



LUND UNIVERSITY

Gunnar Ekelöf mellan konstarterna

Askander, Mikael; Bruhn, Jørgen

2010

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Askander, M., & Bruhn, J. (Red.) (2010). *Gunnar Ekelöf mellan konstarterna*. (Intermedia Studies Press; Vol. 2). Intermedia Studies Press.

Total number of authors:

2

Creative Commons License:

CC BY-NC-ND

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

gunnar mellan – fyra essäer konstarterna ekelöf

Neal Ashley Conrad Thing
Annette Fryd
Magnus Halldin
Anders Mortensen

Gunnar Ekelöf mellan konstarterna



gunnar

mellan – fyra essäer
konstarterna

ekelöf

Neal Ashley Conrad Thing
Annette Fryd
Magnus Halldin
Anders Mortensen

Redaktörer



Mikael Askander

Jørgen Bruhn



Intermedia Studies Press, Lunds universitet

Gunnar Ekelöf mellan konstarterna – fyra essäer är volym två i Intermedia Studies Press-serien, dedikerad att presentera perspektiv på samtida undersökningar inom intermedialitet.

www.kultur.lu.se

I digital form är Intermedia Studies Press en CC-licensierad bokserie: erkännande, icke kommersiell, inga bearbetningar 4.0. Böckerna kan fritt laddas ner som PDF-filer och fysiska böcker kan beställas från: www.ht.lu.se/serie/intermedia/

E-mail: skriftserier@ht.lu.se

Titel: Gunnar Ekelöf mellan konstarterna – fyra essäer

Redaktörer: Mikael Askander, Jørgen Bruhn

© Författarna och redaktörerna 2010

ISBN: 978-91-976670-6-7 (online)

ISBN: 978-91-976670-3-6 (print)

Grafisk form: Jens Arvidson

IMS logo: Örjan Bellind

Tryck: Media-Tryck, Lunds universitet, Lund, 2010

Innehåll

Mikael Askander & Jørgen Bruhn

Forord 1

Anders Mortensen

Om konsten och konsterna hos Gunnar Ekelöf 7

Annette Fryd

*”Är inte de schizofrena ett slags atavistiska återfall?” Skizofreni og
tolkningens greb i Gunnar Ekelöfs tekster om C. F. Hill 25*

Magnus Halldin

Anteckningar om Gunnar Ekelöf och musiken 43

Neal Ashley Conrad Thing

*At se med Ekelöf – bemærkninger til filmen/dobbeltdvd'en
Ekelöfs blik – Blikke på Ekelöf 59*



Gunnar Ekelöf mellan konstarterna

– fyra essäer

Forord

∞ Ingen forfatter er kun forfatter – sådan kunne man muligvis omformulere John Donnes gamle diktum om at, *no man is an island*. Ingen forfatter er kun forfatter, men har næsten altid, eller har haft, intentioner om at bedrive anden kunstnerisk virksomhed end den, der nu blev hans eller hendes vigtigste udtryksform. Omvendt er kun ret få kunstnere ægte *Doppelbegabungen* som Günter Grass eller William Blake, men alle, uden undtagelse, lader sig inspireres af og influeres af anden kunst. Musikeren David Bowie vil også være skuespiller, skuespilleren Viggo Mortensen vil også male og skrive digte, den danske digter Lone Hørslev vil også lave popmusik, den amerikanske rockgruppe Sonic Youth er (næsten) lige så meget et kunstprojekt som et musikprojekt. Man kunne blive ved, så det gør vi: Wagner skrev musik men planlagde også sin egen teaterarkitektur, som skulle skabe baggrunden for en helt ny og samlet kunstforståelse, mens John Cage med sit musikstykke 4'33 lavede verdens første stykke musik uden lyd – i rum. I atten-hundredetallet kunne den store kunsthistoriker John Ruskin, som for øvrigt betegnede de middelalderlige katedralers kirkeudsmykning som ”analfabeterne bibler”, altså billeder og skulpturer der kan ”læses”, omtale en håndfuld forskellige kunstnere (bl.a. Caravaggio, Rembrandt – og Scott og Tennyson!) i ét, enkelt afsnit ud fra forestillingen om, at alle udtrykte samme ”coloring”.¹ Det var nok lidt overdrevet, men det tyvende århundredes ufrugtbare opdeling af kunstarter og institutter på universiteterne ud fra mere eller mindre tilfældige eller velovervejede fagtraditioner var – og er – nu heller ikke hensigtsmæssig.

Heller ikke Gunnar Ekelöf, hvis hundrede års fødselsdag blev fejret ved en række arrangementer i Sverige i 2007, var udelukkende forfatter. I hvert fald ikke i begyndelsen. Magnus Halldin viser i sin artikel i dette bind, at Ekelöf faktisk slet ikke ville være forfatter til at begynde med, men pianist og komponist. Det blev han ikke, og efter egne og andres udsagn at dømme var det måske meget godt. Halldin har opsporet en på sin vis ulykkelig, men også stærkt passioneret

¹ Se Kamilla Elliott: *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, s. 10.

kærlighedshistorie mellem Ekelöf og musikken. Fra Ekelöfs ungdom til hans død i 1968 var musikken en konstant følgesvend. Halldin har, i kraft af detektivisk arkivarbejde tegnet en skitse af en lidenskabelig, men også idiosynkratisk musikelsker, og både digte, essayistik og korrespondance vidner om denne relation. En brik i billedet af den intermediale Ekelöf er lagt.

Annette Fryd kan i sit bidrag om Ekelöf og billedkunst *ikke* vise, at Ekelöf ville være maler. Men at han var en vigtig og fremsynet kunstkritiker er velkendt. Ekelöf nærede en dyb og vedvarende fascination af maleren Carl Fredrik Hill (1849–1911), og det er frem for alt Ekelöfs tekster om Hill, skrevet ved forskellige lejligheder og med års mellemrum, som Fryd undersøger. Fryds beskrivelse af Ekelöfs optagthed af Hill er imidlertid kun et af flere tyngdepunkter i artiklen. Lige så vigtigt er det for Fryd at undersøge Ekelöfs, og modernismens, forhold til nogle af de primitivistiske inspirationer, som man i kunst- og kulturhistorien længe har forbundet med modernismens og avantgardens gennembrud i slutningen af det nittende og begyndelsen af det tyvende århundrede. Galskaben, for eksempel: er den en voldsom urkraft i kunstens tjeneste – eller en personlig tragedie? Fascinationen af primitivismen i bredere forstand undersøger Fryd ud fra bl.a. den såkaldte postkoloniale tænkemåde. Postkolonialismen er en kulturkritisk teoridannelse, som undersøger, hvordan de vestlige landes økonomiske udnyttelse og kulturelle og kunstneriske repræsentation af de tidligere kolonier afsætter sine tydelige spor i vestens kunstneriske og ideologiske forestilinger om os selv og de andre.

Neal Ashley Conrad Things bidrag starter et helt andet sted, og under helt andre forudsætninger. Sammen med filminstruktøren og -fotografen Claus Bohm satte han sig for, ganske frygtløst må man sige, at lave en film om Ekelöf og hans værk. Conrad beskriver i artiklen en række af de overvejelser, han og Bohm har gjort sig. Han skildrer blandt andet det, han betragter som en svensk berøringsangst over for et stort, men også farligt og uforstået nationalklenodie: Ekelöf er jo det *folkhemskes* skildrer. Med Conrad får vi desuden en række nøgler, som han og Bohm med filmen ønsker at give tilskueren og den forhåbentlig fremtidige Ekelöf-læser i hænde. Filmen bliver således både en tolkning og et tolkningsredskab af både et liv og et værk.

Anders Mortensens tekst kredser om Ekelöf og kunstarterne på flere niveauer: Mortensen lægger ud med nogle bemærkninger, som sætter denne udgivelse i relief, idet han indledningsvis reflekterer over intermedialiteten som forskningsfelt, som i Sverige, og nok også i Skandinavien, i høj grad tog sin begyndelse i Lund, med forgrundsfigurer som Ulla-Britta Lagerroth og Hans Lund. Mortensens artikel bearbejder i kraft af en intermedial – eller som han

foretrækker: en interartial – tilgang frem for alt det, han kalder Ekelöfs ”inter-artiella självreflektion”, dvs. Ekelöfs måde at tænke over og beskrive kunst i mødet med andre kunstarter. Også ideen om *Gesamtkunstwerk*, allkonstverket, som centralgestalt hos Ekelöf behandler Mortensen, ligesom forholdet mellem musik, ekfrase og digt hos Ekelöf undersøges. I en afrundende bevægelse diskuteres det muligvis uanselige, men ikke desto mindre afgørende begreb om ”stunden” hos Ekelöf.

Med denne udgivelse vil vi, ud over at sætte en af Nordens absolut største poeter i fokus, og let forsinket fejre hans hundrede års fødselsdag, også gøre opmærksom på en mere almen indsigt: at al kunstnerisk aktivitet opstår i, formidles igennem og fortolkes i en sammenhæng, der aldrig er monomedial, dvs. består af et medie eller en kunstart. Kulturens verden er derimod intermedial, den består af kunstarters og mediers møde, sammenblanding, sammenstød og venskaber. Den interartielle og intermediale teoridannelse, som i disse år udforskes og gøres til genstand for både undervisning og forskning ved bl.a. Lunds universitetet og Linnéuniversitetet (tidligere Växjö universitet), omhandler netop kunstneres arbejde med mange medier, med indflydelse fra et medium på et andet, og på de enten åbenlyse eller skjulte rivaliseringer mellem kunstarterne.² Videnskabsfeltet har en lang historie, der mindst strækker sig tilbage til Horatius ofte citerede forestilling om *ut pictura poesis*, som i litteraturen således også i billedet, den er blevet taget op i Lessings stridbare forestilling om kunstarternes essentielle forskelle (i 1700-tallet), og igen og igen har kunstnere, kritikere, akademikere – og politikere og embedsmænd, der tildeler midler! – måttet kæmpe med spørgsmålet om hvad en kunstart eller et medie er, og hvad de forskellige mediers forhold til hinanden består i. Historisk set har kunstnerne nok ofte haft mindre behov for at drage de klare skillelinier, som både kritikere men også videnskabsfolk er dybt afhængige af: Ekelöf er et eksempel på en kunstner, som tænkte over sin egen kunst, og andres, i kraft af både distingverende skillelinier og uafbrudte grænseoverskridelser af kunstarternes domæner. Godt, altså, at han ikke blev komponist. Men på den anden side, og lige så vigtigt: uden musik heller ingen poet ved navn Gunnar Ekelöf.

² En god introduktion til feltet er Hans Lunds antologi *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, Lund: Studentlitteratur 2002. For nylig udkom, med basis i intermediale studier, Lund, en engelsk antologi med et repræsentativt udsnit af en række positioner i nutidig intermedialitetsforskning: *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Arvidson, Askander, Bruhn, Führer (red.) Lund: Intermedia Studies Press 2007. Det svenske *Tidskrift för litteraturvetenskap* havde i 2008 (nr. 1) et temanummer om intermedialitet, og et forsøg på en systematisk undersøgelse (på tysk) er Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen: A. Francke Verlag 2002.



I den samling af essays vi her præsenterer, har danske og svenske forskere og skribenter fået til opgave at overveje Ekelöfs forhold til de andre kunstarter. Teksterne er genskrevne versioner av de foredrag, som blev præsenteret på det oprindelige symposie ”Gunnar Ekelöf mellan konstarterna”, afholdt i november 2008 på Institutionen för kulturvetenskaper ved Lunds universitet. Økonomisk støtte til såvel symposiet som dette bind kommer fra *Gyllenstiernska Krapperupsstiftelsen* og *Svenska Akademien*. Stort tak!

Mikael Askander & Jørgen Bruhn

Forfatterne

Anders Mortensen är universitetslektor i litteraturvetenskap vid Lunds universitet och f.d. redaktör för *Res Publica*. Han disputerade 2000 på avhandlingen *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf* och har senast utgivit antologin *Litteraturens värden* (2009; båda på Brutus Östlings Bokförlag Symposion AB). Under 2010 utger han tillsammans med Magnus Halldin *”Min själ älskar så de främmande orden”*. Essäer om ord och begrepp hos Gunnar Ekelöf och *En konkordans till Gunnar Ekelöf* på Atlantis. I gjutformen ligger även en bok med titeln *Ekelöfs betydelse*.

Annette Fryd er lektor i dansk og engelsk på Rysensteen Gymnasium i København. Hun blev i 2003 ph.d. i nordisk litteratur på Københavns Universitet med afhandlingen *Billedtale – om mødet mellem billedkunst og litteratur hos Gunnar Ekelöf, Ole Sarvig og Per Højholt*. I 1999 udkom bogen *Ekfraser – Gunnar Ekelöfs billedbeskrivende digte*. Fra 2004–2008 var hun ansat som forskningslektor på Københavns Universitet med et projekt om litterær primitivisme.

Magnus Halldin är litteraturvetare, kritiker och före detta ordförande i Ekelöfsällskapet. Han har bland annat gett ut *Gunnar Ekelöf – kritiker i BLM* (2003), skrivit efterordet till *Gunnar Ekelöf. En självbiografi* (2007) och varit redaktör för antologin *Ögonvittnen om Gunnar Ekelöf* (2009).

Neal Ashley Conrad Thing er doktorand i litteraturvidenskab ved Lunds Universitet. Skriver på afhandlingen *Paradoks og virkelighed hos Gunnar Ekelöf. En vurdering af paradoksets status hos Ekelöf i diskussion med Søren Kierkegaard*. Mag. art. i nordisk litteratur. Skrivelærer. Medredaktør af den danske nyoversættelse af Prousts roman *À la recherche du temps perdu* (2002–13). Har bl.a. udgivet *Skønheden er en gåde. Søren Ulrik Thomsens forfatterkab* (2002). Udover *Ekelöfs blik* også medskaber af filmen *Digter* s.m. filminstruktøren Claus Bohm. Udgiver i 2010 interviewbogen *Nordens Fyrste. Ekelöf i Norden* og det receptionshistoriske værk *Proust i Danmark*.

Mikael Askander är lektor på avdelningen för kulturarbete och intermedialitet vid Institutionen för kulturvetenskaper, Lunds universitet.

Jørgen Bruhn er lektor i litteraturvetenskap med intermedial inriktning ved Linnéuniversitetet.

Om konsten och konsterna hos Gunnar Ekelöf

Anders Mortensen

∞ Det har ingett mig en särskild glädje att bli inbjuden hit för att föreläsa om konstarternas betydelse hos Gunnar Ekelöf av det intermediala studiets nuvarande företrädare. I ett tidigare skede, och i en tidigare utgåva av denna forskningsinriktning, var det en del av litteraturvetenskapen, så som den då utövades på Helgonabacken några hundra meter härifrån.

Under arbetet med mitt anförande har jag haft goda skäl att tänka tillbaka på hur det interartiella studiet utvecklades under Ulla-Britta Lagerroths ledning i början av 90-talet. Det var energiska och intellektuellt vitala seminarier. I denna miljö producerades ett stort antal uppsatser, antologier och böcker i ämnet. Till USA och dess tongivande centra för interartiella studier gjordes en forskningsresa vars betydelse vi först senare skulle inse. Viktiga aktörer här var även Hans Lund och Anders Palm, och i varierande grad alla vi som då var doktorander, men Ulla-Britta Lagerroth var motorn och hjärtat i den här interdisciplinära framryckningen.

Så här i efterhand ser man tydligt hur doktorsavhandlingarna i litteraturvetenskap som då var på väg, starkt präglades av det interartiella studiets perspektiv – även när våra ämnen från början rörde sig helt inom litteraturvetenskapens fält. Som förberedelse för mitt anförande har jag läst i min avhandling om *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf* från 2000 för att spana efter de många interartiella trådar jag mindes mig ha vävt in eller lämnat lösa i noterna.¹ Ändå blev jag förbluffad över hur tydligt

¹ Anförandet bygger på min tidigare framställning i ämnet i *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, Stockholm & Stehag 2000, samt ”O Död! Var vid liv! Varde liv! Var liv!” Om ett problem hos Gunnar Ekelöf”, *I diktens spegel. Nitton essäer tillägnade Bernt Olsson*, Lars Elleström, Peter Luthersson och Anders Mortensen (red.), Lund 1994 och ”Gunnar Ekelöf och stundens poesi” i *Svenska 1900-talsklassiker*, vol. 1, Lund 2001. Hänvisningar dit görs herefter endast i undantagsfall, vilket även innebär att mina utgångspunkter i Ekelöfforskningen här inte redovisas kontinuerligt. Följande arbeten deklarerar jag gärna som värdefulla för föreliggande framställning och, allmänt, för studier i konstarternas betydelse hos Ekelöf: dels avsnitten om estetisk problematik och interartiella fenomen i de stora avhandlingarna och monografierna, Pär Hellströms *Liivskänsla och självutplåning. Studier kring framväxten av Gunnar Ekelöfs Strountesdiktning*, Uppsala 1976, Bengt Landgrens *Ensamheten, döden och drömmarna. Studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs diktning*, Stockholm 1971, och *Den poetiska världen. Strukturanalytiska studier i den unge Gunnar Ekelöfs lyrik*, Uppsala 1982, Thorstein Norheims *Oscilleringens poetikk. Overgang og mellomrom i Gunnar Ekelöfs lyrikk*, Oslo 2005, Anders Olssons *Ekelöfs nej*, Stockholm 1983, och Erik Thygesens *Gunnar Ekelöfs Open-Form*

dessa perspektiv genomsyrar boken – som om jag vore på väg att byta spår och skriva en annan bok, eller redan var på gång med nästa bok, om Ekelöf och konsterna.

Men jag ser och minns också vad som hindrade mig då. Ibland irriterade det mig på den tiden att Gunnar Ekelöf, vars intresse för musik och bildkonst ju är så påfallande stort och väldokumenterat, ändå inte har efterlämnat mer material och verk passande för det interartiella studiet – det vill säga passande för somliga av denna forskningsinriktnings mest givna fält.

Det är väl känt att Ekelöf några år före debuten tänkte sig en konstnärlig bana som tonsättare. Vi kan läsa om detta i hans självbiografiska skiss ”En outsiders väg” från 1941, där han klargör varför ”Musiken är det som givit mig det mesta och bästa”.² Ofta refererad är hans anekdot i denna skrift om hur han begav sig till Paris för att studera musik. Men så råkade han hyra ett rum med så tunna väggar att allt musicerande var uteslutet. Således utelämnad åt de tysta konstarna började han istället experimentera med orden – och fortsatte sedan med det (S6: 173 f.).

Teckningar av Ekelöfs hand är bevarade från skoltiden och framåt. I sin utgåva av Ekelöfs *Skrifter* i åtta band har Reidar Ekner tagit med några av dem som emblematiske dekorationer, men ett urval av teckningarna utgör två egna avdelningar i volym 4 av *Skrifter*.

Om Ekelöfs efterlämnade försök på tonsättningsområde och om hans teckningar kan man bland mycket annat säga att de entydigt utvisar att han *inte* tillhör skaran av så kallade *Doppelbegabungen*. De saknar inte intresse, men det stannar vid det.

Poem 'A Mölna Elegy'. Problems of Genesis, Structure, and Influence, Uppsala 1985, samt Reidar Eknens inledningar och kommentarer till Gunnar Ekelöfs *Skrifter* 1–8, dels rekommenderas följande specialstudier: Staffan Bergsten: ”Sommarnatten. En Ekelöfdikts tillkomst och struktur”, *Samlaren* 1969; Helena Bodin: ””Så som jag målar det” – Ikonernas estetik i Gunnar Ekelöfs dikter”, *Ekelöf’et*, nr. 39, 2006; Carin Franzén: ”Med blicken på Eurydike. Om det negativas makt hos Mallarmé och Ekelöf”, *I begynnelsen var ordet. Essäer om den litterära erfarenheten*, Stockholm 2002; Annette Fryd: *Ekfraser. Gunnar Ekelöfs billedbeskrivande digte*, København 1999, och *Billedtale. Om mødet mellem billedkunst og litteratur hos Gunnar Ekelöf, Ole Sarvig og Per Højholt*, København 2002; Bengt Höglund: ”Gunnar Ekelöf och musiken”, *Musiken i dikten*, Carl Fehrman (red.), Stockholm 1969; Ulf Thomas Moberg: *Gunnar Ekelöf framför bilden*, Stockholm 1999; Lars Nygren: ”Två aspekter på musikalisk form hos Gunnar Ekelöf”, *TjL*, nr. 4 och 5/6, 1973/74; Göran Printz-Påhlsson: ”Diktarens kringkastade lemmar. Motivisk och metodisk primitivism hos Gunnar Ekelöf”: *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism*, Stockholm 1958; Leif Sjöberg: *A Reader’s Guide to A Mölna-Elegy*, New York 1973; Magdalena Wasilewska Chmura: ”Det musikalska i Gunnar Ekelöfs poesi”, *TjL*, nr. 4, 1992, och Brita Wigforss: *Konstnärens hand. En symbol hos Gunnar Ekelöf*, Göteborg 1983.

² Gunnar Ekelöf: ”En outsiders väg”, senare infogad i *Utflykter* (1947), här citerad ur Reidar Eknens utgåva av Ekelöfs *Skrifter* 6. *Promenader och annan litterär prosa*, Stockholm 1992, s. 167. Citat ur *Skrifter* 1–8 sker härafter i brödtexten, enligt exemplet (S6: 167).

Det slag av flermediala verk och konstprojekt som så många andra av Ekelöfs jämnåriga författarkollegor involverades i – operor, baletter, filmer, happenings – är det också ganska litet av i hans oeuvre. Visserligen umgicks han 1967 med planer på att göra en balett av *Sagan om Fatumeh* – men det gick i stöpet (S8: 260–269, 465–466). Man bör nämna att han var god vän med många bildkonstnärer och att flera av de främsta i samtiden har gjort illustrationer och omslag till hans diktsamlingar. Det är också riktigt att man redan tidigt började tonsätta hans dikter – dock författarens medverkan förutan. Och det blev inte alltid till belåtenhet. I den självbiografiska betraktelsen ”Självsyn” från 1947 klagar Ekelöf över sin romantiska diktsamling *Sorgen och stjärnan* från 1936, vilken han finner gråtmild, men också på hur den mottagits. Hans förhoppning att ”kompositörerna [ska tröttna] på att sätta musik till ’Prästkrage säg’” framförs i samma andetag som han suckar: ”Vissa dikter i avsnittet Nordiska stämningar anser jag borde broderas på kuddar av ensamma damer att sändas till mig på min ålderdom” (S7: 118).

