inseglet* (1957) i regi av Ingmar Bergman och med Gunnar Fischer som fotograf. Bergmans bild har i sin tur inspirerats av medeltida kyrkomålningar, framför allt Albertus Pictors "Schackspelet med döden" i Täby kyrka från slutet av 1400-talet. Bildernas gemensamma motiv är också den visuella utgångspunkten för Tomas Tranströmers dikt "Medeltida motiv" i diktsamlingen *För levande och döda* (1989). Motivet i titeln är alltså "människan som spelar schack med döden om sitt liv" och blir i dikten en litterär gestaltning av det visuella motiv som finns i Pictors väggmålning respektive Bergmans långfilm. De tre konstverkens sinsemellan olika mediala framställningsformer behandlar alltså på ett allmänt plan människans förhållande till sin dödlighet. Vilken funktion har då det aktuella motivet i Tranströmers dikt och vilken funktion får relationerna till målningen och filmen? Även om den utförligaste analysen i föreliggande studie gäller diktens litterära gestaltning av motivet ägnas inledningsvis utrymme också åt Pictors och Bergmans visuella motivgestaltning. Tanken är att diktanalysen blir tydligare i relation till föregångarna och att dessa genom titeln "Medeltida motiv" också införlivas med dikten. Hur gestaltas då detta motiv i de tre konstverken, som sammantagna spänner över en tidsperiod på 500 år?

### *"Jak spelar tik mat"*

Citatet i rubriken kommer från det textband som finns överst på kalkmålningen "Schackspelet med döden" på väggen i trappan upp till läktaren i Täby kyrka.<sup>1</sup> Texten i bandet är numera utplånad, men finns bevarad i tidigare uppteckningar.<sup>2</sup> Ursprungligen förmedlades gestaltningen alltså både i text och bild. Schackbrädet avbildas i förgrunden och bakom det finns två gestalter, människan och döden. Mannen på mål-

ningen är klädd i en grönfärgad rock med något som liknar en brunfärgad pälskrage. Huvudbonaden är rund, möjligen en pälsmössa, vars undre del är svart och den mindre övre delen har en ljus grå färg. På fötterna, som syns under brädet, har han svarta skor med tredelade skaft som går en bit upp på vaderna. Mannens klädedräkt uttrycker i alla delar elegans och signalerar ekonomiskt välstånd. Böljande brunt lockigt hår syns under mössan och inramar till en del det vitgrå ansiktet. Ögonen är vidöppna, näsan är tydligt markerad och munnen är ett smalt streck. En dubbelhaka, även den ett tecken på välstånd, kan skönjas. Ansiktet har ett stelt uttryck, som kan ha med mannens döds-skräck att göra. Hans högra hand sysselsätter sig med spelet medan den vänstra är lagd över bröstet i en gest som både tycks skydda den eleganta rocken och hålla kvar det liv som slår och andas innanför densamma. På vänster hand syns också, om än otydligt, två ringar, en på pekfingret och en på ringfingret, som ytterligare understryker bärarens rikedom. Mannen står lite vid sidan av schackbrädet medan döden har en mer central position vid brädet i det ögonblick av triumf som bilden skildrar. Mannen är så att säga på väg bort från spelet och livet. Döden är avbildad som en naken magerlagd gestalt i skarp kontrast till sin mänskliga motspelare. Hela gestalten har en brunaktig färg i olika nyanser, som ger intryck av en kropp i förruttnelse. Smala armar och händer syns över schackspelet, smala ben och nakna utmärglade fötter syns under brädet något framför mannens skor. Dödens huvud är ett kranium med ett grinande leende där tänder syns. Näsan saknas och ögonhålorna är tomma, möjligen kan en stel pupill skönjas i vänstra ögonhålan. Det är ett på samma gång skrämmande och triumferande ansiktsuttryck. Dödens högra arm har en dominerande ställning i bildens centrum och utför draget som ställer människan schack matt. Armbågen ser ut att mota bort mannen ur spelet och bilden. Med undantag för mannens vänsterarm och dödens högerarm, där den förra är defensiv och beskyddande och den senare går till anfall och angriper, är de båda gestalterna symmetriskt framställda. De lutar in mot varandra med kropp och huvud, deras respektive höger- och vänsterarm är i samma position och fötterna är också positionerade på liknande sätt. Det som bildens komposition simultant visar är en människa före och efter döden. Hur vackra och dyrbara kläder och smycken du än har i livet och hur vacker och välfriserad du än är finns inget av detta kvar när du är död. Målningen är en moralitet, som ska få betraktaren att reflektera över hur man lever sitt liv. Motivet ”människan som spelar schack med döden om sitt liv” blir i Pictors målning en variation på ett vanligt förekommande motiv i Västerlandets bildkonst – *vanitas*, livets förgänglighet eller tomhet inför döden.<sup>3</sup> Det vanligaste uttrycket för *vanitas*-motivet i bildkonsten är just döds-kallen, som visar på det förgängliga i mänskligt liv. I målningen kontrasteras mannens huvud med hår och mössa mot dödens nakna skalle. Begreppet *vanitas* går tillbaka på Bibelns bok Predikaren, där inledningen på latin lyder: *Vanitas vanitatum omnia vanitas*, som i 1917 års svenska översättning blir ”Få-

fångligheters fåfånglighet. Allt är fåfånglighet” (1:2).<sup>4</sup> Motivet visar hur all vår jordiska strävan, inte minst efter materiellt välstånd, är fåfång och utan mening. Istället för att smycka sig och klä sig i vackra kläder, vilka står för det tillfälliga och ytliga med den ringprydda och välklädde mannen i Pictors målning som en representant, ska människan ägna eftertanke åt bestående värden i livet och därmed förbereda sig för en död som leder till evigt liv.

