

Samlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 90 1969

Svenska Litteratursällskapet

REDAKTIONSKOMMITTÉ.

Göteborg: Lennart Breitholtz

Lund: Staffan Björck, Carl Fehrman

Stockholm: E. N. Tigerstedt, Örjan Lindberger

Umeå: Magnus von Platen

Uppsala: Gunnar Tideström, Gunnar Brandell

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Hällbyg. 34 c, 752 28 Uppsala

Printed in Sweden by

Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB, Uppsala 1970

Jungfrun, döden och drömmarna

En studie i Ekelöfs Dīwāntrilogi

Av BENGT LANDGREN

Gunnar Ekelöfs Dīwāntrilogi — de tre diktsamlingarna Dīwān över Fursten av Emgión (1965), Sagan om Fatumeh (1966) och Vägvisare till underjorden (1967) — kan, vid sidan av En Mølne-elegi, räknas till det mest komplicerade i hans produktion. Tolkningssvårigheterna sammanhänger inte bara med texternas höga abstraktionsnivå utan också med den Ekelöfska associationssfärens exklusiva karaktär och bredden av det traditionsmaterial diktaren utnyttjar. Varje analys av verket med anspråk på fullständighet — det gäller naturligtvis främst den biografiska bakgrunden — måste givetvis anstå tills det otryckta källmaterialet blir tillgängligt. Även utan tillgång till detta material torde dock en preliminär undersökning med mera begränsad målsättning vara möjlig att genomföra. Denna uppsats utgör en studie över några bärande motiv och teman i trilogin. Den söker även ge en antydan om den religionshistoriska och idéhistoriska bakgrunden.

Delvis arbetar Ekelöf med rena citat ur eller klart identifierbara allusioner på bestämda texter. I andra fall är det emellertid inte möjligt att enbart med utgångspunkt från de tryckta dikterna ange Ekelöfs källor; undersökningen måste begränsas till att ange anknytningen till en tradition, med utnyttjande av exempelvis religionshistoriska specialarbeten och översiktsverk. Det kan vara befogat att här inskjuta en reservation för undvikande av missförstånd: det är självfallet inte min mening att i sådana fall söka binda de aktuella Ekelöftexterna vid dessa arbeten; de används enbart i illustrativt syfte.

I

I Dīwāntrilogin finns en återkommande, central gestalt som bär upp flera av verkets ledmotiv och bärande temata: det är Jungfrun — Modern.

Som Reidar Ekner visat,¹ är hennes bild utformad under intryck från bysantinsk konst. Dikterna i den första avdelningen av Dīwān över Fursten av Emgión utgör hymner till Jungfrun, apostroferad med termer hämtade ur östkyrkans ikonomenklatur. I sin kommentar till Dīwān betonar emellertid Ekelöf denna gudomliga kvinnogestalts synkretistiska karaktär: hon har lånat drag inte bara från den mörka madonnan, Blachernemadonnan, som tröstar den plågade fursten under hans fångenskap och tortyr i kejsarpalatset; hon är framförallt — som diktaren uppfattar henne i sin avslutande kommentar till Dīwān — »den stora främreasiatiska jungfrumodern», på

¹ Ekner, R., *I den havandes liv. Åtta kapitel om Gunnar Ekelöfs lyrik*, 1967, s. 129 f.

vars dyrkan den kristna Maria-kulten återgår; Ekelöf anknyter till de religionshistoriska teorierna om en ursprunglig matriarkalisk religion:

Hon återgår på urgamla former av främreasiatisk jungfru — eller modersdyrkan, från en tid då bilden av det gudomliga tycks ha framstått som kvinnlig (s. 104).

Det är samma hedniska och kristna jungfrumoder som möter redan i Julafton 1954 i *Strountes*:

På vilken Madonna skall jag tänka
och vilket är barnet hon bär på sin arm?
Är det hon som gråter i ett frukthandlarfönster
i billig reproduktion, med gatan full av knäböjande?
Är det den svarta Madonnan
eller den smärterika?
Är det granatäpplets Madonna?
Är det hon som ännu har lyxen av en fladdrande lampa
eller hon som bara äger en liten röd elektrisk?
Och vilket är barnet hon bär på armen?

Jag tänker på modern till dem alla!
Argiviska Hera, Magna Mater, o Paestums Madonna!²

Hon återkommer i *Opus incertum*:

Gudinna av okänt ursprung
gammal som tiden
som människans ursprung

Av olika ställning:
Du vänder dig bort från barnet
i skräck och föraning,
du vänder dig mot den bedjande
söker hans medkänsla,
du vänder dig till barnet
ditt hjärta beveks
ditt anlete veknar i smärta
Meter Theou! Eléousa!

Huggen i sten av namnlösa hantverkare
målad av namnlösa, lusiga munkar
alltid densamma
formad i kött och blod
av krigen och farsoterna
runt omkring oss, i dag som i går
med eller mot naturen, med eller mot din vilja
sådan du är oss given, i lust och nöd
människomoder, befläckad och obefläckad.³

Gunnar Ekelöf som kategoriskt avvisat kyrkligt förmyndarskap och alla religiösa monopol överhuvudtaget,⁴ och bekant sig till en konfessionslöst religiös

² *Strountes*, 1955, s. 72.

³ *Opus incertum*, 1959, s. 84 f.

⁴ Företal till *Hundra år modern fransk dikt* 1934, s. 6.

tradition⁵ har följdriktigt också intresserat sig för parallellerna mellan kristen madonnadyrkan och den antika kulten av modergudinnan; han har förlänat den jungfrumoder vars bild han tecknar i sina tre sista diktsamlingar flera drag som klart antyder hennes religionshistoriska proveniens. Bakom den »Jungfru av Tröst» (s. 9) som uppenbarar sig för fursten under hans fångenskap i Blachernepalatsets fängelsehålor skymtar inte bara kristendomens mäter misericordiae, utan också den främreasiatiska modergudinnan — Istar, Astart, Kybele — läkarinnan och medlerskan, den medlidsamma och förbarmande modern, som hör människornas klagan och frambär deras böner.⁶

Den asiatiska gudinnan är både jungfru och moder. Hon är oförmäld i den meningen, att hon inte är bunden vid någon enskild manlig individ. Därmed sammanhänger en viss dubbeltydlighet i hennes väsen — Istar smädas i Gilgamesj-eposet för sina tallösa kärleksförbindelser, och hennes kult tycks ha haft en lasciv-orgiastisk karaktär. Inte heller kan hennes barn identifieras med någon enskild gudagestalt: barnet vid Istars bröst är namnlöst, en allmängiltig symbol för det spirande livet.⁷

Som allt levandes moder framställs hon också i bildkonsten som mångbröstad: hennes mjölk skall räcka för alla.⁸

Detta föreställningskomplex tangerar Ekelöf på flera ställen i *Dīwān*, Jungfrun apostroferas inte bara som Panayía, »Den Allheliga» utan också som »Átokos», »den som inte fött något barn», den ensamma jungfrun; diktaren identifierar henne i sin kommentar med »den stora främreasiatiska jungfrumodern som har alla till barn och inte någon särskild» (s. 104). Det är också till henne, den ensamma, som fursten riktar sina böner: »Du som är Saknadens / av Ingen», heter det redan i inledningsdikten (s. 9) och hennes ensamhet, hennes barnlöshet blir ett centralt och återkommande tema i samlingen (s. 12, 16, 43, 60) — »barnlösa moder / åt oss alla», kallas hon i en dikt (s. 72).

Denna Átokos ger sin mjölk åt alla levande — det är ett ledmotiv i *Dīwān*: »Bröst har du som räcker åt alla» (s. 44), »Moder till ingen / men [...] som har mjölk / till alla» (s. 60). Här är naturligtvis en anknytning till motivet Galaktotrophúsa, »den digivande Modern» i ikonkonsten⁹ tänkbar, men i andra dikter ligger en direkt sammanställning med den mångbröstadade antika modergudinnans bild närmast till hands:

Dina bröst skall växa
Många
att ge oss mjölk. (s. 91)

Också Ekelöfs Jungfru äger en sexuellt dubbeltydig karaktär:

Jungfru
du som är den rikaste
på kyskhet, på okyskhet. (s. 43)

⁵ Se *Deklaration, Horisont* hösten 1941, s. 70 och *Blandade kort*, 1957, s. 159.

⁶ Jfr Tallqvist, K., *Madonnans förhistoria*, Helsingfors 1920, s. 11.

⁷ *A. a.*, s. 34 f.

⁸ *A. a.*, s. 15 f.; jfr *a. a.*, s. 52.

⁹ Om detta se Kjellin, H., *Ryska ikoner i svensk och norsk ägo* 1956, s. 239.

Tanken återkommer i II: 9:

Hon ger sig inte åt någon
Hon kan tagas av envar. (s. 65)

Och i *Dīwān*-trilogins sista del, Vägvisare till underjorden, glider Panayians gestalt samman med Pannýchis', det grekiska smädesordet för en omåttlig sköka.

Kanske avslöjar också valet av just Blachernemadonnans ikon en strävan hos diktaren att nå utöver den exklusivt kristna bildsfärens ram och förläna jungfrumoderns gestalt ännu ett drag av synkretistisk komplexitet, av allmängiltighet. I hennes mörka bild bör han ha igenkänt »den svarta Madonan», som möter i Strountes och den mörka eller svarta gudinnans bildtyp går av allt att döma tillbaka på förkristen tradition, bl. a. på framställningen av den välkända Diana-Astarte från Efesos, som Ekelöf själv hänvisar till.¹

Efter furstens frigivning, under vandringen på vägen mot Sardes berättar dottern för den blinde om »en bild i berget». Om den bilden handlar dikten II: 21 i samlingen. Det är — som Ekner observerat —² en av bergvatten översköld klippformation i närheten av Manisa (antikens Magnesia), vid berget Sipylos norra fot Ekelöf åsyftar. Denna har formen av en kvinnogestalt och uppfattades under antiken, bl. a. av Pausanias, som den av sorg förstenade, ständigt gråtande Niobe. På Niobemyten — som den återges i Iliadens slutsång och i Ovidius' *Metamorfoser* — och dess skildring av Niobidernas död för Apollons och Artemis' pilar, alluderar också Ekelöf i sin dikt:

Niobe begråter sina barn
förvisso med rätta
mördade av de mänskliga gudarna
av den mänskliga tankens
personifierade gudar. (s. 82)

Niobes öde har ju associationer till de antika och kristna myternas sörjande modersgesalter. Hjalmar Gullberg inlemmar i *Maka dig undan Maria* (Dödsmask och lustgård, 1952) Niobe i de lidande modergudinnornas skara: Maria, Demeter, Semele.³ För fursten i Ekelöfs dikt framstår hon som den uråldriga modergudinnan, som den Stora Modern, Magna Mater:

Hon begråter dem
väldig i den Magnetiska klippan
vid vägen till Sardes
Stor Moder. (s. 82 f.)

Bakom Niobegestalten har också den religionshistoriska forskningen spårat en ursprunglig fruktbarhets- och modersgudinna, moder till de peleponnesiska urmänniskorna Argos och Pelasgos.⁴

¹ Tallqvist, s. 56 f. Jfr *Dīwān*, s. 184.

² Ekner, s. 134.

³ *Dödsmask och lustgård*, s. 19. Jfr Fehrman, C., *Hjalmar Gullberg* 1958, s. 186 f.

⁴ Om detta se Leskys art. *Niobe* i Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaften* 17: 1, sp. 671.

Redan antikens modergudinna — Istar, Kybele — var himmelsdrottning, regina caeli, med sol, måne eller stjärnor till attribut.⁵ Också Niobe — Magna Mater i Ekelöfs dikt får celest-kosmisk karaktär. Hon blir den kosmiska modern i den stjärnströdda natthimlens gestalt från Coda II i Köp den blindes sång och En Julinatt i Non serviam. Den mörka natthimlen är hennes ansikte, stjärnorna hennes stelnade tårar:

uråldrig som natthimlen
Tårarna hennes stjärnor är vad vi ser
med våra sinnen
Allt det andra, hon själv
Nattens verkliga ansikte
är bortvittrat av tårar
och opersonligt. (s. 83)

Motivet är antytt redan i I: 8:

Rak, ensam
står du i det blå
av Natthimmel. (s. 13)

Det återkommer i II: 9:

Av min dotter har jag lärt
att högt ovanför oss
står i det blå
en ensam dotter, icke såld. (s. 65)

Fullt utbildat möter det i en av de sista dikterna i *Dīwān*, II: 25:

Outgrundlig skall du stå
i det höga
Dina ögon som stjärnor
skall stråla över våra hjordar. (s. 91)

Madonnan, Niobe, Magna mater, den kosmiska modern — det är Modern »i samma och skiftande skepnad».

I dikten I: 27 skildras Blachernemadonnans mörka bild:⁶ det basmá, den ornerade silverbeklädnad som tydligen täckt ramen och delar av ikonens yta, är borta; själva bilden är sönderkysst, nästan utplånad:

Den svarta bilden
under silver sönderkysst
Den svarta bilden
under silver sönderkysst
Under silvret
den svarta bilden sönderkysst
Under silvret
den svarta bilden sönderkysst. (s. 41)

Niobedikten erbjuder en direkt parallell till detta motiv. Modergudinnans ansikte, den mörka natthimlen, är »bortvittrat av tårar / och opersonligt»:

⁵ Tallqvist, s. 12 f., 32, 41.

⁶ Ekner, s. 133.

det vi ser med våra sinnen är den nakna sorgen, tårarna — hennes verkliga ansikte är utplånat, dolt för vår syn.

Andra Dīwāntexter varierar och fördjupar detta bildlöshetsmotiv: Jungfrun avklädes alla attribut; hennes gestalt reduceras i riktning mot anonymitet, identitetslöshet och — ytterst — icke — vara.

Tanken att den kosmiska moderns verkliga ansikte är »dolt för våra sinnen» äger ytterligare en parallell, i I: 15. Diktens jag, ikonmålaren, som i färger och linjer söker beskriva hennes Höghet, klagar över de konstnärliga uttrycksmedlens otillräcklighet. Hon representerar något bortom sinnenas värld och kan inte fångas i dess kategorier:

Kunde jag beskriva bredd
valde jag en omfamning
detta för att jag har sinnen
falska, primitiva
som inte fattar den verklighet som Finns —
Det finns ingen Stjärna
där du har ditt Huvud
Det finns ingen Mittpunkt
där dina fötter står
Men en tum av din ljuvlighet
har jag känt. (s. 25)

Ekelöf tangerar här ett av den mystiska traditionens topoi: den sanna verkligheten, det högsta varat står över alla positiva bestämningar, alla begrepp — ingen form, ingen gestalt eller bild har någon likhet med detta och erfarenheten av dess väsen är ett stumhetens och bildlöshetens tillstånd.⁷ Motivet har ju samtidigt anknytning till ett centralt tema i Ekelöfs tidigare lyrik: tanken om »någonting annat», »Herren Någonting Annat», »Abraxas» från Gymnosofisten och Absentia Animi i Non serviam, det namnlösa, osynliga och ogripbara mysteriet bakom verkligheten, det som trotsar alla uttryck i ord och bilder.⁸

På andra ställen får bildlöshetsmotivet en radikalare utformning: »Jungfru — av Intet» är ett av Jungfrun-Moderns epitet i samlingen (s. 16) och i I: 7 apostroferas hon med orden: »Ändå är du inte / Vilken höjd av Vara!» Hon får således symbolisera något som står över motsatsparen vara och icke-vara; associationen till buddhismens Nirvana, det absoluta intet, som varken är vara eller icke-vara, ligger nära till hands och får stöd av en annan Dīwāndikt, I: 16.⁹ Terminologin är här uppenbarligen hämtad från buddhistiska texter. Upplevelsen av henne som har makt att inte begära, att inte vara, leder fram till insikten, som befriar från den kausalitetskedja vilken

⁷ Jfr Estève, C., *L'expérience et la poésie mystique*, *Revue philosophique* 1931, s. 74 ff.

⁸ Om detta tema se Fehrman, C., *Poesi och parodi*, 1957, s. 233 ff. samt Bergsten, G.,

Abraxas. Ett motiv hos Herman Hesse och Gunnar Ekelöf, *Samlaren* 1964, s. 16 ff.

⁹ Jfr Ekner, s. 136.

beskrives av momenten fortplantningsdrift (kärlek), födelse, smärta och lidande, ålderdom och död.¹

Du som har makt
att vara foglig
att inte begära
att inte Vara
O, vem älskar inte dig
som gör oss fria från kärlek
födelse, smärta och död! (s. 26)

Kanske har den här behandlade motivlinjen även ett samband med buddhistisk konst. De äldsta skulpturerna undviker Buddhas gestalt, antyder den endast genom ett bodhitråd utan någon under, en tom tron etc.² och detta bildlöshetsmotiv har fånglat Ekelöf under hans orientalistiska ungdomsstudier. I *En outsiders väg* talar han om »de uräldsta reliefernas sätt att avbilda Buddhas person: en tom stol, en sittplats där ingen sitter.»³

Det mystiska inslaget i Ekelöfs bild av Jungfrun-Modern är således markant och liksom hon representerar något bortom sinnenas värld äger också mötet med henne rum i ett mystiskt-extatiskt tillstånd, där medvetandet om den yttre verkligheten utplånats: hon nalkas honom då hans yttre sinnen domnat, under sömnen (s. 14); han förlorar medvetandet av kärlek till henne, en extatisk domning, som tycks honom vara en evighet:

Hur lång tid varar domningen?
En evighet, och sedan
att vakna till en annan tid
och se sig om förundrad —
Vad är en sådan evighet?
Jag vet. Ett tusen ett hjärtslag
och vakna till samma värld
Men märket är outplånligt. (s. 33)

Mötet utspelar sig på ett inre plan, i jagets djup:

Jag talar till dig
Jag talar om dig
djupt inifrån mig själv
Jag vet att du inte svarar
Hur skulle du kunna
så många som ropar till dig!
Allt jag begär
är att få stå här avvaktande
och att du ger mig ett tecken
inifrån mig, av dig! (s. 11)

¹ Se exempelvis *Maka-Nidana-Sutta* ur *Digha-Nikaya* i Söderblom, N., *Främmande religionsurkunder i urval och översättning* II: 1, s. 433.

² Foucher, A., *The beginnings of Buddhist*

art, Paris-London 1917, s. 4 ff. samt dens., *L'art gréco-bouddhique du Gandhâra*, I, Paris 1905, s. 345, 409.

³ *Utflykter*, 1947, s. 79 f.

Introversionen är ju ett element i all mystik;⁴ koncentrationen på det inre livet, tanken, att det kärleksfulla hjärtat är det kunskapsorgan, genom vilket föreningen med det högsta kommer till stånd, är ett centralt inslag i sufismen.⁵ Som illustrationsexempel kan väljas en text ur den sufistiske mystikern och diktaren Jalálu'd-Dín Rúmís Mathnavi, som Ekelöf själv översatt i *Valfrändskaper*:

Jag såg mig omkring: Han fanns inte på korset.
 Jag gick till avgudatemplet, till den gamla pagoden.
 Där syntes inte ett spår.
 Jag gick till bergen i Herát, i Qandahár.
 Jag såg: I berg och dalar fanns han inte.
 Jag blickade in i mitt eget hjärta.
 Där såg jag honom. Han var inte annorstädes.⁶

Om hjärtat som längtar och hungrar efter mötet med den älskade handlar dikten I: 9 i *Dīwān*:

Mitt hjärta är ett utsvultet barn
 mellan mina revben
 ett barn i en bur, sannerligen
 man räcker mig ett stycke bröd
 mellan stängerna

Jag har inte hållit fram min hand
 Jag har inte tagit emot något
 av kärlek
 Jag äter min hunger efter dig
 Jag mättar min hunger med hunger
 Är så din mening
 skall så bli min Föresats. (s. 17)

Ekner⁷ sammanställer bilden av hjärtat som ett fångslat barn i kroppens bur med några rader ur det fjortonde odet i Ibn al-Arabís *Tarjumán al-Ashwáq*, citerade av Ekelöf i *Opus incertum*:

Den som du älskar är i din revbensborg,
 andedräkten stöter honom
 från sida till sida.⁸

Det fjortonde odet i *Tarjumán* lyder — i R. A. Nicholsons översättning från 1911:

(1) He saw the lightning in the east and he longed for the
 east, but if it had flashed in the west he would have
 longed for the west.