Efter Ekelöfs död har betydande musik gjorts med hans dikter som grund. Jag har särskilt starka minnen av Bengt Emil Johnsons sällsamma, undersköna komposition av dikten ”Arsinoë” och av Sven David Sandströms vackra kammarmusikstycke *From A Mölna Elegy*, vilket uppfördes på Skissernas museum i samband med författarens hundraårsdag i september 2007. Väl så, naturligtvis. Men trots att Gunnar Ekelöf har ägnat ett synnerligen stort och väldokumenterat intresse åt främst musik och bildkonst, vilket har varit av avgörande betydelse för hans främsta diktverk, tillhandahåller hans verk förhållandevis få framstående exempel på interartiellt skapande i den vidare, intermediala meningen: i stort sett alla hans interartiellt inriktade aktiviteter sker inom ramarna för hans författarskap.

Ett litet terminologiskt förtydligande är nu av nöden. Jag har så här långt använt den äldre beteckningen *interartialitet* oftare än den som under det senaste decenniet vunnit insteg, *intermedialitet*. Det beror varken på okunskap eller metodisk konservatism. Gärna uttrycker jag mitt stöd för den breddning av forskningsinriktningen som övergången till *intermedialitet* signalerar – härigenom kan ju ett större forskningsfält av intersemiotisk trafik ges prioritet än inom studiet av blott de sköna konsternas interrelationer. Jag föreställer mig även att man kan argumentera trovärdigt för att så olika semiotiska företeelser som *mynt*, *fröpåse*, *teve*, *partikonvent* och *oblat* må definieras som medier – och därmed göras kompatibla för intermediala studier – men det innebär inte att den mediala vokabulären därför alltid skulle utgöra det mest adekvata beskrivningssystemet för dessa företeelser.

Man bör exempelvis tillstå att *konstart* inte primärt är en *medial kategori* utan en *kulturell genre*, med allt vad det innebär av historisk situering och kontingens. Oavsett vilken av de sköna konsterna vi diskuterar, har dess utövare särskilt under de senaste seklerna bemödat sig om att överskrida just de mediala bestämningarna och gränserna för sin kulturella genre. Konstarnas mediala obestämbarhet eller instabilitet svarar således mot deras historiska begriplighet som föränderliga genrer. Därför är det ibland mer *to the point* att diskutera utpräglat estetisk intersemiotik i närliggande termer av *interartialitet* än av *intermedialitet*. När vår odelade uppmärksamhet riktas mot frågorna om konstarnas betydelse hos Gunnar Ekelöf, får den förra vokabulären företräde framför den senare av flera skäl. Det viktigaste av dem är att hans verk och dess betydelse vilar på föreställningar om konsten och konsterna. Dessa föreställningar kommer vi inte runt, när de så uppenbart utgör de grundläggande villkoren för den konstnärliga verksamheten och dess mer eller mindre illusoriska manövrar.

Låt oss nu översiktligt betrakta Ekelöfs författarskap.

På ett seminarium med Lars Kleberg nyligen om arbetet med det digitala *Svenskt översättarlexikon*, nämndes det att Ekelöf blev en av de allra första att porträtteras här³ – och det är en viktig sida av hans författarskap (S5). En annan är hans litterära småprosa i böckerna *Promenader* och *Utflykter* – som är inget mindre än utsökt (S6). Sedan har vi essäisten Ekelöf, så som han möter oss i volymerna *Blandade kort* och *Lägga patience* (S7).

Väsentlig är han även som kritiker: litteraturkritiken har Gunnar Ekelöf-sällskapet föredömligt utgivit i två volymer och konstkritiken finns samlad i en användbar volym av Ulf Thomas Moberg.⁴ I Ekelöfs produktion men delvis utelämnade ur *Skrifter* finns också sådana texter som han kallade potboilers, brödskriverier för att hålla grytan kokande och kylan utanför dörren – här återfinns en massa kåserier, men även en del lättsam poesi till jultidningar och annat.⁵

I författarskapets omfattande samling av texter är det mycket som handlar om andra konstarter än litteratur – jag har nämnt Ekelöfs viktiga konstkritik, men hans essäer behandlar i stor utsträckning de vida estetiska fälten och går på djupet med konsten och konsterna, konstnärerna och tonsättarna – det finns också ett antal viktiga programtexter där han uppehåller sig vid musikens sammanhang

³ Reidar Eknens artikel återfinns på www.oversattarlexikon.se/artiklar/Gunnar_Ekelof.

⁴ Gunnar Ekelöf. *Kritiker i BLM* och Gunnar Ekelöf. *Kritiker i Socialdemokraten, Vi och DN*, båda Stockholm 2003, samt Gunnar Ekelöf *skriver om konst*, Bromma 1994.

⁵ Se exempelvis Ekelöf, *Skrifter* 4, och Gunnar Ekelöf-sällskapets utgåva av *Krönikor av Gunnar Ekelöf i Svenska Familjetidningen 1940–43*, Stockholm 2001.

med dikten; i de anteckningar och den filosofiska småprosa som Reidar Ekner har samlat i band 8 av *Skrifter* är estetikens och konsternas perspektiv rikt företrädde.

En överblick över Ekelöfs författarskap ger också besked om dess hierarkiska ordning. Följande tycks ovedersägligt: även om det allra mesta han skrivit i skilda genrer förtjänar att läsas i egen rätt, är han främst poet, diktare. I centrum står hans välkomponerade originaldiktsamlingar. Det är inom poesin som hans stora konstnärliga satsningar återfinns. Så såg han också själv på saken.



Nu är jag åter igång med Ekelöf, med ett flertal projekt – och det kommer att bli en bok, med titeln *Ekelöfs betydelse*, men först efter det att andra böcker jag håller på att avsluta är i hamn. På tur ligger en essäbok på Atlantis med titeln *”Min själ älskar så de främmande orden”*. *Essäer om ord och begrepp hos Gunnar Ekelöf*, som snart ska utkomma. Två av dess vägande bidrag har skrivits av Annette Fryd, som är den mest framstående utforskaren av den interartielle Ekelöf, och Magnus Halldin, som jag även delar bokens redaktörskap med. Essäboken kommer att levereras tillsammans med en annan bok, skapad av Ingrid Schaar och Mats Eeg Olofsson, på drygt 22 000 sidor: det är en konkordans till Gunnar Ekelöfs skrifter – ja, i digital form.

I den snart utkommande konkordansen har jag slagit upp ord som poet, diktare, författare och konstnär, och följt dess hänvisningar till böckerna. Sådant ger oanad och intressant inblick i författarens språkbruk och självförståelse. Med konkordansens hjälp kan man få bekräftat att Ekelöf föredrog att se sig mer specifikt som *poet* eller *diktare* än som *författare*. Samtidigt kan man notera en motgående semantisk rörelse i det språkbruk som speglar hans självförståelse och identitet: i den snävare författarrollen som poet, är han samtidigt starkt benägen att beteckna sitt verksamhetsfält som den vida *konsten*.

Det finns många skäl till detta, men det främsta av dem vill jag mena är följande: inom sin snävare genre lyriken, och dess huvudsakliga medium diktsamlingen, ägnar sig Gunnar Ekelöf enligt egen uppfattning åt konstnärligt utövande i dess vidaste mening.

Ekelöfs samlade utsagor ger förstås ingen helt entydig bild. Men om vi kan acceptera denna huvudprincip att han föredrar att se sig mer specifikt som *diktare* än som *författare*, samtidigt som han är starkt benägen att beteckna sitt verksamhetsfält som den vida *konsten*, leder det till intressanta frågor. Även om lyriken är en av skönlitteraturens huvudgenrer, räcker varken den eller hela litteraturens

fält till som en bas för hans självförståelse och identitet som poet. Det är mycket som ska in i hans poesi: musiker och tonsättare är han, och bildmakare, och framstående i båda värven – i egenskap av poet, och i sin poesi.

Jag ska nu uppehålla mig vid två aspekter på Ekelöfs konstnärskap, vilka följer ur detta resonemang. Den ena företeelsen är interartiell självreflektion – ytterligare en av dessa användbara formler som Ulla-Britta Lagerroth har myntat⁶ – som i vårt fall handlar om hur Ekelöf speglar sin diktnings villkor i erfarenheter från musikens och bildkonstens områden. Många av Ekelöfs mest subtila och öppenhjärtiga resonemang om konstnärskrollens predikament förs i texter där han inte talar i egen sak som diktare utan beger sig ut på de andra konstarnas fält.

Den andra frågan jag ska ta upp är hur Ekelöf brottas med *allkonstverkets ideal* – i sin poesi. Många av hans bästa dikter är musik, bildspel, teater och skulptur.



Beträffande frågan om interartiell självreflektion hos Gunnar Ekelöf minns jag att jag i slutet av arbetet med min avhandling kom fram till den här ståndpunkten: sällan lyckas Ekelöf så rättframt och insiktsfullt komma till tals med sina villkor som poet som när han *inte* talar om litteratur, och *inte* talar i egen sak, utan om vad som tilldrar sig på de *andra* konstarnas fält.

Det här är något vi känner igen hos exempelvis Baudelaire, som har sagt mycket av det mest intressanta om sig själv i sin magnifika konstkritik. I efterhand ser jag nu att iakttagelserna om den här företeelsen i min avhandling bara är en början på något som kunde utvecklas mycket långt. Självfallet citerade jag det uttalande i "En outsiders väg" där Ekelöf frimodigt tillstår sin vilja till originalitet: "Själv har jag en lång tid avskytt Beethoven av idel begär att få börja från början, att inte ärva" (S6: 166). Det är friskt, eller hur – men märk väl, här talar Ekelöf i egenskap av f.d. tonsättare in spe.

Det var också viktigt för mig då att klarlägga, om Ekelöf *allmänt* kunde se på konstnärens predikament och villkoren för artistisk utveckling på ungefär samma sätt som jag försökte göra gällande att *hans* egen konfliktfyllda utveckling gick till. Sådana raka resonemang hos honom fann jag just i essäer om bildkonstnärer – och i synnerhet då i hans ganska omfattande skrivelser om Carl Fredrik Hill. Ekelöf ger där uttryck för en utpräglad dynamisk syn på konstnärens förhållande

⁶ Ulla-Britta Lagerroth: "Modernism och interartiell självreflexion. Skiss till ett forskningsfält", *I diktens spegel. Nitton essäer tillägnade Bernt Olsson*, Lars Elleström, Peter Luthersson och Anders Mortensen (red.), Lund 1994.

till traditionen och originalitetens värden. Särskilt i en artikel i samband med Nationalmuseums stora Hillutställning 1949 gör han ett intellektuellt skarp-laddat försök att gå till botten med frågan hur en konstnär kan övervinna sitt "beroende av tiden" (S7: 446). Det som intresserar mest med Ekelöfs analys av Hills utveckling är att den tydligt visar hur djupt han reflekterar över vad som krävs för att räknas som en betydande konstnär. Denna kritiska reflektion omfattar uppenbart också honom själv, i en medvetenhet om att dessa krav bara kan uppfyllas genom särskilda slag av ansträngningar och över tid i en process av ständiga omprövningar. Insikten som speglas i denna och andra artiklar om bildkonstnärer gäller den övergripande konstnärsbanans betydelse, i riktning mot större oberoende, mer av personligt giltigt uttryck och mer av ursprunglig äkthet. Ekelöfs studie av Hill är också ett framsynt självporträtt.

Ur dessa iakttagelser om Ekelöfs interartiella självreflektion från slutet av min doktorsavhandling kunde en ny bok utgå, men då finge perspektiven vidgas. Valde man att följa hans estetiska självbespeglning blott visavi någon av konstarterna, skulle den ständiga och betydelsefulla växlingen mellan dem undgå en – och till den här problematiken hör givetvis även hans många resonemang om konsten i stort, om hantverkets konst, om kulturen och traditionen. Den interartiella självreflektionen förekommer i ett brett register i de flesta av hans diktsamlingar, och det är denna estetiskt mångsidiga reflektion som bör bli föremål för vårt intresse. Låt mig citera några stycken ur den stora programdikten i *Strountes*, "Ex Ponto":

Lär av den stenhud konstnären och Tiden
Givet en orestaureerad Kore
[- -]
Det är inte konstverket man gör
Det är sig själv
[- -]
Den fasta grunden är detta brottstycke
Denna stympade hand, detta söndrade ansikte
Som aldrig kan sammanfogas till sin helhet
annat än inifrån
annat än genom ursprunget, som är ett, som är ingjutaren
i förening med Gudinnan, den stora formgiverskan
(S2: 47)

Genom denna interartiella illusionism ger dikten sig själv en aura av skrovlig materialitet och plasticitet. I det sista "brottstycket" sker något än mer sällsamt, då historiens tid nästan omärkligt övergår till att gå baklänges, varvid det stympade

och söndrade sammanfogas till ett helt, tillbaka i det "ursprunget" som ju främst är diktens verk – ja, Ekelöfs verk. Onekligen handlar dikten om en "helhet" och den helheten motsvarar de vidast möjliga perspektiv som varje studiosis av den interartielle och intermediale Ekelöf till sist måste göra till sina.



Jag övergår nu till att något beröra Ekelöfs föreställningar om allkonstverket. Det är framför allt i två skeden av sitt författarskap som han uppehåller sig vid frågan – och båda gångerna handlar det om allkonstverk som realiseras inom poesin!

I Ekelöfs viktigaste programskrift från surrealisttiden, "Konsten och livet" (1934), lanserar han idén om en absolut syntes mellan liv och konst. Den viktigaste impulsen får han här från Arthur Rimbauds profetia om det universella språket, det som ska vara ett "själens språk till själen" och, som Ekelöf skriver, vädja till alla sinnen och samla "de olika konstarterna i en symfonisk blandning" – sådan är formeln för hans förhoppning om den nya tidens "universalkonst, allkonstverk" (S7: 313). Följdenligt konstaterar han att "universalkonsten [...] funnit sina tydligaste förespråkare i litteraturen. Rimbauds korta livsverk [...] präglas helt av denna messiasstanke: diktaren måste bli universalkonstnär." I anteckningar från samma tid går han tillrätta med den multimediala allkonstverksestetiken hos Richard Wagner – hos denne "härskar ännu steriliserade ideal, för Rimbaud är det naturliga huvudsaken".⁷ Det mest uppseendeväckande med Ekelöfs resonemang är förstås att allkonstverket ges sin naturliga plats *inom* diktens ramar, inte i det – får vi väl säga – *veritabla* allkonstverket. Det är diktaren som måste bli universalkonstnär och samla "de olika konstarterna i en symfonisk blandning" – i sitt värv som diktare! I diktsamlingen *Dedikation* från samma år finns en rad försök att realisera detta program för en totalpoesi.

Tanken återkommer med full kraft i början av 40-talet. I anteckningar och brev från 1942 figurerar titeln "En Mölna-Elegi och 13 preludier", vilket var namnet på den tänkta diktsamling som Ekelöf arbetade på under 1942 och vars skörd sedan återfinns – utspridd och uppblandad med annan frukt – i *Non serviam*, *Om hösten* och *En Mölna-Elegi*. Den planerade diktsamlingen skulle få en vid interartiell inriktning. I det första skedet tycks Ekelöf ha haft en dramatiserad poesi för ögonen. I ett brev till Knut Jaenson och Tora Dahl från våren 1942 omtalas "En Mölna-Elegi" som "ett dramatiskt poem med scenanvisningar, litet à

⁷ I Gunnar Ekelöfs samling på Uppsala Universitetsbibliotek: "Cahier V", kapsel IIb: 9: 65, 65b.

la Coleridge: 'The Ancient Mariner', litet à la Eliot, mest à la mig själv." I *BLM*:s januarinummer 1943 trycktes en dramatiserad version av "Samothrake" (S4: 101 ff.) – som dock övergavs för en mer konventionellt lyrisk version när *Non serviam* sammanställdes 1945. Diktsamlingens arbetsbok tar sin början i en annan ände. Det preludium som först planläggs är "Daphnis & Chloë/ Hommage à Claude Lorrain-Maurice Ravel". Dikten tänks – som titeln antyder – anknyta till såväl musikens som bildkonstens mönster: "Gobeläng på alexandriner, ej distika [–] symfoniskt, syfta till helhetsverkan, brusande från början till slut, endast snabba, ömmande, snuddande närbilder [–] Framför allt! måla".⁸

Dikten om Daphnis och Chloë – ett tema han utnyttjat redan i slutet av 30-talet (S4: 90) – blev emellertid aldrig skriven; Claude Lorrain hyllas på annat sätt genom den dikt i *Non serviam* som bär hans namn (S1: 178). Dikterna tenderar att anknyta till antingen bildkonst (främst i början av boken) eller musik (mest mot slutet); den förening mellan musikaliskt och måleriskt som eftersträvas i utkastet kommer inte till praktiskt utförande, åtminstone inte på något iögonfallande sätt.

Flera av *Non serviams* stora kompositioner anknyter tydligt till musiken – eller, mer korrekt, till Ekelöfs försök till "en ny formgivning inom poesin [–] att applicera på poesin ett slags musikalisk form". Som framgår av en rad uttalanden från 40-talet spelar denna orientering en central roll i hans skapande. Hans ofta citerade tillkännagivande att "dikt är för mig musik och mystik" sammanfattar en hållning som avspeglar sig på alla nivåer, i hans estetik, livsfilosofi och lyriska teknik. I det fortsatta resonemanget i "Självsyn" menar han att dikten i högre grad än måleriet "har med musiken att göra" (S7: 113, 121). Påståendet har dock i första hand giltighet för ett särskilt slag av dikt:

Jag talar om en dikt som, antingen den lärt av musiken eller inte, insett och förstått att tiden har sin egen form, eller rättare: att ett konstverk som har tiden till huvuddimension bör ha en tidsbetingad form, med andra ord en form som är, eller närmar sig, musikens. Det är en form som bl. a. arbetar med omtagningar, motiv-upprepningar och genomföringar, allusioner på vad som varit eller skall komma, parallelliteter, liknelser, alla dessa deviser i kraft av vilka människan söker njuta av tillvaron, genom att inordna åtminstone ett avsnitt av solfläckarnas lek på gräset under träden en blåsigt sommardag, ett avsnitt av den evigt skiftande dansen och rörelsen, under sin mening, sin ordning – ty "mening" och "ordning" är nämligen någonting mänskligt och ett tecken på vår begränsning. (S7: 122)

⁸ För dokumentationen av detta material, se *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, s. 185–186 och 434.

Citatet är intressant av flera orsaker, bland annat för att Ekelöf här så tydligt knyter an till några av de viktigaste interartIELLA grundprinciperna för sin diktningss kanske största tema: tiden, tidsupplevelsen och ögonblicket. Här privilegierar han den musikaliska formen som tidsgestaltningens metod par préférence, men vi bör beakta hans praktiker i ett litet större perspektiv. Så gott som samtliga hans originaldiktsamlingar ger prov såväl på tillämpningar av musikalisk form som på ekfraser. Med ekfraser hos Ekelöf menar jag då både sådana som tolkar och ger språklig representation av identifierbara bilder, och sådana texter där han performativt frammanar bilder som svårigen kan lokaliseras i sinnevärlden men äger bestånd i och genom själva dikten. Och detta måste poängteras: även hans ekfraser gestaltar i stor utsträckning tidens och det hejdade ögonblickets sammanhang – vilket inte är ägnat att förvåna, eftersom detta ju tillhör genrens särskilda *commonplaces*.

Denna pendling mellan ekfras och musikalisk form i hans diktböcker är således av största intresse för att förstå hur Ekelöf brottas med tidens, tidsupplevelsens och det förhöjda ögonblickets tema. Avslutningsvis ska jag därför säga något om hur han behandlar *stunden* i några centrala dikter.



Det enkla och sakliga ordet ”stund” tillhör dem som laddas med en särskild intensitet i hans dikter. I likhet med Baudelaire söker Ekelöf fånga de där stunderna då känslan av att vara till är som mest förhöjd. Ofta närmar han sig då den mystiska visionens ögonblick, men det rör sig i de flesta skeden av hans författarskap om verklighetsstadiga motsvarigheter till det romantiska eller mystiska skådandets förtätade ögonblick. Som i ”Eufori”, skriven 1939, med dess vackra uttryck för intensiv närvaroupplevelse i sommarnatten, att ”känna hur död och liv är starka som vin inom en” och ”och att det porlar inom mig av renaste lycka!” (S1: 173). Kanske märks Ekelöfs modernt romantiska konstnärprofil som tydligast i denna stundens poetik.

Den spelar en påtaglig roll i dikterna från Ekelöfs nordisk-romantiska period, i samlingen *Sorgen och stjärnan* från 1936. Bokens centrala långdikt, ”Sommarnatten”, har en strof av William Blake som motto:

To see a World in a Grain of Sand
and a Heaven in a Wild Flower,
hold Infinity in the palm of your hand
and Eternity in an hour.
(S1: 102)

Diktens jag, på nattvandring i sommarnaturen, upplever just en sådan romantisk evighetsvision eller "Momentum aeternae", som Ekelöf ett tag tänkte kalla kompositionen – i sommarnattens särskilda stund då "paradiset upphägrar", för att låna en heidenstamsk formulering som han uppskattade (S6: 201). Men visionen övergår i en modern rysning: "Blott ur ångest kan den nya glädjen lysa,/ stjärnan tändas blott för den som drunknar". Samtidigt visar dikten med subtila medel hur den mystiska upplevelsen beror på själsrörelserna hos diktjaget. Och denna evighetens timma, visionen, följer samma förlopp som natten, samma bågformade uppgång och fall som diktens musikaliskt sinnade komposition. "Sommarnatten" slutar i samma poetiska formler som den börjat, vilket bildar ett slags ram som visar att det stora ögonblicket sker blott i stunden, att det är flyktigt.

Något liknande erfar läsaren av den svenska 1900-talspoesins mest berömda och för efterkrigstidens poeter så inflytelserika naturdikten "Absentia animi", tryckt i *Non serviam* 1945. Höstnaturens melankoli övergår här i en inomvärldslig, mystisk upplevelse av befriande överklighetskänsla och av "själens vaggsång, sången om någonting annat" (S1: 213 f.). I något som kan liknas vid en euforisk-erotisk upplevelse bortom sans och språk utmynnar denna besvärjelse i ett "abracadabra/ Abraxas abrasax", varpå höstnaturens melankoliska ljud åter hörs; "Och spindlarna spinner i tysta natten sitt nät/ och syrsorna filar/ Om hösten". Men den benådade stunden, det naturliga undret, har ändå inträffat.

