

”På ett ord av min mun”

– ljud och magi i Gunnar Ekelöfs ”Triptyk” (Dedikation 1934)

av Per Erik Ljung

Rethinking Scandinavia, Issue I (2017)

i.

EN TRIPTYK ÄR EN ALTARTAVLA MED TRE DELAR, som ofta är sluten, man stänger de två kring den tredje bilden. När man öppnar Gunnar Ekelöfs ”Triptyk” strömmar det ut – ljud. ”Hennes mun är de ljummaste vindarnas källa och rösten ett valv som ekar av fågelstrupar”, kan man läsa till vänster. Till höger, i ”Fé”, möter man en annan kvinnlig gestalt – och hennes mun:

”Hon är i gläntan och i morgonrodnaden, hennes kropp är mjuk som stillheten, hennes mun är mjuk som tystnaden”

Och i mitten, en bit in i ”Trollkarl” möter man en ytterligare mun, en som – tar till orda, en som är fonetiskt explosiv och uppfordrande: ”På ett ord av min mun förvandlas den offentliga dumhetens kråkslott till trolska palats”, säger den. I en sådan tänkt triangel mellan de tre dikterna strömmar ljudet ut ur ”Triptyk”.

ii.

a.

I ”SKOGSRÅ” ÄR DET EN KVINNLIK, SINNLIG MUN, som blixtnabbt expanderar i rummet, från ”vindarnas källa” och ut kring ”sommarens sjöar” och från fysisk mun till röst, ekande valv och tystnad eller sus... redan i den första meningen. Mitt i dikten (i ”Skogsrå”s fjärde långvers eller ”membrum” som det kallas ibland) är munnen där igen, efter omvägarna ut i det vidsträckta rummet, och påminner oss om en mer närliggande situation, ”hon ger *dig* kyssar med röda bär, hon *smeker dig* med sina späda grenar”, heter det (kursiveringarna är mina), som om du, vem, jag? är *där*. Det är hon också, i nästa långvers, med sin kropp och sin famn i de stora, inviterande och allt förlåtande gesterna. ”Hon gömmer skuld eller oskuld utan att fråga”. Men själva munnen förflyktigas stegvis i riktning mot en mer eterisk materia, hennes ”våldiga kropp” ligger orörd kvar; hennes ”andedräkt är frisk som ett lockrop”... för att sen

gå upp i andlig rök, "hennes själ flyr bort mellan träden och svarar alla som ropar". Då är hon så långt borta att svaret, liksom hos Bob Dylan "is blowing in the wind" – man får sin egen fråga tillbaka.

b.

I dikt nummer II, "Fé", är volymen lägre redan från början, "hennes mun är mjuk som tystnaden", det man hör är "rasslet av slipade stenar" kring hennes hals och midja som rör sig i havet och insjön, i vattnets element. Man förnimmar åter hennes "andedräkt", hennes "röst av ek", innan man förs till hennes sköte där all "vårsång" börjar och saven stiger. Liksom i mitten av "Skogsrå" hejdar sig här i den femte och sjätte långversen i "Fé" en rörelse, som kunde bli väldigt luftig eller "platonisk": här är det nu fullt upp med begär och lemmar och nattliga drömmar som "parar sig". Hela vokabulären är full av kropp: mun, öronens yrselsnäcka, sköte, lemmar, sav, lungor, "ge sig åt alla", famn, njutningar, naken, sköte, hälar... distribueras ut i diktens rum; med "röda munnar" dricker blommorna dagdroppar. Så den vind som i vers 4 inte har något "hem i världen" behöver ingalunda signalera någon absolut dualism, det kan lika gärna föra tankarna till Harry Martinsons *nomadism* ... eller till den psykoanalytiskt informerade kulturradikalism som odlades i kretsen kring tidskriften Spektrum, där Ekelöf var med. (Det beror lite på hur man läser... inget hem i *världen* ger en gnostisk touch, inget *hem* i världen antyder en kritik av någon mer inskränkt småborgerlig tillvaro.)

c.

Jag har fäst mig vid ordet "mun", som finns i alla tre dikterna.

När Neal Ashley Conrad Thing gav ut sin bok *Nordens fyrste* i april 2012 hade jag nöjet att läsa några dikter tillsammans med Neals gode vän Henrik Andersen som hade med sig någon form av stränginstrument som han också kunde använda som en trumma (oftast i sitt i Danmark välkända band *Music Spoken Here*). När jag läste "Trollkarl" högt, märkte jag att det hände något när jag kom till "På ett ord av min mun...". Jag ryckte till med huvudet, höjde kanske handen en aning. Det hela var rätt häftigt; någonting tog fatt i mig medan jag läste och tittade ut i publiken. Det hände något, en nästan ofrivillig *explosion* efter den lugna upptakten, där magin introduceras:

Mitt namn är ingen annans, jag dansar namnlös fram genom
okända nejder, i nattliga regn förklädd i en blix, i
ett vanvett,

Sen blir det mer invecklat, både i rytmen och i tanken, det går inte lika lätt att bara flyta med i takten genom de nästan hotfulla formerna, även om orden är härligt bevingade, som "bin och humlor", och sången sen blir både öronbedövande och differentierad, med "ekon och vattnets klanger" och skallror och klockor och bjällror och "vindens ofantliga flöjt".