⁴ Jfr Andrae, T., *Mystikens psykologi*, 1926, s. 77 och Widengren, G., *Religionens värld*, 2 uppl. 1953, s. 427 f.

⁵ Andrae, T., *I myrtenrädgården. Studier i sufisk mystik*, 2 uppl. 1947, s. 12 och Nicholson, R. A., *The mystics of Islam*, London 1914, s. 68 ff.

⁶ *Valfrändskaper*, 1960, s. 64.

⁷ Ekner, s. 135.

⁸ *Opus incertum*, s. 60; citatet möter redan i de anteckningar *Ur en gammal dagbok (1929-1930)* som Ekelöf publicerade i *Poesi* 1950: 2, s. 8.

- (2) My desire is for the lightning and its gleam, not for the places and the earth.
- (3) The east wind related to me from them a tradition handed down successively from distracted thoughts, from my passion, from anguish, from my tribulation.
- (4) From rapture, from my reason, from yearning, from ardour, from tears, from my eyelid, from fire, from my heart.
- (5) That 'He whom thou lovest is between thy ribs; the breaths toss him from side to side.'
- (6) I said to the east wind, Bring a message to him and say that he is the enkindler of the fire within my heart.
- (7) If it shall be quenched, then everlasting union, and if it shall burn, then no blame to the lover!⁹

Den rent bildmässiga likheten mellan denna text och *Dīwān I: 9* är som synes mycket obetydlig; däremot möter bilden av hjärtat som ett oroligt, hungrande barn i en dikt ur *Rúmís Mathnavi*, som Ekelöf tolkat i *Valfrändskaper*:

Jag vaggade av och an så att barnet, mitt hjärta skulle få sova:
 Ett barn får ju sova om man gungar på vaggan.
 Ge mitt hjärtebarn mjölk, förskona oss från dess klagan,
 o du som var stund ger hjälp åt hundra, elände som jag.
 Hjärtats hem är först och sist din stad av förening:
 Hur länge håller du ännu i landsflykt detta hemlösa hjärta?¹

Emellertid ligger likheten mellan de här anförda texterna ur den sufistiska traditionen och *Dīwān I: 9* främst på ett annat plan: det gemensamma temat är hjärtats längtan efter föreningen med den älskade, en mystisk erfarenhet av inre art. Men för att nå denna förening måste hjärtat avstå från allt yttre, tillfälligt på vägen mot målet — »avståendet» är även i sufismen ett stadium på vägen mot den mystiska föreningen² och på samma sätt blir avståndet, själva hungern, saknaden, en positiv faktor, ett medel för fursten att uppnå sitt mål: »Jag har inte hållit fram min hand / Jag har inte tagit emot något / av kärlek / Jag äter min hunger efter dig / Jag mättar min hunger med hunger [...]».

Även i en mera speciell mening äger mötet med Jungfrun rum i ett tillstånd bortom sinnenas värld: mot bildlösheten, Jungfruns osynlighet svarar ju furstens blindhet; själva bländningsögonblicket medför en intensiv ljusupplevelse och av dikten *I: 25* framgår, att denna upplevelse av smärta och glödande ljus, denna »explosion / av glödande nålar i mina ögons ljus» äger ett intimt samband med visionen av »någon som var Ingen» — »Jungfrun av Eld och av Intet», som hon kallas i en annan dikt (*I: 8*); »[...] större ljus såg jag aldrig / än detta glödande / Inte heller ett större mörker»,

⁹ *The Tarjumán al-Ashwáq. A collection of mystical odes by Mubayyidín Ibn al-'Arabí.* Transl. R. A. Nicholson, London 1911, s. 74 f.

¹ *Valfrändskaper*, s. 63.

² Nicholson, *The mystics of Islam*, s. 29.

säger fursten i II: 1. Den yttre synen tillhör de falska, primitiva sinnen, innebär en blindhet för » den verklighet som Finns» medan den reella blindheten föder en inre syn:

Du skall ingenting mera se
än det som du sett
men blicka inåt!
Det mesta av vad du såg
det såg du aldrig
Nu kommer det åter. (s. 76)

Ur mörkret föds ljuset, ur bländningen den inre synen, det inre ljuset. Denna mörker-ljus dialektik är ett bärande tema i *Dīwān*trilogin. Den återkommer både i Sagan om Fatumeh och Vägvisare till underjorden, men äger också paralleller i Ekelöfs tidigare lyrik. För vandraren i Sommaratten (Sorgen och stjärnan) är det ångestfyllda, nattliga mörkret ett led i den psykiska process, ur vilken den extatiska ljusupplevelsen framgår. I *Galla Placidia* i *Strountes* — utförligt analyserad av Ekner — blir dunklet i kapellet, då det hårda dagsljuset utestängts, en förutsättning för det inre ljuset: det föder färgerna, bilderna — släckta i samma stund som dörren på nytt öppnas för det yttre ljuset.³

Jungfrun-Modern i *Dīwān* symboliserar något bortom sinnen och den fysiska verklighetens värld. Men själva upplevelsen av henne framställs inte som blottat på sinnligt innehåll. Tvärtom: i denna ingår ett starkt sinnligt — erotiskt element. Bilden av furstens relation till henne har flera drag av intimitet, närhet: hon är ju modern, den barmhärtiga och tröstande, full av ljuv ömhet — samtidigt den älskade, kärleksomfamningens och åtråns. I I: 7 betygar han sin kärlek till hennes »intima väsen»:

Du tröstar mig
du tröstande
Hur? Därför att jag älskar
ditt intima väsen. I min själ
har du tryckt spåren av
små fötter, små tår
som i den våta sanden
av en strand —. (s. 15)

Han förnimmar hennes sinnliga närhet; hennes andedräkt rör vid honom, han känner hennes doft och mottar hennes smekningar:

Du som har blommor i dina fingertoppar
som rör vid mig som en andedräkt
av alla mina sinnen
Din doft, av hud
av röst, av smekning
starkare vid randen av Dig. (s. 19)

Det finns emellertid i bilden av Jungfrun i *Dīwān* en egenartad glidning mellan denna intimitet och dess motpol, avståndet, distansen. I I: 10 är hon

³ Jfr Ekner, s. 121.

en avlägsen, fjärran gestalt, liksom Samothrakes Nike ett kanske ouppnåeligt mål för hans längtan — även havs- och skeppsmetaforerna för tankarna till Samothrake:

Jag ser dig, avlägsen
 uppstigande ur Hav av Rök
 med strängt veckad klädning
 Du ser inte mig

Men du Främmande
 Jag strävar mot dig
 Jag ror mot dig
 så som den som bara har en åra
 Kanske någon starkare ror
 på den andra sidan
 Mina händer förgås i kampen
 Nätters och Dagens cirklar
 beskriver skeppet
 Aldrig förlorar jag greppet om dig
 Du
 skall vara min åra! (s. 18)

Denna glidning mellan intimitet och distans kan naturligtvis i första hand ses som ett försök att med paradoxer fånga den motsägelsefulla komplexiteten i Jungfruns väsen. Samtidigt förfaller emellertid motsatsparets närhet — avstånd utgöra poler i en upplevelseprocess av dialektisk art. Ordet »avstånd» har en betydelsefull, positiv innebörd. I en av samlingens första dikter, I: 4, riktar fursten en bön till Jungfrun, att hon skall ta avstånd från honom: »Panayía, ta avstånd från mig / från mig som söker dig!» (s. 12). Ty just avståndet, oåtkomligheten är hennes uppenbarelseform, hennes gåva; hon kan, förefaller det, förnimmas endast i och genom detta avstånd, denna frånvaro — ett avstånd som inte utesluter, utan föder en känsla av hemlighetsfull närvaro:

Nej, den Barmhärtinge, den Barmhärtinga
 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
 Den Barmhärtinga ger vad hon inte ger
 vad hon inte kunde eller ville ge

Den gåvan heter Avstånd
 O du, som är stor i kärlek
 du fanns där
 och du gick tyst förbi. (s. 29)

Den här analyserade tankegången — och överhuvudtaget flera av de drag som konstituerar bilden av Jungfrun i *Dīwān* — äger beröringspunkter med den taoistiska föreställningen om en hemlighetsfull, översinnlig och fördold kraft bortom tillvarons motsatspar — även liknad vid ett digivande,

moderligt väsen — som styr allt genom passivitet, genom icke — verkan.⁴ Temat om verkan genom frånvaro eller avstånd är ju gammalt hos Ekelöf. Den möter redan i de Skärvor ur en diktsamling (1927–28), som Ekelöf långt senare låtit publicera: »... oändligheten finns — emedan den fattas oss ...»⁵ I *Ecce Homo* i Färjesång får tanken en liknande formulering:

På ingenting kan jag tro
utom på Gud
— hur kan jag då tro!
Blott att han finns
så som han fattas mig.⁶

En parallell erbjuder vidare Den dubbla bokföringen i *En natt i Otačac*:

Underliga ögon har du gett mig, gud
vars namn jag inte vet
att skåda dig som inte finns!
Ty sådan är du, människa
att Det Som Inte Finns, det fattas dig
och det som fattas dig måste ju finnas
Och det är inte en semantisk lek
men Upphävelsens jämvikt!⁷

Relevant i detta sammanhang är naturligtvis också diktarens kända karakteristik av sin egen psykologiska typ i *En outsiders väg*:

Men det finns också människor som är födda till brist, som alltid kommer att ha en känsla av att någonting väsentligt fattas och ett begär att göra sig av med det väsentliga för att lättare kunna ta reda på detta något.⁸

Att *Dīwāns* Jungfru på centrala punkter anknyter till jungfrusymbolen i *Tag och skriv* — också hon ett hemlighetsfullt, osynligt och avlägset väsen bortom vår föreställningsvärlds stereotypa motsatser,⁹ är uppenbart. I ett intervjuuttalande från hösten 1965 har Ekelöf själv antytt detta:

Jag talar i min dikt om den smala springan mellan gott och ont. Där finns jungfrun, så som hon står mellan riddaren och draken i *Tag och skriv*.¹

Han syftar här på den ovan citerade dikten II: 25, där Jungfrun — den kosmiska modern, omtalad som »outgrundlig» och »ouppnåelig», apostroferas, »O smala springa / mellan gott och ont» (s. 90). Till denna text sluter sig

⁴ Se *Die Bahn und der rechte Weg des Lao-Tse. Der chinesischen Urschrift nachgedacht von Alexander Ular*, Leipzig 1923, s. 7, 18, 23, 24, 25, 31, 36; Ekelöf har — enligt Sjöberg, L., *Gunnar Ekelöfs »Tag och skriv»: a reader's commentary, Scandinavian Studies* 1963, s. 314, not 16 — studerat denna översättning. Om Ekelöf och taoismen se Espmark, K., *Ekelöf och Eliot. En studie kring »Färjesång»*, BLM 1959: 8, s. 687, Sjöberg, *Gunnar Ekelöfs »Tag och skriv»*, s. 318 samt Åsberg, C., *Menings-*

löshetsproblemet i Gunnar Ekelöfs Strou-tesdiktning otryckt trebetysuppsats, Uppsala h. t. 1967, s. 7 ff.

⁵ OoB 1946, s. 168.

⁶ *Färjesång*, 1941, s. 52.

⁷ *En natt i Otačac* 1961, s. 18 f.

⁸ *Utflykter*, s. 73.

⁹ Jfr Sjöberg, *Gunnar Ekelöfs »Tag och skriv»*, s. 318 f.

¹ Thiessen, S., *Ekelöf och fursten* (intervju), GHT 23.II.1965.

tematiskt de båda dikterna II: 5 och II: 6. De äger bägge ett visst idé- och motivmässigt samband med den manikeiska gnosticismen — fiktionen förutsätter att den kurdiske fursten haft kontakt med denna riktning² — varför en kort redogörelse för manikeismens mytologi och bärande idémotiv är motiverad.

Manikeismen är en synkretistisk religionsform, med element från bl. a. zervanismen. Dualismen är mera konsekvent genomförd än i något annat gnostiskt system: världsförloppet är ett kosmiskt drama, utspelat mellan Ljuset och Mörkret, mellan Den gode guden och Den onde; deras riken är från begynnelsen helt åtskild — Ljuset, det goda, har absolut ingen andel i det onda Mörkret. I tidernas början gjorde Mörkrets makter ett angrepp på ljusvärlden och genom denna strid har den materiella världen uppkommit. Människan är en blandning av ljus och mörker, men genom sträng askes — bl. a. sexuell avhållsamhet — kan hon göra sig värdig att upptagas i ljusvärlden. Endast »de utvalda», *electi*, kan emellertid efter döden omedelbart ingå i ljusvärlden, »åhörarna», *auditores*, måste, till dess de nått de förras ställning, återfödas på jorden.

Vid tidsålderns slut befrias de i materien fångna ljuspartiklarna, jorden förtäres av eld och Ljusets värld och Mörkrets är på nytt fullständigt åtskilda.³

Denna manikeiska mytologi är ett klart urskiljbart element i de här aktuella dikterna. Den konsekventa dualismen finns där: Gud och Djävul, båda lika mäktiga, utkämpar sin oförsonliga strid i spetsen för sina härskaror; även den manikeiska terminologin går igen hos Ekelöf: så uttrycket »de utvalda» i II: 5.

Väsentligare är emellertid, hur detta föreställningskomplex integrerats i den Ekelöfska diktens centrala tematik. Anlägger man denna aspekt, finner man att den livsuppfattning som tolkas i dessa dikter har en innebörd diametralt motsatt den manikeiska dualismen. Den senare innebär ju på intet sätt ens en relativisering av kategorierna gott och ont: de är helt oförenliga begrepp och målet — ur soteriologisk och kosmologisk synpunkt — är Ljusets, det godas, seger över det onda Mörkret.

I Ekelöfs tankelyrik är ju tvärtom alltsedan Färjesång övertygelsen om dualismens och det ensidiga ställningstagandets negativa följder ett huvudmotiv;⁴ temat i de här behandlade texterna låter sig sammanställas med Färjesångs deklamationer om värdekategoriernas irrelevans, dess insikt om »den tredje sidan av livet», bortom dessa motsatspar.

² Jfr Logothetens anteckning om fursten: »Han var ett offer för den manikeiska villfarelsen» (*Dīwān*, s. 47) och Ekelöfs kommentar om kurderna i intervjun i GHT 23.II.1965: »Men de har bibehållit en gammal persisk religion. I deras heresi med manikeiskt-gnostiska inslag finns spår av den gamla persiska föreställningen om kampen

mellan Ormuzd och Ahriman, mellan gott och ont.»

³ Se exempelvis Polotskys art. *Manichäismus* i Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaften*, Supplementband VI, sp. 245 ff.

⁴ Åsberg, s. 4 f.

I II: 5 är Jungfrun den smala springan mellan gott och ont, i II: 6 reser hon sig över gudssöner och djävulssöner, över den ständigt pågående kampen mellan de bägge makterna:

Men över dessa, som trängs
som hopar sig, utan truppmoral
gudssöner och djävulssöner,
står hon som är Moder till ingen
men som har bröst, som har mjölk
till alla. (s. 60)

I den närmast föregående dikten, II: 5, är Jungfrugestalten som symbol för något av den blodiga kampen oberört ersatt med Kärleken. Kärleken är det mysterium, den strimma eller klyfta av ljus som »de utvalda» har att genomgå och upplevelsen av detta kärlekens mysterium leder fram till en speciell insikt som skiljer dem från de icke invigda:

Kärleken, en springa
mellan de båda kämpande
Kärleken, en strimma
av ljus mellan de blodiga läpparna
Den klyfta ur vilken
de utvalda inträda
i världen av likgiltiga
Likgiltiga de som dyrkar en Gud
Likgiltiga de som dyrkar en Djävul. (s. 59)

Också ljussymboliken har ju associationer till manikeiskt språkbruk. Men — karakteristiskt nog — inverteras samtidigt den manikeiska gnosistanken — det är inte genom askesen, genom sexuell avhållsamhet, som »de utvalda» vinner frälsning och kan ingå i ljusvärlden; tvärtom: det är Kärleken som representerar ljuset, medlet till insikt. Och »Kärleken» är hos Ekelöf ingalunda att fatta enbart i spiritualistisk mening.

Det erotiska inslaget i *Dīwān* har redan vidrörts något: furstens relation till Jungfrun får i några dikter en sexuell prägel. Härmed sammanhänger en egendomlig dubbeltydighet i fråga om Jungfruns identitet. Traditionen är osäker, huruvida den kvinna som utverkar furstens frigivning och följer honom på vandringen mot hans kurdiska hemtrakt, är hans dotter, hans hustru eller kanske syster (s. 47, 84); samtidigt tenderar denna kvinnogestalt att glida samman med Jungfrun-Modern. I den ovan behandlade dikten om bländningen byter de plats. Dikten bör läsas som en monolog av fursten efter frigivningen: han minns bländningens, tortyrens ögonblick och den extatiska ljusupplevelse som föddes ur det yttersta mörkret; han identifierar »någon som var Ingen», dvs. Jungfrun, med den unga trösterska som nu leder hans vandring:

Vem kysste då
det slutna, smärtsamma ögonlocket?
det var någon som var Ingen!
Jag vet: en Dotter.

På väg till Zmyrna, Manisa, Sart,
Qonia och över bergen. (s. 39)

Å andra sidan antar Jungfrun den unga flickans skepnad, uppenbarar sig för honom som hans älskade: »Hon, Jungfrun, kommer ändå till dig / förklädd till ung flicka / Känner du inte hennes armar om dig» (s. 62). Bakom den unga kvinnas gestalt som hans hjärta och kropp åtrår, döljer sig Gudinnan –Modern:

Mitt hjärta är oroligt i mig
det sträcker sig till mina händer
till min lem som reser sig
till mina tinningar som bultar
O min Gudinna
Min Moder
som också är min Dotter
Kyss mina blinda ögon
Kyss dem med en dröm
så som du brukar. (s. 67)

Den fysiska åtrån och den sexuella föreningen med den älskade är en längtan som ytterst riktar sig mot henne, som representerar det rena intet, den mystiska utplåningen:

Det var inte din fot jag åtrådde
men din fot i Hennes
vars steg leder till Intet. (s. 33)

Dubbetydigheten i dessa texter är uppenbar: de kan läsas både som kärleksdikter och som hymner till Jungfrun-Modern, som skildringar av den sexuella förening och den mystiska extasen. Samma dubbetydighet uppvisar kärleksdikterna i Ibn al-'Arabís *Tarjumán al-Ashwáq*, från vilken också *Dīwān*s motto är hämtat.

Tarjumán är exponent för det erotiskt färgade bild- och symbolspråket i den sufistiska litteraturens skildringar av den mystiska erfarenheten.⁵ Enligt traditionen är dikterna i *Tarjumán* inspirerade av Ibn al-'Arabís möte med den unga Nizám i Mecca — hennes namn nämns inte i *Tarjumán*;⁶ men Ibn al-'Arabí önskade — i likhet med så många mystiker — att denna kärlekslyrik skulle fattas symboliskt, som uttryck för religiösa erfarenheter och författade själv en kommentar, där han ger en mystisk-teosofisk interpretation av varje dikt.⁷ Bakom kvinnogestalten i *Dīwān* skymtar också i några dikter bilden av den älskade i *Tarjumán*. Själva namnet Nizám möter, som Ekner observerat,⁸ i dedikationen över *Dīwān* II: 23. När den oändligt avlägsna, ouppnåeliga Jungfrun, vars ögon skall stråla som stjärnor över kurdernas boskapshjordar, i inledningen till II: 25 överraskande liknas

⁵ Jfr Nicholson, *The mystics of Islam*, s. 102 ff.

⁷ Jfr *a. a.*, s. 7 f.

⁶ Se Nicholson's inledning till *Tarjumán*, s. 8.

