

# Sammlaren

Tidskrift för  
svensk litteraturvetenskaplig forskning  
Årgång 92 1971

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ

*Göteborg:* Lennart Breitholtz

*Lund:* Staffan Björck, Carl Fehrman

*Stockholm:* E. N. Tigerstedt, Örjan Lindberger

*Umeå:* Magnus von Platen

*Uppsala:* Gunnar Brandell, Thure Stenström

*Redaktör:* Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen, Villavägen 7,  
752 36 Uppsala

Printed in Sweden by

Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB, Uppsala 1972

# Några anteckningar om komposition och stil i Ekelöfs Diwandiktning

AV STAFFAN BERGSTEN

*Diwan över Fursten av Emgión* och de två följande delarna i den trilogi som avslutar Ekelöfs diktarbana hör utan tvekan till den svenska 1900-talslitteraturens mest fullödiga och samtidigt mest komplexa poetiska texter. I detta ligger en utmaning till litteraturforskningen — en utmaning som också utan dröjsmål antagits, i första hand av Bengt Landgren vars doktorsavhandling om några centrala motiv i trilogin recenserar på annan plats i denna årsskrift.<sup>1</sup> Landgren inriktar sig främst på en idéhistorisk kommentar till de olika samlingarna och han sätter även in dem i ett summariskt tecknat biografiskt sammanhang. Frågan om verkets komposition berör han emellertid ytterst kortfattat, och han avstår helt från stilanalytiska undersökningar. Detta är begripligt inte bara med tanke på det utrymme hans centrala undersökningsuppgifter kräver utan också på de betydande svårigheter studiet av stil och komposition i Diwandiktningen erbjuder. Trilogin är enligt diktaren själv att betrakta som ett ofullbordat verk, en ofullständigt rekonstruerad ruin.<sup>2</sup> De analyser och sammanställningar som skall presenteras här utgör ett första försök att komma till rätta med verket ur formella aspekter, ett försök utan varje anspråk på fullständighet. Någon allmänt användbar metodik för undersökningar av detta slag föreligger som bekant inte, man får konstruera för tillfället dugliga instrument så gott det går. Framställningen är uppdelad i tre skilda avsnitt: först en diskussion av kompositionsprinciperna i stort, därefter en undersökning av bildspråket i den inledande sviten i den första diktsamlingen och slutligen en analys av den »musikaliska» strukturen i en enskild dikt i denna svit.

## I.

När Ekelöf skrev de dikter som senare kom att ingå i boken *Diwan över Fursten av Emgión* hade han ingen tanke vare sig på en diktsamling eller en svit av samlingar, det framgår klart av omständigheterna kring Diwandiktningens upprinnelse. Landgren har meddelat de stora dragen av denna

<sup>1</sup> Se nedan sid. 203. Landgren, B., *Ensamheten, döden och drömmarna*, 1971.

<sup>2</sup> Ib s. 262.

märkliga tillkomsthistoria, hur Ekelöf efter en flerårig period av poetisk torka på våren 1965 tillsammans med sin hustru for till Istanbul och hur han kort efter ankomsten dit, natten mellan den 28 och den 29 mars, som på diktamen skrev ner 17 dikter, vilka med små justeringar ingår i den första sviten om 29 dikter i *Diwan*.<sup>3</sup> Under de följande månaderna tillkom ytterligare en mängd dikter under stark inspiration, så många att Ekelöf fann sig ha material nog att sovra fram en hel diktsamling för utgivning under hösten samma år. Ännu fanns ingen tanke på en fortsättning. *Sagan om Fatumeh* synes ha tillkommit på likartat sätt. Ett rikt, ofta spontant skapat poetiskt stoff växte fram under vintern och våren 1966, och en ny sovring resulterade i 1966 års höstsamling; *Vägvisare till underjorden* var ännu inte påtänkt. I Ekelöfs efterlämnade papper, som förvaras på Universitetsbiblioteket i Uppsala, kan man studera hur diktmaterial växte fram. I anteckningsböcker och på lösa blad skrev han ner dikterna allteftersom de infann sig, och ofta är nedskrifterna exakt daterade antingen av skalden själv eller av hans ständigt närvarande hustru. Den kronologiska ordningen mellan texterna har emellertid sällan behållits vid publiceringen (med undantag för början av trilogins första del, där de 17 första dikterna står i ungefärligen den ursprungliga ordningen, dock med flera inskott av senare tillkomna dikter), och anteckningar i manuskripten som »Till Fatumeh», gjorda med annan penna, visar att urvalet och grupperingen var en sekundär process aktiverad först av de konkreta planerna på utgivning i bokform.

Vid dispositionen av *Sagan om Fatumeh* följde Ekelöf samma modell som han mer eller mindre tillfälligt stannat för vid färdigställandet av *Diwan*: två sviter om vardera 29 dikter med en fristående dikt mitt emellan. Den kompositionsprincip det här gäller är således en tämligen mekanisk, matematisk symmetri. Uppenbarligen fann Ekelöf nöje i leken med matematiska tal, och när det på sommaren 1967 stod klart att en tredje del skulle publiceras började han hänge sig åt mer komplicerade matematiskt-geometriska beräkningar: trilogin som helhet skulle bilda ett arkitektoniskt bågvalv. I anmärkningarna till *Vägvisare till underjorden* kommenterar han själv sin plan:

»Vägvisaren» är tänkt som mittvalvet av ruinen Diwan (1. Diwan över fursten av Emgión, 3. Sagan om Fatumeh). Då konstruktionens beräkning upp till och ner från höjdpunkten kan synas svärfattlig har jag till innehållsförteckningen fogat ett grafiskt schema.<sup>4</sup>

Den form och ordning i vilken Diwantrilogin publicerades av Ekelöf själv tillfredsställde således inte hans egna krav, och hans sista sjukdom hindrade honom från att företa den revision han hade i tankarna och som det grafiska schemat ger en dunkel aning om.<sup>5</sup> Detta är dock knappast något man har anledning att beklaga. Sanningen torde vara den att de komposi-

<sup>3</sup> Ib s. 182 f.