Men... "Min makt är ingen annans...", "På ett ord av min mun...", "Du som lyfter ditt öga..."

Vad är det som händer?

iii.

I "SKOGSRÅ" ÄR DET EN ANNAN RAD SOM STICKER UT. "Till Eric Grate" står det till sist. Hör den dedikationen till dikten? Eller hör den till utanverket, *paratexterna* som de kallas ibland, titlar, dateringar, omslag, tillägnet och sådant? Vad tyckte Ekelöf själv? Ja, han strök ju dedikationen i de samlingsutgåvor han rådde över 1949, 1956 (i serien *Vår tids lyrik*) och 1965 (i *Den svenska lyriken*) – och därmed kom den inte heller med i den massutgåva av *Dikter* i Månpocket-utgåva 1983 (och senare) som alla går omkring med – till och med i Danmark.

Jag tycker det var dumt gjort av Ekelöf att stryka den dedikationen, även utifrån hans egna premisser. "Om sent på jorden var en enstöringsbok så representerar Dedikation ett socialt försök", berättade Ekelöf i en intervju med Bengt Nirje 1951. Den var både tillkommen i ett specifikt socialt sammanhang och riktade sig utåt.¹

¹ Jfr Johan Svedjedal, 1931-1935 *Spektrum. Den svenska drömmen – Tidskrift och förlag i 1930-talets kultur*, Stockholm: Wahlström & Widstrand 2011, s 331, med not s 441.

iv.

LÅT MIG CITERA EN ANNAN DEDIKATION.

Till
 stenarna växterna vinden
 vattnet fiskarna
 hunden svalan
 fjärilen
 markens kryp och
 människan som
 har något av
 allt²

Den står som en första handskrivna dikt i Eric Grates *Barbariska landskap – dikter 1975-76*, och ser ut som en programförklaring, av

² eric grate, *Barbariska landskap dikter 1975-76*, Lund: bo cavefors bokförlag 1976, s 1.

samma slag som själva öppningsdikten i Ekelöfs *Dedikation*, som hette just "Dedikation"... och börjar med de berömda orden "Med kärlek till en kropp, till en själ, till en kärlek./Med tillgivenhet till den och den, till det och det, till en oorganiserad godhet. /Med likgiltighet till ingen". Grates dedikation är till tingen – och till människan. Han älskade att samla ting som han fann på stranden, rötter, stenar och märkliga grenar, leksaker och små statyetter som han gjorde själv; sen ställde han samman dem i "barbariska landskap" som han hade i sin ateljé. I diktsamlingen har han fotograferat sina landskap och lagt in dikter mellan dem, ibland som kommentarer till bilderna, ibland så att de står för sig själva. Ekelöf var väl hemmastadd i Grates ateljé, redan på 30-talet. I en artikel om konstnären som Ekelöf skrev till *Konstrevy* 1936 berättar han om vad han sett där, bland annat av reliefer i olika versioner. Figurerna blir, säger han, "mer och mer de ställföreträdande tolkarna av naturstämningar", och en av figurerna är just ett skogsrå. Det skulle kunna vara en liten relief i terracotta (15 x 9 cm) som Grate hade gjort i Paris 1927 eller möjligen en större i samma material (92-43 cm), också den från Paris i slutet av 20-talet (sen högg han den också i marmor, till en bronsrelief som ingår i Katarinabrunnen i Stockholm).³



Eric Grate, Skogsrå (c.a 1929)



Eric Grates fontänkar på tidigare Katarina realskola, Stockholm

Ekelöf beskrivet den vackert:

I skogsråts andlös väntande ställning förnimmar man tystnaden i gläntan kring vilken träden står slutna, grubblande som om de bevarade någon ordlös hemlighet – ty skogsrått var inte bara det skrattande

³ Jfr Ragnar von Holten (red), *en bok om Eric Grate*. Med bidrag av Gunnar Ekelöf, Kristian Romare, Alfred Westholm, Sven Sandström, Ragnar von Holten, Malmö: Allhems förlag 1963, s 11 och Pontus Grate, Ragnar von Holten, *Eric Grate*, Stockholm: Sveriges Allmänna Konstförening Publikation lxxxvii 1978, s 36 och 75; ett "Skogsrå" i tusch, tillkommen efter Ekelöfs dikt, återges i *en bok om Eric Grate*, s 12. vänsterförankringbiblisk-whitmansk-rimbaudsk stil och Bjurström, Malmö: Interculture 1985, s 33. a bilder i varje r hos lärjun

bullersamt gäckande ekot utan också den tysta, vita förförerskan som kom till timmerhuggaren i hans ensliga sömn, en skygg och flyktig önskedröm...⁴

Det är inte så att orden bekräftar något i dikten "Skogsrå", men de berikar den. Man kan i den femte långversen ana sig till en form av social eller historisk inramning, en episk 30-talsfond till den kvinnliga gestalten, hon som är ett "hem för alla som älskar hemlöst", en famn för barn som gått vilse eller män med grova lemmar som har brutits ner på vägarna.

