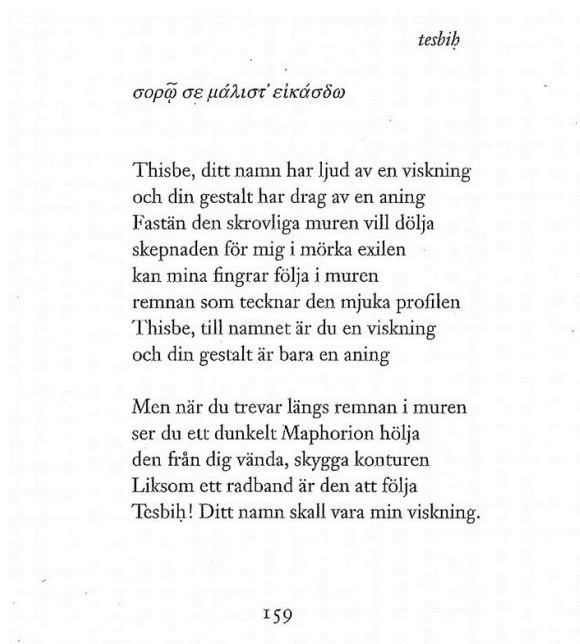


*Ditt namn skall vara min viskning*  
- Något om det sufiska och muslimska hos Gunnar Ekelöf

Catharina Raudvere, Köpenhamns universitet

*Rethinking Scandinavia, Vol I (2017)*



GENOM HELA SITT FÖRFATTARSKAP ledsagar Gunnar Ekelöf läsaren till den konventionella verklighetens gränzoner. I sökandet efter övergångarna, passagerna och titthålen bjuds vi in till drömmen, fantasin och mystiken med den kombination av dödligt allvar och ironi som är hans adelsmärke. Att som religionshistoriker skriva om skönlitteratur är att ge sig ut på tunn is. Författare har alltför många gånger blivit tillskrivna sympatier för religioner och andra ideologier grundat på vad som snarare är konstverk med öppna tolkningar än ställningstaganden. Sådana petrifierade läsningar gynnar varken religionsvetenskapen eller litteraturvetenskapen. Det som för en läsare är uttryck för en panteistisk vision är för en annan en gestaltning av en naturupplevelse på materiell grund. Hos Gunnar Ekelöf är referenserna till islam och muslimsk kultur ett återkommande motiv i författarskapet likaväl som de i vissa fall utgör själva den strukturerande principen i en text eller är del av en strategi för att formulera en poetik. Det innebär dock inte att han var vare sig muslim eller sufier; han var en ständig sökare som aldrig lät sig aldrig nöja och

grundmaterialet var både okonfessionellt och okonventionellt. Ibland har dock Ekelöfs ingång till mystiken blivit mer mystisk än nödvändigt.

Jan Retsös studie "Ordet 'Henne' är mitt mål" från 1997 är en lärd genomgång av Ekelöfs i ungdomen påbörjade akademiska studier och hans livslånga intresse för det orientaliska. Inte minst är det en ingående studie av hur R. A. Nicholsons översättning av 1200-talsmystikern Ibn al-Arabis verk *Tardjumaan al-ashwaaq* influerat Ekelöfs dikter.<sup>1</sup> Både Retsö och Bengt Landgren har visat på mycket direkta korrespondenser mellan flera Ekelöftexter och Nicholsons översättning. Som Retsö konstaterar, och Ekelöf själv beskriver i prosatexterna "Drömmen om Indien" (1989, orig. 1935) och "En outsiders väg" (1947), var poetens formella studietid i orientalistik tämligen kortvarig. Den fortsatta poetiska inspirationen hämtade han framför allt näring till genom läsning på egen hand och då inte minst Ibn al-Arabi. Ekelöfs flitiga umgänge med den svenska 1700-talsresenären Jacob Jonas Björnståhl ska inte underskattas i sammanhanget och inte heller valfrändskapen med Ivan Aguélis konst. Sådana impulser från den muslimska världen betydde antagligen mer än de tidiga akademiska studierna.