### ”Du är matt i nästa drag”

Målaren Pictor dyker också upp som en namngiven fiktiv figur en bit in i Bergmans film *Det sjunde inseglet*.<sup>5</sup> Pictor är i full färd med en kalkmålning på en kyrkvägg, som på olika sätt varierar människors lidande och död. På de fiktiva Pictor-målningarna, utförda av filmens scenograf P.A. Lundgren, är Döden avbildad som ett skelett med döds-skalle insvept i en svart kåpa med lien över sin vänstra axel. I denna skepnad leder Döden en långdans och bilden förebådar därmed dödsdansen i slutet av filmen. De övriga två bilderna på Pictors målning visar ett flagellantåg, som även den förebådar samma händelse senare i filmen, samt en bild av människor som insjuknat i pesten och dör en plågsam död. Hela målningen varierar *vanitas*-motivet, som också framhävs av filmens Pictor när han säger ”en döds-skalle är mycket intressantare än ett naket fruntimmer”.<sup>6</sup>

Något schackspel med döden förekommer inte i den fiktive Pictors målning. Den visuella gestaltningen av motivet med människan som spelar schack med döden förekommer däremot vid tre tillfällen i *Det sjunde inseglet*. Döden som riddaren Antonius Block möter i inledningen av filmen är helt klädd i svart: en heltäckande vid kappa, handskar och en åtsittande huva över huvudet som ramar in det helt vita ansiktet.<sup>7</sup> Den inledningsvis nämnda bilden av riddaren och Döden som inleder schackpartiet i *Det sjunde inseglet* är komponerad med de två spelarna i profil, Döden till vänster i bild och riddaren till höger, med schackspelet mellan sig och med horisonten mellan himmel och hav som fond. Solen är på väg att gå upp över den dag som kan vara riddarens sista. Ljudet av vågorna som slår mot stranden i filmens inledning tystnar när Döden dyker upp. Schackpartiet tar sin början och blir en parallellhandling i filmen som pågår fram till den scen då gycklarparet Mia och Jof och deras son Mikael flyr ur dödens grepp. I denna första gestaltning av motivet spelar riddaren bara för sitt eget liv och i bildkompositionens öppenhet mot havets och himlens oändlighet framhävs hans existentiella ensamhet och utsatthet. Schackpartiets öppning markeras genom att bilden tonas ut samtidigt som mollstämd ickediegetisk musik hörs.<sup>8</sup>

Den andra visuella gestaltningen inleds med att riddaren sitter ensam vid schackbrädet, återigen med havet och horisonten som fond. Härifrån blir han återigen del av en mänsklig gemenskap i form av Mia, Jof och Mikael. Gemenskapen bekräftas och får

sitt uttryck i den nattvardslikande smultron-och-mjölk-scenen, där skålen med smultron och skålen med mjölk skickas runt och delas mellan riddaren, Mia, Jof, väpnaren och den tysta flickan.<sup>9</sup> När sedan schackpartiet återupptas komponeras bilden så, att alla de som deltagit i måltiden finns i fonden, centrerade ovanför schackspelet i bildens centrum, men nu med riddaren i profil i den vänstra bildkanten och Döden i den högra. En skådespelarmask som föreställer en dödskalle, som också förekommit tidigare i filmen, sitter under hela scenen på en stång bakom sällskapet i fonden. Även under den stämmningsfulla smultron-och-mjölk-scenen är döden genom masken hela tiden närvarande. Bildkompositionen visar att spelet nu inte bara gäller riddarens eget liv, utan också hans följeslagares. Döden antyder även detta i den dialog som beledsagar scenen. Den inramas av ickediegetisk dramatisk musik, men under nästan hela scenen hörs Jofs luta och hans nynnande i en lugn och stämmningsfull melodi. Stämningen av mänsklig gemenskap förmedlas genom Jofs musik och hörs under det fortsatta schackpartiet ända tills Döden frågar om gycklarfamiljen ska slå följe med riddaren. Med detta förtäckta hot mot mänskligt liv och gemenskap upphör den diegetiska musiken tvärt och scenen avslutas med den ickediegetiska musik som är Dödens signatur. I scenens början visas schackbrädet med det pågående spelet i närbild. Partiet fortsätter sedan med en uppspelt riddare som ställer Döden schack och av denne anklagas för övermod. ”Vårt spel roar mig”, säger riddaren. Det är också under denna scen riddaren tydligt skrattar för första och enda gången i filmen. ”Vad skrattar du åt?” frågar Döden. Riddaren svarar: ”Bry dig inte om mitt skratt! Rädda din kung istället!” Det är också gemenskapen och tanken att hjälpa andra (riddaren har erbjudit gycklarfamiljen hjälp på den kommande färden genom skogen) som gör schackpartiet med Döden till den meningsfulla handling riddaren vill utföra. I slutet av scenen intensifieras kampen mellan schackspelarna då den tidigare nämnda bildkompositionen försvinner och ersätts av växelvisa halvbilder på Döden och riddaren.<sup>10</sup> Från och med nu spelar riddaren schack också om andras liv. Hans förändrade inställning gestaltas genom såväl bildkomposition och klippning, som genom musik och dialog.

Den tredje gestaltningen av motivet visar återigen riddaren ensam vid brädet. Den här gången i mantel och med huvudet täckt, samt med sitt svärd framför sig nära till hands. En bild av en riddare inför sin sista strid. Det är natt inne i en skog, eldar brinner och månen skiner på schackpjäserna. Döden kommer och riddaren inser snart att spelet är förlorat. Men genom förhalning och knep – han svarar dröjande och upprepande på Dödens frågor samt välter omkull pjäser med sin mantel – fördröjer riddaren det oundvikliga slutet så länge, att Mia, Jof och Mikael hinner lämna hans följe och den här gången undgå Döden. Därmed har Antonius Block utfört den meningsfulla handlingen och möjliggjort gycklarfamiljens flykt. Bildkompositionen skiljer sig här från de båda tidigare gestaltningarna. Här sitter riddaren och Döden i en skogsglänta vid fo-

ten av ett högt träd och visas genomgående omväxlande i hel- och halvbilder. Båda har nu också återtagit sina positioner från den inledande scenen till vänster respektive höger om schackbrädet. Riddarens livshjul kan därmed sägas ha fullbordat sitt sista varv. Under hela scenen hörs bara det svaga suset från skogens träd.

De tre tillfällena då det aktuella motivet visuellt gestaltas i *Det sjunde inseglet* blir, liksom variationen i målningen ”Schackspelet med döden”, variationer på *vanitas*-motivet. För riddarens del beskriver de tre gestaltningarna en rörelse från existentiell utsatthet över återinträde i mänsklig gemenskap till en avgörande och självuppofterande kamp för andra. För Dödens del sker av naturliga skäl ingen motsvarande rörelse.

### *Döden satt ur spel*

Hur gestaltas då ”människan som spelar schack med döden om sitt liv” som ett litterärt motiv i ”Medeltida motiv”? Dikten lyder som följer:

#### MEDELTIDA MOTIV

Under vårt förtrollande minspel väntar  
alltid kraniet, pokeransiktet. Medan  
solen sakta rullar förbi på himlen.  
Schackspelet pågår.

