

I begynnelsen, före ordet

– Metatematik i "blommorna sover i fönstret"

av Karin Nykvist

Rethinking Scandinavia, Issue I (2017)

MED DENNA DIKT, DEN ALLRA FÖRSTA UR *sent på jorden* (1932), inleder Gunnar Ekelöf officiellt sitt författarskap.¹ Och visst är det helt i sin ordning att det som ska bli så genomgripande för svensk nittonhundratalslyrik tar sin utgångspunkt i något så skenbart enkelt och litet. En svensk vardagstableau, om vi så vill. Förutom barnen och katten närmar sig scenen ett stilleben. Ett antal ting beskrivs: blommor, ett fönster, en lampa, en kaffepanna, en klocka. Och faktiskt – barnen, kaffepannan, bordet, alla fogas in i liknande satser, som besjalar tingen, förtingligar de levande och suddar ut gränserna mellan dem. Så bidrar den språkliga formen till att göra hela scenen stillebenlik – men underligt och närapå kusligt besjälad.² Jag skulle vilja kalla scenen unheimlich: den är på samma gång en gestaltning av närvaro och frånvaro som fömedlar och väcker obehagliga känslor av överklighet. Just tingens hemliga liv ska för övrigt visa sig vara en viktig linje i Ekelöfs författarskap. Det är nästan alldeles tyst. Allt som hörs är snarket från kaffepannan, spinnandet från katten – tills slutligen tystnaden bryts av tåget och klockan som slår.³

Just tavlan som tanke är inte så dum: Bengt Landgren har föreslagit den surrealistiska pionjären Giorgio de Chirico som en viktig inspirationskälla, och där lyft fram framför allt *La conquista del filosofo* från 1914 och *Il linguaggio del bambino* från 1916 och som viktiga intertexter.⁴



Giorgio de Chirico, *La conquista del filosofo*, 1914



Giorgio de Chirico, *Il linguaggio del bambino*, 1916

(Länk till dikten *blommorna sover i fönstret*.)

¹ Han hade dock publicerat sig tidigare; debuten torde därför strängt läggas till 1931, då han medverkade i det första numret av tidskriften *Spektrum*. Inledningsdikten "blommorna sover i fönstret" hade också redan publicerats i tidskriftens tredje nummer när diktsamlingen kom ut, då med rubriken "Vardagsrum – Universum".

² Just tingens hemliga liv ska visa sig vara en viktig linje i Ekelöfs författarskap, utredd exempelvis av Bengt Landgren i avhandlingen *Ensamheten, döden och drömmarna*, Scandinavian University Books 1971, s. 65 ff och i hans andra Ekelöfstudie, *Den poetiska världen. Strukturanalytiska studier i den unge Gunnar Ekelöfs lyrik*, Almqvist & Wiksell 1982, s. 120 ff.

³ Klockan och tåget har Ekelöf själv pekat ut som dolda allusioner till föregångarna August Strindberg och Pär Lagerkvist. Om detta se Landgren 1971 s. 67; Sommar s. 99 f.

⁴ Bengt Landgren, *Den poetiska världen. Strukturanalytiska studier i den unge Gunnar Ekelöfs lyrik*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis 1982, s. 123 f.

I den förre märks tåget, klockan, spelet mellan mörker och ljus, medan språket är förtingligat i den senare: brödet är ett x, något som gör språket till ett material som tar plats i rummet, ett bruksföremål. Språket som material hos Ekelöf har uppmärksammats av flera, till exempel av Bernt Olsson i hans studie om metatematik i svensk nittonhundratalspoesi, *Vid språkets gränser*.⁵

Olsson citerar till exempel några rader ur den för författarskapet sedermera så centrala dikten "Absentia animi", från *Non serviam* (1945), och lyfter därmed fram språkets tinglighet hos Ekelöf:

Det prasslar i min dikt
Ord gör sin tjänst och ligger där
Damm faller över dem, dagg eller dagg
tills vinden virvlar upp och lägger ner (dem)
(och) annorstädes

Orden kan virvla, bli dammiga, daggiga och prassla – lika verkliga som löv är de. Eller lika verkliga som ett bröd.