### *Ditt namn skall vara min viskning*

Följande reflektioner över några muslimska element hos Gunnar Ekelöf utgår från den inledande dikten till andra delen av *Sagan om Fatumeh* (1966) – en titel som väcker många associationer. Frågan är om "genrebestämningen" saga<sup>2</sup> var ämnad att leda tankarna till *Tusen och en natt* som säkert var den mest bekanta arabiska diktningen för en svensk läsekrets i mitten av 1960-talet. Detta är också ett verk där kärleksberättelserna har många andra bottnar än de känslomässiga, liksom Ekelöfs bilder av Henne som han sökte genom de tre sista diktsamlingarna där det romantiska, erotiska och religiösa möts. Eller ville han helt enkelt med sitt val av titel öppna dörren till den rika värld av legender och berättelser från Orienten och Asien som lockat honom sedan ungdomen? Kontrasten är i alla fall stor mellan den breda förståelsen av ordet saga som kan brukas fritt över tid och rum och en *diwan* (samling av symboltäta dikter) som både i termer av genre och regional bakgrund är förankrad i en bestämd kulturmiljö. Även den sista akritsamlingen har en tydlig hänvisning i titeln för den som vill se sufiska influenser hos Ekelöf: vägvisare. I den sufiska traditionen är schejken, den andlige mästaren, nästan alltid omtalad som en vägvisare som ska leda lärjungen på den rätta vägen. Vägen eller stigen är återkommande metaforer som beteckning på sufismen i sig och termen för sufiorden är *tariqah* (tu. *tarikah*), väg eller stig,

<sup>1</sup> Ekelöfs intresse för Orienten och förhållande till Nicholsons översättning diskuteras också utförligt i Landgren 1971:230ff. samt även 42ff. Ekelöfs Orient är i allra högsta grad den levantinska världen och de bysantinska referenspunkterna är ett centralt tema i Reidar Eknæs *I den havandes liv* (1967; särskilt 128ff.). Helena Bodin ställer Ekelöf i relation till andra svenska 1900-talsförfattare i *Bruken av Bysans* (2011) samt i *Ikon och ekfras. Studier i modern svensk litteratur och bysantins estetik* (2013). I *Ekelöfs nej* diskuterar Anders Olsson i kapitlet "Mystikens språk" Ekelöf och hans poetiska strategier för att verbalt gestalta olika slags verklighetsordningar (1983:227ff.). Brita Wigforss analyserar handsymboliken genom Ekelöfs författarskap och med särskild tonvikt på akritdikterna (1983:73ff.).

<sup>2</sup> Saga, sägen och folketro är en annan dörr hos Ekelöf till det fördolda och osynliga, men mycket mindre iögonfallande än den orientaliska. Se Per Erik Ljungss artikel i denna samling.

där de olika ordnarna representerar olika vägar mot samma mål. I en radiointervju med Carl Magnus von Seth säger Ekelöf strax efter utgivningen av *Fatumeh*-samlingen: "Ända sedan skolåren har jag varit intresserad av orienten. Jag har betecknats som och kan även beteckna mig själv som en icke kristen mystiker" (von Seth 1966:48).<sup>3</sup> Kommentaren är en kombination av självdefinition och instruktion till läsaren om lästyp; i båda fallen formulerad med en starkt styrande röst.

Fatima och Fatma (med flera varianter) är mycket vanliga kvinnonamn i den muslimska världen. Formen *Fatumeh* är antagligen Ekelöfs egen konstruktion och han skriver om namnformen i sin "Not" till diktsamlingen: "Jag har haft den i minnet som en gammal trol. fransk transkription, och jag ville ha med en allusion på lat. *fatum*" (*Samlade dikter* II s. 182). Den historiska Fatima hade ett tungt öde som påverkade den islamiska historieskrivningen. Hon var Muhammeds dotter, det enda av hans barn som överlevde honom till vuxen ålder, och mor till sönerna Hassan och Hussein. Fatima var därmed den som förde profetens familjelinje vidare. Denna genealogi har spelat en helt avgörande roll för shiitisk självförståelse där man identifierar sig med Hussein som led martyrdöden. Detta "Profetens barnbarn" var nämligen ingen segerherre utan ett förnedrat offer för en sunnitisk övermakt under slaget vid Karbala (tu. Kerbela) år 680. Shiamuslimer, som ofta levit som minoriteter, har i Hussein upplevt en närhet till Muhammed, sett ett fromhetsideal och läst in ett historiskt paradigm om underläge. Ett liknande offertema genomsyrar också hela andra delen av *Sagan om Fatumeh* om den utstötta och fattiga – och ändå åtråvärda. Fatima är i denna fromma historieskrivning den sörjande modern som ser sin mördade son ligga blodig och hon uppnådde själv helgonlik status. Det är dock inte bara bland shiamuslimer som berättelserna om Muhammeds efterlevande familj är viktiga. Det finns också bland sunnimuslimer en mycket rik tradition av både folkliga och mer sofistikerade framställningar av motivet med familjen som beskyddas "under Profetens mantel" vilket är utgångspunkt för en vida spridd populär fromhet.<sup>4</sup> Detta har dock alltid varit kontroversiellt sett från konservativt teologiskt håll. Kritikerna av de populära ritualerna och berättelserna menar att denna förtröstan på historiska personers förmåga att skänka bistånd från det hinsides utmanar den strikta islamiska monoteismen. I den kulturkomparativa Ekelöfs anda kan det noteras att en motsvarande tradition beskriver och avbildar Jungfru Maria med dem som bett om hennes förböner skyddade under hennes mantel. Förhållandet mellan Främre Orientens på en gång krigiska och erotiska gudinnor, deras antika arvtagerskor, Jungfru Maria och Fatima behandlas i en lång forskningshistoria. Ekelöf kände till delar av den akademiska