Ytterligare ett fascinerande exempel ges i Ekelöfs sista diktsamling, *Vägvisare till underjorden* (1967), i ett poem som publicerades redan 1963, som en förövning till den orientaliserande Diwandiktning som förlöstes när Ekelöf kom till Istanbul 1965. Den heter "Byzantion 23.VI.1962".⁹ Här får diktjaget, som blickar ut genom sitt husvagnsfönster på midsommarnatten, en vision av hur små främmande varelser, orientaliskt utstyrda, träder fram på skogsgläntans scen och äter en "festmåltid av dagdroppar, nektar, honung bakad med frömjöl" – diktjagets fantasi förvänder hans syn, som ofta sker på midsommarnatten, till en sällsam teaterföreställning: dikten underförstår att det egentligen är nattfjärilar och liknande som rör sig därutanför. Men visionen upphör lika snabbt som den kom till honom. Småfolket bär

bort sitt låga bord.
Ängen står orörd framför plexiglasfönstret
Ingen har beträtt denna glänta
Jag har aldrig gått den vägen

⁹ Denna version, publicerad i *Dagens Nyheter* 9/6 1963, avviker något från bokversionen (S3: 128).

Det finns inga fotspår i gräset –
Endast den strålögda nalkas
nykter, farlig, betvingande
Ögonblicket av natt är slut.

Den ram av normalitet som Ekelöf ofta omger sina poetiska stunder med visar dels deras sakliga, mänskliga förutsättningar, dels deras flyktighet. Men dessa i dikten fångade ögonblick motsvarar romantikens ekfraser av bildkonstverk, t.ex. Keats kända ode till en grekisk urna, där skönhetens ögonblick frusits – och evigt fortsätter att röra sig inför betraktarens ögon. Det är bara det att hos Ekelöf är det hans egen dikt som målmedvetet inväntar att få börja ljuda och röra sig, precis som musikstycken som gör sig påminda och leder våra steg till skivspelaren för att bli spelade. Hans poesi iscensätter den förhöjda livskänslans ögonblick, den är dessa ögonblick som väntar på att få intensifieras i läsningens stund.

Det åtminstone till fiktionen mest förtätade ögonblicket av alla i Ekelöfs författarskap är utan tvivel *En Mölna-Elegi*, dikten som fyller en hel volym och som hade tagit honom mer än två decennier i anspråk när han äntligen gav ut den 1960. Att Ekelöf tövade med att färdigställa *En Mölna-Elegi*, hans interartiella diktnings centrala verk, beror nog mest på dess höga ambitionsnivå: målet var att skapa en hållbar livssammanfattning, alltså av allt väsentligt i hans självförståelse och det som diktade i honom – men detta förändrades ju under de många år han skrev på dikten!

I denna ”lefnadsstämning”, som Ekelöf med Vilhelm Ekelunds ord kallade elegen, vaggas diktjaget till sömns av den hypnotiska ”böljesången”, alltså av de rytmiska verser som samtidigt är vågorna som rullar in mot Mölna brygga:

Vindsus och vågstänk
Vågsus och vindstänk
Vågornas sus och vinden
Kylig mot pannan och kinden –
Ensamheten och du
Evigt på samma kryss:
Ett evigt då som blir nu
Ett evigt nu som blir nyss
Tiden hämmad och hetsad:
Solen spetsad
På Danvikens spira¹⁰

¹⁰ I *Skrifter 2* återfinns citatet s. 118 – men som kommer att framgå, bör originalutgåvan av *En Mölna-Elegi*, Stockholm 1960, studeras. Jag hänvisar läsaren dit.

Danvikens spira som spetsar solen återkommer i bokens slut – för att markera att solen inte har rört sig, att tiden står stilla medan dikten har sitt förlopp. Här blir det eviga då ett nu så snart det benämns, och nu blir genast ett nyss. Längre fram besvaras frågan ”du söker i det eviga det rimliga?” med ”Jag söker i ett timligt det orimliga.” Något evigt ögonblick kan inte fångas i ord utan att omedelbart förflyktigas. Men omvänt frammanas ett annat slag av beständigt ögonblick, i det att jagets olika minnen löper samman i diktens väv, som också samlar ögonblick som Ekelöfs gustawianska förfäder upplevt, som hans litterära valfrändskaper formulerat, som pompejanska vägginskriptioner bär vittnesbörd om, för länge sedan och nu – alla dessa döda han ”känner i djupet av” sitt ”mellangärde”, de ”som lever min död”, som det heter längre fram i elegin.

En Mölna-Elegi är Ekelöfs stora dikt om tiden och om tidsupplevelsen. Redan i dess anslag görs det förflutna konkret och gripbart genom att beskrivas i rums-kategorier: ”Jag sitter på en bänk i det förgångna./ Jag skriver på ett blad av det förgångna.” Det heter vidare att ”vanförestalten” vid Mölna har hyrt ”det förgångna/ till några veckors illusion för sina fångna” – och efterhand framgår det att även diktjaget tillhör de i tiden fångna. Jagets liv ”har stannat”, ”Mig har för längesedan tiden gått ifrån.” Men diktens liv är av ett annat slag, liksom dess tid är annorledes än klockans.

Enligt den spektakulära fiktionen i *En Mölna-Elegi* utgör poemet ”ett vertikal-snitt genom alla de olika lagren av samtidigt framflytande tidselement” (S7: 258), genom såväl klockans tid som tidsupplevelsens inre värld hos diktjaget. Det som pågår medan världen står stilla är dikten själv, från det att ”En droppe” faller och säger ”Blink!” i vattentunnan, till dess att ”Samma droppe” säger ”Blank!” i tunnan. Ett tvärsnitt i tiden – genom den enda vattendroppens fall: den stunden är betydligt kortare än evigheten i ”Sommarnatten” eller ögonblicket av natt i Byzantiondikten, och alldeles tydligt diktens egen! Tydligare än så kan knappast poesins egenvärde framhävas.

Frågorna om Mölna-elegins karaktär av tidsgestaltning och livsdokument glider steglöst över i spörsmålen om konstens livsbetingelser. I en anteckning till elegin har Ekelöf understrukt dess bestämmelse av fortsatt liv, ”som en gravsten över mig, en rest av mig – ja, varför inte en inskrift”.¹¹ Den tryckta boken utger sig på olika sätt för att vara en inskrift och ett skulpturalt föremål i sten. Den framställer sig således som ett gravepigram i föremålsligt konkret mening. Det är med grav-epigrammets klassiska hälsning ”Ave viator!” som läsaren välkomnas

¹¹ Gunnar Ekelöfs samling vid Uppsala Universitetsbibliotek, kapsel XII.

i bokens första uppslag, och den tar avsked från sin vandrare på samma vis: "Vale viator!" Och på den sista sidan återges en faksimil föreställande urfågeln Archaeopteryx inbäddad i en skifferplatta, en bild som betecknar den till dikt vordne diktaren, förstenad, men förberedd till flykt och sång så snart vandraren med sin fantasi sätter bilden och diktverket i rörelse. I bokens avslutande gest förvandlas alltså diktaren till sin dikt, följande gravepigrammets klassiska fiktion att det är den döde själ som talar ur inskriften; stenen är hans vilande talorgan, som väntar på att en vandrare skall låta det ljuda.

I detta skede av läsningen och förståelsen av *En Mölna-Elegi* fullbordas verkets illusionsnummer: boken har blivit en levande artefakt som eleverar ur läsarens händer och ställer sig på högkant. Även omslagets färg av bränd lertavla eller ljusbrun sandsten får nu sin avgörande betydelse. Det är boken själv som är den resta stoden, en fortsatt talande "gravsten över mig, en rest av mig".



Vale viator! Gunnar Ekelöfs autoepitafium *En Mölna-elegi* väntar på sin vandrare/läsare, här i grannskapet av avdelningen för Intermediala studier vid Lunds universitet. (Foto: Anders Mortensen)

Låt oss avslutningsvis göra en interartiell sammanfattning av *En Mölna-Elegi*. Musiken finns där, överallt, både i den formmässiga orkestreringen av diktens oändligt utdragna stund och i den hypnotiska ”böljesången”, vars vågor mot Mölna brygga vaggas jaget till sömns. Teatern är också med, påtagligt, i denna sömn, där rösterna och varelserna inom honom frigörs till ett drömspel, som kreeras av en rad inre aktörer i uppslag efter uppslag av den bok vars yttre tid samtidigt är ingen. Bildkonsten finns på många ställen i boken, men som mest betydelsefull i den *readymade* som Ekelöf har lagt in i slutet: jag avser förstås faksimilen av Archaeopteryx, urfågeln. Och skulpturens hantverk finns i den resta sten, på vilken dikten i sin illusion av epigram är inristad. Där förverkligar Ekelöf det han rekommenderar i ”Ex Ponto”:

Det är inte konstverket man gör
Det är sig själv

Om detta allkonstverk-som-poesi ska jag nu som slutord göra mitt enda utpräglade mediala påstående för dagen: *En Mölna-Elegi* är, som väl har framgått, framför allt ett bok-konstverk. Gunnar Ekelöf är framför allt sina minutiöst komponerade diktböckers mästare.

Källor och litteratur

Otryckt material

Gunnar Ekelöfs samling, Uppsala universitetsbibliotek, handskriftsavdelningen

Tryckt material

Bergsten, Staffan: "Sommarnatten. En Ekelöfdikts tillkomst och struktur", *Samlaren*.

Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning, Uppsala, årg. 90, 1969

Bodin, Helena: "'Så som jag målar det' – Ikonernas estetik i Gunnar Ekelöfs dikter", *ekelöf'et. Gunnar Ekelöf-sällskapets tidskrift*, vol. 17, nr. 39, 2006

Ekelöf, Gunnar: "Byzantion 23. VI. 1962", *Dagens Nyheter* 9/6 1963

Ekelöf, Gunnar: *Gunnar Ekelöf. Kritiker i BLM*, Gunnar Ekelöf-sällskapet: Stockholm 2003

Ekelöf, Gunnar: *Gunnar Ekelöf. Kritiker i Socialdemokraten, Vi och Dagens Nyheter*, Gunnar Ekelöf-sällskapet: Stockholm 2003

Ekelöf, Gunnar: *Gunnar Ekelöf skriver om konst*, Bromma: Cinclus 1984

Ekelöf, Gunnar: *Krönikor i Svenska Familjetidningen 1940–43*, Gunnar Ekelöf-sällskapet: Stockholm 2001

Ekelöf, Gunnar: *En Mölna-Elegi. Metamorfoser*, Stockholm: Bonnier 1960

Ekelöf, Gunnar: *Skrifter 1–8*, Stockholm 1991–1993

Ekner, Reidar: "Gunnar Ekelöf, 1907–1968" http://www.oversattarlexikon.se/artiklar/Gunnar_Ekelöf

Ekner, Reidar: inledningar och kommentarer till Gunnar Ekelöf, *Skrifter 1–8*, Stockholm: Bonnier 1991–1993

Franzén, Carin: "Med blicken på Eurydike. Om det negativas makt hos Mallarmé och Ekelöf", *I begynnelsen var ordet. Essäer om den litterära erfarenheten*, Stockholm: Aiolos 2002

Fryd, Annette: *Billedtale. Om mødet mellem billedkunst og litteratur hos Gunnar Ekelöf, Ole Sarvig og Per Højholt*, (Diss. Köpenhamns universitet) Institut for Nordisk Filologi, København: Københavns Universitet 2002

Fryd, Annette: *Ekfraser. Gunnar Ekelöfs billedbeskrivende digte*, København: Museum Tusculanum 1999

Höglund, Bengt: "Gunnar Ekelöf och musiken", *Musiken i dikten. En antologi*, Carl Fehrman (red.), Stockholm: PAN/Norstedt 1969

Hellström, Pär: *Livskänsla och självutplåning. Studier kring framväxten av Gunnar*

- Ekelöfs Strountesdiktning*, (Diss. Uppsala universitet) Uppsala: Uppsala Universitet 1976
- Lagerroth, Ulla-Britta: "Modernism och interartiell självreflexion. Skiss till ett forskningsfält", *I diktens spegel. Nitton essäer tillägnade Bernt Olsson*, Lars Elleström, Peter Luthersson och Anders Mortensen (red.), Lund: Absalon 1994
- Landgren, Bengt: *Den poetiska världen. Strukturanalytiska studier i den unge Gunnar Ekelöfs lyrik*, Uppsala: Uppsala Universitet 1982
- Landgren, Bengt: *Ensamheten, döden och drömmarna. Studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs diktning*, (Diss. Uppsala universitet) Stockholm 1971
- Moberg, Ulf Thomas: *Gunnar Ekelöf framför bilden*, Stockholm/Bromma: Cinclus 1999
- Mortensen, Anders: "'O Död! Var vid liv! Varde liv! Var liv!' Om ett problem hos Gunnar Ekelöf", *I diktens spegel. Nitton essäer tillägnade Bernt Olsson*, Lars Elleström, Peter Luthersson och Anders Mortensen (red.), Lund: Absalon 1994
- Mortensen, Anders: *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, (Diss. Lunds universitet) Stockholm & Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 2000
- Mortensen, Anders: "Gunnar Ekelöf och stundens poesi", *Svenska 1900-talsklassiker 1. Från Lars Ahlin till Eyvind Johnson*, Lund: Bibliotekstjänst 2001
- Norheim, Thorstein: *Oscilleringens poetikk. Overgang og mellomrom i Gunnar Ekelöfs lyrikk*, (Diss. Oslo Universitet) Oslo: Unipub 2005
- Nygren, Lars: "Två aspekter på musikalisk form hos Gunnar Ekelöf", *TfL*, nr 4 och 5/6, 1973/74
- Olsson, Anders: *Ekelöfs nej*, (Diss. Stockholms universitet) Stockholm: Bonnier 1983
- Printz-Påhlsson, Göran: "Diktarens kringkastade lemmar. Motivisk och metodisk primitivism hos Gunnar Ekelöf", *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism*, Stockholm: Bonnier 1958
- Sjöberg, Leif: *A Reader's Guide to A Mölna-Elegy*, New York: Twayne 1973
- Thygesen, Erik: *Gunnar Ekelöf's Open-Form Poem 'A Mölna Elegy'. Problems of Genesis, Structure, and Influence*, (Diss. Uppsala universitet) Univ., Uppsala, 1985
- Wasilewska Chmura, Magdalena: "Det musikaliska i Gunnar Ekelöfs poesi", *TfL*, nr. 4, 1992
- Wigforss, Brita: *Konstnärens hand. En symbol hos Gunnar Ekelöf*, Göteborg: Litteraturvetenskapliga inst., Univ. 1983

”Är inte de schizofrena ett slags atavistiska återfall?” – skizofreni og tolkningens greb i Gunnar Ekelöfs tekster om C. F. Hill

Annette Fryd

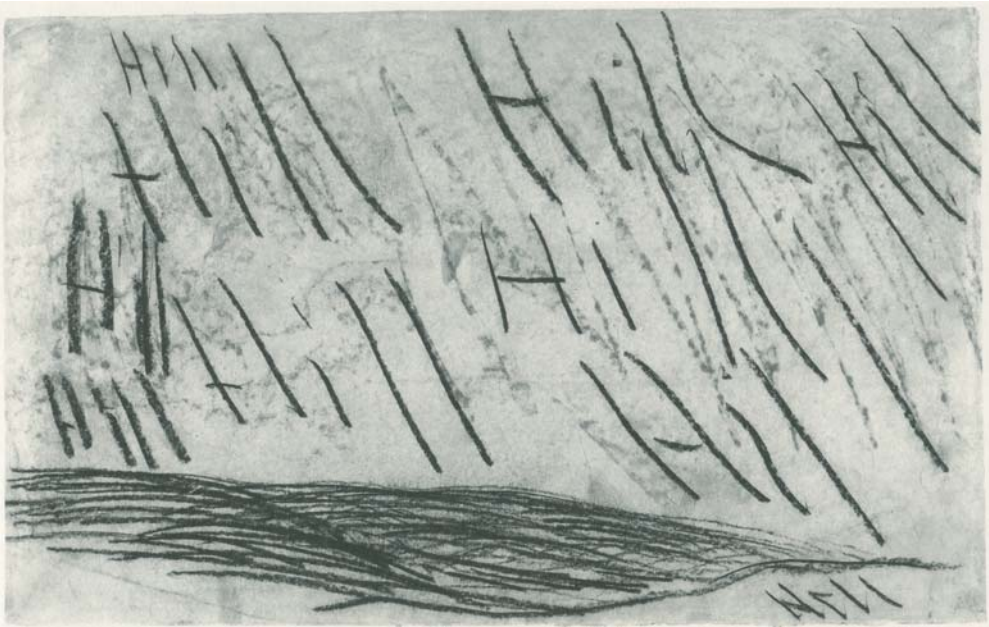
☞ Carl Fredrik Hill var den billedkunstner, som Gunnar Ekelöf var mest optaget af og skrev hyppigst om gennem sit forfatterskab. Han skrev det store digt ”Fossil inskrift” tilegnet Carl Fredrik Hill i digtsamlingen *Dedikation*, 1934, han udgav en lille bog om ham til serien ”Svenska konstnärer”, 1946, han skrev en række artikler om ham, bl.a. i kraft af sin status som kunstanmelder og nævner ham mange steder gennem sit forfatterskab.¹ I to af antegningerne fra den sidste tid, refererer Ekelöf til Hills motto om at arbejde med kunstværket så længe, at man kommer tilbage til skitsen. Det var et motto som var aktuelt for Ekelöf gennem det meste af hans forfatterskab.² Det er slående, hvor ofte Ekelöf refererer til Hill, særligt i sine anmeldelser af andre kunstnere, og at blive sammenlignet med Hill var bestemt en ros.³

Det bemærkelsesværdige ved Ekelöfs interesse for Hill var, at der var tale om en skizofren kunstner. Gennem det meste af sit voksenliv var Hill skizofren, og hans kunst var i høj grad præget deraf. Hill blev født i 1849 og blev syg allerede i 1877 som 28-årig under et langvarigt ophold i Frankrig. Gennem resten af sit liv indtil sin død i 1911 led han under sygdommen og blev størstedelen af tiden passet af sin mor og søster i hjemmet i Lund. Inden udbruddet af sygdommen havde Hill stået til at blive en af Sveriges største landskabsmalere, mens han efter sygdommen primært lavede kultegninger, som var svært tilgængelige for samtiden. I disse kommer det skizofrene til udtryk i en ophævelse af grænsen mellem jeg og omverden, meget tydeligt skildret i tegningen, hvor Hills navn og dermed

¹ Gunnar Ekelöf: *Carl Fredrik Hill*, Göteborg 1946. Artikler: ”Fossil inskrift”, *Dedikation*, Stockholm 1934; ”Schizofren konst”, katalogforord til udstillingen af samme navn, Göteborg 1946, genoptrykt i *Gunnar Ekelöf skriver om kunst*, Ulf Thomas Moberg (red.), Sigtuna 1984; ”Hill och Josepson – än en gång”, *Paletten*, nr. 3, 1941; ”Carl Fredrik Hill på Nationalmuseum”, *Vecko-Journalen*, nr. 39, 1949.

² Gunnar Ekelöf: ”Dikt och musik”, *Poesi*, nr. 1, 1949 og antegningerne ”Att få leva, dvs. arbeta” og ”à la Stendhal” S8:418–9.

³ Gunnar Ekelöf: ”Albert Engström”, *Konstrevy*, nr. 1, 1942; ”En märklig konstnårsdebut”, *Konstrevy*, nr. 5–6, 1947. ”Delacroix” i Thure Nyman: *Delacroix: romantikens målare*, Stockholm 1949.



III. 1. Carl Fredrik Hill

identitet er spredt i rummet (ill. 1). Eller man ser det i det skizofrene storhedsvanvid og tro på magisk kraft i billedet *Floden frambesværges* (ill. 2), hvor en profetisk person står på hovedet af et dragelignende væsen og i kraft af sine besværgelse åbenbart fremkalder floden.

Men hvorfor blev Ekelöf så optaget af denne skizofrene kunstner? I det følgende opregnes tre mulige svar, som på hver deres vis også siger noget om Ekelöfs eget forfatterskab, for det er tydeligt, at han nogle steder bruger Hill til at reflektere over sin egen kunst og over kunstens opgave generelt.



III. 2. Carl Fredrik Hill. *Floden frambesværges*

Tolkningens greb

Inden disse svar fremlægges vil det være frugtbart et øjeblik at træde et skridt tilbage og reflektere over, hvilken teoretiske tilgang, der vil være mest velegnet til at studere dette ulige forhold mellem syg og rask kunstner. Uligheden indgår i en generel primitivistisk bevægelse i første halvdel af det 20. århundrede, hvor en stor del af fortroppen i modernismen netop interesserede sig for hidtil oversete befolkningsgruppers kunst: værker lavet af psykisk syge, børn og de "vilde" fra såkaldt primitive kulturer. Forhold, hvor sådanne værker ophøjes til kunst, er traditionelt blevet opfattet som en værdsættelse af disse hidtil oversete grupper og som en berigelse af den vestlige kunstners egne værker. Gennem de senere år har der imidlertid været større opmærksomhed omkring, hvordan dette forhold også er forbundet med en undertrykkende diskurs.⁴ Denne spænding mellem beundring og undertrykkende diskurs findes også hos Ekelöf. Diskursen har været udbredt i tiden og svær at undgå, men den er værd at gøre opmærksom på.

Når det kommer til en forfatters optagethed af en psykisk syg kunstners billedkunst, altså et møde mellem ord og billede, virker W.J.T. Mitchells teori om ord og billede som et oplagt udgangspunkt for en ideologisk, kritisk tilgang til stoffet. Forholdet mellem tekst og billede beskriver Mitchell grundlæggende som en magtkamp, i hans artikel om ekfraser hedder det således: "ekphrasis [...] tends to [...] expose the social structure of representation as an activity and a relationship of power/ knowledge/desire – representation as something done to something, with something, by someone, for someone".⁵ Ekfrasen kan ifølge Mitchell afsløre magtforhold, der er funderet i sociale strukturer som køn, race og klasse, fordi ekfrasen grundlæggende er bygget op som en menneskelig relation – et subjekt taler til et kunstværk og agerer med det, som var det et menneskeligt subjekt.