Ekelöf hade varit i Grates ateljé långt innan han skrev sin artikel. Det rör sig om en lång och ömsesidigt inspirerande bekantskap som sträcker sig från 30-talets början, då Ekelöf kommer hem från Paris och tidvis bor hemma hos Grate, och fram till Ekelöfs död. Meningen var att han skulle bidra med en dikt eller något annat till katalogen i samband med en stor utställning av Grates konst i Paris 1968 – vilket inte blev av; Ekelöf avled på vernissagedagen.⁵ Jag får, lite staccato, nöja mig med några citat från sammanhang där de är med.

Ett utkast som Reidar Ekner har tagit med i *Tankesamling* heter "Samarbete" och har ett motto från Rimbaud: "Bien émus nous travaillions ensemble" ('rörda [?], tagna [?], gripna [?] arbetar vi tillsammans').⁶

Det handlar om Mallarmés "Après-midi d'un faune" på ett rätt kritiskt sätt. Mallarmé var, skriver Ekelöf, "en människa bakom en mask, en diktare förskansad bakom versmått", allt tycks minutiöst ciselerat men det är sällan hjärtat kommer till tals. Textens jag lyssnar till Debussys musik till dikten och tycker sig höra hur dikten liksom har hejdat musiken. "Debussy har ännu kraft att och mod nog att stöta huvudet i väggen, där Mallarmé bara vinkar med handen: Farväl!". Musik och dikt liksom svär mot varandra. "De är som ja och nej."

Så inträffar det något som får texten att växa till en novell. Berättaren träffar en kväll "en bildande konstnär" som ska göra ett omslag och en försättsplansch till en bok som han ska ge ut. De pratar länge tillsammans – om de problem de har – med kvinnor, kärleksproblem. Morgonen därpå ses de igen och berättelsens jag går ned i ateljén. Teckningen är halvfärdig – men det ser ut som om den bar spår av sorger och bekymmer. "Detaljerna stämmer inte riktigt ihop, linjerna är trevande, tvekande, oroliga över allt möjligt som kan hända, sorgsna över allt möjligt som har hänt."

Han, "jag", drar upp grammofonen och spelar några skivor, bland dem "Prélude à l'après-midi d'un faune". "Och plötsligt blir det med ens så lätt att arbeta. Det gamla bladet kasseras och ett nytt blad kommer fram. Och fastän teckningen liknar den förra till det yttre är den fullständigt oigenkännlig".

⁴ Gunnar Ekelöf, *Skrifter 7. Blandade kort och annan essäistik*, Stockholm: Bonniers 1991-1993, s 463. Omöjligt är det inte att Ekelöf, liksom Folke Dahlberg i fråga om sjörået eller havsfrun, själv har varit i kontakt med den rika muntliga sägentraditionen kring skogsrået; jfr Bengt af Klintberg, "Muntlig sägentradition i Folke Dahlbergs *Vättern*", i Jonas Modig (red), *Ögonens förvandlingsrum. Åtta röster om Folke Dahlbergs ord och bilder*, Folke Dahlberg Sällskapets Skriftserie N:o 11, 2016, s 41f. Mikael Häll ger i *Skogsrået, näcken och djävulen. Erotiska naturväsen och demonisk sexualitet i 1600- och 1700-talens Sverige*, Stockholm: Malört 2013 en idé om brokigheten i föreställningarna; skogsrået vet hur man hanterar både vilda djur och tamdjur (s 113), samtidigt som hon med sin "okontrollerbara sexualitet" (s 121) är ett både fruktat och hägrande "naturväsen" (s 123).

⁵ Jfr Pontus Grate, Ragnar von Holten 1978, s 132-143

⁶ Gunnar Ekelöf, *Skrifter 8. Tankesamling*, Stockholm: Bonniers 1991-1993, s 367-379.

Grates (för det är ju han) *blues* tonar ut och går upp i Ekelöfs (för det är ju han) lågmälda interartiella arbetsutopi, en lite förströdd *work-song*: "Jag går omkring och trummar på saker och ting. Ibland kastar jag en blick på vad som kommit till sedan jag såg sist. Och jag sätter på 'l'Après-midi d'un faune' gång efter gång från början till slut". Det tar aldrig slut. Vi jobbar bra ihop, som det heter i det motto från Rimbaud som Ekelöf hade satt över sin text. Och teckningen kan vi se i *Samlade dikter I*, s 34; omslaget återges i kommentaren.

Stort rabalder vållade den utställning som Grate arrangerade på Nationalmuseum i Stockholm 1932, med verk av konstnärer som Arp, Braque, Campigli, Carlsund, Chagall, de Chirico, Ernst, Kandinsky, Klee, Léger, Miró, Erik Olson, Picabia och Picasso. En liknande manifestation med europeiska konstruktivister och post-kubister (däribland Mondrian, GAN och Grate själv) på Stockholmsutställningen 1930 hade på olika sätt förlöjligats i pressen och ute i skvallret.⁷ Så nu var det skarpt läge. Till utställningskatalogen formulerade Grate ett antal teser som kan påminna om tankar som man kan finna i Ekelöfs artiklar vid den här tiden. Så här lyder den sista av maximerna i utställningskatalogen:

Konsten är ett slags magi, där tingens symboler slå upp fönstren mot nya världar, där nya klädnader vänta att omsluta diktade och ändå lika uråldriga former. Konsten blir den källa, vars vatten ger oss möjlighet att släcka vår törst efter nya äventyr, nya solar, nya skymningar.⁸

Som ett motto för sina tankar 1932 har Grate satt ett citat från Brancusi:

Les choses ne sont pas difficile à faire,
Mais nous de nous mettre en état de les faire.

