



LUND UNIVERSITY

Drömmens vin, ordets blod

tolv föredrag om Vilhelm Ekelunds lyrik

Ljung, Per Erik

2004

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Ljung, P. E. (Red.) (2004). *Drömmens vin, ordets blod: tolv föredrag om Vilhelm Ekelunds lyrik*. (Absalon : skrifter / utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund; Vol. 20). Litteraturvetenskapliga institutionen, Lunds universitet.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

Drömmens Vin, Ordets Blod
Tolv föredrag om Vilhelm Ekelunds lyrik

Redaktör
Per Erik Ljung

ABSALON
Skrifter utgivna vid
Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Drömmens Vin, Ordets Blod
Tolv föredrag om Vilhelm Ekelunds lyrik

Redaktör
Per Erik Ljung

ABSALON

Skrifter utgivna vid

Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

Helgonabacken 12

223 62 LUND

□ Författarna och

Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund 2004

Redaktion för skriftserien: Birthe Sjöberg (red), Lars Gustaf Andersson,
Anders Palm, Johan Stenström, Jenny Westerström

Omslag: Jonas Ellerström

Layout: Birthe Sjöberg

ISSN 1102-5522

ISBN 91-88396-19-3

Tryck: Lunds universitet, Media-Tryck
LUND 2004

Innehåll

Per Erik Ljung: <i>Inledning</i>	7
Bernt Olsson: <i>"Progne, Progne, fruktar också du det hvita hemska ljuset"</i> (<i>"Progne"</i> , Dithyramber i aftonglans)	9
Anna Smedberg Bondesson: <i>Persephones finsträckta fot – en feministisk karateövning</i> (<i>"Persephona"</i> , Grekisk bukett)	17
Lars-Håkan Svensson: <i>"Hvad gör hon är svart": Vilhelm Ekelund och det grekiska epigrammet</i> (<i>"Asklepiades"</i> , Grekisk bukett)	23
Paul Tenngart: <i>En skönhet som skändar</i> (<i>"Till skönheten"</i> , Syner)	43
Anders Mortensen: <i>Avsides och utan avsikt</i> (<i>"Sorgen"</i> , Melodier utan skymning)	55
Vasilis Papageorgiou: <i>Vilhelm Ekelunds taktfulla val</i> (<i>"Glaukos"</i> , Grekisk bukett)	63
Lars Gustaf Andersson: <i>Det ensamma jaget och naturens väntansstämning</i> (<i>"Idyll"</i> , Vårbris)	69
Louise Vinge: <i>Vilhelm Ekelunds "Den gamla gården". En Riffaterreläsning</i> (<i>"Den gamla gården"</i> , Syner)	79
Helena Nilsson: <i>En hyllningsdikt – "Till Ola Hansson"?</i> (<i>"Till Ola Hansson"</i> , Dithyramber i aftonglans)	87
Karin Nykvist: <i>Den ambivalente flanören</i> (<i>"Staden"</i> , In Candidum)	99
Anders Palm: <i>Ögon-blick. Ekelunds Eros och Baudelaires estetik</i> (IX, Elegier)	107
Per Erik Ljung: <i>I dunklet av kajernas träd</i> (<i>"Vännerna"</i> , Elegier)	117

O Poesi!

Jagen skulle våga
att walkas dig,
som ej har i själen
dröms,
drömkrafts dristighet nog
att våga drömma —

Ordet!

Ordet på nytt födelse.

O, ni bläksiktiga!

som skrien — : "verklighetsfrämmande!"

på allt som andas Tro,

Verklighets kärlek;

ni ordskandare, ni synverklighets

prälar!

aldri har er själ smakat

Drömmens Vill ord

~~Drömmens~~ Ordet Blod.

Inledning

Hösten 2000 var det 100 år sedan Vilhelm Ekelunds första diktsamling – *Vårbris* – kom ut. Det var den yttre anledningen att ägna en dag vid Litteraturvetenskapliga institutionen åt Vilhelm Ekelunds lyrik. Tanken var att hylla poeten med föredrag och diskussioner som kunde sätta olika och kanske oväntade aspekter av det tidiga författarskapet i centrum. En rad kollegor och doktorander, alla poesiälskare och poesiforskare, bjöds in och fick som enda begränsning i sin uppgift att utgå från en dikt, för tolkning, kommentar eller vidare reflexioner. Det var inte i första hand bidrag till Ekelundforskningen vi var ute efter – utan efter den levande förståelsen av ett antal dikter och intryck från dem. Det rör sig ju om ett i många avseenden starkt författarskap, ett som är profilerat och inflytelserikt och som oupphörligt ger upphov till nya reaktioner. Lojaliteten mot de nya intrycken blev viktigare än att förhålla sig till forskningstraditionen.

Programmet fick något av en struktur genom en uppdelning av dagen i fyra seminarier med tre föredrag i varje – och den ordningen finns också här i boken. Först kommer några bidrag med anknytning till Ekelunds produktiva sätt att förhålla sig till grekiska epigram. Bernt Olsson, Anna Smedberg och Lars-Håkan Svensson placerar Ekelund både i traditionen och i oväntade moderna sammanhang. Paul Tenngart, Anders Mortensen och Vasilis Papageorgiou sysslar alla med vad man i bred mening kunde kalla Ekelunds poetik – Tenngart och Mortensen genom att undersöka den hållning och den adressat man kan tycka sig ana i dikterna, Papageorgiou genom att se närmare på de kalkylerade estetiska val diktaren gör i sina rytmiskt nyskapande översättningar. Lars Gustaf Andersson, Louise Vinge och Helena Nilsson ser närmare på några dikter som befinner sig i bestämda genresammanhang och litteraturhistoriska konstellationer. Här förnims också den skånska förankringen tydligare än på andra håll. Idyllen visar sig vara mindre statisk och menlös än man har tänkt sig och den som blir hylad av Vilhelm Ekelund blir det sällan på något entydigt sätt. Till sist kommer några dikter och kommentarer som placerar Ekelund mitt i det moderna livet – i staden, bland alla blickarna och oljuden. Karin Ny-

kvist, Anders Palm och jag själv får vid flera tillfällen anledning att tänka på Baudelaire. Men den franske poeten förekommer naturligtvis på andra ställen också – det går många linjer kors och tvärs mellan artiklarna i denna bok. Liksom för övrigt, och ibland oväntat, till författare som Viktor Rydberg, Hilda Doolittle, John Cowper Powys, Lotta Olsson, Albert Camus och Charles Bukowski.

Läsaren kommer att finna att bidragen är väldigt olikartade i uppläggning och ton. De flesta av författarna har valt att låta karaktären av föredrag vara kvar i texten. Andra har valt att elaborera sina resonemang en smula i vetenskaplig riktning. På samma sätt kan man finna skillnader i sätten att hänvisa och citera, här finns ingen strävan att göra texten enhetlig. Men den intresserade kommer inte att ha några problem med att hitta vidare utifrån texterna. Förhoppningen är naturligtvis att locka läsarna – både till nya upplevelser bland Ekelunds dikter och till att gå vidare i de sammanhang som öppnas via våra kommentarer till dem.

Boken har fått sin titel från de avslutande raderna i en anteckning som Ekelund gjorde kring 1930. Den finns publicerad som en dikt i *Hjärtats vaggvisor* (1970) och i den samlade utgåvan av *Dikter* (1980). I *Båge och lyra 1932* återfinns den, i prosaversion, som aforism 115 i en avdelning som heter just "Båge och lyra". Sak samma: det rör sig om den "drömkrafts dristighet" som griper oss. Och som på många håll drar genom vår diktning, alltsedan *Vårbris* kom ut, för nu mer än hundra år sedan.

Lund i februari 2004
Per Erik Ljung

”Progne, Progne, fruktar också du det hvita hemska ljuset”

Bernt Olsson

Progne

Hvarför hörs i kväll så tidigt,
sorgsna Progne, dina klagoljud?
Är så smärtsamt fullt det trånga
stackars hjärtat mer än annars –
Itys, Itys...

Hvit är himlen, vit är stranden,
hafvet ligger blekt;
rosenbuskarne i snåren
stå med purpurknoppar fulla
bland de hvita, hvita slån.

Å det hvita, hvita –
himlens hvita, sandens, vårens hvita!
Progne, Progne, i ditt hjärta,
i ditt fågelhjärta brista
där väl samma klagans bäckar
som uti mitt eget
dignande förbrända
hårda mänskohjärta?

Progne, Progne, fruktar också
du det hvita hemska ljuset,
räds ock du för våren,
som nu obarmhärtigt
rycker an och öppnar
blödande djup i själen!

Itys, Itys..

Den dikt jag har valt att begrunda är ”Progne” i *Dithyramber i aftonglans*.
Det finns två dikter med den titeln. Jag har valt den andra, den som börjar:
”Hvarför hörs i kväll så tidigt, sorgsna Progne, dina klagoljud?”

Dikten har alltså titeln ”Progne”. Vem Progne är sägs inte ut, men i rad 14 talar diktaren om att klagans bäckar brista i Progenes fågelhjärta. Progne är alltså en fågel. Namnet hör hemma i den grekiska myten om Tereus. Kung Tereus våldtog sin svägerska Filomele (eller Philomela) och ryckte ut hennes tunga så att hon inte skulle kunna berätta vad som hänt. På något sätt får hon dock fram ett budskap till systemn Progne och de hämnas då på Tereus genom att döda Tereus’ son med Progne, som bär namnet Itys, och ge honom kroppen att äta. Filomele förvandlades sedan till en näktergal, Progne till en svala och Tereus till en vipa.

Ekelund säger ingenting om myten. Men namnet Itys förekommer, upprepat, först i rad 5, sedan i slutraden.

Det centrala i dikten är egentligen inte de mytiska gestalterna utan klagoljudet. ”Hvarför hörs i kväll så tidigt, sorgsna Progne, dina klagoljud?” börjar dikten. I raderna 13–18, där namnet Progne återkommer, återkommer också klagotemat:

Progne, Progne, i ditt hjärta,
i ditt fågelhjärta brista
där väl samma klagans bäckar
som uti mitt eget
dignande förbrända
hårda mänskohjärta?

Första raden i dikten talar om en kväll. I slutpartiet förekommer ytterligare en tidsbestämning: det talas om våren. Fågelsång hör främst våren till. Men om nu Progne är svalan, varför talar diktaren då om klagoljud som hörs så tidigt på kvällen. Svalan är knappast någon fågel vars läten hör just den sena kvällen till.

En förklaring hittar vi kanske om vi aktualiserar Progenes plats i myten. I de äldsta grekiska relationerna av myten är det Philomela som blir svalan och Progne näktergalen. I Ovidius’ *Metamorfoser* har de däremot bytt plats.

Myten om systrarna och deras hämnd lever sedan ett långt litterärt liv i den poetiska genre som kallas *De adventu veris*, Om vårens ankomst. Progne och hennes syster hör där till de stående inslagen. Vi har de båda fåglarna i ingressen till den kända 1600-talsdikten *Bröllops besvärshugkommelse*, där vårens ankomst skildras och där några rader lyder:

Nu ser man utj liuflige Liuß den Swarte –
Sampt Tereum wijd diupa Moraas föra –
Nu befinneß igen Philomela wijdh Elfwen i stallet
Och talar om sin Nöd, med stumplande, qwidande tunga,
Nu seer man wid Bjelker utj det tyste
Flyga och swinga sig om den fast mångtalige Prognen,
Med sin wahnliche konst högt upp sitt Näste befäste.

Här finns både Tereus, Philomela och Progne. (Slutet på de båda första raderna saknas.) Philomela sägs tala om sin nöd ”med stumplande, qwidande tunga” – enligt myten skar ju Tereus av henne tungan. Progne sägs däremot inte kvida, utan hon är mångtalig. Att hon är svalan råder inget tvivel om: hon sägs bygga sitt bo högt upp.

Att Ekelund skulle ha hämtat något från *Bröllops besvär* är inte troligt. Men temat *De adventu veris* är gammalt och finns både i grekisk och romersk poesi. Och Philomela och Progne ingår ofta i temat, vilket jag visat i min studie över *Bröllops besvär*.

Meleagros har en dikt om vårens ankomst, där det nämns flera fåglar, bland andra svalorna vid takbjälkarna och näktergalarna i lunden. Men där förekommer inte de mytologiska namnen Philomela och Progne. Det gör det däremot i ett par rader av den senlatinske författaren Pentadius:

Iam Philomela gemit modulis, Ityn impia mater
Oblatum mensis iam Philomela gemit.

Nu sörjer Philomela i melodier, den brottsliga modern Philomela sörjer den till måltid framsatte Itys. Längre fram finns också svalan som får epitetet ”garrula”, vilket motsvarar ”mångtalige” i *Bröllops besvär*.

Här finns som vi ser också Itys. Han betraktas här som son till Philomela, den brottsliga modern. Men i en nylatinsk dikt av italienaren Naugerius är det Progne som är moder till Itys och likadant är det i en dikt av plejadförfattaren Peletier du Mans.

Förvirringen tycks vara stor. Både Philomela och Progne omtalas som mödrar till Itys, och Progne, svalan, som förut fått epitetet ”garrula”, prat-sam, sägs nu sörja liksom Philomela.

Man frågar sig om inte också Ekelund har låtit Progne överta systemens roll. I den första dikten som bär titeln ”Progne” förekommer båda systrarna Progne och Philomela nära förbundna med varandra. Det finns också en

annan dikt om svalan i *Dithyramber i aftonglans*. Det är den första dikten i samlingen och den heter "Svalan". Myten förs in från början:

Stackars du svala, du
läspande klagande
Pandions flicka

Svalan klagar och gör det läspande – som om det var hon som fick tungan uttryckt. Svalan intar här samma roll som Philomela. Mot bakgrunden av *De adventu veris*-traditionen förstår vi också att det ljud som hörs är namnet Itys. Progne klagar över sin sons död.

I myten är systrarna fulla av hämndbegär mot Tereus och kan för att hämnas döda det oskyldiga barnet Itys. Ekelund talar i diktens första parti om det trånga hjärtat:

Är så smärtsamt fullt det trånga
stackars hjärtat mer än annars

Progenes tidiga klagan ses som ett tecken på att hennes hjärta är mer smärtsamt fullt än annars.

I det tredje partiet återkommer hjärtat:

Progne, Progne, i ditt hjärta,
i ditt fågelhjärta brista
där väl samma klagans bäckar
som uti mitt eget
dignande förbrända
hårda mänskohjärta?

Fågelns hjärta ställs här samman med diktarens: vi har ett exempel på den översättning av själen som vi hittar på andra håll hos Ekelund, bland annat i den kända "Kastanjeträden trötta luta". Fågelns hjärta förses inte här med epitet, men om diktarens sägs att det är dignande, förbränt och hårt. Vi har här en parallell till den hårdhet som den hämnande Progne i myten kunde ådagalägga.

Progne förbinds i slutpartiet med våren:

Progne, Progne, fruktar också
du det hvita hemska ljuset,
räds ock du för våren

Vi har sett att Progne hör hemma i diktningen om vårens ankomst. Det är om våren som fågelns klagan hörs. Men våren är också i *De adventu veris* den tid när Venus återkommer och åter intar sin makt över djur och människor. I *Bröllops besvär* heter det först att alla djur underkastas kärlekens makt om våren, sedan att också människan gör det. Det finns dikter där detta är enbart positivt. Så är det i den senlatinska berömda *Pervigilium Veneris*, där näktergalen – ”Terei puella” – stämmer upp en kärlekshymn och ”ej ett smärtans verop över Tereus’ fasansfulla dåd”. Men på många håll är Venus’ makt farlig. Så är det också hos Ekelund. Diktaren frågar om inte också Progne fruktar för våren. Prognes öde är orsakat av den makt Venus utövade över Tereus. Kärleken är farlig. Ekelund skriver: ”räds ock du för våren, / som nu obarmhärtigt / rycker an och öppnar / blödande djup i själen!”.

Här vill jag skjuta in något om hur våren betraktas i Ekelunds lyrik.

Den första samlingen, som har titeln *Vårbris*, inleds med en prosadikt, ”Mars-vår”. Våren hyllas där med orden ”all groningstidens skälfvande jubel” och ”vårens feststämda id”. Den ljusa synen är dock inte självklar. Bland almarna hör diktaren ”en stönande jämmer”. Men ändå överväger samlingen igenom den ljusa synen. I ”Hemdrömmar” finner man orden ”vårens unga fest” och i ”En visa” står det ”underlig är vårens makt / med fagerlek och blomsterprakt”.

I de följande samlingarna förändras det. Våren är inte den mest frekventa årstiden i *Syner*. Där den förekommer väcker den tankar på kontraster. Dikten ”Februarimorgon” är fylld av jubel över vårens löften. Men mot det ställs i slutet diktarens känslor:

Men allt det ljusa, goda,
som runt om mot mig ler,
uti mitt sinne gjuter
en ström av svärmod ner.

Och vårens glada jubel
och vårens fröjd och väl
till brädden kväfvande fyller
med ångst och ve min själ.

På liknande sätt kontrasteras i ”Kastanjeträden trötta luta” i samlingen *Melodier i skymning* pånyttfödelsens lisa och ”denna stumma längtansvisa”.

I dessa diktsamlingar förekommer våren sällan. Andra årstider nämns men inte våren så ofta. Och då den förekommer, som i ”Då voro bokarna ljusa” eller ”Förbi” och ”Ringsjö-vår” i *Melodier i skymning* förbinds den med den förlorade barndomen.

Trots att hela dikten ”Progne” handlar om fågeln med detta namn syns den inte. Den bara hörs. Detta är ytterligare något som talar för att Ekelund tänkt inte på svalan utan på näktergalen. Medan svalorna fullt synligt svyschar förbi, sitter näktergalen gömd i snåren. Dikten handlar bara om ljudet från fågeln, inte om fågelns utseende. Det läsaren hör är ropet på den döde sonen. Första partiet slutar med det upprepade ”Itys, Itys” och samma rop bildar den avslutande raden. Men mellan första partiet och resten av dikten finns ett stycke som ger en visuell bild och som förefaller fristående i förhållande till den övriga dikten och dess tema. Det lyder:

Hvit är himlen, hvit är stranden,
hafvet ligger blekt;
rosenbuskarne i snåren
stå med purpurknoppar fulla
bland de hvita, hvita slån.

Två färger nämns: vitt och purpur. Ordet vit återkommer fyra gånger i det korta stycket. Det första vit följer närmast efter det avslutande ”Itys, Itys” i första partiet. Samma ljud binder samman ropet, det av örat uppfattade, och färgen, den av ögat sedda.

I början av tredje stycket dominerar fortfarande ordet ”vit”, som nu knyts samman med inte bara himlen och sanden utan också med våren:

Å det hvita, hvita –
himlens hvita, sandens, vårens hvita!

I slutpartiet står så vitheten för det farliga:

Progne, Progne, fruktar också
du det hvita hemska ljuset,
räds ock du för våren,
som nu obarmhärtigt
rycker an och öppnar
blödande djup i själen!

Man kan här påminna om att i den föregående dikten, den som också heter ”Progne”, kallas mörkret Prognes vän:

O ljufva mörker, o förtroliga,
själen stillande!
Prognes vän!

Mörkret är här det som stillar själen. Ljuset, däremot, heter det i fortsättningen, är sårande, brännande. I ett brev till Amelie Bjerre, skrivet 11 maj 1906, väl ungefär vid samma tid som ”Progne” kom till, gör Ekelund en liknande distinktion mellan mörkret och ljuset. Han skriver: ”Mörkret är mitt rätta hemvist, mitt enda, det är balsam i alla såriga springor, det gör mig människovänlig, mjuk, god – men i ljuset är jag rå, fientlig, knuten näfve mot lifvet, tänker illa om allt... äfven Er”.

Systrarna Philomelas och Prognes öde orsakades av passionens makt, av det som drev Tereus att våldta Philomela. Systrarna kom att förvandlade till fåglar för alltid vittna om den tragedi passionen leder till. Det kan tyckas paradoxalt att de har blivit stående inslag i genren *De adventu veris*, som handlar om kärlekens uppvaknande. När Ekelund uttryckte sin rädsla för våren – vilket man nog kan översätta med: för passionen – är det Prognes öde som får uttrycka det han kände. Rädslan gäller det ”hvita hemska ljuset”. Genom ljudlikheten förbinder dikten detta vita med namnet på den som i myten blev offret för passionen, Itys. Dikten börjar med att tala om Prognes klagoljud. Detta klagoljud: ”Itys, Itys” avslutar dikten.

I den korta dikten ”Progne” – den består bara av 25 rader – har Ekelund på ett märkligt, oerhört koncentrerat sätt, byggt samman myt och själsstämning, auditivt och visuellt.

Not

Ekelunds dikter citeras från originaldikterna.

Brevet till Amelie Bjerre (Posse) finns i Vilhelm Ekelund: *Brev 1896–1916 utgivna av Vilhelm Ekelundsällskapet*, Lund 1968 s. 48.

Texten till *Bröllops besvärs Ihugkommelse* finns i B. Olsson, *Bröllops besvärs Ihugkommelse I*. Utgiven med inledning, kommentar och ordkonkordans, Lund 1970. De citerade raderna står på s. 2.

Temat *De adventu veris* studeras i B. Olsson, *Bröllops besvärs Ihugkommelse II*. En monografi, Lund 1970, s. 24–41.

Persephones finsträckta fot

En feministisk karateövning

Anna Smedberg Bondesson

I Vilhem Ekelunds samling *Grekisk bukett* från 1906 finns dikten ”Persephona”. Den antika myten om Demeter och Kore/Persephone berättar hur Kore, som betyder flicka på grekiska, rövas ned till Hades av dödskungens. I dödsriket får Kore ett namn och blir drottning Persephone. Demeter, växtlighetens gudinna och flickans mor, framkallar med sin sorg och vrede missväxt på jorden. Till slut tillåter fadern, som är Olympens härskare Zeus, att låta Persephone åtminstone under en del av året få återkomma till jordytan.

Ekelunds dikt har en undertitel: ”Ur en ’Homerisk hymn’”. Den homeriska hymnen till Demeter skrevs i slutet av 600-talet eller början av 500-talet före Kristus. Denna hymn är den äldsta och utförligaste antika litterära källan till myten om Persephones bortrövande och återkomst. Här beskrivs hela händelseförloppet. Dessutom ges en mytisk förklaring till riterna i Eleusis: Demeter instiftar själv kulten och befäller att tempel ska byggas.

Den ekelundska dikten börjar där den homeriska hymnen börjar, med bortrövandet av Persephone. Vid närmare granskning står det klart att dikten faktiskt är en *översättning* av hymnens inledning. Men dikten slutar vid en punkt i berättelsen, där originalet fortsätter. Hymnens början är diktens tema: bortrövandet. I hymnen är Demeter huvudperson. I dikten är huvudpersonen Persephone.

Topos betyder plats. Persephones bortrövande är en topos i konst- och litteraturhistorien. Denna topos, denna plats, är välbesökt av författare, målare, bildhuggare. Barockskulptören Berninis ”Il ratto di Proserpina” finns att beskåda på Museo Borghese i Rom. Under 1900-talet har den jungianska psykologin intresserat sig för mytens symboliska möjligheter, dess arketytiska djup. Persephones gestalt och mognadsresa erbjuder en fruktbar modell för att beskriva kvinnans kvinnoblivande och inträde i vuxenlivet. Ekelunds dikt lyder:

Persephona
Ur en "Homerisk hymn"

Sköna Demeter, mitt hjärta af svällande
sång till din ära
fylles nu ljufligt, för dig och dottren med
finsträckta foten,
hvilken av skuggornas konung bortrycktes
plötsligt ditt hjärta;
fjärran på glänsande äng med Okeanos'
döttrar hon lekte
plockade rosor och krokos av hjärtats
fröjd och sköna violer,
liljor vid flodens brädd, högt strålande,
samt hyakinthos,
mest dock narkissers bedårande blom,
som den åldriga Jorden
sände ur dunkel upp, fulländande Zeus'
den hemliges anslag;
under att se! af den strålande praktens
förtrollning betogos
människors dödliga släkt och de lyckliga
gudarnas ögon.
Se, af hvar rot uppblommande lyfte sig
hundra hufvud,
himmelens sköna hvälfning all vardt fylld
med doften,
himmelen log och marken log och det
salta stolta hafvet.
Henne förvåningens fröjd bestormade
mäktigt, och blodets
strömmande sötma till kinderna rann,
medan ifrigt hon bröt med
handen stjätkar, stjätkar i mängd. – Då
brast, då darrade plötsligt
luftens oändliga glans för den härligas
ögon, den mörka
jorden sig öppnade vidt, ur dess dunkel
framstormade väldig
Hades' behärskare hög med det svarta
susande spannet,
grep den förskräckta och lyfte på snabba
gyllene vagnen.
Högt till den bäfvande äthersnans hvalf då
steg ur gudinnans
bröst det väldiga skriet och ropade högt
till Kroniden.

I början av dikten håller sig översättaren Ekelund förhållandevis nära originalet. Men så småningom tar diktaren Ekelund helt över. Från och med den fjortonde hexametern är det snarare diktarens än översättarens röst vi hör. Och redan från början förhåller sig Ekelund betydligt friare till originalet än vad som är fallet med exempelvis Rudolf Röding, vars översättning av hela hymnen trycktes först tjugo år senare, 1926.

Ingenstans i den grekiska texten talas det om hjärtan. Här nämns både diktarens, sångarens hjärta ("mitt hjärta") och Demeters ("ditt hjärta"). "Sköna Demeter, mitt hjärta af svällande sång till din ära / fylles". Sångarens hjärta och sång sväller ut över hela den första hexametern på bekostnad av en beskrivning av den som besjungs. Demeters viktiga attribut, det vackra håret, är borta – liksom det faktum att hon är en vörnadsvärd eller till och med helig gudinna. På grekiska lyder den första hexametern:

Περσεφώνη, κάλλιπός σε, ἁγία θεά, κάλλιπός σε κάλλιπός σε

Betydelsen är: 'Demeter med det vackra håret, heliga gudinna, dig börjar jag nu besjunga'. Hos Röding är ordalydelsen: "Sjunga jag vill om den lockiga vörnadsvärda gudinnan, / Om Demeter...". I stället för sina vanliga epitet får Demeter ett hjärta. Det står att Persephone av "skuggornas konung borttrycktes [...] ditt hjärta". En ganska luddig mening som måste tolkas som en dativkonstruktion, där prepositionen *från* underförstås, det vill säga att Persephone borttrycktes från Demeters hjärta. Persephone själv, som är diktens huvudperson, får behålla sitt epitet. Hon är "dottren med finsträckta foten". Det grekiska adjektivet är "κάλλιπός σε" (här i sin akkusativform, rad 2) som betyder ungefär 'med smal och utsträckt ankel'. Ekelund är hursomhelst mer diktare än översättare. Han har ju också placerat dikten som dikt i sin egen diktsamling.

Narcissen är tecknet för peripetin i händelseförloppet. Ekelund har slösat med dessa ödesdiga blomster. En narciss har blivit till många. Samtidigt har han utelämnat beskrivningen av Persephones ansikte som blomlikt ("κάλλιπός σε" på grekiska, rad 8). Röding skriver "den rosenknoppen". Flickans förälskelse i den farliga narcissen kan i hymnen läsas som en självbespeglning och självförälskelse. En blomma speglar sig i en annan blomma – och blir betagen. Straffet är döden: marken öppnas och Hades störtar fram. Hos Ekelund speglar istället narcisserna varandra. Förloppet

låter sig läsas metapoetiskt. Diktaren drabbas av självförälskelse till sitt eget skapande och den kreativa kraften tar helt över. Motsvarande parti i Rödings översättning lyder:

Flickan förtjust räckte ut sina händer, båda tillika,
För att det kostliga smycket få plocka, – då jorden den vida
Öppnade sig på det Nysiska fält och Allemottagar'n,
Kronos' mångnamnige mäktige son med odödliga spannet
Störtade fram och snabbt henne grep och på gyllene vagnen
Förde med våld den klagande bort, fast högljudt hon gallskrek,
Ropande an sin fader Kroniden, den högste och bäste.

Ekelunds text är betydligt *sinnligare* än originalets. Persephone får liv. Kött och blod. Hon blir en person, en persona, en "Persephona":

Henne förvåningens fröjd bestormade
mäktigt, och blodets
strömmande sötma till kinderna rann,
medan ifrigt hon bröt med
handen stjätkar, stjätkar i mängd. – Då
brast, då darrade plötsligt
luftens oändliga glans för den härligas
ögon, den mörka
jorden sig öppnade vidt, ur dess dunkel
framstormade väldig
Hades' behärskare hög med det svarta
susande spannet,
grep den förskräckta och lyfte på snabba
gyllene vagnen.
Högt till den bäfvande äthers hvalf då
steg ur gudinnans
bröst det väldiga skriet och ropade högt
till Kroniden.

Liksom "luftens oändliga glans" brister, brister översättningens ram. Raderna räcker inte längre till. Tjugoen hexametrar blir hos Ekelund tjugotvå. Och flickan förvandlas till kvinna när "blodets / strömmande sötma" rinner till. Här plockar hon inte med båda händerna "det kostliga smycket" – i originalet står det till och med leksak (med båda händerna tar hon där den vackra leksaken, "□□□□□ □□□□□□", rad 16). Här är hon långt från barnkammarens leksaker. I stället bryter hon girigt och upphetsat "stjätkar, stjätkar i mängd". Och det skri som dikten slutar i är ingen ung flickas

skrik. I originalet är rösten rak och genomträngande, gäll: ”□□□□ □□□□” (rad 20). En flickröst. Här kommer ”det väldiga skriet” ”ur gudinnans / bröst”. Rösten är en fullvuxen kvinnas.

Skriet riktas mot högsta ort, Zeus. Och här slutar dikten. Men myten och hymnen fortsätter. Mytens ram är patriarkal. Hur mycket den än handlar om kvinnor, om mor och dotter, är Faderns lag dess överordnade och bestämmande förutsättning. Zeus är högsta ort – och Hades är lägsta. Mellan dessa höjd- och djupmått är kvinnan instängd. Till och med Jung, som ju annars gärna talade om både mäns och kvinnors manliga och kvinnliga sidor, om animus och anima, menade att endast en kvinna kan förstå myten om Demeter och Persephone. Mytens modell erbjuder en tolkning av kvinnan sedd med mannens blick.

Samlingen *Grekisk bukett* kom 1906, sex år in i seklet. Sex år före seklets slut, 1994, kom två diktsamlingar som båda har myten om Demeter och Kore/Persephone som sitt tema. Den ena var Anna Rydstedts postuma *Kore*, som skildrar den svåraste vägen av alla: den som leder bort från livet och identiteten, mot döden. Den andra var Lotta Olssons uppmärksammade debut, sonettsviten *Skuggor och speglingar*. Lotta Olsson iscensätter en ung kvinnas svåra väg in i vuxenlivet, mot en egen identitet. Lotta Olssons Persephone är anorektisk: hon vägrar att bli kvinna på mannens villkor. Men samlingen visar inte på någon utväg ur mytens fångelse. Persephone hämtas visserligen tillbaka av Hermes, men slutorden förtvivlar i dödens fångenskap för alltid, i en väntan utan liv. Så här lyder de:

Den dödsdömde blir aldrig fri sin snara.
Vad liv har hon som känner döden kvar?
Hon lever inte mer. Hon väntar bara.

Lotta Olssons Persephone för en negativ kamp: hon vägrar att äta och att tala. ”Min tystnad är min röst”, säger hon.

Vi är nu inne i 2000-talet. Frågan är om inte tiden börjar bli mogen för ett radikalt uppbrott från mytens grundmönster, väglett av Persephones utbrott, av ”det väldiga skriet”, som Ekelund lät höras från hennes mun. I mytens berättelse slits Persephone mellan mor och make, mellan Demeter och Hades. Jag ser fram emot den tid då Kore, flickan, ges en chans att bli vuxen – och själv välja vem hon vill bli som vuxen.

Ekelund skapar en högst levande Persephone. Kanske kan jag, liksom Ekelund tar sig friheter gentemot det grekiska originalet, våldföra mig på Ekelunds text och använda den för mina egna syften. Då kan jag låta den feminint finsträckta foten bli till en feministisk spark, en karatespark. Skriet blir då ett kampskrik, ett karakteristiskt karateljud. Och vem vet vad som händer sedan. Dikten slutar ju här, i skriet. Slutet är öppet.