⁸ Ekner, s. 135.

vid »en fjorton års flicka», kan detta ses som en reminiscens från skildringen av den fjortonåriga Nizám i Tarjumáns fjrtionde ode:

- (1) Between Adri'át and Busrá a maid of fourteen rose to
my sight like a full moon.
- (2) She was exalted in majesty above Time and transcended
it in pride and glory.⁹

Likaså erinrar slutdikten i Dīwān, om den älskade brudens mörka ögon i vilka lyser en gyllene gnista av eld, sedan slöjan lyfts från hennes huvud, om de dikter i Tarjúman som skildrar den mörka Nizáms lysande skönhet — hon är mörk som det svarta kolet men då hon lyfter slöjan och blottar sitt ansikte strålar det klarare än den uppgående solens glans.¹

Den väsentligaste överensstämmelsen mellan Ekelöf och Ibn al-'Arabí ligger emellertid på ett annat plan. Den konfessionslösa religiositet, den kärleksmystik som Dīwān ger uttryck för, ligger helt i linje med den sufistiske mystikerns bekännelse till kärlekens religion, en religion som skär genom alla trosgränser, i Tarjumáns elfte ode, en text som skulle kunnat stå som motto för Ekelöfs diktsamling:

- (13) My heart has become capable of every form: it is a
pasture for gazelles and a convent for Christian monks,
- (14) And a temple for idols and the pilgrim's Ka'ba and the
tables of the Tora and the book of the Koran.
- (15) I follow the religion of Love: whatever way Love's
camels take, that is my religion and my faith.²

Så till tolkningen av slutraderna i II: 5: »Likgiltiga de som dyrkar en Gud / Likgiltiga de som dyrkar en Djävul.»

»Likgiltighet» får ju hos Ekelöf ibland en positiv accent,³ men här har det uppenbarligen en helt negativ innebörd, liksom i Sommarnatten, där det talas om »liknöjdhetens helvete».⁴ En direkt parallell erbjuder en passus i prosaskissen Solnedgången i Promenader, där »likgiltighet» anges som en föraktlig egenskap hos en speciell, omedveten människotyp, den som i Coda II kallas »det färdigas vänner».⁵

Nej jag hatade deras likgiltighet, deras försmädliga sätt att etikettera allt och tro sig färdiga med världen och sig själva.⁶

Medan »de utvalda» genom kärlekens mysterium nått en djupare insikt som befriar dem ur dualismens bojar och ställer dem utanför striden, är »de likgiltiga» fortfarande aningslösa fångar i de stereotypa kategorierna gott-ont, deltagare i den blodiga kampen mellan Gud och Djävul.

Också tanken på den eviga kampen som ett resultat av dualismen är ju ett element i Färjesångsproblematiken: varje sats frambesvär sin motsats,

⁹ *Tarjumán*, s. 124.

¹ *A. a.*, s. 135.

² *A. a.*, s. 67.

³ Åsberg, s. 37 f.

⁴ *Sorgen och stjärnan*, 1936, s. 95.

⁵ *Köp den blindes sång*, 1938, s. 80.

⁶ *Promenader* 1941, s. 192.

varje mening en motsatt mening och genom ställningstagandet bidrar människan således till att förlänga kampen.

Men den som söker mål
och den som söker mening
ger draken dess etter
och riddaren hans svärd.⁷

Till denna grupp av *Dīwāndikter*, i vilka Ekelöf på nytt tar upp problematiken från *Färjesång*, sluter sig ytterligare en: det är den komplicerade II: 27, där temat får en mera personlig accent.

Vårt samspråk
på vägen mellan Vatten och Törst
kommer mig att minnas
tiden av ungdom och dess blomning.

Jag sade till mig själv:
Efter femtio år
när genom lång självbetraktelse
jag blivit så svag som en fågelunge
påminner det mig om vägen
mellan vattningsställena »Ja!» och »Nej!»
Och hur vi förde kamelerna uppför berg och nedför dal
och hur jag tände lägereldar för dem
genom att gnida stycken
av trädet *Ingenting*
av trädet *Någonting*
mot varandra. (s. 94)

Ekelöf följer mycket nära det trettioandra odet i *Tarjumán*:

- (1) Our talk between al-Ḥadītha and al-Karkh recalls to me the period of youth and its prime.
- (2) I said to myself: 'After fifty years, when through long meditation I have become as weak as a young bird,
- (3) It recalls to me the neighbourhood of Sal' and Ḥájir, and brings to my mind the period of youth and its prime,
- (4) And the driving of the camels up hill and down dale, and my kindling fire for them by rubbing the 'afár and the markh together'.⁸

Överensstämmelsen mellan de båda texterna är som synes i det närmaste fullständig; endast några få ord skiljer dem: al-Ḥadītha och al-Karkh är hos Ekelöf ersatta med orden »Vatten» och »Törst», Sal' och Ḥájir med »Ja!» och »Nej!», 'a fár och markh — namnen på två träsorter använda för eldframställning — med »Ingenting» och »Någonting».

En nyckel även till tolkningen av Ekelöfs dikt erbjuder Ibn al-'Arabís kommentar till odet: samtalet om den gudomliga uppenbarelsen får honom att minnas den tid, då han var omedveten om det gudomliga varats sanna

⁷ *Färjesång*, s. 69.

⁸ *Tarjumán*, s. 118 f.

väsen, då slöjorna ännu inte lyfts från hans ögon och då hans tanke ännu var fången i de sekundära orsakslagar som döljer verkligheten.⁹

Söker man applicera detta interpretationsmönster på *Dīwān* II: 27, måste man finna en motsvarighet till den insikt som den sufistiske mystikern talar om i Ekelöfs egen intellektuella utveckling. En självklar utgångspunkt utgör då Ekelöfs ofta citerade ord om diktarens uppgift i *En outsiders väg*, om den insikt som erkännandet av livets »meningslöshet» leder fram till:

Det är först så han kan rycka undan alla kulisser, dekorationer, förklädnader från verkligheten. [...] Det är meningslösheten som ger livet dess mening. Detta är i korthet mitt credo quia absurdum.¹

Till verklighetens förklädnader, kulisserna, dekorationerna, hör människans strävan att finna en mening i sin tillvaro med hjälp av färdiga tros- och tankesystem, varigenom hon blir dualismens, kategoriernas fånge.² Mot denna bakgrund kan dikten tolkas. Längtan efter Jungfrun beskrives ju i *Dīwān* som en »törst», en törst efter hennes renande vatten och Jungfrun själv representerar, som tidigare framhållits, »den tredje sidan av livet», bortom verklighetens motsatspar, bortom kategorierna. »Vägen mellan Vatten och Törst» betyder upplevelsen av hennes ouppnåeliga och samtidigt hemlighetsfullt nära väsen; denna upplevelse får honom att minnas den tid då han ännu inte ryckt undan verklighetens kulisser, dekorationer och förklädnader, innan han insett att »Ja» och »Nej», bejakelse och förnekelse, »Ingenting» och »Någonting», icke-vara och vara, utgör falska problemställningar, ägnade att dölja sanningen, erfarenheten av »någonting annat» bortom alla efemära motsatspar.

*

Sambandet mellan jungfrumotivets utformning i *Dīwān* och centrala motiv och temata i Ekelöfs tidigare lyrik är således uppenbart: bilden av den avlägsna, kanske ouppnåeliga jungfrun från Samothrake återkommer i den sena diktsamlingen, likaså jungfrumotivet från Tag och skriv, med dess komplicerade symbolinnehåll; även motivet den kosmiska modern — den stjärnströdda natthimlen från Coda II och *En Julinatt* varierar i *Dīwān*. Ny är däremot den variant av motivet som Blachernemadonnan — *Átokos* representerar — av Ekelöf identifierad med den enligt honom ursprungligt kvinnliga gudomen, jungfrumodern. Relationen mellan denna gestalt och fursten har en komplicerad karaktär, men tar man fasta på den starkt framhävda erotiska komponenten, är det främst ett drag som frapperar: incestmotivet; detta accentueras ytterligare av det faktum, att jungfrumoderns gestalt tenderar att ingå fusion med dotterns — i sin tur uppfattad som furstens älskade. Sammanställer man så detta incestmotiv med det centrala blindhetsmotivet och bilden av den detroniserade, utblottade furstens vandring med dottern

⁹ *A. a.*, s. 89.

¹ *Utflykter*, s. 89.

² Jfr Åsberg, s. 4 ff.

som trogen ledsagerska i Dīwāns andra avdelning, blir det litterära mönstret bakom Ekelöfs diktsamling lätt urskiljbart: det är Sophokles Oidipus, den blinde tiggaren som vid den barmhärtiga Antigones hand ledes på vandringsen mot Kolonos.³

II

Sagan om Fatumeh anknyter tematiskt och motivmässigt till Dīwān över Fursten av Emgión. En dikt som I: 26 varierar det centrala Átokosmotivet från Dīwān och i I: 18 finns en direkt allusion på handlingen i denna diktsamlings andra avdelning:

Än har jag trott mig vara din hustru
än kanske din dotter
som gav sig ut på marknaderna
att tjäna bröd åt oss. (s. 33)

Grundmönstret är detsamma: även i Sagan om Fatumeh möter en medeltida furste och en kvinnogestalt, Fatumeh, hans älskade. Även fångenskapsmotivet är gemensamt för de bägge diktsamlingarna: furstens fångenskap i Dīwān äger en parallell i den unga Fatumehs fångenskap i en bordell eller ett harem.⁴ Och liksom i Dīwān tenderar bilden av den älskade att glida samman med bilden av Jungfrun-Modern: »En större än du rörde vid mig» säger fursten om mötet med Fatumeh (s. 43) och på ett annat ställe riktar han sig till henne med orden »Jag är ditt barn»; det är liksom slutdikten i Dīwān en dikt om den älskades mörka skönhet, om hennes svarta ögons strålände ljus, vilket håller honom fastnaglad i smärta, som med vassa knivar — samma bild finns f. ö. i Ibn al-‘Arabís *Tarjumán*⁵ — men hennes smärtsamt sköna gestalt får också drag av jungfrumodern, av ikonernas Oumilénie eller Eléousa, ömhetens, barmhärtighetens moder⁶ och identifieras med denna:

Dessa ögon som böjs nedåt
drypande ömhet över ett barn
kind mot kind
som vildhonungsgömmen. (s. 25)

Inom den islamska kulturmiljö som bildar ramen kring Sagan om Fatumeh finns föreställningar om en gudomlig kvinnogestalt som Ekelöf kunnat identifiera med den främreasiatiska modergudinnan och hennes motsvarighet i kristendomens jungfrumoder. Inom vissa sekter har Fatima, profetens dotter,

³ Det förtjänar påpekas, att sambandet i Dīwān mellan föreställningen om modergudinnan och Oidipusmotivet äger en parallell hos Erich Fromm, vilken tolkar Sophokles' tragedi som en symbolisk framställning av konflikten mellan en ursprunglig matriarkalisk religion och ett senare, patriarkaliskt religionssystem. (Fromm, E., *The forgotten language*, London 1952, s. 170 ff.)

⁴ Jfr Ekner, s. 142.

⁵ »Whenever she gazes, she draws against thee trenchant swords» (*Tarjumán* XXIX, s. 107); »or when she gazes her looks are drawn swords» (a. a. XXX, s. 112).

⁶ Jfr Ekner, s. 151; betr. detta motiv i ikonkonsten se Kjellin, s. 243 f.

åtnjutit en gudomlig dyrkan som kommer den kristna Mariakulten mycket nära och som även är klart influerad av denna.⁷ Hon dyrkas under namnet al-Batul, »Jungfrun»,⁸ det finns legender om hennes söners mirakulösa födelse⁹ och av några gnostiska grupper betraktas hon t. o. m. som Marias reinkarnation.¹ Fatimagestalten har emellertid även drag som svarar mot den främreasiatiska modergudinnans funktioner; en shiitisk litanian från 1300-talet, i vilken hon framstår som allt levandes moder, erbjuder ett utmärkt exempel:

Sie ist es, die alles Geschöpfliche an ihren Brüsten
nährt, ohne die Kinder jemals zu entwöhnen, ohne dass
die Fülle ihrer Brüste abnehme;²

Att denna islamska variant av Jungfrun-Modern haft betydelse för Fatumeh-konceptionen står utom tvivel. I en avslutande »Not» till diktsamlingen sammanställer Ekelöf Fatumehs namn med Fatimas — denna namnform möter även, som Brita Wigforss påpekat, i några tidigare publicerade dikter ur samlingen.³

Identifikationen av Fatumeh med Jungfrumodern ligger ju helt i linje med den grundläggande dubbetydighet, den glidning mellan erotik och mystik som utmärker Dīwān över Fursten av Emgión. Men även i andra avseenden tangerar utformningen av jungfrumotivet i Sagan om Fatumeh mystiken i den föregående samlingen. Så varierar Ekelöf i I: 25 det centrala bildlöshetsmotivet från Dīwān I: 27 och II: 21. Olof Lagercrantz har uppgivit att dikten är inspirerad av en bestämd ikon i Ekelöfs ägo,⁴ men rubriken »Xoanon» alluderar på antik konst, på de i sträng frontalitet formade grekiska gudabilderna från arkaisk tid, av vilka den mest berömda var Athena-statyn på Erechteion, snidad av olivträ och försedd med smycken av guld. Därigenom får bilden av Jungfrumodern en mera allmängiltigt syftning som väl svarar mot den synkretistiska tendensen i Dīwān. Och diktens Panhayía är inte bunden vid någon bild: hon uppenbarar sig ständigt på nytt »när hjärtat så önskar». Därför kan hon också berövas alla attribut och dikten beskriver en reduktionsprocess, vars slutpunkt är den fullständiga bildlösheten. Allt i bilden utplånas; all utsmyckning, även guldgrunden och undermålningen lyfts bort och kvar blir endast ett stycke naket olivträ, »En gammal plankbit av oliv, som sågats ur / ett stormfällt träd, en gång för länge sen» (s. 46). Men Jungfrumoderns blick vilar fortfarande på betraktaren, också då ögonen är borta; hon är kvar, fastän hennes bild är utplånad och utövar en hemlighetsfull verkan, osynligt närvarande. Osynligheten, frånvaron föder en paradoxal känsla av närvaro — det är samma glidning mellan

⁷ Massignon, L., *Der gnostische Kult der Fatima im schiitischen Islam*, *Eranos-Jahrbuch* 1938, s. 161 ff.

⁸ *A. a.*, s. 162.

⁹ Se Vaglieris art. *Fatima* i *The encyclopaedia of Islam*. New ed., vol. II, s. 847.

¹ Massignon, s. 171 f.

² Cit. efter *a. a.*, s. 169.

³ Wigforss, B., *Skuggan på muren*, rec. i GHT 4.11.1966.

⁴ Lagercrantz, O., *Inledning till Ekelöf, G., Urval. Dikter 1928–1968*, 1968, s. 8.

polerna distans och närhet som i *Dīwān*. Hela *Sagan om Fatumeh* kan också ses ur detta perspektiv, som skildringen av en verkan genom frånvaro: den beskriver en skilsmässa, en kärlek vilken lever kvar som outplånligt minne, ständigt närvarande och samtidigt ogripbar; redan bilden för *Fatumeh*, skuggan — något oskiljaktigt och på samma gång i sin substanslöshet ogripbart — uttrycker denna ambiguitet. När älskaren i minnet återvänder till mötet med *Fatumeh* kallar han henne sin »*Imām*»: »Jag tänkte länge / på henne / Hon var vacker / Hon var främmande och vacker / O min *Imām*!» (s. 43). Även *Ibn al-'Arabī* talar i *Tarjumān* om *Nizām* som sin *Imām*: »How should I not love the (City of) Peace, since I have there an *Imām* who is the guide of my religion and my reason and my faith?»⁵ Ordet står där i sin allmänna betydelse av andlig ledare. Men i *Ekelöfs* dikt har »*Imām*» troligen en mera speciell syftning, som svarar mot den ovan behandlade tanken i samlingen: bland de s. k. imamiterna möter föreställningen om den siste imamen, som på ett gåtfullt sätt försvunnit år 878, men som fortfarande tros leva och trots sin kroppsliga frånvaro ta del i skeendet, gömd på okänd ort; i likhet med denne dolde imam verkar ju också *Fatumeh* på avstånd, trots sin kroppsliga frånvaro.

I den avslutande noten förklarar *Ekelöf* att namnformen *Fatumeh* innehåller en allusion på latinets »*fatum*», öde; redan detta namn uttrycker således den intima relationen mellan mannen och kvinnan i *Sagan om Fatumeh*: hon är hans öde, utgör en personifikation av detta; hans öde är oupplösligt förbundet med henne:

Fatumeh, i mitt öde
 ligger mitt hopp
 Jag skall inte leva
 om du är död. (s. 42)

De älskande är emellertid även bundna vid varandras öde i en mycket konkret fysisk mening. Påfallande många av de metaforer med vilka diktaren tecknar deras kärlek har associationer till kroppslig smärta: dit hör bilden av de vassa knivarna i I: 11, liksom orden om kärleken i I: 17: »Kärleken är en kirurg / den kan skära i dig som en kniv» (s. 32); det hemlighetsfulla märket, dolkstygnen under bröstet — ett igenkänningstecken — är ett ledmotiv i samlingen (s. 18, 49) och i II: 12 identifieras *Fatumeh* uttryckligen med smärtan, en oskiljaktig följeslagerska under nattens sömnlösa timmar:

Sönnen långt borta
 Smärtan ligger här

 Jag ligger med denna varelse, *Fatumeh*
 vars kropp är förlamad mot min
 i en omfamning utan slut
 Ingenera av oss kan röra sig
 Ingenera kan ge den andra en smekning. (s. 77)

⁵ *Tarjumān* XXXVIII, s. 122.

En intressant variation av motivet möter i en annan av samlingens dikter, II: 22. Den beskriver ett tillstånd av outhärdlig fysisk och psykisk plåga, en lidandets reducerade existensform på den yttersta gränslinjen mellan liv och död, där det fysiska liv som dröjer kvar är »en tunn hinna / spänd som ett trummskinn / mellan detta och Detta»; men även denna tunna hinna, en sträng, skälvande av smärta, är ett instrument för konstnärligt skapande:

Så beledsagar jag i övertoner
rytmen av din röst, dess klagan av strupljud
och dina fingrars lek
på den enda strängen. (s. 93)

Relationen mellan mannen och kvinnan i Sagan om Fatumeh får sitt mest markanta uttryck i den ständigt återkommande skugg- och spegelsymboliken: Fatumeh är, som redan antytts, mannens skugga och han är hennes spegel eller spegelbild — de bägge symbolerna står ju varandra mycket nära: skuggan och spegelbilden är urgamla synonymer.⁶ Symboliken framhäver den oupplösliga förbindelsen mellan de bägge älskande och deras gestalter visar också — som både Ekner och Artur Lundkvist betonat⁷ — en tendens att växla plats och smälta samman med varandra; i flera dikter är det omöjligt att fastställa den talandes identitet: orden kan lika gärna vara lagda i Fatumehs mun som i älskarens.

En utgångspunkt för analysen av skuggsymboliken i Sagan om Fatumeh erbjuder inledningsdikten i samlingens första avdelning och slutdikten i dess andra som bär rubriken »Slut på Sagan om Fatumeh» och som direkt anknyter till den förra; det är en för Ekelöf typisk cirkelkomposition som här svarar mot dikternas fiktiva karaktär av kulor i ett orientaliskt radband: början och slut sammanfaller eller, för att använda diktarens egna ord i II: 20: »Sagan är oändlig: / Den börjar där den slutar» (s. 90). I: 1 skildrar ett möte, mannens möte med Skuggan. Han identifierar henne som sin skugga genom ett hemlighetsfullt tecken: hon visar honom det svarta avtrycket av sin hand på den av månskenet belysta muren. I II: 29 följer han henne; de vandrar »nu åter hand i hand» genom natten ur staden, ut i öknen; solen går upp för en ny dag; vid dagens slut är de framme och i kärleksomfamningen i den nya nattens mörker förenas de till ett:

I Natten
fanns inga vägar mer, de lade sig där hos varann
Inunder honom var ingenting synligt av Skuggan
men när de bytte ställning så som älskande gör
var av honom ingenting synligt under hans Skugga
Så blev av Natten Dag och av Dagen åter en Natt. (s. 103)

Som ett hemlighetsfullt väsen med egen existens möter bilden av skuggan i en dikt av Robert Desnos, *A la faveur de la nuit*,⁸ som Ekelöf tolkat i sin

⁶ Jfr Vinge, L., *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the early 19th Century*, 1967, s. 12 f.

⁷ Ekner, s. 142; Lundkvist, A., *Gunnar*

Inträddestal i Svenska Akademien 1968, s. 24.