Den litterære billedbeskrivelse, ekfrasen, afslører og røber et magtforhold i selve den handling som billedbeskrivelsen er – at digterjeget i digtets fortælling f.eks. bevæger, tiltaler, afklæder, ødelægger billedet eller forstørrelser dets detaljer og heri tolker billedet for læseren. Vægten i ekfrasetolkningen må ligge på en analyse af "something done" – hvad gør teksten ved billedet? Ekfraser skrev Ekelöf imidlertid ikke om Hill, han skrev et enkelt digt "Fossil inskrift" fra 1934, der sandsynligvis er inspireret af stemningen og spændingerne i Hills billeder, men en egentlig ekfrase er der ikke tale om.

⁴ Se redegørelse herfor i Annette Fryd: "'Et sted nede hos negrene' – en diskussion af begrebet litterær primitivisme med Tom Kristensens *Hærværk* som eksempel" i *Kritik*, nr. 192, 2009.

⁵ W. J. T. Mitchell: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, s. 180.

Derimod skrev han kunstanmeldelser og mere reflekterende essays om billedkunst, der ikke så meget beskriver kunstværkerne, men præsenterer en tænkning over dem. Disse tekster vil være i fokus her. I forhold til sådanne tekster, er det også centralt at se på, hvad teksten gør ved billederne, men her må analysen i højere grad koncentrere sig om det, som Mitchell kalder "with something", dvs. tolkningens begreber, dens metaforer og de større kulturhistoriske og kunsthistoriske fortællinger, som billedkunsten sættes ind i. Med andre ord er genren afgørende for, hvordan man bedst kan fremlæse ord-billedrelationens implicite magtforhold. I forhold til Ekelöfs forståelse af Hill, er det oplagt at se på, hvilke begreber og fortællinger, der giver en skizofren kunstner en så ophøjet plads. I Ekelöfs tekster om Hill er det begreber som "naturligt", "eruption" og "atavisme", der vil være centrum i en kritisk tilgang af teksterne. Disse begreber indsætter Hills værker i større fortællinger, som er indvævet i komplekse magtforhold.

Ubeskrevet

Vender vi tilbage til de tre mulige svar på Ekelöfs interesse for Hill, er det første og det nemmeste, at her var der noget at skrive om. Carl Fredrik Hill var en overset kunstner, efter Ekelöfs mening endda en af Sveriges største. Grunden til, at han var blevet ubeskrevet og glemt, var naturligvis hans sygdom, som tydeligvis satte sit stærke præg på hans kunst og gjorde den fremmedartet og svært tilgængelig. Samtidig var Hill under sin sygdomsperiode isoleret fra kunstverdenen, han omgikkes ikke andre kunstnere og udstillede ikke sine værker. Hans mor og søster opbevarede omhyggeligt hans daglige produktion af tegninger, men det var først efter hans død, at eksistensen af disse tegninger blev kendt af offentligheden.

Hills døde i februar 1911. Den første udstilling af Hills værker var en mindesudstilling i Lund i maj måned samme år og siden fulgte mindre og ret upåagtede udstillinger de næste 20 år. Først i løbet af 1930'erne begyndte Hills kunst at blive anerkendt. En lille gruppe af hans værker indgik i en stor jubilæumsudstilling for Sveriges allmänna konstförening i Liljevalchs Konsthall i Stockholm 1932, som var en slags oversigtsudstilling af de seneste 100 års svenske malerier, hvis formål var også at inddrage nogle af de oversete kunstnere. Den lille afdeling med Hills kunst fik stor opmærksomhed og ledte frem til Kunstakademiets store særudstilling med hans værker året efter i 1933, som blev et vendepunkt for Hills eftermæle. Med denne blev Hills kunst anderkendt. Senere fulgte *Färg och Forms* udstilling i Stockholm 1943 og igen en stor udstilling 1949 på Nationalmuseet i Stockholm i anledningen af 100-året for Hills fødsel.

Ekelöf så alle udstillingerne i Stockholm. Efter at have besøgt udstillingen i Liljevalchs Konsthall i Stockholm 1932 skrev han digtet "Fossil inskrift", der som nævnt er skrevet "till minne om Carl Fredrik Hill", som det angives i en linje under digtet. Det udkom i digtsamlingen *Dedikation* i 1934. Digtet kan anses som et forsøg på at "återge Hills fantasivärld också genom diktens själva form, genom de i varandra glidande föreställningarna, de svårgripbara associationerna och den dunkla symboliken", som det hedder i Gunnar Tideströms analyse fra 1953.⁶ Digtet var en af de første tekster Ekelöf skrev om Hill. Forsøget på at indleve sig i det skizofrene univers og give det sprogligt udtrykt markerer tydeligt Ekelöfs sympati og forkærlighed for Hills sygdomsprægede kunst.

Ekelöf begyndte at skrive om Hill i 1930'erne, hvor interessen for Hill begyndte at tage fart og var således ikke den eneste, der havde fået øjnene op for Hills kunst, men hans tilgang var ny. Op gennem 1930'erne fik Hill primært anerkendelse for sine landskabsmalerier fra den raske periode og deres tidlige tilknytning til impressionismen. Ekelöf så ikke de "raske" oliemalerier som forud for sin tid, men fremhæver derimod værkerne fra sygdomsperioden som de fremmeste: "Det är i sjukdomen han är stor, lika stor som de största. Och vi måste acceptera även sjukdomen som ett 'naturligt' tillstånd, låt vara att det inte är normalt." [min kursivering], skrev han i anmeldelsen af Nationalmuseets udstilling fra 1949, et synspunkt som han også havde præsenteret allerede i 1930'erne.⁷ Også i denne lille bog om Hill fra 1947 nævner Ekelöf, at sygdomsperioden giver "de rikare uttrycksmöjligheterna och de djupare klangerna".⁸ At beskrive Hills sygdom som en naturlig tilstand, der gør kunsten rigere og dybere, betyder, at Ekelöf tilskriver Hills værker under sygdomstiden en særlig oprindelig og autentisk status, som står i modsætning til både de tidlige værker og til det omgivende samfund. Den syge ener ophøjes til at fremstå som autentisk og oprindelig i forhold til samfundet omkring sig.

At den psykisk syge, den vilde eller barnet på kulturkritisk vis forbindes med en naturlighed, som det moderne samfund og den moderne kunstner har

⁶ Gunnar Tideström: "Fossil inskrift", *Lyrisk tidsspegel*, Lund 1953. Bengt Landgren giver en grundigere analyse i *Den poetiska världen: strukturanalytiska studier i den unge Gunnar Ekelöfs lyrik*, Uppsala 1982, s. 183–185.

⁷ Ekelöf: "Carl Fredrik Hill på Nationalmuseum", S7: 446. Adolf Anderberg skriver i sin store bog *Carl Hill – hans liv och hans konst*, Malmö 1951, s. 280–81, at Ekelöf gik mod den gængse forestilling om Hill var forud for sin tid med sine "raske" oliemalerier. Ifølge Ekelöf passede Hills tidlige kunst med tidens, mens hans kunst fra sygdomstiden var langt mere visionær og fremadrettet.

⁸ Gunnar Ekelöf: *Carl Fredrik Hill*, i serien "Svenska konstnärer", 1946; S7:444.

mistet, er et grundlæggende greb i primitivismens diskurs. Problemet med en sådan dyrkelse af disse gruppers naturlighed er, at den indsætter den Anden i et evolutionært udviklingshierarki i forhold til den vestlige kunstner, og trods lovprisningen fastholdes den Anden på sit oprindelige stadie. I forhold til den psykisk syge kunstner dyrkes forestillingen om dennes naturlighed og autenticitet, som imidlertid også kan være forbundet med stor angst og lidelse. At Ekelöf i 1949 sætter ”naturligt” i anførselstegn hænger sammen med en bevidsthed om dette. Anførselstegnene viser et forbehold over for Ekelöfs egen allertidligste dyrkelse af Hill og er et forsøg på at afromantisere hans første tilgang til ham, herom senere.

Surrealistisk tilgang – eruption

Overordnet kan man sige, at tiden arbejdede for Hills billeder fra sygdomsperioden. Og det var her Ekelöf trådte til. Der var ganske enkelt et behov for at opdage Hills sygdomskunst, der var et behov for at placere ham på den kunstneriske stjernehimmel – og det gjorde Ekelöf. Men hvad var det ved tiden som gjorde, at Hills kunst fra sygdomsperioden kunne vinde anseelse? Og hvorfor var Ekelöf så tidligt ude? Her er vi allerede inde i det andet svar, som er, at det var Ekelöfs forbindelse til surrealismen, som var udgangspunkt for hans særlige værdsættelse af Hill. I løbet af det 20. århundredes finder man en dyrkelse og udbredelse af det ekspressive og det surrelle, som Hills kunst kunne sættes ind i. I essayet ”En återblick” fra 1940, hvor Ekelöf ser tilbage på surrealismen, fremhæver han surrealismens evne til at omvurdere og værdsætte overset kunst:

Skulle till exempel Josephsons och framför allt Hills vansinnesmålningar ha kommit i åtnjutande av den åtminstone relativt allmänna uppskattning de nått om inte surrealismen och de andre ismerna som ett slags turbiner satt omvärderingsmaskineriet i gång?⁹

Hill blev ifølge Ekelöf først rigtigt opdaget med surrealismens revurdering af kunsthistorien og udvidelse af kunstbegrebet, som han selv introducerede. Ekelöf var en af de første til at præsentere surrealismen i Norden med antologien *fransk surrealism*, 1933, og han skrev selv digte inspireret af bevægelsen, for eksempel ”Fossil inskrift”. I 1930erne kan man iagttage en kobling mellem Ekelöfs dyrkelse af surrealismen og Hills kunst fra sygdomsperioden. Hill bliver et eksempel på en vellykket surrealistisk kunstner.

⁹ Gunnar Ekelöf: ”En återblick”, *BLM*, nr. 10, 1940; S7:100.

På Ekelöfs tid var det stadig ret nyt at anse psykisk syges tegninger og malerier som kunst. I romantikken havde man sværmet for den psykisk syges særlige frigørende potentiale, men det var først op i det 20. århundrede, at deres visuelle kreative fremstillinger blev opfattet som kunst.¹⁰ Udviklingen havde været den, at en række psykiatere siden slutningen af 1800-tallet som noget nyt var begyndt at interessere sig for og studere deres patienters tegninger og malerier. Formålet var i første omgang at bestemme patienternes sygdomme gennem deres kreative produktion. En af de første med denne tilgang var den italienske psykiater Cesare Lombroso. Han studerede intenst de psykisk syges frembringelser, men anså dem ikke for at være kunst. Overordnet mente han, at man gennem deres værker kunne bestemme de psykisk syge som repræsentanter for en atavistisk regression til et tidlige primitivt stade af menneskets udvikling. Dermed blev den psykisk syge sat ind i en evolutionær fortælling, som danner en vigtig del af diskursen om psykisk syge i perioden.¹¹ Den evolutionære tilgang og forestillingen om atavisme genfindes senere hos surrealismen og hos Ekelöf, om end præsenteret i en anden rosende tonart.

I starten af det 20. århundrede begyndte psykiatere som Walter Morgenthaler og Hans Prinzhorn fra henholdsvis Schweiz og Tyskland at udgive værker, der præsenterede disse værker som kunst. Walter Morgenthaler udgav i 1921 en bog om en af sine patienter *Ein Geisteskranker als Künstler: Adolf Wölfli*. Som titlen siger, var det kunstneren mere end patienten som var i fokus. Bogen var et forsøg på at bestemme værkerne æstetisk – deres teknik og formelle træk var det centrale. Året efter udgav Hans Prinzhorn, som både var kunsthistoriker og psykiater, den banebrydende bog *Bildnerei der Geisteskranken*, en kunstbog med reproduktioner af værker lavet af skizofrene patienter på det psykiatriske hospital i Heidelberg. Bogen rummede analyser af patienternes værker som kunst og de blev sammenlignet med værker af kunstnere som van Gogh og Emil Nolde.¹² Patienterne omtaltes som ”skizofrene mestre”.

Forbindelsen mellem Prinzhorns resultater og surrealismen var tætte. For surrealistene blev sindsygen ved siden af drømmen og automatskriften et afgørende frigørende middel for mennesket. Max Ernst arbejdede på en bog om psykisk syges kunst, men opgav den, da Prinzhorns bog udkom. I stedet introducerede han den for de franske surrealistere, som straks tog den til sig.¹³ For

¹⁰ Hal Foster: *Prosthetic Gods*, Cambridge 2004, s. 196.

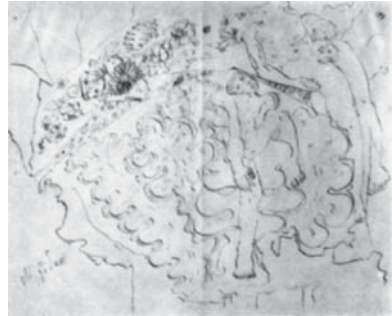
¹¹ Foster, s. 194.

¹² Foster, s. 196.

¹³ Allan Beveridge: “A disquieting Feeling of Strangeness? – Art and the Mentally Ill”, *Journal of the Royal Society of Medicine*, vol. 94, nr. 11, 2001, s. 597.

Ernst blev bogen en bekræftelse af hans eget pionerarbejde. Allerede i 1919 havde han arrangeret en dada-udstilling i Köln, som præsenterede hans egne og andre avantgarde kunstners værker ved siden af arbejder psykisk syge, børns tegninger og afrikanske skulpturer. Hermed blev værker af hidtil oversete grupper udstillet og ophøjet som kunst. Sådant primitiv kunst og børns frembringelser havde allerede siden starten af århundredet fået kunstneres opmærksomhed, det nye var, at også psykisk syges værker blev betragtet som kunst.

Ekelöfs interesse for Hill skal ses i denne historiske sammenhæng. Ekelöf var som nævnt en af de første til at præsentere og praktisere surrealismen i Norden. I hans introducerende artikel om surrealismen "Vad är meningen", der blev bragt i *Stockholms-Tidningen* 1932 var en tegning af Hill placeret mellem forskellige billeder af surrealistiske kunstnere som de Chirico, Max Ernst, Hans Arp og Eric Grate (ill. 3).¹⁴ Hill præsenteres således allerede på billedsiden som en surrealistisk kunstner, selv om han tidsmæssigt falder uden for den periode, hvor surrealismen opstod. Tegningen viser en åben hovedskal, hvor man kan se hjernen som en vildtvoksende masse, der breder sig og i sine former fremviser nøgne lystne kvindekroppe. Symbolikken er tydelig, tegningen kan ses som en fremstilling af drift i sig selv, men den kan også tolkes som en metategning, der tematiserer forestillingen om den skizofrene kunstners privilegerede position, hvor det underbevidste kan blotlægges i kunsten. Der findes ingen beskyttende hjerneskal og intet filter. I teksten beskrives Hill således:



Ill. 3. Carl Fredrik Hill

För sådana målare som Josephson och Hill kom vansinnet som en befrielse och förde med sig en fullständig uttrycksfrihet i färg, form och känsla. De måste bli vansinniga för att våga, därför att deras medvetna jag varken kunde eller ville ansvara för den tillfredsställelse de dunkelt fordrade. De råkade plötsligt i eruption som utslocknade kratrar, då den underjordiska lavans tryck blev för starkt.¹⁵

Schizofrenien bliver her beskrevet som en befrielse. Det sker gennem freudianske begreber, der tolkes gennem en surrealistisk optik. De to billedkunstnere Josephson og Hill beskrives ud fra duale termer som "deras medvetna jag" over for "den till-

¹⁴ Gunnar Ekelöf: "Vad är meningen?", *Stockholms-Tidningen*, 6/11, 1932, S7, s. 283–285.

¹⁵ Ekelöf: "Vad är meningen?", 1932. s. 285.

fredsställelse de dunkelt fordrade”. Vanviddet ses som et formidlende led, det sætter dem i stand til at nå forbindelse til det underbevidste. ”Eruption” eller ”Drang”, som det oversættes fra på tysk, betyder hos Freud et overskud af psykisk energi, af drift, som bryder igennem og truer individets balance. I surrealistiske termer er en sådan eruption et mål i sig selv, fordi den bryder kunstnerens styrrende bevidsthed og lader det underbevidste komme til udtryk. Hos Ekelöf er eruptionsmetaforen således positiv, fordi den giver adgang til tilfredsstillelse og kunstnerisk udtryksfrihed. Den skizofrenes vanvid skaber forbindelsen til det ubevidste. Ekelöf ligger her klart i forlængelse af surrealismens, herunder André Bretons, dyrkelse af det skizofrene geni, som man finder den i *Det surrealistiske manifest*, 1924 og i *Nadja*, 1928.

Overordnet kan man med Mitchell sige, at tekstens tolkning af Hills billedunivers primært her sker gennem begrebet ”eruption”. Der er en forestilling om naturens uafvendelige kraft i den metafor, udbruddet kan ikke standses. Hermed indsættes Hills kunst og liv i en biografisk fortælling om fortrængning og naturgiven og nødvendig forløsning i sygdommen. Netop forestillingen om naturlighed og forløsning i sygdommen bliver da også punkter, som Ekelöf selv senere til en vis grad tager afstand fra. Efter 30erne ændrer Ekelöf tilsyneladende holdning til Hill, i forbindelse med sin afstandtagen fra surrealismen.

Den lille artikel fra 1941 med titlen ”Hill och Josephson – än en gång” kan læses som en revision af Ekelöfs dyrkelse af de to syge kunstnere. Han vil afromantisere og se det geniale også i kunstnernes raske kunst, Ekelöf taler for i højere grad at se kontinuiteten i deres oeuvre. Et andet sted i en katalogtekst til udstillingen ”Schizofren konst” i Göteborg 1946 skriver Ekelöf:

man skall inte romantisera vansinnet. Det är en fruktansvärd sjukdom och som sådan fullt jämförbar med kräfta eller lungsot. [...] Det geniala vansittet är någonting utomordentligt sällsynt, och det torde inte förekomma såvida inte vederbärande redan före sjukdomen varit ett geni”.

Selvom Ekelöf her taler for at afromantisere og påpeger, at det geniale vanvid forudsætter et geni inden vanviddet, så fastholder han dog ideen om sygdommen som en frisættelse for Hill (og Josephson) og påpeger at ”sjukdommen [...]..måste [...] komma som en befrielse undan övermäktiga krav, omvärldens eller den egna ambitionens. Den måste (dunkelt på vilket sätt) fungera som ett offer av något för att nå fram till något, en flykt undan något – till något.”¹⁶ For at argumentere for dette,

¹⁶ Ekelöf: ”Schizofren konst”, 1946, s. 70.

fremhæver Ekelöf, at begge kunstnere ikke var svært syge, et forbehold, som ud fra Hills sygdomshistorie er yderst diskutabelt. Også artiklen fra 1941, hvor Ekelöf vil revidere sit syn på den syge kunstner, taler han om Hill som en undtagelse. Han er en af de få kunstnere, som vanviddet har hjulpet, idet det befriede ham fra "fördomarnas och de formella konventionernas byggnadsställningar".¹⁷ Trods forsøget på at afromantisere den syge kunstner holder Ekelöf fast i sygdommens frisættende kraft for udvalgte få kunstnere, idet deres motiver og teknik rent personligt og kunsthistorisk blev nyskabende under sygdommen. Freuds billede af eruption og surrealismens tolkning af eruptionen som en forløsning lever videre. Ekelöf har selv peget på problemerne ved en sådan tolkning, men fastholder den alligevel i en modereret udgave, hvor også sygdommens smerte får opmærksomhed.

Er forbindelsen hos Ekelöf mellem skizofreni og forestillinger om naturlighed, frisættelse og eruption i virkeligheden undertrykkende? Han peger selv på faren for, at lidelsen bliver ophøjet for kunstens skyld, men vil alligevel i forhold til Hill fremhæve, at "offret" undtagelsesvis er det værd, fordi det fører frem til genial kunst. Ekelöf bliver således trods sine forbehold på sin vis ved med at romantisere vanviddet og lidelsen. Taler man ud fra Mitchells forestilling om "representation as something done to something, with something, by someone, for someone", altså forestillingen om relationen mellem tekst og billede som et magtforhold, er Ekelöfs "with something" således den magt, der ligger i begreberne befrielse, naturlighed og eruption i teksterne. "For someone" må være avantgardens og kunstens nyskabelse. Sat på spidsen bliver sygdommen og lidelsen gennem disse begreber legitime ofre for kunstens udvikling.

Det primitive – magi og atavisme

Imidlertid er der også en tredje forklaring på Ekelöfs fascination af C.F. Hill – den handler om forestillinger om Hills kunst som en oprindelig, magisk kunst. Dette punkt er ret ubeskrevet, men vigtigt, fordi det peger frem mod centrale aspekter af Ekelöfs egen poetik, som kommer til udtryk i Diwan-digtningen. Og samtidig er punktet afgørende, fordi det indsætter Ekelöfs begejstring for Hill i en videre psykoanalytisk og kolonial sammenhæng, som fortjener opmærksomhed og kritik. Lad os se på det centrale sted, hvor Ekelöf fremstiller Hills kunst som oprindelig og primitiv. Det optræder i et essay fra 1950 om hulemalerierne i Lascaux i Frankrig, om disse 20.000 år gamle hulemalerier, som netop var blevet fundet 10 år tidligere, og som Ekelöf meget begejstret besøgte.

¹⁷ Ekelöf: "Hill och Josepson – än en gång", S7: 432.

I essayet beskriver Ekelöf først den såkaldte enhjørning ved grottens indgang i Lascaux (ill. 4). Den kaldes en enhjørning til trods for, at den faktisk har to horn. Den ser underlig ud, med sine horn, en tung gravid mave, en hjortehale og hestelignende ben. Kan den være et fantasidyr, spørger Ekelöf, et fantasidyr i



Ill. 4. Lascaux, ca. år 15.000 f.Kr

stil med dem, som forekommer i eksimoernes og negrenes sange, som indtil for nylig befandt sig på stenalderstadiet? Ekelöf sammenligner hulemalerierne med samtidige såkaldt primitive kulturer som eksimoer og afrikanske stammesamfund. Så fortsætter han:

F.ö. kan dessa helt visionära och på intet sätt i vår mening konstnärliga bilder [...] också komma en att tänka på det visionära i en Hills djurfantasier från sjukdomstiden. Och är inte de schizofrena ett slags atavistiska återfall? Även Hill torde ha tillmätt sina bilder en viss magisk, dels avväjande, dels önsketillfredsställande innebörd.