Här finns alltså, menar jag och flera med mig, en språklig tematik som inbjuder till en metapoetisk läsning. Men "blommorna sover i fönstret" inbjuder till flera olika tolkningar. Dess öppenhet, dess surrealistiska bilder och dess mättade, närmast öververkliga stämning pekar i flera riktningar. Diktens placering i författarskapets absoluta början ger den dessutom en symbolisk tyngd av programmatisk karaktär. Det går alldeles utmärkt att förstå den som en metapoetisk gestaltning av författarskapets födelse: som ett slags urscen. Och det är den vägen jag har valt att ta i min personliga läsning av dikten.

Att dikten skildrar en viktig scen visas inte bara av dess placering allra först i diktsamlingen. Här finns det tidiga författarskapets viktigare motiv, något som blev än mer uppenbart för Ekelöfläsarna långt senare, när Ekelöf publicerade sådant han tidigare gömt. Mörkret, lampan, fönstret, barnen som tyst leker med bokstäverna verkar Ekelöf ha återkommit till om och om igen i det begynnande författarskapet: här finns de på vers, i samlingen *Om hösten* kommer scenen i en prosadikt under rubriken "Abstrakta variationer", och den finns med också i det stycke "inre teater" vid namn *En natt vid horisonten* som Ekelöf lät publicera 1962, men som han skrivit långt tidigare. Ibland sitter poeten vid skrivbordet, ibland inte. Scenen är viktig också för att flera av de teman som senare skulle visa sig centrala hos Ekelöf introduceras redan här: det intima, lilla rummet, blindheten, lampan och kontrasten mellan mörker och ljus, mellan vitt och svart.

Här är poeten inte med i dikten – och det är viktigt. Jämför vi med den mest kända begynnelsen av alla – den i Bibeln – upptäcker vi både likheter och skillnader. Som vi alla minns inleds världens början med att det är öde, tomt och mörkt. Här är det inte fullt så öde: det

⁵ Bernt Olsson, *Vid språkets gränser. Svenska 1900-talslyriker och frågan om ordens förmåga*, ellerströms 1995, s. 287 ff.

är tyst och relativt mörkt och – väl värt att märka – dikten verkar sakna ett jag – men lampan lyser och rummet är fullt av ting. I Bibeln kommer ordet före världen. Hos Ekelöf är det tvärtom: världen finns redan. Den väntar på dikten.

Varför då fördjupa sig i just denna dikt? Valet är naturligtvis personligt, och grundar sig i mitt intresse för metapoesi, och i metapoetiska läsningar är Ekelöf en underbar följeslagare. När jag fick ett exemplar av Anders Olssons och Anders Mortensens vackra utgåva av Ekelöfs dikter började Ekelöf följa med mig vart jag gick, och som det lätt kan bli i sådana fall kom hans dikter objudet men välkommet ofta för mig när jag funderade över annan dikt och konst. Jag började helt enkelt ha små Ekelöfepifanier, lite här och var och nu och då.

En sådan Ekelöfepifani kom helt oväntat – som epifanier alltid brukar göra – på en utställning i London, närmare bestämt på Photographers' Gallery som 2016 ställde samman en stor retrospektiv med flera verk av den amerikanske New York-fotografen och autodiakten Saul Leiter. Och det var den här bilden från 1950 som direkt fick mig att tänka på Ekelöf och den dikt som öppnar hela hans författarskap. Ekelöf öppnade bilden åt mig, och bilden öppnade Ekelöf.

Fotografiet föreställer en ruta, ett fönster. Vi försöker se igenom det, men bilden är suddig. Det är faktiskt omöjligt att riktigt veta vad som finns utanför. *T* heter bilden. Titeln ger mig en anvisning om hur Leiter tänkt att jag ska rikta blicken och läsa bilden. Det är alltså själva fönstret som är det primära motivet, inte det som anas på andra sidan. Samtidigt kan jag ju inte låta bli att fundera över vad jag tycker mig se där – är det en bil? Fönsterrutan både döljer och låter mig se, den är både gräns och öppning.