⁸ Desnos, R., *Corps et bien* Paris 1930, s. 110.

franska lyrikantologi från 1934.⁹ En mera direkt parallell till den här aktuella scenen ur *Sagan om Fatumeh* erbjuder *Nattvandring i Sorgen och stjärnan*, där Ekelöf rör sig längs associationslinjen skugga–mörker–natt–död; i denna dikt återfinnes också, som Brita Wigforss observerat,¹ det hemlighetsfulla tecknet, skuggan av handen på den månskensvita muren:

Vem var det som smög efter dig,
som gömde sig i skuggan, träd för träd?
Säg, var det natten själv som följde dig
och var det dödens hand du såg
så svart på månskensbleka muren?²

Handavtrycket är — som både Ekner och Wigforss påpekat³ — ett urgammelt magiskt skyddstecken, känt redan från det gamla Babylon,⁴ tecknets förekomst i *Sagan om Fatumeh* sammanhänger säkert också med det faktum, att den handformade talismanen med dess fem utspärrade fingrar i *Islam* går under benämningen »Fätimas hand»⁵ — Fatumehs ovan framhållna samband med Fatimagestalten gör detta mycket troligt.

I *Nattvandring* är emellertid tecknet förknippat med dödstanken och man kan se även kvinnogestalten i *Sagan om Fatumeh* ur detta perspektiv. Bakom tanken på Fatumeh som mannens skuggsjäl — i en dikt talar älskaren om hur hon givit honom en skugga åt hans själ (s. 29), i II: 28 heter det med en likartad formulering, »Endast Din skugga / gav kroppslig närvaro / åt min själ» (s. 102) — skymtar de folkloristiskt och mytologiskt välkända föreställningarna om förbindelsen mellan skuggan och själen;⁶ det är ju främst den dödes själ som tänkes manifesteras sig i skuggan:⁷ de avlidna blir blodlösa skuggor i ett skuggrike. Bilden av Fatumeh, skuggan, har således associationer till döden. Men varför framstår Fatumehs åtbörd som ett igenkänningstecken?

I prosaskissen *Solnedgången i Promenader* finns en skildring som utgör en nära parallell till kärleksparets vandring i *Sagan om Fatumeh*. Den beskriver en drömlig vandring i gemenskap med en gåtfull kvinnogestalt, en gemenskap som slutar i smärtsam skilsmässa:

Jag minns, jag kom från det fjärran landet. Jag hade färdats länge i natten, det började dagas.

Då märkte jag att jag gick arm i arm med någon, men det var som om vi inte hade varit riktigt vakna, varken hon eller jag, som om vi ännu drömde.

Vi gick arm i arm i en jättelik sal. Det var ett museum, men väggarna höjde sig alldeles tomma. Där fanns ingenting annat att se än en skugglik, otalig främling, ständigt densamma. Salen var fylld av en grågrön skymning, egendomligt genomskinlig. Man kunde se hur han strömmade runt som ett blodomlopp, oundviklig och alltid motsols. Och vi två som gick medsols mötte honom ständigt på nytt. Då

⁹ *Hundra år modern fransk dikt*, s. 75.

¹ Wigforss, rec. i GHT.

² *Sorgen och stjärnan*, s. 16.

³ Ekner, s. 146; Wigforss, rec. i GHT.

⁴ Jfr Wadells art. *Hand* i *Encyclopaedia of Religion and Ethics* vol. VI, s. 495.

⁵ Om detta se Massignon, s. 164.

⁶ Jfr Alexanders art. *Soul (primitive)* i *Encyclopaedia of Religion and Ethics* vol. XI, s. 727.

⁷ *Ib.*

sträckte han upp sitt hemska, uttryckslost hotfulla ansikte mot oss, ständigt desamma, aldeles nära . . .

Jag tryckte mig närmare till hennes sida i skräck. Jag ville inte mista henne — och ändå miste jag henne! Vid utgången blev jag ensam, jag vet inte hur . . . Jag blev ensam i purpuröknen där ingen människa fanns mer än jag. Purpuröknen var blodröd som solnedgången. Den sluttade sakta uppåt, man pulsade tungt i den djupa sanden — och där, på andra sidan krönet skedde världens undergång!

Så kom det sig att jag blev ensam i världen, lika ensam som barnet i folkträngseln i parken och som ingen poliskonstapel kan trösta. Det var första gången jag kom till jorden. Vi kom ifrån varandra redan vid ingången till världen. Jag har sökt henne överallt.⁸

Symbolspråket har ju här en klart psykoanalytisk prägel och Ekner — som citerar denna text i samband med sin analys av Panthoidens sång — har tolkat den som en beskrivning av det prenatala tillståndet och det ofödda barnets gemenskap med modern före födelsen.⁹ Fatumeh har ju också drag av en modergestalt och det finns anledning att anta att Skuggan–Fatumeh inte endast har samband med döden, utan även med den form av icke-vara som representeras av det prenatala stadiet: det är därför mötet med skuggan kan beskrivas som en återförening och det är därför det hemlighetsfulla tecknet, skuggan av handen mot muren, är ett igenkänningstecken. En sådan tolkning ligger också i linje med det för Ekelöf typiska perspektiv på liv och död som anlägges i diktsamlingen. Livet, den individuella existensen, är något tillfälligt, en kort parantes mellan det för alla gemensamma, anonyma mörkret före födelsen och efter döden, som utgör det bestående tillståndet, »den utplånliga Natt som kommer» (s. 97): människan föds ur intet och återvänder i döden till detta intet; och liksom denna process i Ekelöfs tidigare diktning — exempelvis *Aspekt på livet och Död och natt i En natt i Otočac*¹ — skildras som en inverterad födelseakt, framställs den i *Sagan om Fatumeh* som en återupplevelse av gemenskapen med en modergestalt:

Den timme, den stund
då du går över från det ena till det andra
Den timme då Tidens förlåt rämnar
hör jag en Sång
en folklig
sjungen av Modern, en moder —
Så var hennes vaggsång
Ja, så var den
Kom, kom till mig:
Kom hem! (s. 68)

En variation på samma tema möter i I: 13, där relationen mellan liv och död ses ur spegelperspektiv: människan föds ur intet, får sitt liv av döden, medan å andra sidan döden, utplåningsprocessen, kan sägas börja redan i livet:

Det kunde ha varit omvänt
som i en spegelvärld:

⁸ *Promenader*, s. 195 f.

⁹ Ekner, s. 83.

¹ *En natt i Otočac*, s. 21, 71.

Döden kunde ha fött dig
 och Livet släckt ut dig
 det ena såväl som det andra —
 Och kanske är det så:
 Ur Död är du kommen, långsamt
 utplånar dig Livet. (s. 28)

Denna tankegång möter f.ö. redan i en av dagboksanteckningarna från 1929–1930: »Om vi är så lyckliga att genom ödet vara bestämda till en sömn så måste vi i alla händelser först förlora alla fysiska och psykiska ägodelar (den som förlorar de psykiska förlorar samtidigt de fysiska). Om döden innebär detta och medför en sådan förlust, så börjar döden redan i livet.»²

Det är mot denna bakgrund Ekner ser sagans slutscen i II: 29 som en dödsskildring och Skuggan–Fatumeh som en dödsbringerska: hon är Utplånanskan som leder älskaren tillbaka in i mörkret, modersskötet döden, som han vid födelsen lösgjort sig från.³ Denna tolkning förefaller väl underbyggd, men dikttexten utesluter inte en alternativ läsning. Den beskriver inte en dödsutplåning, utan en process, varigenom mannen och Skuggan växlar plats och smälter samman med varandra: hon uppgår i honom och han i henne. Detta utesluter inte, att Skuggan även här har ett samband med döds-tanken. Det finns en dikt i *Om hösten*, *Rondel*, där Ekelöf framställer kärleksakten som en upplevelse av en så djup gemenskap att gränserna mellan man och kvinna, jag och du, liv och död förefaller upphävda:

Vad är man och vad är kvinna?
 Två som sover i syskonbädd
 Hand i hand är du mindre rädd —
 men örat susar, blodet strömmar
 blint under ödets ögonbindel

Vad är sömn och vad är drömmar?
 Tvenne klänger vid varann:
 Slår du bränning är jag sand
 flyger du är jag din svindel
 blint under ödets ögonbann

Du mitt liv och jag din döda
 Vi som känner av varann
 vad i tomhet kännas kan:
 Svagaste puls i skymning röda
 blint under ödets ögonbindel
 blint under ödets ögonbann.⁴

I denna riktning kan man också tolka den här aktuella texten i *Sagan om Fatumeh*. När mannen och Skuggan–Fatumeh i sagans slutscen glider samman med varandra och förenas till ett innebär detta en avindividualisering, en ut-

² *Poesi*, 1950: 2, s. 9.

³ Ekner, s. 152 f.

⁴ *Om hösten*, 1951, s. 56 f.; min kurs.

plåning av gränserna mellan jag och du, liv och död: det är en återupplevelse av den gemenskap som existerade före födelsen, före splittringen i skilda kön och individer och samtidigt en anteciperad av den process varigenom dessa gränser definitivt upphävs, döden.

Som vi sett framstår Fatumeh-Skuggan, även som älskarens själ, hans skuggsjäl. Till denna tanke an knyter också dikten I: 6, i vilken Ekelöf tar upp ett traditionellt religiöst motiv, fågeln i buren som en bild för själens fångenskap i kroppen⁵ — det möter bl. a. i en dikt av Rúmí som han själv översatt i *Valfrändskaper*.⁶ Omkvädet, »Svårt är Livet och Annorlunda är inte Döden», varierar några rader ur *Ecce Homo* i *Färjesång*, där också bilden av den fånglade fågeln återfinnes:

Sådant är livet
och annorlunda är inte döden:
På strupens limstång flaxar
fågeln fången.⁷

Detta tema om likheten mellan livets villkor och dödens får även i *Sagan om Fatumeh I: 6* en negativ accent:

Svårt är Livet
och Annorlunda är inte Döden:
Ett fåtal fot är dess rum
men även detta är Avstånd
Fågeln bur är dess eget Väsen
så som min kropp är mitt Galler. (s. 20)

Fångenskapen framstår som en död i livet — bilden av det trånga rummet är naturligtvis en gravmetafor; men ur detta tillstånd av levande död erbjuder kärleken, blickarnas stumma möte, en momentan befrielse. Med syftning på detta möte talas det i en följande dikt, I: 9, om befrielsen ur fångenskapen och kärleksupplevelsens befriande extas skildras i I: 19, där Fatumeh talar om älskaren som ett bevingat celest väsen — motivet äger en parallell i *Tarjumán*s femtiofjärde ode⁸ — och om deras möte som en jublande himmelfärd: »Men du, min Furste, gav mig vingar / Eller är du en Djinn, en Genius / Med dig flög jag upp i sfärerna / som är ovanför himlen» (s. 35).

Den upplevelse som beskrivs i I: 6 är emellertid av ambivalent natur: liksom i flera andra dikter i samlingen är kärleken här förbunden med en erfarenhet av smärta och det är i första hand detta moment som accentueras: medvetenheten om fångenskapen i det egna jaget blir genom mötet plågsamt verklig, förvandlar burens galler till ett glödande halster. Diktens slutstrof

⁵ Om detta se Schimmels art. *Seelenvogel* i *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, 3. Aufl., 5, sp. 1637 samt dens., *Rose und Nachtigall*, *Numen* 1958: 5, s. 85 ff.

⁶ *Valfrändskaper*, s. 67. Samma bild skymtar f. ö. redan i *Legender VIII* i *Dedikation*:

Förtvivlan, kasta din båge,
Bryt dina giftiga pilar!
Obeväpnad, därför osårbar,
Med livets hand i dödens,
Skingrar jag burens mörker
Kring själens vitaste fågel! (s. 82)

⁷ *Färjesång*, s. 51.

⁸ *Tarjumán*, s. 140.

är — liksom dess inledningsstrof — lagd i älskarens mun. Han vänder sig där till Fatumeh med orden »Själ av min Själ»: hennes själ är således en avbild av hans, hans tvillingsjäl. Vi vet att Stagnelius var aktuell för Ekelöf under de sista åren av hans liv⁹ och det ligger nära till hands att sammanställa såväl fångenskapsmotivet (Fatumeh-själen som en slavinna, fångslad i ett österländskt harem) som föreställningen om en kvinnlig tvillingsjäl med Stagnelius' Liljor i Saron. Denna identifikationsakt, varigenom älskaren i Fatumehs själ igenkänner sin egen, gränsar till det i samlingen centrala spegelmotivet. Detta utvecklas i I: 8 som skildrar hur den unga flickan i den älskades ansikte ser sina egna drag reflekterade som i en spegel:

Undra inte, undra inte
 över bilden som du ser:
 över läpparna som formas
 över ögonen som frågar
 över hudens färg som skiftar
 glänsande och matt i ljuset
 över kinderna som flyr —
 Du har sett dig, du har sett dig
 nyss i spegeln av en man. (s. 22)

Ekner har — dock utan att ge sig in på någon närmare analys — identifierat diktens slutrader som ett citat från Ibn al-'Arabí.¹ Det har tidigare utnyttjats av Ekelöf — som motto till *En natt i Otočac* — och återfinnes i *Tarjuman's* tionde ode:

- (1) She said, »I wonder at a lover who in conceit of his merits walks proudly, among flowers in a garden.»
 (2) I replied, »Do not wonder at what thou seest, for thou hast beheld thyself in the mirror of a man.»²

Spegelmotivet möter redan i några *Dīwāndikter*,³ och varieras på flera ställen i *Sagan om Fatumeh*. Undersökningen skall emellertid här koncentreras till en analys av en för samlingens bärande idéinnehåll utomordentligt betydelsefull text, dikten I: 16, som förtjänar att citeras in extenso:

Du är din egen smärtas och din lustas vittne
 din egen spegel och på samma gång i spegeln bilden
 mer sammanflätade och av varandra mer beroende
 än tvenne älskande. Hit tränger inte larmet
 av Riddarens kamp med Draken. I din klyfta
 råar tystnaden, som är den evigt skådandes
 och den beskådades, jungfruns och mystikerns:
 Den kärlek till dig själv som är osjälvisk
 O du som älskade att spegla dig. (s. 31)

Diktens idéinnehåll är intimt förknippat med den problematik som ovan berörts: fångenskapen i det egna jaget; ur denna fångenskap erbjuder kärleken, föreningen mellan de bägge älskande, varigenom den egna individualiteten

⁹ Sjöstrand, Ö., *Förord till Stagnelius*, E. J., ² *Tarjuman*, s. 65.

Dikter i urval av Gunnar Ekelöf 1968, s. 9.

³ *Dīwān*, s. 36, 93. Jfr Ekner, s. 135 f.

¹ Ekner, s. 142.

uppgives, en befrielse. Men tanken har här fått en ny, fördjupad innebörd: kärleksupplevelsen har helt förts över på ett inre plan och texten anger också klart att det är fråga om en mera fullständig förening än den man och kvinna uppnår i kärleksakten, en upplevelse i paritet med mystikerns erfarenhet. Det är ett tillstånd av samma art som tecknas i *Diwān* II: 5 och i *Tag* och skriv: bilden av kärlekens klyfta mellan gott och ont och Jungfrun, rid-daren och draken alluderar ju direkt på dessa texter, liksom diktens inledningsrad varierar *Tag* och skrivs tanke »Endast som vittne är människan till».⁴ Människan har ställt sig utanför den blodiga kampen, befinner sig i ett tillstånd bortom gott och ont; hon har också trätt utanför sig själv, är reducerad till ett vittne, en åskådare av sin egen smärta och lust, sin egen spegel — på samma gång subjekt och objekt, den skådande och den beskådade: »Du är /.../ din egen spegel och på samma gång i spegeln bilden». Denna akt av självåskådning, av självbespeglning beskrives som en kärleksrelation, i vilken de älskande är identiska — kärlekens föremål är den egna bilden i spegeln — och det förefaller naturligt att associera till Narkissosmotivet; men varför säges denna kärlek vara »osjälvisk»? Denna paradoxala tankes idéhistoriska förutsättningar återfinnes i den mystiska traditionens soteriologiska och kosmologiska spekulation: människans innersta jag har del i, eller är identiskt med, det universella varat och genom att försänka sig i kontemplation över detta innersta jag kan hon också erfara denna identitet — det mest koncentrerade uttrycket för tanken är väl upanishadspekulationens sats *tat twam asi*, »det är du». Men upplevelsen av denna identitet förutsätter — det är en annan huvudtanke i den mystiska traditionen — en självutplåningsprocess: den egna viljan måste uppges och den egna individualiteten utplånas för att mystikern restlöst skall kunna uppgå i och erfara sitt innersta väsen som identiskt med den högre enheten — vägen till *unio mystica* är en *via negationis* vars slutpunkt är utplånandet av alla individuella manifestationer och här har just spegelmetaforen ofta tillgripits: bilden av mystikerns inre som en klar spegel, vilken, fullständigt blottad på eget innehåll, omedelbart reflekterar gudomens väsen är ett traditionellt inslag i mystikens symbol-språk.⁵

Mot bakgrunden av de här skisserade tankelinjerna kan spegelsymboliken och paradoxen »Den kärlek till dig själv som är osjälvisk» i Ekelöfs dikt tolkas. Den beskriver ett tillstånd, i vilket jaget är utplånat, lika blottat på eget innehåll som en spegel; men just denna självutplåningsprocess möjliggör en paradoxal insikt i den egna personlighetens innersta väsen och en upplevelse av det senare som en del av något överindividuellt, en högre enhet; självåskådningen, kärleken till den egna bilden i spegeln, blir genom denna identifikationsupplevelse »osjälvisk»: kärlekens föremål är ju jaget som identiskt med den överindividuella, universella enheten.

⁴ *Färjesång*, s. 17.

⁵ Widengren, s. 413 f.; jfr Leisegang, H., *Die Erkenntnis Gottes im Spiegel der Seele*

und der Natur, Zeitschrift für Philosophische Forschung IV: 2, s. 161 ff.

Tanken på en sådan universell enhet ligger ju också helt i linje med den mikrokosmos- makrokosmostanke, den bild av människan som en partikel i en kosmisk varelses kropp som spelar en så stor roll i Ekelöfs diktning och som ingående behandlats av Ekner i hans analys av Panthoidens sång;⁶ i akritcykeln representeras denna högre enhet av Jungfrun-Modern, vilken, som ovan visats, ju även har drag av en allomfattande, kosmisk moder-gestalt.

Till sist skall också det komplicerade barnmotivet i samlingen behandlas. Liksom i fråga om Fatumehgestalten erbjuder texterna här flera alternativa interpretationsmöjligheter och någon entydig tolkning av symbolinnebörden är knappast möjlig.

Barnet är en tvilling av mörker och ljus (s. 27); det är också Fatumeh själv, som i II: 28 apostroferas »O tvilling med ljuset! Du mörka »! (s. 101). Själva skuggsymboliken, tanken på Fatumeh som en skugga, har naturligtvis ett samband med bilden av hennes mörka gestalt som en tvilling till ljuset. Men bilden av barnet som en tvilling av mörker och ljus kan även ses mot bakgrunden av det dubbelperspektiv på liv och död, den tanke på födelsens ambivalens som möter i Sagan om Fatumeh: samtidigt som människan föds till livet föds hon till döden, som i sin tur börjar redan i livet. Mot detta föreställningskomplex svarar också innebörden av själva namnet Fatumeh, vars rot — densamma som i namnet Fatima — har betydelsen »avvänja ett barn»,⁷ en bild för livets långsamma utplåningsprocess.

Fatima bär i traditionen tillnamnet Umm Abihia,⁸ »sin faders moder» och kanske har detta gåtfulla epitet, som man sökt förklara på olika sätt,⁹ spelat en viss roll för den paradoxala tanke som kommer till uttryck i några dikter i Sagan om Fatumeh, att Fatumeh är barn till sig själv. Här föreligger emellertid en annan tolkningsmöjlighet, som utgår från relationen mellan de bägge älskande, Fatumeh och fursten, sådan den framställs i diktsamlingen. Förhållandet mellan fursten och Fatumeh tecknas ju som en relation mellan mor och barn: i fursten möter Fatumeh således sitt barn, men på samma gång sig själv, sin egen spegelbild — han är ju hennes spegel, liksom hon utgör hans skugga. Det är på detta Fatumehs ord i I: 3 — en dikt där också den centrala tanken på döden i livet, på livet som ett slag av död, kommer till uttryck — hänsyftar:

O min moder
jag vet vart du sålde mig
det var till den Höga Port
som heter Döden
I dess värld av speglar skall jag möta
mig själv som ett barn av mig själv
med de visor du skänkt mig

⁶ Ekner, s. 77 ff.

⁷ Vaglieri, s. 847; jfr Ekelöfs Not: [...]
»Det (Fatumeh) är samma kvinnonamn som arab. Fātima, pers. Fātīme, turk. Fatma.