Dette citat er bemærkelsesværdigt. Man kan undre sig over, at den skizofrene kaldes for en slags atavistisk tilbagefald, og at Hills kunst sammenlignes med hulemalerier. Visse af Hills dyrefantasier kan umiddelbart have en vis visuel lighed med hulemalerierne, men den dybere årsag til sammenligningen ligger i begreberne ”magi” og ”atavisme”, som må underlægges analyse her (ill. 5).

Det magiske består i, at billederne tilskrives kraft. Det er påvist af flere forskere, at Hill havde forestillinger om, at hans billeder kunne påvirke verden omkring sig. Billederne kunne beskytte, men de kunne også skabe, det som de viste i virkeligheden. Hill malede med guldmaling i en tro på at guld ville tilstrømme



Ill. 5. Carl Fredrik Hill

ham, eller han tegnede træer med mønster i en tro på, at de ville generere rigdom for Hill (ill. 6). Den meget indflydelsesrige evolutionære antropolog, Sir James Frazer, som Freud og en lang række kunstnere som D. H. Lawrence og T. S. Eliot lærte af, og Ekelöf givetvis her trækker på, definerede magi som menneskets tidligste forsøg på at forstå verden.¹⁸ I menneskets senere evolution udvikles religion og til sidst videnskab som omverdensforståelse. I magien kan en ting eller et billede, der ligner, skabe denne ting. Eller et ord kan skabe, hvad det nævner. Hermed opstår en ophævelse af grænsen mellem billede og det, som det afbilleder, eller grænsen mellem ord og det, som de refererer til. Denne forestilling om magi blev central i Ekelöfs senere forfatterskab.¹⁹

Men hvad betyder det, at Ekelöf beskriver Hill som en atavistisk kunstner. Atavistisk er nok et ord, man i dag kan forbaves over at finde hos Ekelöf. Atavisme er et begreb der udspringer af Darwins evolutionslære og senere tages op af Freud. Det kommer af ordet *atavus*, som betyder forfader, og atavisme betyder det forhold, at nedarvede egenskaber, der tilsyneladende er forsvundet



Ill. 6. Carl Fredrik Hill. Penningbuskar

¹⁸ Sir James George Frazer: *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 1911–15, London 1996 (1922), kapitel 3.

¹⁹ Se Annette Fryd: "Magi – forestillinger om sprog, oprindelighed og virkeliggørelse hos Gunnar Ekelöf", *Min själ älskar så de främmande orden. Essäer om ord och begrepp hos Gunnar Ekelöf*, Magnus Halldin og Anders Mortensen (red.), Stockholm 2010.

i evolutionen, dukker op igen hos et individ. Der findes f.eks. inden for biologien sjældne eksempler på, at mennesker bliver født med en lille halestump. Disse fortidige elementer fra menneskets udvikling findes gemt i menneskets arvemasse, men kan dukke op. Freud tager evolutionslærens forestilling om atavisme op og kobler den til den menneskelige bevidsthed, som han beskriver som en evolution fra det primitive menneske frem til det moderne menneske. I værket *Totem og Tabu* 1913 bestemmer Freud den neurotiske tilstand, og dermed også i videre forstand den skizofrene tilstand, som et atavistisk spor. I det nutidige menneskes ubevidste findes spor af det forhistoriske menneskes bevidsthed, disse spor er blevet undertrykt gennem evolutionen, men disse overståede stadier i menneskets udvikling kan komme til syne hos mennesker med psykiske lidelser, f.eks. skizofreni. Freuds teori om den menneskelige bevidsthed bygger således på evolutionære forestillinger. Og det er også dem Ekelöf trækker på, når han beskriver skizofrene som "atavistiske återfall". Hermed kan man sige, at Ekelöf lægger sig op ad Cesare Lombrosos evolutionære forestilling om atavistiske træk i den psykisk syges billeder. Forskellen er, at Ekelöf samtidig anså værkerne som kunst og værdsatte dem.

Helt overordnet kan man kalde Ekelöf tilgang til hulemalerierne for komparativtisk. Den evolutionære antropologi, som Freud trak på, var tæt knyttet til det, man kan kalde den komparative metode. Grundlæggende var teorien den, at man bestemte både såkaldt primitive kulturer f.eks. i Afrika og forhistoriske mennesker som primitive i et evolutionært perspektiv. Eller man kunne forstå hulemalerier ved at sammenligne med samtidige primitive befolkninger. Det gjorde forskeren af hulemalerier, Abbé Bruil faktisk, som Ekelöf refererer til i sit essay. Her har vi altså de forhistoriske og de primitive kulturer, som bliver sammenstillet og forklaret ved hjælp af hinanden. Det Freud gjorde var, at koble også de psykisk syge til. Ved at trække på viden om primitive kulturer, mente Freud at kunne kortlægge væsentlige mønstre i det moderne menneskes bevidsthed. I essayet "Das Unbewusste", 1915 pointerer Freud ligefrem, at det ubevidste kan sprogliggøres gennem sammenligninger med urkulturer, det ubevidste er som en psykisk urbefolkning: "Das Inhalt des Unbewusste kann man einer psychischen Urbevölkerung vergleichen".²⁰

Freud blev allerede tidligt kritiseret for sin brug af allerede forældet antropologisk viden. Gennem de seneste år har postkoloniale teoretikere kritiseret Freuds kobling af menneskets bevidsthed og en stereotyp og nedgørende diskurs om primitive kulturer.²¹

²⁰ Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*, ed. Anna Freud m.fl., bind 14, 1961–1986, s. 296.

²¹ Den ledende forsker er her Carole Sweeney med værket *From Fetish to Subject – Race, Modernism, and Primitivism 1919–1935*, Westport 2004.

Forestillingerne om det primitive bygger på evolutionære og hierarkiske måder at anskue fortidige eller ikke-vestlige kulturer på. Helt grundlæggende er udsagnet jo, at det primitive ikke befinder sig på samme høje stade i udviklingen som den moderne vestlige civilisation, den primitive defineres ud fra vestlige normer og bestemmes negativt som en mangel. Skal man bruge Mitchells tanke om repræsentationens magt, må begrebet atavisme i denne sammenhæng siges at være et magtfuldt sprogligt middel til at bestemme Hill og hans kunst som både fremmed og autentisk. Hills sygdom bestemmes som noget, der ikke er fulgt med evolutionen, men har rødder tilbage til tidligere udviklingsstadier.

I Ekelöfs primitivistiske tilgang er dette imidlertid en kvalitet. Ekelöf værdsætter Hills primitivitet. I en anmeldelse af Nationalmuseets store udstilling i 1949, skriver han beundrende, at Hills malerier ”i all sin atavistiska förenkling” er ”praktfulla”.²² Men man kan indvende, at Ekelöf alligevel ved at trække på Freud og den evolutionære antropologi fastholder nogle nedgørende og forældede stereotyper om såkaldt primitive folk, som tidsløse og magiske. Allerede på Freuds tid blev disse forestillinger kritiseret fra antropologisk hold, men de har levet videre i psykoanalysen og i litteraturen, og man finder spor af det her hos den ellers så vidtfavnende og åbentsindede Ekelöf.

Dog er det vigtigt at bemærke, at den primitive Anden hos Ekelöf ikke fremstår som en absolut Anden. Det som kendetegner den skizofrene kunstner og den primitive hulemaler er ifølge Ekelöf en slags visionær billedskabelse og en magisk tænkning, som også kendetegner den sande raske vesterlandske kunstner. I essayet ”Från en lyrikers verkstad” gør Ekelöf således det atavistiske og det magiske til en central del af sin egen poetik: ”All varaktigt dikt har denna karaktär av magi och besvärjelse i betydelsen förverkligande, besittningstagande.”²³ Dermed kan man sige, at han også sætter det magiske som et mål for sin egen digtning. Dette er skrevet i 1951, men det peger frem mod Diwan-digtningen med dens apostrofer, dens iscenesættelser af billeder, der bliver levende og ord, der skaber, hvad de nævner.

På det æstetiske plan kan man sige, at Ekelöf her internaliserer den Andens primitivitet. Den Andens primitivitet er ikke noget uden for, men noget som er en del af den moderne kunstners virke. Dermed bliver den Andens magi og primitivitet til en del af digterjegets egen poetik. Ekelöf benytter sig måske nok af en problematisk evolutionistisk diskurs, men gør på typisk primitivistisk vis den

²² Ekelöf: ”Carl Fredrik Hill på Nationalmuseum”, S7:448.

²³ Gunnar Ekelöf: ”Från en lyrikers verkstad”, *Blandade kort*, 1957, S7:110.

Andens magi til sin egen, og dermed kan man sige, at skellet mellem jeg og den Anden momentvis ophæves.

Et fokus på teksternes "with something", deres redskaber, gør det klart, at begrebsanalyse er et velegnet redskab at fortolke sådanne essays og kunstanmeldelser med. Det viser sig, at begreber som "naturlig", "eruption" og "atavisme" er indskrevet i evolutionære fortællinger og vurderinger, som er en del af den primitivistiske diskurs i det 20. århundrede. Det er nødvendigt at forstå disse teksters forbindelser til en undertrykkende kolonial og racistisk diskurs, som fandtes i tiden. Ekelöfs tekster om Hill er typiske eksempler på spændingen i primitivismen mellem beundring og en undertrykkende diskurs.

Litteratur

- Anderberg, Adolf: *Carl Hill – hans liv och hans konst*, Malmö: Allhems förlag, 1951
- Beveridge, Allan: "A disquieting Feeling of Strangeness? – Art and the Mentally Ill", *Journal of the Royal Society of Medicine*, vol. 94, nr. 11, 2001
- Breton, André: *Manifeste du surréalisme*, 1924
- Breton, André: *Nadja*, Paris: Gallimard 1928
- Ekelöf, Gunnar: *Skrifter I–VIII*, Reidar Ekner (red.), Stockholm: Bonnier 1991–1993
- Ekelöf, Gunnar: "Vad är meningen?", *Stockholms-Tidningen*, 6/11, 1932
- Ekelöf, Gunnar: *Fransk Surrealism*, Stockholm: Spektrum 1933
- Ekelöf, Gunnar: "Fossil inskrift", *Dedikation*, Stockholm: Bonnier 1934
- Ekelöf, Gunnar: "En återblick", *BLM*, nr. 10, 1940
- Ekelöf, Gunnar: "Hill och Josepson – än en gång", *Paletten*, nr 3, 1941
- Ekelöf, Gunnar: "Albert Engström", *Konstrevy*, nr. 1, 1942
- Ekelöf, Gunnar: "Schizofren konst", katalogforord til *Schizofren konst: utställning 10–26 maj 1946*, God konst, Göteborg, 1946, genoptrykt i *Gunnar Ekelöf skriver om konst*, Ulf Thomas Moberg (red.), Stockholm: Cinclus Press 1984
- Ekelöf, Gunnar: *Carl Fredrik Hill*, Göteborg: Bokkonst 1946
- Ekelöf, Gunnar: "En märklig konstnårsdebut", *Konstrevy*, nr. 5–6, 1947
- Ekelöf, Gunnar: "Carl Fredrik Hill på Nationalmuseum", *Vecko-Journalen*, nr. 39, 1949
- Ekelöf, Gunnar: "Dikt och musik", *Poesi*, nr. 1, 1949
- Ekelöf, Gunnar: "Delacroix", introduktion til Thure Nyman: *Delacroix: romantikens målare*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1949
- Ekelöf, Gunnar: "Från en lyrikers verkstad", *Blandade kort. Essäer*, Stockholm: Bonnier 1957
- Foster, Hal: *Prosthetic Gods*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2004
- Frazer, Sir James George: *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 1911–15, London: Penguin 1996 (1922)
- Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke*, ed. Anna Freud m.fl., London, 1961–1986
- Fryd, Annette: "Magi – forestillinger om sprog, oprindelighed og virkeliggørelse hos Gunnar Ekelöf", *Min själ älskar så de främmande orden. Essäer om ord och begrepp hos Gunnar Ekelöf*, Magnus Halldin og Anders Mortensen (red.),

- Stockholm: Atlantis 2010
- Fryd, Annette: ”’Et sted nede hos negrene’ – en diskussion af begrebet litterær primitivisme med Tom Kristensens *Hærværk* som eksempel”, *Kritik*, nr. 192, København, 2010
- Landgren, Bengt: *Den poetiska världen. Strukturanalytiska studier i den unge Gunnar Ekelöfs lyrik*, Uppsala: Uppsala Universitet 1982
- Mitchell, W.J.T.: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press 1994
- Morgenthaler, Walter: *Ein Geisteskranker als Künstler: Adolf Wölfli*, Bern: Verlag Ernst Bircher 1921
- Prinzhorn, Hans: *Bildnerei der Geisteskranken: ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin: Julius Springer 1922
- Sweeney, Carole: *From Fetish to Subject. Race, Modernism, and Primitivism 1919–1935*, Westport, Conn.: Praeger Publishers, 2004
- Tideström, Gunnar: ”Fossil inskrift”, *Lyrisk tidsspegel, diktanalyser*, 3. uppl., Carl-Erik af Geijerstam, Erik Hörnström, Gunnar Svanfeldt, Gunnar Tideström (red.), Lund: Gleerup 1953
- Wachtmeister, Marika: *Carl Fredrik Hill*, Malmö konstmuseum, a cooperation with Kulturbro 2000, Malmö, 2000

Anteckningar om Gunnar Ekelöf och musiken

Magnus Halldin

Musiken är en tillflykt för själar som sårats av lyckan.

– Cioran

En av de svenska författare för vilka musiken kom att få en avgörande betydelse är Gunnar Ekelöf. Men Ekelöfs kärlek till musiken är obesvarad – han förblir livet igenom en passionerad och djupt drabbad amatörmusiker. Hos Ekelöf lämnar musiken ofta själva ursprungsimpulsen, den stöt som får igång skrivandet och tänder tanken. Samtidigt är musiken ett refugium undan rastlöshet när skrivkrampen sätter in. Ibland får man intrycket att han avsiktligt tog en berikande omväg över musiken, absorberade den, för att slutligen nå fram till sitt främsta uttrycksmedel: orden. Och ord är hos Ekelöf musik – ljudvågor som går mellan-mänskliga ärenden, ett ständigt pågående samtal. I diktsamlingen *Strountes* från 1955 har han gestaltat detta förhållande i en närmast grafisk bild:

Telefontrådarna sjunger i natt
en stämgaffectston, en till
som stiger sjunker tystnar och stiger
åter en, och nu som en körsång
sluter sig samman, delar sig, stiger
Du frågar om någon talar i oss
Du frågar om någons röst
Vad angår oss någons röst
Det är för varandra vi sjunger
Det är med varandra vi sjunger¹

De många termer hos Ekelöf som hämtas från musikens värld är ofta ämnade att skänka struktur åt såväl dikt som prosa, och suggerera läsaren att dra paralleller till musikens formvärld; jag tänker på ord som "orgelton", "kontrapunkt", "coda", "partitur", "fuga", "fanfar", "albumblad" – de musikaliska kopplingarna är legio i Ekelöfs poetiska universum. De flyttas där över från musikens sfär och sätts i bruk – *används* – i den litterära. Det uppstår därvid en interartiell spänning mellan två konstnärliga uttryck, och samtidigt bevisas

¹ Gunnar Ekelöf: *Strountes*, Stockholm 1955, s. 38–39.

hur användbar musikens terminologi är för denna andra musik, som är litteraturens.²

I dikten ”Den gamla vanliga skalligheten” med den adekvata undertiteln ”Perpetuum mobile” – även den ur *Strountes* – konfronteras läsaren med vad som ursprungligen var en drift med nationalsången på temat ”Du gamla du fria”, nu förädlad till ett avancerat och musikaliskt formexperiment, ämnat att genom mekanisk upprepning nästan tömma orden på mening. Den kan tjäna som exempel på Ekelöfs formella leklust:

Den gamla vanliga skalligheten
Den gamla vanliga skalligheten
Den gamla vanliga skalligheten
Den gamla skamliga vanligheten

Den gamla vanliga skamligheten
Den gamla skamliga vänligheten
Den gamla vänliga svamligheten
Den gamla flabbiga hemligheten

Den gamla hemliga skadligheten
Den gamla saliga flabbigheten
Den gamla skadliga skabbigheten
Den gamla skabbiga saligheten

Sedligheten den gamla smakliga
Skamligheten den gamla skändliga
Skalligheten den gamla vänliga
Skalligheten den gamla vanliga etc.³

Genom några nedslag bland kompositörer som Ekelöf var sympatiskt eller anti-patiskt inställd till kommer man hans estetiska grundinställning på spåren, och man kan något bringa reda bland de litterära uttryck den lämnat efter sig. Vid en sådan inventering anar man det konstnärliga temperamentet hos Ekelöf, klimatet i det drivhus som befolkas av valfrändskaper från alla konstarter. Det följande är en exposé kring några belysande citat, främst hämtade ur hans prosa, men även

² Jag föredrar att använda termen interartiell framför den numera vanligare termen intermedial, då det i Ekelöfs fall verkligen handlar om *konstarter* i samspel. För en diskussion om termerna och begreppen interartiell respektive intermedial, se till exempel Ulla-Britta Lagerroth, ”Intermedialitet. Ett forskningsområde på frammarsch och en utmaning för litteraturvetenskapen”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr. 1, 2001, s. 30.

³ Ekelöf 1955, s. 89–90.

ur brev och anteckningar, eller vittnesmål nedtecknade av personer i hans närhet. Men först några ord om hans grundinställning till musik.



I den självbespeglande essän ”En outsiders väg” i *Utflykter* från 1947 skriver Ekelöf om sin väg till litteraturen; han säger sig där vilja berätta några blad ur en lyrisk självbiografi. I en central passage framgår tydligt hur betydelsefull musiken varit för formandet av hans personlighet, hur de tidiga estetiska upplevelserna *danat* honom. Sätillvida ansluter Ekelöf till den romantiska kulturen av musiken som den högsta konstformen. Men om kardinaldygder som fostran och moral ordas inte så mycket, det blir istället några enstaka händelser som sammanlästa bildar fond för hans allmänna inställning till musik. En djupt formativ musikupplevelse var mötet med César Francks violinsonat i A-dur, en konfrontation som skedde i tonåren, och som var väl förberedd genom en rad barndomsupplevelser av musik.

Musiken är det som givit mig det mesta och bästa. Första gången jag hörde en riktig stråkorkester var under något av de sista världskrigsåren i målsmans sällskap på en stor biograf, jag tror ’Röda kvarn’. Den ’sorgliga’ musiken gjorde ett sådant intryck på mig att jag länge i ett slags rädsla vägrade gå med när det gavs tillfälle. Musiken tvang mig att föreställa mig de mest fruktansvärda ting: att jag var alldeles ensam i livet, bortrövad eller borttappad och inte hade någonstans att ta vägen – det var ett oerfaret öras naiva reaktion i en ålder då man ofrivilligt objektiverar alla starkare känslor, på något sätt förklarar dem för sig, exemplifierar dem, förser dem med diktad handling. Det är svårt att återkalla denna enkla upplevelse i dess styrka. Den ligger liksom på andra sidan en avgrund av år, fyllda av just det som framkallade den. Jag var alltså på min vakt mot musiken och därav blev småningom ett misstroget intresse, tills den slutliga väckelsen kom i lämplig pubertetsålder genom César Francks violinsonat. Jag ser ännu för mig det lilla herrgårdsförmaket med dess ljuvt smaklösa blandning av barock, 70-tal och jakttroféer, där jag första gången hörde den. Det var i ett uppflammande av sina egna ungdomsminnen som de spelande hade plockat fram den ur en försummad nothög och den kvällens bitterljuva stämning lever ännu för mig i recitativet. De andra satserna har jag mera för mig själv.

Långt senare när jag läste Proust kände jag plötsligt igen mig. Jag undrar om inte den s. k. ’Vinteuils sonat’, som Swann var så förtjust i, är identisk med César Francks. Prousts beskrivning stämmer så väl.⁴

Ekelöf var alltså själv ingen praktiserande musiker, även om han som ung lär ha spenderat mycket tid lutad över pianot, förlorad i ändlösa serier av toner – enligt

⁴ Gunnar Ekelöf: *Utflykter*, Stockholm 1947, s. 75–76.

vad han själv påstår i "En outsiders väg": "10 à 12 timmar om dagen", sommaren 1929.⁵ Han skriver om sin vistelse i Paris samma höst, då han drömde om att bli musiker och hade för avsikt att söka upp Gösta Nyström för att få lektioner, men i avsaknad av introduktionsbrev vågade han sig aldrig dit.⁶ I essän beskrivs hur han kunde sitta i timmar och komponera. Men pappersväggarna i den parisiska våningen medgav inga avancerade skalövningar, än mindre några modernistiska experiment. På nätterna lyssnade han till Stravinskys "Våroffer" på en grammofon vars trätt han hänsynsfullt stoppat igen med trasor för att inte störa grannarna. Vid sitt första möte med Karin Boye och Erik Mesterton spelade Ekelöf just "Våroffer", varvid Boye under intryck av den kraftfulla musiken föll i häftig gråt.⁷ Det är under den formativa tiden i Paris som delar av diktsamlingen *sent på jorden* koncipieras. Ekelöfs debut är alltså konstnärligt sett intimt förknippad med den musik som omgav den, enkannerligen Stravinsky.

Ekelöf fick den större delen av sina musikaliska impulser från grammofonen. Han levde i en tid då den mekaniska reproduktionstekniken under några decennier förfinats och massproduktion av musik erbjöd ett alternativ till konsertsalen, och framför allt det intimare kammarmusicerandet i bildade borgares salonger. Ekelöfs andra hustru, Nun, har berättat om hur nattligt musiklyssnande, då paret bodde i Erikslund i Hölö, kunde gå till: "Den ena 78-varvarn efter den andra lades på radiogrammofonen, en skåpliknande Luxorapparat. Det var Bach, Mozart, Chopin, Bartók, Stravinsky och annat. Det skulle vara hög volym för att man skulle få fram *allt* ur musiken."⁸ Scenen blir så mycket starkare om man betänker att musiken strömmade ut i den stumma omgivningen: den blandning av åkrar och skogsbyrn som är ett så karaktäristiskt landskap i Ekelöfs dikter. Lägg därtill tidpunkten på dygnet: natt.