Ett frisörsaxklippande ljud från snåren.  
Solen rullar sakta förbi på himlen.  
Schackpartiet avstannar i remi. I  
regnbågens tystnad.<sup>11</sup>

”Medeltida motiv” har i tidigare forskning kommenterats av Niklas Schiöler, som ett exempel på Tranströmers komprimerade kortdikt. Han utgår från att dikten ”tecknar ett pregnant och åskådligt drama där kontrahenterna är Människan och Döden”, som spelar schack ”i den kristna ikonografins tradition”. Kommentaren fortsätter på följande vis:

Diktens ”minspel” tillhör ”pokeransiktet”. Det avslöjar inget och med ”kraniet” fokuserat är ansiktsdrag omöjliga att utläsa. Ett kranium symboliserar döden, en dödspåminnelse utsänd från människans väldige motspelare. Solen, den ljusa uppenbarelsens himlakropp, evighetens och odödlighetens emblem, ställs kontrastfullt mot döden, som ett diktens eget motdrag. Men solen rullar sakta förbi; även dagen och livet lyder timlighetens lagar. Övrigt hörs ett ”frisörsaxklippande ljud”, vilket i förstone tycks malplacerat i schackbataljen. Men i denna symboltäta dikt aktualiserar saxen sin åtskiljande funktion. Den skiljer människan från livet såsom parcerna klipper av livstråden. Och rent faktiskt innebär hårförlust att man börjar likna döden, den personifierade död som i texten just visar sin hårlösa döds-kalle.

Omtagningen av den rullande solen för de båda dikthalvorna närmare varann och accentuerar förgängelsen. ”Schackspelet pågår” ovisst in i andra strofen, men denna gång avstannar ändå partiet i remi. Döden har demonstrerat sin makt och ger människan en frist. Regnbågen, som i dikten avletts ur solen och liksom denna är en Guds manifestation, markerar att döden uppskjutits. Regnbågen är tyst – saxklippandet från snåren hörs inte mer.<sup>12</sup>

Schiöler nämner också att diktens form utgörs av ”sapfiska strofer”, samt att scenen som dramat visar fram är ”en bildlig scen; den för tanken till en stiliserad tavla, såsom titeln antyder”.<sup>13</sup>

”Medeltida motiv” reser flera frågor som inte kommenteras i Schiölers framställning, vilka har betydelse för dikten som konstnärlig helhet. Varför har den titeln ”Medeltida motiv”? Vad betyder det att ”minspelet” är ”förtrollande”? Vilken betydelse ligger i att det ”frisörsaxklippande” ljudet hörs ”från snåren”? Och, framför allt, vilken funktion har detta *ljud* i en dikt om ett motiv från medeltiden? Frågorna motiverar i sig en ny analys, som både tar fasta på en fortsatt motivanalys och frilägger mönster i dikten som litterär komposition.

”Medeltida motiv” är komponerad i tre väl avgränsade delar, en beskrivande titel och två sapfiska strofer. Titeln är viktig eftersom det i stroferna inte finns något som behöver vara från medeltiden. Kraniet och schackspelet i första strofen ger titelns medeltida motiv, ”människan som spelar schack med döden om sitt liv”.

I diktens första mening ställs livet, människans ”förtrollande minspel”, mot döden, ”kraniet, pokeransiktet”. Hur fascinerande och ständigt skiftande livet än ter sig när vi betraktar en människas ansikte, så ”väntar” alltid döden strax under minspelets/livets yta. Ansiktets minspel, där så mycket av mänskliga känslor kommer till uttryck kontrasteras också mot ”pokeransiktet”, som inte ska förråda några som helst känslor. Det orörliga pokeransiktet blir här, genom den nära kopplingen till ”kraniet”/döden, en bild för känslornas död eller förstelning i livet. Fascinationen för det underbara, det ”förtrollande”, i att leva och uttrycka sina känslor stelnar i pokeransiktets döden-i-livets-mask. Men pokeransiktet relaterar också till kortspelet poker och blir därigenom en bild av livet som ett slumpens spel med vinnare och förlorare beroende på vilken hand som kan spelas. Det som sker med människorna mellan liv och död i första meningen binds samman med den andra meningen genom ordet ”Medan” och den första av två överklivningar i dikten. De båda meningarna beskriver ett simultant skeende. Solen, som livets och tidens evigt framskridande hjul, beskriver en långsam rörelse, oberoende av, och skild från människor och deras liv på jorden. Solens rullande rörelse framgår i diktens andra strof där orden ”sakta rullar” från första strofen byter plats till ”rullar sakta”. Med de båda ordens platsbyte som undantag är versen den enda upprepningen stroferna emellan, ”solen [...] förbi på himlen” är knuten till solens gång, som förstär-

ker evighetsperspektivet och därmed även perspektivet på det mänskliga livet. Människans korta utmätta tid som snabbt tar slut i diktens första mening ställs mot solens långsamma tid som varar i evighet i den andra. Första strofens tredje mening ger bilden av det mänskliga livet som ett allmänt pågående spel där döden alltid är närvarande. Schackspelsmetaforen blir en sammanfattning av strofens bilder av livet som dels ett ”förtrollande minspel”, dels ett slumpens spel. I den första strofens komposition ingår alltigenom visuella element. Med synen uppfattas miner, ett kranium, solen, himlen och ett schackbräde med pjäser som flyttas. De visuella elementen binds samman av en existentiellt präglad tankegång, där människor bär döden med sig genom livet, tiden har sin gång och döden till slut vinner i det spel som kallas liv. Men tankegången innefattar också ett slags uppgivenhet över en tillvaro där mänsklig kontakt via ansiktets ”minspel” är just bara ett *spel*. Ett på ytan förtrollande spel som saknar mänskligt eller själsligt djup. Uppgivenheten kan i sin tur leda till att livet i stort uppfattas som ett ytligt spel på väg mot döden, men också en upplevelse av att vara känslomässigt död, ett pokeransikte, mitt i livet. Hela denna tankegång kan rimligen anses uppkomma genom betraktandet av bilden med det medeltida motivet.