Den ursprungliga betydelsen är 'kvinna som avvänjer sitt barn'.

⁸ Vaglieri, s. 845.

⁹ Massignon, s. 166; Vaglieri, s. 845, 847.

tänkt att korrespondera med siffersumman i de båda andra samlingarna i trilogin som ju innehåller $2 \times 29 = 58$ numrerade dikter, dvs. $5 + 8 =$ siffersumman 13.

Såväl talet 7 som talet 13 har en rikt fasetterad symbolfunktion inom tal-spekulationen,⁵ men åtminstone 7-talet har i Vägvisare en speciell innebörd: det har ett klart samband med de sju stjärnor, som tillsammans med nymånens skära finns återgivna i de ovan nämnda ramillustrationerna till Novisen i Spålato. De skulle naturligtvis i första hand kunna ses som de sju planeterna i den antika astronomin, särskilt som 7-talet sedan gammalt sammanställts med dessa inom talspekulationen,⁶ men av texten i Vägvisare synes framgå att de istället här tänkes symbolisera sjustjärnorna, Plejaderna, som utgör motivet för dikten Det sägs att månen gått ner — typiskt nog placerad som den sjunde dikten i samlingens första avdelning. Frågan förtjänar onekligen att ställas, om inte det på samma sätt finns något samband mellan talet 13 och den andra astrala symbolen i samlingen, månskärans bild. Den finns faktiskt underlag för en sådan hypotes. Talet 13 tycks i den senantika magin i hög grad ha varit knutet till mångudinnan Hekates gestalt⁷ och Hekates mystiska och kultiska funktioner svarar verkligen förbluffande väl mot det associationsmaterial som centrala motivkomplex i Vägvisare till underjorden aktualiserar: som mångudinna spelade hon en viktig roll i födelsemagin men var också — symboliserad i bilden av nymånens skära — den jungfruliga renhetens beskyddarinna,⁸ hon var emellertid även, vilket i detta sammanhang är ännu väsentligare, döds- och underjordsgudinna, som innehade nycklarna till Hades' portar och hade makt att föra de dödas själar upp ur underjorden.⁹

Det finns emellertid i kompositionen av Vägvisare till underjorden en annan strukturell enhet, av mera tematisk än formell art. Själva spegelkompositionen implicerar naturligtvis även en cirkelkomposition, som Ekelöf ytterligare accentuerar genom att låta samlingens sista dikt bära samma rubrik som dess första: Ensam i tysta natten (Ensam i tysta Natten). Slutdikten anknyter både verbalt och innehållsmässigt till inledningsdikten — ett för Ekelöf signifikativt grepp som han ju utnyttjat också i Sagan om Fatumeh och Om hösten. Denna cirkelkomposition är emellertid i Vägvisare till underjorden ännu mera utpekulerad, vilket markeras redan av rubrikerna på de fyra spegelvända dikter som omger mittavdelningen, Novisen i Spålato:

1 Om Djävulen 2 Ensam i tysta Natten // 2 Ensam i tysta Natten 1 När jag ser gud

⁵ Endres, F., *Die Zahl im Mystik und Glauben der Kulturvölker*, Zürich u. Leipzig 1935, s. 105 ff., 161 ff.; Bischoff, E., *Die Mystik und Magie der Zahlen*, Berlin 1920, s. 208 ff., 221 f.

⁶ Endres, s. 105.

⁷ Agrell, S., *Die pergamenische Zauberscheibe und das Tarockspiel*, Humanis-

tiska vetenskapssamfundet i Lund. Årsberättelse 1936-37, s. 67 ff.

⁸ Steuding, art. Hekate i Roscher, *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie* I: 2, sp. 1892 f.

⁹ A. a., sp. 1893, 1896; Heckenbach, art. Hekate i Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaften* 7, sp. 2773 ff.

med skönhet, med sagor
 med djupa ögon, med mjölk
 med en famn, med en lukt av min ammas svett. (s. 16)

Man kan emellertid även sätta detta motiv — barnet som en tvilling av mörker och ljus — i samband med den mörker-ljus-dialektik som utgör ett ledmotiv i *Dīwān*trilogin. Ur mörkret föds ljuset — det är ett återkommande tema i *Sagan om Fatumeh*. I I: 11 säger fursten-barnet att det är Fatumehs mörker som får honom att lysa — »Jag lyser därför att dina ögon är svarta / därför att du är så svart» (s. 26) och om detta mörker som föder ljuset, ett ljus som varken sol, måne eller stjärnor kan ge, handlar också I: 14; det identifieras där med kärleken, kärleken till den svarta Fatumeh:

Varken månen, solen eller stjärnorna
 gav mig ljus
 Det var mörkret som gav
 Och kärlekens ljus i mig
 genom vars kropp dess strålar går. (s. 29)

Liksom i *Dīwān* är denna mörker-ljus-dialektik förknippad med en mystiskt-visionär ljusupplevelse; detta anges klart i II: 11 som även rymmer en allusion på bländningsscenen i *Dīwān*:

Den renaste visionen
 är den rena skuggan
 ljusets motsats

Om Du sett in i solen
 eller i glödgat järn
 och sluter ögonlocket efteråt
 då först skall du se färg
 det sanna blodets färg
 som är din egen, inre

Mörk, mörknad är all färg
 utom den svarta
 som aldrig mer kan mörkna
 I den ser du mig. (s. 75)

Ur denna synpunkt symboliserar barnet den paradoxala ljusupplevelse, som föds ur furstens möte med mörkret, med den svarta Fatumeh.

III.

I sina kommentarer till den sist utgivna delen av *Dīwān*trilogin, *Vägvisare till underjorden*, förklarar Ekelöf, att han betraktar denna diktsamling som »mittvalvet av ruinen *Dīwān*» (*Vägvisare till underjorden*, s. 108) — ett vittnesbörd om den centrala roll han tillmätte samlingen, men också om hans vilja att betona enheten mellan verkets tre delar: utgör *Vägvisare till ruinen* mittvalv, kan *Dīwān* och *Sagan om Fatumeh*, för att tala med Artur Lundkvist, ses som valvets stödjande sidostycken.¹ Ruinfiktionens innebörd i samman-

¹ Lundkvist, s. 21.

hanget är osäker, i varje fall dubbeltydig — kanske vill den antyda att verket endast utgör ett fragment av en tänkt, större helhet; kanske syftar den på att trilogin illustrerar den Ekelöfska tanken om det förflutnas närvaro i nuet.

Omslagsbilden återger också ett stycke av en — antik — ruin: Peristylum i kejsar Diocletianus' palats i Spálato (Split) — den är hämtad från bröderna Adams bildverk om Spálatoruinerna.² Illustrationsvalet kan även sammanställas med det faktum, att av samlingens tre huvudavdelningar just mittavdelningen bär titeln Novisen i Spálato och att scenen där tänkes vara förlagd till det gamla kejsarpalatset.

Dīwāntrilogin är inte det enda exemplet i Ekelöfs produktion på författarens vilja att, med användande av arkitektoniska bilder, utpeka en innehållsmässig enhet mellan olika diktsamlingar. En parallell utgör *Opus incertum* — *En natt i Otočac*, där han velat »antya deras inbördes släktskap och det faktum att de liksom inramar *En Mólna-elegi* genom att i båda fallen välja ett stycke antikt murverk som omslagsbild».³ Den strukturella enheten i Dīwāntrilogin är emellertid mera poängterad, bl. a. genom utnyttjandet av talsymboliken i den formella uppbyggnaden av verket. Genom att *Vägvisare* är tänkt som den mellersta av de tre samlingarna, får det hela en klart symmetrisk struktur: de bägge ramsamlingarna är ju uppbyggda som en svit av vardera 2×29 nummerade dikter, medan de bärande talen i »mittvalvet» är 7 och 13 enligt följande schema:

$$1-13/1-2/1-6(7)6-1/2-1/13-1.$$

Man kan tala om en medveten spegelkomposition i *Vägvisare* till underjorden, en komposition som väl svarar mot de bägge spegelvända bilderna som omramar mittavdelningen, mot spegelskriften i det inledande Leonardocitatet som f. ö. också tycks antyda ett slags spegel — eller Narkissosmotiv, »Noniscoprire se libertà t'è cara, chè l'uolto mio è carciere d'amore»,⁴ samt — inte minst — mot den viktiga roll som spegelmotivet spelar i samlingen. Varje försök till lösning av talens innebörd i *Vägvisare* är naturligtvis förenat med stora svårigheter — kanske är dessa tal endast tänkta som dekorativa element, kanske har de en helt privat eller mycket speciell innebörd — och det kan inte bli fråga om annat än tolkningsförslag med stora felmarginaler. Utnyttjar man de fåtaliga stödpunkter som diktsamlingen erbjuder samt Ekelöfs egna, något kryptiska upplysningar, torde det dock vara möjligt att nå åtminstone några resultat.

Enligt det »grafiska schema» som avslutar *Vägvisare*, utgör dikternas siffersumma talet 7. Antalet dikter i samlingen är 43 och detta tal reducerar således Ekelöf till dess tvärsumma $4 + 3 = 7$, enligt ett för talmystiken typiskt sätt att räkna. Nu går ju 7-talet igen i diktsamlingens formella disposition; det andra talet i denna är 13 och man kan ställa frågan om inte detta är

² Adam, R., *Ruins of the palace of the Emperor Diocletian at Spalatro in Dalmatia*, 1764, pl. XX.

³ *En natt i Otočac*, s. 79.

⁴ Citatet återfinnes i *The literary works of Leonardo da Vinci*, ed. J. P. Richter, London 1883, vol. II, s. 414, not 1367.

Det finns ytterligare exempel på liknande korrespondenser i samlingen. Men därmed är frågan om den innehållsmässiga enheten i verket aktualiserad.

I inledningsdikten introduceras således ett tema, »Ensam i tysta Natten» — »Ensam i tysta Natten / som är den enda som jag nämner min» (s. 11) — som därefter varieras i två av ramdikterna kring Spálatoepisoden — »Ensam i tysta Natten / skall jag trivas namnlös / då ingen identitet är min?» (s. 42), »Ensam i tysta Natten, utan namn / är man som vaknast» (s. 69) — för att slutligen återkomma i samlingens sista dikt: »Ensam i tysta natten trivs jag bäst» (s. 105). Ekelöf anknyter i själva verket till en tidigare dikt — den ingår i *Strountes* — som skildrar diktaren, böjd över patiencekortet och befriad från den påträngande dagen, lyssnande till »vinden i natten / till korybanternas flöjter / och till de eviga vandrarnas språk»:

Ensam i natten trivs jag bäst
ensam med den hemlighetsfulla lampan
befriad från den påträngande dagen.¹

I dessa fyra dikter möter samme gestalt: den ensamme, grubblande mannen i nattens mörker, bunden vid sängen och plågan, »Ensam i mörkret ett med plågan» (s. 11). Den tredje av dikterna — den som följer omedelbart efter *Novisen i Spálato* — beskriver ett tillstånd på gränsen mellan sömn och vaka, i väntan på »det hypnagoga seendet» — det vid halvslummer eller insomnande karakteristiska hallucinationsfenomen, som bl. a. är förbundet med upplevelser av obestämda färgfläckar, eldsupplevelser och fotismer:

— Ensam i Natten
hör jag de inre ljuden, även de
är efemära. Runtomkring dem
står vajande suset av eld
som ett bambusnår
Det hypnagoga seendet
vill inte komma, kommer kanske. Pulsen kämpar
mot livet som en gång skall stanna pulsen. (s. 69)

Dessa dikter anger ramen kring »händelseförloppet» i *Vägvisare till underjorden*, ett händelseförlopp som utgöres av den ensamme grubblarens nattliga drömmar, avbrutna av stunder av sporadiskt uppvaknande, varefter han på nytt glider in i sömnens drömvärld. Texterna ger också på några ställen klara scenanvisningar, som ger vid handen att det är fråga om en serie av drömmar, att skeendet tänkes äga rum i drömmens fantasivärld:

»Dykaren i Drömmen ser med Cyklopöga» (s. 94)
»Någon sade: / Jag såg en dansande man / på stranden av en grön dröm» (s. 97)
»— Ja i gränden av gravar eller i drömmens gränder / viskade någon något till mig». (s. 100)

Göran Printz-Påhlson har i sin studie *Diktarens kringkastade lemmar betonat drömmens betydelsefulla roll som motiv och metaformaterial i Ekelöfs*

¹ *Strountes*, s. 109 f.

lyrik.² Och i Ekelöfs sista diktsamling har drömmotivet en viktigare funktion i verket som helhet än i någon av hans tidigare samlingar. Som framgår av de bägge första av de ovan anförda citaten, förknippas drömmen i Vägvisare till underjorden med havsmotivet, med vattnets element. Det rör sig om en motivkonstellation som är central för Ekelöf och som kan följas mycket långt tillbaka i hans diktning, där vattnets element redan tidigt associeras till fantasi- och drömlivet, ofta i kontrast till en plågsam yttre verklighet. Man kan följa den från debutsamlingens kosmisk sömngångare³ över dikten till Hill i Dedikation, Fossil inskrift,⁴ Dityramb i Sorgen och stjärnan («Och när jag gick längs stranden / där drömmarnas böljor bleka / välvde sig»⁵) och Havstema i Non serviam till En Mölna-elegi («Vrakgods på sömnens stränder / Drömmar som klockklang ur djupen»⁶).

Havsdjupet som symbol för det undermedvetna, för fantasi- och drömlivet, spelar ju också en ytterst viktig roll både i den psykoanalytiskt orienterade mellankrigslyriken — exempelvis hos Robert Desnos, där havets drömvärld är ett ofta återkommande tema⁷ — och i den surrealistiska konstens bildvärld.⁸ Det finns emellertid i Vägvisare till underjorden ännu en komponent i denna motivkonstellation: döden. Drömmarnas havsdjup är också underjorden — »Dykaren i Drömmen ser med cyklopöga / dagar överkliga som underjordens» (s. 94); drömmaren, dykaren i drömmens undervattensvärld, är stadd på resa till underjorden, till de dödas rike.

Detta nedstigande till dödsriket och dettas förbindelse med havet och vattnet anknyter naturligtvis till arketypiska mönster.⁹ Också denna motivkonstellation — vatten—död — är ju ett välkänt element i Ekelöfs tidigare diktning, där vattnets element, floden, havet och vågorna, utgör återkommande dödsmetaforer.¹ Det antika Hadeslandskapet, där de avlidnas själar ur Lethes flod dricker glömska av jordelivet, är ett mytologiskt komplex som Ekelöf flera gånger sökt sig till, framförallt i Färjesång (titeldikten och Melancholia) men även i Opus incertum:

Dessa blanka självbespeglade vatten
ej talar de till mig om liv
men om Lethes våg
Dessa skuggor under de mörka träden
ej nämner de för mig sitt namn och öde
men blott sin glömska

² Printz-Påhlson, G., *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism*, 1958, s. 97 ff.

³ Jfr Kjellén, A., *Diktaren och havet. Drift- och drömsymbolik i svenskspråkig lyrik 1880-1940*, 1957, s. 211.

⁴ Jfr Tideström, G., *Fossil inskrift av Gunnar Ekelöf, Lyrisk tidspegel*, 6 uppl., 1966, s. 120 f.

⁵ *Sorgen och stjärnan*, s. 100.

⁶ *En Mölna-elegi*, 1960, s. 41; jfr Sjöberg, L., *Allusions in the last part of Gunnar*

Ekelöf's En Mölna-elegi, The Germanic Review, 1965: 2, s. 135.

⁷ Kjellén, s. 155 f.

⁸ Ruin, H., *I konstens brännspegel*, 1949, s. 200 ff.

⁹ Jfr Bodkin, M., *Archetypal patterns in poetry*, London 1934, kap. III; om »Karonkomplexet» som mytologiskt och litterärt mönster se Bachelard, G., *L'eau et les rêves* nouv. éd., 1947, s. 100 ff.

¹ Fehrman, *Poesi och parodi*, s. 284 ff.

den törst jag dricker är försatt med döda,
 de är min hunger och de är min föda:
 jag dör deras liv, de lever min död.⁶

Också den ensamme drömmaren i Ekelöfs sista diktsamling befinner sig i ett tillstånd av identitetsmedvetandets och tidsmedvetandets upplösning; protagonistens situation i Elegins inledning — »Densamme eller en annan / jag eller inte jag? / Blivande–nu–förfluten / tid som skenar / årtal i minuten»⁷ — är också hans: »Jag eller du? Tid eller otid?» (s. 69). Liksom Elegins protagonist upplever ju också drömmaren i Vägvisare de döda som en del av sitt eget jag, av sin dröm- och fantasivärld: i hans Hadesdröm får deras länge sedan stumma röster liv. Här möter — för att välja några av de gestalter ur det förflutna som befolkar denna drömvärld — Leonardo da Vinci som på havet mellan Cypern och Armeniens kust fallit i tankar inför mänskenets reflexer i de mörka vattnen vid horisonten (s. 13 f.). Själva situationen är fiktiv men en del av diktens innehåll har samband med Leonardos spekulationer om ljuset och rubriken, Till Diodaren av Soria Ståthållare för den Helige sultanen av Babylon, är en översättning av en autentisk brevöverskrift bland anteckningarna i Codice Atlantico: Al Diodario di Siria locotenete del Sacro Soltano di Babilonia.⁸

Där möter — i den långa dialogdikten »— O Agypte!» — Trismegistos' och Asclepius' skuggor i ett nattligt Alexandria. Materialet till denna dikt är hämtat ur den gnostiska traktatsamling från andra eller tredje århundradet e. Kr., Corpus Hermeticum, som utger sig för att vara uppenbarade av Hermes Trismegistos, den med Hermes identifierade egyptiske vishetsguden Thot. I den s. k. latinska Asclepiusdialogen undervisar Trismegistos sin lärjunge Asclepius om den gudomliga godheten och den sanna kunskapens väsen som är själens och hjärtats enkelhet, om de heliga gudabilderna som människorna rest på jorden, men också om den kommande katastrofen, ett led i den cykliska växlingen mellan undergång och pånyttfödelse: gudarna ska överge jorden och återvända till himlen; barbariska främlingar, skyter och indier, ska

⁶ En *Mölna-elegi*, s. 25; den avslutande Herakleitosallusionen återfinnes i Diels, H., *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 7 Aufl., Berlin 1954, I, s. 168, fr. 77.

⁷ En *Mölna-elegi*, s. 13.

⁸ *The literary works of Leonardo da Vinci*, s. 386, not 1336. Också stadsnamnet Calindra i Erminia (Armenien) omnämns i detta brev; det tycks dock inte vara identiskt med den gamla hamnstaden Khelindre, som Ekelöf uppger (*Vägvisare*, s. 109): om detta, se Richters kommentar till brevet (nr 7, s. 387). Likaså finns i detta brev det egendomliga ljusfenomen omnämnt som Ekelöf talar om i dikten. »Solskenets reflex från Tauros gjorde dagen lång»: Tauros högsta bergstoppar uppfångar ljuset från den sjunkna solen och återkastar dess strålar un-

der en tredjedel av natten (s. 338). På ett annat ställe har Leonardo också, som Ekelöf även uppger i noterna (s. 109), givit en skildring av Cyperns kust (*The literary works of Leonardo da Vinci*, II, s. 267, not 1104). Synvillan mellan det högre och det lägre äger en motsvarighet i Leonardos beskrivning av den synvillan som uppstår då man befinner sig på havet, på exakt samma avstånd, mellan två kuster, en högre och en lägre strand: avståndet till den senare tycks då för ögat mycket större än avståndet till bergen (*a. a.* I, s. 129, not 226). Leonardo har även intresserat sig för hur ögat uppfattar ljusreflexer vid havshorisonten (*a. a.* I, s. 313, not 611) och för de fenomen som uppstår då mänskenet reflekteras mot vattenytan (*a. a.* II, s. 160 f., not 898).

behärska Egypten; Nilen, den heliga floden, ska fyllas av blod till sina bräddar och de dödas tal vara större än de levandes.⁹ Ekelöf anknuter mycket nära till dialogens text. Så parafrastras några ord ur Asclepius — »O Aegypte, Aegypte, religionum tuarum solae supererunt fabulae, eaque incredibiles posteris tuis, solaque supererunt verba lapidibus incisa tua pia facta narrantibus»¹ — i diktens inledningsrader.