Saul Leiter har fler sådana här bilder. Till exempel *Pull*. Trots att det i det här fotografiet är relativt tydligt vad som finns utanför fönstret – ett snöigt stadslandskap med påbyltade människor på väg – är det fortfarande själva rutan som är ärendet: titeln påminner oss om det.

Och vad är fotografiet om inte ett slags fönster? Leiters bilder påminner oss bara om saken: de här bilderna är helt enkelt djupt metapoetiska. Eller metafotografiska om vi så vill. Här såg jag plötsligt Ekelöfs mörka fönsterruta igen och på nytt – men gestaltat med en helt annan estetik, i ett annat medium, och i en radikalt annorlunda miljö.

När jag hämtat mig från min högst privata Ekelöfepifani började jag fundera på varför Saul Leiters bilder fick mig att tänka just på den svenske nittonhundratalspoeten. Och jag reflekterade vidare. Hur många fönster finns det egentligen finns hos Ekelöf, frågade jag mig. Jag erinrade mig att fönstret finns med från författarskapets allra första början och faktiskt är ett viktigt motiv i hans första dik-



Saul Leiter, *T*, 1950



Saul Leiter, *Pull*, 1960

tsamlings allra första dikter. Vidare tänkte jag över hur fönstret i någon mening alltid kan läsas som en metapoetisk kommentar – hur och var det än förekommer. Styrkt av att många Ekelöf-forskare – framför allt Bengt Landgren, dock utan någon metapoetisk tolkningsram – redan uppmärksammat fönstret som motiv hos Ekelöf, gav jag mig på att inventera fönsterförekomsten i författarskapet.⁶ Då Ekelöfkonkordansen inte var tillgänglig innebar det att jag fick leta fönster på mera traditionellt sätt, vilket hade den trevliga sidoeffekten att jag tvingades läsa hela författarskapet i ett sträck.

⁶ Landgren 1982, s. 127 f.

Jag kunde snabbt dra några grundläggande slutsatser. För det första fann jag hur många fönster som helst. Jag fann också att fönstret – trots att det finns så väldigt många av dem – sällan uttryckligen används som ett bildled i traditionell mening. Fönstersymbolik är det definitivt ofta fråga om, och den ska jag återkomma till, men fönstret används alltså inte som liknelse eller som traditionell metafor. För det andra upptäckte jag att de alla flesta fönster står att finna i första halvan av författarskapet. Från och med *Opus Incertum* (1959) kan fönsterrutorna räknas på ena handens fingrar. Varför är det så? Kanske den urbana miljön, rummet och miljöbeskrivningen som sådana blir mindre intressanta i det form- och motiv-mässigt efterhand allt mer avancerade författarskapet. Kanske är det också så att de problem som fönstermotivet representerar – gränsen, metaperspektivet – finns kvar men angrips med helt andra verktyg i det mogna författarskapet. För det tredje fann jag också en rörelse inifrån det stängda rummet och ut i det öppna. I det tidigare författarskapet betraktas fönstret ofta inifrån, för att i det senare allt oftare betraktas utifrån.

Jag blev inte så värst förvånad över att finna alla dessa fönster i Ekelöfs tidigare författarskap. De intertextuella banden till litteraturhistorien är nästan oöverskådligt många, och som symbol har fönstret en nära nog outtömlig betydelsepotential. Så kan fönstret både markera en gräns mellan utanför och innanför på olika sätt och på samma gång visa på hur gränsen faktiskt – kan överskridas. På så sätt kan det både vara gräns och portal. Och som metapoetisk markör kan det stå både för dikten i sig och fungera som en bild för diktens funktion. Om vi tänker oss fönstret som en bild för dikten, så är den metapoetiska diktens uppgift helt enkelt att göra oss medvetna om att rutan finns där: där kan vattendropparna på Saul Leiters foto lika mycket som bokstaven *T* göra den synlig. Vattendropparna och *T*:et visar då att dikten både skymmer och förvränger. Kanske gäller det helt enkelt, som Ekelöf föreslår, att läsa mellan raderna, under bokstäverna, för att få syn på det ogripbara som finns där bortom. Samtidigt är raderna och den begränsande rutan faktiskt allt vi har.