I andra strofens första mening och vers aktiveras hörselsinnet, lyssnandet, när ”Ett frisörsaxklippande ljud hörs från snåren”. Det är det enda ljud som förekommer i dikten och det auditiva kontrasteras därmed mot det genomgående visuella i föregående strof. Tankegången från första strofen avbryts abrupt, ”klippas av”, av det utifrån kommande ljudet. Den för svensk poesi unika ordsammansättningen ”frisörsaxklippande” får en främmandegörande effekt, som bryter mot de vardagsspråkliga uttrycken i resten av dikten. Det speciella ordet, placerat mitt i dikten, blir också ett verktyg för att sekundsnabbt bryta upp våra vanliga tankebanor, som exempelvis tankarna om liv, död och spel i diktens första strof. Ordet aktualiserar också genom saxens funktion hur dikten så att säga klippas av på mitten och därmed gör sig av med hela tankegången från första strofen och lämnar plats för något annat. Beskrivningen av ljudet som ”frisörsaxklippande” förankrar det ändå i en vardaglig och konkret situation, bekant för de flesta människor, att klippa sitt hår hos en frisör. Att ljudet hörs ”från snåren” för tanken till att något som varit dolt nu kommer fram. Andra strofens första vers, som omsorgsfullt preciserar just *det här* ljudet, gestaltar ett ögonblick av genomgripande betydelse för dikten som helhet. Tidens ögonblick, i betydelsen av ett avgörande tillfälle, benämns på klassisk grekiska *kairós*, till skillnad från *chrónos*, tidens ständiga flöde. Förhållandet gestaltas i diktens komposition genom att *kairós* i andra strofens första vers finns mellan den, på ett ord när, upprepade vers tre i första strofen och vers två i andra strofen. De båda verserna ger tillsammans en bild av *chrónos* som förstärks genom omkastningen av ”sakta” och ”rullar”. Tiden har sin ständiga gång i solens sakta rullande rörelse över himlen, men så stannar tiden i ett omvälvande ögonblick innan solen fortsät-

ter röra sig över himlen och tiden åter har sin gång. Den mest påtagliga förändringen som sker i dikten efter att ljudet hörs är att döden, vars närvaro är så påtaglig i första strofen, är helt frånvarande. Livets allomfattande, ständigt pågående schackspel blir i andra strofen till ett enskilt, individuellt, schackparti där pjäsernas rörelse så småningom stannar i ett jämviktsförhållande. Remi, en slutställning utan vinnare och förlorare, blir här också ett uttryck för harmoni. Remin binds samman med strofens adoniska vers, ”regnbågens tystnad”, dels genom assonansen ”i remi. I”, dels genom den andra överklivningen i dikten. Det utifrån kommande ljudet i första versen leder via remin, som blir ett uttryck för själslig balans och frid, till den inre tystnaden i sista versen där människan kan lyssna efter en ny sanning om sig själv. Själens fridfulla tystnad sätts i förbindelse med ett yttre, optiskt fenomen i atmosfären, regnbågen. En regnbåge bildas vid tillfällen då sol och regn förekommer samtidigt. Solen skiner, som redan konstaterats, i diktens båda strofer och en regnbåge uppstår i sista versen.

Var är då regnet? Den enda vers i ”Medeltida motiv”, som kan beskriva regn är en av de två som finns mellan de båda verserna där solen rullar på himlen: ”Ett frisörsaxklippande ljud hörs från snåren”. Ljudet som hörs är i yttre mening ljudet av regn. Regnet som faller mot snårens växtlighet låter som en frisörsax i arbete. Men den unika upplevelsen av att höra ljudet och uppfatta det på just det sätt som beskrivs leder vidare in i en själslig process. Första versen i andra strofen beskriver på samma gång ett yttre och ett inre skeende, som sedan följs åt i diktens komposition. Det yttre skeendet handlar om att det regnar samtidigt som solen skiner (strofens andra vers) och leder till uppkomsten av en regnbåge. Det inre skeendet tar sin utgångspunkt i upplevelsen av ljudet, som går över i en själslig harmoni (strofens tredje vers) och leder vidare till ett tillstånd där en förändring är möjlig. Den sista versen förenar det yttre (regn-sol-regnbåge) och det inre (ljud-remi-tystnad) skeendet i strofen. Likaledes förenar ”regnbågens tystnad” strofens visuella och auditiva element till en enhet.

En regnbåge är nu inte bara ett visuellt fenomen, utan också en symbol för förbindelsen mellan himmel och jord i äldre myter och diktning, ofta som någon form av gudomlig manifestation. Ett känt exempel är Första Mosebok 9:9–17, där Gud talar till Noa efter syndafallet. Det är också Gud som här instiftar det eviga förbundet mellan sig själv och allt levande på jorden: ”min båge sätter jag i skyn; den skall vara tecknet till förbundet mellan mig och jorden” (1 Mos. 9:13). Ett annat exempel är från *Snorres Edda*: ”Har du inte hört att gudarna byggde en bro från jorden till himlen och att den heter Bifrost? Den måste du ha sett, kanhända kallar du den regnbåge”.<sup>14</sup> Båda exemplen visar på regnbågen som tecken för ett gudomligt sammanhang som människan möjligen kan vara en del av; ett sammanhang som är större och som går utöver det mänskliga liv som ständigt fortgår under solen. Regnbågen i dikten står för ett annat sammanhang än det som beskrivs i första och tredje meningen, som säger att vi ska dö

och att livet bara är ett spel. Mot känslan av hopplöshet i det senare ställs regnbågen som ett tecken för en ny hoppfullhet.

Diktens sista ord, ”tystnad”, är både en yttre tystnad, ljudet från snåren hörs inte mer, och en tystnad i människans inre, ett tillstånd där själen kommer till ro och kan återvinna sin balans i tillvaron.<sup>15</sup>

Det litterära motivet ”människan som spelar schack med döden om sitt liv” blir även i dikten en variation på *vanitas*-motivet. Den litterära variationen sker på samma sätt som den visuella i Pictors målning och i Bergmans långfilm. *Vanitas*-motivet får alltså sin gestaltning i alla tre konstverken. I målningen gestaltas motivet som en moralitet om hur människan ska leva sitt liv, medan filmen gestaltar en kämpande människa i Dödens närhet.

I Tranströmers dikt får *vanitas*-motivet en dubbel gestaltning, dels i första meningen där människan bär döden med sig genom livet och där livets ”förtrollande minspel” stelnar i pokeransiktets dödsmask, dels i de två meningarna som innehåller diktens enda upprepning, solen som rullar ”förbi på himlen”. Den första gestaltningen kan läsas som ett koncentrat av världslitteraturens mest berömda gestaltning av det aktuella motivet, ”dödgrävarscenen” i början av femte akten i William Shakespeares drama *Hamlet*.<sup>16</sup> Huvudpersonen i sällskap med Horatio närmar sig där en dödgrävare, som är i full färd med att gräva Ofelias grav. Hamlet kommer i samspråk med dödgrävaren, vilket leder fram till att han visar Hamlet ”en skalle som har legat i jorden i tjugotre år”. Det visar sig vara den forne hovnarren Yoricks kranium. Hamlet ”tar skallen” – den som alltid väntar ”under vårt förtrollande minspel” – i sin hand och utropar:

Åh, stackars Yorick! Honom kände jag, Horatio. En outröttlig skämtare, full av fantastiska påhitt. Tusentals gånger bar han mig på sin rygg, och nu... så motbjudande... jag mår illa. Här var läpparna som jag kysste, jag vet inte hur ofta. Åh, Yorick, var är nu alla dina spratt och spydigheter, dina visor och blixtrande infall som kom hela bordssällskapet att vråla av skratt? Har du inte en enda liten vits om ditt eget dödskallegrin? Har du tappat hakan totalt?