— O Agypte! Agypte! [...]
 — Av dina gudaläror skall intet bli kvar
 annat än sagor
 — Och inte ens dina barnbarn skall tro dem!
 Endast de ord som huggits i stenar
 endast de bilder som målats
 skall berätta om dina fromma gärningar. (s. 30)

Men det finns flera döda i detta drömda Hades: en grekisk soldatdiktare som Archilochos (Den svarta stranden, s. 21), en arabisk sagoberättare som Khalaf al-Akhmar (En skugga sade: Mitt namn, s. 86) och många namnlösa gestalter ur det förflutna — byzantinska kejsare, musilmanska härskare och blinda sångare (Med dessa varelser, s. 84). Det är en brokig skara, från skilda tider och länder och på det yttre motivplanet tycks de knappast ha något annat gemensamt, än att de alla figurerar i diktjagets, den ensammes, Hadesdrömmar.

Men det finns en enhetlighet i Vägvisare som varken betingas av ramfiktionen eller av samlingens ovan berörda formella uppbyggnad. Man kan urskilja konturerna av ett slags handlingslinje, knuten till den fiktionsgestalt, som introduceras i den redan citerade tredje dikten i samlingen, Vädret i Dödens hav, vilken således beskriver en resa på »Dödens hav», ett skeppsbrott och ankomsten till ett antikt Hadeslandskap: den skeppsbrutne. Scenen i denna dikt — skeppsbrottsscenen — korresponderar med en följande dikt, »Ge mig gift att dö» (s. 19) samt med den sjätte dikten i Vägvisares sista avdelning, Dykaren i drömmen ser (s. 94–96): också här möter samma gestalt, den skeppsbrutne — en av de många skeppsbrutna i Ekelöfs poesi, den »som stormen tagit», apostroferad i inledningsdikten till Färjesång, de döda sjömännen, De ilandflutna och Emigranten i Non serviam, den drunknade i Pantoidens sång i Om hösten och de av vågorna vaggade i Mølne-elegins hav.²

Dikten »Ge mig gift att dö», där den skeppsbrutne presenteras med orden »Skeppare utan besättning, därför att alla / ätit av lotus, blivit till svin, som jag vägrar befalla —» (s. 19), rymmer en lätt attribuerbar litterär allusion, på Lothofag- och Kirkeepisoderna i Odyssén (IX: 82 ff., resp. X: 233 ff.), medan den skeppsbrutnes situation — »Ensam utmattad rorsman drevs

⁹ *Hermetica*, ed. W. Scott, Oxford 1924, vol. I, Asclepius III 12 A–14 B, 20 B, 23 B–24 A, 24 B–25. Jfr Kroll, J., *Die Lehren*

des Hermes Trismegistos, Münster 1914, s. 167 ff.

¹ *Hermetica*, 25.

² *En Mølne-elegi*, s. 51.

också jag i land ... på en för mig okänd strand» — närmast har associationer både till strandningen på Ogygia, nymfen Kalypsos ö,

Men jag arme drevs dit av en gud för att gästa hos henne,
ensam vid liv, när mitt ilande skepp med den flammade blixten
Zeus hade splittrat itu mitt ute på blånande djupet.
Då förgicks varenda kamrat av mitt hurtiga manskap,
själv jag klängde mig fast vid fartygskölen och kringdrev
nio dagar på hav, men på tionde dygnet om natten
drevo mig gudarna hän till Ogygias ö, som Kalypso
äger till boningsort, skönhåriga, mäktiga nymfen.

(Od. VII: 248–255 i Lagerlöfs övers.; jfr V: 10–11, XII: 403–50.)

och den utmattade Odysseus' ankomst till Fajakernas ö och mötet med Nau-sikaa i Odysseus' femte och sjätte sånger. Också den dikt i Vägvisare som är placerad mellan Vädret i Dödens hav och »Ge mig gift att dö», Det finns en grotta på denna kust, har en otvetydig förbindelse med samma associationssfär. Den är försedd med överskriften Nymfernas grotta; Om nymfernas grotta är titeln på en skrift av den nyplatoniske filosofen Porphyrios, som utgår från skildringen av den åt najaderna helgade offergrottan på Ithakas kust i Odysseus' trettonde sång:

Innerst där inne det står en oliv med yviga grenar,
nära oliven det ligger en skum och förtjusande grotta,
helgad åt dem av nymfernas släkt, som man kallar najader.
Skålar därinne man ser och dubbelörade krukor,
alla av sten, där flitiga bin bereda sin honung.
Väldiga stå där av sten vävstolar, där nymferna väva
slöjor med vågornas skiftande glans, ett under att skåda.
Vatten där kväller beständigt, och tvenne dörrar har grottan,
en, som vetter åt norr, för människor gjord såsom ingång,
och emot söder en annan, en helig dörr, som beträdes
aldrig av människofot, men allenast av saliga gudar.

(XII: 102–113; jfr äv. XI: 347–51.)

Även Odysseus' ställning som den förste Hadesresenären i den västerländska litteraturen hör naturligtvis i hög grad till detta i Ekelöfs sista diktsamling klart urskiljbara associationskomplex: Odysseusmotivet bildar i Vägvisare till underjorden ett litterärt mönster av samma art som Oidipusmotivet i *Dīwāntrilogins* första del.

Denna Odysseusgestalt, den ensamme skeppsbrutne, intar en central ställning i Vägvisare: det är han som företar den resa till underjorden, som beskrives i diktsamlingens inledande och avslutande avdelningar, det är han som är »Dykaren i Drömmen» och som ser havsdjupets, drömdjupets verkliga dagrar skimra för sin blick (s. 94–96) — han är således identisk med diktjaget, den ensamme drömmaren i *Ensam i tysta natten*-dikterna. Denna omständighet har även betydelse för tolkningen av diktsamlingens titel, Vägvisare till underjorden. Dantes pilgrim stiger ned i underjorden vid Vergilius' sida och Aeneas ledsagas på sin vandring i dödsriket av den cumaeiska sibyl-

lan; men i Ekelöfs diktsamling finns ingen sådan vägvisare omnämnd. I detta liknar den Odysseen, som ju också saknar ledsagare i denna mening. Vem är då Vägvisaren?

På ett plan — och i första hand — är det naturligtvis drömmaren själv, den ensamme i den tysta natten, som genom sin inre resa visar vägen till Hades — en resa där läsaren tänkes fylla funktionen av följeslagare, liksom läsaren till En Mölna-elegi är en medvandrare, en viator. Det är han, främlingen, ensam levande bland döda människor och förintade ting, som hör slavarna viska utanför det rum där han ligger vaken, medan han sveper de längesedan multnade täckena kring sin kropp (s. 24–25). Men den ensamme kan i sin tur identifiera sig med Odysseus och se denne som sin vägvisare till de dödas rike — Odysseus, som långt före honom företagit resan till Hades och mött skuggorna.

Det finns även en lätt urskiljbar förbindelse mellan Odysseus — den skeppsbrutne och de fiktionsgestalter som möter i trilogins tidigare delar. I likhet med den fängslade fursten av Emgión³ talar den skeppsbrutne i »Ge mig gift att dö» om sin längtan efter det underbara källvatten, som kan släcka hans törst och rena honom från blodsfläckarna: »Ge mig vatten! Jag har länge druckit det salta / Ge mig vatten, ur någon ström eller källa / Ge mig det trolska vatten som tvättar blodet av mig» (s. 19). Även den skeppsbrutnes samband med den namnlöse fursten i Sagan om Fatumeh är uppenbart. Ett av huvudmotiven från denna samling, furstens möte med Fatumeh-Skuggan, återupprepas i den skeppsbrutnes möte med sin skugga i Hades: »En skugga grep tag i mig, hon sade: / Jag är d i n skugga, jag går dit du går! / Jag skall följa dig vart du går! (s. 15) Detta möte skildras dels i Vädret i Dödens hav, dels i en av samlingens sista dikter. Hon sade: — Byta död eller liv (s. 98–100), — på samma sätt som motsvarande scen i Sagan om Fatumeh ju är delad mellan nazms första och tesbihs sista dikt.

Vädret i Dödens hav beskriver alltså ankomsten till ett Hadeslandskap, vid stranden av Lethes flod. Med denna dikt korresponderar samlingens näst sista dikt, Blickar av sol, som skildrar återkomsten: Hadesresenären återvänder till stranden av dödens mörka vatten för att anträda återfärden. Landskapet tänkes här tydligen vara förlagt till trakten av Bosporen — dikten är försedd med överskriften »Bospor» och den farkost som väntar för överfarten uppges vara en kaïk, en av de långsmala, gondolliknande farkoster som användes av turkarna i dessa trakter:

— Mig väntade

mer oliksidigt byggd än en gondol, en kaïk
den snedaste byggda kaïk jag sett, med Stjärnan i
och med sex roddarstjärnor på var sida
den ena raden svaga och den andra starka
alla beredda att i en spiral ro runt mig
högre och lägre allt som den ena sidan rådde på den andra

³ *Diwān*, s. 34 f., 36 f.

den svaga sidan på den starka
till dess vi strandade
nära de Söta Vattnen. (s. 103 f.)

Både gondolen och kaiken, med deras uppåtsvängda stävar, kan associeras till nymånens skära och enligt manikeisk föreställning är månen ett skepp som för de dödas själar över rymdens hav — en motsvarighet till de gamla Hadesmyternas Karonfärja;⁴ det torde vara en sådan associationslinje Ekelöf följer, då han tecknar bilden av farkosten över dödens vatten, framförd av roddarstjärnorna, en bild som också kan sammanställas med den ovan omnämnda ramillustrationen till Spålatoepisoden, vilken återger månskäran tillsammans med de sju stjärnorna.

Intressantare — och väsentligare — är emellertid den rörelse som dikten beskriver. Återkomsten till utgångspunkten, den ensammes situation i den tysta natten, är en spiralrörelse; den återkommande geometriska bilden av spiralen och cirkeln hör till de viktigaste inslagen i Vägvisare till underjorden. Den går igen inte bara i samlingens disposition, utan äger också anknytning till dess bärande idé — och symbolinnehåll. Den har stor betydelse för tolkningen av Hadesresans symboliska innebörd och för den därmed sammanhängande problematiken. En infallsvinkel mot hela detta idé- och symbolkomplex erbjuder Dykaren i Drömmen ser.

Den ensamme sjunker ned i drömmens undervattensvärld och vandrar i havsdjupets förtrollande skog. Han söker en sötvattenskälla i det salta:

han vet: Någonstans i denna förtrollade skog
finns en sötvattenskälla, sprungen ur djupet
söt och drickbar i labyrinten av salta —
Om han ser tecknen kanske han finner den:
Röda alger är tecknet som visar vägen
till källans kratèr!
Och dess öppning är kantad med röda, finförgrenade
alger fläktande i det starka, stigande
i strömmarna av källsprånget. (s. 94)

Därefter följer en scenväxling. Som tidigare antytts är det i denna dikt som den skeppsbrutnes identitet med drömmaren i *Ensam i tysta natten*-dikterna blir tydligast urskiljbar. Drömmaren förvandlas till den skeppsbrutne — även själva ordet förekommer längre fram i dikten — ensam uppkastad på en för honom okänd, människotom strand. Strandningsmotivet från Vädret i Dödens hav och »Ge mig gift att dö» utformas emellertid här i analogi med dykarefiktionen. Han kastas i land på stranden efter att ha förts av strömmarna från sötvattenskällan i djupet till ytan:

Jag, som drack av den röda källans vatten djupt i det
bittra
har förts av dess strömmar mot ytan

⁴ Nilsson, M. P:n, *Geschichte der griechischen Religion*, II, 2 Aufl., München 1961, s. 493 f. Jfr även Wetter, G. P:son, *Phös* (SHVU 17: 1), s. 134 ff.

som tycktes mig likna en spegel
 av anlupet silver, ouppnåelig. Så kom det sig
 att jag blev kastad, oskadd iland här på stranden
 På stranden möttes jag inte av människor
 men av en bäck med klart, leende, rinnande vatten
 kantad av blond vass
 Den flöt ut i det bittersalta
 lika obekymrad som källan, dess syster
 sprutade upp ur djupet och bar mig till bäcken, sin syster

Bortom bäcken och vassen höjde sig snårskog
 och på en kulle stod en ruin av ett Kastro —
 Detta såg jag, sen somnade jag bland buskarna
 sov som en utmattad sover
 eller en död. (s. 95 f.)

Anknytningen till Odysseusmotivet är mycket lätt antytt, men man kan urskilja en anspelning på Odysseus skildring av den uttröttade, stormdrivna hjältens ankomst till Skeria, fajakernas ö.

Granskar man komponenterna i de citerade diktraderna — vandrigen i havsdjupet, de röda, finförgrenade algerna som visar vägen till sötvattenskällan i havet, dennas förbindelse med strandbäcken, människokroppen som förs av strömmarna från källan i djupet till bäcken som är kransad av blond vass — finner man att samtliga har mycket tydliga associationer till ett bestämt fysiologiskt förlopp: födelseakten. De röda algerna liknar blodådror, källan i djupet och strandbäcken kan ses som livmoders- respektive vaginalmetaforer och diktens fortsättning ger stöd åt en sådan tolkning:

Jag hörde inga röster, men slutade aldrig att grubbla
 över den röda sötvattenskällan med lockiga alger i havet
 och den klara sötvattensbäcken vid ytan
 med den blonda vassen, som tog emot mig
 Dessa tycktes mig likna ett blodomlopp
 i någon större kropp än min egen
 Varför måste den ena strömmen stiga så häftigt
 och den andra sjunka så mjukt och långsamt?
 På detta furstesäte av sten, förtrollad, i mållöshet
 satt jag så länge jag minns
 vet ännu inte om jag är nyligen död
 eller nyfödd. (s. 95 f.)

Havandeskaps- och födelsemotiven tillhör ju den Ekelöfska lyrikens mest centrala skikt och inte heller de enskilda motiv- och symbolelementen i dikten markerar något nytt i hans författarskap — havet-vattnet som sinnbild för fostervattnet har han utnyttjat flera gånger tidigare,⁵ liksom den associativa förbindelsen mellan havsdjupets skönhetsvärld och blodomloppet i människokroppen äger en parallell i mittpartiet av *En Mølne-elegi*, med dess drömsceneri:

⁵ Ekner, s. 76 ff.

vågor underbart skridande från Naxos
 mot det röda gemaket i Mykene
 Hjärtan uttryckta, söndersargade
 Koraller röda som blodomlopp —⁶

Läser man dikten på detta sätt kommer likheten med gängse psykoanalytiska idémotiv i förgrunden: dykaren i drömmens undervattensvärld återupplever det prenatala stadiet och sin egen födelse — här finns tydliga beröringspunkter med Freuds syn på vattendrömmarna som symboliska uttryck för libidons återvändande till födelsemysteriet. Med en sådan läsning förblir emellertid vissa element i dikten oförklarade. Till dessa hör slutraderna, »vet ännu inte om jag är nyligen död / eller nyfödd» och en liknande perspektivförskjutning skymtar tidigare i dikten, då den ilandflutna förklarar, »Detta såg jag, sen somnade jag bland buskarna / sov som en utmattad sover / eller en död». Är den talande levande eller död? Svaret på den frågan kan sökas i den hos Ekelöf ofta varierade tanken på födelsens och dödens polaritet: för honom är också döden ett moderssköte, dödsögonblicket en inverterad födelseakt; individens livslopp beskriver på så sätt en cirkelrörelse, döden blir en återkomst till det för alla gemensamma, anonyma mörkret före födelsen. Det är ju detta konceptionsmaterial som ligger till grund för dödsmotivets utformning i Sagan om Fatumeh; en dikt i denna samling (II: 6) beskriver övergången från liv till död som en återupplevelse av gemenskapen med en överindividuell modersgestalt och detta motiv — Modern som vid dödsbädden sjunger sin vaggång — möter också i inledningsdikten till Novisen i Spálato, som är en hymn till Átokos:

Du som sitter vid varje dödsbädd
 och väntar på att få sjunga
 Du som sjunger vid varje vagga
 och väntar på att få tystna. (s. 47 f.)

Dykaren i Drömmen ser anknyter således till i Ekelöfs lyrik återkommande motiv och teman — bilden av det ofödda barnet i livmodern, tanken på livets och dödens relativitet, på polariteten mellan födelse och död och den cirkelrörelse, tillbaka till utgångspunkten, som individens livslopp beskriver. Men en mera fullständig förståelse av diktens symboliska innebörd erhåller man först genom en sammanställning med andra texter i samlingen. En av dessa är den tidigare omnämnda »Ge mig gift att dö». Dess inledningsord, »Ge mig gift att dö eller drömmar att leva», utgör ett självcitrat, hämtat från slutdikten i sent på jorden, apoteos.⁷ De anger den attityd till verkligheten, som redan tidigt är ett markant inslag i Ekelöfs diktning. Från den smärtsamma upplevelsen av den yttre verklighetens tryck erbjuder döden ett flyktalternativ och den plågsamma verklighetens transformering genom drömmarna ett annat: »Endast den som ännu kan drömma kan leva», heter

⁶ *En Mølne-elegi*, s. 43.

⁷ Jfr Lundkvist, s. 24 f.

det i Drömmen i Sorgen och stjärnan⁸ och i Färjesång framstår dödsflodens vatten som befrielsen från alla livets plågor:⁹

Vid floden äntligen . . . Att fri från plågor
 av ökensyner, vattusprång som sina,
 att glömsk av alla svar på alla frågor,
 oron att växa, ångesten att tvina,
 få vaggas av och an av dessa vågor,
 [. . .]
 Att föras bort tills stränderna försvunnit.
 Att varken vända eller återvända.
 Att varken ha förlorat eller vunnit.
 — Det stora återtaget är till ända.¹

Ställd inför dessa alternativ säger sig diktens jag nu föredra det första: »Just nu / önskar jag hellre än drömmar att leva gift att dö»; men samtidigt tycks han med längtan se tillbaka på en tid, då drömmarna erbjöd en möjlighet till verklighetsflykt, något som även tycks ha varit förenat med erotisk lycka:

Ge mig tillbaka den ö där jag sänktes i drömmar
 Där jag gick under frihetens ok i gyllene tömmar
 Den som strandat en gång i dess sugande skreva
 kämpar inte med rodet, har inte händer att segla
 Vad som fordras av honom är att lära dem smeka —. (s. 19)

Man kan här iaktta en attitydglidning, parallell med den i dikten beskrivna identifikationsprocess, varigenom diktjaget igenkänner sig själv i Odysseus' gestalt. Likt Odysseus har han en gång lidit skeppsbrott; på den ö där han strandat har han mött ett kvinnligt väsen som på samma gång ger gift att dö och drömmar att leva:

Så har jag strandat
 hos den Nymf, som ger gift att dö eller drömmar att leva
 Utan sjökort, utan stjärnor, med och mot strömmar
 har jag strandat en gång på den rödblondas ö. (s. 20)

Hon representerar bägge flyktalternativen. Här har inledningsradernas tema om längtan efter döden flätats samman med skönhets- och kärleksdrömmarnas tema. Alldeles samma temaflätning kan studeras i en idémässigt mera gripbar text i *Vägvisare*, *Hos de döda*. Utgångspunkten är upplevelsen av det plågsamma, fruktansvärda i den verklighet, till vilken vi fötts och mot denna ställs antitetiskt de döda, hos vilka det finns en dröm om skönhet — en skönhetsdröm som i det onda livet representeras av kärleken. Men också den av de levande, som är utestängd från kärlek och lycka, som vunnit

⁸ *Sorgen och stjärnan*, s. 76.

⁹ Jfr Fehrman, *Poesi och parodi*, s. 232, 248 ff.