Nu finns fönstret som metapoetisk symbol också hos många andra: de intertextuella möjligheterna till betydelseproduktion är som sagt närmast oändliga. Given intertext är ju Goethe, vars dikt *"Gedichte sind gemalte Fensterscheiben"* har ett närmast pedagogiskt poetologiskt ärende: se kyrkan utifrån och rutan är svart, medan den inifrån berättar en vacker, färgsprakande historia. Enligt Goethe måste läsaren alltså verkligen kliva in i konsten och dikten, begrunda den inifrån, för att se dess rikedom och ta del av dess potential att betyda. I relief framstår den fönsterruta som i Ekelöfs dikt "stirrar tanklöst ut i mörkret närmast som en motdikt, som stod den för en helt annan poetik, där dikten inte skänker ljus, förklaring och skönhet.

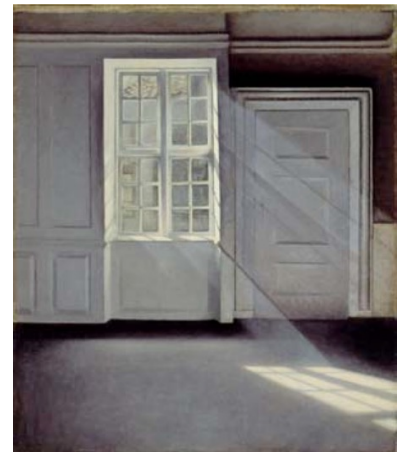
Men fönstrets symboliska potential har ett liv även efter Ekelöf. I en tydligt metapoetisk dikt hos Jesper Svenbro – jag tänker på dikten "Glastillverkning" ur *Element till en kosmologi* (1979) – är fönstret, eller snarare glaset, en bild för "sval, semantisk renhet" och genomskinlighet.⁷ För Svenbro blir fönstret en bild för den absoluta referensens utopi, en tanke som varken finns hos Ekelöf eller hos Goethe, utan pekar ut en tredje väg.

Också inom bildkonsten återkommer fönstrets symbolik. Den finns hos Leiter så klart, men det finns massor med andra exempel. I den äldre bildkonsten framstår Vilhelm Hammershøis fönstersymbolik som slående. I *Støvkornenes dans i solstrålerne* (1900) får solen genom rutan oss att se det som annars varit osynligt för oss: dammkornen som virvlar i luften – på samma sätt som konsten för den uppmärksamme kan uppenbara det annars fördolda.

Tydlig metatematik tycker jag mig också finna i den mindre kända bilden *Stue i Strandgade med solskin på gulvet* (1901), där en kvinna sitter och läser medan fönstret bredvid blir till en symbolisk bild av det hon gör. Bilden rymmer både ett sakled och ett bildled.

Fönstret får oss alltså att tänka på dikten själv. Men också på poeten och på poetens blick. Alla har vi ju hört att ögat är själens fönster. Tänker vi den tanken till slut befinner vi oss alltså inuti den lyriska verkstaden här: inuti poeten. Och visst, varför inte? Huset är ju en känd arketypisk bild för människans psyke, med vind och källare, stora och små rum. Är det poetens omedvetna som tecknas för oss här? Lugnet före stormen, den tysta förväntan innan diktkonceptionen sker?⁸ Hos Hammershøi fyller fönstret rummet med ljus, det markerar en gräns men släpper också in något. Hos Ekelöf är det tvärtom: fönstret stirrar ut i mörkret, det är svart, stumt, och ingenting släpps in: poeten är klaustrofobiskt instängd i sig själv, verkligheten utanför verkar finnas – det talar fönstrets existens om för oss – men i den här dikten finns ingen kontakt mellan inre och yttre värld.