Not

Anna Rydstedt, *Kore*, Sthlm 1994; Lotta Olsson, *Skuggor och speglingar*, Sthlm 1994; "The homeric hymn II. To Demeter", *Hesiod, Homeric Hymns and Homeric Hymns*, Cambridge (Mass.) & London, 1982, s. 288–325; "Den homeriska hymnen till Demeter", *Göteborgs Vetenskaps- och Vitterhetssamhälles handlingar, Bd 30:4: Från den grekiska antiken. Öfversättningar i originalets versmått av Rudolf Röding*, Göteborg 1926, s. 63–81 (Från och med mars 2004 finns en nyöversättning av de homeriska hymnerna gjord av Ingvar Björkeson); C. G. Jung, "Zum psychologischen Aspekt der Korefigur", *Gesammelte Werke 9/I Bd: Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, Zürich 1976, s. 219–220: "Der Demeter-Kore-Mythus ist viel zu weiblich, als daß er aus der Anima-projektion hätte hervorgehen können. Obschon die Anima sich in Demeter-Kore erleben kann, so ist sie doch selber von ganz anderer Art. Sie ist im höchsten Sinne femme à homme, während Demeter-Kore die dem Manne fremde und ihn auch ausschließende Erlebnissphäre von Mutter und Tochter darstellt." Feministiska omtolkningar av myten har bidragit till att göra denna högst aktuell i vår tid. Se t.ex. de två antologierna som kom samma år som Anna Rydstedts och Lotta Olssons diktsamlingar: *The Long Journey Home. Re-visioning the Myth of Demeter and Persephone for Our Time*, red. Christine Downing, Boston & London 1994 samt *Images of Persephone. Feminist Readings in Western Literature*, red. Elizabeth T. Hayes, Gainesville 1994. Se också Lisette Keustermans, "Demetermyten i kvinnligt perspektiv. Demeter-Kore/Persephone hos Halldis Moren Vesaas, Anna Rydstedt och Lotta Olsson", *Nordisk litteratur og mentalitet. Foredrag fra den 22. studiekongres i International Association for Scandinavian Studies (IASS)*, red. Malan Marnersdóttir och Jens Cramer, Tórshavn 2000, s. 279–284. Keustermans konstaterar i slutet av sitt föredrag att såväl Anna Rydstedt som Lotta Olsson ägnar sig åt dekonstruktion av myten och dess bilder. Lotta Olsson går längst och "dekonstruerar hela myten och alla bilder". Men hon visar oss ingen "positiv motbild", ingen utväg.

”Hvad gör hon är svart” Vilhelm Ekelund och det grekiska epigrammet

Lars-Håkan Svensson

1906 är ett laddat och produktivt år i Vilhelm Ekelunds liv. I februari utger Bonniers *Hafvets stjärna*, hans sjätte diktsamling, som emellertid inte för-
mår vända det tynande intresset för hans poesi. I april återvänder han till
Sverige från Berlin där han tillbringat vintern och står under våren och
sommaren i intensiv korrespondens med den tjugotvååriga fru Amelie
Bjerre. Den omtumlande brevväxlingen rör både konstnärliga och intimt
personliga spörsmål och bildar en suggestiv fond till de högstämda dikter
som nu i rask takt tillkommer, delvis också inspirerade av hans starka na-
turupplevelser på Hven och Kullen, där han vistas till långt in i september.
På sensommaren fullbordar han två nya volymer, *Grekisk bukett*, en antolo-
gi grekiska epigram i översättning som han haft under arbete en längre tid,
och en originaldiktsamling, *Dithyramber i aftonglans*. För båda volymerna
tvingas han söka nya utgivare eftersom hans relationer med Bonniers blivit
så ansträngda att han slutligen brutit med dem i juli. *Grekisk bukett* utkom-
mer under hösten på Wahlström & Widstrand medan Ljus förlag tar sig an
Dithyramber i aftonglans, som publiceras i november. Ekelunds mäktiga
satsning imponerar emellertid inte på recensenterna. Enligt eftervärldens
bedömning gör han några av sina dittills märkligaste och mest krävande in-
satser men den samtida publiken och kritikerna reagerar knappast.

I litteraturvetenskapliga framställningar av detta års händelser brukar
tonvikten läggas vid de båda originaldiktsamlingarna medan epigramvoly-
men betecknas som ett intermezzo, en rastplats, något Ekelund tillgrip för
att förströ sig. Här vill jag anlägga ett något annat perspektiv och se *Gre-
kisk bukett* som en integrerad del av Ekelunds insatser 1906 och av hans
författarskap som helhet. Den eleganta lilla grekiska buketten är, menar
jag, inte en översättningsuppgift som Ekelund huvudsakligen åtog sig för
brödfödans eller själsfridens skull utan ett viktigt led i hans självpresenta-
tion och självförståelse. Epigrammen tjänar med andra ord som rekvisita

när Ekelund kreerar sin problematiska författarroll och kan inte läsas frikopplade från hans estetiska mysticism.

Att Ekelund söker och definierar sin egenart via litterära valfrändskaper är uppenbart från första början. I de tidiga diktsamlingarna erinrar såväl idiom som motivval ofta om inhemska poeter som Bååth, Hansson, Fröding och Stagnelius. Från och med *Syner* (1901) förekommer det dessutom hänvisningar av olika slag till utländska modeller. Till att börja med är det samtida eller nyligen avlidna poeter, huvudsakligen tyska och franska symbolister, som fungerar som garantier för hans tidsenlighet. I en senare fas sker det intressanta att Ekelund samtidigt som han uppnår större mognad, större egenart och – frestas man säga – större modernitet griper tillbaka på äldre poeter, främst Platen och Hölderlin men även Goethe. Han förnyrar sig alltså via valfrändskaper i det förflutna. Viktiga impulser kommer också från Nietzsche, som inte bara färgar hans förståelse av de ovannämnda tyska poeterna utan befäster och utvecklar hans intresse för antik poesi. Det är inte minst under Nietzsches inflytande som Ekelund utser Pindaros och de grekiska epigramdiktarna till viktiga poetiska ledstjärnor. Detta märks tydligt i de tre volymer som utkommer det innehållsrika året 1906.

Hur använder Ekelund sina antika förebilder? En jämförelse med hur han förhöll sig till tyska och franska diktare i de tidigare volymerna är instruktiv. När han översatte Dehmel och George eller apostroferade Verlaine och Mallarmé skedde det öppet och på ett sätt som tydligt anger vilken rangposition de intog i hans medvetande. Något liknande kan inte sägas om förhållandet till de grekiska förebilderna i *Dithyramber i aftonglans*. Det förekommer inga explicita referenser till Pindaros eller epigramdiktarna (eller andra antika poeter) men de är intensivt närvarande på andra, mer fördolda sätt. Stilistiskt och innehållsligt genomsyras Ekelunds dityramber av de föreställningar han gjorde sig om Pindaros mäktiga kördikter. Vidare anspelar han på Sapphos påstådda självmord till följd av olycklig kärlek i de två dikter som inleder respektive avslutar mittsektionen. Även epigramdiktningen har funnit en väg in i samlingen. Den allra första dikten, ”Svalan”, trycks som vore den en originaldikt av Ekelund; i själva verket är den en fri version av ett epigram av Mnasalkas. Epigrammets metriska grundmönster är fullt igenkännbart trots att Ekelund har delat upp originalets två distika på inte mindre än arton korta rader. Motiviskt introducerar dikten ett intresse för fåglar som vidareutvecklas på andra håll i samlingen, fram-

för allt i de två dikter som heter ”Progne”. I metriskt avseende uppvisar dikten drag som förefaller besläktade med passager i andra av Ekelunds dityramber.

Åtskilligt mer vore att säga om den antika poesins roll i *Dithyramber i aftonglans* men Ekelunds viktigaste markering av vad den betydde för honom 1906 är naturligtvis *Grekisk bukett*. Blotta faktum att boken kom till talar sitt tydliga språk. Trots sitt intresse för tysk och fransk symbolism planerade Ekelund egendomligt nog aldrig på allvar en översättningsvolym. (Vid ett tillfälle föreslår han i brev till K.O. Bonnier att han skall översätta Baudelaires prosadikter men när Bonnier ställde sig kallsinnig föll idén; här har man definitivt en känsla av att Ekelunds främsta motiv var pekuniärt.) *Grekisk bukett* växer långsamt fram under flera år och slutförs utan att Ekelund kunde vara säker på att överhuvudtaget få den utgiven. Att den intar en integrerad position i Ekelunds eget författarskap framgår också av att volymen kom med – i utökad skick – i *Dikter I–III* 1921. Där inkluderar intressant nog den sektion som heter *Grekisk bukett* också de Pindarosfragment som Ekelund översatte 1907 och senare ett tag tänkte sig som stommen i en ny, åttonde diktsamling. (Han tvingades överge idén när Wahlström & Widstrand avböjde förslaget.)

1906 hörde epigramdiktarna liksom Pindaros till Ekelunds viktigaste inspirationskällor. Vi vet att han hade läst dem och Pindaros redan under den första Berlinvistelsen 1902 och det framgår på olika sätt att han fortsatte att fördjupa sig i dem under åren fram till 1906. Han nämner visserligen inte alltid epigramdiktarna i par med Pindaros men det förefaller som om epigrammen och Pindaros mäktiga oden under de här åren och i synnerhet 1906 utgjort produktiva och instruktiva motpolar. Efter 1906 tycks kontrasten mellan epigrammen och Pindaros tappa i betydelse i takt med att nya personliga och konstnärliga problem inställer sig. Det hindrar emellertid inte att Ekelund under lång tid framöver i olika sammanhang erinrar sig den roll epigramvärlden och Pindaros en gång spelade för honom och kombinerar de värden den i hans ögon står för med nya teman.

Ekelunds allmänna inställning till epigrammets karaktär och funktion är välkänd. I den korta inledningen till *Grekisk bukett* inleder han med att ironiskt desavouera den vara han saluför. ”Nästan af alla de stora lyrikerna finnas epigram i behåll. Till och med Pindaros skall ha nedlåtit sig till detta

nips”. Epigrammet är något man ägnar sig åt när man inte är mäktig vad han med ett nästan oxymoroniskt uttryck kallar ”den bittra entusiasmen” eller ”lidelsefull lyrism”. Inte desto mindre lockas Ekelund till en slutkarakteristik vars lyriska intensitet för tankarna till en prosadikt – eller ett epigram. Mot det mäktiga pindariska vågberget och ”dithyrambens strålande skumstänk” ställer han det lilla poemets jämna ”hafsdynning på en ensam strand”. Epigrammet erbjuder ”lyckan att kunna glömma sig själv” och skildrar själens ”spegellugn” och de ”fridfulla, klara och vemodiga bilder” som den rymmer i sitt djup. Detta är epigrammets ”egendomliga uppgift i den grekiska lyriska själens lif”. (En liknande syn på epigrammets karaktär och funktion kommer till uttryck i ”Sengrekiska bilder” i *Antikt ideal*, s. 86: ”denna stämningsspoesi ... gör ofta intryck av att endast ha spelat en roll af rekreation för nerver som spänts och skakats under kampen efter högsta harmoni”.) Eftersom det tycks vara nästan mot sin vilja som Ekelund i inledningen till *Grekisk bukett* beskriver epigrammet som en attraktiv genre, har man ett intryck att det är en personlig problematik han avhandlar. Samma formuleringar återkommer i samtida brev där han är mer entydigt negativ till epigrammet. Till Gustaf-Otto Adelborg skriver han att epigrammen är ”lyriska, själfulla och intima men i alla fall ej mer än poetisk Kleinkunst. [---] Det är sådant som Sappho hvilade ut i, när själen ej var mäktig odets och dithyrambens spänning” (*Brev I*, s. 53). För Amelie Bjerre bekänner han att ”de svagaste realitetsfrön ... ge mig en bitter enthusiasm som jag föredrar framför allt” (*Brev I*, s. 32).

I den betydligt längre inledningen till de tolkningar som publicerades i *Ord och Bild* (omtryckt i *Tyska utsikter* 1913 och i *Böcker och vandringar* 1923) tillhandahåller Ekelund en historisk genomgång av epigramdiktningens historia. Grundperspektivet är detsamma: ”Det är själens hafsstillhet, speglande och lidelsefri. Inga hjärtats krafter anspännas här – som i odet med dess väldiga rörelse, kamp, lidelse” (*Böcker och vandringar*, s. 209). Trots sin pedagogiska ambition är Ekelund mycket njuget i sin karakteristik av Simonides, den förste betydande epigramdiktaren (”En kall och fattig fantasi, ett armodigt gemyt”, *Böcker och vandringar*, s. 209). De epigram som tillskrivs Platon finner däremot nåd; på dem passar adjektivet *melitóeis*, ’honungsljuv’, även om de inte kan mäta sig med prosaskrifterna. Här måste det tillfogas att de epigram som går under Platons namn numera anses ha tillkommit först några hundra år senare. Det var nämligen först i

hellenistisk tid som epigramdiktningen på allvar etablerades som poetisk genre. Det var först då den tematik som numera förknippas med den och som Ekelund är så intagen av utvecklades. Ett exempel är Anyte från Tegea (verksam på tidigt 300-tal f. Kr.). Av hennes hand finns 18 epigram bevarade som skildrar naturens skönhet. Denna insats har Ekelund noterat och menar att Anyte är typiskt grekisk i sin ”sträfvän på en blytlik utsikt, oftast ernådd ej med långrandigt fysiskt skildrande utan med intimt magiska uttryck” (*Böcker och vandringar*, s. 210). Intressant nog tycks en annan viktig samtida poet ha kommit till en liknande slutsats. ”Hermes of the Ways”, den dikt av H[ilda] D[oolittle] som enligt en berömd anekdot sammankopplas med imagismens födelse, utgick från ett de epigram av Anyte som Ekelund inkluderade i sitt urval (*Grekisk bukett*, s. 16: Anyte 6; *Anthologia Palatina* ix.314). H.D. förvandlade Anytes dikt så att den omfattar ett tjugotal korta rader (alltså något av samma teknik som Ekelund använde när han översatte Mnasalkasepigrammet) men trots det är det uppenbart att hon har slagits av samma haiku-artade pregnans som Ekelund.

Ekelund nämner vidare – och här är den moderna forskningen helt ense med honom – att Anyte också införde ett annat motiv i epigramdiktningen: ”den vemodigt godmodiga förståelsen för djurvärlden” (*Böcker och vandringar*, s. 210). Detta drag är enligt Ekelund ”ett af de angenämaste i den grekiska epigramdiktningen”. Att det har appellerat starkt till honom framgår av att han utnämner det tidigare omtalade Mnasalkasepigrammet som han tryckte om i *Dithyramber i aftonglans* (AP ix.70) till ”ett af de själfullaste [...] anthologien äger”.

Överhuvudtaget tar epigramdiktningen på 300-talet f. Kr. upp en rad känslolägen och motiv som tidigare inte förknippades med genren. Eftervärlden har med särskilt intresse noterat förekomsten av erotiska motiv från och med denna tid. En ofta nämnd gestalt är i detta sammanhang Asklepiades (född c. 320 f.Kr.) vars känsloladdade och raffinerade erotiska epigram tjänade som förebild inte bara för Kallimachos utan för otaliga poeter under senantiken och renässansen. Ekelund är påfallande tyst på denna punkt. Han har översatt två epigram av Asklepiades men nämner varken honom eller det erotiska epigrammet i sin översikt. Han är också återhållsam i sin bedömning av den kräsne och lärde Kallimachos, av vilken inte mindre än ett 60-tal epigram har bevarats. Man kunde möjligen ha väntat sig att Ekelund skulle ha nämnt Kallimachos *odi profanum*-attityd som ju

inte saknar motstycken i hans egen produktion. Det som intresserar honom är i stället gravdikterna och av dem är det enligt Ekelund bara några få som ”måste eröfra den poetiskt kännande” (*Böcker och vandringar*, s. 213). Dit hör den berömda dikten om vännen Herakleitos död (som Ekelund dock inte översätter) liksom dikten om ”Skrattande gladaste vackraste Crethis mångkunnig i lekar”. Beträffande den sista nämner han att den påminner honom om ”Söderns afton” och ”barnens lekar och skratt och melodiska rop från de dunkla gränderna”. Som Werin påpekar, har Ekelund läst dikten under sin tid i Venedig (Werin I, s. 309) och låtit sina intryck av staden flyta in i översättningen: några rop i dunkla gränder återfinns inte i originalet. I övrigt är Ekelund kallsinnig till den lärde bibliotekarien vars flesta verk bara är ”konstgjorda blommor”.

Kallimachos raffinerade metapoetiska maner intresserar honom uppenbarligen inte. Inte heller de homoerotiska kärleksdikterna, som Ekelund med lärd diskretion omtalar som ”barn af M o u s a p a i d i k ä”, har något att erbjuda ”i konstnärligt afseende”. Det har för övrigt inga andra homoerotiska epigram heller, konstaterar Ekelund (*Böcker och vandringar*, s. 214). Man kan fråga sig varför Ekelund är så sval inför Kallimachos erotiska epigram. Beror det på att de ibland är tämligen explicita och inte i någon högre utsträckning platoniskt färgade? För en sådan gissning talar Ekelunds kommentar: ”Hvilket avstånd från Pindaros’ blomdaggiga ynglingaförhållande dikter till Kallimachos’, Asklepiades’, Stratons, Meleagers!” (*Böcker och vandringar*, s. 214). Det kan tilläggas att det enda homoerotiska epigram som Ekelund tar med i sitt urval är av Asklepiades.

En poet som däremot appellerar till Ekelund är Leonidas från Tarentum, vars liv och karaktär han skildrar med stark inlevelse. Leonidas är en ”skiftande, disharmonisk, redan modern poet” vars verk har plats för ”skogsdoft och vild natur, hafsödslighet” (*Böcker och vandringar*, s. 210). Framför allt tilltalas Ekelund av det enkla, osentimentala, trohjärtade i Leonidas konst. Hans porträtt av ”en stengammal fiskargubbe ... kunde varit af Strindberg, om han skrifvit grekiska” (*Böcker och vandringar*, s. 212). Vidare fäster sig Ekelund vid Leonidas verser ”om hemlöshet och längtan i främmande land” (*Böcker och vandringar*, s. 212). Det är inte svårt att se Ekelunds intresse för dessa motiv och erfarenheter som paralleller till vissa av de dikter han själv skrev vid den här tiden och till det ”b i o s á b i o s, lif utan lif ... fjärran från hembygden” (*Böcker och vandringar*, s. 210) som vistelserna

utomlands hade gjort honom förtrogen med. Leonidas är en av Ekelunds ständiga följeslagare. I dagboken noterar han vid ett tillfälle att han kommit att tänka på Leonidas: ”Jag tror att jag genom honom som medium skulle kunna få ljus öfver åtskilligt” (*Agenda* 8.2.1914; *Hemkomst och flykt*, s. 219) och när *Dikter I–III* utkom 1921 lade han till två dikter av Leonidas.

Sammanfattningsvis kan man säga att Ekelund i den översikt som publicerades i *Ord och bild* bemödar sig om att ge en sakligt korrekt beskrivning av epigramdiktningens historia (och inkluderar också en kort redogörelse för de olika antika och senare antologiredaktörer genom vars försorg de grekiska epigrammen bevarats till modern tid). Men det finns gränser för hans pedagogiska nit. Han utdömer med några snabba pennstreck alla epigram som bygger på vitsighet och således exemplifierar ”den art »Witz» ... som för honom [Lessing] var epigrammets högsta poesi” (*Böcker och vandringar*, s. 208). Det är betecknande att den dikt som Paulus Argentarius, den kvicka sluteffektens främste företrädare i antik epigramdiktning, företräds av i *Grekisk bukett* har ett lugnt, nästan helt poänglöst förlopp.

Ekelund ställer alltså epigrammet i motsats till det pindariska odet och tycks uppfatta denna kontrast som emblematiske också för sitt eget författarskap. Saken är emellertid mer komplicerad än så. På ett antal andra ställen i sin produktion relaterar Ekelund epigrammet till andra företeelser än den pindariska poesin. Dessa olika passager bildar ett fascinerande och svåröverskådligt idékomplex som med tiden förgrenar sig in i allt fler av Ekelunds favoritteman.

Det är till att börja med uppenbart att Ekelund ser likheter mellan epigrammets värld och landskapsmålaren Hans Thomas verk. När han för första gången såg Thomas tavlor i Berlin 1902 var han som bäst i färd med att fördjupa sig i Antologin och Pindaros. Han sammankopplar Thomas värld och epigrammens i en artikel han skrev för *SvD* 28.2.1903 (*Tyska utsikter*, s. 61–63) och också i en promemoria tillkommen omkring 1930 (*Hemkomst och flykt*, s. 32). Efter att först ha konstaterat att ”Thomas taflor komma en att tänka på dessa korta grekiska epigram till landskap, där lundens kyliga högtid, platanernas ljusglitter och källans svala poesi äro målade i ett par enkelt stora, anspråkslösa och rena drag” artbestämmer han deras effekt. Det är ”hembygdens och barndomens poesi” de förmedlar. Han tycker sig med andra ord hos båda möta ett slags idyll, en stiliserad, anty-

dande verklighetsuppfattning som utstrålar ro, lugn, kontemplation. Ekelund nämner inte vilka arbeten av Thoma det rör sig om. Det är emellertid inte svårt att i vissa av Thomas landskapsvyer se likheter med sådana epigram som bjuder läsaren att njuta en stunds vila i en lund. En intressant detalj i Ekelunds artikel är att han mot den ”skenbara begränsningen hos Thoma” ställer ”en Klingers rusiga inspiration och glödande visionära ekstas”. Kanske kan man i den iakttagelsen se embryot till den motsats mellan den pindariska diktens bittra entusiasm och epigrammets stillsamma enkelhet som Ekelund upprättat i förordet till *Grekisk bukett*.

Det finns alltså enligt Ekelund en påtaglighet affinitet mellan Thomas natursyn och grekisk naturuppfattning sådan den uttrycks i epigrammen (och Theokritos idyller). I en anteckning från omkring 1920 föreställer sig Ekelund att det ”kraftigast rena hos några af Anthologiens skalder” skulle ”visa vägen till källor för grekisk stil och naturkänsla” och ”att mycket hos Thoma vore att föra hit”. Bakom denna idé står Nietzsche som har upplevt ”den stora idyllen” (*Ur en scholaris' verkstad*, s. 31–32). Enkelhet och stilisering är uppenbarligen viktiga inslag i detta sammanhang. I *Nordiskt och klassiskt* skriver han: ”Den ädla idyllen hos de tidiga elegikerna och epigrammatikerna går i en stil af kraftig nakenhet och föraktar – som all stil – prydnader”. Denna enkelhet är barnets och grekernas. ”Grekerna hade barnets styrka i att se”. Därav ”deras aktningfulla vänskap, deras pietas inför lundens högtid och renhet” (s. 50–52).

Ett alternativ som föresvävar Ekelund är att se epigram- och idylldiktning som en motsvarighet till genremåleri. Det framgår av en anteckning från c. 1920 (*Ur en scholaris' verkstad*, s. 255) och synsättet ligger också latent i recensionen från 1903 där det talas om ”hembygd” och ”helgkänsla”. Men än starkare framhåller han att barnets och grekernas naturuppfattning ligger varandra nära. I en anteckning från 1914 skriver han:

Marsviolerna! – Då jag var 12–[13] år gammal hade jag en synkraft, en förmåga att *upplefva naturen grekiskt*, som jag sedan aldrig ägt i den graden men naturligtvis svindlat om i poesi.

Styrkan i den grekiska naturupplevelsen består enligt Ekelund i dess barnlighet. Inte oväntat slutar stycket med konstaterandet att ”Anthologien är rik i detta som i annat” (*Hemkomst och flykt*, s. 14–15).

I stycket ovan förefaller det vara marsviolerna, inte naturen som helhet som inspirerar Ekelund. Blommor hjälper honom att uppleva naturen grekiskt. I dikter liksom i anteckningar är det petasites som spelar denna förmedlande roll (jfr Werin I, s. 31). Vid 1910-talets mitt skrev han några hexameterdikter, varav en, ”Dämnet”, kan lokaliseras till trakten av Aarhus där han var bosatt vid den tiden. Dikten beskriver inledningsvis det ”åldriga dämnet i klyftans susande öppning” som står

till fagraste strand likt kroppvordna epigrammet
likt ett högtidligt fragment af en forntids-friskhets-besjälad
dikt

och frammanar sedan flockar av blommande Petasites:

Och se, nu vaja på kanten af dämnet
flock vid flock en krans af blondaste blommiga hufvud.

Lokalen där detta sker är inte olik den i vilken Ekelund en gång iakttog ”Lunaria” (där för övrigt månviolerna ”vaja mot hvarann” liksom flockarna av petasites i ”Dämnet”). Det är intressant att notera att det ”kroppvordna epigrammet” nu självt har blivit en komponent i en upplevelse som behandlas i en hexameterdikt som formellt påminner både om en hymn (och om Strindberg, Theokritos och epigramdiktningen, som Werin II, s. 307–308 påpekar).

I *Ur en scholaris’ verkstad*, s. 32 trycktes en märklig pendang till ”Dämnet” som i kommentaravdelningen dateras till omkring 1920:

Petasites och *morgonen*: här det ”subtilaste” af februariglädje.

Denna punkt tänkt som det lefvande grekiska epigrammet! Och en utsikt däri-
från öfver allt hvad dit hör: d.v.s. det speciella område af epigrammet som dessa”-
öfverskrifter ” till märkliga punkter i skog, strand, vid vägar, berg o.s.v. utgöra i
epigramlitteraturen. De vördade platsernas etik och psykologi: ekot från fornti-
den däri, från ljustjenstens och ljus-□□□□s-lifvets dagar.

Anteckningen är gjord på en lös lapp som rivits loss från ett ark (LUB, Ekelund, *Otryckt*, ”Anthologien”). Ovanför den bevarade texten kan man läsa ”på *dämnet* af sten, sk ... / och grenar”. Anteckningen är suggestiv men svårtolkad. Härrör den från ett utkast till ”Dämnet”? Man kan i alla fall konstatera att Ekelund här har kombinerat sina reflektioner kring epi-

gram och natur med några andra nyckelbegrepp: ”petasites”, ”morgon”, ”ljusstjens” och ”charis”. Epigramdiktningen har uppenbarligen för honom en laddning som sporrar honom till ständigt nya idéassociationer och teckenkombinationer.

Att epigramdiktningen spelat en viktig roll för Ekelund under större delen av hans författarliv står utom allt tvivel. Som vi har sett, inledde han ett seriöst studium av Antologin redan 1902 och fortsatte sitt studium i Venedig våren 1904. Av ett brev till Adelborg framgår det vidare att han arbetade på sina översättningar vintern 1905–06 i Berlin (*Brev* 55). Inga manuskript har bevarats (förutom ett koncept till en Theognistolkning; Werin I, s. 311) men i LUB finns i mappen ”Anthologien” några handskrivna ark med avskrifter av grekiska original och översättningar till latin och tyska samt en fransk (!) ordlista till en dikt. Det rör sig inte i något fall om de epigram som slutligen kom med i *Grekisk bukett*. Materialet kastar inte något större ljus över Ekelunds arbetsmetod och ger ingen uppfattning om huruvida han använt sig av någon speciell upplaga. I två anteckningar om sina förehavanden i Berlin 1902 talar han om hur han läst ”Anthologien i Fr. Jacobs’ öfversättningar” och ”Fr. Jacobs ’Griechische Anthologie’” (*Hemkomst och flykt*, s. 30 och 56). Jacobs utgav sina översättningar i två versioner. 1803 utkom ca. 700 epigram i två band under titeln *Tempe* i Leipzig. En omarbetad version utgavs 1824 under titeln ”Griechische Blumenlese” och återfinns i första bandet av Jacobs *Vermischte Schriften*. Dessa översättningar låg till grund för den lätt omarbetade version som Edmund Boesel utgav på Reclams förlag sextio år senare (*Anthologie lyrischer und epigrammatischer Dichtungen der alten Griechen. Unter Zugrundelegung der Friedrich Jacobs’schen Auswahl herausgegeben von Edmund Boesel, Leipzig: Reclam jun., 1884*). Efter att ha konsulterat samtliga upplagor har jag inte funnit några tecken på att Ekelund tagit intryck av Jacobs eller Boesels översättarkonst Jag har inte heller funnit något belägg för att Ekelund använt den upplaga av originaltexterna som Jacobs sammanställde (*Anthologia græca sive poetarum græcorum lus. Ex recensione Brunckii. Indices et commentarium adjecit Friedericus Jacobs. Lipsiæ, 1794–1814*). Det troliga är att han med ”Griechische Anthologie” har avsett ”Griechische Blumenlese”.

Ekelunds påtagliga och långvariga intresse för epigramdiktningen är i sig ett fullgott skäl till att betrakta *Grekisk bukett* som något mer än en vanlig översättningsuppgift. Ett sådant synsätt förstärks ytterligare av att Ekelunds namn står överst på omslaget, som vore han verkets upphovsman snarare än dess översättare. Denna fingervisning gör att det är frestande att rikta särskild uppmärksamhet mot sådana dikter som behandlar eller tangerar ämnen som vi vet är av vikt för Ekelund. Man kan misstänka att Ekelund har valt dikter som han har känt igen sig i och som kan förmodas ha en privat innebörd. Omvänt kan man naturligtvis också dröja vid dikter som uttrycker en hållning eller behandlar ämnen som man inte inte i förstörne förväntar sig möta i en Ekelunddikt.

Ett annat indicium som pekar i samma riktning är att volymen har en säregen komposition. Huvuddelen (s. 9–78) består av epigram av individuella författare, arrangerade i kronologisk ordning. Därefter följer en kort avdelning med undertiteln ”In ver idyllion”. Den omfattar s. 79–93, alltså en betydande del av volymen. Fem röster kommer här till tals: först Meleager, som representeras av en lång vårdikt och ett ”sepulcrale”, båda hämtade ur *AP*. Därefter följer ett utdrag ur den homeriska hymnen till Demeter (i vilket skildras hur Hades rövar bort Persefone), en elegi av Mimnermos och ett epitafium av Theognis. På allra sista sidan står Hölderlincitatet ”Doch wie der Frühling wandelt der Genius von Land zu Land”. Det är inte svårt att uppfatta vilken funktion denna slutavdelning har. Dikterna av Meleager bör rimligen uppfattas som en hyllning till en av förgrundsgestalterna i antologins långa historia. Elegikerna Mimnermos och Theognis antyder epigrammets ursprung och utveckling ur elegidiktningen. Via Hölderlinordet vill Ekelund markera sin egen roll som länk i en lång kedja. Han arbetar i en anrik tradition och kan rentav betraktas som en av antologins redaktörer.

Det är således inte orimligt att betrakta dikterna på sid. 9–78 som Ekelunds egentliga epigrambukett. Den grundläggande kompositionsprincipen här är alldeles uppenbart kronologisk, vilket inte hindrar att syftet inte enbart eller ens primärt är att illustrera epigrammets historia. Redan valet av inledningsdikt är signifikant. Antika diktverk inleddes som bekant ofta med att skalden i högtidlig ton framställer sig själv som gudomligt inspirerad och klargör att hans poetiska program är sanktionerat av högsta poetiska instans (Apollon eller musan). Utan att exakt kopiera detta mönster anslog

Ekelund själv en upphöjd ton i inledningsdikterna i *Syner* ("Till skönheten") och *Melodier i skymning* ("Tillägnan"). Inledningsdikten i *Dithyramber i aftonglans*, som alltså bygger på ett epigram av Mnasalkas ("ett af de själffullaste [...] anthologien äger"), har programmatisk karaktär: den uppmanar sin adressat, svalan, att "I kvällens glans / lugna sinnet! / Stilla i svala strålen / ånger och minne – / glöm!". Det är följaktligen inte förvånande att *Grekisk buketts* inledningsepigram också uppmärksammar en sångare – fast inte en bittert entusiastisk Pindarosgestalt utan "nymfernas vän" grodan. Epigrammet består av en inskrift på en bägare och skildrar hur en grodas "vänliga stämman" en gång ljudit "från klyftans djup" och räddat en törstande vandrare; som tack har vandraren utplacerat en bägare i form av en groda. Det livgivande vattnet, tillika en symbol för poetisk ingivelse, tillhandahålls alltså av en groda. Det är ett grundanslag som varken är heroiskt eller batetiskt. Det antyder att poesin verkar på alla nivåer och pekar på godmodig samverkan mellan djur och människor i en vardaglig situation.

Nästa epigram ansluter sig syntaktiskt till det föregående ("Alltså beträdde vi") utan att det finns någon motsvarande vändning i originalet. Medan hänvisningen till "klyftans djup" i den föregående dikten har en specifikt ekelundsk klang (jfr t.ex. klyftan i "Lunaria"), är miljön i det andra epigrammet ("den högtidliga lunden") också ekelundsk fast helheten är mer artificiell och mer präglad av hellenistisk erosuppfattning. (Det kan tilläggas att ordet "högtidlig" är Ekelunds eget tillägg.) Här konfronteras vi med en idyllisk bild av en sovande, obeväpnad Eros, som själv faller offer för "de honungsbegärliga bina". I originalet görs Eros än mer älsklig genom att bina sprider honung på hans läppar. I Ekelunds version "vandrar de fram och åter" på hans läppar.

I ett avslutande tredje epigram sörs en avliden. Originalet leker med ordet "åsters" ('stjärna') dubbla funktion som egennamn och substantiv (en tvetydighet som översättningen naturligtvis måste undvara) medan den (homo)erotiska dimensionen är så gott som helt underförstådd i Ekelunds version. Epigrammet uttrycker en känsla av sorg och förlust som bryter av såväl mot den "lustiga" stämningen i det första epigrammet som den "purpuriska" tonen i det andra.