<sup>3</sup> Hela intervjun finns tillgänglig på <http://www.ekelut.dk/ekeloifiana/e6601.html> samt i sammandrag i von Seth 1966.

<sup>4</sup> Jonas Svenssons beskriver en stor variation av föreställningar och praktiker runt Muhammed i *Människans Muhammed* (2015:138ff., 255ff.).

litteraturen, men framför allt "är Fatumeh många, ett otal anonyma, så också fursten. De är röster ur ett hav av kulturer, sekler och folk, anonyma röster, och jag har sökt att ge röst åt denna *anonymitet*" och fortsätter längre fram i samma brev från november 1966 till Brita Wigforss då han argumenterar mot att det skulle finnas ett kulturhistoriskt samband som gör världens sagor och myter lika. Istället hävdar Ekelöf: "Det är allmänmänniskt och lika gammalt som ensamheten och elden" (*En självbiografi* s. 230 och s. 232). Det är i ett livslångt sökande efter detta allmänmänniska vi får placera *Sagan om Fatumeh*.

Liksom i de andra delarna av akritcykeln kommenterar Ekelöf i slutet av samlingen sitt bruk av de orientaliska referenserna och förklarar sin indelning av diktsamlingen i två delar och de två namn han givit dem, *nazm* och *tesbih*, med att de syftar på den unga Fatumeh och den åldrande. Själv översätter han orden med pärlband och radband, men de blir hos Ekelöf synonyma för samma slags artefakt. *Tesbih* på osmanskt turkiska är fortfarande idag det vardagliga namnet på det radband som är till hjälp för att räkna de fasta formlerna i den avslutande delen av de dagliga fem bönerna eller frivilliga, mer kontemplativa, böner. *Nazm* på arabiska (eller *nazim* på turkiska) betyder poesi, men bokstavligen att trä (pärlor eller kulor). I den klassiska arabiska litteraturen är att trä pärlor ett vanligt metaforiskt uttryck för att dikta; liksom metrikerna håller samman dikten ger radbandet struktur till bönen. Ekelöf översätter termen med pärlband och kopplar den på så vis till namnet Nizaam, som är föremålet för Ibn al-Arabis kärleksdikter i *Tardjumaan al-ashwaaq*, "Längtans vägvisare" och om vilken denne medeltidsmystiker skrev, i Jan Retsös översättning: "varje gång jag nämner ett namn är det henne jag nämner" (1997:54). "Hon" är allt som kan nämnas och vägvisaren ekar vidare i Ekelöfs dikter. Ibn al-Arabis längtan efter Nizaam är snarlik den åtrå efter Jungfrun/Skuggan/Fatumeh Ekelöf gestaltar. Retsö kallar *Tardjumaan al-ashwaaq* för "en erotisk matris". Det är en tvetydig text där den jordiska kärleken är svår att separera från sökandet efter Gud och andlig fullkomning. Båda är i grunden omöjliga projekt eftersom denna världen är ofullkomlig, men i sufisk anda är längtan och strävan nog för både Ibn al-Arabi och Ekelöf.

Teckningar och symboler finns i flera av Ekelöfs diktsamlingar, men då som förklaringar och förtydliganden. I *Sagan om Fatumeh* hänger bilderna och strukturen tätt samman och efter Ekelöfs instruktioner uppmanas vi att läsa samlingen som ett radband. Liksom för de två andra samlingarna i akritcykeln är radbandet en indelningsprincip, som också tydliggjorts genom tecknade symboler mellan dikterna. Själva placeringen av symbolerna ställer dem på gränsen mellan det dekorativa och det betydelsemängda, och visualiserar vad



Fatimas hand – skyddssymbolen framför andra i Nordafrika och Mellanöstern.