Jag hajade till när jag såg det, för jag har själv haft med mig ett annat citat från Brancusi ända sedan jag läste en bok om honom när jag gick i gymnasiet:

Il y a un but dans toutes les choses. Pour y arriver il faut se dégager de soi-même.⁹

Det var viktigt för mig den gången, och det låg i linje med något jag hade funnit hos Gunnar Ekelöf, i *En natt i Otoçac* (1961), om självutplåning och livskänsla på en gång ("Till det omöjligas konst").¹⁰

Men Eric Grates Brancusi-citat är i viss mening *bättre* än mitt, det är mer *to the point* för de här figurerna, som inte bara ville leva utan också skapa. Det handlar på en gång om tingen – som i sig inte är "svåra" – och om att *göra* ting; problemet är att *sätta sig i stånd* att göra tingen. Det låter också som Vilhelm Ekelund, som uppenbarligen betydde så mycket för både Grate och Ekelöf. Det är där

⁷ Jfr Ulf Thomas Moberg, *Gunnar Ekelöf framför bilden*, Stockholm: Cinclus förlag 1999, s 28f.

⁸ Ragnar von Holten (red), *en bok om Eric Grate*. Med bidrag av Gunnar Ekelöf, Kristian Romare, Alfred Westholm, Sven Sandström, Ragnar von Holten, Malmö: Allhems förlag 1963, s 9.

⁹ Carola Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi*, Translated by Maria Jolas and Anne Leroy, New York 1959, s 18.

¹⁰ Gunnar Ekelöf, *Samlade dikter II* Under redaktion av Anders Mortensen och Anders Olsson med kommentarer av Anders Mortensen samt med en inledning av Anders Olsson, *Svenska klassiker Utgivna av Svenska Akademien* i samverkan med bokförlaget Atlantis, Stockholm 2015, s 59f.

livskonsten och estetiken kommer in. Grate gjorde ting – och Ekelöf ville att hans dikter skulle ha karaktär av ting. Skrivandets hantverk är ju något han ofta poängterar.

v.

MUSIKEN FÖRDE DEM SAMMAN I ATELJÉN. Dikt är inte musik, men både lyrik och musik längtar efter form. "Det är skönt att vara musikalisk", säger Ekelöf i en avspänd intervju med Matts Rying 1952, medan de sitter och spelar musik av Bach, Mozart, Chopin, César Franck, "det är en av de nödvändigaste egenskaperna för konstskapande därför att det ger ett så starkt formbehov".¹¹

Grate ser det på samma sätt. I en artikel i *Konstrevy* 1943 skriver Ekelöf om Grates relief i en inträdeshall i Maraboufabriken i Sundbyberg, och kan meddela att "den musikaliska formupplevelsen" är en av inspirationskällorna – "efter vad konstnären påpekat för undertecknad". Han återger det folkviseartade förloppet i den skulpturala symfonins fyra satser – "man tycker sig nästan kunna inruta figurerna i geometriska satser" – men där finns också musikens inre spänning och liv, med en "hornstöt" som tycks "elektriserar" alla figurerna: "även den sovande känner den som en appell i drömmen".¹²

En sådan hornstöt – som "elektriserar" hela tillställningen – sätter Ekelöf in med sin formel i "Trollkarl". "På ett ord av min mun..."

"Lika slående som flödets roll är formens och kompositionens betydelse", skriver Anders Olsson i sin inledning till *Samlade dikter*.¹³ Han talar om Diwan-diktningen men det samma gäller faktiskt dikterna i *Dedikation*.¹⁴ Här är ju massor med form – men också massor med flöde. Det märkliga är att Ekelöf under de här åren går till storms mot, ja, nästan allt annat som har med form och abstraktion att göra. I sin stora programförklaring "Konsten och livet" i BLM 1934 ställer han just flöde och "konkretion" – också i ideologisk och psykologisk mening – mot form och "abstraktion".¹⁵ På den förtryckande och inskränkande abstraktionens sida återfinns sådant som form, staten, moralen, esteticismen, konstnärsindivid, marmorn, konsten – medan konkretionen representeras av innehåll, folket, kärleken, strejken/sabotaget, drömmen, kreativiteten, livet.

Hur går det ihop?

Kanske är det de tre delarna i "Triptyk", som sätter myror i huvudet på oss. I originalversionen av manuskriptet har Ekelöf kommenterat numreringen I, III, II så här: "Anm. Den omkastade numreringen i Triptyk är avsedd. Okänd gud är triptykens mittfigur, måste alltså vara den vid vilken åskådarens blick bör stanna."¹⁶ Ulla-

¹¹ Matts Rying, "Gunnar Ekelöf – den litterära torpperiodens kvarleva i Hölö", *Södermanlands Nyheter* 8/4 1952, i Daniel Möller (red), "Också jag har varit Alfred Vestlund" *Intervjuer och enkätsvar med och av Gunnar Ekelöf*, Stockholm: Gunnar Ekelöf-sällskapet 2016, s 106.