De tre inledande epigrammen utgör måhända inte en tematiskt välavvägd inledning av klassiskt snitt men förefaller å andra sidan inte vara helt

slumpmässigt sammanställd eftersom de – och i synnerhet den första dikten – med litet god vilja kan uppfattas som en programförklaring. Samma intryck förmedlas av en grupp om likaledes tre epigram i samlingens slut. De tycks förenas av titeln ”Timons graf” fast det är oklart om den verkligen avser alla tre. (I *Dikter I–III* syftar titeln uppenbarligen inte på mer än den inledande dikten.) Det första är en förkortad version av Zenodotos, *AP* vii.315. (Ekelund anger inte författarnamnet.) Här beskrivs den berömde misantropens grav, som är så omsorgsfullt utplacerad bland tistlar och snår i sanden att inte ens en liten fågel lockas att hålla honom sällskap om våren (i kontrast till grodans insats i det första epigrammet). I dikt nummer två befinner vi oss på ett dramatiskt, naket existentiellt plan liksom i epigrammet om Hesperos två uppenbarelsen. I ”de brinnande själarnas möte / refvo till blods de hvarann: Sophrosynä och Eros”. Ekelund anger inte sin källa men dikten är en förkortad, fri version av ett anonymt epigram (*AP* ix.132). Måttfullheten och Eros har mötts i envig (*katenantíon alléloisin / elthón-tes*), sägs det där, och i ytterligare två rader som Ekelund har utelämnat exemplifieras duellen med Phaidras lidelse och Hippolytos kyskhets. Detta möte har Ekelund gett inte bara ett generellt utan ett mer intensivt uttryck (”brinnande ... refvo till blods”) samtidigt som ordet *psychás* i *psychás ólesan* (’miste livet’) har transponerats till ”de brinnande själarnas möte” (min kurs.). Någon relation till Timon har detta lilla epigram inte men det kan tjäna som en pendang till det likaledes tvåradiga epigrammet om morgonstjärnan / aftonstjärnan. I så fall förstärks den mytiska, erotiska dimensionen. I det tredje epigrammet, slutligen, som tillika är samlingens sista, är det också svårt att se en allusion till Timon. Här är det ett porträtt av Venus som tilltalar den förbipasserande vandraren och tillönskar honom ”frid och hvila”. Vi befinner oss i en omisskännligt ekelundsk lokal, en strand. En rad harmoniskt samverkande ord – ”dröja”, ”frid och hvila”, ”glänsande bild”, ”sköna strand” och ”sakta sorlande våg” – bidrar till att samlingen utmynnar i en fridfull, kontemplativ stämning som stämmer väl överens med den som Ekelund i sin inledning ser som utmärkande för epigrammet.

Tendensen att sammansmälta det antika stoffet med fraser och ord som för tankarna till de skånska miljöer Ekelund skrev om i sina egna dikter märks även i samlingens mittparti. Även om det självklart här och var talas om hermesstatyer, bilder av Afrodite och liknande tillbehör, beskrivs de landskap de ingår i på ett sätt som har tydliga likheter med de platser han

beskriver i sin egen poesi. När man exempelvis läser om ”den gråa strand i en susande hafslund” (Anyte 6, *Grekisk bukett*, s. 16) befinner man sig i närkontakt med topografin i *Dithyramber i aftonglans* där det talas om ”Den gråa sanden och vackra gräset” (”Barndomsminnet”). Människor och djur lever i varandras närhet och i ömsesidigt beroende. Den ”snabba försåtliga hand” som sluter sig om den intet ont anande cikadan i Nikias 3 förorsakar en död som kan ha erotiska binyanser men oftast är det små genrebilder som skisseras, bilder som i sin godmodighet står i kontrast till den höga heroiska hållningen i *Dithyramber i aftonglans*. Det bjuds på enkla, sunda nöjen och de behov som omnämns och oftast också tillfredsställs är elementära: skugga mot brännande solsken, friskt källvatten för en trött vandrare. Också djur kan vara inblandade i sådana små finurliga episoder som när ”myrornas kloka / öfverallt ströfvande folk” av sin hunger inspireras att överlista en aldrig lantman (Philippus, s. 2, *Grekisk bukett*, s. 47); härifrån till djurfabeln är steget inte långt. I detta sammanhang kan man notera att en dikt som den av Antiphilus om den rasande bäcken som fått sitt vatten ”af grumliga regnen ... och smutsiga moln, icke af nymfernas kraft” har en symbolisk potential som harmonierar väl med Ekelunds vana att blanda samman naturens och människans egenskaper.

När konstnärliga aktiviteter förs på tal, sker det i samma rättframma ton. Någon *odi profanum*-attityd är det aldrig fråga om. Leonidas presenteras i påtagligt entusiastisk ton i *O&B*-artikeln och den bild som dikterna i *GB* förmedlar stämmer väl överens med det porträttet. Han är fattig, förtrogen med landsflyktens elände men samtidigt en yrkesman som kan ta sig fram på sin skrivkonst och han är viss om sin framtida berömmelse. Det är inte svårt att se att detta är erfarenheter och förhoppningar som Ekelund bör ha känt igen sig i (jfr. Ljung, *Den problematiska författarrollen*, s. 56). Vår kännedom om Ekelunds biografi gör att man vågar tillägga att den kärnfulla devisen ”skynda och drick: Hades uppslukar allt” är tillämplig på hans liv.

Som detta Leonidas-ord visar, finns det plats också för dödsmedvetande och förgänglighetstankar. I själva verket genomsyrar melankoliska betraktelser av detta slag hela samlingen. Till det som förefaller ha särskilt appellerat till Ekelund hör dikter om döda djur, vars tillvaro antropomorfiseras så att de får en innerlig, nästan barnsligt ren ton. Delfinen ”sofver dödens sömn” (Ekelunds tillägg) på stranden och en ung flicka avlider innan hon fått känna ”Venus verk” (återigen Ekelunds tillägg). I de båda Kallimachos-

epigrammen tar sig Ekelund ännu större friheter. I den första utarbetar han stadens sorg till en fint mejslad haiku-effekt (”den vida / staden höll in sitt sorl, häpen i mörknande kvälln”) och i den andra bisserar han på eget bevåg invokationen av den döda Crethis (”Skrattande glada vackraste Crethis” ... ”Skrattande lekande vackraste Crethis” för att i slutraden återigen suggerera hennes invanda miljö: ”Aldrig på dunkel plan höres den klingande röst”).

Antologin är känd för sitt stora förråd av erotiska epigram som totalt uppgår till nästan en femtedel av det samlade antalet epigram. Därför är det anmärkningsvärt att *Grekisk bukett* inte innehåller särskilt många dikter med erotiskt inslag. Den förändligade kärlek som skymtar i vissa av dikterna ligger i linje med Ekelunds egen produktion liksom det idealiserande språket i en av de två dikter av Asklepiades som tagits med. Här beskrivs den ivrigt väntade älskarens hår i ordalag som påminner om Ekelunds egen lyrik (”ljust må de glänsande hårens / blonda vårliga blom dricka mitt ögas dagg”; originalet har ’gjut mitt regn på hans huvud så att hans blonda hår får dricka mina tårar’). Det finns emellertid en dikt som bjärt sticker av mot detta mönster, Asklepiades dikt om Didyme:

Ve, mig bränner den svarta Didyme! Ve, för Didyme
Smälter jag ned som vax smälter vid tärande eld.
Svart! Hvad gör hon är svart! Är inte kolen svarta?
Tänd: som den öppnade ros flammar det skärt rödt hett!

Det som gör att den här dikten bryter av mot övriga är till att börja med att den skildrar en förtärande passion, därtill en passion för en person som inte uppfyller konventionella skönhets- och lämplighetskriterier. (Det kan emellertid tilläggas att även denna topos snart nog blev en konvention i sig.) Diktaren bekänner en svaghet men det är en svaghet som förväntas resultera i en exceptionell, närmast extatisk upplevelse. Kärleken är en freskelse som är både självförbrännande och oemotståndlig. Asklepiades illustrerar den med en djärv metafor som saknar motsvarighet i *Grekisk bukett* (men inte i Antologin). Ekelund har också funnit ett kongenialt språkligt uttryck för detta. Upprepningen ”Svart! Hvad gör hon är svart!” har något nästan talspråksmässigt över sig, och dikten slutar i ett skickligt kontrollerat rytmiskt haveri (”skärt rödt hett”). Ingen av dessa effekter har någon motsvarighet i originalet.

Överhuvudtaget ger *Grekisk bukett* prov på en språklig variation som pekar i olika riktningar. Ekelund använder sig omväxlande av arkaismer, neologismer och vardagsspråk. Ibland möter en besynnerlig ordföljd som inte gärna beror bara på versens krav utan snarare erinrar om de effekter Ekelund laborerade med även i sina originaldikter. Till arkaismerna får man räkna olika (äkta eller påhittade) episka epitet ("segeluppfyllda", "mångroddiga skeppet", "betesymniga", "mångpröfvade") eller beredvilligheten att använda ovanliga optativformer ("svalt Zephyrens sus fläkte hans hjärta till ro" i *Anyte* 9 är kanske den mest slående). Mer personligt och modernt är bruket av 'Blek' och 'förbleknad' som karakteristik av Hades eller som synonym till 'avliden'. På samma sätt använder Ekelund ibland uttryck och metaforer som blandar arkaismer med fraser som ter sig mer moderna: "skåda i sorlande rum Chios uppstigande klart" eller "Hades' dofva hus". Övrig ordföljd dyker upp ibland ("tullen invid" och "Här ... redde din graf i torr åkerjords mjuka sköt") i överensstämmelse med Ekelunds bruk i sina egna dikter. Helhetsintrycket blir en blandning av modernitet och arkaism, av vardaglighet och obändig vilja att uppnå stilistisk originalitet. Frågan är i vilken utsträckning detta är att se som medvetna drag i Ekelunds strävan efter ett originellt lyriskt språk. (I detta sammanhang kan man erinra om hans kommentar beträffande Johannes Paulson som i erkänningsfull ton hade kritiserat Ekelunds metrisk avvikelse i *Grekisk bukett*: "En mycket hygglig man. [...] Kanske skall jag söka säga honom i ett bref hvarför jag gjort som jag gjort" (*Brev I*, s. 76).

I *Svarta fanor* avvisade Strindberg all vers som "nips". Ekelund var inte beredd att hålla med om den saken i *Antikt ideal* och var rimligen än mindre benägen att göra det 1906 fastän han gör en egen distinktion mellan två olika sorters poesi varav den ena – epigrammet – ironiskt betecknas som "nips". Det har emellertid också framgått att de båda sorters dikt som Ekelund utövade mer eller mindre samtidigt har hemliga förbindelser med varandra – fler än Ekelund vill kännas vid. Ett exempel är Mnasalkas epigrammet som han under sensommaren uppgraderar till originaldikt och låter inleda *Dithyramber i aftonglans*. Omvänt kan man notera att den passionerade lidelse som är ett tema där har sina motsvarigheter i *Grekisk bukett*. Epigrammen möjliggör för Ekelund att föra fram ståndpunkter som inte får plats i dityrambdiktningen – ståndpunkter som han kanske i vissa

fall inte vill öppet deklarerat och som är relaterade till den besinnande och måttfulla tonen i aforismerna. ”Han förklädde sig i sina valfrändskaper och förvandlar deras historiska uppenbarelser till symboliska roller i ett enmansdrama, manande och varnande exempel för honom själv och andra”, säger Nils Gösta Valdén (”Vilhelm Ekelund och världslitteraturen”, *Vetenskaps societeten i Lund. Årsbok 1971*, s. xxx). Om dityrambdiktningen i huvudsak rapporterar om extatisk lycka och smärtsamt vemod – tillstånd i vilka referenser till vardagstillvaron sällan eller inte alls får plats – framställer epigramdiktningen honom som hemmastadd i ett lantligt, intimt, avskilt liv. Ironi, godmodighet, tålmod och lojalitet hör dit liksom vemod och enstaka lidelsefulla ögonblick. Det är som om han övade sig i ett annat – emotionellt och i viss stilistiskt – register som han eventuellt kan få nytta av i framtiden.

Framtiden skulle för Ekelunds del visa sig innebära ytterligare ett antal dityrambiska dikter, först samlade i Segeltorpshäftet och sedan införda under samlingstiteln *Dithyramber i aftonglans* i 1921 års *Dikter I–III*. (Det bör också noteras att två av de ursprungliga dityramberna, ”Narcissus” – minus sista raden – och ”Anemoner” flyttades till sektionen ”Dikter från olika tider” i *Dikter I–III*). Vidare översatte han, som redan nämnts, Pindaros och tänkte sig en tid en ny diktsamling bestående just av dessa översättningar och de nya dityramberna. Han skrev också ett eget epigram som tjänade som motto för ”Pindariska utsikter” i *Antikt ideal*. Sist men inte minst skrev han prosadikter: några trycktes under rubriken ”Vae soli” 1907 och ett femtontal kom så småningom med i 1913 års *Dikter* med tidsbestämningen 1909. De bör alltså huvudsakligen ha skrivits i Berlin, något som stämmer väl med deras innehåll.

Jag nämner detta för att bereda väg för ett sista citat där Ekelund talar om epigrammets betydelse för honom. I en anteckning gjord omkring 1915 blickar han tillbaka på sina tidiga läroår som diktare (*Hemkomst och flykt*, s. 20):

Turgenjev fann till sist – eller var nära att finna – en konstart som förbinder meditation med saftfull impressionism, en motsvarighet till antikens epigramkonst.

[...] Det är märkligt att den filosofiska genrebilden är så sällsynt i litteraturen och relativt vanlig i måleriet. [...]

Då jag begynte dikta, var det genrebilden som jag alltså strävade efter, ett elegiskt epigram, en epigrammatisk elegi, och Bååth var min egentlige lärare. Samti-

digt med 'En jägares dagbok' och 'Senilia'. Jag skref stämningbilder på prosa, men lyckades bättre med vers. [---]

Aforismen och meditationen kunna vara filosofiska genrebilder.

Valet här står mellan vers och prosadikt. Ekelund är klar över prosadiktens släktskap med ekfrasen – och därmed genremåleriet – och sätter den vid sekelskiftet flitigt läste Turgenjevs blandning av meditation och impressionism i förbindelse med epigrammet. Det var denna typ av innehåll han eftersträvade både i vers och på prosa men versen blev bättre eftersom den framtingar större precision.

Kan man tolka slutsatsen som att aforismen och meditationen – de former som Ekelund orienterar sig mot omkring 1915 – står i förbindelse med prosadikt och (indirekt) epigram? Han förefaller själv inte främmande för ett sådant synsätt när han i "Sengrekiska bilder" konstaterar: "Från epigrammatisk situationsmålning och idyllisk-elegisk berättelse var steget ej långt till prosaberättelsen" (*Antikt ideal*, s. 87). I så fall finns här *en* faktor som bör beaktas i diskussioner om Ekelunds utveckling från poet till aforistiker. Dityrambdiktningen blev av olika skäl alltmer ohållbar för Ekelund under åren efter 1906. Den var emotionellt krävande och stod kanske också i alltför bjärt motsats till det liv han tvingades leva. Epigrammet med sin inriktning på det vardagliga och det enkla ryckte fram och kom att förknippas med prosadikten, "den ensammes stämningar". Innehållsligt och formellt har epigram och prosadikt båda den korta, förtätade beskrivningen som huvudmoment. I Leonidas 2 beskriver Ekelund hur det "sorlar ur svala klippans famn det renaste källsprång / friskt och förunderligt klart, kallt som Boreas' snö", en ekfras, om man så vill, av det grekiska epigrammet som är kortare. Den detaljerade beskrivningen står i omvänd proportion till diktens format. Samma effekt utnyttjar Ekelund i vissa av de prosadikter han skriver de närmaste åren.

Ekelund slutade aldrig att skriva dikter. Jag menar inte bara att han även efter 1906 skrev texter uppställda som vers. Jag menar att han en del av hans aforismer i praktiken är prosadikter snarare än aforismer. Den utvecklingen möjliggjordes i inte obetydlig mån av epigrammet och de teorier om epigrammet som han redan mycket tidigt började utforma.

Postscriptum

När ovanstående essä avslutades hade jag ännu inte lyckats identifiera samtliga Ekelunds förlagor i *Anthologia Palatina*. Det saknades därmed ett fullständigt underlag för en bestämning av vad det är för texter vi möter i *Grekisk Bukett*. Är det som omslag och titelsida lockar oss att tro en volym som huvudsakligen bär Vilhelm Ekelunds prägel? Eller skall vi som inlagan och innehållsförteckningen lägga tonvikten vid att det rör sig om dikter ursprungligen skrivna av andra? Hur man än väljer måste man konstatera att ordet föversättningí inte förekommer någonstans.

De allra flesta av dikterna i *Grekisk Bukett* kännetecknas av denna dubbla status. De är från början skrivna av någon annan men får i sin svenska språkdräkt också karaktär av att vara dikter skrivna av Vilhelm Ekelund och sammanfogade av honom till en ny helhet som omväxlande framstår som en originaldiktsamling på svenska och en antologi framsprungen ur en av världens mest kända antologier.

Åtminstone en av dikterna – den sjätte dikten i avdelningen ”De okände” (s. 75–76) – bryter mot detta mönster och kan så vitt jag kan finna inte återföras till ett grekiskt original. Inte ens med hjälp av databasen Thesaurus Linguae Graecae har det varit möjligt att påträffa en förebild.

Däremot finns det ett epigram (AP xi.312) av Lucilius som i sarkastiska ordalag driver med konventionen att skriva fiktiva gravepigram. Lucilius påstår sig ha läst ett epigram över en tolvårig gosse vid namn Maximos men hävdar att graven som skriften ämnats för är tom och att någon Maximos aldrig vilat i den. Just samma namn och åldersangivelse förekommer i Ekelunds epigram, som vittnar om hur ”Maximos, skald tolfårig” av sitt ”sinnes brinnande ifver” lagts i en för tidig grav. Jag kan inte dra någon annan slutsats än att Ekelund här har roat sig med att ”översätta” den icke existerande originaldikt som Lucilius driver med. För att ytterligare understryka diktens fiktiva karaktär har han gjort huvudpersonen till ett tolvårigt geni och dessutom valt att låta den unge skalden själv föra talan från andra sidan graven. Det är svårt att tänka sig ett mera effektivt sätt att radera ut den redan i många av samlingens andra dikter svävande gränsen mellan översättning och originaldikt.

En skönhet som skändar

Paul Tenngart

På de allra sista raderna i diktsamlingen *Syner* från 1901 menar Vilhelm Ekelunds diktjag att han känner sig som en skändare. Upprinnelsen är en underbar upplevelse vid havet som inte låter sig fångas av diktjagets ord. Så här lyder samlingens sista strofer:

Ord! Hur fattiga!
Hur vanmäktiga!
Hur döda!
Hur gråa!
Hur tunga!

Som bly fallen I,
där jag ville se er dansande,
blodvarmt lefvande,
vederkvickande min ande,
lysande,
sprutande af färger!

Och med sådana ord
ville jag måla dig, Haf!

Som en skändare
känner jag mig.¹

Det är en hård dom denna poet fäller över sig själv, och frågan som infinner sig är vad det är som gör att han känner sig som en skändare. Det är en fråga som kan delas upp i två: Vad är det som skändas och vad är det i poetens verksamhet som gör honom till en skändare?

Med tanke på att diktsamlingens inledningsdikt bär titeln ”Till Skönheten”, kan det tyckas enkelt att ta reda på vad det är som skändas. Det enklaste är att se poetens ord som alldeles för tunga, gråa och fattiga för att lyckas fånga den helgedom som hyllas i bokens första dikt – Skönheten. Poeten skändar för att han misslyckas totalt med den stora uppgift han har föresatt sig. Han är en charlatan som helt enkelt inte är värd att ägna sig åt den heliga dikten. Diktsamlingen beskriver i så fall ett enda stort misslyck-

ande, från inledningsdiktens storslagna hymn till de två sista radernas be-
kännelse: jag försökte men jag misslyckades. Istället för hyllning blev
resultatet en skändning. Det ligger också nära till hands att se poetens miss-
lyckande som ett oundvikligt resultat av språkets tillkortakommanden. Då är
misslyckandet mer allmängiltigt och abstrakt. Då är det poesin i sig som är
otillräcklig.

Men riktigt så enkelt behöver det inte vara. Det hela kompliceras av frå-
gan om vad det är som skändar. De ord som omnämns precis före de sista
radernas dom är inte de gråa och tunga, utan de dansande och lätta. Formu-
leringen ”sådana ord” måste syfta på den typ av ord som precis har om-
nämnts, särskilt som de kopplas till samma ouppnådda önskan: diktjaget
”ville” se orden dansande, med ”sådana ord” ”ville” han måla havet. Öns-
kan om dessa lysande och dansande ord uttrycks alltså två gånger i två se-
parata strofer som följer direkt på varandra, och det är efter denna upprep-
ning som känslan av skändning infinner sig. Man kan fråga sig om det inte
i lika hög grad är denna starka önskan som de gråa orden som leder till
känslan i diktens sista strof.

*

Det hela har att göra med vad Skönheten egentligen är för någonting. För
att ta reda på det går vi rimligtvis till inledningsdikten, som ju är en dedika-
tionsdikt till just detta fenomen. Så här lyder den:

Till Skönheten

Högre, högre om mig spanner
stillhet sina jättevingar,
ej en ton ur skogen klingar,
ej ur djupen rundt ett ljud
bär om lif ett bud.

Och jag känner,
medan rymderna sig hvälfva
under mig, en oro skälfva,
sällsam andakts djupa, stilla
glädje i min själ.

Dröm och syn och dunkel villa
syns mig allt i dessa rena
underbara himlars lena
strålar, ny och osedd glänser
synen utan slut och gränser,

medan högre, högre spanner
kring mig stillhet sina vingar...
– orörligt lyfta jättevingar.

*

I den tysta middagsstunden
högt mot vårligt-ljusa skyn
stiger lunden
slummerstilla för min syn;

öfver hafvet, öfver landen,
öfver ändlöst vida djup
här på randen
af en klippas mörka stup.

Som ur fjärran rymder gången
fram ur djupa dofva schakt,
hör jag, fången
af min egna stämmings makt,

trädens susning sakta klinga
fram sitt veka drömmeri,
andas, svinga
ut i ton och melodi.

Och ur hvarje lundens krona
i de ljusa löfvens gång
hör jag tona
samma högtidsfulla sång,

sång som djup och mäktig sväller
bränningstark från stam till stam,
sång som väller
vek ur hvita blomhvalf fram.

Och den syns mig helig, lunden,
gudainvigd, sagolik,
helig stunden,
helig denna hymns mystik:

Medan öfver mig i ljusa
blomstertempels lätta loft
hymner susa
badande i ljummig doft,

Medan lunden kring mig höjer
sina kronors jämna sus,
knä jag böjer,
Skönhet, i ditt höga ljus.²

För det första: titeln anspelar väl på Baudelaires ”Hymne à la Beauté” och ”La Beauté”, två dikter om skönhetens väsen i *Les Fleurs du mal*. I de första strofernas höga perspektiv, stigande rörelse och jättevingar används också Ikarosmyten på samma sätt som i Baudelaires ”Elévation”. Och vad är det egentligen för lund som skildras i andra delen av dikten? Den beskrivs med ordet ”blomstertempel” som smälter samman natur (blommorna), gudomlighet (templets funktion) och kultur (templets arkitektur). Med tydlig adress till Baudelaires dikt ”Correspondances” – vars välkända inledningsrad ju lyder ”La Nature est un temple” (Naturen är ett tempel)³ – aktualiseras här det korresponderstänkande som ligger till grund för de franska symbolisternas gigantiska ambitioner att i dikt fånga universums stora syntes, ”la suprême synthese”.⁴

Det är ett sådant estetiskt korresponderstänkande som gör Skönheten till en helgedom som Ekelunds poet inte lyckas uppnå och därmed skändar. Men är Skönheten egentligen något bra? I ”Hymne à la Beauté” är Skönheten både ”infernale et divin” – både helvetisk och himmelsk – och alltså inte av någon renodlat god princip utan sublim med rötter i både helvete och himmel. Av Skönhetens alla smycken är Skräcken inte den minst praktfulla (”l’Horreur n’est pas le moins charmant”).⁵ Det spelar ingen roll om Skönheten härstammar från Satan eller Gud: den tillbeds ändå. I ”La Beauté” finns andra inslag som gör att man bör tvivla på Skönhetens existensberättigande. Baudelaire lägger här orden i dess egen mun och låter den definiera sig själv som motsatsen till liv, rörelse, känslor: ”Je hais le mouvement qui déplace les lignes, / Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.” (”Jag hatar rörelsen som låter linjen dö / och aldrig skall jag le, och aldrig skall jag gråta.”)⁶

Dessa negativa associationer finns också i Ekelunds dikt. Stillheten och ljudlösheten i diktens första del vittnar om att Skönheten är ett dött fenomen: ”Ej en ton ur skogen klingar, ej ur djupen rundt ett ljud / bär om lif ett bud.” Om vi betraktar Skönheten som motsatsen till liv, framstår ”Till Skönheten” snarare som en dikt om livströtthet och dödslängtan. Precis som hos Baudelaire är Skönheten snarare en flykt undan den onda världen än något gott i sig. ”Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides” (”Sök dig bort från de giftiga dunsterna här”), vädjar diktjaget i ”Elévation”. Skönhetens plats är en plats ”Derrière les ennuis et les vastes chagrins”, bortom ledan och sorgen.⁷ Den är alltså en negation, och det som negeras är livet.

I linje med detta beskrivs också Skönheten i Ekelunds dikt som en ”Dröm och syn och dunkel villa”, det vill säga som en verklighetsfrånvärd illusion. Så beskrivs också lunden i andra delen av dikten: den kommer ”slummerstilla för min syn”, den kommer i slummern, i sömnen, i drömmen. Den är en villa, ett påhitt. Föreställningen om föreningen av kultur, natur och gudomlighet i ordet ”blomstertempel”, korrespondensen mellan det mänskliga och universum, är en fåfång dröm.

Att den heliga Skönheten inte existerar utanför den drömmandes stilla slummer, understryks senare i dikten i negativa termer: diktjaget ser sig ”fången / av [s]in egna stämnings makt”. Han är fångslad, snärjd av sin fåfånga strävan efter skönhet, precis som Baudelaire blir klaustrofobisk av sitt eget korrespondenstänkande när han i sonetten ”Obsession” upptäcker att den fantastiska syntesen i ”Correspondances” är ett fantasifoster som bara består av hans egna projektioner.⁸ Här finns ett stort misslyckande som Baudelaire inte var den siste att erkänna. Symbolistkännaren Guy Michaud beskriver det som en allmän tendens hos åtminstone Rimbaud, Verlaine, Mallarmé och Valéry att ambitionen att nå det hyperobjektiva, absoluta, istället ledde till det hypersubjektiva, den totalt privata fantasin som inte existerar för någon annan än poeten själv. Rimbaud erkänner misstaget i *Une saison en enfer*.⁹ I sitt sökande efter Intet, menar Michaud, uttrycker även Mallarmé en estetik som vänder verkligheten ryggen. Därmed blir den också berövad all mänsklighet.¹⁰ Paul Valéry beskriver sitt misslyckande bland annat genom att likna poeten vid Narkissos. Diktarens dröm om Skönheten är ett stirrande ner i den reflekterande källan, som tillfälligt kan skimra under en ”heure menteuse” (lögnaktig timme) men som egentligen bara är en ”vide tombeau” (tom grav).¹¹

Fantasin som fångenskap är ett motiv som dyker upp på sina ställen i *Syner*. I dikten ”Den gamla gården” befinner sig diktjaget i en verklig idyll men istället för att njuta av den faller han i sömn och drömmer om en annan idyll. I ”Det gamla fiskeläget drömmer” beskrivs hur en jasmin i en alltigenom idyllisk juninatt drömmer om hur härligt det ska bli i juli. Jag kan inte låta bli att jämföra dessa fantasifykter med en episod i Baudelaires roman *La Fanfarlo*, som skildrar hur huvudgestalten Samuel Cramer vid det ögonblick då han äntligen ska få se sina drömmars kvinna naken får ett plötsligt infall och skriker åt henne att ta på sig teaterkläder och i sänghalmen spela rollen av commedia dell’arte-figuren Columbine.¹² Här är fantasin en

meningslös flykt från ett positivt, verkligt tillstånd till en positiv fiktion. Den kan tyckas vara ganska harmlös, men den vittnar om en total oförmåga att tillgodogöra sig positiva upplevelser av den yttre verkligheten.

En farligare typ av fantasiflykt finns i dikten ”En februarimorgon” lite längre fram i *Syner*. Här lyckas diktjaget att med fantasins hjälp fly från en sorgset blek februariförmiddag i en stad ut till en solig vårdag vid havet. Det finns ingen hejd på hur positivt denna framfantiserade strand beskrivs:

I ljus stå lid och backar
och strandens vita hus,
och åsens kammar simma
i pärlemorljus...

I ljus är allting badat,
i skimmer allting dränkt,
i spirningtidens stillhet
och skära drömmar sänkt.

Men precis här vänder dikten. Diktjagets fantasi rämnar:

Men allt det ljusa, goda,
som runt om mot mig ler,
uti mitt sinne gjuter
en ström av svårmod ner.

Och luftens glada jubel
och vårens fröjd och väl
till brädden kvävande fyller
med ångest och ve min själ.¹³

Så slutar dikten och därmed fastställs dess rörelse från tristess via jubel till ångest och ve. Från tristess tar sig dikten med hjälp av diktjagets fantasi och det som får fantasin att haverera är orden ”i [...] skära drömmar sänkt”. Den sköna stunden försvinner med påminnelsen om att det hela bara är en dröm, en chimär. Och slutresultatet är värre än det inledande missmodet. Februaritristessen är att föredra framför februariångesten. Fantasin, den skapade Skönheten, förvärrar ett tillstånd av missmod när den kontrasterar verkligheten mot en ideal tillvaro och därmed ställer dess torftighet i smärtsamt klar dager.

*

Försiggår det då en skändning mot en sådan lögnaktig men ideal illusion i ”Ord”? Ja, dikten innehåller både en beskrivning av hur en ideal ordkonst i

Skönhetens tecken bör se ut och ett – misslyckat – försök att förverkliga detta ideal i en konkret litterär gestaltning. Första delen av dikten är uppenbarligen ett konkret försök att förverkliga drömmen om ord som är ”dansande, / blodvarmt lefvande, / vederkvickande min ande, / lysande, / sprutande af färger!”:

Ännu frysande
efter badet i julimorgonen
känner jag i vällustig rysning
den heta sanden värma genom mina lemmar,
medan i nära horisonter
måsarne svärma,
dykande tätt
ur blått guldskimrande töcken upp.

Dessa horisonter!
Dessa horisonter svepta i ett enda präktigt lysande,
matt gnistrande,
ständigt dallrande flor af
ljusst och dunstigt blått.

Och där inne
bakom den glidande slöjan:
vågtopparnes snöhvitt bländande punkter,
de sprutande hvita skumkaskaderna;
de dansande vågornas dån.
Och där töcknet uppåt förtunnas,
där den blåa dunsten brister itu
och seglar med brisen
som flikar af ett rullande blått skum:
hvilken glans!
Färg af stål och pärlemor.

Mycket tyder på att detta är ett försök att uppnå det estetiska idealet. Beskrivningen är full av färger. Ordet ”dansande” finns med både i programförklaring och resultat, liksom ordet ”lysande” som dessutom får en mängd synonymer: ”guldskimrande”, ”gnistrande”, ”flor af / ljusst och dunstigt blått”, ”bländande”, ”glans”. Poeten har uppenbarligen steg för steg försökt förverkliga sin estetiska dröm. Men hur kan han bedöma dessa färgglada ord som tunga och gråa? På vilket sätt har han misslyckats? Jo, det litterära försöket skändar den ideala målsättningen eftersom orden bara kan upprepa vad som står i den, återanvända dess ord. Diktaren vill att hans dikt ska vara lysande, dansande och färgsprakande i *sig*, men det går inte. Ordet

”lysande” är inte lysande, ordet ”dansande” dansar inte och ordet ”blått” sprider ingen blå färg. Jämfört med Skönheten som sådan faller orden som återger den platt till marken.