Fatimas roll i islams historia och hennes plats i muslimsk fromhet är kanske mindre känd, men symbolen med hennes hand är det desto mer. Handen tros skydda likt ett stopptecken och ögat som ofta är avbildat mitt i handflatan hindrar med ett slags likhetsmagi angrepp från det onda ögat. Blåa ögon anses särskilt förknippade med onda ögat och i ett diktutkast ur anteckningsboken från våren 1965 skriver Ekelöf:

Jag har sagt blåögd  
 – Det onda ögat  
 men vad är det onda i det blå  
 det är bara färgen  
 på den tunga luft kring jorden  
 i vilken vi andas  
 Över den står du med svarta ögon  
 med mildhet i  
 sådan som svarta ögon har  
 när de älskas och får en brun glans  
 när de älskar och får en brännande  
 glans  
 Också mina blå ögon  
 blev alltmer svarta  
 Men inte ens mina blinda ögon  
 är slocknade  
 I dem finns en mörknad eld  
 Den söker din svarta eld  
 Snart skall jag ligga stilla, med ögon  
 och munnar  
 mellan dina bröst.

(citerat efter Landgren 1971:247)

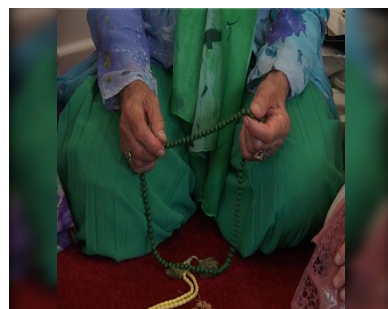
Ögonmotivet återkommer vid flera tillfällen i första delen av *Fatumeh*; diktjagets blåa ögon kontrasteras mot Fatumehs/Skuggans mörka, "dessa turkmeniska ögon". Hennes klara ögon står i som ett korrelerat till samlingens många referenser till det som är otydligt och bara låter sig anas, och till den bländade fursten i *Diwan*.

författaren kan ha avsett med ormhuvudenas placering på bandet.

Radbandet som teknisk hjälp för att strukturera och ge rytm till böner har sina kulturhistoriska rötter i Indien där repetitiva fromhetsövningar utvecklades bland buddhistiska munkar och introducerades som muslimskt bruk via kontakter med östkristna grupper på Arabiska halvön och de områden som erövrades av de första generationerna av muslimer (Baldick 1989; Knysh 2000). I den muslimska världen är radbandet särskilt förknippat med sufismen och föreställningen om att Koranen rymmer 99 (det vill säga ett oändligt antal) namn för Gud. Dessa "Allahs skönaste namn" utgör kärnan i olika starkt emotionella böner som praktiserats bland sufier genom århundradena. Det oändliga antalet syftar naturligtvis på den teologiska föreställningen om Allahs storhet, men också rent epistemologiskt på människans begränsade förmåga att fatta en storhet som Allah; denne kan endast förstås genom sina "99" delaspekter. Summan av dessa karaktärsdrag ryms dock i frasen "Gud är större" (*tekbir*), dvs mer sammansatt än någon beskrivning kan famna. Spänningen mellan en oändligt komplex gud (som i princip inkluderar allt) och människans begränsningar har spelat en stor roll i sufisk teologi om kunskapens gränser. Liksom i Ekelöfs diktning låter sig Verkligheten bara anas som antydningar och viskningar.

Om intellektet är en begränsad – och begränsande – väg erbjuder de sufiska ritualerna andra vägar att närma sig Allah. Under böneformer som *dhikr* (tu. *zikr*) och *wird* (tu. *vird*) upprepas kombinationer av namnen och många gånger är radbandet ett viktigt stöd både för räknandet och för att hålla rytmen.<sup>5</sup> Genom små variationer i innehåll och utförande har dessa bönegenrer blivit emblematiska för sufigrupper och ordnar som genom dem uttrycker sin egenart. *Dhikr* är oftast en kollektiv ritual under schejkens ledning då ett urval "gudsnamn" upprepas och *wird* är en kombination av "gudsnamn", korancitat och böner schejken ger sin discipel som matris för den andliga träningen. I både de gemensamma och individuella ritualerna är radbandet en given hjälp. Upprepningarna hos Ekelöf har sin poetiska motivering, men de har också ett sufiskt släktskap.