<sup>4</sup> *Vägvisare till underjorden*, 1967, s. 108.

<sup>5</sup> Landgren, s. 261.

tionsprinciper som kommer till uttryck i dikternas sinnrika numrering och i anmärkningarnas arkitektoniska fiktion är efterhandskonstruktioner och ingenting annat. Diwantrilogin är ingen genomkomponerad helhet, var aldrig koncipierad som sådan och skulle sannolikt aldrig ha blivit det även om skalden förunnats tid och krafter för revision och överarbetningar. Ekelöf koncipierade aldrig i stort format. Alla hans diktsamlingar är visserligen sorgfälligt sammanställda, men planen för varje bok tycks alltid ha kommit efter författandet av de enskilda dikterna. Hans längsta sammanhängande diktverk, *En Mölnaelegi*, beredde honom oändlig möda och tog flera decennier att fullborda. Ekelöf var av allt att döma en utpräglad lyrisk diktare i den bemärkelsen att han koncipierade i små emotionellt sammanhängande enheter. Det sekundära, intellektuellt styrda redigeringsarbetet var av en betydligt lägre konstnärlig dignitet. Den renodlade epikers arbetsätt — en Vergilius, en Dantes — var honom främmande, och när han trots detta i Diwantrilogin anknyter till denna episka tradition rör det sig om mekaniska konstruktioner.<sup>6</sup>

Detta inte sagt för att förringa Diwandiktningen. Den har sin enhet, men av ett helt annat och mera intuitivt slag. Det är en enhet som är fastast i trilogins första del. *Vägvisare till underjorden* är den av de tre delarna som mest liknar Ekelöfs samlingar före 1965: motiv, miljöer, personer och stilarter är där ganska skiftande och ofta tycker man sig höra strountesdiktaren Ekelöfs röst igen. *Diwan över Fursten av Emgión* däremot skiljer sig från alla Ekelöfs andra samlingar. Den ensam har en enhetlig fiktionsram, det är det yttre tecknet. Vidare kommer Ekelöf i den första av denna samlings båda sviter närmare ett mystiskt vittnesbörd än någon annanstans i sitt författarskap. Och slutligen står detta vittnesbörd formellt, stilistiskt mycket nära det ideal för musikalitet i poesin som han strävade efter livet igenom. Det är nog inte en tillfällighet att dessa olika element är förenade just i denna diktsamling. *Sagan om Fatumeh* har också den både en inre och en yttre enhet som kommer *Diwans* nära, men en viss tendens till breddning av motivsfären kan märkas där.

Med *Diwan* inträder således något nytt i Ekelöfs diktning, vars verkningar behärskar också *Sagan om Fatumeh*, medan *Vägvisare* i mycket innebär en återgång till skaldens tidigare sätt att skriva. Om denna bedömning av utvecklingslinjen i stort är riktig, måste rimligtvis förklaringen till det nya sökas i de dikter som utgör kärnan i Diwandiktningen, i de 17 som tillkom under den dramatiska marsnatten 1965. Den inre enhet och de stilistiska särdrag som utmärker triologin bör finnas och finns redan i dem, det är en tes jag här skall försöka presentera belägg för.

Det är viktigt att göra klart för sig i vilket sinnestillstånd Ekelöf skrev natten mellan den 28 och 29 mars. Som Landgren meddelat beledsagades diktandet av stor alkoholkonsumtion föregången av en längre tids abstinens.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Ib s. 273 f.

<sup>7</sup> Ib s. 183.

Ekelöf skrev således både bildligt och bokstavligt i ett rus, och det förefaller osannolikt att tankar på komposition och stil spelat någon större roll. Tvärtom tyder allt på att han helt uppfylldes av det stoff han hade att gestalta och att detta stoff var ytterst angeläget för honom personligen. Inspirationen hade karaktären av en uppenbarelse, han hade vid den poetiska utformningen att falla tillbaka på omedvetna beredskaper och möjligheter, på former och gestalter som var honom förtrogna från hans omfattande studier i religiös mystisk diktning, främst orientalisk kanske, men givetvis också biblisk och kristen.

Det är inte enbart en hyperbol eller en metafor att tala om uppenbarelse och mystik i detta sammanhang. Den sjunde av marsnattens dikter, den som i den tryckta sviten står som nr 25, lyder i sin ursprungliga form på följande sätt — den inleds med en stiliserad blyertsskiss av ett bevingat väsen:

	Den dig bebådade född ur en explosion av ett öga
Dens ögonlock som fick veta dess öde.	Men vem kysste det slutna ögonlocket Det var någon! inte på väg till Damaskus Tyros eller Sidon någon på väg till Solen? en blind? en bländad

Änglaväsen, bebådelse och ljusexlosion är ju element som samtliga pekar i riktning mot religiöst mystisk inspiration. Men trots detta är det nog mera fruktbart om man betraktar Diwandiktningen *inte* som rapporter över genuint mystiska upplevelser utan som poesi intuitivt gestaltad i nära anslutning till religiöst mystiskt språkbruk, men till sist dock poesi och ingenting annat. Mystikernas ofta omvittnade känsla av ordens otillräcklighet att fånga upplevelsen märker vi ingenting av hos Ekelöf; hans upplevelse är ett med hans ord.