¹² Gunnar Ekelöf, *Skrifter 7. Blandade kort och annan essäistik*, Stockholm: Bonniers 1991-1993, s 464.

¹³ Anders Olsson, "Att möta sig själv som en främling, en annan", Gunnar Ekelöf, *Samlade dikter* II, 2015, s xxiii f.

¹⁴ Brita Wigforss pekar dessutom på hur konstellationen med konstnären mellan två kvinnliga väsen i "Triptyk" föregriper "gudinnevisionen" i den sena diktningen, t ex i "Djävulspredikan" (*Vägvisare till underjorden*), i *Konstnärens hand. En symbol hos Gunnar Ekelöf*, *Skrifter utgivna av Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet* 10, Göteborg 1983, s 77.

¹⁵ Sverker Göransson och Erik Mesterton, *Omedvetenhetens klara dag. Gunnar Ekelöfs Dedikation och det nya budskapet*, *Litteraturvetenskapliga institutionen, Göteborgs universitet Meddelanden* nr 1 1987, s 19ff.

¹⁶ Ann Lundvall, *Till det omöjliga konst bekänner jag mig. Gunnar Ekelöfs konstsyn*, Lund: ellerströms 2009, s 153 med not 74; jfr Anders Mortensen 2000, s 261 med not 15.

Britta Lagerroth har naturligtvis rätt när hon talar om hur redan dik-
tens titel signalerar en "ikonicerande läsart" till läsaren.¹⁷ Särskilt om
man – som hon – fäster sig vid att det rör sig om en "provocerande
lek med numreringen", och poängterar just leken i tillägnelsen av
texterna. För egen del upplever jag de tre bilderna med deras nästan
överrika intertextuella textur som snudd på *kitsch* – och stannar gärna
i leken, den rätt förvirrande första *läsningen* av dikten, i stället för att
tolka den i detalj (allusioner och associationer till bland annat Apos-
tlagärningarna, Baudelaire, Rimbaud och Almqvist har övertygande
blivit frilagda i kommentarerna till dikten, och det är lätt att fylla på,
med Höga visan, Strindberg och Artur Lundkvist). Då är det också
lättare leva med att Ekelöf själv i sina förarbeten inte var så säker
på vad dikterna i triptyken skulle heta. Ett tag laborerade han med
"Skogsande" (i stället för "Skogsrå") och "Skogsande", alternativt
"Luftande" (i stället för "Fé"), och så då "Okänd gud" i stället för
"Trollkarl".¹⁸

Hur som helst är det en form som premierar flödet. Här är en up-
penbar och välljudande puls – och en skön eufonisk väv – som för
oss framåt, det är lätt att falla in ett mässande tonfall.¹⁹ Tre delar,
med 7, 9 och 8 verser i varje. Till det kommer en numreringsprincip
som nästan är *indisk*. Det är Henri Michaux som i *En barbar i Asien*
(1933) raljerar, inte så lite, kring hinduernas förkärlek för långa och
detaljerade listor, det kan gälla allt från önskvärda egenskaper hos
lärjungarna till samlagsställningar, det som Michaux kallar hinduns
"förkärlek för den homeriska utläggningen, den vittfamnande, mag-
netiska beskrivningen som *framtvningar visionen*".²⁰ Det är klart, spän-
ner man upp tre dukar och bestämmer sig för att där ska finnas 7-8
långverser i biblisk-whitmansk-rimbaudsk stil och 24-25 fantastiska
bilder i varje dikt – så *blir* man kanske visionär, om man inte redan
var det.

Men flöden och visioner måste styras in i form. Det visste både
den kulturradikale surrealisterna Ekelöf och bildhuggaren Eric Grate
med sin självklara förankring i klassisk europeisk vänstermoder-
nism.²¹

vi.

"PÅ ETT ORD AV MIN MUN". Staccato: *på -ett -ord -av -min -mun ' . . .*
6 enstaviga och potentiellt betonade ord, som en trollformel, kanske,
om man inte väljer den mer sjungande betoningen 'På ett ord av min
mún' – eller kompromissen 'På étt ord av mín mun'.

Själva tanken på diktaren som magiker är en urgammal föreställ-
ning – som modernismen har en lång flirt med.²² Men själva orda-

¹⁷ Ulla Britta Lagerroth, "Modernism och interartiell självreflektion. Skiss till ett forskningsfält", Lars Elleström, Peter Luthersson, Anders Mortensen, *I diktens spegel. Nitton essäer till Bernt Olsson*, Lund: Lund University Press 1994, s 256.

¹⁸ Ann Lundvall 2009, s 152 med not 70; ett mer genomfört bruk av *triptyken* som strukturerande princip återfinns i Gösta Oswalds *Rondo*, Stockholm: Bonniers 1951.

¹⁹ Jfr Bengt Landgren, *Den poetiska världen. Strukturanalytiska studier i den unge Gunnar Ekelöfs lyrik*, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1982, s 209 ff.