¹ *Färjesång*, s. 81 f.

insikt i livets grymhet, kan i drömmen om döden uppleva en motsvarighet till de dödas drömmar, erfara en vision av kärlek och skönhet:

Hos de döda finns en aning av skönhet
 Ja i deras döda liv finns en dröm om skönhet
 Den som inte sett, eller känt, hur fruktansvärt
 detta onda liv är som vi fötts till —
 han har inte heller någon dröm om skönhet
 han har inte sett månskenet över floden
 som en vision, som en dröm om skönhet
 Han har inte känt längtan att dyka ner efter månen
 drömma om döden, i drömmen se syner av skönhet
 friskhet lycka liv förälskelse, och en kärlek
 som är skönhet
 I denna grymhet som är vårt liv
 är kärleken drömmen om skönhet. (s. 35)

Överensstämmelserna mellan denna text och Dykaren i Drömmen ser är uppenbara — främst gäller detta den gemensamma associationslinjen dykare–undervatten–dröm–död, men det finns ytterligare en motivöverensstämmelse, som inte ligger i lika öppen dag, men som är väsentlig för tolkningen av båda dikterna. I Hos de döda sammanställs drömmen om döden med längtan att dyka ner efter månen, som speglar sig i flodens vatten; en mycket nära parallell till detta inslag i dikten återfinnes i det drömmaterial, som Freud redovisar i *Die Traumdeutung*:

Ein schöner Wassertraum einer Patientin, der zu einer besonderen Verwendung in der Kur gelangte, ist folgender:
 In ihrem Sommeraufenthalt am See stürzt sie sich ins dunkle Wasser, dort, wo sich der blasse Mond im Wasser spiegelt.²

Freud tolkar detta som en födelsedröm, i det han ser bilden av månen som en vaginalsymbol och inverterar det i det manifesta dröminnehållet beskrivna händelseförloppet:

Träume dieser Art sind Geburtsträume; zu ihrer Deutung gelangt man, wenn man die im manifesten Traume mitgeteilte Tatsache umkehrt, also anstatt: sich ins Wasser stürzen, — aus dem Wasser herauskommen d. h.: geboren werden. Die Lokalität, aus der man geboren wird, erkennt man, wenn man an den mutwilligen Sinn von »la lune« im Französischen denkt. Der blasse Mond ist dann der weisse Popo, aus dem das Kind hergekommen zu sein bald errät.³

Hos Freud är drömmen att dyka efter månen en födelsedröm, i Hos de döda är den förknippad med döden; men för Ekelöf framstår ju också döden som en — inverterad — födelseakt: denna föreställning går, som vi sett, igen i Dykaren i Drömmen ser. Men om Dykaren i Drömmen ser på denna punkt kan användas som stödtext för interpretationen av Hos de döda, kan å andra sidan sambandet mellan dödsdrömmen och födelsesymboliken i den se-

² Freud, S., *Die Traumdeutung* 5 Aufl., Leipzig u. Wien 1919, s. 272.

³ Ib.

nare dikten bidra till tolkningen av Dykaren i Drömmen ser. Drömmen om döden, om de döda, svarar ju i själva verket helt mot diktsamlingens motiviska centrum, Hadesresan, den drömda resan till dödsriket, till de döda. Den som företar resan är ju den ensamme drömmarens identifikationsjag, Odysseus-gestalten — den skeppsbrutne. Här sammanfaller död och dröm också i den bemärkelsen, att Hadesresan innebär ett anticiperande av den personliga döden; men på samma gång innebär drömmresan en återupplevelse av den form av icke-existens, som representeras av tiden före födelsen till det plågsamma livet. Mot denna bakgrund får havandeskaps- och födelsemotivet i Dykaren i Drömmen ser en speciell innebörd. Skildringen av hur den skeppsbrutne i drömmens undervattensvärld förs av strömmarna från källan i djupet till strandbäcken utgör en symbolisk framställning av den resa till dödsriket, som är ämnet för hela diktsamlingen — den dubbeltydiga bilden av födelseakten blir ett adekvat uttryck för den drömda Hadesresans paradox: att redan i livet tränga in i dödens mörka moderssköte, något som samtidigt innebär en återupplevelse av mörkret före födelsen.

I detta sammanhang kan man, slutligen, föra in ytterligare en text i diskussionen. Det är I skogen du vet, som även den är placerad i samlingens sista avdelning och vars drömkaraktär finns poängterad redan i rubriken, Den hypnagoga. Också här beskrives en cirkel- eller spiralrörelse, som äger rum i en större, kvinnlig varelses kropp, »den undergörande madonnan» (således en variant av ett av *Diwäntrilogins* huvudmotiv, Jungfrun-Modern), och redan detta har tydliga associationer till havandeskapssymboliken i Dykaren i Drömmen ser. Men till detta kommer en intressant omständighet. Madonnans inre liknas i dikten vid »Atrevs skattkammare»: »Kryper du in under kjortelfällen ser du det inre / kupigt som Atrevs skattkammare, den väldiga klockan» (s. 89).

Atrevs skattkammare är ju namnet på den största kupolgraven från utgrävningarna i Mykene⁴; nu har Ekelöf flera gånger i sin tidigare lyrik använt just bilden av graven, eller gravkammaren, som en livmodersmetafor — så i *Galla Placidia* i *Strountes*, *Aspekt på livet i En natt i Otočac*⁵ och *Tröttheten sjunker mot jorden i En natt vid horisonten*, där han talar om »en gravkammare, ett abstrakt moderliv»⁶ — vilket f. ö. ligger helt i linje med hans sammanställning av döds- och födelsemotiven, och detta ger oss möjlighet att tolka också denna dikt som en nära parallell till symbolspråket i Dykaren i Drömmen ser.

Det kan vara motiverat att här söka sammanfatta de resultat som vunnits vid studiet av det behandlade textmaterialet. I centrum för *Vägvisare* till underjorden befinner sig jaggestalten, den ensamme i *Ensam i tysta natten*-texterna och hans drömmar. Den innehållsmässiga enheten i verket betingas i första hand av denna drömfiktion: samlingens växlande scener och skilda

⁴ Om detta se t. ex. Matz, F., *Kreta, Mykene, Troja*, Stuttgart 1956, s. 120.

⁵ Ekner, s. 121 ff.

⁶ *Sent på jorden med Appendix 1962 och En natt vid horisonten 1930-1932 1962*, s. 146.

gestalter tillhör den ensammes drömvärld. Men dessa drömmar har en speciell inriktning. De är drömmar om de döda, om skuggorna: målet för den ensammes resa i drömmen är dödsriket. En bärande symbol i samlingen är vattnet, havet, havsdjupet — vattnet är drömmens element, men också dödens och följaktligen även det element i vilket Hadesfärden äger rum. Och denna resa framstår som en spegelbild, en återupprepning av en annan havsresa av en tidigare Hadesbesökare, Odysseus. Odysseen har emellertid inte endast tillhandahållit ett tacksamt allusionsmaterial; med dess ytterst likartade, lätt varierade episoder — vistelsen hos de bägge trollkunniga nymferna, Kirke och Kalypso — och motivupprepningar — skeppsbrottsscenerna vid Ogygia och Skeria — har den även erbjudit ett litterärt mönster, som är lätt att förena med det geometriska schema, som både utgör en ledande kompositionsprincip och ett återkommande tema i diktsamlingen: cirkelrörelsen, den identiska återkomsten till utgångspunkten. I Dykaren i Drömmen har detta rörelseschema förbundits med havandeskaps- och födelsesymboliken, en dubbeltydig symbolik som ger uttryck för Hadesresans-Hadesdrömmens paradoxala innebörd.

Det centrala dödsmotivet får i Vägvisare en positiv utformning, framförallt i Hos de döda: Hadesdrömmen, där alternativen död och dröm förenas, ger en möjlighet till flykt från en ond och grym verklighets plåga. Det står klart, att Ekelöf här fullföljer en linje från sin tidigare diktning. Men hans attityd till döden är inte entydig, lika litet som hans inställning till traditionen: den är ambivalent, och även om det självfallet är omöjligt att här gå in på dödstankens utveckling och accentförskjutningar hos Ekelöf, kan det vara motiverat att peka på några texter ur hans tidigare produktion, där dödstanken interpreteras i negativ riktning. I prosabetraktelsen Under hundstjärnan ifrån 1934 talar han om döden som den »skräck som lamslår hela livet med en oföretagsamhet gömd under lögner. Döden är den stora känslan av ändamålslöshet och meningslöshet som blandar sig i allt vad vi gör eller tänker».⁷ Det är temat om döden i livet, känslan av förlamning, förstening och tomhet, som han senare vid upprepade tillfällen återkommit till. Med avsmak kan han också skriva om den fysiologiska sidan av livets långsamma utplåningsprocess. Så i En dröm (verklig) i Om hösten:

O lik som är i mig!
 Jag betraktar mina händer:
 En dödingshand i en levandes hand
 Jag känner smaken i min mun
 smaken av lik.⁸

Dessa texter handlar om döden i livet, inte om döden i egentlig mening; men i själva valet av döden som en bild för den onda försteningen, tomheten och äcklet inför åldrandet ligger naturligtvis implicit även en starkt negativ attityd till döden som sådan. Och Ekelöf har också skrivit om »underjordens

⁷ *Karavan* 1934, s. 9.

⁸ *Om hösten*, s. 97.

hemsighet»,⁹ om skrällen inför de dödas hemska tillvaro i underjorden. *Contra Prudentium* i *Dedikation* står i skarp kontrast till temat i *Hos de döda*. I den senare dikten är det de döda som är i besittning av den eftertraktade drömmen om skönheten; i *Contra Prudentiums infernovision* präglas de dödas drömmar för evigt av allt det som varit livets ångest och plåga:

Vad glömmet den heliga skriften?
Vad är det som runorna gömmer:
De döda som vilar i griften,
De sover inte, de drömmar!

De tecken som ångesten präntat
I hjärtat som svider och ömmar
Skall tydas av ödet som väntar
I outplånliga drömmar¹

Inte heller *Vägvisare till underjorden* är f. ö. helt konsekvent ifråga om döds-motivets utformning. I en av de dikter som beskriver den skeppsbrutnes möte med sin skugga, *Han sade*: — Byta död eller liv, skymtar en annan inställning än i samlingen i övrigt till de dödas värld:

Hon sade:
— Visste du hur det står till i jorden
skulle du famna mig och sätta dig ner
på min sängkant och gråta! — (s. 98)

Orden rymmer en allusion på *Gilgamešeposets* skildring av de dödas tröstlösa lott i underjorden, på den döde vännen *Enkidus* sorgsna svar på *Gilgameš'* fråga om »jordens ordning»:

Enkidus ande for som en vind upp ur jorden.
(De togo varandra i famn utan hejd),
de plögade råd, de sporde varann:
»Säg mig, min vän, säg mig, min vän,
säg jordens ordning, som du har sett!» —
»Den säger jag dig ej, min vän, den säger jag dig ej!
Sade jag dig jordens ordning, som jag har sett,
så skulle du sätta dig och gråta!» —²

Från upplevelsen av den yttre verklighetens plåga och outhärdlighet, som den gestaltas i *Hos de döda*, är steget inte långt till uppfattningen av denna yttre verklighet som ett tomt sken, en tanke för vilken man kan finna stöd i många religiösa och filosofiska system. I *Ekelöfs* tidigare diktning har den förknippats med temat om döden i livet och med temat om drömmen som ett positivt motvärde till livets outhärdlighet; så i den ovan citerade prosadikten *Drömmen i Sorgen och stjärnan*:

Jag som alltid krävde så mycket av verkligheten, ett har jag lärt mig: Att verklighet dödar! Och ännu ett: Att ingen verklighet finns utom detta — att ingen finns!

⁹ *Opus incertum*, s. 29.

¹ *Dedikation*, s. 26.

² *Gilgameš-eposet*. Övers. Knut Tallqvist,

1962, s. 89. Som Ekner (s. 75 f.) påpekat innehåller *En dröm i Om hösten* direkta citat ur *Gilgamešeposet*.

Endast den som ännu kan drömma kan leva. Och jag som trodde på verkligheten — en del av mig själv är död inom mig därför att ingen fanns.³

I Vägvisare till underjorden är tanken på den fysiska verklighetens irrealitet ett återkommande tema. En aspekt av denna tanke är föreställningen om det illusionära i själva rörelsen, något som illustreras redan i bilden av cirkelrörelsen, den identiska återkomsten till utgångspunkten, men också, på ett ställe, i Zenons bekanta paradox om Akilles och sköldpaddan (s. 70). En annan aspekt på samma grundtanke möter i Leonardodikten; mot det oändliga avståndet emellan ljuskällan, solen, som ger oss möjlighet att uppfatta den verklighet som omger oss, och synobjektet, ställs här det i förhållande till detta avstånd mikroskopiskt lilla människoögats subjektiva avståndsbedömning; månskenets reflexer från den mörka havsytan vid horisonten blir ett exempel på ett i sin tur lånat ljus' återspeglning, en spegling av en spegling och när vårt öga mottar dessa ljusreflexer har ju en tid — ca 8 min. — förflutit från det att ljuskällan, solen, utsände strålarna. Allt detta får i dikten illustrera verklighetens irrealitet — det vi ser här och nu tillhör redan, i en bemärkelse, det förflutna:

Beviset på att det vi ser är överkligt i Tiden
finner du när du ser månskenet
försilvra havets horisont: Då är det solen
som återspeglas där. Men när vårt öga
i sin tur mottar vågornas reflexer
då har vårt öga långt till horisonten
Och vem kan jämföra ett yttre avstånd
och mäta det mot ögats inre avstånd? (s. 14)

Denna attityd till den yttre, givna verkligheten ligger också till grund för den betraktelse över tiden, livet och döden, som Ekelöf låter den ensamme anställa i samlingens sista dikt. Klockan, som representerar den mekaniskt uppmätta tiden, blir en bild för döden i livet, för »livets dragning till död». Och dess tidsangivelse är falsk, inadekvat — den verkliga tiden, den levande tiden, kan inte mätas mekaniskt-maskinellt, lika lite som man kan sätta likhetstecken mellan ett musikstycke och metronomens intetsägande taktslag:⁴

Ensam i tysta natten trivs jag bäst
Ensam med vägguret, denna maksin för icke-tid
Vad vet väl en metronom om musik, om takt
om det den är konstruerad att mäta. Dess ansikte
är blankt och uttryckslost som en främmande gudabilds
Den gör mig medveten om relativiteternas oförenlighet
Liv kan inte mätas med död, musik inte med taktslag

Så långt ligger tankegången helt i linje med Bergsons välkända distinktion mellan den flytande och föränderliga psykologiska tiden och den matematiska tiden, som endast utgör en naturvetenskaplig hjälpkonstruktion. I dik-

³ *Sorgen och stjärnan*, s. 75 f.

sikaliska funktion jfr *Lägga patience* 1969,

⁴ Om bilden av metronomen och dess mu- s. 70.

tens fortsättning för Ekelöf också in bilden av vattnet som symbol för en annan tidsuppfattning än den som representeras av den mekaniska tiden:

Vem kan utröna denna livets dragning till död
 Liv avsöndrar död omkring sig som till ett skydd
 vars tjocklek ni vill mäta med klocka och metronom
 men den som inte bär det döda skelettet utanpå
 bär det inom sig. Hur frigöra liv? Hur nå extasen av liv?
 Jag sänker mig till detta att Flyta!
 med en helt annan tid, med tidvattnet och strömmarna. (s. 105)

Men här blir sambandet klarare mellan diktens idéinnehåll och samlingen i övrigt. Citatets inledningsrader varierar en för Ekelöf typisk tanke, som går igen även i En Mølne-elegi bild av hur det förflutna finns som ett fossil eller ett förstenat foster inom honom:

Jag minns
 Tiden,
 jag har den i mig,
 jag bär den i mig som ett stenbarn,
 färdig och ofödd —⁵

Att frigöra detta förflutna, detta döda liv, är att »Flyta/med en helt annan tid, med tidvattnet och strömmarna». Orden associerar till Odysseus-gestalten, den skeppsbrutne — den ensammes identifikationsjag under Hadesresan — och till vattnets-havets dubbla symbolfunktion i Vägvisare, som på en gång dödens och drömmens element: Hadesdrömmen, resan till de döda illustrerar ju också både tanken på tidens relativitet och livets och dödens relativitet. Den innebär ett övervinnande av den givna tidsdimensionen: genom att överge sin egen tid och stiga ned till de döda ger den ensamme drömmaren det förflutna liv — han dör de dödas liv, medan de lever hans död, för att anknyta till Herakleitosallusionens paradox i En Mølne-elegi.

I diktens senare hälft behandlas tidens, livets och dödens problematik ur en annan aspekt. Kan tidsdimensionen också övervinnas i den andra riktningen? Ett religiöst alternativ, »tron på en nåd, en blix / utanför livets faktiska villkor», avfärdas kategoriskt, som orimligt. Den ensammes trosbekännelse är rent materialistisk, utformad i anslutning till Epikuros och Lucretius: den enda nåd som ges är »de fallande atomernas nåd när de förenas / och bildar något nytt, nyskapat / utan att någon gud har ett finger med i spelet». Så förs ett nytt element in i dikten: tanken på konstverkets förmåga att övervinna tiden, att förmedla »ett avtryck av liv» till eftervärlden; den förenas med det för Ekelöf signifikativa anonymitets- och namnlöshetstemat:

De gamla, de dödsrealistiska vise tänkte alltid på detta:
 Ett hantverk, till sist bara ett avtryck av liv
 en rispa av mejseln som deras jordiska livs hand höll
 ty de signerade sällan, de flesta aldrig, men vad de lämnat
 står sig än i listan av dem som vunnit mot tiden

⁵ *En Mølne-elegi*, s. 28.

i slutdikten av samlingens första avdelning, utformad som en replik på Dantes skildring av helvetestrattens nedersta krets i Infernos sista sång:

I tratten som en annan florentinare beskrivit
fanns ett hål nedåt. Där sitter sen länge
varken Brutus, Cassius eller Lucifer
De har längesen fallit bort från det gudliga
hållet i Helvetet. De finns bortom
solen och månen, i stjärnhimlen, bortom
den provinsiella gudens månadspurgeringar
då han måste gå nedför trappor, i garderoben
för att sedan gå upp i himlen i fladdret av lampor
och höra samma opera
evigt
Vi är ljusare än den Flugherre som nu regerar
valetailen härnere under den skiftande Nåden —. (s. 36)

Tyrannen är omgiven och betjänad av lika onda, förslavade och hycklande änglar:

Änglar som av makten lärt endast krypteriet
och av sanningen endast hyckleriet
konsten att driva med djärv listighet de elända
till krig mord rov och allt mot själens väsen stridigt
De är betjänterna som sparkar oss vid dörrarna!⁹ (s. 32)

Men hans skadegörande makt är i avtagande — i en dikt tecknas hans motbjudande bild som en motsvarighet till Hippokrates' beskrivning av en döendes ansikte:

— När jag ser gud i ansiktet
så vördnadsvärt för Enfalden
När jag ser deras gud i ansiktet
vilket för mig, Satan, låter sig göra
märker jag att min kraft har verkat
Ty ägaren av detta ansikte, besatt av finnar
kvisslor, karbunklar, dragen trötta
skägget orent av drägel, andedragen
flämtande, näsvinklarna snipiga
ögonen glanslösa och håret stripigt . . .
skall aldrig mer ge fingret åt en Adam
och aldrig göra revben till en Eva
och aldrig mer ta ut *ius primae noctis*
som hedersgäst vid något herdebröllop.¹ (s. 71)

⁹ Jfr *Hermetica* 25: »Fit deorum ab hominibus dolenda secessio: soli nocentes angeli remanent, qui huminitate commixti ad omnia audaciae mala miseros manu iniecta compellunt, in bella, in rapinas, in fraudes et in omnia quae sunt animarum naturae contraria.»

¹ »Hippokrates har givit en mycket exakt, ännu i huvuddrag gällande diagnos av hur en döendes ansikte ser ut. Detta är en chargerad efterbildning.» (*Vägvisare*, s. 109.)

Någon nämnvärd likhet mellan de båda texterna finns emellertid knappast; jfr Hippokrates' beskrivning (här anförd i F. Adams översättning): »a sharp nose, hollow eyes, collapsed temples; the ears cold, contracted, and their lobes turned out: the skin about the forehead being rough, distended, and parched; the color of the whole face being green, black, livid, or leard-colored.» (*Hippocratic writings/ Great Books of the Western World 10*, Chicago 1952, s. 19.)

Och mot honom står Satan, skönhetens, kärlekens och det sanna ljusets representant. Han är härskare över väldiga, celesta domäner, ett ljusets rike högt uppe bland stjärnorna i den mörka rymden. Ty denne Lucifer är inte den falska kristna teologins från himlen för alltid störtade morgonstjärna, den besegrade Lucifer. Han säger sig vara långt mäktigare än de vilseförda kristnas provinsielle gud:

Han och hans anhang ljuger. Jag valde ett större rike
[...]
Deras Gud en gud för en liten planet som
går kring en futtig sol medan jag finns bland stjärnorna. (s. 53)

Satan får också uttala sitt förakt inför Kristus. Kristus är en misslyckad frälsare, hans död meningslös — »Kanske var han god, men han misslyckades», »Han begick självmord med andras hjälp» (s. 37) — vars fadda lära utnyttjats av präster och politiker, dessutom en usurpator; det är han, Satan, som är den rätte, den förstfödde sonen, Kristus endast en bortbyting (s. 36 f.).