Innan anknytningen till religiösa uttrycksformer närmare diskuteras skall den ovan återgivna texten kommenteras ur en annan aspekt. Jag har tidigare hävdat att de 17 marsnattsdikterna bildar kärnan till hela Diwandiktningen, och detta gäller även motiviskt. Vi kan i det korta fragmentet finna embryo till flera dikter och motiv i de följande samlingarna. Orden »inte på väg till Damaskus» med deras negativa anspelning på det »starka sken från himmelen [som] plötsligt kringstrålade» Paulus på hans väg till Damaskus, föregriper de många utfallen mot kristen tro i framför allt *Vägvisare*, t. ex. i Djävulspredikan. De två sista raderna i den ovan återgivna texten förefaller i manuskriptet att vara senare tillskrivna — med samma penna men kanske senare under natten när Ekelöf gick tillbaka i det han redan skrivit. I dessa frågor — »någon på väg till Solen?/en blind? en bländad» — ser vi hur Ekelöf famlade efter en protagonist att sätta in på den plats som till intet pris fick intas av Paulus. Tanken på en blind eller bländad

utvecklades senare i Fursten av Emgións gestalt, vilken i sin tur utformats delvis efter mönster av Sofokles Oidipus: båda bländas och når i sin blindhet en inre klarsyn, båda ledsagas i förnedrat tillstånd av en dotter som samtidigt står dem närmare än en vanlig dotter. Redan i det knapphändigaste lyriska nedtecknandet av en ljusvision ligger alltså ett frö till episk utveckling.

Diwandiktningens anknytning till religiösa uttrycksformer inskränker sig inte till ljusmystikens symbolvärld. Om vi går till religiös litteratur i egentlig bemärkelse — heliga urkunder, myter, hymner, liturgiska texter och dylikt — kan vi lätt urskilja några viktiga framställningstyper som går igen i Diwandiktningen. Vi har skildringar av centralt personliga, mystiska upplevelser motsvarande kärnan i *Diwans* första svit. Vidare har vi den episka objektiveringen av de religiösa föreställningarna i mytens eller legendens form, motsvarad av de mera episka avsnitten om Fursten av Emgións öde; den andra sviten i trilogins första del heter f.ö. »Legender och mirolóyier». Så har vi hymnerna och bönerna; som åkallan av Jungfrun finns den arten rikligt företrädd i både *Diwan* och *Sagan om Fatumeh*, i den senare har dikternas gruppering t. o. m. fiktionen av radband. Slutligen har vi den systematiska, didaktiska utläggningen av läran i teologi och förkunselse, i trilogin motsvarad av lärodikterna, t. ex. den långa *Djävulspredikan*.

Här avtecknar sig alltså ett helt annat mönster för Diwandiktningens komposition — inte så medvetet och schematiskt genomfört som t. ex. talspekulationen men mera fundamentalt och mycket intressantare att studera. Utan att han var klar över det formade sig Ekelöfs diktning under tiden närmast efter explosionen i Istanbul i enlighet med urgamla religiösa mönster, inte bara vad gäller motiv och idéer utan även stilarter och kompositionsformer. Liksom en religiös totalupplevelse uppenbarligen kräver flerfaldigt uttryck: mystiskt, mytiskt/episkt, hymniskt/liturgiskt och didaktiskt, så krävde också Ekelöfs av händelserna i Istanbul färgade livsupplevelse under 1965 och 1966 ett motsvarande flerfaldigt eller mångskiktat uttryck.

Ekelöf var givetvis inte omedveten om att den våldsamma inspirationsvåg som sköljde över honom stod den religiösa erfarenhetssfären nära. Att det var något mer än poesi i vanlig mening han ägnade sig åt under dessa år, det upplevde han själv mycket starkt. Däröfver talar inte bara det i dikter och brev återkommande talet om änglavisitationer utan också den i ett manuskript klart uttalade frågan om han håller på att »stifta en ny religion». Men Ekelöfs änglar är lika litet kristna som t. ex. Rilkes i *Diunoelegierna*. I båda fallen rör det sig om en poetisk inspiration så våldsam att endast religionens symboler kan förmedla dess känslolohalt. Det »stärkere Dasein» som Rilkes änglar representerar gäller också Ekelöfs, liksom satsen att »Ein jeder Engel ist schrecklich». Något påverknings samband är det dock inte frågan om; Rilke hörde till den lilla grupp stora diktare som Ekelöf av någon anledning saknade sinne för.

Även om diwandiktaren Ekelöf tog avstånd från kristendomen som lära

och åskådning var han under den stora natten på hotellrummet i Istanbul uppfylld av kristna symboler och föreställningar. Som Landgren visat var ett besök i ett grekiskt-ortodoxt kapell under dagen före en utlösande faktor, och den ortodoxa ikonografins och liturgins språk var högaktuellt för honom.<sup>8</sup> Det är således inte förvånande att han vid den poetiska gestaltningen av sin uppenbarelse föll tillbaka på religiösa uttrycksformer, att han liksom andra »religionsstiftare» kände behov av både bönens omedelbara känsloutryck och mytens eller legendens samt den argumenterande förkunnelsens mera objektiva sätt att förmedla det upplevda. Det är också naturligt att bönens och tillbedjans språk dominerade den första fasen av diwandiktandet medan det episka skeendet först så småningom tog form. Och den diskursiva förkunnelse som starkast framträder i *Vägvisare* representerar sannolikt den sista fasen — på samma sätt som i autentisk religiös litteratur, orientalisk likaväl som kristen. Återgången i *Vägvisare* till Ekelöfs tidigare sätt att dikta hänger sannolikt samman med denna diktsamlings större avstånd i tiden till grundupplevelsen, vilken Ekelöf successivt tycks ha gått miste om personligen i samma mån som han gestaltade den i dikt.