²⁰ Henri Michaux, *En barbar i Asien. Reseberättelse*, Översättning av Tuve-Ambjörn Nyström och Carl-Gustaf Bjurström, Malmö: Interculture 1985, s 33. "Amour de l'Hindou pour l'explication homérique, la description embrassante, magnétique, qui *impose* la vision. Pour lui, un cheval, tout court, n'est pas un cheval, il faut qu'on lui dise cheval à quatre pattes, avec quatre sabots, avec un ventre, un sexe, ses deux oreilles; il faut que le cheval se sculpe en lui." "Un barbare en Asie", *Œuvres complètes I*, Paris: Gallimard 1998, s 302.

²¹ Pontus Grate, Ragnar von Holten 1978, s 143

²² En snabb-spotlight ger Poul Borum i "Her kommer de vilde shamaner, sha-sha-sha! Gary Snyder og de visionære digtere", i Poul Borum., *Kritisk alfabet*, Udg. og red. Niels Frank og Janus Kodal, København: Gyldendal 2000, s 130-138; tidigare i *Victor B.Andersen's Maskinfabrik* 1979 nr 10 1979.

lydelsen i Ekelöfs formel har ju, som Anders Mortensen har visat, sina omedelbara föregångare i dikter av Arthur Rimbaud som Ekelöf översatte.²³ "Ett slag av ditt finger på trumman frigör alla toner och inleder den nya harmonin./ Ett steg av dig, det är de nya människornas resning och deras framåt marsch" – så lyder upptakten till Rimbauds "Till ett förnuft" i *Les Illuminations*.²⁴ Ekelöf översatte sig ju bokstavligen in i Rimbauds magi-illuderande idiom. Men frågan är om inte hans "På ett ord av min mun" är snäppet vassare och mer performativt effektivt än Rimbauds formler.

För det är ju en *språkhandling* vi har att göra med. För att få lite (om än något teknisk) precision i begreppet har jag sökt mig till Algirdas Julien Greimas. En *språkhandling* (Acte de langage), vad är det i semiotikens optik?²⁵

"På ett ord av min mun" > ta ordet, *ta till orda*, är (a) till att börja med en betydelsebärande gestuell handling, i samma paradigm som andra ljudskapande rörelser, som att sjunga, vissla, rapa, stamma, ropa – dvs en av termerna i en semantisk kategori: tala/tiga t ex, ge ordet till någon/tysta någon, så till vida är det tal om en *somatisk* aktivitet. (b) Som en specifik handling är språkhandlingen ett 'göra vetande', ett *faire-savoir*, hos någon (mottagare, 'enunciater' som det heter på semiotik-danska) om något ('vidensobjekt') och förutsätter en rad semantiska regler som gäller både för 'enunciatøren' och 'enunciateren', men (c) vid sidan om detta *faire-savoir* innebär språkhandlingen också ett *faire-être* (göra vara, eller få att vara) i det att den tillägger det som finns en viss betydelse, dvs. här sker en (pragmatisk) *semiosis* som knyter samman *signifiant*-en och *signifié*-en i språkhandlingen; en aspekt som är uppenbart relevant i poesi där nya och stundom häpnadsväckande *betydande skillnader* etableras, som t ex att Skogsråets sköte i Ekelöfs dikt liknar "en näckrostjärn med hundraåriga gäddor". (d) Slutligen är språkhandlingen ett 'göra görande', ett *faire-faire*, dvs. ett subjekts manipulation av ett annat subjekt med hjälp av talet. Det rör sig inte om imperativ eller vokativ, utan om generella egenskaper i den diskursiva organisationen, dvs. diskursens *modalisering*. Det behöver inte heller röra sig om någon persuasiv eller interpretativ "programmering", som det heter hos Greimas, utan om mer subtila ingrepp i våra performanser och våra modala kompetenser... Hur ska nu det förstås? Kanske har det att göra med sådant som föresvävade Jonathan Cullers i hans tal om "litterär kompetens", tänker jag mig, och då tänker jag inte primärt på den sida av kompetensen som innebär att man känner igen och reagerar på litterära mönster och referenser, utan på förmågan och lusten att över huvud ta emot språket med öppna sinnen, som "lek" snarare än som "information". Och som kanske rent av talar till det som Schiller kallar *Spieltrieb* inom oss.

²³ Anders Mortensen 2000, s 316.

²⁴ Gunnar Ekelöf, *Skrifter 5. Valfrändskaper och andra översättningar*, Stockholm: Bonniers 1991-1993, s 88.

²⁵ Jag förenklar och parafraaser efter framställningen i Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtès, *Semiotik. Sprogteoretisk ordbog*. Dansk redaktion: Per Aage Brandt og Ole Davidsen, Århus. Aarhus Universitetsforlag 1988, s 239 f.

Alla språkhandlingens dimensioner finns där, i dikten. Särskilt intressant är den fjärde. Det att vi obönhörligt dras in i en manipulation av våra språkliga performanser, och i det som Greimas kallar en modalisering av våra kompetenser i språkhandlingens förföriska *faire-faire* -dimension. För den som inte är med på noterna är det lätt att singla upp till den kognitiva *ytan* igen och fråga sig vad i all världen det är fråga om, till exempel när trollkarlen gör gällande att han "sätter människor i jorden". För oss litteraturhistoriker ligger det nära till hands att söka efter formuleringens förhistoria; men det hindrar oss inte från att tillfälligt gå in under andra, mer osäkra former av "programmering", t ex den "magiska" som "Triptyk" inviterar till.