Men även om poeten hade lyckats i sin omöjligt höga ambition att göra den konkreta gestaltningen identisk med den ideala målsättningen hade han varit en skändare. Den hårda domen kommer sist i dikten, direkt efter det att önskan om Skönheten har upprepats och direkt efter enda gången i dikten som ett ord med stor inledningsbokstav nämns. Och detta ord är inte ”Skönhet” utan ”Haf”. Det som framförallt skändas i dikten är rimligtvis det fenomen som bär versal. Per Erik Ljung menar att diktens ”Haf” personifierar Skönheten och att diktaren därmed skändar det absoluta estetiska idealet och inte upplevelsen av havet i sig.¹⁴ Men det är skillnad på Skönheten som totalt abstrakt fenomen och den konkreta upplevelse som diktjaget har haft. ”Det är egentligen erfarenheten det gäller här, inte beskrivningen av landskapet”, kommenterar Bernt Olsson poetens oförmåga i ”Ord”.¹⁵ Jag håller med Olsson. Att samlingens avslutningsdikt ersätter inledningsdiktens ”Skönhet” med ”Haf” markerar en viktig förändring. Mellan dessa dikter har boken gått från estetiska skyar, påhittade vingar och drömda lundar högt ”öfver havet, öfver landen” till ett konkret svalkande hav – från ett drömt estetiskt ideal till en direkt erfarenhet, från konst till natur. Om vi ser den stora inledningsbokstaven som ett tecken på helighet har denna helighet förskjutits från det förra till det senare.

I dikotomin konst-natur faller orden under den första kategorin. Om det är naturen som är helig och inte konsten, kan inte den senare nå upp till den förra, då är orden otillräckliga som verktyg att beskriva världens konkreta och ordlösa under. Det är kanske illa nog att alla försök att mimetiskt återge naturen med ord är dömda att misslyckas, men om man struntar i att försöka och istället tar till ord för att upprätta en helt annan, helt genom artificiell och estetisk helighet, en Skönhet, gör man sig skyldig till avgudadyrkan. Man skändar då den verkliga heligheten – den verkliga gårdsideyllen i ”Den gamla gården”, fiskelägets verkliga juniidyll i ”Det gamla fiskeläget drömmer”, februariförmiddagens åtminstone uthärdliga tristess i ”En februarimorgon” och det verkliga havet i ”Ord”.

I ”Ord” markeras denna skändning genom en diskrepans mellan det som ska gestaltas och både den konkreta och ideala gestaltningen av det. Diskrepansen finns alltså både i själva försöket och i beskrivningen av poetens

omöjliga intention. Vi börjar med själva försöket till gestaltning. I grunden finns uppenbarligen en positiv konkret upplevelse: ett havsbad en tidig julimorgon. Från denna upplevelse häver sig dikten upp mot den estetiska Skönhetens tunna luft. Det finns markörer i dikten som pekar ut var fantasiflykten tar sin början. Diktens första fyra rader är en konkret beskrivning av upplevelsen:

Ännu frysande
efter badet i julimorgonen
känner jag i vällustig rysning
den heta sanden värma genom mina lemmar,

Dessa två satser är skrivna med vanlig ordföljd och hade lika gärna kunnat ställas upp med jämn högermarginal. Efter kommatecknet ändrar strofen karaktär:

medan i nära horisonter
måsarna svärma,
dykande tätt
ur blått guldkimrande töcken upp.

Ordföljden har här en avgjort mer poetisk karaktär. Dessutom associeras de svärmande måsarna och horisonterna mycket lätt till tankeflykt och längtan bort. Den högst romantiska sista raden understryker att här försiggår en fantasiflykt. Från det enkla havsbadet har strofen hamnat i något som är romantiskt blått, som skimrar av guld likt en underbar skatt, men som är ett töcken – drömligt, oklart, överkligt.

Vad gäller beskrivningen av havet i diktens andra och tredje strof kan vi fråga oss hur mycket som egentligen har att göra med det ursprungliga morgondoppet och hur mycket som bara är en eruptiv fantasi. Ordet ”horisonter” upprepas två gånger, färgen blå återkommer tre gånger och orden ”flor” och ”slöja” pekar mot det illusoriska. Dessutom är beskrivningen som helhet mer än en aning överlastad med sina kaskader av färger, rörelse, töcken. Det är inget konkret hav som beskrivs här – det är ett estetiserat hav, havet som Skönhet. Ursprungsupplevelsen har transformerats från något positivt och verkligt till något abstrakt och illusoriskt. Det riktiga havet har tappats bort i processen, liksom gårdsidyllen och jasminens junikväll försvinner när längtan till något annat tar vid och liksom Samuel Cramers verkliga kvinna i Baudelaires roman förbleknar vid sidan av fantasin om Columbine.

Så långt om själva försöket att gestalta havet enligt det ideal som beskrivs i andra delen av dikten. Om vi betraktar detta ideal i sig, visar sig ytterligare markörer som distanserar drömmen om Skönheten från den ursprungliga upplevelsen. För det första vill poeten att gestaltningen av havet ska vara "blodvarmt lefvande". Ett hav är ju fullt av liv, men i sig är inte havet en levande gestalt. Det hav som rör sig fram och tillbaks, som skummar, höjer och sänker sig är som helhet ett dött naturfenomen. Ordet "levvande" är naturligtvis en metafor, men dess bokstavliga betydelse finns kvar. Önskemålet om en levande gestaltning av ett dött föremål antyder att det estetiska idealet innehåller besjälning – en estetisk sublimering av icke-mänskliga eller i sig livlösa fenomen. Det faktum att havet bär versal understryker denna strategi: genom ordet "Haf" personifieras havet. Det får en själ.¹⁶ I ordet "blodvarmt" finns samma spår av besjälning. Den litterära gestaltningen får det livfulla blod som havet saknar. Dessutom kontrasterar värmen mot beskrivningen av diktjagets direkta upplevelse – han fryser. Havet är inte "blodvarmt lefvande", utan endast den önskade, idealiserade beskrivningen av det.

En liknande subtil diskrepans mellan estetiskt ideal och det som ska beskrivas finns i strofens sista rad, när poeten önskar att orden vore "sprutande af färger". Nog skimrar ett hav i flera nyanser, men så färgglatt är det väl inte. Det behöver visserligen inte vara ett dovt grön-brunt nordiskt hav som diktjaget tar sig ett dopp i, men inte ens ett mer exotiskt hav kan väl i rimlighetens namn sägas spruta av färger. Formuleringen "måla dig" kopplas lätt till dessa färger och understryker den önskade estetiseringen. Diktaren vill måla havet med sina ord, det vill säga måla över dess egna färger och ersätta dem med andra.

På så vis blir skändningen i "Ord" dubbel. Om det otillräckliga språket vanhelgar Skönheten, så skändas verkligheten av försöket att upprätta en estetisk illusion. De två typer av ord som omnämns i dikten – de gråa och de lysande – motsvarar Baudelaires två motsatta stämningslägen i *Les Fleurs du mal*, "spleen" och "idéal". I tillstånd av "spleen" finner Baudelaires diktjag ingen mening, ingen lust och inget värde i världen. Livet är tomt och fullt av leda. I "idéal" undflyr diktjagen världens tomhet genom att med fantasins kraft upprätta en alternativ värld. Ekelunds diktjag är fångad i en grå och tung verklighet när hans ord inte lyckas sublimeras tillvaron och ge den en illusorisk mening. Om han skulle lyckas med sina intentio-

ner blir han å andra sidan fångad i en guld- och blåskimrande illusion. Därmed sammanfattar dikten också en central dualitet i 1800-talets romantiska stråk. Här finns spår av den tidiga 1800-talsdiktningens två positioner – den positiva romantik som utifrån en övertygelse om världens mening och enhet gör dikten till en symbol för tillvarons innersta kärna och den negativa romantik som varken finner godhet, skönhet eller mening i universum.¹⁷ Samma dualitet gör sig sedan påmind i den symbolistiska diktningens stora ambitioner och lika stora besvikelse när det visat sig att ordens glansfulla byggnad inte innehåller något annat än en tom grav.

*

I nästa diktsamling, *Melodier i skymning* från 1902, är Ekelund tillbaka i skönhetens fängelse. I sonetten ”Sonett, in i ditt tempel vill jag stiga” ges uttryck för samma dyrkan som i ”Till Skönheten”, men till skillnad från inledningsdikten i *Syner* har det jublande tonfallet ersatts av ett elegiskt. På följande vis beskrivs världen utanför diktens ramar:

O Lif, du syns mig som en fjärran dröm,
en syn i feberångst, en sällsam villa,
ett haf där djupt i dunklet stjärnor blänka.

Ordet ”Lif” har här ersatt ”Haf”, men havet finns fortfarande med och sorterar under livet. En annan förändring gentemot dikterna i *Syner* är mycket viktigare: här är det inte Skönheten som är en ”Dröm och syn och dunkel villa” utan livet. Jämfört med ”Till Skönheten” har verklighet och estetisk illusion bytt plats. Sonettens diktjag är djupare insnärjd i fantasins fångenskap, så djupt att den yttre tillvaron har blivit ett töcken. På ett mycket tydligare sätt än i ”Till Skönheten” är sonetten, dikten, litteraturen här uttryckligen motsatsen till liv. I diktens värld är ljuset skarpt och stillheten ändlös. Associationerna till döden är påtagliga:

Hur ljust är här, hur klart, hur ändlöst stilla!
så vill jag glömma, glömma tidens ström,¹⁸

Att ägna sig åt dikt är att dö en smula. Litteraturen är ett välsmakande gift som erbjuder ett behagligt litet självmord. Det estetiska luftslottet är entydigt ljust, stilla och ändlöst. Härinne finns inte ett spår av den där andra heligheten, det mångtydiga och ändliga Livet.

Bernt Olsson påpekar att dikten ”Hymn” i *Melodier i skymning* innehåller en insikt om inspirationens farlighet. Denna insikt, menar Olsson, växer sig sedan starkare i Ekelunds sista diktsamlingar.¹⁹ Men en sådan fara antyds redan i *Syner*, inte bara i de negativa associationer som finns i ”Till Skönheten” och i dikterna om uppenbara fantasifykter. Den estetiska inspirationens destruktiva kraft är rentav samlingens avslutande tanke – om man upptäcker att det som gör poeten till en skändare inte bara är de misslyckade orden utan också de som helt och hållet lyckas skapa en skönhet.

Noter

1. Vilhelm Ekelund, ”Ord”, *Syner*, Stockholm 1901.
2. Vilhelm Ekelund, ”Till Skönheten”, *Syner*, Stockholm 1901.
3. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris 1961, s. 11.
4. Se Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Paris 1947, s. 35 och s. 548.
5. Charles Baudelaire, ”Hymne à la Beauté” i 1961, s. 23.
6. Charles Baudelaire, ”La Beauté” i 1961, s. 20; ”Skönheten” i *Det ondas blommor*, tolkning av Ingvar Björkeson, Stockholm 1986, s. 43.
7. Charles Baudelaire, ”Elévation” i 1961, s. 10; ”Uppåt” i 1986, s. 30.
8. Se till exempel Paul de Mans välkända artikel ”Antropomorfism och trop i lyriken”, översättning av Mikael van Reis, i Mikael van Reis (red.), *Den svindlande texten. Åtta röster om poesianalys*, Stockholm och Stehag 1992.
9. Se Guy Michaud, 1947, s. 156.
10. Guy Michaud, 1947, s. 172 och s. 192.
11. Paul Valéry, ”Narcisse parle” i *Poésies*, Paris 1942, s. 25–27.
12. Charles Baudelaire, *La Fanfarlo* i 1961, s. 508 f.
13. Vilhelm Ekelund, ”En februarimorgon” i 1901.
14. Per Erik Ljung, *Vilhelm Ekelund och den problematiska författarrollen*, Lund 1980, s. 47.
15. Bernt Olsson, *Vid språkets gränser. Svenska 1900-talslyriker och frågan om ordens förmåga*, Lund 1995, s. 186.
16. Om den stora inledningsbokstaven i ”Haf” markerar både att havet är heligt och att det har genomgått en estetisk sublimering, finns här ett stort dilemma: att det är havet som är heligt i sista dikten och inte skönheten måste uttryckas på ett sätt som paradoxalt nog sublimerar havet. Att i dikt återge någonting som man hävdar sublimeras och förstörs av diktens verktyg är omöjligt utan att man samtidigt sublimerar och förstör det.
17. Se René Wellek, ”The Concept of ’Romanticism’ in Literary History: II. The Unity of European Romanticism” i *Comparative Literature* 1949: 2, för en beskrivning av positiv romantik, och Morse Peckham, ”Toward a Theory of Romanticism” i *Publications of the Modern Language Association of America* (P. M. L. A.) 1951: 2, för en beskrivning av negativ romantik.
18. Vilhelm Ekelund, ”Sonett, in i ditt tempel vill jag stiga” i *Melodier i skymning*, Stockholm 1902.
19. Bernt Olsson, 1995, s. 195.

Avsides och utan avsikt (”Sorgen”, *Melodier i skymning*, 1902)

Anders Mortensen

Den eminente danske poeten Søren Ulrik Thomsen berättade nyligen, vid ett framträdande på Malmö stadsbibliotek, om bakgrunden till en av sina dikter. Under en av sina kyrkogårdsvandringar hade han fått syn på en gravsten med ett ensamt ord som inskrift: *Længsel*. Ett, som han menade, i sammanhanget *okristet* ord: inte den avklarnade försoningens formler, som ”Tack” eller ”Vila i frid”, utan ett ord som anvisar en väldig, fortsatt transport av starka, oförlösta känslor mellan levande och döda. Var det den döde som längtade efter de levande, eller de levande efter den döde, eller var det anförvanten som rest stenen som efterlängtrade döden, där de båda skulle förenas?¹

Den dikt av Vilhelm Ekelund som jag den närmaste stunden skall uppehålla mig vid, ”Sorgen”, handlar om en likartad oförsoning, där man inte kan tänka bort de förvisso kristna villkoren för gravvårdens utformning: gravens *lägre* nivå av *salighet* visar på en motsvarande *osalighet* i livet. Den som här har begravts ”långt ute i den yttersta kanten av kyrkogården”, avsides och skild från de andra, ”ligger där liksom på nåd”, heter det. Att det rör sig om en värnlös och utstött förefaller givet. Sedan lämnas det öppet om den döda har tillhört någon av de många kategorier som kyrkan inte, eller endast på nåder, plägade lägga i den vigda jordens gemenskap – självspillingar, tattare osv. – eller om utstötningen främst beror på att hon varit *obemedlad* och *ensam*, och därmed oförmögen att vila i kyrkogårdens finare kvarter; den tydliga kontrast som Ekelund markerar mot ”de rikes bullrande sorg” antyder det senare.

Prosadikten går så här, läst – och betraktad – ur *Melodier i skymning* från 1902:

Sorgen.

På kyrkogården blomma hyacinter och tulpaner – hyacinter svala och lysande i skuggan mot dunkelgrön cypress, tulpaner brinnande som öppna röda hjärtan upp ur den nakna jorden. Det är vår, människor dö dagligen, och för hvar kväll som går blir doften starkare och starkare från de många nya blomsterhögarna.

All denna prålände sorg, hur ofin! Hur högröstad!

– Det ligger en graf långt ute i den yttersta kanten af kyrkogården, ensam i den steniga marken. Det är knappt en graf, där är ingen vackert upplagd kulle öfver den, det är helt enkelt en grop och ingenting vidare; — jord och tufvor slängda upp huller om buller rundt om i brådskan. På den grafven ligger inga kransar, där står rätt och slätt ett träläkt, en ribba med ett felstafvadt namn inskuret med knif:

E L E N

Om kvällarna går jag därute, och mitt hjärta blir ödmjukt inför denna ensamma graf, som ligger där liksom på nåd, så utan någon afsikt att vädja till den lefvandes deltagande, så långt borta från de rikes bullrande sorg...

Den är som en dikt för mig, den grafven. En stilla sorgens symbol, så rörande enkel som sorgen är — sorgen som blott vill gömma sig bort från människorna, freda sig för alla välmenta ord, dö i stillhet långt långt undan i den doldaste vrån i skogen som det dödsskjutna djuret. Kanske är det ingen mer än jag i hela vida världen, som tänker på denna graf; hit kommer aldrig någon...

Prosadikten framstår samtidigt som central och lätt udda i författarskapet. Den tillhör också, vad jag kunnat finna vid min översiktliga inventering, de sparsamt kommenterade texterna – trots att den tycks utgöra en programdikt: ”den är som en dikt för mig, den grafven”, heter det ju. Anders Olsson tolkar i sin essäbok *Ekelunds hunger* texten som ett uttryck för den skånske diktarens melankoli, och det sker anmärkningsvärt högt *von oben*: prosadikten inventeras på symptom på ett melankoliskt sjukdomstillstånd hos Vilhelm Ekelund, varpå spekulationer om detta tillstånd följer.²

Jag anmäler mina dubier inför en dylik tolkning. ”Sorgen” bör inte tolkas som dokument eller symptom, eller ens som direkt känslouttryck. Här kommer en noggrant kalkylerad författarhållning till tals, vars estetiska funktion noga bör övervägas, och texten är alltför intelligent och behärskat organiserad för att utsättas för terapeutisk analys.

Vi känner igen en rad Ekelundteman i ”Sorgen”: den höga värderingen av undandragenheten, av det avsiktslösa, av det låga, av dikten, av det oförfalskade livsuttrycket – det är bara det att Ekelund här, i flera avseenden, tycks vara tidigt ute, och framför allt driver sin linje i drastisk och polemisk riktning.

Dikten framstår som framsynt inte bara i förhållande till de konstlösa, kärvare stråken i högmodernismen, utan även till en linje i efterkrigstidens beat- och rock'n'roll-kultur, där man fascinerats av de extrema uttrycken för utsatthet och ensamhet, för människor som söker sig just så avsides som möjligt, i anonymitetens exil från sina mänskliga sammanhang. Enligt mytbildningen föddes rockmusiken ur en tidningsnotis om en ung man som hittats död på ett sjaskigt hotellrum. Han hade omsorgsfullt utplånat varje tecken på sin identitet, även fingeravtryckens hud, och efterlämnade bara en lapp, där han sade sig ha nått slutet på sin ensamhets vandring och bad att få förbli anonym. Tommy Durden och Mae Axton skrev omgående den sedermera odödliga låten om hotellet ”down in the end of Lonely Street” som de gav till den då okände Elvis Presley: ”you could be so lonely you could die.”

Charles Bukowski, beatförfattaren som mer drastiskt än de flesta har utforskat den avsides och låga livshållningens villkor, har för dessa frågor rekommenderat Albert Camus *Främlingen* som föredömligt illusionslös. I Camus roman utlöses ju den centrala händelsen, Mersaults mord på araben, av huvudpersonens behov av att freda sig för gemenskapens välmening, ”kvinnornas tårar och omsorger”, och söka ensamhetens stillhet vid ”den svala källan bakom klippan”.³ I den fransk-algeriske författarens mycket intressanta volymer med *Anteckningar* talar ett närmast mystiskt intresse för den moderna människans ensamhet och anonymitet, eller snarare för den frihet som där finns att söka. ”Samla på nattliga ankomster till främmande städer, leva av kraften i okända hotellrum”, kan det heta – och här finns ett helt estetiskt-filosofiskt program, formulerat som ”motsatsen till Prousts känsla [...], att bege sig på spaning efter den tid som ännu inte kommit”.⁴ Ambitionen ligger helt i linje med en annan alienationens mystiker, Camus lärare och vän Jean Grenier, som i livsåskådningsboken *Les Îles* (Öarna, 1933) utvecklar sin dröm om ”att anlända ensam till en främmande stad, ensam och utblottad på allt”, och även då ”utge sig för att vara någon annan”.⁵ Med dessa exempel vill jag antyda det nyss gångna seklets starka fascination för anonymitetens frihet, med den hårdföra bejakelse av avsideslivet som utgör själva motsatsen till sentimentalitet eller vädjan.

Ensamheten är allmänt den moderna konstnärrollens förutsättning. Och Ekelunds omedelbara litterära hemvist är förvisso den modernistiska strömningen, med den om sin undandragenhet måna solitärer. Något decennium

in på 1900-talet skulle företrädare för denna strömning utveckla en mer öppet trotsig och frihetlig attityd, och omvandla sina omsorgsfullt vårdade utanförskap i riktning mot en påtagligt offensiv, aggressiv *ovidlådenhet*, för att ta till ett av Ekelunds – och Almqvists – favorituttryck. Kyrkogården blev i dessa sammanhang ett uppskattat polemiskt motiv. Modernisterna odlade med förkärlek de provokativa jämförelserna mellan de borgerliga städerna och deras begravningsplatser – så som på kyrkogården, så ock i samhället! Grunden för dessa utfall kan vi bl.a. finna hos Nietzsche och hans tal om det moderna livet i ”gravkamrarna”, och förstås hos Baudelaire, som i den magnifika slutdikten i *Les fleurs du mal*, där han äntrar kapten Döds skepp, säger sig föredra de *nyheter* som döden eventuellt kan erbjuda framför fortsatta kval i Ledans imperium – hellre döden än ert sällskap, blir den föraktfulla avskedsgesten.

Ekelunds prosadikt är inte mindre polemisk till sin funktion, men den säger någonting delvis annat. Utfallet mot ”de rikets bullrande sorg” och underförstått stinkande ”blomsterhögar” ansluter visserligen på ett naturligt sätt till modernismens antiborgerliga antagonism, men motiveras väsentligen av textens karaktär av programdikt. För ”Sorgen” är ju en dikt om en dikt, och dikten som den handlar om representerar den ekelundska poesins särskilda ideal och villkor.

Kvinnans grav sägs vara ”som en dikt”, men det väsentliga är dels att den framstår som sådan ”för mig”, utifrån diktjagets särpräglade estetiska preferenser, dels att *läsekretsen* är exklusiv, ja minimal: ”Kanske är det ingen mer än jag i hela vida världen, som tänker på denna graf; hit kommer aldrig någon...” Parallellen till Ekelunds egen devis, i två ofta citerade dikter varierad som ”För ingen diktar jag” och ”Jag diktar för ingen” (el 58, hs 52), är uppenbar. I ”Sorgen” finns heller ingen *afsikt* att hänvända sig till någon, men en motsvarighet till mötet mellan dikt och läsare tycks ske: graven uppsöks av diktjaget, och kanske även av någon mer, även om den som så rörande ristat namnet fel liksom försvinner ur sammanhanget.

Denna bild av diktens förmåga att nå sin läsare kan lätt uppfattas som kärv, men ter sig ändå ljus jämfört med den som med liknande ordval formuleras i en dikt tillägnad Lundapoeten och bildhuggaren Johannes Collin, tryckt i *Svenska Dagbladet* januari 1908. I dessa verser, daterade i Köpenhamn där Ekelund befann sig på flykt undan den förväntade fängelsedo-

men, ställs mot Collins tilltro till ”de rika, de lefvande orden” följande bittra slutsats:

Allt, allt detta,
som skulle blomma –
en vår, en vår i marmorn! –
det obarmhärtigt dör,
dör ensamt likt det sjuka djur i skogen.
Och ingen, ingen ser.⁶

Tillsammans anger ”Sorgen” och dikten till Collin själva villkoren för den minimala kommunikationen, så att säga från varsin sida om dess gräns – den som avgör om dikten förklingar ohörd eller ej. Collin-dikten kommenteras i Per Erik Ljungs *Vilhelm Ekelund och den problematiska författarrollen*,⁷ i vilken författarens ambivalenta relationer till den litterära offentligheten mångsidigt utreds. Som Ljung visar, handlar Ekelunds poesi väsentligen om diktandets stora frågor: under åren kring *Melodier i skymning* pågår ett oavbrutet metapoetiskt åskådliggörande av undandragenhetens författarroll och strävan att göra dikt och liv till ett.⁸ ”Sorgen” framstår som en välfunnen tablå i denna kontinuerliga iscensättning av den problematiska författarrollen. Prosadiktens grav blir en närmast emblematiske sinnbild för författarens livsestetiska ambitioner att så integritetsvärnande, individuellt och osmyckat som möjligt, utan att vädja om eller påkalla uppmärksamhet, alltså utan att delta i det offentliga *bullret*, tala till den läsare, som själv finner sin väg dit. Avsides och utan avsikt: just så är det att *dikta för ingen!* Metapoemets läsare liknar mest det klassiska epitafiets vandrare, som stannar till vid inskriften och begrundar. Ekelunds minnesmärke är dock för solitärer, och visar sig inte för vem som helst.

Gravplatsen i ”Sorgen” kan hänföras till de särskilda helgedomar i Ekelunds skönhetskult som Eva-Britta Ståhl uppslagsrikt förevisar och kommenterar i *Vilhelm Ekelunds estetiska mysticism*. Här utläggs synen på dikten som ”ett helgat tempel”, ”tillflyktsort och platsen för andliga övningar”, vilken ofta gestaltas metapoetiskt genom att diktjaget med sina besvärjande ord frammanar en kultplats som dels är dikten själv, dels är ett ställe för kontemplation som naturen erbjuder: gläntan, källan, klippan, lunden...⁹ I ”Sången” och ”Sonett, in i ditt tempel vill jag stiga” i *Melodier i skymning* liknas dikten vid det rinnande vattnet ur ”den ensamma källan”

och springbrunnen (ms 35 f.). I "Sorgen" sker den omvända figurativa metamorfosen, genom att det karga, alltigenom påtagliga vandringsmålet upphöjs till dikt och tolkas som "en stilla sorgens symbol".

Det finns goda skäl att uppehålla sig vid de genuint självrefererande inslagen i denna metapoesi. Ett i *Melodier i skymning* återkommande grepp är att diktjaget avdelar någon vital sida av sig själv, av sitt diktande, och upprättar en jag/du-relation som är av uppenbart inompoetiskt slag. I den starkt självrefererande "Sonett, in i ditt tempel vill jag stiga", apostroferar dikten sig själv. Sonettens du är just sonetten, som manas fram i samma rörelse som den själv framsägs – och blir till "tempel". I "Sången" sker en liknande, suggestiv självinvokation:

Min sång!
så ville jag dig;
som en klar hymn
skulle du stiga mot ljuset
tillbedjande i stolt glädje,
badad i ljuset.

I andra texter i diktsamlingen apostroferar jaget ett dylikt du för att åskådliggöra hur det *fattas* honom, och hur saknaden förhindrar fortsatt diktande. I "Sångmö" (ms 14 f.) åkallas det väsen som anges i titeln, "mitt svårmodts ljusa stjärna", alltså den lyriska röst som nu har tystnat inom honom – "förutan dig är lifvet ångst och död!". Den vackra diktens ämne är alltså att det inte längre går att dikta. I "Penitens" är det "min längtans lilja", diktjagets "fjärran renhetssyn", som förgäves anropas (ms 24 f.). Även här framhålls förlusten som livshotande: "mitt blod i ångst förfryser". Särskilt fascinerande är att "Penitens" delar kuliss med "Sorgen". Liljan står i "kanten af kyrkogården", "på liten vanskött kulle". Med en semantisk saltomortal övergår dikten så till att betrakta gravkullens lilja som *död* – "jag sitter vid din grav". Och det är inte att undra på. Kontemplationen rör ju någonting inom diktaren, någonting som har gått förlorat.

Symboliken i "Sorgen" medför likartade besynnerliga förskjutningar, som frestar att upplösa kyrkogårdsrapportens sak i blott sken, och låta prosadikten klinga ut med innebörden av ett *understatement*: "Kanske är det ingen mer än jag i hela vida världen, som tänker på denna graf; hit kommer aldrig någon..." Diktens jag går ju dit, och hur är det med den som rörande "felstafvadt" ELEN på träläktet? Att allt ändå äger bestånd blott i det som

diktaren ”tänker” skulle lösa flera problem. Visserligen lockas läsaren att tillskriva den döda kvinnan vissa intentioner, bristen på ”afsikt att vädja”, ”sorgen som blott vill gömma sig bort från människorna”, och därmed gravens karaktär av ”dikt” – men vid närmare eftertanke är ju allt detta ett verk av diktens jag. Frågan är då, om man kan säga något om vad kvinnan i graven själv betyder i diktens sammanhang. Det ter sig då ofrånkomligt att påpeka, att ELEN är ett slags anagram av *VilhELm EkeluNd*. Tydligt framgår detta om man segmenterar författarens namn i lika långa bokstavs-följder:

I	L'	E	L
E	L'	E	K
E	K	E	L
<u>E</u>	<u>L</u>	<u>U</u>	<u>N</u>
E	L	E	N

Osökt faller Bertil Malmbergs övertygelse i minnet, att ”Ekelunds produktion, och detta i extrem bemärkelse, är en dialog med den egna själen” – ”Adressat är Vilhelm Ekelund.”¹⁰

Tankar på döden förekommer varstans i *Melodier i skymning*, och anmärkningsvärt ofta är det den egna förgängligheten som berörs. I den dikt som heter just ”Döden” driver diktarens associationer iväg med sommarbrisen:

Den tanken bär min själ som
 ut i ett strandlöst haf,
 att samma sus en morgon
 skall susa öfver min graf.
 (ms 13)

I den andra av bokens ”Nocturner” återges ”en sällsam vision” som ”följer mig”. Liksom i ”Sorgen” och ”Penitens” är scenen utkanten av en kyrkogård, där förfallet och glömskan råder. Prosadikten slutar med att jaget ”gripen af förlamande skräck” betraktar en ”en nyuppkastad kulle”: ”På den hvita pålen ... ett namn ...”. Detta namn meddelas inte, men den retoriska kalkylen är att den mardrömslika visionen skall utmynna i att jaget skådar sin egen grav, som bara sörjs av barndomens lekkamrater, ”den gamle hunden” och ”den tama kajungen” (ms 31 f.).

Diktjaget fasar vid tanken på sin egen grav. En parad av minnesvärda självömkare hos Molière och Woody Allen anmäler sig, liksom Birger Sjöbergs bravurnummer i komisk intelligens, "Bleka dödens minut".¹¹ Att Ekelund här behandlar ämnet så gravitetiskt kan tyckas beklämmande. Ur det perspektivet framstår "Sorgen" som en i mänskligt hänseende mer framstående dikt än "Nocturner", eftersom det ter sig långt mer storsint att ömka en värnlös kvinna än att sörja sin egen icke nära förestående död. Men i *Melodier i skymning* är dödens tema alltid vänt mot diktandets sammanhang. "Sorgen" gestaltar vackert och tvetydigt Ekelunds konfliktfyllda relationer till den litterära offentligheten, och utgör en av de mer fascinerande kultplatserna för hans estetiska mysticism. Innerst handlar den om diktarens särskilda existentiella fråga, den som ställs om det egna verkets livsbetingelser. Ekelunds epitafium berör samma kärva villkor för diktens liv som Petrarca mer än fem sekler tidigare sammanfattade så här: när de sista "inskrifterna på marmorstenen utplånas, då undergår du 'en andra död'".¹² Det är bara det, att en modern kyrkogårdsflanör av Ekelunds snitt måste försmå marmorstenen och dess "prålande sorg" för kargare materier och utmarker.

Noter

1. Dikten står att läsa i Søren Ulrik Thomsen, *Hjemfalden* (1991), andra uppl., København 1998, s. 15.
2. Anders Olsson, *Ekelunds hunger*, Stockholm 1996, s. 33 f.
3. Albert Camus, *Främlingen*, övers. Sigfrid Lindström, Stockholm 1960, s. 72.
4. Albert Camus, *Anteckningar 1942–1951*, övers. Anders Bodegård, Stockholm 1990, s. 44.
5. Jean Grenier, "Ur Öarna", övers. Jonas Rydin, *Res Publica* 41/42, mars 1999, s. 106.
6. Algot Werin, *Vilhelm Ekelund 1880–1908*, Lund 1960, s. 353–355.
7. Per Erik Ljung, *Vilhelm Ekelund och den problematiska författarrollen*, Lund 1980, s. 52 f.
8. Ljung (1980), s. 47–59.
9. Eva Britta Ståhl, *Vilhelm Ekelunds estetiska mysticism. En studie i hans lyrik 1900–1906*, Uppsala 1984, s. 133 f.
10. Bertil Malmberg, "Boken om Ekelund" [rec. av *Boken om Vilhelm Ekelund*], ST 7.2 1951, samt replik till K.A. Svensson, ST 20.2 1951.
11. Underbart nog utgör prosadiktens scen en *remake* av den kanske mest uppbyggliga tablån i Dickens *A Christmas Carol*, där girigbuken Ebenezer Scrooge tvingas skåda sin kommande, ensliga grav.
12. Citerat ur Carl Fehrman, *Diktaren och döden*, Stockholm 1952, s. 145.

Vilhelm Ekelunds taktfulla val

Vasilis Papageorgiou

Om den grekiska skaldinnan Anyte säger Vilhelm Ekelund att ”en mild, mjuk glans strålar om hennes dikter”. ”Hos Anyte och de äkta grekiska epigrammatikerna”, skriver han lite längre fram, ”finnes ingen sträfvän efter uddighet, vitsig tillspetsning och kvicka sluteffekter. Just motsatsen: dikten löper sakta ut i en lyrisk utsikt [...] ett kort ögonblick, men rågadt och skönhetslugnt” (”Ur den grekiska anthologien”, *Ord och bild*, 1906, s. 413). Något liknande skriver han i sin inledning till den lilla volymen *Grekisk bukett* (Stockholm 1906). Det lugna och klara, ”den milda klarheten”, som han läser hos Anyte (s. 415), tycks också varit Ekelunds estetiska utgångspunkt och mål i hans tolkningar av de grekiska epigrammen.