Den tredelning eller skiktning av de poetiska uttrycksmedlen i Diwandiktningen som här urgerats måste antas ha varit omedveten för Ekelöf. Den gav sig spontant. Medvetet laborerade han med matematiska och arkitektoniska kompositionsprinciper, men de representerar alltså en ytligare och mindre intressant nivå i hans konstnärliga skapande.

## II.

I de första 29 dikterna i *Diwan över Fursten av Emgión* saknas i stort sett det didaktiska stilelementet och de episka inslagen är föga framträdande. Flertalet av dikterna är direkt riktade till Jungfrun — ordet »Jungfru!» utgör f.ö. den första diktens första ord. Svitens består av en serie böner till eller meditationer inför Jungfrun, språket är det enkla, okonstlade tilltalets, versen korthuggen, tonen hängiven och naken. Svitens enhet är att söka i Jungfruns gestalt och i skaldens upplevelse av henne. Landgren har utförligt kommenterat hennes religionshistoriska förutsättningar i bl. a. gammal magna materkult och ortodox Mariadyrkan och starkt betonat det synkretistiska draget i hennes gestalt. Men han har inte närmare studerat sammansättningen av det bildspråk med vars hjälp Ekelöf formar sin jungfru som är både bortom och hitom alla konfessionella religioner. Strävan att undvika entydiga associationer till specifika bekännelser, i synnerhet den kristna, måste för Ekelöf förenas med strävan efter gripbarhet och uttryckskraft, han hade att undvika ett alltför belastat religiöst språk samtidigt som han lånade emotionell effekt från detta språk — ett konststycke som han tycks ha utfört helt obekymrad om svårigheterna. Resultatet präglas av det självklaras enkelhet.

Han har därvid följt två olika vägar som leder till samma mål. Den ena

<sup>8</sup> A. a. s. 182.

är konkretionens väg: Ekelöf använder bilder så för allt mänskligt liv elementära och grundläggande att de ligger före eller under varje specifik religiös överbyggnad. Den andra är abstraktionens eller negationens väg som i den mån den följts av mystiker tenderat att eliminera det specifika i den åskådning de i övrigt omfattar just genom sin negerande karaktär. Den positiva gudomen skiftar från religion till religion, från sekt till sekt, medan den negativa gudomen i sin attributlöshet alltid är densamma.

De bilder jag kallade elementärt konkreta utgör ett organiskt sammanhängande komplex där den ena bilden genom en naturlig association leder över till den andra. I somliga av de 29 dikterna uppträder bara en enda komponent, i andra återfinns en hel räckta, som i nr 19:

Nej, den Barmhärtige, den Barmhärtiga  
ger inte bröd, ger inte bröst, ger inte vatten  
och varken nattläger eller samläger  
Hon ger inte, kan inte ge  
och däri är hon ärlig

Bröd, bröst, vatten, nattläger och samläger — i dessa ord sammanfattas en stor del av hela svitens bildvärld. Allt är gåvor som en hungrande, törsttande, trött, ensam och kärlekslångtande människa behöver och i bön kan utbedja sig av sin gud. Men Ekelöfs Jungfru ger inga sådana gåvor, hon endast väcker längtan efter dem, hon kommer människan att mer intensivt uppleva sin brist och saknad på dessa för mänskligt liv oundgängliga ting.

Ett regelmässigt återkommande element i den klassiska hymndiktningen är den s. k. ἀρεταλογία, katalogen över de dygder den hyllade guden besitter och de gåvor han skänker sina tillbedjare. Den kristna madonnadiktningen äger en motsvarighet till denna aretalogi i lovprisningarna av jungfru Marias hjälpsamma och hugsvalande makt. Ekelöfs hymner till Jungfrun är emellertid paradoxala: de talar om det goda som madonnan eller den stora moderna traditionsenligt skänker de sina, men inte som hennes gåvor utan som det hon *inte* ger. Det rör sig alltså om ett slags inversion av den traditionella religionens lovsånger och tacksägelsehymner. Innan den närmare innebörden i denna inversion studeras, skall arten av de gåvor Jungfrun inte skänker undersökas.

Förknippningen mellan de olika bildelementen i den anförda dikten nr 19 är dels sakligt, dels språkligt betingad. Bröd, bröst och vatten avser alla sådant som stillar hunger och törst, men bröd och bröst har dessutom allitterationen gemensam. Med det senare sättet att associera fogar Ekelöf osökt orden törst och tröst till samma komplex:

Jungfru! av Törst  
efter Vatten ur dina Händer. . .  
Jungfru av Tröst  
(nr 1)<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Nr-hänvisningarna inom parentes hänvisar i det följande till diktnummer i den första sviten av *Diwan*.

Detta är *Diwans* inledningsord och mot dem svarar den 29:de och sista diktens förknippning av tröst och bröst:

Moder av Tröst  
[---]  
Bröst har du som räcker åt alla

Temat törst-bröst-tröst varierar i den serie bilder som hänför sig till dian-det. I nr 4 söker skalden Jungfrun som »ett aldrig tillvänjt barn/eller ett aldrig avvänjt», och han vill lägga sitt huvud »Mellan dina aldrig sinande bröst». I nr 6 heter det att »Din bäck är min ammas visa» och i nr 13 talas det om ett mera symboliskt diande: »Du lät mig kyssa/ditt ena bröst». Längtan efter bröstets tröst uttrycks också direkt som ett barns hunger: »Mitt hjärta är ett utsvultet barn/mellan mina revben» (nr 9).