På det muslimska radbandet kallas två av mellanpärlorna för *imam*, alltså böneledare medan den tredje (ofta dekorerad med en berlock eller enkel utsmyckning) är påtagligt större och utgör ett slags startpunkt, men Ekelöf väljer att kalla de dikter som utgör mellanpärlorna för ormhuvuden. I Ekelöfs egen "Not" till Fatumeh-samlingen framgår det tydligt att det muslimska radbandet utgör strukturen för diktsamlingen och dessutom kopplar den bakåt till *Diwan* och framåt mot *Vägvisare* (även om strukturen är annorlunda i den sista samlingen så förekommer ormhuvud även där). Dock bryts den traditionella muslimska inledningen av 3 x 33 som syftar på "Allahs



Ett muslimskt radband där kulorna 33 och 66 är större, så kallade imamer (böneledare) och den sista, 99, utgör både begynnelsen och avslutningen.

<sup>5</sup> Som bilaga till denna artikel finns en kort filmsekvens som visar på hur radband kan brukas i muslimska ritualer. Materialet kommer från en utbildningsfilm om bosniska muslimska kvinnors deltagande som ledare vid ritualer och bönesamlingar som jag gjort i samarbete med Dr Zilka Spahić-Šiljak, Sarajevo, *Bosnian Muslim Women's Rituals. Bulas Singing, Reciting and Teaching in Sarajevo*. Filmen i sin helhet kan ses på <http://modernity.ku.dk/research/documentary/>. Projektet finansieras av ett generöst stöd från Carlsbergfondet.

99 skönaste namn” och Ekelöf väljer istället 29 x 2 med motiveringen i ”Not” att primtalet 29 ”ger en bättre siffersumma” – ett av många exempel på Ekelöfs transponeringar av det som kallas tradition och hävdvunnet. Förskjutningen passar hans poetiska intention och det är en klar markering av att ingen form är perfekt utan är till för att brukas.

Sufism låter sig inte enkelt definieras. Den utgör å ena sidan en värld av ordnar, hierarkiska relationer mellan mästare och discipel, teologi om avståndet till Allah och hans närvaro i allt och å andra sidan fromhetspraktiker med bön, sång, ritualer men också många andra konstnärliga uttryck i texter, bilder och arkitektur. Här råder inget antingen-eller-förhållande och ingen sufier engageras av alla dessa möjligheter att pröva ”vägen”, utan väljer. Ekelöf tog intryck av både det teologiska och det rituella – även om han aldrig bevittnade sufismen praktiseras och inte heller verkar ha räknat med den som en levande tradition. Ekelöf är, liksom Ibn al-Arabi, kluven mellan sufismens abstrakta tankegoods och dess mer konkreta gestaltningsformer. Den sufiska teologin och filosofin erbjuder tankefigurer som förklarar jordelivet som ett ofullkomligt sken av en verkligare verklighet som bara låter sig anas, medan den sufiska rituella traditionen erbjuder träning i de fromhetspraktiker som kan lära människan att hantera sin utsatta situation i sammanhang som inte låter sig gripas. Den disciplinering som hör till livet i de sufiska ordnarna klingar inte helt ekelöfskt. Därför var inte heller den praktiserade sufismen av något större intresse för honom till skillnad från Ivan Aguéli. Men därtill finns ”poetiken” någonstans mitt emellan den religiösa teorin och handlingarna, och erbjuder uttrycksformer som något litet kan representera Verkligheten. I det ovan citerade brevet till Brita Wigforss skriver Ekelöf om människans behov av bilder: ”Det finns bilder, undflyende bilder, obestämda inom varenda människa. Därför finns det också folk som tagit till yrke att fixera dem” (*En självbiografi* s. 230) och fortsätter i en del som inte är med i den tryckta volymen: ”Min vinning, som gäller fler dikter än Tesbih, är att ha kunnat göra gammal tradition ny och ev. ngn gång till dikt. [---] Bildintrycken alltid viktigare än de litterära är. äv. de musikaliska viktigare”. Liksom i intervjun med Carl Magnus von Seth ger Ekelöf här uttryck för en självsyn där poeten är en person med särskilda gåvor. Uppdraget som poet är att ”fixera” bilderna och därigenom fånga en liten glimt av Verkligheten – precis som de upprepade gudsnamnen under de intensiva sufiska ritualerna ger, om än tillfällig, kontakt med Allah.