När man överför en dikt, för vilken versmåttet är av avgörande betydelse, från ett språk till annat är man tvungen att göra några drastiska val och ofta offra innehållet till förmån för metern eller överskrida metern för att behålla en viktig mening i texten. För epigrammet är metern ofta av stor betydelse för innehållet. Utan den elegans som metern skapar kan innehållet bli outhärdligt trivialt. Formen och versmåttet komprimerar det iakttagna för att återge något som annars skulle försvinna i det vardagliga tidsuttrinnande.

Det har vid olika tillfällen visats att det är nästan omöjligt att återskapa daktyliskt versmått på svenska. Ändå vinnlägger sig översättaren ofta om att behålla något av det metriska om än bara för att visa hur viktig metern är för poeten och den lyriska traditionen hon eller han skriver i. När det gäller epigrammet är det elegiskt distikon som för det mesta utgör den stora utmaningen. Vanligen brukar man säga att det elegiska distikonet består av en daktylisk hexameter följd av en daktylisk pentameter. Den andra versen är dock något mer komplicerad. Pentameter är en felaktig benämning. Det är rättare att säga att vi har två lika långa halvverser (hemiepes), som består av två och en halv versfot var (–□□/–□□/–//–□□/–□□/□). De skiljs i mitten med cesur och därför sammanfaller slutet på första halvan med slu-

tet på ett ord (lekkfulla undantag är dock mycket vanliga). I den första halvan kan en spondé (–) ofta ersätta en daktyl (–□□). Detta förekommer aldrig i den andra halvan. ("Pentametern" är alltså en hexameter med den tredje och sjätte versfoten katalektisk, en ofullständig hexameter.) Pausen i mitten på den andra versen hjälper poeten att åstadkomma en liten dramatik, då den första radens berättande rytm avbryts.

Vi kan göra ett försök att se hur Ekelund arbetar när han överför ett av Glaukos epigram till svenska, hur han kombinerar det lugna och klara med meterns och meningarnas krav. Vi kan först säga att vi inte har några som helst biografiska eller filologiska upplysningar om Glaukos. Epigrammet som vi här tar upp återfinns som nummer 341 i Pallatinska antologins nionde bok:

Nymfer, svaren uppriktigt och sägen om ni har sett, om
Dafnis kommit förbi här med gettenas flock? –
Ja, ja, speleman Pan, se själf och läs hvad han skref i
den där popelens bark, medan hjorden låg:
Pan, Pan, kom till Malea, jag är där, tätt vid berget.
– Nymfer, Nymfer, god dag! Måste strax i väg.

Man kan lätt konstatera att Ekelund i sin tolkning lägger till ord som inte finns i den grekiska texten samtidigt som han väljer bort andra. I både den grekiska och den svenska texten läser vi att Dafnis (den mytiske herden, Hermes son och pastoralens uppfinnare) möjligen har kommit förbi med sina getter, men i den grekiska texten får vi dessutom en beskrivning av dessa getter. De är "vita". Om berget läser vi i den ursprungliga texten att det heter Psophis (det ligger i Arkadia), vilket inte nämns i tolkningen. Här möter vi två iögonfallande utelämnanden. Och här möter vi fyra iögonfallande tillägg (återgivna i kursiv). Det första: "Nymfer, svaren uppriktigt och *sägen om ni har sett, om / Dafnis...*" Det andra: "Pan, Pan, kom till Malea [en stad i Arkadien], jag är där, *tätt vid berget.*" Och de två sista: "– Nymfer, *Nymfer*, god dag! *Måste strax i väg.*"

Det finns några andra, mindre avvikelser från originalet, som vi här kan välja att lämna okommenterade. Vi stannar däremot vid dessa som både kvantitativt och kvalitativt gör det tydligare för oss att fundera över Ekelunds tolkningsmetod. Vi har redan nämnt att det är nästan omöjligt att lyckas med överföringen till svenska av det daktyliska versmåttet. Så skri-

ver Willy Kyrklund i den första efterskriften till sin *Elpënor*: ”Den svenska versen är accentuerande. Med accent åsyftas här expiratorisk accent. Metern bildas av *tryckstarka* och *trycksvaga* stavelser ordnade i ett mönster.” Han förtydligar: ”En tryckstark stavelse i svenskan är alltid lång, en stavelse med reducerat tryck är mer eller mindre lång, en trycksvag öppen stavelse är alltid kort, en trycksvag sluten stavelse är något längre.” En spondé är svår att skapa då ”två på varandra följande tryckstarka stavelser är mindre vanligt i svenskan och förekommer aldrig i samma ord.” Och han sammanfattar: ”Att icke säkert veta hur en given vers egentligen skall läsas är svenska folkets urgamla rättighet. Resultatet av denna genomgång är enkelt: Ett antikt daktyliskt versmått kan icke överföras till svenska.” (*Berättelser, Dramatik, Anföranden, Artiklar*, Stockholm 1996, s. 329, 332 och 336.)

Hur lyckas Ekelund då med metern? Hur väljer han ord? Är det av metrisk eller av rytmiska skäl? Det är omöjligt att säga något efter att ha tänkt på det ovannämnda. Det är omöjligt att veta varför han lämnar getterna utan färg och berget utan namn, varför han låter Pan ropa på Nymferna två gånger och känna sig tvungen att gå. Låt oss studera metern lite närmare. Det första distikonet:

Nymfer, svaren uppriktigt och sägen om ni har sett, om
Dafnis kommit förbi här med getternas flock? –

Enligt det klassiska mönstret skulle den första radens hexameter kunna se ut så här:

Nym fer / sva ren / upp rik tigt / och sä gen / om ni har / sett om

Två spondéer, tre daktyler och en katalektisk daktyl. Eller är den en spondé: sett om. Om detta ser hopplöst ut så är den andra raden ännu svårare att betona enligt den grekiska metern. Man kan börja med den andra halvvers som ska bestå av två daktyler och en katalektisk versfot (av sju stavelser, det vill säga):

[för] // bi här med / ge tter nas / flock

Å andra sidan kan första halvan bara se ut så här:

Daf nis kom mit / för //

Skulle det blivit bättre om Ekelund hade bevarat adjektivet ”vita”? I detta fall borde vi flytta ”Dafnis” till första raden. Då skulle den andra raden se ut så här:

kom mit / för bi här / med // de vi ta / ge tter nas / flock

Vilket innebär att det skulle vara omöjligt att på ett förnuftigt sätt dela den första raden i daktyler eller spondéer:

Nym fer sva ren upp rik tigt och sä gen om ni har sett om Daf nis [Daf nis].

Nej, rytmen i tolkningen verkar fungera bättre utan orden ”de vita”, den andra raden blir kortare och vitalare med en cesur i mitten efter ”här”. Detta gör att den första radens berättande karaktär följs av den andra radens taktfulla dramatiska avslutning. Denna diskreta dramatik, rörelsen och rytmen som tolkningen skapar bidrar till den klarhet som Ekelund inspireras av. Och i det taktfulla ligger, trots den paradoxala dramatiken, det lugna och ”fridfulla” som poeten avläser i de grekiska epigrammen. För många ord kan göra återgivningen bullrig och suddig.

Det samma kan man väl säga om de övriga avvikelserna både i denna dikt och i andra. Han följer den rytm som passar den estetiska uppfattning han har om epigrammet. Han skapar distika som har den första raden längre än den andra. Han låter en paus uppstå i mitten på den andra raden (efter ”här”, ”bark” och det andra ”Nymfer” eller efter ”god dag!”), men i övrigt försöker han inte återskapa ett klassiskt elegiskt distikon. Att Ekelund följer sina egna estetiska val blir tydligt också i det sista distikonet:

Pan, Pan, kom till Malea, jag är där, tätt vid berget.
– Nymfer, Nymfer, god dag! Måste strax i väg.

Här lämnar Ekelund utanför det tvåstaviga namnet ”Psophis” (både namnet och substantivet ”berg” finns med i originalet) men lägger till det tvåstaviga uttrycket ”tätt vid”. Den grekiska texten låter så här:

Pan, Pan, kom till Malea, till berget Psophis.
Jag kommer dit. Farväl, nymfer! Jag går.

Ekelund låter Pan apostrofera nymferna två gånger i harmoni kanske med att Dafnis i sitt meddelande upprepar Pans namn. Sedan intensifierar han dramatiken i epigrammets allra sista rad: ”Jag går”, skriver Glaukos. ”Måste strax i väg”, skriver Ekelund. I Ekelunds tolkning känner Pan sig tvungen att gå och dessutom omedelbart. Både den dubbla apostroferingen och den angelägna avfärden samt antitesen mellan ankomsten (”god dag!”, vilket inte är med i den grekiska texten – Pan har redan träffat nymferna i epigrammets första rad) och den abrupta avfärden skapar en dramatik som motarbetar både det klara och det lugna som vi här har associerat med Ekelunds läsning av de grekiska epigrammen.

Vi kan bara konstatera att Ekelund följer en tolkningestetik som undflyr ett sammanfattande mönster. Han överskrider det elegiska distikonets givna form och lägger till eller undviker ord på ett sätt som onekligen skapar rytm och eufoni, men som samtidigt, i överföringens förnäma klarhet och elegans, förblir oförutsägbart.

Det ensamma jaget och naturens väntansstämning

Lars Gustaf Andersson

Idyll.

I.

Sol och spelande vårljust glitter
rundt i buktande vassig strand.
Åran hvilar jag, långsamt glider
båten in mellan gröna land.

Mört och abborr få brådt vid grundet,
änder smattra i strandens gräs.
Än ett årtag, och sakta gungar
ekan in under lummigt näs.

Brisen spelar kring gröna uddar,
sorlar dämpadt i bukt och vik.
Och där öppnar sig vid och morgonljus
fjärdens vattrade blåa flik.

Alar mörka och allvarstysta
utmed stränderna stå på vakt,
och jag drömmer mig hän till någon
ny och underbar sagans trakt.

Kanske stiger den där ur töcknen
drömmens vinkande ljusa strand,
kanske glimmar det där ur vågen
undrets blånande lyckoland.

II.

Nu drömma de tyst där ute
i majnatt, de blåa land.
Ur bokarnas ljusa löfverk
hörs kledrans drill från strand.¹

Nu skimra de, land och vatten
i blåaste pärlemor,
nu stiger på lena vingslag
tystnaden klar och stor.

Min majnattsdröm vill jag bida
på grönaste brink vid strand,
tills vårnattens stjärnor sjunka
bak gryningsblåa land.

(*Vårbris*, 1900, s 31–33)

*

Dikten ”Idyll” ingår i debutsamlingen *Vårbris* från 1900. Den är uppbyggd i två avdelningar. I den första avdelningen rör diktjaget på en sjö – förmodligen någonstans i Ringsjölandet som ju är den dominerande fonden för dikterna i *Vårbris* – och betraktar naturen; fiskarna som spritter vid grundet och träden som står utmed stränderna. Det är morgon och solen skiner ”vårljust”. De ljud som hörs är vindens sorl och ändernas smattrande. Vid betraktandet av alarna som ”mörka och allvarstysta” står vakt utmed stränderna, drömmer sig diktjaget bort ”till någon / ny och underbar sagans trakt”: ”Kanske stiger den där ur töcknen / drömmens vinkande ljusa strand, / kanske glimmar det där ur vågen / undrets blånande lyckoland.” Den första avdelningen omfattar fem fyrradiga strofer. Den andra avdelningen är kortare, och omfattar tre kvaderner. Där anges tiden på året mer noggrant, det är ”vårnatt” och ”majnatt”, och samtidigt har alltså dagen förflutit. I den första avdelningen intar diktjaget en mer aktiv position; Ekelund, om vi nu väljer att attribuera diktjaget till författaren, beskriver hur han låter årorna vila, hur han tar ett årtag till och hur han sedan drömmer. I den andra avdelningen inskränker sig diktjagets mer markerade närvaro till att bida sin majnattsdröm. Men det är inte bara diktjaget som drömmer, även ”de blåa land” drömmer tyst därute. De hos Ekelund så ofta närvarande bokarna hyser i sina ljusa lövverk en kledra, en taltrast som drillar. Land och vatten skimrar och tystnaden stiger, ”på lena vingslag”.

Dagen förbyts alltså i natt, det klara ljuset blir ett svagt skimmer, och dagens ljud förbyts i tystnad, endast punkterad av taltrastens drill.

Den här dikten kan naturligtvis angripas och förstås på många sätt. Den biografiska kopplingen till Ekelund och Ringsjölandet är uppenbar. Några år senare kommer samlingen *Melodier i skymning* med den mer kända dikten ”Då voro bokarna ljusa”, och det är säkert möjligt att se dikten ”Idyll” som en av många variationer på ett biografiskt tema. Man kan ju också knyta dikten till just idyll-genren där den säkerligen kan inlemmas såväl i

en europeisk som en mer specifikt skånsk tradition. I *Vårbris* avslutar dikten f.ö. en avdelning rubricerad ”Skånska motiv”.

Ytterligare en möjlighet är att diskutera diktens intertextuella position. Werin anger Snoilsky som en sannolik inspiratör, och det finns säkerligen skäl att också begrunda Ekelunds relation till kolleger som Bååth, Hansson och Kléen. Werin påpekar att Ekelund under Vårbris-tiden stod ”öppen för inflytelser från olika håll”. Dikten ”Idyll” kan dessutom i sig ses som en möjlig intertext för senare poesi; som exempel kan nämnas Espmarks ”Sommarkväde” som på ett underfundigt sätt turnerar grunddragen i ”Idyll”.¹

Jag har intresserat mig för vad som *händer* i dikten. Ett sätt att beskriva det är att någon – diktjaget – befinner sig i en båt på en sjö en solig vårdag. Denne någon betraktar naturen omkring sig och befinner sig i ett slags väntan, uppfylld av drömmier. Denna väntan fortgår tills det blir natt – eller upprepas vid ett annat tillfälle när det är natt i stället för dag. Under denna natt vill diktjaget vaka in morgonen. Att vaka in morgonen är måhända ett romantiskt motiv; romantiskt är i varje fall draget att inte endast diktjaget drömmer utan även den omgivande naturen. I diktens första avdelning är några av verben knutna till diktjaget, men några också till naturen. ”Mört och abborr få brådt”, ”änder smattra”, ”brisen spelar” och ”sorlar”, och fjärden öppnar sig morgonljus för betraktaren. Alarna står inte bara mörka; de är också ”allvarstysta” och därmed i än högre grad besjälade. De står till och med på vakt utmed stränderna. I diktens andra avdelning är det de blåa landen som ”drömma tyst därute” medan kledrans drill hörs. Land och vatten skimrar och tystnaden själv stiger ”på lena vingslag”. Diktjaget vill bida sin majnattsdröm tills vårnattens stjärnor ”sjunka / bak gryningsblåa land”.

Eva-Britta Ståhl har i sin avhandling om Ekelunds estetiska mysticism undersökt hur författaren mediterar inför naturen:

I sina tidigaste samlingar förmedlar Ekelund ofta stämningar av vemod och längtan men gärna också glädje och extatisk hängivelse; känslor som främst föranleds av skönhetsupplevelser, av befrielse och ”uppandning” i naturen.³

Hon beskriver hur Ekelunds förhållande till dessa tillstånd av glädje och befrielse med tiden blir mer problematiska, framför allt från och med *Elegier* (1903) där Schopenhauer och nyklassicismen är viktiga referenspunkter.

Men låt oss stanna kring 1900 och *Vårbris*. Ståhl har samlat gott om be-lägg för att den hållning till naturen som präglar ”Idyll” är ett perspektiv som den unge Ekelund över huvud taget anlägger. Hon tar upp dikter som ”Ensamhet” och ”Till skönheten” som:

exempel på den än entusiastiska och hymniska, än stilla och kontemplativa natur-lyrik som den unge Ekelund så snabbt lärt sig att behärska. Ekelund ger sitt diktjag rollen av ett spontant upplevande subjekt, som i sin ensamhet inför den ly-sande och rena naturen erfar en befrielsekänsla av närmast fysisk styrka.⁴

Ekelunds tidiga naturlyrik, såsom den t.ex. realiserar i ”Idyll”, går som bl.a. Werin och Ståhl har visat, att se i ljuset av inte minst den tyska tradi-tion som för Ekelunds vidkommande kom att bli av så avgörande betydelse; George, Hölderlin, Dehmel m.fl.

Av de stora föregångarna har Ekelund lärt något om den ensamme och naturens stämningar. I ”Idyll” berättas om ett subjekt, ett diktjag som be-grundar naturen, väntar och drömmer. Men det är ju också naturen som väntar och drömmer. Man kan tala om en *naturens väntansstämning*. Be-greppet är inte hämtat från Ekelund-exegesen utan från den brittiske förfat-taren John Cowper Powys och dennes skrift *A Philosophy of Solitude*. Powys, född 1872, död 1963, är på sätt och viss samtida med Ekelund, och det ginge säkert att konstruera en litterär genealogi där t.ex. förhållandet till Emerson och Goethe kunde hålla dem samman, men det finns inga biogra-fiska kontaktytor. De verkade i varsin värld.

Trots det biografiska och geografiska avståndet dem emellan kan man se stora likheter. De tillhör en tradition där begrepp som ensamhet, natur, dröm och begrundan är fundamentala. Powys är framför allt känd som ro-manförfattare, på svenska finns bl.a. hans genombrottsverk *Wolf Solent* från 1929. Men han skrev också en rad essäer och böcker som rör sig i gränslandet mellan dikt och livsfilosofi. Titlar som *The Meaning of Cultu-re*, *In Defence of Sensuality* och *A Philosophy of Solitude* är talande. I dessa verk försvarar han dikten och fantasin och hyllar tillvarons gåtfull-het, samtidigt som han poängterar det kroppsliga och sinnliga i vår tillvaro. Kanske skulle man kunna kalla honom vitalistisk filosof. Hans motsägelse-fulla, livsbejakande och magiska värld skiljer sig mycket från Ekelunds at-tiska horisonter, men där finns viktiga förbindelser när det gäller förhållandet till naturen och dess stämningar. Carl-Erik af Geijerstam upp-

märksammade för övrigt affiniteten mellan Powys och Ekelund i en studie som trycktes 1987.⁵ Han finner en rad intressanta paralleller - inte minst i igenkännandet av olyckan och lidandet - och visar hur Powys och Ekelund "talar om samma sak men med helt olika röster".

Låt oss återvända till mannen i ekan – om det nu är en man, om det nu är en eka – och se vad han ser. Diktjaget ser en natur som själv ser, han drömer om en natur som själv drömmar. Dagens grönska övergår i nattens blånad. Ljuset, liksom sedan mörkret, omsluter den betraktande, men finns också inne i betraktaren själv. Han speglar naturen.

I den märkliga *A Philosophy of Solitude, Ensamhetens filosofi* (1933), skriver John Cowper Powys om ensamheten. "Innerst inne är alla människor ensamma", slår han fast.⁶ Denna ensamhet är i Powys' ögon inget entydigt tragiskt faktum, utan ett livsvillkor som måste förstås för att gemenskap skall kunna bli möjlig. Hans hållning är inte aristokratisk, utan demokratisk. Den människa som uppövat sin ensamhet är också den som bäst förstår sina medmänniskor. Ensamheten utgör också basen för insikten i de djupa livshemligheterna. Powys menar att det moderna livet med dess larm och jakt ockuperat vår ensamhet, och gjort det svårare för oss att på allvar se dessa hemligheter. En av dessa planetariska hemligheter som människan alltför länge förbisett är just *naturens väntansstämning*:

Detta är en synnerligen karakteristisk stämning hos Kosmos som man bara kan uppleva i total ensamhet.

Vare sig man är född i staden eller på landet får man del av detta mysterium, denna sällsynta väntansstämning, denna tysta och stumma inandning.⁷

Powys exemplifierar med alla de platser "där det finns en fläck av mossa eller ett grässtrå". Obevakad av människan väntar naturen på något:

De långa i vattnet speglande vassrören, de sävligt flytande ödlorna som hänger under ytan, och särskilt de stora grodorna med sina gröna huvuden och bruna dyfärgade ryggar bärande den skälvande linjen mellan luft och vatten, där de vilar i sin jord- och vattentystnad, likt amfibiska saurier i tidernas morgon – alla dessa ting förläna en sådan plats en tålmodig väntansstämning som gör den mänskliga tillvaron till en vulgär invasion mot en urgammal vaka, vars fjärran hopp till hälften blivit glömt under de oändliga tidevarven.⁸

Denna väntan tycks ha en viss scenografi, eller ikonografi, om man så vill. Om vi går till Powys själv så beskriver han i dagböcker och brev ensamma

vandringar. Till hans käraste ägodelar hörde en uppsättning vandringsstavar. Inte minst under den långa ålderdomstiden i Wales ägnade han sig dagligen åt att vandra, och han beskriver ofta denna ensamma verksamhet som oerhört fruktbar. Denna privata hantering av ensamheten överförde han också till sina litterära gestalter. I alla hans romaner finns det i centrum av berättelsen en ensam människa som på något sätt mediterar över sig själv och sin plats i världsalltet. Det mest kända exemplet är säkert Wolf Solent i romanen med samma namn, som för att uthärda vardagens förödmjukelser och vändor återvänder till något han kallar sina "Mytologier", ensamma dagdrömmier i naturens hägn. Ofta är det naturen själv som tycks bjuda in honom till dessa meditationer, genom doften av blommor och grönska, genom åsynen av åarnas vatten, av mossor, leråkrar och hagar och inte minst träd. I den stora *A Glastonbury Romance* (1932), som liksom Wolf Solent ingår i den s.k. Dorset-sviten, går Powys t.o.m. så långt att han föreställer sig hur några träd skulle tänka och prata. Naturens egna tankar är i hans romanvärld inte mindre värda än huvudpersonernas. Han öppnar alltså för en panteistisk livstolkning, och det torde inte förvåna någon att ett återkommande drag i såväl romanerna som essäistiken är en mycket stridbar anti-vivisektionism. I en av romanerna, *Weymouth Sands* (1934) beskriver han en anstalt där det bedrivs plågsamma djurförsök som ett "helvetets museum", och i den stora *Autobiography* (1934) skildrar han mycket ingående sin ångest över att ha dödat och plågat djur vid olika tillfällen, framför allt i barndomen.

Det förekommer flera gånger i romanerna att naturmeditationer av det slaget som inbegriper *naturens väntansstämning* försiggår just i roddbåtar, något som också är Ekelunds farkost i "Idyll". Den ensamme mannen i roddbåten som mediterar inför naturen är en så ofta använd figur att den kanske blivit en kliché. Men hos både Powys och Ekelund tycks mig bilden fortfarande frisk och buren av en inre logik.

Till scenografin hör också ljuset och färgerna. Ekelund beskriver i sin dikt spelet mellan grönt och blått: "gröna land", "gröna uddar" och "grönaste brink" ställs mot "fjärdens vattrade blåa flik", "undrets blånande lyckoland", "de blåa land", "blåaste pärlemor" och "gryningsblåa land". Detta är inte helt ovanligt i Ekelunds naturlyrik. Han begränsar paletten till två grundfärger. Powys – om vi gör en jämförelse – är generösare med andra färger, men den helt dominerande färgen i alla hans beskrivningar är

grönt. Det finns hela partier i romanerna som bara behandlar grönskans olika framträdelseformer. Det gröna och det blåa i Ekelunds "Idyll" understryker något ursprungligt och i sin enkelhet mycket mäktigt.

Som många idyllbeskrivningar och pastoraler börjar dikten i solljus, men i diktens andra avdelning råder natt eller skymning. Gränslandet mellan dag och natt, gryning respektive skymning, har traditionellt laddats med en stark symbolik, från folklorens föreställningar om "vargtimmen" till populärkulturens exploatering av "The Twilight Zone". I den dimmiga trakten mellan natt och dag suddas det entydiga ut och fantasmagorierna tar form:

Kanske stiger den där ur töcknen
drömmens vinkande ljusa strand,
kanske glimmar det där ur vågen
undrets blånande lyckoland.

Många är de diktare som i dagring och skumring sett tingens natur klarare än annars. John Cowper Powys skriver i *A Philosophy of Solitude* om skymningslandets karaktär och menar att det mjuka skymnings- och gryningsljuset för några ögonblick tar bort något hårt och ogenomskinligt som under dagen och natten skiljer oss från det yttersta mysteriet: "... under dess välde blir allting större, mer eteriskt, mer genomskinligt."⁹

Naturen hos Powys liksom hos Ekelund blir inte bara besjälad, den fylls med en vilja, eller en avsikt som leder tankarna till den vitalistiska filosofins enteleki, realiserandet av något som från början legat fördolt, fullkommandet av ett väsen. Men vad är det för fullkomning? Vad är det som skall realiseras, vad väntar naturen på?

Kanske på att göra sig fri litteraturen och betraktarna? I "Idyll" – liksom kanske i all naturlyrik av det slag som här diskuterats – finns det en paradoxal självförstörelsemekanism; för att uppgå i drömmen måste dikten – eller diktaren – göra sig fri från *beskrivningen* av drömmen. För att bli dikt som rör livet måste dikten upphöra att vara dikt. Det är ett olösligt dilemma, för lämnar man beskrivningen av drömmen lämnar man också drömmen.

Det finns ett tomrum i "Idyll". Naturen lär frukta tomrum, och vi hjälper till att fylla kaviteterna med explikationer och citat. Men det gör oss mindre ensamma, och det är kanske det som ligger bortom väntan. Powys ser hur den själ

som har återskapat sig själv i ensamhet har tillägnat sig något av gräsets, klippornas, vindarnas ödmjukhet. Allt som lever är heligt för den, och den inser av sina lärdomar från naturens otaliga röster att det finns en viss yttersta jämlikhet i allt som andas.¹⁰

Den andakten inför den yttersta jämlikheten finns företrädd hos Ekelund, även i detta lilla skånska motiv från *Vårbris*.

Noter

1. Ivar Hortling, *Svenska fågelnamn. Försök till tydning av deras innebörd*, Stockholm 1944, s. 64, anger att *kledra* är synonymt med taltrast. Tommy Tyrberg, *Svenska fåglars namn, ursprung, historia och innebörd*, Stockholm 1996, s. 62, anger stavningen *klera* samt flera synonymer, däribland *klådra*. Elof Hellquist, *Svensk etymologisk ordbok* (tredje upplagan, bd I), anger stavningarna *klädra* och *klådra*, men dialektalt även *kledra* och *klera*. Formen *klera* går, enligt Hellquist, tillbaka på isländska och norska ord för fågelskrik och kacklande. Formen *kledra* finns även belagd i SAOB (där det bl.a. hänvisas till Linné som i beskrivningen av sin öländska resa påpekar att "Kleran, som then lilla trasten kallades af Smålenningarna, skrek och mystrade allestädes i skogen"). I Gösta Sjöstedt, *Ordbok över Folkmåten i Västra Göinge Härad*, Lund 1983, finns belägg för formen *kledra* i Hästveda. En kontroll i den mäktiga *Konkordans till Vilhelm Ekelunds skrifter* (red. Ingrid Schaar m.fl., 2000) ger vid handen att detta är enda gången Ekelund i skrift använder glo-san.
2. Per Svenson har gjort mig uppmärksam på dikten ifråga, vilken ingår i *Mikrokosmos* (1961) och lyder:

Sommaren glider. Jag vilar på årorna.
Moln av kråkor vänder och vänder.
Innebörden är oåtkomlig.
Den värld jag ser är en del av mig
men inte därför mer förklarad.

Vid sjöboden står några stela figurer
medelpunkter i egna kvällar.
Var och en har en saknad version.
Årorna droppar. Ekan svänger.
Jag är inlåst i sommartavlan.

O stunder av ljus då min snäva synrand
vidgas som en vattenring.
Blodet färdas med flyttfågelsus.
Och plötsligt hyser jag tusende röster
som talar i mig allt mera distinkt.

Det är vår sena möjlighet:
att vidgas, vidgas intill bristning
att slitas mellan fyra vindar

som skenar längs väderstrecken
och spänner huden över kontinenter –

Jag lägger fast vid den gnälliga bryggan.
Jansson flinar och frågar om fisket.
Vi kommenterar den stigande dimman
och jämför våra kvällar.
Vassen lyfter i oss båda.

(Här cit. efter *Den motsträviga skapelsen* (Sthlm 1987), 49–50)

3. Eva-Britta Ståhl, *Vilhelm Ekelunds estetiska mysticism. En studie i hans lyrik 1900–1906*, Uppsala 1984, s. 12.
4. Ståhl (1984), s. 45–46.
5. Carl-Erik af Geijerstam, ”John Cowper Powys – Möten och igenkännanden”, i *Be-fintlighet i dagen. Essäer och småprosa* (Författarförlaget 1987), s. 54–69.
6. John Cowper Powys, *Ensamhetens filosofi* (1933), övers. Gunnar Lundin & Sven Erik Täckmark (Tollarp: Ariel manuskript under utg.), s. 20.
7. Powys (1933), s. 30.
8. Powys (1933), s. 31.
9. Powys (1933), s. 82.
10. Powys (1933), s. 32.

Vilhelm Ekelunds "Den gamla gården"

En Riffaterre-läsning

Louise Vinge

Den dikt jag kom att stanna inför då seminariet om Vilhelm Ekelunds lyrik planerades var "Den gamla gården" i *Syner*, Ekelunds andra diktsamling, som kom ut år 1901. Valet berodde på att jag förut i ett par uppsatser hade sysslat med idylldiktens genredrag och särskilt med den skånska gården som idyllens ram.¹ Men i de uppsatserna blev inte den här dikten uppmärksam, trots att den ju skildrar en lantlig gård och slutar med orden "om gammaltid och blå idyller". Hur förhåller sig denna dikt till idyllgenren? Kan sammanställningen alls visa sig fruktbar?

Den läsning av Ekelunds "Den gamla gården" som jag här presenterar är en tillämpning av Michael Riffaterres sätt att arbeta med lyrik, sådant han har framställt det i *Semiotics of Poetry* från 1978. Den teori som han lägger fram där är inte helt lättillgänglig.² Riffaterres pedagogiska talanger är inte i nivå med hans skarpsinne och associationskraft. Hans exempel är svåra, hans terminologi besvärlig och hans resonemang väl kategoriska. Men man kan ta stöd, hämta uppslag och finna vägar för arbetet med att förstå hur en dikt skapar betydelse i hans teori, eller låta sina iakttagelser i en lyrisk text stramas upp och systematiseras med hjälp av hans terminologi.

Den gamla gården.

Nu vårkvällsskymning blå och sval
med stänk af sidenskärt och rödt
bak parkens späda löfverksgaller.
Nu blekgul glans, som svagt och sprödt
slår upp mot himlens blå opal
och slocknande mot dunklet faller.

I kojan vid sin förstubro
den gamle hunden somnat hän
med tassen under lurfvig haka.
Och allt är ljus och helgklar ro
med doft från hagens körsbärsträn
och gammalstämmning, sägn och vaka.

I gårdens mörka vattenho
likt en safir på grönsvarv grund
den första majnattsstjärnan glimmar.
I skugga ligger gårdens rund.
Med dröm och sus och skymningsro
dra sakta nattens vårblå timmar.

Och medan tyst en vårljum ström
af doft ur örtasäng och park
med majnattsångor rummet fyller,
jag drömmer öfver bordets ark
i majnattsljus en majnattsdröm
om gammaltid och blå idyller.³

”Den gamla gården” är en konventionellt rimmad och strofindelad lyrisk dikt. Dess mimetiska yta är särdeles åskådlig. Dikten börjar med att skildra vårskymningens färger med tydligt inflytande från det samtida måleriet, något som många som förut har behandlat dikten har noterat.⁴ Första strofen är så målerisk att den inte ens behöver något finit verb i huvudsatserna, ett ”Nu” räcker. Detta är en lätt avvikelse från det grammatiska i diktens för övrigt omsorgsfulla syntax. Å- och l-ljuden dominerar – som i *blå* och *slår*, som i *gård* och *opal*, och de återvänder: *vårblå*, *ångor*. En annan stilistisk egenhet som drar uppmärksamheten till sig i dikten och gott kan kallas grammatisk avvikelse är de långa sammansatta orden. Tre- och fyrstaviga ord spelar en stor roll i diktens vokabulär: *vårkvällsskymning*, *löfverksgaller*, *körsbärsträn*, *gammalstämning*, *majnattsstjärnan*, *skymningsro* och särskilt slutstrofens insisterande: *majnattsångor*, *majnattsljus*, *majnattsdröm*.

Första radens ”vårkvällsskymning blå och sval” är ett ”textgenererande tecken”, som dikten utvecklas ur genom en allt vidare utvidgning. Det är ett tillstånd som skildras, ett serent tillstånd av nattligt lugn och ”helgklar ro”. Dikten återvänder flera gånger till ordet ”gammal” i olika böjningsformer. Det finns med redan i rubriken och återvänder i ”den gamle hunden”, ”gammalstämning” och ”gammaltid”. Särskilt de två originella sammansättningarna är värda att observeras som tecken för att utvidgningen av det mimetiska spelet har en innebörd utöver det rent avbildande.