I inledningen till den aldrig fullbordade och postumt publicerade *En självbiografi* skriver tredje hustrun Ingrid Ekelöf:

Grammofonen kunde gå timme efter timme, ofta dygn efter dygn med avbrott från småtimmarna till fram på dagen då den musikbesatte äntligen sov: indiskt, jugoslaviskt, Stravinskij, Bach, Bartók, Chopin, Mozart, Moussorgsky osv. osv. På högsta ljudvolym. Musiken gick rakt in i honom, nästan lyfte honom upp i luften

⁵ Ekelöf 1947, s. 85–86.

⁶ Tone Bengtsson: "Fyra TV-filmer om Gunnar Ekelöf. Några reflektioner kring arbetsmetodik och filmatisk form", *Liv, verk och tid – till biografiskrivandets renässans. Fyra TV-filmer om Gunnar Ekelöf: några reflektioner kring arbetsmetodik och filmatisk form*, Stockholm 1995, s. 11.

⁷ Bengtsson, 1995, s. 11.

⁸ Carl Olov Sommar: *Gunnar Ekelöf. En biografi*, Stockholm 1989, s. 297.

genom sin makt. Samtidigt bearbetade han den, hans upplevelse knådade den, han pekade, förklarade, bultade på den som lyssnade tillsammans med honom, ropade högt, vaggade, dansade, *sjöng* med omelodisk röst. Han underkastade sig inte men var ödmjuk och återlämnade till slut musikverket till tystnaden. "Alltså!"⁹

I en kommentar från 1963, som rör tillkomsten av diktsviten "Tag och skriv" i *Färjesång* 1941, är det istället radion som utgör eremitens sällskap. Det är vårvinter 1939 och Ekelöf bor ensam i en liten stuga i Hölö. Han skriver: "mitt mesta sällskap var en god radio till framemot morgonen, särskilt Stuttgarts nattkonsert 12-2, då jag kunde gå ut på trappan och borsta tänderna och stå öga mot öga med räven som blev lika överraskad som jag, så att vi stod och tittade på varandra en bra stund innan vi begrep att vi sett rätt."¹⁰



Olof Lagercrantz skrev sent i livet boken *Jag bor i en annan värld men du bor ju i samma*, om sin långa vänskap med Ekelöf. Här förekommer några stycken om Ekelöfs förhållande till musik. Lagercrantz skriver bland annat att Ekelöf i hela sitt skapande liv levde "nära" musiken. "Intimitet och stränghet" är ord som bör vara vägledande genom livet menade Ekelöf. Med dessa ord, skriver Lagercrantz, avsåg han ytterst Bach.¹¹

I en anteckning från 1950 skriver Lagercrantz om Ekelöfs svårigheter att uppskatta Beethoven. Han lånade ut en av de sena stråckkvartetterna till Ekelöf, opus 135, men inför denne fann Beethoven ingen nåd. Han tedde sig för Ekelöf ungefär som "Geijer i Lotten Dahlgrens skrifter" – ett påpekande som väl knappast kan betraktas som en komplimang. Lagercrantz använder till och med ordet "antipati" om Ekelöfs inställning till Beethoven,¹² och i en av sina Grotesker skriver Ekelöf själv: "Att Beethoven var död visste jag redan 1910."¹³ Om man gör en biografisk läsning av det påståendet skulle Ekelöf alltså känt till Beethovens existens – eller snarare: hans icke-existens – redan som treåring. I Ekelöfs novell "Salongsinteriör" kallas Beethoven med en överdrivet orättvis formulering "den goda människan och den dåliga musikern". Att novellen – som sändes till *Bonniers Litterära*

⁹ Gunnar Ekelöf: *En självbiografi*, Stockholm 2007, s. 8–9.

¹⁰ Ekelöf, 2007, s. 153.

¹¹ Olof Lagercrantz: *Jag bor i en annan värld men du bor ju i samma. Gunnar Ekelöf betraktad av Olof Lagercrantz*, Stockholm 1994, s. 21.

¹² Lagercrantz 1994, s. 21.

¹³ Gunnar Ekelöf: *Skrifter. 4, Appendix 1927–1968*, Stockholm 1992, s. 296.

Magasin runt 1940 men aldrig publicerades – inte är något mästestycke erkände Ekelöf själv, och han tvekade inför publiceringen av prosasamlingen *Promenader* att alls låta den gå i tryck. I ett brev till redaktören för *BLM*, Georg Svensson, kallar han den med musikaliska termer för ”en förskräcklig dur-och-moll-sak”. Novellen publicerades först av Reidar Ekner i *Skrifter*, efter Ekelöfs död.¹⁴

Bruno Walter skriver i inledningen till sin bok *Musik och musiker* om vad han kallar Beethovens ”äktä övertygelse”. Kanske är det just denna sida hos titanen som den i allt konfessionslöse Ekelöf ogillar? I ”En outsiders väg” heter det: ”Själv har jag en lång tid avskytt Beethoven av idel begär att börja om från början, att inte ärva”.¹⁵

Betydligt bättre tyckte Ekelöf om Schuberts stråkkvintett i C-dur, op. 163, som han också fick låna av Lagercrantz. Han skriver att den kom Ekelöf att gråta, och citerar vad vännen en gång sagt om Schubert: ”Vet du vad jag tycker är så underbart och märkvärdigt med detta? – att det är en ofullgängen människa! Sjukdomen, isoleringen, efter vad man vet inget kärleksliv.”¹⁶ Det är en träffande karakteristik av Schubert, men på den sista punkten krävs kanske en nyansering: dödsorsaken lär ju ha varit syfilis.



Sibelius kom att få en viss betydelse som musikalisk fond för Ekelöfs tredje diktsamling *Sorgen och stjärnan* från 1936. Förmodligen bidrog Ekelöfs kontakter med finlandssvenska författarkolleger till det livliga intresset för Sibelius.

Ekelöf reste till Finland 1935, en resa som har lämnat vissa spår i hans arbete. Bland annat sysselsatte han sig där med några av de dikter som så småningom kom att ingå i *Sorgen och stjärnan*, utgiven året därpå. En av dem, ”Bockberget”, har en finsk platsbestämning som undertitel: ”Högsåra”. Av hänsyn till Ekelöfs eget, fullständigt förintande omdöme om samlingen ska jag inte citera dikten. Mot *Sorgen och stjärnan* kom Ekelöf nämligen med åren att bli särskilt obarmhärtig. I mitt dedicerade exemplar av samlingen har Ekelöf skrivit: ”Tycker int’ om den” och i den självkritiska essän ”Självsyn” från 1957 skriver han om dikten ”Sångarens sång” att han inte kan komma igenom den annat än möjligen om han hållt i sig en flaska portvin.

¹⁴ Gunnar Ekelöf: *Skrifter*. 6, *Promenader och annan litterär prosa*, Stockholm 1992, s. 269–271.

¹⁵ Bruno Walter: *Musik och musiker*, Stockholm 1967.

¹⁶ Lagercrantz 1994, s. 21.

Vissa dikter i avsnittet Nordiska stämningar anser jag borde broderas på kuddar av ensamma damer att sändas till mig på min ålderdom (då man får hoppas att åtminstone kompositörerna tröttnat på att sätta musik till "Prästkrage säg" o.dyl.). När den funktionalistiska empiren under den nuvarande Heliga Alliansens auspicier gett vika för en mera folkhemstrevlig Karl Johan blir det bäst att ta fram stramaljen, men då Sorgen och stjärnan, som jag för privat bruk döpt till SOS, aldrig i min livstid kommer att utges i en andra upplaga råder jag alla tilltänkta brodöser att skaffa sig textförlaga i tid.¹⁷

Om man läser Ekelöfs brevväxling med Elmer Diktonius får man en glimt av de svensk-finska kontakterna från 1930-talet och några decennier framåt. Förutom litteratur – och dit hörande skvaller – upptar musiken en stor del av vännernas brevsamtal. Föga förvånande, eftersom båda författarna är djupt musikaliska, de arrangerar vid den här tiden sin dikt musikaliskt. Naturligtvis diskuteras Sibelius, som Ekelöf en smula förvånande kallar "tidens Beethoven", och som av Diktonius, på ett slags pilsnerfilmsslang kallas "Sibban". I ett av Diktonius mer retoriska brev ställs Sibelius mot Beethoven, till den förres nackdel: "Det blåser revolt i luggen hos Beethoven, medan Sibbans ungdomliga lejonman blott krusats av nationell väckelse – vore han yngre kunde jag lätt föreställa mig att han tillägnade Hitler en symfoni, medan Beethoven med sin Eroica ärade revolutionens Napoleon."¹⁸

Till Ekelöfs avgörande estetiska upplevelser under trettioalet hör, enligt honom själv, Sibelius femte symfoni i Ess-dur, opus 82. Den omnämns i brev till andra adressater, men förekommer märkligt nog inte i breven till Diktonius. Av den fjärde symfonin i a-moll, opus 63, berömmar sig Diktonius däremot av att ha gjort en aforistisk analys, hårt komprimerad i formuleringen "det ludna bröstet under frackskjortan".¹⁹ Det är det "purfinska" hos "Sibban" som han älskar mest, och han skriver: "Nästa gång vi träffas ska vi tala blott om musik; alla övriga här är omusikaliska drumlar."²⁰



Ett sätt att på ett konkret plan närma sig Ekelöfs musikintresse är att besöka Gunnar Ekelöf-rummet på Sigtunastiftelsen: en rekonstruerad hemmiljö, ett koncentrat av det hus vid Malmbryggan nere vid Mälaren där Ekelöf bodde de

¹⁷ Gunnar Ekelöf: *Blandade kort. Essäer*, Stockholm 1957, s. 167.

¹⁸ Diktonius, Elmer, Ekelöf, Gunnar & Moberg, Ulf Thomas: *Frysom: lysom! Elmer Diktonius och Gunnar Ekelöf brevväxlar*, Bromma 1984, s. 105–106.

¹⁹ *Frysom: lysom!* 1984, s. 106.

²⁰ *Frysom: lysom!* 1984, s. 106.

sista tio åren av sitt liv, från 1958 till 1968. Det är långt mer än ett stämningsfullt minnesrum, det är även en kreativ forskarmiljö där Ingrid Ekelöfs hemarkiv finns tillgängligt för intresserade. Förutom det förnämliga arkivet finns här en mängd fetischer: bland annat Ekelöfs längdåkningsskidor och hans skrivskiva av masonit, avsedd för läsfåtöljen eller sängen. Man kan även avnjuta en tuschhälsning från Evert Taube, kongenialt nedklottrad på ett brevpapper från Den Gyldene Freden.

De pärlgrå bokskåpen, som ritats av Ekelöf själv, rymmer ett antal översiktsverk om musik och några monografier över särskilda kompositörer. På sina ställen finns faktiskt notklotter – bland annat har Ekelöf försökt sig på att i marginalen till Apollinairedikten "La Dame" ur *Alcools* från 1913 sätta musik till texten. Jag är inte kompetent att utifrån en notskrift bedöma den musikaliska kvaliteten på hans försök. Men enligt Tone Bengtsson, som gjort en TV-dokumentär om Ekelöf, var hans kompositioner ingenting märkvärdigt. Hon stödjer sig på ett utlåtande av musikern Janos Solyom, som efter att ha sett Ekelöfs kompositionsutkast med en brutal uppriktighet ansåg att han inte "funnit något av uppseendeväckande värde".²¹

På nothyllan till Ekelöfs numera hopplöst ostämnda klavikord finns ett vykort från Mallorca med en bild av Chopins avgjutna hand, spröd och känslig, nästan manieristiskt framställd. Bilden hör intimt samman med klavikordet, och den har liksom skrivskivan en uppfordrande verkan för den som slår sig ner vid instrumentet. I August Strindbergs våning i Blå tornet finns en motsvarighet i den tunga Beethovenmask som hänger över hans piano. Chopins finlemmade känslighet bildar en antipod till Beethovens grovhuggna drag; på något vis talar dessa kultiska artefakter om respektive författares temperament. De bildkonstnärliga porträtten av musikerna kan på så vis läsas som symboler för eller emblem över de skrivande författarnas litterära verksamheter. Den rumänske filosofen Cioran skrev i sitt genombrottsverk *Bitterhetens syllogismer* att "Chopin har befordrat pianot till lungsens rang."²² Kanske var det *friskheten* hos Beethoven som verkade repellerande på Ekelöf, medan *det sjukligt spröda* hos Chopin tilltalade honom. Ställd mot Beethovens enorma anspråk framstår Chopin – miniatyrens mästare – som en med Ekelöf befryddad konstnärsnatur.

I Ekelöf-rummet finns även författarens skivsamling, integrerad med hustruns, vilket gör det svårt att veta vad som inköpts av Ekelöf, och vad som hamnat där genom hustruns försorg. Enda sättet att dra några slutsatser utifrån samlingen

²¹ Bengtsson 1995, s. 11.

²² Émile Michel Cioran: *Bitterhetens syllogismer*, Stockholm 1989, s. 173.

är genom vissa uteslutningar: skivor inspelade efter Ekelöfs död kan han inte ha lyssnat på. Vidare måste man hålla i minnet att skivsamlingen vuxit fram organiskt, under lång tid, och att en del skivor sannolikt har förkommit.

Det finns än så länge bara en provisorisk och bristfällig katalog över samlingen. Bland posterna råder en mild men överskådlig förvirring, ett resultat av inkonsekvenser i hanteringen av diverse diskofila uppgifter. Det är ändå lätt att förlora sig i denna katalog, ungefär som när man läser en bibliografi: en post leder vidare till en annan, som pekar mot en tredje, och snart är man fast – ett sublimt nöje, tryfferat med petitessens tjusning. En kort blick på katalogen visar att samlingen domineras av kvintetten Bach, Mozart, Chopin, Bartók och Stravinsky.

Ännu bättre är det förstås att på plats examinera samlingen. Man finner då att där finns förvånansvärt lite Schubert och inget av César Franck. Av Beethoven finns förvisso de sena stråkkvartetterna, men i en inspelning med La Salle Quartett från 1977. Den har alltså troligtvis – i likhet med en del annat – införskaffats av Ingrid Ekelöf, efter makens död.

Bland de sönderspelade skivorna kan man göra många intressanta upptäckter. Exempelvis kan man med viss förvåning konstatera att Ekelöf – eller någon annan – valt att i ett Mozart-konvolut gömma en LP-skiva där Ekelöf tillsammans med Erik Lindegren, Karl Vennberg och Artur Lundkvist läser egna dikter.²³ Någon Mozart-skiva, hemmahörande i detta konvolut, syns inte till.

Intresset för djärvt moderna kompositörer av Bartóks slag hade förberetts redan i Ekelöfs absoluta ungdom. I "En outsiders väg" skriver han om hur han med "slyngelålderns begynnande djärvhet" satt gränslinje över takåsen invid Johannes kyrka – familjen bodde på Kammakargatan – där han rökte förbjudna cigaretter och "stirrade in i solen som en anakoret". Han fortsätter:

Solnedgångsklättringarna hängde samman med musikaliska utsvävningar. Jag brukade utbreda mig i ändlösa serier av osammanhängande, ofta mycket dissonanta ackord, som jag avlyssnade ett efter ett. Jag hyste redan misstro till vad som i familjekretsar kallades 'musikaliska' personer och gör så än – i vidaste bemärkelse. Jag har aldrig, varken förr eller senare, velat se någon *principiell* skillnad på välljud och dissonans och aldrig haft lätt att foga mig i det disciplinära. Jo, i Bach och italienarna. Det var också nästan ett slags matematisk njutning för mig att lyssna till dessa ackord, till strängarnas långsamma förtonande. Toner och övertoner, klanger och återklanger jagade varandra därinne i resonansbottnens mörker – linjer som böljade jämsides, tangerade varann, skar varann, influerade varann, pulserade och rytmiskt för att ta till en grafisk beskrivning. Klangfigurer upprepades regelbundet,

²³ Grammofonskivan heter "Svenska diktarröster" och är utgiven av Swedish Society på 1960-talet. Exakt årtal saknas.

svängningar återkom med jämna mellanrum ända tills den sista, avlägsna klangen så att säga förlorat sig ut i universum. Matematiska serier förlorar sig på samma sätt i oändligheten.²⁴

Lägg märke till hur Ekelöf skriver ”utbreda mig i ändlösa serier” – dessa piano-experiment tycks ämnade att expandera personligheten, tänja själens domäner. Sannolikt rör det sig inte om några strikta skalövningar, snarare dagdrömmande och världsfrånvända improvisationer, följande helt andra lagar än musikens. Tankarna om den omusikaliske som musikalisk har Ekelöf på flera andra ställen använt sig av. I den lynniga dikten ”Enquête” ur *Färjesång*, har Ekelöf på ett raljant sätt deklarerat sin syn på litterära enkäter. Fram träder där ett diktjag som lydigt svarar på de ställda frågorna, men gör det på ett sätt som liknar den vise dårens, fullt av sanningssägande och gåtfulla paradoxer. ”Enquête” representerar ett slags ideal självsyn, där diktaren själv både ställer frågorna och formulerar svaren. En av frågorna lyder: ”Er religiösa mening, om ni har någon?” Ekelöfs gåtfulla svar lyder: ”Densamma som min mening om musik: Att endast den sant omusikaliske kan vara musikalisk.”



Vid en radiointervju som gjordes i Ekelöfs hem 1966 hörs i bakgrunden några av Musorgskijs ”Sånger”. Det kan onekligen tyckas en smula arrogant att inte låta grammfonen vila när man har besök av Sveriges Radio. Reportern Carl Magnus von Seth, som sökt upp Ekelöf för att samtala om den aktuella diktsamlingen *Sagan om Fatumeh*, anser sig till och med tvungen att för lyssnarna kommentera den störande bakgrundsmusiken.²⁵

Det är den bulgariske operasångaren Boris Christoff som tar ton, i en inspelning från 1961. Denna återfinns i Ekelöfs samling i form av en box om fyra LP-skivor, vilken stolt deklarerar ”Complete recording”, utgiven av His Master’s Voice. Utgåvan är verkligen ambitiös: det medföljande texthäftet med 85 sidor i LP-format står – förutom med en mängd kommentarer författade av Christoff, och flerspråkiga översättningar av texterna – även med en mängd bilder, och på omslaget en reproduktion av Ilja Repins berömda porträtt av Musorgskij från dödsåret 1881, där han liknar en bedagad landstrykare. Ingrid Ekelöf har under bilden skrivit, med blyerts: ”Detta härjade ansikte talade till G. E.”

²⁴ Ekelöf 1947, s. 77–78.

²⁵ ”Gunnar Ekelöf i Sveriges Radio”, volym 3 (1958–66), spår 5: ”Intervju om Sagan om Fatumeh av C. M. von Seth”. CD:n utgiven och producerad av Gunnar Ekelöf-sällskapet 2000.

En parentetisk märklighet är att "Boris avsked och död" ur Musorgskijs opera "Boris Godunov" har förpassats till ett konvolut som ursprungligen omslöt Kurt Weills "Tolvskillingsoperan". För att röja konvolutets innehåll har Ekelöfs helt sonika klippt ett hål, där skivans etikett tittar fram.

Musorgskij har på ett något oväntat sätt lämnat ett konkret bidrag till Ekelöfs diktning. Leif Sjöberg, som tillsammans med W. H. Auden översatt Ekelöf till engelska, har skrivit en belysande kommentar till sitt arbete med dikten "Orm-huvud" – som avslutar *Sagan om Fatumeh*.²⁶ Sjöberg skriver där om hur ett ord i Musorgskijs sångcykel "Dödens sånger och danser" plockats upp av Ekelöf, som i de ryska orden "Baju! Baju!", vilka betyder ungefär "lull, lull", valde att istället höra grekiskans "Avgó! Avgó!", som betyder ägg – en avsiktlig felhörning, som hos Ekelöf tagits till vara och förärats platsen som gungande inledningsord i dikten, vilken lyder i sin helhet:

Avgó! Avgó! Så ser dig
den fattiga bondhustrun
som när en tråplogfåra är plöjd
lyfter sitt ansikte
och torkar svetten ur pannan
innan hon börjar med nästa

– Är du ett ägg i rymden
som hönan lagt med ett skrovligt skal
eller är du ett vindägg, en dunkel spegel
för våra åkrar och berg?

Men ängeln griper henne i armen
och pekar åt sidan
Där föll nyss en Stjärna
och lämnade tomrum
i Månens skära.²⁷

Vad vi har här är ett intressant exempel på hur musik – eller kanske hellre: tonsatt text – återbördas till sitt ursprungselement, rövas från musikens sfär för att åter bli litteratur, gå från ljudvåg till trycksvärta. Med en interartiell terminologi rör det sig om en transformation, något som uttryckt i en konstart omformuleras och

²⁶ *Ögonvittnen om Gunnar Ekelöf*, Magnus Halldin, Daniel Möller och Erland Törngren (red.), Stockholm 2009, s. 115–116.

²⁷ Gunnar Ekelöf: *Sagan om Fatumeh*, Stockholm 1966, s. 107.

omtolkas i en annan uttrycksform.²⁸ Lägg till detta att dikten av Ekelöf kompletterats och slutförts med hjälp av en annan konstart: en reproduktion av en fresk från en Serbisk kyrka, där en ängel står framför en gammal herde och pekar mot himlen, dit herden i from vörndnad riktar sin blick.²⁹ I Sjöbergs översättning har "Avgó! Avgó!" ersatts med engelskans "Moon! Moon!". Han motiverar sin översättning med följande ord:

In the picture there is neither egg nor moon! But the poet made the Russian 'Baju!' into the Greek 'Avgó', then made his egg into a moon: moved by the shepherd's simple piety, and his own profound experience before the sublimity of the scene, Ekelöf sang 'Avgó! Avgó!'. Later he went on to make the shepherd into an old woman, thereby further underscoring the female dominance – the almost frenzied devotion to women – in *The Tale of Fatumeh*.³⁰

Att det råkar vara en felhörning som antänder Ekelöfs dikt gör bara exemplet så mycket mer vildvuxet och intressant. Den säregna skaparprocessen bekräftas och fördjupas av att Ingrid Ekelöf i texthäftet till Christoffs tolkning intill sång 48 skrivit: "enl G. i brev till Brita W(igforss) skulle 'avgó' ha hörts i denna sång". Men vid sång 50, Berceuse, har hon sedan lämnat den motsägelsefulla uppgiften: "Jag tror att det är i denna sång G hörde orden avgó, avgó". Stilenligt bevaras därmed en ekelöfsk hemlighet, och verkets fortlevnad garanteras genom att hålla olika uttolkare sysselsatta.