Ekelöfs förhållande till mystiken är dock bredare än det rent religiösa. Med utgångspunkt i ormhuvudet mellan första och andra delen av Fatumeh framhäver den danske semiotikern Frederik Stjernfelt språkets mystik hos Ekelöf. Här handlar det inte så mycket om

religion som om epistemologi. Om att se och ändå inte se:

O du okände  
 du ogenomskinlige i mina armar  
 känner du igen mig?  
 O du okända  
 du genomskinliga i min famn!  
 (Samlade dikter II s. 158)

Det som ovan diskuterades som en sufisk influens är för Stjernfelt ett exempel på en språkkritisk hållning med mystika drag: "Det mystiske objekt *er* virkeligt og dog givet i sproget. Ekelöfs angivelige mystik er set fra denne vinkel ligesåvel et spørgsmål om filosofisk *realisme* – er der noget uden for sproget, hvorledes kan dette da repræsenteres heri?" (1997:120). I Stjernfelts läsning är det just Ekelöfs mystika poetik som gör det möjligt att skapa "en narrativ iscenesættelse (metapoetens fortælling til du'et)" (1997:125). Den initiala frågan för Stjernfelt är vem som tilltalas i ormhuvudet, den okände och den okända. Strävan efter att fixera bilder syns vara att söka förening, om inte mellan människa och Gud så mellan mystikern och poeten.

Prövningarna av verklighetsgestaltningen kopplas också, liksom i sufismen, till att hysa förtröstan till dem som gått före, mästarna. I sin diskussion om tradition och originalitet lyfter Anders Mortensen (2000:14f.) fram Ekelöfs "Deklaration" från 1941 vilken naturligtvis primärt förhåller sig till den litterära traditionen, men den pekar också mot den flytande gränsen mellan poetik och mystik hos författaren:

Religion är den levande mystiska traditionen, som likt ett artärsystem förgrenar sig genom mänskligheten i både tidens, rummets och djupets dimensioner. Systemet blev inte något slutet helt genom Buddha, Kristus, Mohammed eller någon. Kapillärkärlen fortsätter att söka sig fram och då och då även en pulsåder. [...] Jag borrar i mig efter oljan, ibland måste jag också bygga på oljetornet och raffinaderierna, men det väsentliga är borrhandet.

De områden där denna konfessionslöst religiösa tradition förefaller mig äga den största och mest levande kontinuiteten är alltså när det varit ett konstnärligt tänkande, inte ett dogmatiskt.

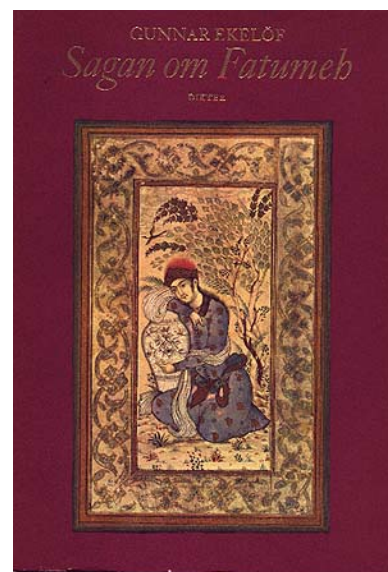
Idéhistoriskt gör Ekelöf här en helt korrekt koppling. Mystik är från en religionshistoriskt perspektiv alls inte något löst och vagt utan ofta starkt systematiserat i teologi och praktik, om än i alternativa system. Ekelöf talar vidare i texten om "sambandsheten med de döda" och om hållningen till tidigare "mästare" på ett intellektuellt och diskursivt plan. De har funnit oljan och arbetar, precis som de sufiska dervischerna, på sin andliga utveckling: borra på djupet hos sig

själv och bygga upp något som består, tornet, "men det väsentliga är borrhandet". För en poet är det naturligtvis viktigt att identifiera influenserna på dikternas struktur: "oljetornet och raffinaderierna". Men från en religionshistorisk horisont kan man inte låta bli att notera att det är det levande och pulserande som understryks, "denna konfessionslösa religiösa tradition". Poetiken och mystiken tycks löpa parallellt här. Den konfessionslöse Ekelöf gav denna symbios många namn under sitt långa författarskap. Ibland fick denna hållning religiösa associationer, ibland synnerligen världsliga. Men kärnan fanns där: borrhandet, den aktiva processen och den egna vägen som inte kräver några credon eller allianser. I den ovan citerade radiointervjun kommer Ekelöf in på det undflyende förhållandet mellan mystik, erotik, identitet och tillhörighet: "I de rätta sagorna är erotiken ett huvudtema och i den vanliga tragedin är bristen på erotik, bristen på sammansmältning den verkliga tragedin" (von Seth 1966:48). Erotiken framstår som en bild för mystiken, men också som det som övermannar mystikern.