Vem står för *vakan* som är andra strofens slutord? Svaret kommer i slutstrofen: diktens ”jag” sitter vid sitt ”ark” och drömmer om ”gammaltid och

blå idyller”. Det är den första och enda människan som nämns i dikten; det finns bara en annan levande varelse i den, den sovande hunden.

”Den gamla gården” ger redan i titeln sin ram, titeln är ett tecken för idyll, och slutordet är också ”idyller”. Här utpekas alltså en genre som kan fungera som interpretant eller tolkningsanvisning. Till idyllernas genredrag hör att de mycket ofta är förlagda till gamla gårdar. Miljön skildras med betecknande detaljer såsom gårdens djur och föremål som hör till jordbruket och till vardagslivet inomhus. I centrum står familjesamhörigheten och generationernas naturliga samlevnad, sådan den manifesteras vid något speciellt tillfälle: en familjefest som en födelsedag, ett dop eller en konfirmation, en vanlig söndag, eller en helg: jul, nyår, pingst. Idyllen berättar och beskriver, utförligt och realistiskt. Det händer i allmänhet inget särskilt dramatiskt; det är just lugnet och livets vårdande samhörighet med jorden, rotfastheten och tidens eviga upprepningar, som är idyllens grundmotiv och värdenorm.⁵ Till den diktade idyllen hör ett särskilt moment, ofta skildrat som en stillastående scen, rentav som tavla eller fotografi, då detta livsvärde förnimms av de agerande med förhöjd styrka; ”det förklarade ögonblicket” har det kallats.⁶ Diktaren visar inte sig själv i skrivakten i den regelrätta idyllen, även om han deltar i den (som diktjaget i Tegnér’s *Nattvardsbarnen*) – idyllen skall berättas direkt, utan komplicerande inslag av metareflexion. Idyllen är den naive diktarens genre, inte den reflekterande, sentimentale poetens.

I Vilhelm Ekelunds dikt finns några detaljer från den lantliga miljön, men de är rätt få: hunden i kojans vid förstubron, vattenhon, gårdens ”rund” är allt. Det är dock tillräckligt för att mana fram den rustika ramen. Idyllgenren ger sig också tillkänna i det litet oväntade ”helgklar”. Men ställd mot genrens grunddrag visar sig diktens egenheter, dess minustecken. Det är vissa drag som avviker i förhållande till idyllen. På det mimetiska planet ser man att gårdens folk saknas och att den enda människan på scenen är diktjaget vid sitt skrivbord. Dikten är till sin form en kort lyrisk dikt om fyra strofer, den breder inte ut sig över sidorna. En viktig fråga är om ”det förklarade ögonblicket” finns i dikten och hur den förhåller sig till idyllens värden.

Från diktens textgenerator, ”vårkvällsskymning blå och sval”, utvecklas ett omfattande beskrivningssystem med mörknande färger, övergång mot natt, till och med en stjärna som glimmar i vattenhon. Här börjar den Riffa-

terreinspirerade läsaren vid omläsningen ana en undertext. Man hör ett rim som är ett typiskt ”hypogramgenererande tecken”: *glimmar* får rimma på *timmar* – som i Viktor Rydbergs ”Tomten”. I dess inledningsstrof heter det att ”stjärnorna gnistra och glimma” och att ”alla sova i enslig gård / djupt under midnattstimma”.⁷ De två dikterna har ännu ett gemensamt rim: *ström* och *dröm*. ”Tomten lyssnar och, halvt i dröm, / tycker sig höra tidens ström” skriver Rydberg, och Ekelund låter en ”vårlyum ström” rimma på ”majnattsdröm” i sista strofen. Att doften från örtagård och park når diktjaget hos Ekelund som en ”ström” är också en lätt avvikelse från det väntade. Ett annat ord hos Ekelund som bryter sig ur det mimetiska men som knyter an till ”Tomten” är ordet ”sägn”, det vill säga sägen. Rydbergs dikt tar ju just upp en sägenfigur som hör till den gamla bondekulturen.

Ekelund har sålunda inte bara pekat på idyllgenren i allmänhet utan på en särskild dikt inom den. ”Tomten” är en ren idyll: dess ram är en ”enslig gård”, det är ”midvinternatt”, och tomtens uppträdande hänger väl ihop med julhelgen. Stillheten är fullständig. Tomten går runt och iakttar hela gården medan natten skrider framåt mot morgonen. Miljön blir beskriven med många detaljer. Där ligger en hund som vaknar och viftar på svansen. Fler djur befolkar den välordnade gården: kor och häst, lamm och får, höns och svalor. Men det viktigaste är gårdens husbondfolk, både de vuxna och barnen. Tomten har sett generationerna avlösa varandra på en och samma gård: den är sålunda inte bara enslig utan också gammal.

Men också denna dikt har sin avvikelse i förhållande till idyllgenren. Det känsloladdade ögonblicket upplevs inte av människorna i gården, utan det inträffar då tomtens ställer sin fråga om existensens ursprung och mål. Tomten får inget svar eller förklaring, utan står där med sin obesvarade undran. Men han står stilla i månskenet, och trots allt är han ett med idyllen, han känner alla dess levande varelser och deltar i deras liv. Rydbergs tomte tillhör sin gård, han identifierar sig helt med den och dess värderingar, även om han oroas av livsgåtan.

De omvändningar som Ekelund gör gentemot Rydbergs beskrivning äger rum på flera plan. Mot ”midvinternattens köld” ställer han sin ”vårkvällsskymning blå och sval”. Han har gjort en omvändning av årstid och färgspel, men han har gjort det i en likartad lång sammansättning. Det växer inte fur och gran kring Ekelunds gård, men väl körsbärsträd. Hunden i kojans vid förstubron tycks vara en avkomling av ”Karo i hundbots halm”.

Men medan Karo viftar på svansen och markerar att han och tomten ”äro gode vänner”, så sover Ekelunds gamla hund lugnt vidare utan att bry sig om ifall någon annan vakar. Han har till och med ”somnat hän” – man kan tro att han är död. Något husbondfolk hör man aldrig av. Och medan man hos Rydberg till sist anar morgontimman och en ny dag, så ”faller” Ekelunds ljus mot dunkel och natt.

Det enda ljud som tomten i Rydbergs dikt hör är en avlägsen fors. Han transformerar det elegant till ”tidens ström”, och ”halvt i dröm” ställer han sin fråga om tillvarons eviga vadan och varthän. Det är också med rimmet *ström – dröm* som Ekelund till slut introducerar sitt diktjag. Han förnimmer i tystnaden inte ljud av strömmande vatten, utan doft från trädgård och park, men den når honom som en ”ström”. Han grubblar inte över livets olösliga gåta, men sitter drömmande över det ark där hans blå idyller skall skapas av ord.

Här finner vi då diktens smärtpunkt, dess tema eller matris, som kan formuleras så här: ”gården finns i sin lugna ålderdomlighet, men för mig, den skrivande, representerar den en förgången livsform”. Diktjaget har ingen verklig samhörighet med den gamla gården. Han är den ende som är vaken, men han är människa, inte tomte. Tryggheten saknas, den skrivande kan drömma om ”gammaltid och blå idyller” men inte vara ett med dem. Det gamla är inte för honom. Den reflekterande modernitetens bärare hör inte samman med idyllen, men han kan väl uppleva sitt främlingskap i den och göra dikt av den känslan.

Inledningens påfallande färgbeskrivning förstår man nu också som ett betydelsebärande tecken för avståndet mellan diktarens medvetande och gården som livsform. Beskrivningen är nämligen inte naivt registrerande utan utpräglad estetiserande, litet sökt och överkultiverad med sitt ”stänk af sidenskärt”, ”himlens blå opal” och stjärnan som speglar sig ”likt en safir”.

”Det förklarade ögonblicket”, idyllens moment av känslomättad förnimmelse av samhörighet med familj och jord, motsvaras i Ekelunds dikt av en stund av vemodig insikt om ett avstånd. Och när man ser detta så finner man också att diktens statiska helhetsform, skillnaden mellan den typiska berättande och beskrivande idylldikten och denna korta lyriska dikt, har sin logik. Dikten skildrar den gamla gården som en tavla – den samlar sig helt och hållet kring ett sådant statiskt moment eller en scen som uppenbarar idyllens verkliga innebörd.

Dikten ”Den gamla gården” är sålunda ett tidigt Ekelundsuttryck för den konstnärsalienation som var ”ett centralt kulturellt tema för både symbolism och expressionism” och som Sverker Göransson och Erik Mesterton har funnit även hos Edith Södergran i dikten ”Jag” (”Jag är främmande i detta land”).⁸ De två dikternas teman är besläktade med varandra men uttrycksformerna mycket skilda.

Michael Riffaterre skriver i sin bok att det är en vanlig inslag i läsprocessen att hypogrammen upptäcks långt efter att man först läst dikttexten, men att de avvikelser som man förnimmer vid läsningen redan är indikationer på att något förbisetts. Han diskuterar också problemet att kulturens förändringar orsakar bortfall av tillgängliga intertexter (s. 136, 145 ff.). ”Tomten” skrevs 1881 och var alltså, när Ekelund skrev sin dikt i juni 1900, inte ens två decennier gammal – Ekelund själv var tjugo, och Rydberg hörde då ännu till dem han beundrade.⁹

”Tomten” har inte rönt ödet att vara helt bortglömd än, men den har kommit att ingå i en populär kanon av äldre texter som har banaliserats genom att ha citerats och travesterats alltför ofta. Att den kan fungera som texthypogram till en Ekelunddikt är därför inte så givet längre. Att Ekelund verkligen spelat med Rydbergs dikt som undertext i sin dikt är ändå klart, och det var för övrigt inte första gången han använde den.¹⁰ ”En dikt är meningsbärande endast genom att den refererar från text till text”, skriver Riffaterre (s. 150). Det är väl alltför drastiskt. Temat i ”Den gamla gården”, avståndet mellan gammaldags, enkelt bondeliv och ett modernt reflekterande och estetiserande medvetande, kan en uppmärksam läsare otvivelaktigt läsa ut även utan referensen till Viktor Rydbergs ”Tomten”. Men ser man att många av diktens tecken hänvisar till ett annat litterärt verk finner man att sammanställningen med det fördjupar betydelsen i dikten, understryker dess tema och förklarar dess stilistiska utformning.

Noter

1. ”När tiden står stilla. Idyllens bilder”, *I musernas sällskap (...). En vänbok till Ulla-Britta Lagerroth*, red. av Bernt Olsson, Jan Olsson, Hans Lund, 1992; ”Den skånska gården – idyllens boning?” *Ale* nr 1 1999, s. 19–32; även i *Skånska läsningar*, 1999.

2. Grunddragen i teorin presenteras i Louise Vinge, "Skaldens natt och poesins semiotik", *Samlaren*, årg. 103, 1982; "Blomman vid avgrunden. Om Vilhelm Ekelunds 'Lunaria'", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, årg. 19, 1990; Sverker Göransson och Erik Mesterton, *Den orörliga lågan: analyser av femton 1900-talsdikter*, Göteborg 1991, rev. uppl. 1998.
3. Dikten citeras efter Vilhelm Ekelund, *Syner*, 1901, s. 11 f.
4. Om färgorden se Algot Werin, *Vilhelm Ekelund. 1880–1908*, 1960, s. 84 och not s. 419, och om deras släktskap med samtida skånskt "skymningsmåleri", s. 105 och not s. 421, samt på dessa ställen anförd äldre litteratur. Kjell Espmark analyserar "själslandskapet" i *Syner* i kapitlet "Vilhelm Ekelund och svårmodets landskap" i *Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi*, 1977, s. 37–42. Han talar där om "den valörkänsliga verklighetskontakten" och noterar att det endast är vid tiden för "Plataner" som bilden rymmer "både svårmodet och det nyansrikt uppfattade skånska landskapet". "Den gamla gården" är skriven endast en kort tid före "Plataner". Se vidare den ingående behandlingen av Ekelunds tidiga landskapsskildring och dess visuella kvaliteter i Bernt Olssons *Vid språkets gränser. Svenska 1900-talslyriker och frågan om ordens förmåga*, 1995, s.171 ff. "Den gamla gården" studeras där s. 177 f.
5. Detta utvecklas särskilt i Michail Bachtins *Det dialogiska ordet* (svensk översättning Johan Öberg), 1988, s.136 ff.
6. Se om detta Tore Wretö, *Det förklarade ögonblicket: studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg*, 1977, och min ovan anförda uppsats "När tiden står stilla", samt i dessa verk anförd litteratur, främst arbeten av Fr. Sengle.
7. Dikten citeras efter Viktor Rydbergs *Dikter* (Den svenska lyriken), 1956, s. 91–94.
8. A.a., s. 20 f. Min tolkning av "Den gamla gården" bekräftar med andra ord inte Eva-Britta Ståhls syn på Ekelunds skånska landskapsskildringar i de tre första diktsamlingarna som tämligen okomplicerade; hon menar att de har "det omedelbart upplevdas närvarokänsla". *Vilhelm Ekelunds estetiska mysticism. En studie i hans lyrik 1900–1906*, Uppsala 1984, s. 46.
9. Dateringen i Werin, a.a., s. 418. Om Rydbergs betydelse för den unge Vilhelm Ekelund se ib. s. 59 f. och s. 91.
10. Ekelunds allra första dikt, "Månsilver", publicerad 1897, "var en starkt Rydberg-inspirerad dikt; 'Tomten' anas i bakgrunden", skriver Per Erik Ljung i en bildtext i *Skånes litteraturhistoria* (del 1, 1996), s. 77.
Denna uppsats har förut publicerats i *Skönhet men jämväl förnuft. Festskrift till Sverker Göransson*, red. Anna Forssberg Malm, Mats Jansson och Niklas Schiöler, 2001, s. 318–324.

En hyllningsdikt – ”Till Ola Hansson”?

Helena Nilsson

Till Ola Hansson

1

Rått, sångarmt, sångfientligt,
honungsstämmiga Muser ej bekant,
låg föraktadt, försmädat,
måltafvla kär för löjet,
klumpigt, träskoklampande
Hellas' Boiotia.
Då klang ur Thebas källas våg
Dirkäiska svanens hymn -
förstummat teg försmädligt tal,
ej längre vardt i Hellas hördt
”Boiotisk so”.

Rått, sånglöst, Muser ej bekant,
ett svenskt Boiotia låg Skåne.
Då steg din ungdom ut på klar
och segerviss och ställjus bana,
och om din själ brann glans
af morgonblått och guldbeduggad sky.
Och till din själ hon fann behag -
till dig i blonda sommarnattens stund
steg Skånes ädla Musa hög.

*

De tysta stjärnor vandra
upp i nattens sal.
Blekt strömmar dunklet
kring hennes hufvuds glans.
I rymden darrar,
blått med silfver, hafvet.
Se hennes anlet bär
ett ädelt svårmod's djupt
i dröm försjunkna ro,
i hennes öga hvilar,

likt strålande och stilla
stjärnan öfver haf,
ett främmande och klart
betraktans lugn och kyla,
och tungsint blånar evig
mystär i hennes blick.
Hell aningens och tystnads Sångmö,
stjärnjungfru ljusa!
Sömngångerska, o ljufva –
hell smärtans drottning, hell!

*

För sångarvänligt folk
sjöng Thebas mästare i ljus.
Dig vardt hån tack.
Till hämnd stolt teg din sång.
Och än ligger stumt, af Muser sällan sökt,
sångarmt, sångfientligt
Boiotia suecana.

2

Knappt mer än gosse – dock
i bröstet rördes redan
djup, sångtörstig kraft –
förnam din dikt jag.
Och se! Sjärbilder lika,
i min själs svala natt
blommande sänkte sig
de klara bilder af din sång.
På rena friska
sinnets unga blad
din dikt var klara daggen.

Och djupt bar i tacksamt bröst länge
en sång till dig min ungdom.
Dock långa skrida
diktens läroår,
och sent lyser på sångens träd
ljusdränkt, genomskinlig
den klara frukt.
Blott moget jag kunde bjuda.

Mig var beskärd af ödet
tung och ensam väg,
sinnets kamp hårda,

förtvifvlan, tung till döden,
en ungdom vintrig, rå
för lifvets sol främmande.
Så var min dikts färd
lik en betungad, ängslig molndag,
förvirrad, dunkelomhöljd;
dock äntligen, vid kväll och vädrens stillhet -
ur ångest, se! ett fält i djup sig öppnar:
glanstung af guld och klarhet stor ligger
lugnt västerhimlen och blixtrar med stjärnan!

Så genom åren sakta
hårdnar sinnet,
så sjunker sakta,
tyst, af gråt och oro trött, själen
till hvila ned ändtligt.
Kall ro
i det djupt besvikna sinnet klarnar,
ej med hopp och fruktan
ängsla hjärtat.
Med djup klang
det hårda bröst sig lärt
försona strid och kval,
och ej längre tveksam följer
sitt ödes väg min själ:
ut slår min sång fullväxta vingars glansfyllda par,
på svala djupen hvilar
lugn blick kall.

Så sträck, o sång,
den spänstigt ungdomsfasta kropp
till flykt ut stark!
Sin krona sval utbreder morgon.
Med hög blå färg
det friska hafssund svallar.
(Helsingborg)

Innan jag på allvar tar itu med det jag faktiskt skall tala om, vill jag citera ett par andra hyllningsrader till Ola Hansson – denna gång från Ola Hansson själv:

Jag lyssnar, av vila betagen,
Till livets och böljornas slag:
Den tolfte november är dagen, –
Det är ju min födelsedag.¹

Det är kanske inget ode eller dithyramb precis, snarare en dikt av det elegiska slaget. Är det ingen annan som uppmärksammar ens födelsedag får man väl hylla sig själv, verkar vara Hanssons devis. För de här raderna dyker fullkomligt omotiverat upp i en dikt som han har kallat "I Hellas". Den tolvte november är inte dagen idag, men däremot i morgon och därför tycker jag att det skulle passa bra att prata lite om Ola Hansson, som alltså fyller 140 år i morgon. Dikten skrev han en av sina sista födelsedagar i livet. Han dog 1925, 65 år gammal i Turkiet, vid Bosporen, på en plats som heter Buyukdere.

Ekelunds dikt till Hansson har blivit ett sorts trippelporträtt, ett av Ola Hansson, ett av Pindaros och ett av Vilhelm Ekelund – och det kan dessutom tyckas likna en hyllning till dem alla tre. Det är en intressant dikt, med många implikationer, politik, historia, myter, kritik av allehanda slag – förutom det faktum att den handlar om diktarens "lott". Synnerligen pindariskt, således. Liksom Pindaros länkar Ekelund här samman jordiska bragder och jordiska heroer med gudarnas tidlösa värld.

Nu bör man naturligtvis inte förledas tro att denna hyllningsdikt är särskilt representativ för Ekelunds inställning till Ola Hansson. Som alltid står Ekelund kluven inför sitt "offer". Men jag kan tycka att Ekelunds klivenhet för en gångs skull är synnerligen befogad. Ola Hansson själv är kluven, på det viset att han gjort jagets klivenhet till sitt tema. Därmed har han också gjort sökandet efter det hela jaget till sin speciella Musa – resultatet av diktargärningen är också sällsynt kluvet. Jag skall kanske också själv bekänna färg. Inför Ola Hansson står även jag kluven. Jag känner ingen *ojämnare* författare. De mest fulländade och intressanta saker blandas med plumpa lågvattenmärken och rena grötrim (som det jag inledde med) – för att inte tala om denna eviga missmodighet och dessa eviga upprepningar av den – i dikt efter novell efter roman efter essä, och huvudpersonerna är oftast livsodugliga, på ett eller annat sätt.

Det är den poetiska missmodigheten Ekelund vänder sig mot, och vill frigöra sig från, när han väljer att skriva mer grekiskt, som här i *Dithyramber i aftonglans*, från 1906. Det han bl.a. vänder sig mot i mycket lyrik, även sin egen, är en kristen pessimism. Han vill skriva en sorts kristendomsfientlig antik lyrik. Det karaktäristiska för Ekelund vid denna tid är just ambivalensen inför diktandet. Han önskar hitta ett nytt uttryckssätt och också något annat att uttrycka. Han prövar och omprövar och motsäger inte

sällan sig själv. I sin iver att hylla Hansson kan man tycka att Ekelund tillskriver honom drag han inte har och inte själv eftersträvar. Låt mig nu citera ett lite längre stycke ur en text om Hanssons diktsamling *På hemmets altare*, från 1908. Det Ekelund är missnöjd med här, är egentligen sådant man kan tillskriva Ola Hansson, alltihop!

Det ligger i lyriken en kraft till godt och ondt. Den är till sitt väsen betraktelse och själfbespeglning och därför en negation af allt hvad lif och handling heter. När den talar som starkast, är det mot människans metafysiska behof den är vänd. Den kan gifva ett slags högre religion, tröstande och söfvande för en betungad människoande; genom en intuition, som öfvertygar just genom sitt suveräna oberoende af vanliga förnuftsgrunder, kan den åstadkomma samma läkande förvisning som religionen om det betydelselösa och skugglika i denna världens fröjd och elände: med ett ord skänka ro. Men en ro, som i längden kan bli förslappande och enerverande som ett indiskt haschisrus.²

Nu räddar Ekelund Hansson från detta romantikens dravel genom att påstå att allt Ola Hansson skrivit är genomsyrat av ett klart intellekt... Har man hört! För det hör till saken att Ola Hansson under hela nittitalet skrivit den ena pamfletten efter den andra och hyllat just den intuition som Ekelund här fördömer. Hansson har verkligen slagits för allehanda märklig mystik och andra metafysiskt dunkla tankar i skrifter som *Materialismen i skönlitteraturen* (1891) och i *Kåserier i mystik* (1897).³ Att allt Hansson skrivit är genomsyrat av ett klart intellekt, skulle han nog själv ta som en förolämpning.

Under sommaren 1906 då Ekelund skriver sin dikt till Ola Hansson, brevväxlar han med Gustaf-Otto Adelborg som också intresserar sig för Ola Hansson. Då Adelborg sänt något han skrivit om Hansson syns den kluvna inställning Ekelund har till Hansson väldigt tydligt. Adelborg har hyllat det banalt klara och flärdlösa hos Hansson, vilket får Ekelund att bekänna att det verkligt klassiskt enkla, flärdlösheten, den finner han sällan, Hansson är tvärtom inte sällan alltför litterär. Hanssons stil blev aldrig vad den borde blivit – inte heller hans diktning. Hanssons ungdom var äkta, och det är i *Notturmo* (1885), *Sensitiva amorosa* (1887) och *Resan hem* (1894) Ekelund anser honom som bäst. Men sedan tog *skriftställaren* Hansson över. Honom har Ekelund inte mycket till övers för, men – livets eländigheter och brödslit tvang Hansson att bli det. På senare tid har det nästan varit slut med Hanssons stil, det blev mest *litteratur* kvar. Ekelund

anser också att Hanssons bildning har föga rotdjup, han når sällan i någon intimitet med gammal kultur – det var det *nya* som var gällande hos Hansson, som dessutom har en ytlig Nietzscheuppfattning, den går inte mycket längre än Ellen Keys. Just häri ligger hans svaghet, och den får Ekelund att sätta in nådastöten:

Just där kommer det fram – detta att han har så lite rötter. Detta sammanhänger nog med mycket smärtsamma saker: han är i själfva verket en människa utan lifsrötter och lifsluft ända sen han kom från Skåne. Det lyckades honom aldrig – trots hans egna försäkringar – att skaffa sig atmosfär där ute.⁴

Här anklagar Ekelund Hansson för att inte ha hittat det han sökt efter genom hela sitt författarskap – hem, livsrötter, livsluft. Ekelund är väl insatt i Ola Hanssons diktning och tankevärld. Och det faktum att han gör en sådan omfattande analys av Hanssons öde, hur elaka slutsatser han än kommer fram till, är ett bevis för att Hansson ändå är värd att grunna över, värd att studera.

Efter flera år av lyrisk tystnad kom Ola Hansson 1906 med en ny diktsamling, *Det förlofvade landet*. Om den skriver Ekelund i ett julibrev från Mölle till Adelborg: ”Hvad borde ej blifvit af Ola Hansson, om han ej gått sönder af brödskrifveri! Det gläder mig att Ni läser honom! Äfven hans senaste brustna ’Förlofvade landet’ har ju härliga ting! Ett halft dussin åtminstone, verkliga dikter. Hvem vet om han ej kan läka ihop igen!”⁵ *Det förlofvade landet* ser Ekelund ut att ha med sig på sin sommarresa som gick till Hven, Kullaberg och Helsingborg, där han också skrev sin stora dikt till Hansson. Man undrar om dikten alls blivit till om inte diktsamlingen kommit så lägligt. Trots alla minus i protokollet kan Ekelund aldrig helt bortse från Ola Hansson. I hans dikter finns så mycket äkthet att Ekelund tycker att andra inte heller skulle kunna bortse från honom – men det gör man. Att inleda dikten i Boiotien på det sätt Ekelund gör är på många olika sätt lyckat i förhållande till Ola Hansson. Man tänker t.ex. på Truls Andersson i Hanssons *Resan hem*, sprungen ur den skånska bonnamyllan. Athenarna såg på samma sätt Boiotien som bondskt.

När Ekelund recenserar Ola Hanssons diktsamling, *Dikter på vers och prosa* 1901, kommer redaktören med en brasklapp – som låter som följer:

Hvad [...] Ola Hansson beträffar framhöllo vi i en kort anmärkning före jul, jämte erkännandet åt den skånska slättens skildrare, att han emellanåt visar sig ha glömt de svenska ordens valör [...] Men en varmt förstående kritik, utförd i literär form, har dock alltid rätt att bli hörd, och som fiender till allt kottteriväsen, som frodas i vår literaturkritik, öppnar vi Soc.-D:s spalter för hvad V. E. har att säga.⁶

Man tycker att Hansson lagt sig till med germanismer och därmed blivit obegriplig för den svenska publiken. Uttrycket ”klumpigt, träskoklampande” i Ekelunds dikt får mig att tänka på inte bara Ola Hanssons bondska ursprung utan också det klumpiga svenska eller tyska språk kritikerna ansåg att han lagt sig till med. Ola Hansson var inte mannen för dagen, och Adelborg som också försökte få publicerat saker om honom fick svaret att det var en på tok för okänd författare att trötta tidningarnas publik med.

I en artikel om Victoria Benedictsson från 1908 har Ekelund följande fundering:

Skada kanske att Ernst Ahlgren ej lefde nu, sedan ändtligen den skånska litteraturen lär ha fått publik i Skåne – en publik, för hvilken Ola Hansson säkert är en lika god bekant som diktingen i Ethiopien eller indiska arkipelagen.⁷

Nu hamnade Ola Hansson alltså bokstavligen i både den hellenska och den turkiska arkipelagen. Även om Adelborg inte hade någon lycka med sin essä när han skulle publicera den, hade han större tur hos föremålet själv. Han skickade den till Hansson och fick ett fint gensvar från honom, från franska arkipelagen – Paris. Ola Hansson gratulerade Adelborg till en fin bild av honom själv och lyckönskade Adelborg till den nya sortens litterära karaktäristik han använde sig av, som Hansson fann bättre än den gängse. Detta fick Ekelund att i november 1906 utbrista: ”Jag gratulerar Er uppriktigt till essayn öfver Ola Hansson. Det är ju som han själf säger – Ni har uppfunnit en alldeles ny genre af kritik.”⁸ Ivrigt påhejad av Adelborg, som också bistod med Hanssons adress, provar Ekelund ett liknande grepp och skickar dikten till hyllningsföremålet. Den 28 oktober 1906 svarade Hansson. Enligt Ekelund skulle brevets ordalydelse se ut ungefär såhär: ”Jag tackar Er för den vackra och kända dikt, som Ni tillegnat mig [...] Då Ni synes uppskatta vad jag skrivit och väl också förtjänat något på versarna, var god översänd omgående tjugofem kronor.”⁹

Nu vet inte jag om detta skall ses som kristen pessimism, för att göra en liten melodiradioövergång tillbaka till Ekelunds syn på dikten. Vi skall väl

också höra hur Ekelund vill att den skall se ut och inte bara var den brister, alltså anlägga en något mer positiv antik syn på dikten. Det finns en lyrisk kultur som Ekelund vill sätta upp mot missmodets kristna kultur. Den blommar ur en annan känsla, som han säger i essän ”Lyrik och kristendom”, skriven 1907, den kommer ur lusten att försköna, ur kärleken till denna världen, ur den tragiska styrkan att beseгра smärtan. Förutom att jag personligen tycker han har förskönat Hansson, möter vi också här ”smärtans drottning” som han hälsar. Hon är kanske en ”sorgens segersymbol”, symbolen för den gamla dikten, som han uttrycker det ett par år senare i *Veri similia* I (1915): ”Hur stor är ej symbolen i den gamla dikten, sorgens segersymbol.”¹⁰ ”Hell aningens och tystnads Sångmö”, samt ”hell smärtans drottning, hell!” syftar inte bara på Ekelunds musa och olyckliga förälskelse i Amelie Bjerre som ibland framhävs.¹¹ Hanssons ”Snödrottningen”, i *Dikter på vers och prosa* 1901, har nog också stått modell. Det är säkert henne vi möter i diktens näst sista strof i första och möjligen är det också hennes blick i näst sista strofen i andra avdelningen, som är ”lugn blick, kall”. Ola Hanssons alla andra kvinnobilder har också smugit sig in i dikten, bilder som Ekelund ofta tar till som symbol när han skall beskriva stämningen i Hanssons dikter, som 1901 ännu är bäst då ”svärmodersängeln överskuggar” Hanssons själ. Hanssons intresse för somnambulismen har tagit kropp i den ”sömngångerska” som vi hittar i diktens första avdelning.

En annan kvinnlig segersymbol dyker upp i *Det förlofvade landet*. I dikten som börjar ”Jag drömde dig sent och tida, Skåne mitt moderland”, dyker hon dessutom ner – i Öresund, förklädd till Skåne:

Med kornax i midjans spänne
Och ymnigt blåklintsband
Kring huvudhår och äne,
Skåne mitt moderland,
Du vita lemmarna tvager
i Sund uti sommardager.¹²

Frågan är om inte Öresund här har fått bli den skånska motsvarigheten till den poesiens källa i Boiotien, vid berget Helikons fot, där Hesiodos enligt egen utsago mötte muserna och blev krönt till diktare. ”Då klang ur Thebas källas våg / Dirkäiska svanens hymn” syftar på den och vi hittar källan också hos Pindaros: ”Jag skall ge dem att dricka ur Dirkes heliga källa”

(Linnérs översättning).¹³ Vattnet i källan ansågs ge poetisk inspiration, och i Ekelunds dikt har alla tre fått sin poetiska gåva från gudarna – Hansson, Pindaros och inte minst Ekelund själv.