Nära barnets behov av tröst och näring ligger behovet av vaggning och vila hos modern — »Hon som drar i snöret/som rör vaggan» (nr 14). Om Jungfrun som den som söver och sveper i domning handlar nr 12, 14 och 22. För den freudianskt skolade Ekelöf ligger barnets vila hos modern nära mannens hos kvinnan. »Nattläger» och »samläger» ställs också bredvid varandra i nr 19, och samma väsen som drar i vaggans snöre inger drömmar om sexuell brutalitet och ömhet:

Jag drömde om våldtäkt —  
Hon ingav dig drömmen!  
Jag drömde om en smekning —  
Hon ingav dig drömmen  
(nr 14)

Det går således en obruten associationslinje från hunger och törst via bröd-bröst, di, tröst, vagga, vila, nattläger till samläger och könslig kärlek. Allt är uttryck för hunger, behov och brist. Tillfredsställelsen utmålas konkret men negeras samtidigt, och kvar står endast ett ännu mer intensivt upplevt behov.

Bristen gestaltas också i en annan serie av bilder, vars förknippning med den just behandlade framgår av svitens första dikt, där apostroferingen av Jungfrun av Törst och av Tröst via begreppet Saknaden leder över till raden »Du som är Fattigdomens». Från fattigdom leder associationskedjan vidare till tiggeri, och med den för *Diwan* utmärkande paradoxala logiken är det Jungfrun, inte skalden, som är den fattiga tiggerskan:

Jungfru. Du förkläder dig  
till en fattig kvinna  
sittande på gatan  
räckande fram handen  
(nr 28)

En annan sida av bristen och fattigdomen är ensamheten, som blir till isolering från andra människor, konkret gestaltad i fängelsebilden: »Jag vilar mitt huvud/på denna sten i ett fängelse» (nr 6); »In genom galler-

fönstret flög en fågelfjäder» (nr 21); och så en av de få dikterna bland de 29 första där Fursten nämns vid namn: »Fursten av Emgión/en kurdisk furste/fången i Vlacherne» (nr 8). På samma sätt som den konkreta fångenskapen i ett fängelse tillskrivs Fursten av Emgión, blir han också i diktsamlingens senare del bärare av de egenskaper som kommer till uttryck i de övriga elementen i det behandlade motivkomplexet. Han är den hungerande och törstande, han är den som söker tröst och vila och kärlek, han är den som förmenas dessa gåvor. Det som i den inledande sviten närmast är lyriskt-hymniska metaforer blir i den senare delen, i *Legender* och *mirólóyier*, till led i ett episkt skeende i enlighet med den princip som ovan diskuterats. Törstmotivet, för att nämna bara ett exempel, anknyts konkret till Emgións öde i andra svitens tredje dikt. Och Jungfrun själv tar episk gestalt i den moder-dotter-maka som beledsagar Emgión på hans vandringar och senare i skökan *Fatumeh*. Skaldens förhållande till *Fatumeh* är en vidareutveckling av den första *Diwansvitens* brist- och kärlekshungertema.

De konkreta, elementära bilderna av mänsklig brist och längtan i *Diwan* fyller således funktionen att framhäva och intensifiera något som är frånvarande. Det är inte den läskande dryckens välsignelse som besjungs utan den förtärande törsten. Jungfrun ger inga gåvor utom en, som har flera namn: *Ensamhet*, *Saknad*, *Avstånd*. Vi kommer härmed in på det abstrakta sättet att gestalta den negativa gudomen, och *Ekelöf* faller därvid tillbaka på ett gammalt poetiskt maner: allegoriserandet. För att göra de abstrakta begreppen poetiskt verksamma upphöjer han dem till allegorisk status, ofta helt enkelt genom att skriva dem med stor bokstav. I den tidigare citerade nittonde dikten följer efter uppräknningen av de kroppsliga gåvor Jungfrun inte ger gåvans namn:

Den Barmhärtiga ger vad hon inte ger  
vad hon inte kunde eller ville ge  
Den Gåvan heter *Avstånd*

Detta sätt att nästan personifiera abstrakta begrepp hör ju inom traditionell allegorisk konst ofta samman med en strävan att uttrycka ett inre själsligt tillstånd eller förlopp, och att skaldens jungfrumoder med hennes attribut och brist på attribut är något inom honom själv framgår på flera ställen. »Jag talar om dig/djupt inifrån mig själv» heter det i nr 3, och den sjuttonde dikten är en explicit dialog mellan *Utsida* och *Insida*.

Rent medeltida till sin allegoriska karaktär är beteckningen på det berg där Fursten tillber Jungfrun i nr 5: »'Ödmjuk' heter detta berg». Men andra abstrakta begrepp lämnas i ett långt vagare tillstånd av allegorisering, som i dessa exempel:

Ändå är du inte —  
Vilken höjd av *Vara*!  
Jag är — vilken låghet  
av någonting ännu oförbränt  
(nr 7)

Du som har makt  
att vara foglig  
att inte begära  
att inte Vara  
(nr 16)

Vara med stort V står här för en högre om än inte transcendent existensform vars skillnad i förhållande till vanligt vara utmärks just och endast genom den stora bokstaven. Det är sannolikt ett behov att markera en särmening eller en intensifierad mening hos orden som ligger bakom Ekelöfs med åren tilltagande vana att till synes nyckfullt och inkonsekvent använda stor bokstav.