⁷ Jesper Svenbro, *Element till en kosmologi och andra dikter*, Bonniers 1979, s. 36.



Vilhelm Hammershøi, *Støvkornenes dans i solstrålerne*, 1900



Vilhelm Hammershøi, *Stue i Strandgade med solskin på gulvet*, 1901

⁸ Ekelöfforskningen ger fog för tanken – flera har uppmärksammat den mystiska tanken på upplösningen mellan subjekt och objekt, yttre och inre, som central hos Ekelöf. Se exempelvis Landgren 1982 s. 54 ff.: 101 ff. Anders Olsson diskuterar gränsen, dess markering och upplösning i Olsson, s. 227 ff.

Den gräns mellan innanför och utanför som fönster markerar knyter också an till Lakoff och Johnsons kognitiva metafor-teori och deras container-tanke, där människan orienterar sig efter upplevelsen av kroppen som en container som rymmer ett innanför och därmed också orienterar sig mot ett utanför – en tanke tydligast presenterad i Mark Johnson's *The Body in the Mind* (1987).⁹ Befinner vi oss inne i poeten här: återigen, i hans lyriska verkstad? Ja varför inte? Allting är ju levande och antropomorft. Inte mycket pekar på att rummet är ett egentligt, fysiskt rum. Snarare rör det sig om en drömd, öververklig bild. Vad Ekelöf själv än sagt om sitt förhållande till surrealismen närmar sig dikten tydligt surrealismens uttrycksformer.¹⁰

Fönstret – diktens bild för poetens öga, ifall vi tänker tanken till slut – är till synes blind, även om det tittar: det stirrar ju tanklöst uti mörkret. Ett nedmonterande av motsättningen mellan blindhet och seende är ju också ett av de teman hos Ekelöf – som lyfts fram av forskningen, framför allt av Anders Olsson.¹¹ Ännu är det tomt och mörkt utanför – än så länge sker allt här inne, i tyst väntan. Är det ögonblicket innan dikten blir till som vi läsare får uppleva, stunden när på surrealistiskt maner samlar sig i diktarens undermedvetna?

Låt oss lämna den tanken, och fönstrets möjligheter att betyda för ett ögonblick, och undersöka resten av dikten. Som jag inledningsvis noterade rör det sig om en skenbart låg scen full av vardaglig rekvisita. Det borde vara trivsamt men är det inte: spänningen är uppenbar. Och att ödet räknar klockans slag med decimaler känns allt annat än tryggt. Allt står stilla. Samtidigt rusar tiden på – som tåget!

När man väl ser efter upptäcker man att det i det till synes stillsamma rummet finns flera motsättningar och spänningar – av flera slag. Förutom tiden som rusar och samtidigt står still, finns mörkret utanför och lampan innanför, den svarta rutan och bordets vita duk. Här finns spänningar och motsättningar flera slag: förutom tiden som rusar och samtidigt står stilla finns här mörkret utanför och lampan innanför, den svarta rutan och den vita duken. Och allting är lite skruvat. Det till synes alldagliga är i själva verket laddat med öververklighet: katten som spinner är en trivsam och vardaglig bild, men den här katten spinner "yllegarn att sova med".

Också formen bidrar i allra högsta grad till diktens tematik. Klockan, tåget och den andlösa väntan på stegen som aldrig kommer kontrasterar mot den lugna, fallande rytmen och lunken i diktens rytm: här vandrar versfötterna på. Kontrasten skapar en obehaglig spänning som man bara önskar ska få sin lösning.

Även diktens eufoni är värd att uppmärksamma. När vi hör efter upptäcker vi genast att nästan alla verb börjar på S. Och så klart: allting sover ju, om det inte på sömngångaraktigt vis står stilla eller stirrar – här finns ord som sover, spinner och snarkar. Formen – s-

⁹ Mark Johnson, *The Body in the Mind*, University of Chicago Press, 1987, s. 331.