Att Ekelund skriver sin dikt i just Helsingborg är på många sätt lämpligt, inte bara med tanke på att det är där den skånska musan tvättar sina lem-mar. I *Det förlovade landet* finns det fler dikter med Helsingborgsanknytning och i nyckelromanen *Resan hem* är det dessutom huvudpersonen Truls Anderssons favoritstad. I den boken stiger Truls musa fram, då kallad fylgia: Truls har just rest runt i Europa och Norden, gift sig och full av hemlängtan återvänt till Skåne för att slå sig till ro och bilda familj. Men väl hemma upptäcker han att han är lika rastlös och rotlös som han varit på resande fot. ”Hemlös där, hemlös här” utbrister han. Så på en kvällspromenad ser han en silhuett mot kvällshimlen, en kvinnogestalt som vuxen ur jorden. Det visar sig vara hans skånska jordande, som tagit en kvinnas hamn. Hon var

hans egna långa längtan och dröm, vilken för första gången tagit gestalt inför honom, – själva det Skåne, han alltid haft inom sig och som han alltid skulle hava inom sig, det som icke kunde berövas honom, vart han än gick ute i världen. [...] Och den, för vilken hemjordens dämon en gång uppenbarat sig, honom följer hon utan hans åtgöranden som en fylgia genom livet, sjunger hans visor och utför hans dåd.¹⁴

Hon liknas vid en fylgia som enligt den gamla folktron var ett kvinnligt väsen som bodde inom människan och var hennes skyddsande. Han kunde alltså tryggt fortsätta ut i Europa och likväl ha Skåne med sig. Hos Ekelund blir fylgians musa – ”till dig i blonda sommarnattens stund / steg Skånes ädla Musa hög”. Nu visade det sig att denna Hanssons fylgia inte riktigt höll måttet. Hon skulle många gånger framöver göra Hansson besviken. I en prosadikt i *Det förlovade landet*, kallad ”Två världar”, skriver Hansson att han i sin ungdom älskat sitt folk över allt annat, och att han gjort det i bilden av ett kvinnligt väsen:

Sådan skred hon fram genom min ungdom – gifvarinna af mod och gifvarinna af missräkning, Fylgia och Daphne, hvilkens bestämmelse det var att trasas sönder mot hvarje verklighet, tills jag stod där allena med tomma händer och tom själ – i en främmande värld, änskönt hemma. Ty hon hade alltid stått mig så nära, att jag icke mäktat se, att hon blott var en skapelse af mig själf. Nu är hon död och ligger begrafven ingenstädes och öfverallt och jag vet ej riktigt hvar däruppe; och hennes grafvård af sten bär som inskrift titlarna på mina böcker...¹⁵

Det är väl *Sensitiva amorosas* namn som lyser starkast av alla titlarna på denna gravsten, ofta kallad Ola Hanssons sorgebarn, men också den mest kända. Inte bara för att den blev så utskälld på sin tid, utan kanske också för att den var före sin tid. ”Dig vart hån tack” säger Ekelund i diktens fjärde strof. Hån kom från kritikerna och kunde gå ut på att boken var en sorts estetik för utövarna av onaturliga laster, och ett skändligt alster av en depraverad fantasi; dess löjlighet var större än dess osundhet, den hörde hemma i rättsmedicinen snarare än skönlitteraturen, fram till att man kallade boken en litterär smutsfläck och faktiskt framförde önskemål som gick ut på censur. Hanssons böcker som sett dagens ljus innan *Sensitivan* (1887) – *Dikter* (1884), *Notturmo* (1885), *Litterära silhuetter* (1885) hade inte precis blivit utskälda på det sättet, men förstådda eller accepterade var de inte. Det var väl egentligen bara *Litterära silhuetter* som funnit någorlunda gehör. Hansson fick svårt att få sina böcker och artiklar utgivna på hemmaplan. Han kom oftare ut med förstaupplagan i Danmark, Norge, Frankrike eller Tyskland – och *Ung Ofegs visor* daterad 1889 gavs ut på tyska flera år innan den kom på svenska tre år senare 1892. Bara under året 1889–90 trycktes visorna på nytt fem gånger i Tyskland. *Young Ofeg's Ditties* kom på engelska 1895. När man tittar på Ola Hanssons bibliografi har man mycket svårt att enbart med ledning av den inse att detta är en svensk författare. En annan Ekelund har sagt, Erik Ekelund: ”Hans verk ha så gott som över hela linjen nedsablats av kritikerna därför att de voro främmande för sin tid. I *Ung Ofegs visor* reste sig Hansson i trots mot kritikens ovilja; hösten 1889 flyttade han till utlandet och försökte skapa sig en framtid som tysk författare.”¹⁶ Vilket han faktiskt mycket framgångsrikt lyckades med till en början. Men tillbaka till Sverige. *Ung Ofegs visor* blev refuserad 16.7 1889 och i det brev som medföljer manuskriptet skriver Ola Hansson till Albert Bonnier att det inte är det första manuskriptet Bonniers får av honom, och där börjar sin rundvandring bland ”herrar Stockholmförläggare”. Han kan inte riktigt förstå hur det kan komma sig att det av hans eget material, i hans eget land, inte finns ”användning för *något*, då kontinenten mottager *allt*”.¹⁷

Hansson ansåg sig alltså ha större inflytande på den kulturella scenen i Tyskland än i Sverige. Också här finns kopplingen till Boiotien, som av athenarna ansågs tillföra föga av kulturellt värde. Men förstummat måste försmädligt tal tystna då man betänker att därifrån stammade Hesiodos,

Pindaros och Plutarchos. I Ekelunds dikt är det inte helt lätt att skilja Ekelund, Hansson och Pindaros åt – de glider ihop. Pindaros är den ”Thebas mästare” Ekelund besjunger. Till skillnad från Hansson sjöng Pindaros för sångarvänligt folk. Stolt teg istället – i brist på uppskattning – Hanssons sång. Lite paradoxalt blir det i det här sammanhanget då Hansson redan i *Ung Ofegs visor* tog hämnd på alla de vänner som teg när han blev utskälld av kritikerna, som inte höjde rösten till försvar, genom att beskriva den store tigaren. På så vis blir Hansson själv den store tigaren i Ekelunds dikt – fast då en stolt sådan.

Men då Ekelund lät bli att tiga och i stället stolt klämde upp en hyllningssång, vart det honom hån tack, eftersom Hansson ville ha honoraret. Ett förbryllande faktum är dock att det bara är första delen av den tudelade dikten som kan sägas vara en hyllningsdikt till Ola Hansson. I strofen som börjar ”Knappt mer än gosse” stiger Ekelund på allvar själv in i dikten och jämför sig där med Hansson (eller om det är Pindaros): ”Stjärnbilder lika”. Möjligen tar sedan tanken på att skriva en hyllningsdikt till Hansson form. ”Blott moget jag kunde bjuda” tyder på det och kan också indikera, att först nu är det dags. Därefter tonar Hansson ut ur dikten och det verkar snarare vara sin egen dikt Ekelund besjunger och sin egen utveckling han gestaltar.

Raderna mot slutet, ”ut slår min sång fullväxta vingars glansfyllda par”, andas helt klart segerkänsla. ”Segev är sångens A och O för Pindaros. Till segrare är det hans verk äro diktade, och själf är han fylld af segerkänsla i djupare mening” skriver Ekelund i *Antikt ideal*.¹⁸ Liksom här också Ekelund, vill man tillägga. Det är bara lite svårt ibland att veta vem det är som hyllas och vem som egentligen segrat i dikten. Är det Hansson eller Ekelund eller Pindaros?

Noter

1. Ola Hansson, *Efterlämnade skrifter i urval II*, Hälsingborg 1930, ur ”Korta resebrev”. Diktsviten heter ”I Hellas”, s. 169.
2. Vilhelm Ekelund, *Böcker och vandringar*, Malmö 1910, s. 70.
3. *Kåserier i mystik* utkom 1897 men det mesta är skrivet betydligt tidigare. ”Suggestion och diktning” t.ex. utkom redan 1891 – men i Tyskland på tyska och är således samtida med *Materialismen i skönlitteraturen*.
4. Vilhelm Ekelund, Brev nr 46, Mölle 7 september 1906.
5. Vilhelm Ekelund, Brev nr 38, Mölle 12 juli 1906.

6. Vilhelm Ekelund, *Den ensammes stämningar. Artiklar och dikter 1898–1910*, Lund 1984, s. 65.
7. Ekelund (1910), s. 63.
8. Vilhelm Ekelund, Brev nr 53, Lund 27 oktober 1906, s. 70.
9. Algot Werin, *Vilhelm Ekelund 1880–1908*, Malmö 1960, s. 279.
10. Vilhelm Ekelund, *Veri Similia*, s. 171 f.
11. Werin (1960), s. 277: ”Smärtans drottning – så var det han kallade Amelie Bjerre: Regina meæ tristitiæ. I henne såg han, när dikten skrevs, sin genius och sångmö.”
12. Ola Hansson, *Det förlofvade landet*, Stockholm 1906, s. 12.
13. Sture Linnér, *Den gyllene lyran*, Borås 1989, s. 176.
14. Hansson, *Resan hem*, 1894 (citerat ut *Samlade skrifter VII*, Stockholm 1920, s. 399). Boken kom på norska 1894 och den svenska utgåvan 1895 utgavs på samma norska förlag. Arne Widell bokför dock *Resan hem* under året 1890 då första delen skrevs – andra delen skrevs klart 1892 (Widell, *Ola Hansson i Tyskland. En studie i hans liv och diktning åren 1890–1893*, Uppsala 1979, s. 190). Första delen har också utkommit i Tyskland på tyska under titeln *Nordisches Leben*, Berlin 1897.
15. Hansson (1906), s. 119 f.
16. Erik Ekelund, *Ola Hanssons ungdomsdiktning*, Stockholm 1930, s. 216.
17. Ola Hansson, *Man skriver om himmelriket när man har helvetet inom sig*, Lund 1990, brev till Albert Bonnier 3 juli 1889, s. 90.
18. Ekelund, *Antikt ideal*, Malmö 1909, s. 6.

Den ambivalente flanören

Karin Nykvist

Vilhelm Ekelund i staden – tanken är inte den mest självklara. För de allra flesta av oss är det väl så att skaldens namn först och främst manar fram visioner av ett skånskt naturskönt landskap, gärna under senhöst eller tidig vår, eller ett vindpinat, ödsligt hav under en kall och grå lågsäsongshimmel. Och tittar man i de antologier och standardverk som ger smakprov på Ekelunds dikt och beskriver hans författarskap så är det inte heller så konstigt. Här vandrar hans diktare genom vackra, tidlösa, ofta mytiska landskap, som bär starka drag av skånsk landsbygd, gärna om aftonen dessutom, så att himlens stjärnor kan understryka poetens obetydlighet i kosmos. Trots vemodet minner dikten gärna om den pastorala idyllen: Skåne var ju för Ekelund ett *Nordiskt Arkadien*.

Men visst finns staden hos Ekelund, både i hans biografi och i hans poesi. Man kan till exempel finna den i följande dikt, betitlad just ”Staden”.

Staden

I detta buller kom min själ till sällsam ro,
i detta larmet var det något trött och pinat i mig som fick vila,
något allför vaksamt lyssnande, som för första gången sov.
Jag hörde icke mer såsom förr min egen stämma,
jag hörde icke mer såsom förr mitt blods sus.
Min själ såg ej mer så ängsligt fast i sitt eget öga,
min själ gick ut och vilade i andras sorgsna ögon
och var glad att sörja med dem alla.
Och när dunklet kom om kvällen med frid åt trötta anleten,
syntes mig stjärnorna ej mer de samma,
i deras ljus och stillhet över dunkla mänskofyllda gränder
såg jag broderliga tysta blickar: låt oss gå tillsammans,
se, i alla ögon, se: du själv –
bröder, bröder alla på vår dunkla resa.

Den stad som tecknas i denna dikt verkar vara ett viste både för ökad självkänedom och för vidgad medvetenhet om medmänniskan. Staden är här

en positiv plats, om än väl lämpad för utlevelse av såväl sorg som melankoli. För det mesta är emellertid staden förenad med negativa associationer i Ekelunds poesi. I det tidiga författarskapet förekommer staden faktiskt uteslutande just som skarp kontrast till den skånska landsbygd som Ekelund älskade så mycket. Omvänt kan barndomens lantliga omgivningar bli till stadens positiva motpol. Så till exempel i följande dikt:

På resa

Den vårliga månen skiner
i öde hotellrummet in.
Vid fönstret i natten
jag dröjt och lyssnar ut
till stadens larm och brus.

Då plötsligt hörde jag –
hur bortom larm och brus
en källa klang och spelade
inunder månbelysta löv
nedför en svart och träskig dæld
i Stehags bokeskogar.

Trakten kring Stehag, barndomens landskap framstår tydligt som den enda odelat positiva platsen i Ekelunds poetiska kartläggning av världen. Även om poetens syn på stadsmiljön, av dikten ”Staden” och andra dikter att döma, förändrades i det senare författarskapet behöll Ekelund en kluven inställning till den urbana miljön. Fem år efter publiceringen av ”Staden” gjorde han följande reflektion:

Livet i en stor stad verkar reducerande på själens förmåga av energisk kontraktion i sig själv. Alla dess oupphörliga intryck – huru värdelösa för en människa! som ett stenregn i en klar sjö... Vill man ej taga skada, måste man sörja för att hålla en viss appollinisk – ordagrant översatt: avvärjande? – sinnesstämning beständigt uppe och rörlig. Det grå, futtiga, nedslående störtar över en som damm och sand från alla håll.

Just här verkar poeten inte ha så mycket till övers för de intryck som staden erbjuder. Efterhand som tiden och författarskapet framskridit har Ekelund emellertid börjat känna sig hemma i staden och förmått finna dess positiva sidor. Det är också i det senare författarskapet som dikterna med stadsmotiv börjar bli vanligare. Kanske inte så konstigt med tanke på att Ekelund först efter tiden i Berlin hade anledning att riktigt reflektera kring urbanite-

ten. Och det som fängslade honom var inte bara stadens miljö, utan dess människomyller. Så även i dikten för våra ögon just nu.

Diktens stad är inte namngiven. Kanske skulle man kunna tänka sig att det är Venedig det handlar om, då så många av diktsamlingens dikter utspelar sig där. Kanske är det Berlin som avses, den stad som blev så viktig för Ekelund. Möjligen skulle man till och med kunna läsa dikten som att det är lilla Lund som utgör dess miljö.

Min tes är emellertid denna. Det här är *Staden* med stort S, urbaniteten som sådan. Och stadens anonymitet rimmar väl med den anonymitetens tematik som utgör diktens kärna. Geografi spelar mindre roll, även om dikta- ren Ekelund suttit till exempel i Venedig och diktat vid något ensligt kafébord. Det handlar om urbaniteten som inre och yttre miljö, staden som modus, staden som ett tillstånd, ett själstillstånd. För här blir det yttre – staden – inre, och det inre, själen, yttre. Själen är förkroppsligad, utrustad både med iakttagande ögon och med flanerande ben – gränsen mellan kropp och själ är bortrationaliserad av diktens egen logik. ”Min själ såg ej mer så ängsligt fast i sitt eget öga, / min själ gick ut och vilade i andras sorgsna ögon”.

Det är alltså inte så noga med gränsen mellan inre och yttre, allt enligt känt symbolistiskt maner. Och Ekelund kunde ju sin Verlaine. Redan 1901 hade han publicerat en dikt som med täta intertextuella band knyter an till den franske föregångaren:

Verlaine-stämning

Pour mon cœur qui s'ennuie
o le chant de la pluie!

Det regnar över staden,
det regnar tyst och sakta
på gatans tysta hus.

Från mjukt beslöjad himmel
igenom skymningen silar
ett milt och dämpat ljus.

O denna veka, stilla,
vårkvällsmelankoli!
och regnets sakta sus –

Mitt hjärta gråter tyst...

”Il pleure dans mon cœur / comme il pleut sur la ville...” Ekelund gjorde formeln till sin egen – och infogade Verlaine i sin dikt, genom dess motto. I dikten ”Staden”, några år senare, är alltså själen ute och går i stadsmiljö. Denna själens promenad är dessutom högst dubbeltydig. Samtidigt som den är just en promenad utgör den en del av den färd som är gemensam för oss alla: livets dunkla resa. Vandrigen är – enligt symbolistisk formel – både yttre och inre. Parallellen mellan det planlösa flanerandet i staden och det vilsna livsprojektet utan klar mening och uttalat mål är uppenbar. Den melankoliska fin de siècle-stämningen vilar tung över dikten.

Samtidigt är det inte alls en hopplös dikt. I dikten förenas motsatserna, och diktjaget känner – äntligen – ro (rad 1), vila (rad 3), och glädje (rad 11). Staden blir i dikten platsen som förmår ge uttryck åt existensens dubbelhet. Här ryms ytterligheterna: första radens buller och ro är samtidiga, liksom glädjen och sorgen.

En viktig motsättning kvarstår dock: gränsen mellan det som var och det som är. Diktens jag beskriver sin nyvunna frid i kontrast med ett tidigare, pinat, självupptaget tillstånd. Han hör inte längre ”som förr”, stjärnorna är ”ej mer de samma” – en förändring har föregått dikten. Katalysatorn, orsaken till denna genomgripande förändring, är just staden. Staden är platsen för den ensamme flanörens förlossning, platsen där han äntligen förmår glömma sig själv.

Vägen ut ur den förtvivlade självupptagenheten är blicken. Att möta den andres blick är att glömma sig själv. ”Min själ såg ej mer så ängsligt fast i sitt eget öga, min själ gick ut och vilade i andras sorgsna ögon”. Eller? Dikten är motsägelsefull. Rörelsen inifrån och utåt, mot medmänniskorna, innebär samtidigt en rörelse utifrån och in, när diktjaget ser sig själv i den andres blick. Att möta den andres öga är att se sig själv, snarare än sin medmänniska. Gemenskapen är delad ensamhet, inte mer. Men det är en gemenskap som skänker tröst. Det är en gemenskap som gör det möjligt att upptäcka medmänniskan i sig själv. Och det är staden som gör insikten möjlig. Det är i dess gränder, dess trånga passager, som människor kommer så nära varandra rent fysiskt att deras blickar kan mötas.

Den mötandes blick förblir alltså en spegel för jaget. Men detta är en insikt som i och för sig inte behöver vara negativ. I illusionen av förening mellan jaget och den andre föds också medkänslan, empatin.

Detta tema – det flyktiga men viktiga mötet av blickar – återkommer hos Ekelund. Redan i *Melodier i skymning* 1902 hade han skrivit dikter där mötande ögon – bildliga eller bokstavliga – getts särskild vikt, som till exempel ”Mot andra landen”, ”I denna stumma kväll...” och ”Psyke i gränden”. I *In candidum* finns ytterligare en dikt där ögon som möts står i centrum, ”Ett ansikte”. Dess flanör minns, och jag citerar en bit in i dikten:

Det var helgdag, det var julis varmaste tid,
och den stora staden glödde
som under regn av lågor.
Men där jag satt
ute under kaféets lummiga träd,
var skön, sval skugga,
var skönt att domna
och se det oroliga livet dra förbi
i hast och oro –
intet tänka, blott vila sina ögon
i platanernas ljusgröna lövmassa.

Då stod du där...
tvenne ögon rådvilla leta:
ett människoöde,
kastat upp ur gatans flod –
och mitt hjärta plötsligt i beklämning och dov ängslan slog.
Vad var det i dina ögon,
vad var det som underligt
var besläktat och detsamma hos dig som mig?

Du hade kommit långt långt därutifrån
den väldiga stadens avlägsna öde fattigbygd
med grå grå stenmassor,
glödande i sol, utan blad, utan blom –
blott sten, sten och stickande grått damm...
kommit för att glömma för *en* dag
nöden,
se gröna lysande träd
känna blommors doft!
och så diktens avslutande strof:

Och mitt hjärta som var öde, förtorkat,
ve, hur greps det av namnlös smärta och skam,
när din blick mötte mig –
en sekund.

Lidandet som blir till medlidande, eller aningslösheten som förbyts i akut insikt: här finns ett aktivt socialt patos, en stark känsla av solidaritet som innebär en lite annorlunda hållning än den schabloniserade, distanserat voyeuristiska flanörattityden, så vanlig inom kontinentens flanörlitteratur. Denna starka sociala tendens finns det förvisso en hel del av hos den av Ekelund så beundrade Baudelaire. Så till exempel i den gripande "Les yeux des pauvres", en dikt som inte har så lite gemensamt med dikten "Ett ansikte". Hos Ekelund är det en hel del mera ideal än uttråkat *spleen*. Ekelunds hjärta blöder verkligen. I en essä om Baudelaire vars titel minner en hel del om just "Les yeux des pauvres", nämligen "De fattigas blommor", utbrister Ekelund: "Vem har väl rätt att vara lycklig så länge det finnes en enda olycklig!"

På en väsentlig punkt utmärker sig alltså Ekelunds flanör. Det är ingen världstrött dandy som vandrar nerför slitna stadsgator, på jakt efter sinnesintryck att jaga bort ledan med. Det är en djupt medkännande, och därmed något ambivalent, flanör som möter oss i Ekelunds dikt.

I dikten "Staden" finns emellertid en lite förvirrande detalj, åtminstone för en modern läsare. Det verkar nämligen finnas en gräns för det intersubjektiva: trots att dikten talar om "dem alla" och "alla ögon" menas: "bröder, bröder alla på vår dunkla resa". Dikten är alltså helt homosocial. Var finns kvinnorna?

Kanske finns svaret i själva flanöringen. För den klassiske flanören var flanerandet nämligen i mycket en erotisk aktivitet – med blicken som objektifierade och erotiserade vad den såg. Kvinnan var i sekelskiftets flanörlitteratur ett objekt för mannens blick – knappast en jämlike, än mindre en medresenär på en "dunkel resa". De kvinnor som till exempel Baudelaires flanör tittar på är antingen fattiga och anskrämliga eller erotiska objekt – de kan aldrig bli diktjagets spegel.

Och kanske gäller detsamma för Ekelund, trots att den kvinnliga uppenbarelsen för honom inte var försedd med någon särskild erotisk laddning. Om kvinnan inte är intressant som erotiskt objekt blir hon helt enkelt osynlig. På så sätt blir Ekelund – trots sin egenart – i den här dikten till en typisk, manlig flanör. Kvinnan är möjlig bara som objekt, och dikten "Staden" är enbart fylld av subjekt, jämställda subjekt i förbrödrande möte. Alltså blir den kvinnliga närvaron omöjlig.

Den starka kollektiva känsla som flödar emot läsaren av ”Staden” känns trots allt mera inkluderande än exkluderande. Jag menar inte för ett ögonblick att framställa Ekelund som misogyn. Jag skulle emellertid vilja se honom som fången i en genre, flanörens, med alla dess outtalade konventioner och implicita tematiska regler. Och samtidigt som en flanörgenrems gränsöverträdare: full av glödande empati och varm medmänsklighet. Så blir staden, den så kalla och anonyma, till en plats där människan förmår se sin och allas mänsklighet.

*

Medlidande, medmänsklighet, empati, intersubjektivitet. Flanörens suck må ha förklingat, hans storhetstid må vara över, men tematiken i ”Staden” och ”Ett ansikte” är fortfarande aktuell. Dess kärna är ju faktiskt kristendomens gyllene regel, översatt till profant nittonhundratals. Ett halvt sekel senare publicerar Gunnar Ekelöf en dikt på samma tema:

Att se sig själv i andra
sina villkor
sin brist
sina svagheter
sitt mänskliga:
Att vara social i hjärtat
ni andra som är sociala i huvudet!
– Och hjärtat är inte en känsla för ögonblicket
men det som varar
Hjärtat är inte en konjunktur.

Bibliografisk not

Kjell Espmark har i sin studie *Att översätta själen: en huvudlinje i modern poesi – från Baudelaire till surrealismen* (1975) skrivit om den tidiga modernismens dubbelexponering av inre och yttre. Vilhelm Ekelunds dikt ”Staden” är en del av Candidus-sviten i hans femte diktsamling, *In candidum*, (1905). I dikten *På resa*, publicerad i *Hjärtats vaggvisor. Efterlämnade dikter* (1970), ställs stadens larm mot ron i det lantliga Stehag. Aforismen om livet i storstaden är hämtad från *Böcker och vandringar* (1910), s. 169. ”Verlaine-stämning” publicerades redan 1901 i samlingen *Syner*, och det klassiska Verlaine-citatet är inledningsverserna i en dikt i Verlaines svit ”Ariettes oubliées” som inleder dennes *Romances sans paroles* från 1874. Ekelunds essä om Baudelaire, ”De fattigas blommor”, finner man i *Böcker och vandringar* (1910). Gunnar Ekelöfs dikt ”Att se sig själv i andra” är hämtad från *En natt i Otoçac* (1961).

Ögon-blick

Ekelunds Eros och Baudelaires erotik

Anders Palm

Tänk ett ögonblick på ordet *ögonblick*. – Ett minsta mått på tid är ögonblick, det mest momentana som tänkas kan. Men det märkliga med själva ordet är att dess innebörd av moment och tidsmått tillsynes inget har att göra med ögonen och blicken, med ögonens blick. Ögonblick är ett ord som tycks sakna både lexikalisk bokstavlighet och metaforisk logik. Men som så ofta är språket i grunden mer logiskt än den omedelbara tanken. I ett språkhistoriskt djup, någonstans nere i lågtyskan, har blick i *Augenblick* dubbel betydelse både av *blick* och av *blink*. Ögonblicket är egentligen det ofattbart korta momentet mellan den ena blinkningen och den andra, där blicken öppnas för att ögonblickligen slutas. Och ögonblicket är ett mått på ögonkastet.

Det ska här handla om två dikter som båda är minnesmärken över det första ögonkastets ögonblick. Minnet av en kärlek vid första ögonkastet, som också visar sig vara det sista, det enda. Ögon som möts bara en enda gång, innan mötet blir till minnets poesi, minnesord. Den ena dikten är Baudelaires. Den andra är Vilhelm Ekelunds. Den ena dikten är den andras förutsättning. Och kanske ska det visa sig att det djupast personliga i känsla och tanke – något av det genuint ekelundska – i Ekelunds dikt bara kan uppenbaras med påminnelsen om Baudelaires.

*

Ingenstans i *Les Fleurs du mal* är blicken, ögonkastet och ögonblicket så mättat med mening som i den dikt som heter "A une passante" ("Till en som gick förbi"). Dikten infogade Baudelaire under rubriken "Tableaux parisiens" i 1861 års upplaga. Och det är verkligen en parisisk tablå i dubbel mening, både som en tavla och som en tableau vivant: en gata i den larmande storstaden, ett avskalat, pantomimiskt scenario, koncentrerat i sonettens fjorton rader till ett sekundsnabbt blickarnas möte mellan man

och kvinna. *Han* är diktaren som minns och förmedlar detta möte i sin dikt. *Hon* är kvinnan som blev liksom i förbifarten betraktad och beundrad – och svarade med ett enda ögonkast för att sen försvinna bort i vimlet. Henne, den förbipasserande, är dikten tillägnad.

A une passante

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue,
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!¹

Till en som gick förbi

Bedövande och gällt ljöd boulevardens larm.
Helt svartklädd, drottninglik i sorgen, smärt och lång
passerade en kvinna mig: hon lyfte upp festong
och fäll och svängde dem med stolt, behagfull arm.

Vad smidig, ädel växt, och benet till sin form
som en statys! Jag drack i vanvettigt begär
det ljuvas eggelse, en vällust som förtär
ur ögats svartblå sky som gömde hemlig storm.

En blixtnatt... sedan natt! – Din blick lät en sekund
min själ bli född på nytt, o skönhet, samma stund
försvunnen! Skall vi ses i evigheten nu,

på annan plats, långt bort? Kanske ej någonsin?
För sent! Jag kände ej din väg, du inte min...
Jag skulle älskat dig, och detta visste du!²

Sonettformen delar dikten i två hälfter med brytpunkten mellan fyraradningar och treradningar. I de inledande kvadernarna återkallas situationen och ögonblicket i förflutet tempus: en gata brusande av trafik och trängsel, med

mannen ensam i den folkmassa, som för Baudelaire var berusningsmedel. Och så plötsligt, ett möte, där inget blir sagt, men så mycket mer blir sett. Kvinnan porträtteras, fotograferas nu i minnet med ord, eller snarare skulpteras fram med mannens blick, på samma sätt som Pygmalion i myten levandegjorde sin staty med sina händers smekning. Hon var lång, smärt, helt i svart, handens rörelse vid kjolfällens broderier, hennes ben som skymtade fram, hennes eleganta sätt att föra sig och att röra sig. Varje ord är laddat med flanörens och voyeurens iakttagande sensualism. Och den inre minnessynen söker sig fram till den punkt, till den erogena zon, där den erotiska fascinationen går över i sexuell fantasi. Beskrivningens slutpunkt och diktens mittpunkt är kvinnans öga, "son œil", som möter mannens i ett ögonblick, i ett ögonkast, som bara kan liknas vid samlagets extatiska utlevelse. Han dricker hennes blick, blir utom sig i den kramp, som är kärleksaktens sätt att dö, det erotiska dödsögonblicket. Himlen öppnar sig, som ögat i ögonblicket, i ett plötsligt ljussken, innan allt blir mörkt.

Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œuil, ciel livide où germe ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair ...puis la nuit! –

Det är en erotisk epifani som tillika är diktens peripeti, en vändpunkt som är en uppenbarelse av ögats ljus som bländar som blixten – och släcks i nattens mörker.

Med de avslutande terzinerna byter dikten tid och scenen försvinner. Ögonblicket är förbi. Kvinnan förvandlas till ett elegiskt frånvarande Du. Detta Du tilltalas nu direkt in i ett tomrum, där kvinnan bara finns kvar som en abstraktion av ett minne: "fugitive beauté". Det enda som dröjer sig kvar av all kroppslighet är den återkallade blicken – "le regard" – och ögonblickets möjlighet att pånyttföda den man som vid ett enda tillfälle fångats av blicken: "dont le regard m'a fait soudainement renaître".

Dikten slutar så med längtans och saknadens utropstecken där jag och du, moi et toi, omsluter varandra i fraser som bär på förlustens "och sedan aldrig mer": "loin", "trop tard", "jamais".

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

Baudelaires "A une passante" är ett mästerverk. Många läsare har låtit sig förlora i just den diktens passionerade ögonblick. "A une passante" har också – som så många dikter i *Les Fleurs du mal* – haft en osedvanligt stark litterär och litteraturhistorisk verkningskraft. Börjar man botanisera bland världslitteraturens Baudelaire-reminiscenser har man snart en hel liten antologi av det baudelairska ögonblickets återverkningar. Det gäller också svensk litteratur. Hos sekelskiftets Baudelaire-läsande poeter kan man finna flera mer eller mindre tydliga avskuggningar av "A une passante", bl.a. i dikter av Emil Kléen, Sigfrid Siwertz och Johan Tegengren.³ Långt senare gav dikten sig tillkänna som förlaga till en nyckelepisode i Lars Gustafssons roman *Bernard Foys tredje rockad* (1986).

Ett av de vackraste bidragen till den situationstypologi som Baudelaire-dikten skapat daterar sig från 1917, ett kort poem skrivet av Konstantinos Kavafis, han som kallats "den siste alexandrinaren". Här som hos Baudelaire är det elegiska minnet fixerat vid blicken. Om ögonen, läpparna, ansiktet som en gång mötte honom i gatans mörker var en kvinnas eller en mans kan vi inte veta. Kavafis hade blick för bägge. Dikten heter "Dagar 1903" och är översatt av Hjalmar Gullberg.

Dem fann jag inte åter – de så snabbt förlorade...
de stämningsfulla ögonen, det bleka
ansiktet... i den mörka gatans natt...

Dem fann jag inte åter – på en slump förvärvade,
dem som ur händerna jag lät mig gå
och sedan under ångest har begärt.
De stämningsfulla ögonen, det bleka ansiktet,
de läpparna, dem fann jag inte åter.⁴

Men mötet som försvann, kommer tillbaka i litteraturen. Häromåret inledde Anna Gavalda sin succédebut *Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part* (1999) med ett ögonblickligt, leende möte med en okänd man i vimlet på Boulevard Saint-Germain. Situationen från Baudelaires dikt – och själva dikten i fragmentariskt citat – återkommer här men med omvända roller: den betraktande är kvinna, den betraktade en man:

Il me sourit aussi. En passant mon chemin, je continue de sourire, je pense à *La Passante* de Baudelaire [...]. Je marche moins vite car j'essaye de me souvenir...
*Longue...mince, en grand deuil...*après je ne sais plus...après... *Une femme pas-*

*sa, d'une main fastueuse, soulevant, balançant le feston et l'ourlet... et à la fin...
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais.
À chaque fois, ça m'achève.*⁵

*

En av dem som för hundra år sedan läste och drabbades av Baudelaires dikt var Vilhelm Ekelund. Och som så ofta i hans fall blev fascinationen av det lästa till det skrivnas förutsättning. Baudelaires dikt blev Ekelunds. En ny dikt, en annan dikt, omisskännligt ekelundsk, men i kraft av Baudelaires.

Ekelunds poem är utan titel och ingår som nummer IX i en avslutande svit om tolv dikter i samlingen *Elegier*. Dikten skrevs av allt att döma under Ekelunds första Berlinvistelse i februari 1903. Den publicerades först separat i *Ord och bild* i april 1903, innan den samma år fick sin plats i sviten och i samlingen.

En gång mötte jag dig. Solstrålens färd
igenom rolös storm din skönhets tjusning
mig syntes lik., där mitt i gatans brusning
du gick, en sällsam gäst i denna värld.

Blekgyllne rosor liknar jag din hy,
ditt ögas ljus en överjordisk eter
och stjärnors tystnad bakom fjärran sky,
men på din mun brann Eros saligheter.

Mig blev så tyst i denna stund, som kunde
all världen vikit hän: som om mig bunde
blott en sekund vid livets dunkla ström. –

Du gick förbi. Och åter livet skrider.
Köld i mitt hjärta! Frys till döds var dröm.
Mig vänta inga blida knoppningstider.

Dikten är naturligtvis inte okommenterad av Ekelund-kännarna, och så ej heller den uppenbara baudelaire-reflexen. Algot Werin anger, liksom i förbigående, att dikten kan ”erinra om en sonett av Baudelaire, ”A une passante”, och meddelar i en fotnot, att det är Nils-Gösta Valdén som gjort honom uppmärksam på likheten.⁶ Carl-Henning Wijkmark går något längre i precision, när han i sin kartläggning av ”symbolistinflenser” noterar att vi här har att göra med den enda gången då Baudelaire gör sig direkt påmind i Ekelunds lyrik.⁷ Men Wijkmark ser också olikheterna. Han menar att det

finns skäl att förmoda att Ekelund utgått från Stefan Georges Baudelaireöversättning, där den sexuella besattheten är mer dämpad och därför bättre ligger i linje med Ekelunds platoniserande erosupplevelse.