Exemplen på olika interartiella relationer av det här slaget är många i Ekelöfs författarskap, och det gäller inte bara överklivningar – transformationer – från klingande musik till diktens verbala uttryck. Trafiken går i alla upptänkliga riktningar. Bläddrar man bland hans manuskript stöter man här och var på små miniatyurer, teckningar och skisser till stöd för minnet, försök att åskådliggöra ett resonemang eller en stämning. På ett mer konkret och genomfört plan kan man erinra om det suggestiva porträttet av fadern i prosastycket "Ett fotografi" från 1956, där Ekelöf genom att beskriva ett fotografi med minutiös noggrannhet och detaljskärpa tecknat ett psykologiskt porträtt av sin syfilitiske far. För att inte tala om alla de ekfraser som utgör en så viktig del av Diwantrilogin.

²⁸ Se Hans Lund: "Medier i samspel", *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, Hans Lund (red.), Lund 2002, s. 19–22.

²⁹ Den bok Ekelöf haft för ögonen är *Fresker och ikoner* av O. Bihalji-Merin och S. Mandić, utgiven av Alhem förlag 1958, den aktuella bilden har nummer 45. Den återger en fresk från Sopo'cani i Serbien. Se *Gunnar Ekelöf framför bilden* av Ulf Thomas Moberg, Bromma 1999, s. 93.

³⁰ *Ögonvittnen om Gunnar Ekelöf* 2009, s. 116.

Sjöbergs kommentar till översättningen av "Ormhuvud" innehåller som bonus en levande beskrivning av Ekelöf som musiklyssnare. Sjöberg skriver om hur han vid ett besök hos författaren fann denne i ett bedrövt skick: trött och spänd tog han emot i sitt Sigtunahem. Det enda Ekelöf kunde tala om med någorlunda känsla och inlevelse var musik, och hur samtalet än rörde sig återkom han ständigt till Musorgskij. Djupt rörd, nynnande och gestikulerande, spelade han sedan LP-skivor med kompositörens melankoliska barnsånger. När musiken slutligen blev mindre känslös lade han sig på sängen. Efter en stund blev ansiktet fridfullt och han somnade, allt medan Musorgskijs musik fortsatte i bakgrunden.



Texten följer föreläsningens diktion, och endast smärre korrigeringar har gjorts i mitt föreläsningsmanuskript.

Källor och litteratur

Otryckt material

Gunnar Ekelöf i Sveriges Radio, volym 3, 1958–66. CD utgiven och producerad av Gunnar Ekelöf-sällskapet, Älvsjö 2000

Tryckt material

Bengtsson, Tone: "Fyra TV-filmer om Gunnar Ekelöf. Några reflektioner kring arbetsmetodik och filmatisk form", *Liv, verk och tid – till biografiskrivandets renässans. Fyra TV-filmer om Gunnar Ekelöf: några reflektioner kring arbetsmetodik och filmatisk form*, Stockholm: Kungl. Musikaliska akad. 1995

Cioran, Émile Michel: *Bitterhetens syllogismer*, Stockholm: Symposion 1989

Diktonius, Elmer, Ekelöf, Gunnar & Moberg, Ulf Thomas: *Frysom: lysom! Elmer Diktonius och Gunnar Ekelöf brevväxlar*, Bromma: Cinclus 1984

Ekelöf, Gunnar: *Blandade kort. Essäer*, Stockholm: Bonnier 1957

Ekelöf, Gunnar: *En självbiografi*, Stockholm: Bonnier 2007

Ekelöf, Gunnar: *Sagan om Fatumeh*, Stockholm: Bonnier 1966

Ekelöf, Gunnar: *Skrifter. 4, Appendix 1927–1968*, Stockholm: Bonnier 1992

Ekelöf, Gunnar: *Skrifter. 6, Promenader och annan litterär prosa*, Stockholm: Bonnier 1992

Ekelöf, Gunnar: *Strountes*, Stockholm: Bonnier 1955

Ekelöf, Gunnar: *Utflykter*, Stockholm: Bonnier 1947

Fresker och ikoner: medeltida konst i Serbien och Makedonien, Oto Bihalji-Merin och Svetislav Mandić (red.), Malmö: Allhem 1958

Höglund, Bengt: "Gunnar Ekelöf och musiken", *Musiken i dikten. En antologi*, Carl Fehrman (red.), Stockholm: PAN/Norstedt 1969

Lagercrantz, Olof: *Jag bor i en annan värld men du bor ju i samma. Gunnar Ekelöf betraktad av Olof Lagercrantz*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 1994

Lagerroth, Ulla-Britta: "Intermedialitet. Ett forskningsområde på frammarsch och en utmaning för litteraturvetenskapen", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, nr. 1, 2001

Lund, Hans: "Medier i samspel", *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, Hans Lund (red.), Lund: Studentlitteratur 2002

Moberg, Ulf Thomas: *Gunnar Ekelöf framför bilden*, Bromma: Cinclus Press 1999

Sommar, Carl Olov: *Gunnar Ekelöf. En biografi*, Stockholm: Bonnier 1989

Walter, Bruno: *Musik och musiker*, Stockholm: PAN/Norstedts 1967
Ögonvittnen om Gunnar Ekelöf, Magnus Halldin, Daniel Möller och Erland
Törngren (red.), Stockholm: Gunnar Ekelöf-sällskapet 2009

At se med Ekelöf

– bemærkninger til filmen/dobbeltdvd'en

Ekelöfs blik – Blikke på Ekelöf

Neal Ashley Conrad Thing

Den der virkelig ser, / ser kun det han er uden

– Gunnar Ekelöf

☞ Hvordan filmer man digte? Hvordan finder man frem til de rette filmgreb, den adækvate æstetik, der kan modsvare en digters poetiske univers og tankeverden? Hvordan undgå at falde i illustrationsfælden og hvordan samtidig sikre, at det poetiske udtryk kan få lov til at stå stærkt og tydeligt frem uden pædagogiske krykker? Det er spørgsmål, som filminstruktøren Claus Bohm og jeg igen og igen måtte tage stilling til under arbejdet med Gunnar Ekelöfs digtning. Æstetiske og diverse andre tvivlsspørgsmål forfulgte konstant projektet under filmningen såvel som i den essentielle afsluttende klippefase. Resultatet af det fælles filmprojekt blev dobbeltdvd'en *Ekelöfs blik – Blikke på Ekelöf*, der havde premiere på digterens 100-års-dag i september 2007 i Stockholm. Den er siden blevet vist på TV i de nordiske lande.

Sigtet med dette essay er at kaste lys over nogle af de dispositioner, der lå til grund for at arbejde med Ekelöf på film på et såvel kunstnerisk som dokumentarisk niveau. Det vil i den forbindelse også være relevant at sætte ord på, hvad de to film har at gøre med og hvorfor de har fået de pågældende titler. Desuden skal der knyttes nogle kommentarer til, hvad det er for nøgler til Ekelöfs digtning, som man bliver udstyret med, når man ser *Ekelöfs blik*. Endelig skal også den mangedimensionelle perspektivbredde til slut påpeges gennem et yderst kortfattet sammendrag af de interviewedes opfattelser af det mest afgørende hos Ekelöf. At der kun gøres ganske lidt ud af de respektive interviews, skyldes blot, at jeg sidst på året udsender dem i stærkt redigeret form i bogen *Nordens Fyrste. Ekelöf i Norden. 20 samtaler med nordiske kulturpersonligheder i anledning af 100-året for Gunnar Ekelöf*.

I begyndelsen

Bohm og jeg stod i begyndelsen tvivlende overfor, hvordan vi overhovedet skulle konfrontere os med kraften og de komplekse perspektiver i det ekelöfske materiale. Hvis vi i researchfasen var begyndt med at interviewe Horace Engdahl, i stedet for – som tilfældet ville – at tale med ham til allersidst, er det spørgsmålet om vi overhovedet var kommet i gang og havde disponeret som vi gjorde. Han fastslog uden tøven, at Ekelöf rager op over alt andet i den nordiske kultur. Dét udsagn fortalte os, at vi vist ikke helt havde gjort os klart, hvilken digter, vi her havde at gøre med. Det er måske i sidste ende kommet filmen til gode?

Under mine første læsninger af Ekelöfs digte tilbage i slutningen af 1980'erne, fik jeg straks øjnene op for den lyriske formåen, men at Ekelöf tilmed – af fremtrædende, hyperbelæste, kritiske litterater som Engdahl – anses for at være den absolut mest belæste og historisk vidende moderne digter i Norden kom som noget af en overraskelse. Efterhånden som jeg læste mig igennem forfatter-skabet fik jeg selv øjnene op for, hvor udfordrende Ekelöf er. Og hvorfor den betydningsfulde kritiker, litterat og digter Poul Borum hele tiden vendte tilbage til Ekelöf som den største af dem alle.

Udover det uomtvistelige digteriske talent er det givetvis Ekelöfs omfattende historiske og arkæologiske viden såvel som forfatterskabets totale rækkevidde, Engdahl har in mente, når han påpeger digterens generelle betydning. En passant bemærket, havde Engdahl, der for øvrigt er opvokset i Kammakargatan i opgangen ved siden af Ekelöfs i Stockholm! (det tog et stykke tid før han fandt ud af det) i sin ungdom læst og rejst rundt med Ekelöfs samling *Vägvisare till underjorden* (1967) til de steder, først og fremmest i Tyrkiet, hvor Ekelöf opholdt sig på sine rejser og forholdt sig til i digtene. Det er dén digtsamling, der også har haft altafgørende betydning for den finlandssvenske digter Tua Forsström, hvilket hun også gør opmærksom på i *Ekelöfs blik*.

Reservation og bestræbelser

I Sverige hersker der stor respekt om Gunnar Ekelöfs person og virke. Med god grund. Men at vi ligefrem under researchen til filmen skulle støde på en særlig slags svensk reserverethed, hvor man helst ikke vil ud med sproget, når talen falder på, hvad man som svensk kritiker eller litterat egentlig mener om Ekelöf og hans digtning, det undrede os. Det virkede iblandt som om man helst holder Ekelöf for sig selv som sin egen bedst bevarede hemmelighed. En anden forklaring kunne være, at man simpelthen finder ham for kompleks at tale om, fordi det er svært at læse ham indgående. Man finder det måske derfor upassende at udtale

sig om noget, man ikke er helt sikker på, men bare godt kan lide eller er stærkt tiltrukket af. Det fremgik i hvert fald blandt dem vi talte med, at Ekelöf i hvert fald ikke tilhører de mest folkekære. Han ligger ikke på svenskernes tunge – som Evert Taube, Bellman og Strindberg.

Her var to danskere, der satte sig for at skabe en film om en af Sveriges mest respekterede digtere. Som efter at have søgt penge gennem fem år gik i gang uden at ane, hvad det krævede. Vores ønske var dels at tage på en opdagelsesrejse i Ekelöfs forfatterskab og dels at kaste lys over de mest centrale temaer, motiver og figurer i form af et æstetisk formidrende filmdigt, en poetisk fortælling, om man vil, der ville befinde sig et uforudsigeligt sted mellem smerte, melankoli og humor. Vi ønskede at skabe en film, der med det poetiske blik i front ville være i stand til at kaste nyt lys over forbindelser mellem sjæl, identitet og samfund. En film, der samtidig kom Ekelöf i møde i forhold til hans opsætsige bestræbelser på at gøre op med samtiden. Høje mål, javel, men der var intet at raffe om.

Vi måtte strække vores viden og fantasi til det yderste for at få lagt det rette filmiske snit i forhold til Ekelöfs digtning. Vi drøftede uophørligt, hvad der skulle gøres, hvad der skulle fokuseres på, men stræbte altså i enighed lige fra begyndelsen efter at skabe en *billedfortælling*, hvor det tematiske snit i forhold til forfatterskabet viste sig at være det bedst anvendelige fortælletekniske såvel som æstetiske greb. Det gjorde det muligt for os at holde fokus på en fortælling, hvor billederne, såvel de levende billedsekvenser som stillbillederne, blev prioriteret frem for at vi hele tiden skulle citere fra et digt for at legitimere, hvad vi gjorde.

Med andre ord gjorde *fortællingen i billeder* det muligt at vise nogle af de *stemninger*, *sindstilstande* og de *tanker*, man blev ført ind i eller gør sig, når man læser Ekelöf. Endelig hjalp den tematiske vinkling os med at ordne ”stoffet” – forfatterskabet, og i særdeleshed de enkelte digte, der skulle arbejdes med i filmen. Vi måtte kort sagt vælge en masse fra, men det kunne vi netop, fordi vi vidste, hvad vi ville fokusere på. Lige præcis dét er den store fare, når man arbejder med et så sammensat stof som Ekelöfs digtning – at man let mister overblikket og fortaber sig i ligegyldige detaljer. Det værk, der fra begyndelsen hjalp os med at strukturere stoffet og gøre billedfortællingen mulig, var Anders Olssons afhandling *Ekelöfs nej*. Værkets overskuelige, stramme og analytiske struktur inspirerede os til at udfærdige en drejebog, der hurtigt voksede til et helt kompendium, der blev det ansporende, anfægtende grundlag for det, vi gjorde. Drejebogen/kompendiet rummede de digte, vi var blevet enige om at vælge ud skulle bruge i filmen, samt Bohms tematisk afsnitsinddelte, billedæstetiske pejling i forhold til den fortælling, vi ønskede at skabe. Drejebogen banede vejen for den økonomiske

støtte, der muliggjorde den omfattende rejseaktivitet rundt i Norden, og det var dén Bohm og jeg praktisk og æstetisk orienterede os efter under realiseringen af filmen. Men der var ikke tale om, at vi på nogen måde blot overtog Olssons ræsonnementer eller kapiteltitler; vi tog afsæt i dem og byggede videre på dem i bestræbelsen på at skabe et fasedelt ”kapitelforløb”. Et forløb, vi dog aldrig fulgte slavisk, fordi de organiske krav tog til undervejs. Med ”organiske krav” menes, at filmen som materiale udviklede sig egen vilje under den formdannende proces – sin egen vilje til form, så at sige – og dermed snart også sin egen fortælleform. Det vil altså sige den *formvilje*, man kommer i kontakt med under skabelsesprocessen, mens man arbejder med film og digte i samspil; den trak os i andre retninger og inviterede os til at foretage andre dispositioner. Vi skabte således, ud fra de beskrevne præmisser, en *billedfortælling*; en beretning, der først og sidst viser, beskriver og portrætterer Gunnar Ekelöf gennem hans digtning som en moderne mystiker. Men som den Fyrste af Emgion han omdøbte sig selv til, blev det lige så afgørende at få den digteriske modstandsmand, som Ekelöf virkelig var og er, frem i lyset. Dette credo var og forblev et digterisk mantra for ham:

Den seende bliver bländad, den älskande hamnar i rännstenen och för den som vill ändra på det hela finns inget annat yrke än motståndsmannens...när varje dag bliver et nytt bevis på människo-odjurets dåraktighet.¹

Bohms filmiske bestræbelse gik på at forsøge at skabe en billedfortælling med direkte forbindelse til de digte, vi havde valgt ud. Digtene skulle så vidt muligt læses op enten i deres helhed eller i brudstykker undervejs (og alle anvendte digte skulle trykkes i deres helhed i bookletten). Bohm og jeg stræbte efter at skabe en billedfortælling der kunne berøre tilhøreren sjæleligt og skabe indre rystelser! Kunne det samtidig lade sig gøre at få Ekelöf – med sin egen stemme og digte – til at indgå i filmen som den bredt (med)vidende visionære guide, ville tilskueren på samme tid blive i stand til at se vores kultur gennemlyst af det poetiske blik. Med ”blik” mener jeg her ”bevidsthed”. Når det gælder filmens titel, *Ekelöfs blik*, sigtes der til flere slags blik, som spiller en afgørende rolle gennem hele forfatterskabet, hvilket også Anders Olsson har påvist i den førnævnte afhandling *Ekelöfs nej*.²

¹ Gunnar Ekelöf: *En röst. Efterlämnade dikter och anteckningar*, Stockholm 1973.

² Se nærmere herom hos Anders Olsson i *Ekelöfs nej*, kapitlet ”Blicken: blindhet och vision”, Stockholm 1983, s. 129–174.

At se med Ekelöf

Men hvordan se med Ekelöf? Hvordan se med en digter, der på så kompleks vis fastholder spændingen mellem vision og blindhed som orienteringsmåder? Ekelöf digter med bevidstheden om, at den blinde er den eneste egentligt seende. Det skyldes, at den blinde har en vision, som er styret af evnen til at se det usynlige, det, der ikke findes, fraværet. Det fremgår med al ønskelig tydelighed af det helt centrale, men komplekse digt "Den dubbla bokföringen" fra digtsamlingen *En natt i Otočac* (1961) – det indgår som det første digtcitat i filmen, læst op af Ekelöf selv:

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

O Intet, rikt på prydnader
O Intet, vishetens dopfund
fylld av offrade blickar, Intets prydnader
Intets brinnande ljus
Under Intets valv, burna
Av mäktiga pelare, som orgeltoner
i et register där vibrationerna tar ut varann
Dagsljuset målade fönster
av färger som tager ut varann
böner av ord som tar ut varann
handlingar vilkas orsak upphäver verkan
och alt tand för tand tar ut varann
Jämvikt! O katedral
som plånar ut dig själv:
Vision och motvision!
Upphävelsens domän, inte förhåvelsens.³

Digtet her fremstår fremdeles som ofringens sted, hvor synsmåder og hensigter og intentioner går til grunde gennem den poetisk opretholdte nivellering af diverse forsøg på at skue, at gennemskue og sætte en vision eller en mening igennem. Det sker via en nøgtern fastholdelse af Intet, af intethedens ophævende mystiske

³ Gunnar Ekelöf: *En Natt i Otočac*. Stockholm 1961, s. 18–19.

gestalt. Digtet ovenfor påpeger på linje med titeldigtet fra *Köp Den Blindes Sång* fra 1938, at de, der tror, at de ser, ikke får øje på andet end deres egen dumhed, deres egne for-domme eller indbildske forestillinger. De ser kun skyggerne, akkurat som i Platons hulelignelse. Men ingen, ej heller det implicerede poetiske jeg med dets blik går fri:

Men alla de är blinda
Som tror att de ser
Och de som bara låtsas
Är blinda än mer
Och blindast av alla jag
Som knappast anar dag!

For Ekelöf ser den, der *virkelig* ser, hele tiden sine egne mangler og det han er foruden. Akkurat som i indledningscitaterne til dette essay: "Den der virkelig ser, / ser kun det han er uden." Bliktematiseringen i Ekelöfs digtning har i høj grad at gøre med ønsket om at bryde vej til en ny synsmåde gennem systematisk at punktere de tidligere gældende måder at se og orientere sig på, samt måden, hvorpå man giver noget (ny)betydning.

Ekelöfs digtning udgør en alarmeret bevidsthed. En væsentlig drivkraft, ledetråd og stilistisk-retorisk instans er paradokset som netop anvendes som et blik på verden, på mellemrum, på overgange, på inkonsekvenser, på kærligheden, på døden og sproget. Dét paradoksale, komplekst sammensatte blik har været yderst motiverende for arbejdet med *Ekelöfs blik*. Det provokerede os ganske simpelt til at tænke anderledes, og det fik også Bohm som filmskaber til at gå anderledes til opgaven, end han nogensinde havde gjort før, hvilket også blev bemærket af en anmelder.⁴ Han forsøgte tydeligvis at gøre kameraet til et blik. Et hvileløst blik på verden. På én gang sit eget og et andet blik, der kunne være Ekelöfs. Og dermed det blik digtene ser med, hvilket igen betyder, at man som tilskuer til den færdige film anspores til at se på samme måde og dermed forholde sig som et sådant

⁴ Således skrev skribent og filmanmelder Lars Movin: "Filmen [*Ekelöfs blik*] er lavet i samarbejde med litteraten Neal Ashley Conrad og fremstår på én gang som Bohms hidtil mest ambitiøse værk (ikke mindst visuelt) og som et forførende, frygtløst og kongenialt forsøg på at trænge ind i det store ukendte, som var Ekelöfs klangerum. [...] Claus Bohm har i de senere år valgt selv at stå bag kameraet i sine film. Og med den nye films anelsesfyldte visuelle fragmenter, der balancerer mellem ydre iagttagelse og indre tolkning, er han [Bohm] modnet betragteligt som billedmager. Uden at instruktørerne selv træder ind foran linsen fremstår resultatet som et dybt personligt værk, hvor man mærker både Bohms på én gang famlende og målrettede blik og Conrads tilstedeværelse i de ofte intense samtalscener." "Hverken hverken eller", *Information*, 20. sept. 2007.

levende poetisk blik til verden, som den tager sig ud og glider forbi. En typisk tendens i Ekelöfs digteriske måde at se på er netop at den ikke kender til grænser. Og opstår der nogen, brydes de ned eller udfordres fra andre sider, f.eks. gennem en aktiv brug af paradokset som det helt essentielle middel i etableringen af et radikalt og gennemgribende poetisk modsprog. Poetiske paradokser, der både er i stand til at bryde med det vedtagne og til at forene ekstreme modsætninger. Hans digteriske bevidsthed glider i løbet af no time afsted fra ting til følelse til tanke til drøm til erindring til lyd eller duft. *Ekelöf blik* pejler konkrete steder, indre og ydre landskaber med en melankolsk grundtone i bunden. En grundtone, der også udgør det vandførende lag i billedsekvenserne.

I forlængelse heraf, var det vores naive håb, at dele eller sekvenser af filmen ville gøre publikum i stand til at se ind i nogle sammenhænge, man ellers ikke får øje på. Samtidig var det et mindst lige så idealistisk ønske, at man ville kunne se og opdage nye sider og vinkler i Ekelöfs forfatterskab gennem filmmediet. Det var vigtigt for Bohm at udforske, hvad filmmediet kunne udrette i forhold til Ekelöfs digte.