Hamlets kommentar till Yoricks dödskalle gestaltar ett liv eller minspel som lämnat plats för döden/kraniet.

Den andra gestaltningen sker genom att aktualisera *vanitas*-motivets själva grundtext, den tidigare nämnda Predikaren i Gamla Testamentet: ”Släkte går, och släkte kommer, och jorden står evinnerligen kvar. Och solen går upp, och solen går ned, och har sedan åter brått att komma till den ort där hon går upp.” (1:4–5)<sup>17</sup> Både dikten och bibeltexten varierar genom motivgestaltningen föreställningar om solens gång över himlen och livets eviga upprepning och återkomst.

Diktens gestaltning av *vanitas*-motivet genom aktualiseringen av Predikaren är även

betydelsefull för diktens komposition. Versen med det ”frisörsaxklippande” ljudet är placerad mellan de två verser som gestaltar motivet. Ljudet tränger så att säga in i gestaltningen av livets fåfänglighet och tomhet. Versen med det ”frisörsaxklippande” ljudet bildar också den mening, av diktens sammanlagt sju, som är placerad mitt i dikten. De övriga sex meningarna i dikten är strukturerade parvis. Meningen med solen upprepas med små variationer i båda stroforna. ”Schackpartiet avstannar i remi” i andra strofen svarar på ”Schackspelet pågår” i första strofen. Diktens första mening får sitt svar i diktens sista. Från tanken om att vi alltid bär döden med oss genom livet (över den förändring som inträder med mittenmeningen) till slutmeningens hopp om en annan sanning om vårt liv och om vår död. Struktureringen av meningarna framhäver än mer att den fjärde meningen står för sig själv och därigenom utgör en gränslinje i dikten.

Vad är det då som sker vid denna gräns? Kjell Espmark kommer nära ett tänkbart svar på frågan i sin bok *Resans formler. En studie i Tomas Tranströmers poesi* från 1983. I inledningen till bokens andra kapitel, ”Hemligheter på vägen”, citerar Espmark diktares själv när denne i en intervju 1973 uttalar sig om att han av kritiker uppfattas ”som mystiker och ibland en religiös poet”:

jag betraktar tillvaron som ett stort mysterium och att det ibland, i vissa ögonblick, har en väldig laddning det här mysteriet, så att det har en religiös karaktär, och det är ofta i dom sammanhangen som jag skriver. Så dom här dikterna är ju någonting som hela tiden pekar mot ett större, för vårt vanliga vardagsförnuft obegripligt sammanhang. Fast det startar ju i något väldigt konkret.<sup>18</sup>

Även om Tranströmers uttalande görs många år innan han skriver ”Medeltida motiv” är det på många sätt giltigt även för denna dikt. Det gäller både hänvisningen till ”vissa ögonblick”, som versen med det ”frisörsaxklippande” ljudet är ett exempel på, och det ”större” obegripliga sammanhang, som exemplifieras av regnbågen. Dikten har också en konkret utgångspunkt både i bilden av det medeltida motivet och i ljudet av regn. Upplevelsen av de laddade ögonblick då tillvarons stora mysterium framträder benämner Espmark ”epifanier”.<sup>19</sup> I sin litterära betydelse innebär epifanin just ett återgivande av det förklarade ögonblick som fångar tillvarons essens och kan ses som en profan motsvarighet till den religiösa uppenbarelsen. Epifanin är också det ögonblick som kan ge den mest triviala detalj mening och innehåll. Espmark betonar att epifanierna i Tranströmers dikter ofta har ”en distinkt religiös karaktär” och kommer ”mystikens värld ganska nära”, men också att epifani-ögonblicken i dikterna uttrycks med stor variation.<sup>20</sup> Det är framför allt ögonblickens betydelse av att samla alla avstånd i tid och rum i ett här och nu, samt att få syn på sig själv i ett möte mellan inre och yttre, som gör det möjligt att förstå upplevelsen av ”Ett frisörsaxklippande ljud från snåren” som en epifani. Mötet med konst, det medeltida motivet, och natur, regnet/solen/regnbå-

gen, ger denna hemlighetsfulla upplevelse av att människan ingår i ett annat sammanhang, större och obegripligare, än det vardagligt givna. De uppenbara anakronismerna i dikten – pokeransikte, frisör och remi – upprättar också en förbindelse mellan medeltid och nutid. Diktens aktualiseringar av *vanitas*-motivet långa historia och tradition i bildkonst och litterära texter koncentreras i nuet genom en diktform från antiken. Allt detta förs samman i den upplevelse som beskrivs genom ljudet i mitten av dikten. Den sista versen förenar, som analysen ovan visat, inre och yttre i just ett möte mellan natur och människa. Espmark benämner på ett ställe ett förklarad ögonblick i dikten ”Ansikte mot ansikte” som en Tranströmers ”sakliga epifani”.<sup>21</sup> Benämningen passar väl in på versen om ett ”frisörsaxklippande ljud”, som ju är förankrad i vardagliga och sakliga situationer: en frisör som klipper hår och ett regn som börjar falla.