Besläktad med Varat med stort V är den Ingen som vid tre tillfällen skrivs med stort I: »Du som är Saknadens/av Ingen» (nr 1); »Det var någon som var Ingen!» (nr 25); »Moder av Tröst/Du som har Ingen» (nr 29). I det första fallet tjänar detta skrivsätt till att presentera och framhäva det paradoxala i Ekelöfs Jungfrugestalt: hon är till sitt väsen saknad, redan det en negation, och därtill kommer att föremålet för denna saknad är Ingen, den personifierade frånvaron. I det andra exemplet, som är hämtat ur ljusvisionsdikten, identifieras själva den gudom som uppenbarat sig i ljusexplosionen som Ingen. Och i det tredje exemplet står Ingen som ersättare för det Jesusbarn som madonnan annars brukar bära på armen; Ekelöfs Jungfru har ingen annan son än Ingen — annars kunde hon enligt Ekelöfs tankegång inte vara moder åt alla.

Det högre vara som är Jungfruns består således i Avstånd, Ensamhet och Saknad, vilka alla är allegoriska namn för egenskaper hos skalden själv. Med sin brist skapar han Henne som är bristens och saknadens gudom och moder, och samtidigt existerar hon utöver och oberoende av honom:

Ensam  
den enda för alla  
Du som är utan  
Du som är utanför  
alla.

Med dessa rader slutar den första Diwansviten, med en paradox, en negation. Och ändå har de abstrakta och negerande begreppen vid det laget fått ett känslolinnehåll lika mättat som alla de konkreta bilderna av diande och sömn i modersfamnen.<sup>1</sup> Att detta konststycke inte bara är frukten av en allegorisk teknik är emellertid klart. Det är andra poetiska krafter med i spelet, låt oss kalla dem rituella eller musikaliska. Dikterna till Jungfrun är böner, och de har börens sätt att genom rytmisk upprepning åstadkomma en effekt som närmast kan liknas vid musikens. Hur denna teknik fungerar skall avslutningsvis diskuteras med en enskild dikt som material.

<sup>1</sup> Hela det här behandlade motivkomplexet har en lång förhistoria i Ekelöfs författarskap. En av de tidigaste gestaltningarna har behandlats i S. Bergsten, *Poetisk förvand-*

*ling*. Ett exempel på Gunnar Ekelöfs lyriska arbetsmetod, i *Lyrisk i tid och ovid*, *Lyrisk-analytiska studier tillägnade Gunnar Tideström*, 1971, s. 178-196.

## III.

Ända från sin debut 1932 och livet igenom var Ekelöf upptagen av frågan om poesins möjligheter att utnyttja musikens former och strukturer, alltifrån wienerklassicismens sonatform till den indiska ragan. Hans idéer och experiment på detta område har behandlats i ett par uppsatser,<sup>2</sup> och de resultat som framläggs i dem skall inte upprepas här. Av de utpekulerat tekniska försöken att åstadkomma verbala motsvarigheter till instrumentalmusikens former märker man inte så mycket i Diwandiktningen där det »musikaliska» sättet att handskas med orden blivit till en andra natur och därför inte är så påfallande. Den första sviten i *Diwan* rymmer emellertid ett av de mest fulländade exemplen i hela Ekelöfs författarskap på musikalisk strukturering av en dikts ordmaterial. Det är nr 27 i den första sviten, vars två första rader i manuskripten kan föras tillbaka till den 30 mars 1965, dvs. dagen efter den stora nattliga eruptionen:

Den svarta bilden  
under silver sönderkysst

I manuskriptet från den 30 mars följs dessa rader av ett utkast till det som senare blev nr 23 i samma svit, men uppenbarligen fann Ekelöf att raderna rymde andra möjligheter och utformade längre fram på våren den dikt som i trycket fått överskriften »ayiasma», vilket i »ordförklaringarna» i diktsamlingens slut översätts: »Reningskälla, rening genom heligt vatten, ett urhedniskt bruk som sedan övertogs av kristendomen [...]»<sup>3</sup> Dikten har alltså en klart rituell anknytning och dess form har något av börens och besvärjelsens tranceskapande rytmiska upprepning. Redan häri ligger en effekt eller en teknik som med fog kan kallas musikalisk, och därtill kommer manipulerandet av ordföljd och satsbyggnad som kommer ganska nära något man skulle kunna kalla poetiska modulationer eller genomföringar. Även om det funnes legitima möjligheter att analysera dikten med hjälp av musikalisk terminologi skall jag här i stort sett undvika detta och så långt möjligt begagna de kategorier den traditionella poetiken erbjuder — hela tiden dock med den förutsättningen att den av Ekelöf eftersträlvade effekten är vad han med all rätt skulle ha kallat musikalisk.

För att underlätta genomförandet av den ganska intrikata analysen skall dikten här återges i sin helhet med tillägg av radnumrering:

- 1 Den svarta bilden
- 2 under silver sönderkysst
- 3 Den svarta bilden
- 4 under silver sönderkysst
- 5 Under silvret
- 6 den svarta bilden sönderkysst

<sup>2</sup> Höglund, B., Gunnar Ekelöf och musiken, i *Svensk Litteraturredskrift*, 22, 1959; omtryckt i *Musiken i dikten*, en antologi red. av C. Fehrman, 1969. S. Bergsten, Sommar-

natten. En Ekelöfdikts tillkomst och struktur, i *Samlaren*, 90, 1969, isht s. 32-39.  
<sup>3</sup> *Diwan över Fursten av Emgion*, 1965, s. 103.