Under forarbejdet til filmen trængte flere og flere spørgsmål sig på, som jeg fik lejlighed til at stille nogle af nordens betydeligste forfattere, digtere, kunstnere og forskere. De gik bl.a. på, hvad Ekelöf har betydet for dem og hvordan han har påvirket dem, på hvad det specifikt ekelöfske er, på hvor tyngdepunktet i forfatterskabet ligger, på hvad man kan lære af Ekelöf, og, hvis der er en ekelöfsk arv, hvad rummer den så? Svarene og bidragene til en bredere forståelse af Ekelöfs enorme betydning findes på DVD nr. 2, *Blikke på Ekelöf*. Hvad der først tegnede sig som et interessant ekstramateriale til hovedfilmen, viste sig siden at udgøre et vigtigt materiale til en samtale-DVD. En sådan er aldrig blevet lavet på film i forsøg på at pejle og afspejle, hvad Ekelöf betyder for digtere og forskere i Norden. Samtalerne spænder fra islandske E.M. Gudmundsson, finske Tua Forsström, svenske Horace Engdahl til den danske forfatter Ib Michael. Hver af samtalerne står for sig selv, men kan samtidig bruges i forhold til selve hovedfilmen, den kunstneriske dokumentarfilm *Ekelöfs blik*.

DVD nr. 2, *Blikke på Ekelöf*, rummer det egentlige dokumentarmateriale, som ligger til grund for hovedfilmen, der kan give enhver, som ikke kender til Ekelöf, en grundig indføring og information. Det gælder bestemt også dem, der allerede har læst eller forsket i hans forfatterskab. De to film og bookletten udgør tilsammen en dialogisk helhed. Boksens dele kan ses og læses som dele, der belyser hinanden.

Syv nøgler

Der er øjeblikke i *Ekelöfs blik*, som kan opfattes som alternative fortolkningsnøgler til hele Gunnar Ekelöfs værk. Med ”nøgler” tænker jeg for det første på, at der på udsagnsplanet gennem de respektive digteres og forskeres udsagn leveres *indgange og tilgangsvinkler* til Ekelöfs forfatterskab og tænkemåde. Men ”nøglerne” skal for det andet også forstås i relation til filmens sprog – selve billedfortællingen! – der også skænker nøgler til tilskueren i form af tematiske og æstetiske vinkler på forfatterskabet, der åbner det på kryds og tværs gennem filmens og kameraets medie. For det tredje skal nøglerne også ses som nye og andre måder at læse Ekelöf gennem erkendelsesmåder og -former, der danner sig undervejs, mens man tilegner sig filmen. Det vil sige gennem de møder digtene og filmen skaber i samspil. Med erkendelsesmåder menes eksempelvis den østlige og orientalske opfattelse som en stadig udfordring til den vestlige og nordiske tankegang; en vinkel som *Ekelöfs blik* kredser om igen og igen.

Den første af dem giver Horace Engdahl med sin påpegning af, at man gennem at læse Ekelöfs digte i bedste fald kan opnå ”*att bli barn till sig själv*”. Den første nøgle skal altså her ses som en indsigt, en anskuelse og i bedste fald en erkendelse, man som læser får indblik i, når man indgående beskæftiger sig med Ekelöf. Det vil sige – læser og læser og lever med hans digte, som Engdahl har gjort gennem årene. Engdahl peger på en implicit indsigt i livsforholdene, som Ekelöfs digte rummer. En indsigt, man kan opdage og tilegne sig. At blive barn til sig selv er altså dét, Ekelöf, ifølge Engdahl, viser vejen for – som en trøst overfor den afmagt, splittelse og ensomhed, som præger den menneskelige tilværelse. Det er diwandigtningen, Engdahl sigter til, i særdeleshed samlingen *Sagan av Fatumeh* (1966). Den tager Bengt Landgren også under behandling i sin essentielle afhandling *Ensamheten, döden och drömmarna. Studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs diktning*, Lund 1971. Der påpeger han, hvorledes barnet og moderen fremstår som identiske, men spørgsmålet bliver så, hvordan Fatumeh kan siges at være barn til sig selv, når forholdet mellem elsker og Fatumeh fremstår som en relation mellem mor og barn: ”i mannen möter Fatumeh således sitt barn, men på samme gång sig själv, sin egen spegelbild – han er ju hennes spegel, liksom hon utgör hans skugga.”⁵

O, min moder
jag vet vart du sålde mig

⁵ Bengt Landgren: *Ensamheten, döden och drömmarna. Studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs diktning*, Stockholm 1971, s. 255–56.

det var till den Höga Port
som heter Döden
I dess värld av speglar skall jag möta
mig själv som ett barn av mig själv
med de visor du skänkt mig
med skönhet, med sagor
med djupa ögon, med mjölk
med en famn, med den lukt av min ammas svett⁶

Den anden nøgle vedrører *sprækken og mellemrummet som et æstetisk blik*. Det er et aspekt, en vinkel, et greb og en læsemåde, der viser sig gennem filmens udforskning af grænser og forsøg på at kile sig ind i mellemrum og sprækker, ind gennem lag på lag af blikke og opfattelser, ind i en zone hvor livsprocesserne flyder sammen og hvor liv og død skærer hinanden. Ind i rum, hvor individualiteten opløses. Ind i rum, hvor grænserne udviskes, men hvor sprækker og mellemrum hele tiden viser sig: ”O smala springa / mellan gott och ont”.⁷ Opløsningen af individualiteten har Landgren også præcise formuleringer for. Han taler om en ”avindividualisering, en utplåning av gränserna mellan jag och du, liv och död: det är en återupplevelse av den gemenskap som existerade före födelsen, före splittringen i skilda kön och individer och samtidigt en anteciperings av den proces varigenom dessa gränser definitivt upphävs, döden.”⁸

Den tredje nøgle er *døden*. Døden er generativ for Ekelöf gennem hele hans forfatterskab. Den er permanent til stede i hans digtning, hvor døden ses som et punkt, hvor alt slutter og begynder. Den er det punkt, der forsyner vort liv med et orgelpunkt og den er altings forudsætning og er således også filmens udgangs- og omdrejningspunkt. Præcis dét aspekt forsøger filmen at slå fast fra begyndelsen. Ikke blot at livet skal ses på dødens præmisser, men at døden er en instans man kan knytte an til og betjene sig af – og dermed bruge som en nøgle til livet. Døden er den ultimative kraft for Ekelöf.

Ekelöf ser med døden, han ser livet gennem døden. At se livet med dødens blik, som filmen også tilstræber og forholder sig til i flere sekvenser, ikke mindst i første og sidste del. Det er klart, at vi med døden her har at gøre med en tematisk nøgle til forfatterskabet, men det er jo også en hermeneutisk nøgle, som gennem filmens billedsprog kan benyttes til at åbne og i bedste fald fortolke forfatterskabet med. Der er altså tale om et dobbeltgreb, hvor det ene let kan

⁶ Gunnar Ekelöf: *Sagan om Fatumeh*, Stockholm 1966, s. 16.

⁷ Gunnar Ekelöf: *Diwan över Fursten av Emgión*, Stockholm 1965, s. 90.

⁸ Landgren, s. 247–48.

forveksles med det andet: Ekelöfs egen lyrik og den måde vi fortolker på gennem filmmediet.

Den fjerde er *kontrasternes møde*: Den filmiske fokusering på at fortælle gennem at kontrastere kræfter og størrelser og temaer og tilgange. Det gælder også kontrasterne mellem filmskaber og litterat og mellem de medvirkendes respektive temperamenter, hvilket tydeligvis også fremgår af filmens korridorscene, hvor en hotelgang fremstår sløret efterfulgt af Ekelöfs egen stemme, der fremsiger linier fra ”Tag och skriv”-digtet: ”Liv är kontrasternas möte, / liv är ingendera parten. / Liv är varken dag eller natt / men gryning och skymning. / Liv är varken ett ont eller ett gott, / det är mällden mellan stenarna. / Liv är inte drakens och riddarens kamp, / det är jungfrun / [...]”.⁹ Kontrasteringen gælder her den abrupte sammenføring af modsatte anskuelser, synspunkter og kræfter, der skaber de stærkeste paradokser, som stiller os overfor veritable umuligheder og u(for)løselige gåder. Filmen forholder sig æstetisk til forskellige af disse og andre paradokser.

Ekelöfs blik er et resultat af kontrasternes møde. Konkret af arbejdet mellem instruktør Claus Bohm og den litterat, jeg er. At det blev sådan er temmelig ekelöfsk i sig selv. Undervejs havde vi en nærmest overtroisk fornemmelse af, at Ekelöf modsatte sig filmens tilblivelse og på alle måder forsøgte at spænde ben for projektet. Det var som om han modarbejdede og spillede os ud imod hinanden, ja – at han fik os til at køre op i en spids fra hver sin side på et hotel i Reykjavik – i ivrig infigt om det eller det aspekt nu var vigtigt at få med. Men kontrasterne blev også trukket op mellem de respektive interviewede temperamenter i filmen, og i måden hvorpå lokaliteter og temaer som land og by, nat og dag, drøm og død, vision og blindhed blev modstillet filmen igennem.

Den femte nøgle er *stemmens – oplæsningsstemmens – samspil med og modspil til filmens visualiserede fiktionsrum*, hvor digtene hverken illustreres eller på nogen måde vises i deres helhed, men blot optræder fragmentarisk eller på skitseplan, som da der panoreres henover Ekelöfs skitser og manuskriptsider fra Uppsala-bibliotekets håndskriftssamling. De steder, hvor man hører Ekelöfs egen stemme eller Johan Rabaeus oplæsning af hans digte eller tekster, kan i sig selv opfattes som andre måder at gå til Ekelöf på, hvor stemmens tonalitet sætter stemningen i æstetisk samspil med de billedsekvenser, man ser, mens man lytter til stemmen. Stemmen blander sig med billederne, men udgør samtidig sit eget lag i filmen, ligesom billedfortællingen gør – som oftest helt uafhængigt af det digt, man lytter

⁹ Gunnar Ekelöf: *Skrifter 1, Dikter 1927–1951*, Stockholm 1991, s. 151.

til. Noget af det skarpeste, der i øvrigt er skrevet om Ekelöfs oplæsninger på cd, der har leveret lydspor til filmen, står at læse i Horace Engdahl bog, *Berøringens ABC*. Ikke mindst påpegningen af, at "Gunnar Ekelöf [befrier] den poetiske stemme fra den menneskelige tales endeløse rollespil og lader den blive et rum for tilværelsen, hvor de elskende hviler sammen."¹⁰

Den sjette nøgle er den *arkæologiske*. Der sigtes dermed dels til Ekelöfs eget digteriske forhold til sproget som et konkret forskningsmateriale, som det poetisk-arkæologiske middel til at tyde og digte sig vej, og dels – selvfølgelig – til den antikke græsk-tyrkiske og romerske verden, som Ekelöf bestandigt vender tilbage til, især i sidste halvdel af sit forfatterskab. Dette plan antydes lige fra begyndelsen med sekvenserne fra Paktalos-floden i Sardes, hvor Ekelöfs aske er strøet ud og hvor søjlerne mod slutningen er filmet fra, og det markeres ganske eksplicit, også mod slutningen, i sekvensen med Efesos-ruinerne, der i sig selv udgør en nøgle til at bore sig længere ned i lagene under vores kultur. Antikken hører for Ekelöf ikke blot til i en fjern og tåget fortid, som vi bare glemmer. Den udgør lagene *under* os. Til dét perspektiv knytter sig selve det digteriske *spiralprincip*, der i så høj grad præger Ekelöfs digtning og tænkemåde – og som filmens sprog også benytter sig af i diverse syrede sekvenser og gennem fokusering på elevatorer, en rundkørsel, indfanget spirallerende ornamentik fra en moske, trapper, som kameraet får til at dreje. Vi – mennesker såvel som kunstnere – kører i ring. Vores liv går ikke frem, men rundt. Vi vender hele tiden tilbage til os selv i nye afskygninger, således også i forhold til kulturen og historien, hvor det vi *ikke* ved, ender med at hævne sig på os eller gøre os dummere, mere forstokkede og forstenede. Ikke for ingenting forblev Ekelöfs orientering at være østlig, cirkulær og nært forbundet med sufiernes dervish-dans, der åbner og lukker *Ekelöfs blik*.

Hvad antikken og det arkæologiske videre angår, henviser jeg fluks til Paul Åströms digre værk *Gunnar Ekelöf och antiken* fra 1992. Det er værd at være opmærksom på, at Diwan-trilogien faktisk tager fat i nogle ældgamle kilder, myter og sprog. Det er dér, Ekelöfs digtning for alvor udviser et omfang og en kompleksitet, som er ganske unik, som man generelt ikke helt har forstået perspektivrigdommen i, slet ikke hvis vi tager højde for, hvad Ekelöfs Diwan-digtning har at sige i forhold til vores egen informationsmættede og højteknologiske samtidskultur. Hans digte har i den grad bud til os i forhold til de multikulturelle problemer og perspektiver i vores samfund. Det er blot en af mange grunde til, at Diwan-digterne spiller en så stor en rolle i *Ekelöfs blik*. Ønsker man at fordybe sig analytisk i trilogien, som ikke var en trilogi for Ekelöf, men skulle have bestået

¹⁰ Horace Engdahl: *Berøringens ABC. Et essay om stemmen i litteraturen*, Viborg 2004, s. 182.

af flere dele, hvis kræften ikke havde slået ham ihjel, er Bengt Landgrens værk *Ensamheten, döden och drömmarna* et glimrende sted at begynde.

Den syvende nøgle har med *jomfruen* og *Intet* at gøre. Det er umuligt at forholde sig til Ekelöfs digtning uden at tage højde for hvilken betydning jomfruen og Intet har; begge udgør de helt uomgængelige repræsentationer af mystikken hos Ekelöf. Jomfruen fik så essentiel en betydning for Ekelöf, fordi hun som en poetisk figur og gestalt viste sig i stand til både at ophæve og transformere de enorme modsætninger, han selv levede med lige fra begyndelsen af sit liv. Man kan gå så vidt som at påstå, at Ekelöf skriver hende frem som en modsætningsfuld gudinde med mange navne; hun udgør på det nærmeste et konglomerat af gudinder fra Kybele, Isis, den Store Moder, efesernes Diana til Maria, madonna og I Atokos (den ikke-fødende). Hun står for det, der ikke kan siges. Ekelöf udtrykker selv opfattelsen af jomfruen og hendes forbundethed med Intet således:

[Hun] lokker en anelse af det fineste positive frem, det der ikke kan udsiges, der heller ikke affirmeres, opstilles som lære og rettesnor. (...) Hun er den dybest virkende, mest hemmelighedsfulde drifts gudinde, den der fører til ren kærlighedsdød, til en opgåen i Intet. Og Intet er kvintessensen af det uhellige noget, den uhellige nogen. Jeg siger Intet og giver det et køn som heller ikke er noget køn fordi det er funktionsløst som sådant.¹¹

For en videre uddybning af, hvilken status jomfruen og Intet har hos Ekelöf nøjes jeg her med at henvise til mit essay "Paradokset, Jomfruen og Intet" i bookletten til *Ekelöfs blik* – desuden også til Olssons *Ekelöf nej* og til min egen bog *Skønheden er en gåde. Søren Ulrik Thomsens forfatterskab*,¹² hvor man finder nærmere præciseringer af de betydninger, jomfruen og Intet antager gennem Ekelöfs forfatterskab.

Flersidigt tværsnit

På DVD nr. 2, *Blikke på Ekelöf*, bliver man udstyret med et nøglebundet af perspektiver, man kan gå videre med både i forhold til Ekelöfs værk og verden. Der er ingen tvivl om, at Gunnar Ekelöf som menneske og kunstner var en solitær, som Anders Olsson beskriver ham. Han gik sin egen vej. Og betalte høje priser for sin konstitution og sine visioner – hvilket de, der stod ham nær, så absolut

¹¹ Gunnar Ekelöf: *En självbiografi. Efterlämnade brev och anteckningar*, i urval, redigering och med inledning av Ingrid Ekelöf, Stockholm 1971, s. 191–92.

¹² Se Neal Ashley Conrad: "Tro – Ekelöfs mystik og jomfrugestalt", *Skønheden er en gåde. Søren Ulrik Thomsens forfatterskab*, s. 456–69. København 2002.

også gjorde. Det er en helt gennemgående opfattelse af Ekelöf hos langt de fleste af dem, vi talte med. Olof Lagercrantz' datter, skuespilleren Marika Lagercrantz fortæller således om Ekelöf, som ofte kom i deres hjem, hvordan han som oftest sad som en ejendommelig patriark i stuen, som man ikke bare gik hen til. Han skulle først spørges. Ekelöfs nevø, Peter Moskin, gør imidlertid op med det noget ophøjede og intellektuelle billede offentligheden havde af digteren. Han havde mange andre, også mindre tiltalende sider.

Der er langt mellem Elisabeth Rynells forgæves forsøg på i sit sommerhus at drikke sig ligeså fuld som Ekelöf, mens hun læser hans digte, til Einar Mar Gudmundssons mere afklarede værdsættelse af den kosmiske sans hos Ekelöf. Ekelöf er en digter, man først læser – senere lever sammen med ham – som Ib Michael påpeger; han har således levet sammen med Gunnar i over 20 år! Einar Mar Gudmundsson har tydeligvis haft Ekelöf som en kongenial klangbund under store dele af det, han selv har skrevet. Han gør dog ikke det store nummer ud af Ekelöfs betydning, men fremhæver enkelheden i den ekelöfske stil, de klare og tydelige poetiske linjer, der skjuler verdener under sig. Anders Mortensen, lektor i Lund, understreger i hvor høj grad, at Ekelöf har været forbilledet for både digtere, kritikere, forskere og intellektuelle, ikke blot i Sverige, og at den ekelöfske aggressive ærlighed er direkte forbundet med punk- og rockmusikken, f.eks. med Bob Dylan. Mustafa Can henleder, ligesom kunstneren Lenny Clarhäll, opmærksomheden på den manglende kærlighed fra moderen, og hvor forfærdeligt det er at elske den person, man i virkeligheden burde hade. Can er også optaget af Ekelöfs svidende civilisationskritik.

Den poetiske mystiker

Men det særligt interessante ved DVD nr. 2 synes at være beskrivelserne af mystikken hos Ekelöf. Der samler sig hurtigt et billede af digteren som en moderne mystiker. Tua Forsström konstaterer at livet ville være fattigt uden mystikkens dimension, og her er Ekelöf en digter, der sikrer os adgang til den, og gør os i stand til at opretholde et mystisk forhold til tilværelsen. Endnu mere tankevækkende er Forsströms videre påpegning af Ekelöfs åbne, anarkistiske Gudsforhold, og hvorledes han trækker på og holder sig åben overfor alverdens trosretninger uden at tilslutte sig nogen bestemt. At alle tilgange er tilladt. At Ekelöfs religiøsitet er kolossalt rummelig. På den baggrund kan det næppe undre, at Mustafa Can opfatter Ekelöfs mystik som grænseløs; den spænder fra mystikken som sandhedens tredje vej, til den orientalske mysticisme, hvor Ekelöf dyrker Ibn Al-arabi og Rumi. Som Anders Olsson påpeger, har det mystiske mange navne hos Ekelöf. Mystikken hos Ekelöf bliver aldrig entydig.

Men som digteren Pia Tafdrup gør opmærksom på, er jomfruen og jomfruskikkelsen helt afgørende instanser. Det samme gælder repræsentationerne af Intet, der sideløbende med Fyrste-skikkelsen står tilbage som helt uomgængelige instanser at tage højde for, hvis man nogensinde skal få fuldgyltig adgang til Gunnar Ekelöfs uhyre komplekse og paradoksale poetiske verden. Dét aspekt kan man vælge at opfatte som en udfordring på linje med den, der holder den danske billedkunstner og musiker Knud Odde tændt på Ekelöf. Han opfatter simpelthen Ekelöfs omfattende værk som værende fuld af rum, han kan frekventere, rum, man kan gå ind i og ud af, så tit man vil, også med års mellemrum. Også i dén forstand kan Ekelöf blive noget man lever med, henter visdom, livsvinkler og paradokser fra, som han er for forfatteren Ib Michael.

Én ting er sikker, Gunnar Ekelöf er en af de største paradoksmagere, man kan komme i nærheden af. Det er netop Ekelöfs evne til at formulere paradokser ("jävla bra"), der får den svenske kunstner Jan Håfström, som har været optaget af Ekelöf siden 1966, til i filmen at famle efter ordene. Den kunstner som selv har lært at se med Ekelöf, står pludselig uden sprog for det Ekelöf gør.

Kilder og litteratur

Utrykt materiale

- Bohm, Claus (instruktør); Neal Ashley Conrad (co-instruktør): *Ekelöfs blik. En nordisk digterrejse*. DVD produceret af Magic Hour Films i co-produktion med Athena Film, samt SVT/Kultur, Vera Bonnier og Film i Skåne, 2007
- Conrad, Neal Ashley: "Paradokset, Jomfruen og Intet", essay i boghæftet til dobbeltdvd'en *Ekelöfs blik*, 2007

Trykt materiale

- Conrad, Neal Ashley: *Skønheden er en gåde. Søren Ulrik Thomsens forfatterskab, "Tro – Ekelöfs mystik og jomfrugestalt"*, København: Vindrose 2002
- Ekelöf, Gunnar: *Diwan över Fursten av Emgión*, Stockholm: Bonnier 1965
- Ekelöf, Gunnar: *En Natt i Otočac*, Stockholm: Bonnier 1961
- Ekelöf, Gunnar: *En röst. Efterlämnade dikter och anteckningar*, Stockholm: Bonnier 1973
- Ekelöf, Gunnar: *En självbiografi. Efterlämnade brev och anteckningar*, i urval, redigering och med inledning av Ingrid Ekelöf, Stockholm: Bonnier 1971
- Ekelöf, Gunnar: *Sagan om Fatumeh*, Stockholm: Bonnier 1966
- Ekelöf, Gunnar: *Skrifter 1. Dikter 1927–1951*, Stockholm: Bonnier 1991
- Engdahl, Horace: *Berøringens ABC. Et essay om stemmen i litteraturen*, Viborg: Arena og Arkiv for Ny Litteratur 2004
- Landgren, Bengt: *Ensamheten, döden och drömmarna. Studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs diktning*, (Diss. Uppsala universitet) Stockholm 1971
- Movin, Lars: "Hverken hverken eller eller", *Information*, 20. sept. 2007
- Olsson, Anders: *Ekelöfs nej*, kapitlet "Blicken: blindhet och vision", (Diss. Stockholms universitet) Stockholm: Bonnier 1983
- Tweedie, Christina Allen: *Opposition as a stylistic device in Gunnar Ekelöf's Diwan trilogy*, Massachusetts: Harvard University, 1990