I Espmarks efterföljd skriver också Schiöler i *Koncentrationens konst* om Tranströmers gåtfullhet, mystik och epifani. Schiöler tar upp både epifanins långa kristna tradition och epifanins litterära tradition under 1900-talet. Den sistnämnda har sin utgångspunkt i James Joyces profana tillämpning av begreppet. Mot bakgrund av de båda traditionerna gör Schiöler en sammanfattning av epifanierna i Tranströmers diktning enligt följande:

Sammanfattat är Tranströmers epifanier uppenbarelsen i konkret språkdräkt, plötsliga och förtätade moment som låter skymta en dold verklighet, upphöjda ögonblick utlösta av något förhållandevis vardagligt. De förekommer i en diktning som omfattar både den kristna traditionens gudomliga manifestation och Joyces mer världsliga upplevelse, och de kan sägas vara ett bejakande av världens och livets outgrundliga helighet, men utan att specificera detta existentiella mysteriums ursprung. Denna reservationslösa öppenhet för mysteriet utgör en framkomlig andlig väg i ett starkt sekulariserat samhälle.<sup>22</sup>

I ”Medeltida motiv” finns just en uppenbarelse i ”konkret språkdräkt” i Schiölers mening, nämligen ett ”frisörsaxklippande ljud”. Vidare finns också ett plötsligt och förtäta-  
 tat ”moment”, ljudet ”från snåren”, samt ett upphöjt ”ögonblick” utlöst av något ”vardagligt”, betraktandet av en bild och ljudet av regn. Dikten passar också in på Schiölers beskrivning både av att livets ”helighet” bejakas och av att mysteriets ”ursprung” inte specificeras.<sup>23</sup>

Espmarks och Schiölers framställningar om epifanin i Tranströmers diktning ger var och en på sitt sätt argument för att det som sker i samband med det ”frisörsaxklippande” ljudet i ”Medeltida motiv” kan förstås som en epifani. Mellan ljudet och tystnaden i diktens andra strof är skeendet i det närmaste simultant, allt sker i ett ögonblick: regnskuren, solskenet, regnbågen, avstannandet av tanken om livet som ett spel och uppkomsten av en inre harmoni.

Alldeles i slutet av sin enda publicerade prosabok, *Minnena ser mig* från 1993, skriver

Tranströmer om hur den sapfiska strofen i Horatius tappning genom gymnasiet latinundervisning tränger in i hans "eget skrivande".<sup>24</sup> Genom att läsa och översätta Horatius lärde sig Tranströmer mycket om poesins "växelspel mellan det skröpligt triviala och det spänstigt sublimala". Och Tranströmer summerar sina lärdomar: "Det var poesins villkor. Det var livets villkor. Genom formen (Formen!) kunde något lyftas. Larvfötterna var borta, vingarna slog ut. Man fick inte förlora hoppet!"<sup>25</sup> Fem av dikterna i debutsamlingen *17 dikter*, 1954, får sedan den sapfiska strofformen.<sup>26</sup> "Medeltida motiv", som publiceras 45 år senare är Tranströmers sista publicerade dikt med två sapfiska strofer. Diktens form, som i sig kommer från en antik tradition, bidrar, tillsammans med det medeltida motivet och mer sentida företeelser och begrepp (pokeransikte, frisör, remi), till att göra det förflutna närvarande i nuet, samtidigt som en möjlig framtid finns i "regnbågens tystnad".<sup>27</sup> Espmark för i sin studie fram denna tankefigur, att både det förflutna och framtiden ryms "i nuet", som återkommande i Tranströmers diktning.<sup>28</sup> I "Medeltida motiv" hjälper formen till att föra fram det som Espmark benämner Tranströmers formel "för detta tidernas möte i en punkt: 'Det finns en korsväg i ett ögonblick'".<sup>29</sup> Den stora skillnaden mellan strofernas innehåll får också en starkare verkan genom den gemensamma formen. Förhållandet kan exemplifieras genom strofernas respektive adoniska vers "Schackspelet pågår" och "regnbågens tystnad" som bär fram helt olika livsuppfattningar.

Diktens komposition i två sapfiska strofer tydliggör även de olika mönster som går att utläsa i dikten, exempelvis visuell mångfald i första strofen, över det auditiva ögonblicket i epifanin till enheten i det visuella tecknet regnbåge och det auditiva i tystnaden. Ett annat mönster är livet som ett spel där den enda vissheten är att döden hela tiden är närvarande över epifanin till ett tillstånd av harmoni och möjlig ny insikt där döden inte längre är närvarande. Ett tredje utläsbart mönster är en upplevelse av utsatthet och existentiell hopplöshet, som genom epifanin vänds till en upplevelse av samhörighet och hoppfullhet.

Gemensamt för de tre konstverk som här analyserats är gestaltningen av *vanitas*-motivets formulerat som "människan som spelar schack med döden om sitt liv". I både målningen "Schackspelet med döden", med texten "Jak spelar tik mat", och i filmen *Det sjunde inseglet*, där Döden säger "Du är matt i nästa drag", sätter döden människan ur spel genom schack matt. I dikten "Medeltida motiv" sker det omvända. Den senare beskriver en (själslig) process som sätts igång av bildkonst i form av det medeltida motivet, vilket i sin tur öppnar för en genom naturen förmedlad epifani – en upplevelse av samhörighet då tid och rum upphör att existera, då jagets gränser överskrids och en tidigare dold sanning uppenbaras. Med den sanningen kan människan vinna nytt hopp och till och med sätta döden ur spel.