Nu kan man invända att vi har att göra med en *iscensatt*, omtalad språkhandling. När Rimbaud i det som blev mottot till *Dedikation* skriver att "il faut être *voyant* , se faire *voyant* " så översätter Ekelöf "voyant" med "siare", men man kan ju också som Lars Bjurman i en senare översättning översätta "voyant" med "seende". Och detta seende är – som Anders Mortensen påpekar – i hög grad det som fascinerar Ekelöf. Han är vid här tiden helt säker på sin egen clairvoyance och talar i brev om hur himmel, moln och solnedgångar för Rimbaud har fungerat som familjära hallucinationsobjekt. Det är sådana "skådarmetoder" som exponeras hos Ekelöf – "den inskrivne eller implicite diktaren visas *se* imaginära objekt", skriver Mortensen.²⁶ Visas se, alltså.

Det "du" som lyfter sitt öga i slutet av "Trollkarl" behöver ju inte vara – jag. Frågan är om också själva dikten i sin helhet – och läsningen av den – i sig är en språkhandling.

vii.

PROBLEMET ÄR DET LILLA ORDET "JAG". I februari 1934 skriver Ekelöf, i en otryckt anteckning om "Dagens olust" och nattens tvivel, om de små orden: "ord, ord utan sammanhang med det väsentliga, små tabletter att ta i munnen för att undvika den stora förkylningen som faller över oss: världsrymdens oerhörda kyla, stjärnornas illvilja, kometernas gäckierier, logikens opålitliga krumbukter".²⁷ Men redan i augusti samma år planerar han "ett lyriskt breviarium av lyriska besvärjelser, inte böner, för att tillfriskna, för att glömma det förgångna, för att kunna hoppas på framtiden, o.s.v.", alltsamman knutet till ett hopp om att hjälpa åtminstone några, att ta sig "förbi dogmerna, formerna, normerna, idiotierna, allt det som binder oss, klämmer ner oss intill jorden och låser in oss i ensamheten"; dvs. orden, besvärjelserna ska ställas i frigörelsens tjänst. – De små orden som var tabletter blir stora, magiska ord (kanske "bevingade" ord,

²⁶ Anders Mortensen 2000, s 316f.; Ann Lundvall 2009, s 142, poängterar dessutom att det rör sig om iscensättningen av ett *manligt* diktjag som blir diktarens alter ego.

²⁷ Gunnar Ekelöf, *Skrifter 8.Tankesamling*, Stockholm: Bonniers 1991-1993, s 366.

”bin och humlor” som i ”Trollkarl”). Här är det nu tal om det *stora* ordet ”jag”, det som diktaren gör ett mer neutralt bruk av i *Strountes* (1955), strax efter det lilla ordet ”du”, det som åter blir intressant ”när man kommit så långt som jag i meningslöshet”. Oscilleringen mellan olika intentionsdjup i bruket av personliga pronomina tycks vara en av diktarens specialiteter.²⁸

Men vem är nu ”jag” i Trollkarl? Är det Ekelöf själv? Formatet har han. Det finns en text som är daterad Berlin 1933 där diktarens jag ter sig ännu större än i ”Trollkarl”. Här är han inte bara en seende, en som ”står i förbindelse med det osynliga”, han är också den som hör och hörs. ”Lovad vare hörseln, örats kön, själens omedelbaraste anslag.” Han har ett budskap från Gud, men Gud är ”så otalig” att ingen kan sakna honom och ”så opersonlig” att ingen kan förnimma honom, utom den klarsynte, som därmed får ett mäktigt uppdrag: ”Det är min uppgift att revidera alla spådomar, att skriva om alla böcker, att ta ställning till människornas tro. Jag står i förbindelse med det synliga, med det förlorade ordet. Jag, ensam bland många lever på tvenne plan.”²⁹ Jämfört med ett sådant jag ter sig ”Trollkarl” nästan ödmjuk.

Eller är det en roll, ett partitur för läsning som Ekelöf lägger ut? Han kan visserligen tala om sig själv som en ”samlare av idéer och föreställningar som passar mig och en personifikatör” (i stället för ”normalisatör”).³⁰ Men han verkar inte vara road av någon stiliserad diktning, som någon läsare eller recitatör sedan kunde realisera; ”en personlig ojämnhet” i språket hos Gunnar Björling gör honom bara trött, det är som hela stilen är avsedd för högläsning – ”texten förefaller späckad med osynliga skiljetecken för en tänkt recitatör”. Och ”böcker är ju och bör ju vara stumma”, som han skrev i sin recension av Björlings *Solgrönt* (1933) i BLM 1934.³¹ Ett litet undantag är kanske det uteblivna skiljetecknet efter ”tystnaden” i första versen av ”Fé”. Hur ska det uppfattas? ”Triptyk” är inte direkt späckad med skiljetecken, men visst görs här ett diskret och markant bruk av olika möjligheter att antyda (ännu) större sammanhang än de som orden pekar ut. Nio gånger får en avstannande, tystnande aposiopes – med tre punkter – föra tankarna vidare och kontrastera de tretton vanliga punkter som annars avslutar långverserna. I upptakten till ”Trollkarl” figurerar, som sig bör, ett komma (det enda i den positionen) i den respektingvande uppräknings av den mäktiges attribut. Och så – i ”Fé” – inget ljud, inget tecken, efter ordet ”tystnad”. Långt senare – 1950 – införskaffade Ekelöf visserligen en ”inspelningsapparat”, troligen en trådbandspelare. Därmed öppnades, som Jesper Olsson påpekar i en viktig studie om materiella och performativa villkor för läsning, möjligheter att registrera ”ljudstyrka, tonhöjd, tonfall, idiolekt och accent”, liksom att förnimma konturerna av en röst, via