Hursomhelst ska det här inte få råda något tvivel om att Ekelund formulerat sin dikt som en medveten replik till den Baudelaire som skrev "A une passante". Det rör sig nog mindre om påverkan, influens och inspiration. Men desto mer om en häftig reaktion, en självhävdelse, med både känslomässigt och estetiskt mycket höga insatser. Ekelund skriver sin dikt från ett privatpersonligt inre, som vid den här tiden är laddat med homoerotiska fantasier, och från ett litterärt yttre revir, som han vill hävda som sitt. Likheterna med Baudelaire finns där för att göra skillnaderna desto tydligare, närheten för att markera distansen. Originaliteteten ska framträda i beroendet. Utgångspunkten är beroendet.

Var och en som känner Baudelaire-dikten noterar genast de markörer i Ekelunds dikt som är märkta "Baudelaire". Skrivsituationen är densamma: diktaren återkallar i minnet ett oförmodat, ödesmättat möte. Scenariot är detsamma: en larmande storstadsgata: "la rue assourdissante" – "gatans brusning". Och själva mötet är hos dem båda momentant som blicken, ögonblicket: "son oeil", "le regard", "soudainement" – "en gång mötte jag dig", "i denna stund", "ditt ögas ljus". Tilltalet är detsamma: till ett anonymt diktens Du. Förlust och ensamhet är i båda fallen vad som väntar efter uppenbarelsen, som kyla, som mörker: "köld i mitt hjärta", "livets dunkla ström" – "puis la nuit". Och diktens Du är en som passerar, en som går förbi: "A une passante" – "Du gick förbi". Själva titeln på Baudelairens dikt finns inskriven i Ekelunds slutstrof och ger den dubbel signatur.

Först när Baudelairens närvaro i Ekelunds dikt är så starkt förnummen som nu, kan dialogen mellan den ene poeten och den andre avlyssnas. Kanske kan vi börja förstå Ekelunds dikt på ett nytt sätt, inte som resultatet av en påverkan, utan snarare som en aktiv motverkan, en replik där han vill hävda sig som en annan diktare gentemot den andre diktaren, den starkare. Poemet kan ses som en form för "agon", för kamp, för motstånd, en arena för den skapande antagonismen.

Båda dikterna har sin gåtfullhet i diktens anonyma Du, som med sin blick väcker uppmärksamheten och begäret. I Baudelairens fall råder det inget tvivel om vem detta du appellerar till. Det är en kvinna, visserligen utan namn men av kött och blod. Redan i dikttiteln tilldelas detta Du med

femininformen sitt kön: "A une passante". Från diktens första strof till den sista raden är det uppenbart att allt kretsar kring henne, ett ögonblicks-porträtt, en minnets invokation *av* henne, ett försenat tilltal *till* henne, hon som är "une femme", "aimée".

Ekelunds Du är en annan. Det är ett Du som är ett pronomen som inte bara saknar namn utan också är gåtfullt undflyende, som syn, som kropp och som kön. Ekelunds Du – i den här dikten som i så många andra – är ett sådant pronomen som i den moderna lingvistik kallas "a shifter", det vill säga ett ord som kameleontiskt kan skifta identitet eller upplösas i mer än en identitet. Ekelunds Du är en fixeringsbild. Om vi sätter hans formuleringar under mikroskopisk skärpa, kan vi bevittna hur han låter det tilltalade Duet successivt förvandlas av själva tilltalet.

Det Du som Ekelund möter "mitt i gatans brusning" är en skönhetsuppenbarelse som i diktens första strof är utan varje form av gestalt och kroppslighet – en ren skönhetsutstrålning som bara låter sig liknas vid "Solstrålens färd igenom rolös storm". Liknelsen är inte bara egenartad, den visar sig också vara en dold hänvisning till Duets gåtfulla identitet, en första kontur. Bilden av solstrålens färd genom stormen är hämtad från Schopenhauer. Det är – naturligtvis – Nils-Gösta Valdén som pekat ut förbindelsen. Ekelunds formulering är närmast ett direkt citat från den passage där Schopenhauer i *Die Welt als Wille und Vorstellung* utlägger Platons metafysiska konstuppfattning, betraktelsen av den fulländade dikten som ett rofylldt, oberört återsken av himmelskt ljus. Den geniala konsten verkar, heter det hos Schopenhauer, "gleich dem ruhigen Sonnenstrahl, der den weg dieses Sturmes durchschneidet, von ihm ganz unbewegt."⁸

Ekelunds Du i denna sin första framtoning i dikten låter sig alltså att förstås som något så esoteriskt som en reflex av konstgenialiteten. Dikten har från begynnelsen en helt annan appell än Baudelaires sex appeal. Varje tal om kön i Ekelunds dikt vore förhastat, precis som varje försök att konkret föreställa sig en bestämd gestalt i mänsklig skepnad. Den han möter är först som sist en idé, ett ideal, en gäst hos verkligheten, "en sällsam gäst i denna värld".

Övergången från den första strofen till den andra innebär en förflyttning så plötslig att diktens rum här delas i två, gaturummet och stjärnrymden: "denna värld" med gatans "brusning" – och den andra världen med Vintergatans tystnad.

Blekgyllne rosor liknar jag din hy,
ditt ögas ljus en överjordisk eter
och stjärnors tystnad bakom fjärran sky,
men på din mun brann Eros lycksaligheter.

Mötet får nu också i bokstavlig mening karaktär av sublimering, en upphöjelse, en elevation till den stratosfär som redan Schopenhauer-citatet i första strofen pekade mot, den platoniska idévärlden. Och samtidigt som sceneriet lyfts till en översinnlig sfär framträder diktens Du paradoxalt nog med en kroppslig och sinnlig närvaro: hyn, ögat, munnen.

Men denna blekgyllne rosenhy, detta ögas ljus och den brinnande munnen är snarare metafysiska tecken än fysiska kroppsligheter. Och tecknen är tagna ur den romantiska diktens idealistiska symbollära. Ekelunds heroer Stagnelius, von Platen, Hölderlin kunde ha diktat så om sina möten med skönheten i en överjordisk eter. Vi är ljusår från Baudelaires ”tableau parisien”.

Och Ekelunds Eros är en annan än Baudelaires. ”Eros saligheter” är inte sexuella. Här som så ofta hos Ekelund handlar det om vad man har kallat den andra Eros, en förändligad, själisk, skönhetsdyrkande Eros – den Eros, som har sin grundtext i Platons *Symposion*.⁹ Det är den Eros som gav Ekelund ett filosofiskt och estetiskt föreställningsmönster för hans homoerotiska böjelser, hans skönhetsdrömmar om kärleksmöten med gossen, ynglingen, mannen. Flera av dikterna i *Elegier* dröjer vid drömmar och visioner av erotiskt laddade möten mellan män. De båda dikter som i *Elegier* fick omge ”En gång mötte jag dig...”, dvs nummer VIII och nummer X i sviten, uttrycker båda en sådan dragning, till en idealiserad gosse, till en manlig främling.

Denna Ekelunds Eros, denna andra Eros, kan visserligen sägas vara en annan en sinnlighetens och sexualitetens Eros. Men inte desto mindre har den sitt sinnesorgan. Sinnescentrum för Ekelunds Eros – i *Elegier* och i hela författarskapet – är ögat. Det finns få ord hos Ekelund som är så packade med innebörd som öga och ögon. Redan i Pierre Naerts avhandling från 1949 konstateras det att ordet *öga* ”är den oftast förekommande av Ekelunds kryptologismer”, och ”också en av de dunklaste”.¹⁰

Idag, mer än femtio år senare, kan man med hjälp av den nyligen utgivna Ekelund-konkordansen i fem band konstatera att *öga* och *blick* och *ögon-*

blick, med sammanlagt mer än tusen beläggställen, är nyckelord i Ekelunds förståelse av världen och därmed nyckelord för vår förståelse av Ekelund.¹¹

När dikten, vänd till den anonyma skönhetsgestalten, liknar ”ditt ögas ljus” vid en ”överjordisk eter och stjärnor”, sammanstrålar inte bara jordiskt och himmelskt utan också manligt och kvinnligt, mänskligt och mytiskt. Det strålande himmelska ögat var för Ekelund en kvinnlig blick. Den tillhörde den förnämsta av hans skönhetsgudinnor, chariten Aglaia. Hennes namn betyder, skriver han, ”strålsken och glans”.¹² Hos människan är ögonens ljus, i Ekelunds mytiska förståelse, ett återsken av Aglaias blick. Han hade själv mött henne i Pindaros fjortonde olympiska ode, där hon i hans egen översättning anropas med orden: ”Aglaia, med de djupstråliga ögonens makt!”¹³ Det var den makten som han kände i mötet med vad han kunde kalla ”det divina stjärnljuset i ett människoöga.”¹⁴

I diktens avslutande två strofer tonar visionen bort och världen återvänder. Livets dunkla ström flyter åter i samma fåra som den strömmande gatutrafiken. ”Du gick förbi”. Skönhetsögonblicket är förbi. Om det var ”Une passante” eller ”Un passant” han mötte, man eller kvinna eller gosse, vet ingen. Kanske var allt en dröm. Vad som återstår är hjärtats vinter och slutraden: ”Mig vänta inga blida knoppningstider.”

Med det sista ordet, sonettens slutrim, tar dikten plötslig en märklig vändning och öppnar ett nytt, helt oväntat, litteraturpolitiskt perspektiv. ”Knoppningstider” – ordet klingar säkert bekant för många. Återigen ett idiom, men inte Ekelunds. Det behövs bara detta enda ord för att signalera Karlfeldts paradnummer ur *Fridolins visor*: ”Intet är som väntans tider / vårflodsveckor, knoppningstider”. Ekelund låter sin dikt negera, vad Karlfeldt bejakar. Med sitt slutord gör han ännu en litterär markering, där likheten ska göra olikheten synlig, i detta fall en väsensskillnad mellan två diktartertemperament, två skilda estetiska grundhållningar, en litterär antagonism.

När Ekelund skrev sin dikt 1903 var Karlfeldt den samtida svenska lyrikens stora namn. Året därpå, 1904, blev han invald i Svenska Akademien. För Ekelund var denne Karlfeldt en rimsmed av enklaste och ytligaste sort, en äppelkindad pigtjusare och löskekarl. I *Antikt ideal* skulle han komma att håna honom som ”pomrilskallden”.¹⁵ Det fanns inga vägar mellan å ena sidan Karlfeldts fridolinska Eros från Dalarna, från Pungmakarbo, inte av Pinden, och å andra sidan Ekelunds platonska från Pindaros. Ett citatord från

Karlfeldts hembygdsvisor kunde bara vinna tillträde till Ekelunds poesi för att, som här, negeras.

I de fjorton raderna, från inledningens ”En gång mötte jag dig” till dik- tens slutord ”inga blida knoppningstider”, anger Ekelund sin egen estetik och sin egen stjärnbelysta erosdyrkan. Den är en annan än Baudelaires pa- risiska erotik, en helt annan än Karlfeldts kärlekstrånad.

Men i all sin olikhet återkallar både Ekelunds dikt och Baudelaires den skönhet som passerat för vår syn i ögonblicket. Bara dikterna finns kvar – som bevarade ögonblicksbilder av den skönhet som ögat en gång såg.

Noter

1. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Ed. révisée, complétée par Claude Pichois. Bibl. Pléiade, Paris 1961, s. 88 f.
2. Charles Baudelaire, *Det ondas blommor*, i övers. av Ingvar Björkeson, Stockholm:- Norstedts 1986, s. s. 146.
3. Johan Lundberg, ”Det erotiska mötet mellan passerande på Internet”, *SvD* 17.10 1997.
4. Hjalmar Gullberg, *I väntan på barbarerna och andra tolkningar av Kavafis*, Stock- holm 1965, s. 28.
5. Anna Gavalda, *Je voudrais que quelqu'un m'attende quelque part*, Paris 1999, s. 8.
6. Algot Werin, *Vilhelm Ekelund I*, Lund 1960, s. 180 och s. 423.
7. Carl-Henning Wijkmark, ”Symbolistinflenser hos Vilhelm Ekelund. Tre studier”, *Samlaren* 1968, s. 15 f.
8. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung; Sämliche Werke Bd I*, Textkritisch bearbeitet und herausgegeben von W.F. von Löhneysen, Insel Verlag 1960, s. 266. Nils- Gösta Valdén, ”Tre Ekelundbidrag”, *Samlaren* 1968, s. 40 f.
9. Rolf Ekman, *Den andra Eros. Studier i livsåskådning*, Lund 1959.
10. Pierre Naert, *Stilen i Vilhelm Ekelunds essayer och aforismer. Med en inledning om stilistikens förutsättningar och arbetsmetoder*, Lund 1949, s. 311 ff.
11. Ingrid Schaar, *Konkordans till Vilhelm Ekelunds skrifter*, Lund 2000.
12. Vilhelm Ekelund, *Böcker och vandringar. Aforismer. Dikter. Essays*, Stockholm 1910, s. 100.
13. *Ibid.*, s. 174.
14. Vilhelm Ekelund, *Antikt ideal*, Lund 1983 (1909), s. 48.
15. Per Erik Ljung, *Vilhelm Ekelund och den problematiska författarrollen*, Lund 1980, s. 160 ff.

Denna uppsats har tidigare publicerats i *I ordets smedja. Festskrift till Per Rydén*, red. Karl-Erik Gustafsson, Erik Hedling, Claes-Göran Holmberg, Ingemar Oscarsson, Jenny Westerström, Stockholm 2002, s. 284–294.

I dunklet av kajernas träd

Om Vilhelm Ekelunds "Vännerna", ur *Elegier* (1903)

Per Erik Ljung

Vännerna

O auch mir ist das Andenken an unsre
Spaziergänge das heiligste das ich kenne.

*Heinrich Wackenroder:
Briefe an L. Tieck.*

O svårmodstimme i den stora staden
då solen blek går bort ned under dofva randen
af rök som glöder tung och mörkblått hänger –
än inga ljus ha tändts. I kolblå juliafton skymmer
Berlin.

En häst på gatan ligger död – ett hvitt och
grått skelett.

Allt-öfverdöfvande
minut efter minut
som ett åkslag
högbanans tåg:

Hallesches Thor

Hvar kväll när jag vänder hem
jag går här.
Men midt i det förvirrade bruset,
öfver skriken och larmet
kan det hända ibland
att det faller i själen
Helig stillhet:
upp står en bild.

I sommarens första
det är en morgon –
här lågo små tysta hus
bakom täppor och häckar och träd:
för hundra år tillbaka.
Två gestalter
närmande sig, skymta,
och i själen sig lyfter, vidgas saligt
en rymd oändlig

ljusdallrande
ömhetsbäfvande.

Ut i solrymden
de stilla träda –
och nu – tyst ...

stanna,

tvänne hufvud
sänka sig öfver
boken,
kinder möta
lent strålande
värme af hvarandra,
armar smekande
om unga lena
skuldror lägga sig,
ögon djupna mörkt
i trohet,
blicka upp och
mötas i strålande
kärleks-omfamning.

*

Från dammet och bullret
in i dunklet af kajernas träd jag vänder,
där hemlösa sofva
på bänkarna –
hufvuden sjunka i händerna,
barn gråta tyst i mörkret ...

Vi är i Berlin, en ”kolblå juliafton”, vi är vid en bestämd tunnelbanestation – skulle vi säga idag – Hallesches Thor, som ligger i söder och vetter mot Halle och Leipzig – just där Kreuzberg, de turkiska kvarteren, börjar. Går man därifrån norrut, längs Friedrichstrasse, passerar man Checkpoint Charlie och når så småningom de judiska kvarteren uppe vid Oranienburger Tor. Västerut ligger Brandenburger Tor. Vi är – mitt i Europa.

Mitt ”i det förvirrade bruset” kallas nu – i början av 1900-talet – en bild fram. Det är en sommarmorgon för hundra år sedan och två gestalter träder fram. Då är vi nere i slutet av 1700-talet och förstår att de som möts över boken, med ”lena skuldror”, kunde vara Heinrich Wackenroder och Ludwig Tieck som nämns i diktens motto. Det är väl de som *är* ”Vännerna”. Så är vi tillbaka i nuet, i ”dammet och bullret” – och dikten(s jag) vänder ”in i

dunklet av kajernas träd", där hemlösa sover på bänkarna och barn gråter tyst i mörkret.

Det är lätt att glömma den sista delen, efter de starka bilderna av Berlin – den grälla, våldsamma med hästskelett och öronbedövande dån och den "ljusdallrande" scenen ute i "solrymden". Men jag återvänder gärna till svalkan under kajernas träd, om ett tag.

Det är rätt brutala ord som placerar oss mitt i moderniteten, fattad som något fysiskt påtagligt: en "rök" *hänger* över staden; "Berlin", "skelett", "Hallesches Thor" – är alla uttryck som får särskild tyngd genom sin placering; "högbanans tåg" sticker i ögonen som ett direkt *opoetiskt* uttryck. Det finns en lång tradition i Lund av tankar kring just den frågan: om det finns ord som lämpar sig mindre för poesi. Esaias Tegnér d.y. skulle nog inte gärna tänka sig "högbanan" i en dikt. Hans Larsson – kanske, för han visste att det var det adekvata och mest associationsrika ordet som gällde.¹ Bertil Axelsson kan man inte konsultera i det här fallet, även om han har ägnat en hel bok åt *Unpoetische Wörter* (1945). Där handlade det nämligen uteslutande om ords-katten i den romerska poesin. Staffan Björck noterar 1961, i en analys av August Strindbergs "Vid solnedgången" från 1880-talet, hur ovanligt det är med naturvetenskapliga eller mer tekniska ord i poesin, så långt fram i tiden som när Hjalmar Gullberg i sin Karin Boye-diktpå 40-talet uppgav sin källa: "enligt TT". Det går inte att använda ordet "jodkali-um" mer än en gång i en dikt, skriver Björck – och det gjorde Strindberg.² "Högbanan" är ett av Ekelunds bidrag till klassen av poetiska engångsord.

Vad är det för något? Vad är *högbana*? SAOB meddelar – mellan "högballe" och "högbarmad" – att det är ett tekniskt ord, som betecknar "över marken löpande bana" eller "luftbana". *Nordisk Familjebok* (från 1905) hjälper oss ytterligare på traven. Det rör sig om Berliner Stadt- und Ringbahn, anlagd från 1872 och framåt, "en av världens märkligaste järnvägar", både i fråga om teknologi och volym. För att inte tala om kostnader: "Då den genomgått hjärtat af staden, har jordförvärvet naturligtvis varit mycket dyrt, men äfven den omständigheten, att banan för gatornas underförande är till största delen byggd i högt plan, har ökat kostnaden." Kapaciteten var enorm: vissa dygn körde man 600 tåg mellan fem på morgonen och ett på natten. Dessutom tjänade Stadtbahn som en slags "prof-ningsanstalt, särskilt med afseende å järnvägarnas öfverbyggnadskonstruktioner, då nyuppfunna sådana där inom kort kunnat underkastas afgörande prof." Vi

befinner oss helt nära själva framtidslaboratoriet, där morgondagens hastigheter trissades upp. Även ekonomiskt var högbanan en succé. Man kunde nämligen med god avkastning hyra ut de lokaler, ”som äro inrymda inom murarna af de viadukter, på hvilka banan till stor del är lagd”.

När Ekelund talar om hur högbanan dånar – ”minut efter minut” – så är det inte någon hyperbol. 20 timmar, 600 tåg, några extra provkörningar: det stod på, hela tiden. Det märkliga är att Ekelund gör poesi av det:

Allt-överdövande
minut efter minut
som ett åskslag
högbanans tåg:

Hallesches Thor

Rytmiskt, ”minut efter minut”: ba-dum-da-da-ba-dum / da-da-dum-da / dum-da-da-dum / dum-da-da-dum – : Hallesches Thor. Vokalerna som drar med: ö-ö-å-ö-å-a-å – : Hallesches Thor. Det är väl så nära man komma en eufonisk fullträff. Inne i uttrycken bubblar det också av semantiska möjligheter. *Thor* må vara en port på tyska; i Norden är han en gud, åskans gud. I dikten påminner han oss om den etymologiska innebörden i ordet ”åska”: det är *asagudens åkning*.

Märkliga är raderna också därför att Ekelund vid den här tiden knappast på allvar ville bli någon *modernist*, i den meningen att det skulle vara möjligt för honom att avvinna det moderna livet dess skönhet och transformera det till konst. En viss ambivalens kan man dock ana, inte minst i hans tidningsreportage från den här tiden.

Första gången Ekelund kom till Berlin var i augusti 1902, när han var 22 år. Efter några månader i staden är Ekelund tillräckligt hemma för att skicka ett ”Bref till Arbetet” 30 oktober 1902 under rubriken ”Gatans konsert” – och samtidigt tillräckligt nyanländ för att reagera med alla sina sinnen på helspänn. Han har nu bestämt sig för att leva av att skriva; han är liksom Strindberg litteratör. Han fastnar omedelbart för *Berliner Tageblatt* och han vet var han ska läsa den. ”Bauer är skit”, meddelar han till Anders Österling, men Viktoriakafét mitt emot är OK. *Dagens Nyheter*, *Aftonbladet* och *Stockholms Dagblad* kan man kolla in på Westminster vid Linden.³ Här handlar det bokstavligen om att vara *up to date*. *Berliner Tageblatt* kom två gånger om dagen och hade stora bilagor som ”*Handelszeitung*”,

”Technische Rundschau” och – inte minst – ”Zeitgeist”, som kom om måndagarna. Det var något annat än *Lunds Dagblad*.⁴ Överallt såg man folk som läste tidningar – och överallt var det packat med information och tidtabeller och uppmaningar av olika slag. Folk åkte kors och tvärs genom stan; sex till åtta spårvagnslinjer kunde korsa varandra i gathörnan. Olyckor skedde hela tiden. Peter Fritzsche pekar i sin fantastiskt uppslagsrika bok om *Reading Berlin 1900* på hur andelen artiklar om händelser som hade inträffat det senaste dygnet mellan 1856 och 1906 ökade från 11 till 95 procent. Minut för minut.

I trakten av Leipziger Strasse och Friedrichstrasse kulminerar det storstadsmässiga, skriver Ekelund i sin artikel till *Arbetet*. Här är själva centrum, för affärslivet om dagen och för nöjeslivet om natten. Plötsligt – men högst tillfälligt – kan intrycken transformeras till exotiska bilder. Från Potsdamerplatz målar han den nattliga Leipzigerstrasse:

”Den dubbla alléen af de kolossala elektriska lamporna med sin sköna hvita ljusflod lägger hela gatan i ett dagsklart sken, ett mellanting af skarpt vintersolljus och ett mildt månsken. Den ändlösa ljuskedjan förtonar i fjärran för blicken som ett myller af fantastiska hvita jätteblommor, öfver hvilka de elektriska reklamskyltarnes långa bokstafsradar flämta till och försvinna i oupphörligt växlande. Här rör sig den eviga strömmen i brokig skiftning, med alla världsstadens grälla motsatser.”

Ändå är det som om Ekelund inte riktigt tror på möjligheten av sådana transformationer. Här finns inte tid för något fantasi- eller drömliv – ”storstaden föder ju också nästan aldrig någon konstnär”, skriver han, lite förhastat. Det var just hit, till Friedrichstrasse och kakofonin av ljud och färger och märkvärdiga existenser, som exempelvis de tidiga expressionistiska målarna drogs, Ernst Ludwig Kirchner och Ludwig Meidner, senare sådana som George Grosz och Otto Dix.⁵

Den konst som föresvävar Ekelund är snarare den som momentant kan lyfta en ut ur den påträngande moderniteten. Vid läsningen av några moderna poeter kan plötsligt en känsla av svindel ta en med sig, skriver han apropos en målning av James Whistler som han hade sett på en utställning i Charlottenburg, så att ”man liksom känner marken gå undan fötterna för en, när orden blir till något annat, förmer än ord, när språkets fasta gräns kännes vika och sorlet från det stora hafvet, som går ändlöst där utanför, redan omhvärfver en med sitt sus” – lika fascinerad blev han av några stilla,

allvarliga bilder av Segantini, med ”sällsamma himlar” som varsamt tar sig in i själen.

En sådan bild monteras nu in i ”Vännerna”. Mitt ”i det förvirrade bruset” faller ”helig stillhet” in i själen, och ”upp står en bild”. Hur går sådant till – psykologiskt? Kan det vara så att ”Hallesches Thor” för tanken till Halle: där befann sig nämligen ofta Ludvig Tieck, då Heinrich Wackenroder skrev sina långa, vindlande brev till honom. Det var två snillrika romantiska stjärnskott, båda födda 1773 – Wackenroder blev bara 25 år, medan Tieck levde fram till 1853 och blev tidens ”König der Romantik”. Tieck är väl möjligen känd hos oss, allt sedan Claes Livijn översatte *Mästerkatten eller Katten i stöflor* 1812 – som kom i en ny utgåva 1999.⁶ Wackenroder är gissningsvis mer okänd, trots sina *Herzenergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* (1797). Titeln är signifikativ: ”En konstälskande klosterbroders hjärteutgjutelser. Fantasier över konsten för konstens vänner”.⁷ Liksom Ekelund fantiserade över Tieck och Wackenroder, fantiserar Wackenroder över konstnärsgestalter från medeltiden och renässansen; stoffet kunde komma t.ex. från Vasaris konstnärnsbiografier. Men Ekelund tycks ha föredragit brevväxlingen mellan de unga esteterna: gestalterna intresserade honom mer än deras teorier. Han skär rakt igenom det som kunde vara *Kitsch* och tar åt sig sättet att skapa bilder, förutom att han fascineras av det flödande erotisk-estetiska språket i breven. Det gamla ”Alt-Berlin” som manas fram i dikten var i och för sig ett omtyckt turistmål – men Ekelunds intresse väcktes av en gammal biografi över Ludwig Tieck, som han läste på det kungliga biblioteket, ”die alte Kommode”, där Lenin för övrigt några år tidigare hade hållt till.

Kanske var det George Brandes som hade satt honom på spåret. Rudolf Köpkes *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen* (1855) är nämligen huvudkällan för den mycket instruktiva och omfattande dom över den tyska romantiken som levereras i *Hovedstrømninger i det 19. Aarhundredes Literatur*, i avsnittet om ”Tysklands romantiske Skole”. Brandes ger en utmärkt introduktion till Wackenroder; men han tycker inte om honom. Det gjorde inte Ekelund heller, innan han kom till Berlin. Romantikens dikt, kan man läsa i en artikel om Richard Dehmel i *Malmötidningen* 1901, ”– med undantag måhända blott för Hölderlin och några få poem af Novalis –

mytnar ut i den tommaste klingklanglek med abstrakta ord utan kött och blod, där meningen drunknar i en kaotisk öfversvämning af formlösa stämningssparoxysmer och en oändlighet af rim." Det låter precis som Brandes.

Men Ekelund är en egensinnig läsare. Från Köpke tar han sig till breven och finner en enda pregnant formulering i ett brev från Wackenroder till Tieck 6/5 1792, som han beslutsamt lyfter ut ur ett långt vindlande resone-mang och ger en slags suggestiv allmängiltighet.⁸ Det blir själva anslaget i dikten: "O auch mir ist das Andenken an unsre / Spaziergänge das heiligste das ich kenne". För den innerliga *bilden*, med de två gestalterna som i dikten träder fram för själen, i en rymd som är "oändlig / ljusdallrande, ömhetsbävande" spelar det ingen roll vem de är. Ändå är det av viss vikt – för med namnen spelas ett extremt alternativ ut, i riktning mot en erotisk utopi och en närmast religiös konst-kult.⁹

Vi har kommit ett bra stycke bort från den fysiskt påtagliga storstads-verkligheten och de 600 tågen. Har han verkligen varit där hela tiden?, frågar man sig, när dikten till sist, från "dammet och bullret" vänder in "i dunklet av kajernas träd". Det sker som en befrielse, tycks det mig. Den alarmerade chock-erfarenheten och den visionära ljusupplevelsen är fullständigt oförenliga – och var i längden outhärdliga sätt att uppleva världen i. Men verkligheten finns kvar, både som ett sinnligt erbjudande, med träd och vatten vid kajerna, och som en befolkad värld. De hemlösa som sover och barnen som gråter uppfattar jag som fullständigt o-metafysiska. De bara finns där, liksom diktaren.

Han fortsätter att söka sig fram. De dramatiska konstellationerna av livshållningar, liksom citatkonsten här, skulle Ekelund utveckla längre fram i sitt författarskap. Det är – har jag fått ett mycket starkt intryck av idag – ett författarskap som hela tiden är i rörelse.

Noter

1. Se härom det fjärde avsnittet i kapitlet om "Poesiens ordval" i Hans Larsson, *Poesiens logik*, 1899, s. 31 ff.; i pocketugåvan från 1966 återfinns det på s. 49 ff.
2. Staffan Björck, *Lyriska läsövningar*, Lund 1963, s. 60.
3. Jfr Algot Werin, *Vilhelm Ekelund 1880–1908*, Lund 1960, s. 162, 422; tipsen till Österling återfinns i *Brev 1896–1916*, Lund 1968, s. 20.
4. Om Ekelunds första tid i Berlin och de tidiga artiklarna, se Algot Werin, *Vilhelm Ekelund 1880–1908*, Lund 1960, s. 161–194; artiklarna återfinns i den av Jonas El-

lerström redigerade *Den ensammes stämningar*, Lund 1984; jfr min "Vilhelm Ekelunds sociologiska intermezzo", i Anna Forssberg Malm, Mats Jansson, Niklas Schiöler (red.), *Skönhet men jämväl förnuft. Festskrift till Sverker Göransson*, Stockholm/Stehag: Brutus Östling Bokförlag Symposion.

5. Jfr Peter Fritzsche, *Reading Berlin*, Cambridge, Masschusetts, London: Harvard University Press 1998, s. 109.
6. Ludwig Tieck, *Mästerkatten eller Katten i stöflor*, med kommentarer av Carl-Michael Edenborg, Lund: ellerströms 1999.
7. *Fantasier af en konstälskande klosterbroder* heter den dock i L.A. Ekmans förnämliga översättning, Strengnäs 1812.
8. Jfr Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Werke und Briefe. Zweiter Band*, Jena 1910, s. 17.
9. Jfr Eva-Britta Ståhl, *Vilhelm Ekelunds estetiska mysticism. En studie i hans lyrik 1900–1906*, Uppsala 1984, bl.a. s. 125.

I serien

ABSALON

Skrifter utgivna vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Lund

har hittills utkommit:

1. *Moderna klassiker. 16 föreläsningar om texter från vår tid*, red. Per Erik Ljung, 1992.
2. Inga-Lisa Petersson, *Studier i Läsebok för folkskolan. Läseboken och den svenska industrialiseringen. Fraktur eller antikva? Om tryckstilar i pedagogisk litteratur 1842–1889*, 1992.
3. *Algot Werin. Från ett seminarium kring hans liv och verk*, red. Louise Vinge & Per Erik Ljung, 1993.
4. *På försök. 8 essäer och 3 inledningar*, red. Jenny Westerström, Tommy Olofsson & Per Rydén, 1993.
5. Claes-Göran Holmberg, *Texter och kontexter. Samtal med 15 amerikanska litteraturforskare*, 1994.
6. *Efter dekonstruktionen. Tolv uppsatser om aktuell litteraturteori*, red. Ulla-Britta Lagerroth, 1994.
7. Staffan Björck, *Vänskapens pris*, 1995.
8. Carl Fehrman, *Vinglas och timglas i Bellmans värld*, 1995.
9. *Möten och metamorfoser. Dikt i samspel med musik, bild och film*, red. Lars Gustaf Andersson & Johan Stenström, 1995.
10. *Teori och pedagogik i litteratur- och mediastudier*, red. Lars Gustaf Andersson & Jan Thavenius, 1997.
11. *Italienska förbindelser. En vänbok till Bengt Lewan*, red. Jan Thavenius, 1997.
12. *Utsikter – föreläsningar från Helgonabacken*, red. Lars Gustaf Andersson & Johan Stenström, 1997.
13. *Bild och text i Astrid Lindgrens värld*, red. Helene Ehriander & Birger Hedén, 1997.
14. *Baudelaire – det moderna livets betraktare. Studier i ett författarskap*, red. Christina Sjöblad & Lennart Leopold, 1998.

15. Carl Fehrman, *Litteraturhistorien i Europaperspektiv. Från komparatism till kanon*, 1999.
16. *Mannen med filmkameran. Studier i modern film och filmisk modernism*, red. Lars Gustaf Andersson & Erik Hedling, 1999.
17. *Skeptiska betraktelser*, red. Lars Gustaf Andersson, Bengt Lewan, Gun Malmgren & Birthe Sjöberg, 1999.
18. *Litteraturens makt*, red. Birthe Sjöberg, 2000.
19. *Skriva om jazz – skriva som jazz. Artiklar om ord och musik*, red. Walter Baumgartner, Per Erik Ljung & Frithjof Strauß, 2001.
20. *Drömmens Vin, Ordets Blod. Tolv föredrag om Vilhelm Ekelunds lyrik*, red. Per Erik Ljung, 2004.