Själva huvudlinjen i detta tankegods betecknar inte något nytt i Ekelöfs författarskap. Religionskritiken finns där, långt för *Dīwān*trilogin, liksom den markerade aversionen, fränheten i angreppet: »Jag avskyr lukten av kyrka», förklarar han i Deklaration 1941;² och redan i *Under hundstjärnan* 1934 heter det om Kristus och hans anhängare:

En ras som tagit en död människa till sin symbol har på samma gång gjort sin mordiskhet och feghet gentemot livet till någonting gudomligt. Man tror på sitt eget elände, sin egen gemena uselhet som en merit till saligheten. Man dyrkar sitt eget sämre jag som en gud. Man dyrkar döden.³

Med detta sammanhänger också hans avsky för det organiserade, fastlåsta, dogmatiskt fixerade i den officiella religionen:

och kyrkan inte ens en pensionsanstalt
en återförsäkring
Och dessa handpålagda eller handpåläggande
med gravitetiska miner
står utanför den profetiska successionen
Vad är de annat än apor som ser sig i spegeln:
Bilderna är i deras egna ögon
men spegeln är fri från bilden
och ren som vatten
Så oåtkomlig och så väsenlöst är också det
innersta
och förkunnelsen om det innersta
Konsten är djup osäkerhet.
Religionen djup ovisshet.⁴

Ny är däremot den satanistiska mytologin. Utan att göra något försök till definitiv idéhistorisk attribution kan man framhålla, att Ekelöf här anknyter

² *Horisont*, hösten 1941, s. 68.

³ *Karavan* 1934, s. 11.

⁴ *En natt i Oročac*, s. 27.

till en gammal heretisk tradition, som tycks gå tillbaka på vissa kristna sekters vidareutveckling av manikeiskt-dualistiska tankemotiv: messalianerna under 300- och 400-talet lärde, att Satan var den rätte sonen, Guds förstfödde — ett stående element i det satanistiska föreställningskomplexet genom tiderna;⁵ högmedeltidens luciferianer i Frankrike, Italien och Tyskland dyrkade Satan–Lucifer som den av God orättmätigt störtade änglafursten, vilken en gång ska återinsättas i sin forna makt och härlighet bland de himmelska härskarorna.⁶ Till dem som — förmodligen med orätt⁷ — av kyrkan anklagades för satanistisk heresi hörde stedingarna, omnämnda av Strindberg i Inferno⁸ och tidigare av Rydberg i Medeltidens magi:

År 1232 utfärdade Gregorius IX ett brev, i vilket han uppmanade till korståg mot stedingarne, en sekt som utbrett sig i Friesland och Nedersachen. Han beskyllde dem för att dyrka och hava sammankomster med mörkrets furste. Stedingarne skulle nämligen, enligt det påvliga brevet, anse djävulen för den egentlige och gode guden, som av den andre blivit fördriven eller låtit fördriva sig ur himmelen, men som skulle återvända dit i tidernas fullbordan, sedan usurpatorn genom sin eländiga världsregering och sin orättvisa, gjort sig förhatad av människorna och slutligen blivit övertygad om sin oduglighet och vanmakt.⁹

Ekelöf har naturligtvis också kunnat få impulser från en rent litterär satanistisk tradition: den romantiska titanismen med dess bild av den upproriske titanen som trotsar den grymma världsordningens herre — Shelleys Prometheus, Byrons Cain, de Vignys Lucifer,¹ Almqvists Arimangestalt och Baudelaires hyllning till Satan, den skönaste och visaste av änglarna, som skänker kärlekens tröst i detta onda liv, i *Les litanies de Satan*: »O toi, le plus savant et le plus beau des Anges /.../ Qui même aux parias, ces animaux maudits / Enseignes par l'amour le goût du Paradis».² Hit hör också Strindberg med sin skildring av kampen mellan den onda makten, Gud, och den goda, Lucifer, i Efterspelet till Mäster Olof,³ liksom det slutande 1800-talets satanister, Huysmans, Richepin och andra.⁴ Relevanta i detta sammanhang är även Bertil Malmbergs bägge dikter om Lucifer i *Under månens fallande båge* — Kristus uppsöker Lucifer och Hertig Lucifer anropar skaparen⁵ — som Ekelöf

⁵ Petersdorff, E., *Daemonologi*, I, München 1956, s. 63 f.

⁶ *A. a.* II, 1957, s. 93; jfr även Amanns art. *Luciferiens* i *Dictionnaire de Theologie Catholique* 9: 1, sp. 1 044–1 056.

⁷ Se Amann, sp. 1 050 f.

⁸ Strindberg, A., SS 28, s. 204.

⁹ Rydberg, V., *Skrifter* 8 uppl., 1921, s. 121.

¹ Om detta motiv se Černy, V., *Essai sur le Titanisme dans la Poésie Romantique Occidentale entre 1815 et 1850*, Prag u. å. samt Grillet, C., *Le »satanisme» littéraire. Satan,*

béros romantique, Le Correspondant 286 1922, s. 716–732.

² *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*. Ed. F.-F. Gautier, 1, Paris 1918, s. 175.

³ Strindberg, SS 2, s. 313–318; jfr Lamm, M., *Strindbergs dramer*, I, 1924, s. 168 ff. och Brandell, G., *Strindbergs Infernokris*, 1950, s. 38 ff.

⁴ Se Rudwin, M., *Les écrivains diaboliques de la France* Paris 1937, s. 130 ff.

⁵ Malmberg, B., *Under månens fallande båge* 1947, s. 77 ff., 85 ff.

dröjer vid med påfallande intresse i sitt inträdestal över Malmberg 1958⁶ samt D. H. Lawrences Luciferdikt som han översatt:⁷

Angels are bright still, though the brightest fell.
But tell me, tell me, how do you know
that he lost any of his brightness in falling?
He only fell out of your ken, you orthodox angels,
you dull angels tarnished with centuries of conventionality.⁸

I den satanistiska traditionen återfinner man således både den radikala rollomkastningen i Vägvisare — Gud representerar det onda, orättvisan, tyranniet, Satan det goda — och enskilda mytologiska element som föreställningen om Satan som den rätte, den förstfödde sonen. Men här är en distinktion nödvändig. Satan är hos Ekelöf inte en son till den kristne guden, endast till Jungfrun, och han är inte heller den störtade änglafursten — han har aldrig erkänt denne gud som sin herre eller ens jämlike; han framställer sig tvärtom som ett mäktigare väsen än Gud, den låge vasallen. Rollfördelningen mellan de bägge i Vägvisare kan istället jämföras med det mytologiska schema som återfinnes i gnostiska system: denna vår värld, en försvinnande liten del av den stora helheten, är ett verk av en lägre gudomlighet, en demiurg,⁹ och denne skapargud och världshärskare identifierades av gnostiker som Simon Magus och Marcion med den judiske Jahve.¹ I Vägvisares satanistiska teologi fyller den kristne guden denna funktion, medan Satan–Lucifer, för att anknyta till gnostisk terminologi, är en högre eon. Härefter ligger också skillnaden i förhållande till Dīwān, där man eljest — i dikten II: 5 — kan urskilja samma rollomkastning: »Djävulen är gud / och Gud är djävul».² Men vid sidan av denna tanke möter ju i Dīwān föreställningen om att själva kampen mellan gott och ont, mellan gud och djävul är något i och för sig ont; ur detta perspektiv är Djävul och Gud jämställda: »Djävulen är en stor profet / och lika stor med honom Gud / Mellan dessa står striden».³ Över dem bägge — och utanför gudssönernas och djävulssönernas ändlösa strid — står Jungfrun och det är hon som hyllas, inte Djävulen, och inte Gud. Även detta perspektiv finns med i Vägvisare till underjorden — Lucifers stolta självpresentation får inte stå oemotsagd. På hans försäkran, att han är mäktigare än Gud, svarar Novisen med en hyllning till Átokos:

Hon sade: — En enda kan trösta mig:
Det är Hon som är barnlös och hemlös
utanför detta sterila rike
av två kämpande hangestalter —
utanför detta rike av lust och lidande,
ogenomskinlig, genomskinlig, men av ett ljus
som inte ger skugga. (s. 52)

⁶ Bertil Malmberg. *Inträdestal i Svenska Akademien* 1958, s. 22 ff.

⁷ *Valfrändskaper*, s. 48.

⁸ *The Complete Poems of D. H. Lawrence*, London 1957, vol. III, s. 42.

⁹ Leisegang, H., *Die Gnosis* Leipzig 1924, s. 24 ff.

¹ *A. a.*, s. 103, 274 ff.

² *Dīwān*, s. 58.

³ *Dīwān*, s. 60.

En tredje interpretation av relationen mellan de bägge makterna ges i dikten Om Djävulen, placerad som »Ormhuvud» mellan samlingens första avdelning och Novisen i Spålato. Där förklaras Djävulen vara det aktiva, närvarande, här och nu verksamma, medan Gud är en ständigt frånvarande, passiv deus otiosus. Men därmed är inte sagt att det onda behärskar världen. En sådan kategoriindelning avvisas — ett frånvarande gott är inte detsamma som ett närvarande ont, utan »Det ständigt verksamma», som inte kan fångas i kategorierna gott och ont:

Om Djävulen vore mycket att säga
Han är inte död, han lever
Hur skulle han kunna ha avskaffats
av en ständigt frånvarande gud?

Han är närvarande
Se med egna ögon, se med hans ögon
Han kan uppenbara sig var som helst
Kanske är han god, kanske är han du
kanske är du ond, men du är
Vad är då ett frånvarande gott? Ett närvarande ont?
Det ständigt verksamma! (s. 41)

En del av diktens tankeinhåll — föreställningen om en över det jordiska skeendet upphöjd, passiv gud — har anknytningspunkter i en bred idétradition med rötter i antik rationalism (exempelvis Epikuros lära om gudarnas ataraxía) och som framförallt är förbunden med upplysningstidens deism. Trots detta föreligger emellertid här en möjlighet till en mera bestämd attribution. I sina kommentarer till *Dīwān* talar Ekelöf om den armenisk-kurdiska stam som hans furste skall ha tillhört och tillfogat:

Kurdiska stammar har funnits på olika håll i det byzantinska riket, men framför allt i bergstrakterna kring Vansjön där de bodde blandade med armenierna. Ända till i dag har de behållit sin egenart. Ibland har de kallats djävulsdyrkare, ibland eldsdyrkare.⁴

Med all säkerhet syftar diktaren på de s. k. jesiderna i dessa trakter, vilkas egenartade religion omfattar både en eldsdyrkan av iranskt ursprung och en kult av Satan under namnet Malak Tā'ūs, påfågelsängeln.⁵ Den jesidiska religionen kan ses som ett försök att överbrygga en ursprunglig dualism, i det att den förklarar det onda som ett resultat av vår otillräckliga kunskap — i själva verket överensstämmer även det vi kallar ont med den gudomliga planen.⁶ Enligt jesidisk uppfattning befinner sig Gud på långt avstånd, fjärran från denna värld, medan Satan — som inte får fattas som en djävul i kristen eller judisk mening eftersom jesiderna inte erkänner något till sitt väsen ond princip — är den aktiva aspekten av det gudomliga, ett den högste gudens

⁴ *Dīwān*, s. 106.

⁵ Carnoy, art. *Yesidis* i *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, vol. XII, s. 830; Empson, R. H. W., *The cult of the Peacock Angel*, London 1928, s. 134 ff.

⁶ Carnoy, s. 831; Horten, M., *Die Geheimlehre der sogenannten »Teufelsanbeter«*, *Der neue Orient* III 1918, s. 106.

verksamma redskap på jorden:⁷ i hans hand är hälsa och välgång, såväl som sjukdom och olycka.⁸ Här återfinner man således just de föreställningselement som Ekelöf använder sig av i *Om Djävulen* och tanken på ett samband är svår att avvisa. (Däremot förefaller det svårt att finna något speciellt jesidiskt inslag i *Dīwāntexterna*, möjligen bortsett från furstens ord i dikten II: 5, att han dyrkat Djävulen vid sidan av Gud.)

Tanken på Djävulen som det här och nu verksamma och på gud som en avlägsen *deus otiosus* är ju oförenlig med föreställningen om Gud som den onde världshärskaren, liksom bilden av Gud och Djävul som två om det jordiska kämpande makter kan synas vara uttryck för en tredje, från de andra avvikande, inställning.

Själva problemställningen är ju densamma som sysselsätter Ekelöf redan i *Färjesång*: kampen mellan gott och ont är resultatet av människans egen fångenskap i dualismen; Gud och Djävul kan — liksom riddaren och draken i *Färjesång* — betraktas som projiceringar av den mänskliga tankens stereotypa verklighetsstrukturering, i kategorier som gott och ont och ur denna synpunkt måste ett ställningstagande för någon av de kämpande makterna framstå som meningslös. Det är den inställningen som redovisas i orden om de två kämpande hangestalterna, men även tanken i *Om Djävulen* — att det här och nu verksamma inte kan fångas i kategorier som gott och ont, inte kan identifieras med vare sig Gud eller Djävul — är ett uttryck för samma grundinställning. Men å andra sidan kan Ekelöf ibland använda sig av stereotypa kategorier som synd och nåd, renhet och orenhet etc. som psykologiska begrepp; de utgör då poler i en dialektisk process, där upplevelsen av den negativa polen blir en förutsättning för en djupare insikt och ur denna synpunkt fyller en positiv funktion. Som illustrationsexempel kan väljas en dikt i *En natt vid horisonten*, *Om renheten och vägen till renhet*:

De tror

att renheten är jungfrulig men någon jungfrulig renhet finns inte. Den goda renheten är medveten, och ingen kan bli ren utan att först ha smutsat ner sig —

att smutsa ner sig är nödvändigt för att kunna bli ren

[...]

den som vill känna kärlekens renhet måste gå på bordeller⁹

I linje med denna tankegång ligger fusionen i *Vägvisare* mellan Jungfrumodern, Allmodern, *Panayía* och *Pannýchis* (s. 36, 83), skökan, beredd till samlag hela natten igenom. Ordet återfinnes i *Petronius' Satyricon*: »ita, ita [...] cur non, [...] devirginatur Pannychis nostra».¹ Djävulspredikans inledning anknyter till dessa ord; i denna dikt framstår också upplevelsen av befläckelsen och förnedringen som en förutsättning för en djupare insikt i kärlekens renhet:

⁷ *Ib.*; Empson, s. 77 f.

⁸ Empson, s. 135.

⁹ *En natt vid horisonten*, s. 150.

¹ *Satirica*, ed. K. Müller-W. Ehlers, München 1965, 25: 1.

Ita! Ita! Cur non devirginatur nostra vita? — Jungfrun
 måste devirgineras för att på nytt bli jungfru
 Därför är könet inte till bara för samlag! Högre
 än Oskulden står hon som Ödet gjort till en renad. Högre
 står också han som tagit med våld, och fått veta
 något om Okränkbarhet, att inte brutalitet kan skända! (s. 78)

Överhuvudtaget kan det satanistiska idéinslaget i *Vägvisare* till underjorden ses ur denna aspekt, som ett led i ett dialektiskt schema. Novisen i *Spålato* stannar inte vid förnekelsens pol, vid accepterandet av den lära som Djävulen predikar. Det är genom mötet med det ondas representant och genom identifikationen med denne som Novisen befrias från sin ursprungliga renhet, som är en fångenskap. Men den insikt som detta möte leder fram till är inte förnekelsens — den ligger »bortom tro och förnekelse» (s. 56) och innebär på detta sätt också den en befrielse ur dualismens bojar.

Novisen i *Spålato* skildrar en ung kvinnogestalt, Novisen, och en gestalt som själv kallar sig Satan men som för den unga kvinnan framstår som »Ängeln». Den beskriver deras möten, då han besöker henne i den tysta natten och liksom *Sagan om Fatumeh*, som den motivmässigt kommer mycket nära, kan Novisen i *Spålato* på ett plan läsas som en svit av kärleksdikter. Det är en kärlek som är minnets, drömmens och blickarnas stumma möte mera än den kroppsliga beröringens och den fullbordade omfamningens:

Han tänkte:

— Två ögonkast mellan oss, undrande
 och förundrade, som två världar, är av en kärlek
 för stor att fullbordas:
 Drömmens ögonblick, eller minnets, utan beröring
 utan en hälsning, bara med blicken — en fågel! (s. 60)

Men liksom i *Sagan om Fatumeh* innebär denna skygga, undanglidande kärlek en sammansmältning av mycket djupare och innerligare art än mannens och kvinnans förening i kärleksakten. Han blir en del av henne själv, av hennes psykiska och fysiska liv, hennes smärta och på samma gång hennes glädje — här återkommer den egenartade identifikationen av den älskade med smärtan från *Sagan om Fatumeh*, fastän med omkastade könsroller — det är nu den manliga parten som representerar smärtan:

En ängel besöker mig varje natt
 Han rycker mig ur sängen av smärta
 till en smärta av glädje
 som blir en glädje av smärta
 större än en jag hade —. (s. 50)

Likt *Fatumehs* älskare kan Novisen också kalla sin partner »Själ av min själ» (s. 63); hon kan se sig själv med hans ögon, liksom han kan se sig med hennes ögon (s. 57). Deras sammansmältning i den mörka natten är fullständig:

Han står bredvid. Han lutar sig, sänker sitt öga
 in i mitt blundande öga. Jag ser på dess insida
 skuggan av honom. Stunden med honom har kommit
 med synen av honom, med honom själv har den kommit. (s. 63)

I denna akt av ömsesidig självutplåning och sammansmältning finns en tydlig glidning mellan erotik och mystik, denna glidning som är så central för hela *Dīwān*trilogin. Man kan gå ett steg längre och säga, att en del av dessa texters innebörd kan friläggas först om man läser dem inte endast som kärleksdikter utan som försök att gestalta en inre, mystisk erfarenhet. Arten av denna erfarenhet finns närmare antydd i *Hon sade*: — Skilj mig. Konfrontationen med Ängeln tycks för *Novisen* innebära en momentan upplevelse av eller en aning om den innersta punkt, där jaget upphör att vara jag, en upplevelse av det inre tomrum, där ingen identitet existerar. Ingen annan individ, »ingen i yttervärlden», kan bryta det lås som jagmedvetandet, fasthållandet vid den egna identiteten utgör, detta listigt bevakade lås som skiljer människa från människa. Endast Ängeln, en »Låssmed för alla» kan bryta det:

Ingen i yttervärlden skulle våga bryta sig in i
 det inre tomrummet, där ingen finns! Och ingen låssmed
 vare sig innanför eller utanför, skulle våga
 bryta låset som skiljer låssmed från låssmed
 lika, likgiltiga, lika listiga alla, utan Vara
 Men du, Låssmed för alla! Du skulle våga! (s. 55 f.)

Mot detta inre tomrum svarar en känsla av brist, av »saknad» (s. 54), som människan bär med sig genom livet. Kring detta grundtema i *Dīwān*trilogin och i Ekelöfs diktning överhuvudtaget, saknaden, bristen, frånvaron, avståndet, kretsar även »Djävulspredikan». Också i denna dikt spelar den erotiska symboliken en viktig roll. Men i motsats till *Novisen* i *Spálato* och i likhet med *Dīwān* är det här den manliga parten som blir den långtande, som upplever känslan av saknad, av att »någonting alltid fattas» (s. 80). Och här möter åter samma glidning mellan polerna distans och närhet som i *Dīwān* och *Sagan om Fatumeh*: den paradoxala tanken på en hemlighetsfull verkan genom frånvaro, tanken att avståndet, osynligheten är Jungfruns uppenbarelsform. Jungfrumoderns gestalt — här identifierad med skökan — återkommer tillsammans med bildlöshetsmotivet:

Klär man den älskade naken, sker det med Smärta
 Då blir hon verkligen helig och tillbedd
 därför att du behöver henne. Är hon åter en sköka
 blir maphoriet höftskynke, hon får en ros mellan
 tänderna

Skapar du denna bild ifrån träet blir det en bild av träet
 Skönheten finns där och Kärleken, men som förhoppning (s. 81)

I det nakna träet, under den fullständigt utplånade, osynliga bilden, finns skönheten och kärleken kvar som förhoppning — denna kärlek har inget