## NOTER

- 1 Se *Albertus Pictor – målare av sin tid. I. Bilder i urval samt studier och analyser*, red. Pia Melin, Stockholm 2009, s. 87. Jfr även s. 50 och s. 77.
- 2 Christina Öberg Sandqvist, *Albertus Pictor – målare av sin tid. II. Samtliga bevarade motiv och språkband med kommentarer och analyser*, Stockholm 2009, s. 313.
- 3 Se exempelvis Fred G. Meijer, "Vanitas and Banquet Still Life", i *The Magic of Things – Still-Life Painting 1500–1800*, red. Jochen Sander, Frankfurt am Main/Basel 2008, s. 148–155.
- 4 Samtliga citat från Bibeln i det följande är från 1917 års svenska översättning.
- 5 För en översikt av forskningen om *Det sjunde inseglet*, se Birgitta Steene, *Ingmar Bergman. A Reference Guide*, Amsterdam 2005, s. 226–228. Se även *Regi Bergman*, red. Paul Duncan & Bengt Wanselius, Stockholm 2008, s. 194–205. Jag har inte, vare sig hos Steene eller i senare Bergmanforskning, hittat någon studie som tar upp gestaltningen av det här aktuella motivet.
- 6 Ingmar Bergman, *Det sjunde inseglet*, 1957. En skissartad förlaga till filmen, den korta pjäsen *Trämålning*, utgår även den från väggmålningar i en kyrka. Men där anges konstnären som okänd. Se Ingmar Bergman, *Trämålning. Moralitet*, Stockholm 1956, s. 3. Döden framträder inte som person i pjäsen och det förekommer heller inte något schackspel. Bergman regisserade sin egen pjäs både för radioteatern (1954) och för Malmö stadsteater (1955). Se vidare *Regi Bergman* 2008, s. 180, 184, 578, 579.
- 7 Döden och riddaren gestaltas i filmen av Bengt Ekerot respektive Max von Sydow. Kyrkomålaren Pictor spelas av Gunnar Olsson och riddarens väpnare Jöns av Gunnar Björnstrand. Mia, Jofs hustru, spelas av Bibi Andersson, Jof av Nils Poppe och deras son Mikael av Tommy Karlsson. Den tysta flickan spelas av Gunnel Lindblom.
- 8 Musiken i *Det sjunde inseglet*, både den som är en del av filmens berättelse och den som ligger ovanpå är komponerad av Erik Nordgren.
- 9 Ingmar Bergman har själv kommenterat det han benämner "det här väldigt vanskliga stället med smultronen och mjölken". Han säger: "Det är ett rituellt ögonblick, en jordisk nattvardsgång, då den här bortvända och människofrämmande riddaren plötsligt sitter mitt i den jordiska härligheten och ett ögonblick upprättar samhörighet". Ingmar Bergman, *Bilder*, Stockholm 2008, s. 362. Jfr även s. 206–210. Se vidare Andrew Sarris, "The Seventh Seal", i *Focus on The Seventh Seal*, red. Birgitta Steene, Englewood Cliffs, N.J., 1972, s. 81–91, här: s. 86; Birgitta Steene, "The Milk and Strawberry Sequence in The Seventh Seal", *Film Heritage*, 8, 1973:4, s. 10–18, här: s. 11–12, 14–16, och Egil Törnqvist, *Filmdiktaren Ingmar Bergman*, Malmö 1993, s. 22–42, här: s. 37–39.
- 10 De tre citerade replikerna är från Bergman 1957.
- 11 Tomas Tranströmer, *För levande och döda. Dikter*, Stockholm 1989, s. 29. I Tomas Tranströmer, *Dikter och prosa 1954–2004*, Stockholm 2011, finns dikten på s. 352. Hänvisningar till Tranströmers dikter och prosa i det följande gäller den senare volymen. "Medeltida motiv" är troligtvis skriven mellan 1984 och 1989. Se Tomas Tranströmer, *I arbetets utkanter*, red. Magnus Halldin, Stockholm, 2015, s. 209, 234.
- 12 Niklas Schiöler, *Koncentrationens konst. Tomas Tranströmers senare poesi*, Stockholm 1999,

s. 50–51. Schiöler har publicerat kommentaren om ”Medeltida motiv” tre gånger. Första gången i artikeln ”Tranströmers täthet”, *Artes* 1996:4, s. 27–33; här: s. 29–30. Artikeln trycktes om i volymen *Ledstången i mörkret. Texter om Tomas Tranströmer*, Stockholm 2011, där dikten behandlas på s. 55–57. Där emellan publiceras alltså med små förändringar samma framställning om ”Medeltida motiv” i Schiölers avhandling. De två tydligaste förändringarna är meningarna ”I den religiöst färgade associationsväven figurerar väl också den bibliska historiens Simson vars livskraft satt just i håret (Dom. 13–16)”. (Schiöler 1999, s. 254), som i avhandlingen är flyttad till en not, och ”Inget ord är tillfälligt” (s. 51) som lagts till i brödtexten. ”Medeltida motiv” citeras av Schiöler i sin helhet i de tre nämnda framställningarna. Det finns dock ett betydelsebärande korrekturfel i samtliga citat: diktens ”förtrollande” återges ”förtrollade”.

- 13 Schiöler 1999, s. 51. Schiöler kommenterar inte formens betydelse för dikten och inte heller vilken tavla det kan röra sig om. Angående den sappfiska strofen, se Schiöler 1999, s. 37 och s. 251, och Staffan Bergsten, *Tomas Tranströmer. Ett diktarpporträtt*, Stockholm 2011, s. 215–217.
- 14 *Snorres Edda*, övers. Karl G. Johansson och Mats Malm, Stockholm 1997, s. 42.
- 15 Föreliggande analys av ”Medeltida motiv” skiljer sig på flera punkter från framställningen i Schiölers avhandling (1999), som här kort ska kommenteras. Han utgår från att ”Döden” (s. 50) agerar i dikten: som schackspelare, som avsändare av ”dödspåminnelse” (s. 50) och som någon som ”demonstrerat sin makt” (s. 51), medan diktens titel talar om att döden i dikten endast förekommer på bild, som en del av ett motiv. Diktens utgångspunkt är snarare betraktandet av motivet. Om döden bara finns på bild saknar också Schiölers kommentar om det kontrastfulla förhållandet mellan solen och döden stöd i texten. En annan följd av döden som visuellt motiv är att det inte finns någon ”personifierad död” (s. 50), som i texten ”visar sin hårlösa dödskalles” (s. 50). När det gäller det ”frisörsaxklippande” (s. 50) ljudet tar Schiöler upp saxens ”åtskiljande funktion” (s. 50), som ”skiljer människan från livet såsom parcerna” från den romerska mytologin gjorde. (Närmast gäller det väl i så fall Morta, döds gudinnan, som klippte av livets tråd.) Han tar inte upp betydelsen av ljudet, att det är en frisörsax som låter och inte heller att det är ett ljud från snåren. Dikten blir i avhandlingen också ett exempel på hur Tranströmer tillämpar T.S. Eliots estetiska teori om ”objektiva korrelerat” (s. 212). Det Schiöler i dikten benämner ”schackduell” (s. 213) åskådliggörs av sinnliga upplevelser, ”där den rullande solen, den tysta regnbågen och ett klippande ljud från snåren tillsammans bygger ett existentiellt drama som svarar mot en förgänglighetstanke, en insikt om dödens överhöghet” (s. 213). Mot detta kan hävdas, att dikten tvärtom förmedlar en insikt om att döden *inte* har överhöghet över människans liv. Schiöler visar dock övertygande hur betydelsefullt Eliots estetiska ideal är för Tranströmer (s. 210–225) och det hade därför varit intressant att istället studera versen ”Ett frisörsaxklippande ljud från snåren” som ett möjligt exempel på ett objektiva korrelerat i Eliots mening.
- 16 Citaten i det som följer är hämtade från William Shakespeare, *Hamlet*, övers. Britt G. Hallqvist, Stockholm 1986, s. 120–121.
- 17 Upprepningen av ordet ”solen” och upprepningen av frasen ”förbi på himlen” är av bety-