### *Bilder bland bilder*

Paratexten, de element som finns i gränzonen mellan diktsamlingens text och kontext, diskuteras utförligt i kommentarerna till *Samlade dikter*. Det gäller bland annat omslagsbilden, en persisk miniatyr i Ekelöfs ägo, visande en ung man som omfamnar en urna. Bengt Landgren påpekade i sin avhandling den koppling Ekelöf gör mellan motivet med urnan och de grekiska ord som utgör devisen till tesbihdelens första dikt (1971:258ff.): "Jag liknar dig helst vid en urna". Är det Henne eller döden han omfamnar? Eller båda, som kanske både Ekelöf och sufierna hade svarat. Urnan knyter också an till detaljer i Ovidius version av Thisbe-sagan som Ekelöf lekfullt kopplar till Tesbih, som i dikten är ett namn både i betydelsen beteckning och egennamn. Kärleksparet Thisbe och Pyramus möts i löndom vid en grav och förenas först efter döden – då sanningen för första gången står klar – i en gemensam urna. Till Brita Wigforss skriver Ekelöf 1966: "Har du lagt märke till att personen på min miniatyr gör två tecken med händerna, det som avvärjer ont och det som påpekar gott". Annars är det ju Fatimas hand som avvärjer, men på omslagsbilden är det den älskande/sörjande.

Baksidesillustrationen till *Sagan om Fatumeh* är minst lika intressant och vi känner handmotivet från Ekelöfs egna teckningar liksom från Kristi välsignande hand på de ortodoxa ikonerna.<sup>6</sup> Den visar ett avtryck av Ekelöfs egen vänsterhand; kanske är det handen som räknar pärlorna på *tesbih*. Men det kan också vara en referens till Fatimas hand, en mycket vanlig amulett (ibland med ett öga mitt i handfla-



Framsida, *Sagan om Fatumeh*, 1966.



Baksida, *Sagan om Fatumeh*, 1966

<sup>6</sup> Brita Wigforss studie *Konstnärens hand. En symbol hos Gunnar Ekelöf* (1983) har ett brett kulturhistoriskt perspektiv (från grottmålningarnas händer och framåt), men diskuterar även handsymbolen i kontinental modernistisk litteratur, inte minst fransk surrealism.



tan) som skydd mot angrepp från "det onda ögat" och försåtliga djinner. Den öppna högerhanden har genom århundradena också använts av Mellanösterns och Nordafrikas judar och kristna som ett symboliskt värn. Den skyddande handen förekommer i många sammanhang och är en påminnelse om mänsklig försvarslöshet mot okända destruktiva krafter. Den kallas även Hamsa (fem) och sägs av de mer nyktra representera islams fem pelare. De mer sufiskt orienterade hänvisar till de fem i Muhammeds familj, beskyddade under Profetens mantel, och där Fatima är den centrala gestalten – alltså de som kan bistå människor som ber om deras förböner.

Men varför vänsterhanden, den orena handen? Och varför den egna handen istället för Fatimas eller Kristi? Det är inte bara outsiders som ger sig till känna här. Det är också en omisskännligt sufisk handling: att mitt i strävan efter det ljusa och upphöjda peka på det smutsiga och ofullkomliga. Det är den klandrets väg inom sufismen som Ulf I. Eriksson uppmärksammat i flera essäer och som den tyske etnografen Jürgen Frembgens dokumenterat i Pakistan.<sup>7</sup>

Ett tredje paratextuellt element är de tecknade ormhuvuden (konkret återgivna och omgivna av pärlor på radbandet) som markerar indelningen av dikten. Ormhuvudena utgör de tre replipunkterna i dikten eftersom de kommenterar det kommande, det pågående och det nyss avslutade. Dessa symboler styr läsningen i hög grad i kombination med de kommentarer och rubriker som Ekelöf satt in i direkt anslutning till dikterna eller som kommentarer. Han kommenterar i sin "Not" att redan "Logothetens anteckning" var ett ormhuvud och: "dessa pausteckens utplacering i föreliggande bok antyder också att jag tänkt mig en fortsättning" (*Samlade dikter* II s. 182). Ormhuvudena är alltså både gestalter och symboler i texten. Radbandet är med sin cirkulära och repetitiva karaktär en antydan om hur de tre akritsamlingarna kan läsas och även kopplas till tidigare samlingar; de talar med varandra, men samlingarna ska för den skull inte nödvändigtvis läsas linjärt.