²⁸ Gunnar Ekelöf, *Samlade dikter II*, 2015, s 326. Jfr den ingående analysen av den dubbla värdediskursen och begreppen ”jag” och ”du” i Anders Mortensen, ”Gunnar Ekelöfs Strountes i och bortom femtiotalets offentlighet”, i Torbjörn Forslid, Anders Ohlsson (red), *Litteraturens offentligheter*, Lund: Studentlitteratur 2009, s 124-126.

²⁹ Gunnar Ekelöf, *Skrifter 4. Appendix 1927-1968*, Stockholm: Bonniers 1991-1993, s 6.

³⁰ *Skrifter 8. Tankesamling*, s 150

³¹ Gunnar Ekelöf, *Skrifter 7. Blandade kort och annan essäistik*, s 411. Om synliga och osynliga skiljetecken, se Jimmie Svensson, *Versform och ikonicitet. Med exempel från svensk modernistisk lyrik*, Lund: Critica litterarum Lundensis 14 2016, s 208 ff.

sådant som "andetag, skratt, harklingar och suckar". Men hur långt poetens entusiasm och intresse sträckte sig vi vet inte riktigt. Ekelöf har ju – liksom Sapfo – lämnat oss.³²

Eller är det jag, som läser upp dikten, nu, här, för er? Och som tror att jag *blir något* genom att läsa upp den? Och tror att jag kan göra något med er, med den.

Problemet är – det får ni ursäka – semiotiskt. Utsägelsen (l'énonciation) har som förutsättning "jag", liksom utsagan, hela vägen igenom ('jag säger dig/er nu...'). Deiktiska uttryck (som "jag", "här", "ju"), explicit utsagda, riktar därutöver uppmärksamheten på själva kommunikationssituationen. Men när "jag" kopplas på, och inte minst när *jag* läser "jag" högt, så går den egendomliga förutsättningen in i utsagan/kommunikationen och gör den direkt *pinsam*, om den inte är öppet *teatral* (rolldikt)... man blir *patetisk* (mer röst än ord, som inte är ens egna), om man inte väljer att vara (historiskt) *ironisk* (läsa orden, men bara som citat, utan röst, utan hjärta).

Hur ska jag någonsin kunna slippa ut ur det dilemmat? En del talar för att diktaren med sitt trolleri verkligen *har* mördat mig, till liv, åtminstone för en stund.

³² Se Jesper Olsson, "Hallå där... nu suckar jag". Röst, materialitet, performativitet; exemplet Ekelöf", i *läsning – apparat – algoritm*, OEI editör 2016, s 89; Axel Englund påminner i sin analys av Ekelöfs "sonatform/ denaturerad prosa" om författarens "Dikt och musik" i *Spektrum* 1932:9, där Ekelöf poängterar att poesin efter symbolismen vill ge en "musikalisk sensation, men för fantasin, inte för örat". Jämte det abstrakta sonatschemat tycks innehållsskiktet dock göra allt "för att framhäva kroppen och rösten i deras mest fysiskt påtagliga, hörbara form". "Dikten understryker oupphörligen sitt beroende av den ljudande kroppen", skriver Englund, och något liknande kunde sägas om den mer diskret framskridande "Triptyk"; i båda dikterna sammanfaller också "diktens öppning med munnens öppning". Axel Englund, "sonatform/ denaturerad prosa", *ekelöf'et*, Gunnar Ekelöf-sällskapet 2016/2017 Nr 46, s 78ff. Jfr Jesper Svenbro, *Sapfo har lämnat oss. Sapfostudier från sex årtionden*, Lund: ellerströms 2015, s 68. "Jaget som skriver har fortfarande ett tänkande och kännande inre som det skrivna inte ska besitta: ställ en fråga till skriften, säger Sokrates, och du ska konstatera att den varken kan förstå eller besvara den. Skriften saknar med andra ord interioritet, inre liv, det inre liv som skrivaren ännu var i besittning av. Det är i denna mening skrivaren raderar ut sitt 'mig', fattat som den inre instans, till vilken ingen utomstående har oförmedlat tillträde. När jag skriver, raderar jag ut 'mig'. Sapfo upptäckte detta förhållande." – I Thorsten Norheims utförliga läsning av "Trollkarl" tangeras mina resonemang kring hur läsaren "mördas", men han avser inte dikten som just uppläst. Se Thorsten Norheim, *Oscilleringens poetisk. Övergång och mellanrum i Gunnar Ekelöfs lyrik*, Trondheim: Tapir Akademisk Forlag 2011, s 128-141.