- 7 Under silvret  
 8 den svarta bilden sönderkysst  
 9 Runt kring bilden  
 10 det vita silvret sönderkysst  
 11 Runt kring bilden  
 12 själva metallen sönderkysst  
 13 Under metallen  
 14 den svarta bilden sönderkysst  
 15 Mörker, o mörker  
 16 sönderkysst  
 17 Mörker i våra ögon  
 18 sönderkysst  
 19 Allt vad vi önskat  
 20 sönderkysst  
 21 Allt vad vi inte önskat  
 22 kysst och sönderkysst  
 23 Allt vad vi undsluppit  
 24 sönderkysst.  
 25 Allt vad vi önskar  
 26 flerfaldiga gånger kysst.

Till sitt konkreta innehåll är denna dikt uppenbarligen inspirerad av en av vaxljus nedsvärtad ikon så flitigt kysst av fromma tillbedjare att både själva madonnabilden och den omgivande ornamenteringen utplånats. De fjorton första raderna beskriver den konkreta ikonerna och vad som skett med den, medan de tolv avslutande överför detta skeende på ett inre, själsligt plan. Så långt är dikten enkelt och klart uppbyggd med nästan emblematiskt tydlighet: först den konkreta bilden, därefter dess överförda mening.

Men under denna enkla yta döljer sig en utomordentligt sinnrik konstruktion. Låg oss till att börja med studera diktens ordmaterial. Om vi räknar böjningsformer av samma ord som ett — silver/silvret, önskat/önskar, den/det — finner vi att dikten består av 26 olika ord, lika många som dikten har rader:

<i>Ord i den ordning de förekommer</i>	<i>Antal gånger ordet förekommer</i>
den/det	6
svarta	5
bilden	7
under	5
silver/silvret	5
sönderkysst	12
runt	2
kring	2
vita	1
själva	1
metallen	2
mörker	3
o	1

<b>i</b>	<b>1</b>
våra	1
ögon	1
allt	4
vad	4
vi	4
önskat/önskar	3
inte	1
kysst	2
och	1
undsluppit	1
flerfaldiga	1
gångar	1

De 26 orden förekommer alltså sammanlagt 77 gånger, vilket ger ett medeltal av tre ord per rad. Mellan orden »metallen» och »mörker» i listan går gränsen mellan diktens första och andra del; endast ett enda ord, sönderkysst, är gemensamt för de båda delarna. Dikten kan indelas i 13 verspar av vilka samtliga slutar med ordet kysst, 12 av dem i sammansättningen sönderkysst. Häri ligger ju diktens formella enhet, det krävs inga ordlistor för att påvisa det. Men det kan vara av betydelse att ha ordmaterialets exakta sammansättning klar för sig när man går vidare i analysen.

De första 14 raderna bildar som nämnts en innehållsligt avgränsbar del som rymmer 11 olika ord vilka förekommer sammanlagt 43 gånger. Dvs. varje ord upprepas i genomsnitt fyra gånger. Och dessa upprepningar sker inte på sådant sätt att de tillför texten något nytt ur sakligt innehållslig aspekt. De 14 raderna innehåller egentligen bara två utsagor som formuleras första gången i raderna 1-2 respektive 9-10, allt det andra utgör formella variationer.

De inledande åtta raderna företer stora likheter med inledningstakterna till ett traditionellt utformat musikstycke. Först och främst är åtta ett mycket vanligt antal takter för en mindre musikalisk enhet, en s. k. period. Vidare är identisk upprepning i förening med spegelvändning av en mindre musikalisk figur, ett tema, ett typiskt innehåll för en period; ett stigande intervall kan upprepas och därefter omvandlas i ett lika stort fallande intervall, för att ta ett mycket enkelt exempel. Raderna 1-2 bildar en motsvarande figur, eller ett tema, som upprepas identiskt lika i raderna 3-4. 5-6 är identiska med 7-8 men spegelvända i förhållande till 1-4.

Denna spegelvändning, om en sådan term tillåts i fråga om verbala strukturer, kan bäst beskrivas i grammatiska termer. Det finns egentligen bara tre huvudsatsdelar i hela dikten: subjekt, predikat och prepositionsuttryck. Subjekten kan visserligen utgöras av huvudord med attribut — »den svarta bilden» — eller av en hel liten sats — »allt vad vi önskat» — men förändringarna inom subjektets sammansättning saknar strukturell betydelse för dikten, det är hela subjektets ställning i förhållande till de andra huvudsatsdelarna som Ekelöf varierar efter bestämda principer. Predikaten utgörs

dikten igenom av ett och samma ord, sönderkysst, utom i sista raden som ju har kysst enbart. Termen prepositionsuttryck är kanske vag, men det förefaller lämpligast att välja en så neutral beteckning då satsdelarna ifråga ofta är lika mycket attributiva som adverbiella; »under silver» i rad 2 kan ju lika väl hänföras till subjektet »Den svarta bilden» som till predikatet »sönderkysst». En renodlad predikatsbestämning förekommer dock: »flerfaldiga gånger» i sista raden.

Diktens grammatiska struktur framträder enklast genom en schematisk uppställning av huvudsatsdelarnas distribuering över de olika versparen:

<i>Rad</i>	<i>Satsdelarnas placering</i>	<i>Strukturens beteckning</i>
1	Subjekt	
2	Prepositionsuttryck	Predikat a
3	Subjekt	
4	Prepositionsuttryck	Predikat a
5	Prepositionsuttryck	
6	Subjekt	Predikat b
7	Prepositionsuttryck	
8	Subjekt	Predikat b
9	Prepositionsuttryck	
10	Subjekt	Predikat b
11	Prepositionsuttryck	
12	Subjekt	Predikat b
13	Prepositionsuttryck	
14	Subjekt	Predikat b
15	Subjekt	c
16	Predikat	
17	Subjekt	Prepositionsuttryck d
18	Predikat	
19	Subjekt	c
20	Predikat	
21	Subjekt	c
22	Predikat	

23	Subjekt		c
24	Predikat		
25	Subjekt		
26	Adverbial	Predikat	(a)

Man kan således urskilja fyra olika grammatiska strukturer inom diktens 13 radpar. Skillnaden mellan a och b är den att subjekt och prepositionsuttryck byter plats, det som tidigare kallats spegelvändningen.