¹⁰ Ekelöf har ju lite berömt låtit förstå att han knappt kände till surrealismerna före 1931, något som gett upphov till viss diskussion inom forskningen. Några ställer sig mycket tvekan till Ekelöfs utsaga, till exempel på grund av Ekelöfs bibliotek, som innehöll flera sällsynta surrealistiska titlar, hans uttalanden i brev från slutet av 20-talet och andra vittnesmål. Om detta se Sommar s. 74 ff, 91f och Olsson s. 55 ff. Landgren 1971 går dock på Ekelöfs linje i detta, se s. 100, och Anders Mortensen diskuterar frågan och finner en mellanposition, se Mortensen, *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*, Brutus Östlings förlag Symposion, 2000, s. 104 ff.

¹¹ Se Olsson s. 59; s. 129 ff.

ljudet – härmar alltså diktens innehåll: sömnen. Är det diktaren som sover och drömmar? Återigen anmäler sig surrealismens syn på diktkonceptionen. I André Bretons surrealistiska manifest från 1924 lyfts ju drömmen och sömnen fram som det tillstånd då poeten arbetar och dikten blir till. Minns hans berättelse om ”mannen från Camaret” som sätter upp en skylt med orden ”Le poète travaille”, poeten arbetar, när han sover.¹² Här anas ju också psykoanalysen och Freud – en viktig inspiration för surrealisterna – och hans tanke på poeten som dagdrömmare: Är det en drömscen vi får här, eller är det den surrealistiske poeten som förbereder sig på att arbeta? Breton skriver att man när man gör sig redo för att dikta ska försätta sig i ett passivt, drömligt tillstånd. Att drömmen skulle vara närvarande i Ekelöfs dikt har forskningen uppmärksammat. Så har Anders Olsson kallat Ekelöfs ofta förekommande lampa för ”drömmandets intima centrum”.¹³ Och Ekelöf skrev själv om ”drömmeriet” och dess betydelse – också uppmärksammat av Olsson.¹⁴ Nu är ju dikten knappast ett resultat av automatisk skrift – men den kan ju vara en berättelse om väntan på just dikten.

Också barnen som leker med bokstäverna aktualiserar Breton. För honom var barndomens kreativitet – eller imagination – både ideal och en viktig förutsättning för den poetiska aktiviteten. Breton lägger ner ganska mycket kraft på att hylla barnets kreativa förmåga. Och förresten – också hos honom finns fönstret: det är genom fönstret som inspirationen kommer, plötsligt: en formulering knackade på mitt fönster skriver han, ”[une] phrase qui me parut insistante, phrase oserai-je dire *qui cognait a la vitre*.”¹⁵

Den positiva självhävdelse som finns hos Breton märks emellertid inte av när Ekelöf inleder sitt författarskap. Här är det tyst och mörkt. Vi väntar tillsammans med poeten. I en anteckning om *sent på jorden* skriver Ekelöf att diktsamlingen ”innebär ett försök att borra sig inåt, till urgrunden, det blanka, vita ansikten, den tomma svarta tavlan”.¹⁶

Och här inleds projektet. I den kristna världen blev världen till genom att den störste poeten av alla, Gud, med den första och största av alla performativa dikter skapade den. I Ekelöfs dikt finns den redan, även om hans värld är drömd och surrealistisk. Här är det tingen som väntar på orden, på att författarskapet – det som kom att förändra svensk lyrik och bli det främsta på svenska under åtskilliga decennier – ska ta sin början.

¹² André Breton, ”Manifeste du surréalisme”, i Marguerite Bonnet (ed.) *Oeuvres complètes I*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1988, s. 319.

¹³ Anders Olsson, s. 115. Olsson ägnar överhuvudtaget lampan och dess koppling till drömmen en hel del uppmärksamhet, och visar att ljuset i Ekelöfs ljus inte alltid är ett positivt ljus.

¹⁴ Olsson, 2. 41.

¹⁵ Breton, s. 324.

¹⁶ Anteckningen är ett arkivfynd från UUB, gjort av Anders Olsson. Det citeras i hans avhandling på s. 63.