- delse i sammanhanget. Den korta frasen ”under solen” upprepas över 20 gånger genom Predikarens 12 kapitel, exempelvis i meningen ”Vad förmån har människan av all möda som hon gör sig under solen?” (1:3).
- 18 Kjell Espmark, *Resans formler. En studie i Tomas Tranströmers poesi*, Stockholm 1983, s. 36.
- 19 Espmark 1983, s. 38. Jfr även s. 36–39, 75–89.
- 20 Enligt Espmark 1983 handlar det i huvudsak om fem olika variationer: ”tecknen för det gudomligas mer uttryckliga manifestationer”; ”drömmen som kanal” till ett ”krafternas anade centrum”; ”epifanin som övervinnelse av mörker och plåga”; sammanhang som ”överbryggar alla avstånd i ett gåtfullt här och nu” och möjligheten ”att få ’se sig själv’ [...] i mötet mellan det inre och det yttre”, exempelvis i mötet ”mellan människa och natur” (s. 38–39).
- 21 Espmark 1983, s. 102. ”Ansikte mot ansikte” finns i Tranströmer 2011, s. 103.
- 22 Schiöler 1999, s. 62. Se även Bergsten 2011, s. 181–182.
- 23 I Schiöler 1999 finns diskussionen om epifanin i kapitlet om ”den avslutande öppningen” (s. 54) i Tranströmers dikter. Denna diktkategori kännetecknas av att dess sista formulering innebär ”att dikten når ett slags vändpunkt som kastar nytt ljus över hela texten, öppnar den för ny och oväntad mening” (s. 54). Det betyder, enligt Schiöler, att avslutningen signalerar ”det egentligt angelägna. Och avgörande är att dikten inte kastas tillbaka till någon utgångspunkt. Öppningen är oåterkallelig, och det är den som verkar” (s. 56). Ett av exemplen på en avslutande öppning är ”Vermeer” vars sista vers lyder ”Jag är inte tom, jag är öppen” (s. 70). ”Vermeer” finns i Tranströmer 2011, s. 347–348. Avslutningen i ”Medeltida motiv”, ”I regnbågens tystnad”, kan ses som ett exempel på beskrivningen av en avslutande öppning och kan även ses som en variation på slutversen i ”Vermeer”. Även Schiölers summering angående denna kategori stämmer in på slutet av ”Medeltida motiv”: ”I de öppnande diktsluten kan emellertid – via en derealisering av den konventionella verkligheten – sambanden anas, det okända skönjas. Och det är betryggande förändringar av perspektiven: mot liv, gemenskap och befrielse.” (s. 62) Se även Sverker Göransson och Erik Mestertons analys, ”Konsten som självförglömmelse – Tomas Tranströmers ’Vermeer’”, i *Den orörliga lågan. Analys av femton 1900-talsdikter*, Göteborg 1991, s. 103–106. Analysen resulterar bland annat i slutsatsen, att diktens avslutande strof ”ger en bild av den personlighetsförändrande kraften i produktion och tillägnelse av konst” (s. 106). En slutsats som vad gäller tillägnelsen på sitt sätt är giltig också för det visuella motivet i ”Medeltida motiv”. Det gäller också analysens avslutande diskussion om självförglömmelse genom naturupplevelse (”I regnbågens tystnad”) respektive konst (”Medeltida motiv”). I ”konststuplelsen kan jagets gränser överskridas, fångenskapen i tid och rum fås att upphöra” (s. 106). Detta är i sin tur, menar Göransson och Mesterton gällande dikten ”Vermeer”, uttryck för en epifanins estetik hos Tranströmer.
- 24 Tranströmer 2011, s. 501.
- 25 Tranströmer 2011, s. 500.
- 26 I Tranströmer 2011 finns sammanlagt 9 dikter med sappfiska strofer: ”Storm” (s. 15), ”Kväll – morgon” (s. 16), ”Ostinato” (s. 17), ”Fem strofer till Thoreau” (s. 21–22), ”Dygnkantring” (s. 32), ”Han som vaknade av sång över taken” (s. 61), ”Svarta vykort” (s. 311), ”Kvinnoporträtt – 1800-tal” (s. 351) och ”Medeltida motiv” (s. 352). Alla dikterna utom den till Tho-

reau och ”Kvinnoporträtt – 1800-tal”, som bara består av en strof, består av två strofer. En intressant iakttagelse rör dikten ”Ostinato”. I första strofen ”rullar havet dånande fram” och i andra strofen läser vi att ”Havet rullar dånande fram”. Det är alltså samma teknik som här används för att framställa vågornas rullande rörelse mot stranden, som sedan, 45 år senare, återkommer i framställningen av solens rörelse i de båda stroferna i ”Medeltida motiv”. Även den för rörelsen förstärkande upprepningen av en fras finns i båda dikterna: ”och frustar skum över stranden” respektive ”förbi på himlen”.

- 27 Det första belägget för ”frisör” i svenskan är 1794. Det första belägget för ”poker” är 1903, för ”pokeransikte” 1942 och för remi gällande schack 1878. Artiklarna om respektive ord i SAOB. I artikeln om pokeransikte står följande: ”ansikte som likt en skicklig pokerspelares ansikte icke röjer ngt av personens känslor o. d.; outgrundligt ansikte.”
- 28 Espmark 1983, s. 108.
- 29 Espmark 1983, s. 109.

## ABSTRACT

Johan Almer, School of Informatics, University of Skövde

To knock Death out of the Game. An analysis of Tomas Tranströmer's poem "Medieval motif" (Att sätta döden ur spel. En analys av Tomas Tranströmers dikt "Medeltida motiv")

The Swedish poet Tomas Tranströmer's (1931–2015) poem "Medieval Motif", from *For Living and Dead* (1989), takes its visual point of departure in the motif "Man who plays chess with Death about his life". A motif also found in medieval visual arts (Albertus Pictor, 1440–1509) and in modern film art (Ingmar Bergman, 1918–2007). In both Pictors painting, "The Game of Chess with Death" (around 1480), and Bergman's film *The Seventh Seal* (1957), Death knocks man out of the game by checkmate. In Tranströmer's poem, however, things turn out somewhat differently. In "Medieval Motif" there is unique word in Swedish poetry, "frisörsaxklippande" ("barber-scissor-like clipping"), as a determination for a sound. The analysis of the poem tries to answer a number of questions: What is this sound exactly? Why does the sound occur in a poem about a motif from the Middle Ages? What function does the sound have for the poem as an artistic whole? The "Medieval motif", which besides the title consists of two Sapphic stanzas, is the subject of an in-depth motif analysis and of a composition analysis. In summary, the analysis shows that the "Medieval motif" forms an *epiphany* where the motif of *Vanitas* contributes to the understanding of the moment of togetherness as time and space cease to exist, and a previously hidden truth is revealed. As a part of that truth, Death is knocked out of the game.

Keywords: Tranströmer, chess, death, composition, epiphany