En annan exakt analyserbar struktur är den metriska. Dikten är ju inte skriven i anslutning till något bestämt versmått, den är ett exempel på s. k. fri vers, men en undersökning av fördelningen mellan betonade och obetonade stavelser avslöjar ett visst system i friheten:

<i>Rad</i>	<i>Metriskt mönster</i>	<i>Antal stavelser</i>	<i>Beteckning</i>
1	∪—∪—∪	5	(a)
2	—∪—∪—∪—	7	
3	∪—∪—∪	5	(a)
4	—∪—∪—∪—	7	
5	—∪—∪	4	(b)
6	∪—∪—∪—∪—	8	
7	—∪—∪	4	(b)
8	∪—∪—∪—∪—	8	
9	—∪—∪	4	(b)
10	∪—∪—∪—∪—	8	
11	—∪—∪	4	(b)
12	—∪—∪—∪—∪—	8	
13	—∪—∪—∪	5	(b)
14	∪—∪—∪—∪—	8	
15	—∪—∪—∪	5	
16	—∪—	3	
17	—∪—∪—∪—∪	7	
18	—∪—	3	
19	—∪—∪—∪	5	
20	—∪—	3	
21	—∪—∪—∪—∪	7	
22	—∪—∪—	5	
23	—∪—∪—∪—∪	6	
24	—∪—	3	
25	—∪—∪—∪	5	
26	—∪—∪—∪—∪—	7	(b)

Förut konstaterades att de första 14 raderna innehållsligt rymmer endast två utsagor, presenterade i raderna 1–2 respektive 9–10. Om vi kallar dessa utsagor A och B, de grammatiska strukturerna i föregående tablå a och b och slutligen de metriska strukturerna (a) och (b), får vi följande schema över relationerna mellan innehåll och struktur:

Radpar	Utsaga	Grammatisk struktur	Metrisk struktur
1-2	A	a	(a)
3-4	A	a	(a)
5-6	A	b	(b)
7-8	A	b	(b)
9-10	B	b	(b)
11-12	B	b	(b)
13-14	A	b	(b)

Vi ser hur upprepningen av i sak samma utsaga varieras genom kombination med olika grammatiska och metriska strukturer. De båda senare följs åt men växlar i förhållande till innehållet. Därigenom har de 14 radernas förhållandevis magra ordförråd givits omväxling och dynamik, och sättet att åstadkomma detta, genom kombination av olika formella strukturer, måste utan tvekan betecknas som en analogi till musikens formspråk.

De parallella grammatiska och metriska strukturerna kunde lätt bli monotona trots växlingen mellan de båda innehållsliga utsagorna, men Ekelöf har undvikit detta genom små avvikelser och variationer i ordmaterialet. I första delens tre sista rader (12-14), där det metriska mönstret (b) kunde blivit alltför mekaniskt om det upprepats exakt lika, har utbytet av ordet »silvret» mot »metallen» inte bara givit en verbal variation utan också mjukat upp metern genom utbyte av ett tvåstavigt mot ett trestavigt ord. Den extra obetonade stavelsen ger versen en ny rörlighet just som monotonin hotade.

Diktens andra del, raderna 15-26, skiljer sig i alla de berörda hänseendena från den första delen: innehållet förskjuts från konkret till abstrakt, från yttre till inre; den grammatiska strukturen förenklas såtillvida att satser med enbart subjekts- och predikatsdel dominerar medan subjekten blir mer sammansatta; metriskt är senare delen rörligare än den förra, raderna kortare. Men formellt binds de båda delarna ihop inte bara av det ständigt upprepade »sönderkysst» utan också, som framgår av de analytiska tablåerna, genom att öppningsradernas grammatiska struktur återkommer i de två sista raderna med den modifikation att prepositionsuttrycket ersatts av ett adverblikt uttryck, och genom att den metriska struktur som avslutar första delen, (b), med lätt avvikelse återkommer i diktens slut. Början, mitt och slut binds på så sätt ihop, de sista raderna upplevs som en slut- och vilopunkt.

Det finns all anledning förmoda att Ekelöf fann nöje i det tekniska manipulerandet av ord och former oavsett innehåll och mening — »musikaliska» virtuosnummer av liknande slag finner man på flera håll i hans diktning, i synnerhet i *Sent på jorden* och *Opus incertum*. I den aktuella ikondikten har formen också en direkt motsvarighet i innehållet: liksom enligt viss religiös undervisning bönen, det oförtröttliga bedjandet, leder till själens undfående av andliga gåvor, så leder den oförtröttliga upprepningen och varia-

tionen i diktens första del fram till ett slags andlig insikt i den senare delen. Kyssandet och sönderkyssandet av ikonerna är den rituella handling som svarar mot själens underkastelse i bönen under livets villkor av begär och försakelse, dess väg till klarsyn i mörker, dess förberedelse för mottagandet av Jungfruns gåvor: Saknad, Ensamhet, Avstånd. Det religiöst psykologiska innehållet och den språkligt musikaliska strukturen är ett, form och innehåll täcker varandra helt.