### *Ett radband att följa*

Inledningsdikten till tesbih-delen av *Sagan om Fatumeh* kan sägas röra sig från det bysantinska till det osmanskt turkiska, inom den levantinska värld som var Ekelöfs inspiration och som var hans första och enda möte med den muslimska världen.<sup>8</sup> Med de grekiska orden "Jag liknar dig helst vid en (grav)urna" anknyter han till omslagets persiska miniatyr med den unge mannen som omfamnar en urna. Devisen är en högst egen variant på ett fragment från Sapfo (nr 115), som dock skriver "ett ungt träd" (och syftar på en brudgum) istället för urna<sup>9</sup> och förändringen är ett av flera exempel på hur symboler

<sup>7</sup> Jürgen Frembgens monografi *At the Shrine of the Red Sufi. Five Days and Nights on Pilgrimage in Pakistan* (2011) ackompanjeras av en dokumentärfilm gjord i samarbete med tysk television. Se <http://www.imdb.com/title/tt2004204/>

<sup>8</sup> Förutom de referenser som ges i not 1 måste även Jon Viklunds detaljerade genomgång av tesbih-diktens tillkomst nämnas (2013:197ff.). Liksom Brita Wigforss, som var i korrespondens med Ekelöf under tillkomsttiden, betonar Viklund de förändringar som skedde under processen som nycklar till förståelse av vad "jag" och "du" betyder i texten.

<sup>9</sup> Jag tackar Lars Rydbeck för kommentarer angående Sapfo-fragmentet som Ekelöf läste i sitt exemplar av *Lyra Graeca* (och inte i senare utgåvor av texten) samt påpekandet att Ekelöfs association mellan *thisbe* och *sorós* (askurna) antagligen kommer från den referens som Liddell-Scott-Jones helt kort ger till ett bysantinskt lexikon.

knyter samman texten där det poetiska har företräde framför det faktuelle. Trädet, som förvisso också finns i omslagsbildens bakgrund, framstår som en mer livsbejakande symbol om man, med hjälp av omslaget, tolkar urnan som en havande kvinna. Urnans omedelbara association till de namn som anropas i Ekelöfs dikt spelar också en avgörande roll för Pyramus och Thisbes slutliga förening i Ovidius version av sagan. Urnan knyter också an till den avslutande dikten i första delen av Fatumeh-samlingen där kärlek och död parallelliseras och som lyder i sina första fyra och sista två rader:

En prins vars namn bör vara onämnt  
knäböjer och omfamnar mig, en urna  
vars form är kvinnlig  
liksom hans egna former.

/---/

Hon finns, han finns i djupet av en urna  
om också urnan vore sönderslagen.

(*Samlade dikter* II s. 157)

Den androgyne unge mannen är tvetydig liksom Fatumeh, men leken med rollerna kan bara sluta i urnan.

Diktens namn är "tesbih", men tilltalet i första strofen riktas mot det ljudlika namnet Thisbe och det visar sig snart att referensen är mer än en lek med ljud. I Ovidius *Metamorfoser* (IV:55-166) är det olyckliga kärleksparet Pyramus och Thisbe i Babylon separerade, men talar med varandra genom en spricka i den mur som skiljer dem åt, men kyssarna hamnar på var sin sida om muren: "oscula quisque suae non pervenientia contra". Kommunikation är möjlig, men avståndet består. Det orientaliska kärleksparet stämmer möte vid en grav för att undgå att bli upptäckta av sina föräldrar. Efter ett misslyckat försök att fly tillsammans finner Pyramus Thisbes slöja på marken och tolkar detta som ett tecken på att hon har blivit dödad. Eftersom de endast ser spår efter varandra som de båda misstolkar – det som de tror sig se är falskt – leder hela intrigen till bådads död. De förenas först i en gemensam gravurna. Sensmoralen kunde mycket väl vara från en sufisk legend: jordelivet har en mur eller slöja mot Verkligheten.

Muren, slöjan, de två som ser varandra men inte möts och oförmågan att se verkligheten bär dikten "tesbih" hos Ekelöf. Bengt Landgren noterar lekfullheten i namnskiftet mellan stroforna, men poängterar också vikten av att "urskilja ett idéinnehåll som anknyter både till samlingens bärande tematik och till en mycket central tankelinje i Ekelöfs hela författarskap" (1971:248). I det ovan nämnda

brevet till Brita Wigforss den 8 november 1966, som i delar är återgivet i *En självbiografi* (s. 230ff.), kopplar Ekelöf själv det babyloniska kärleksparet, och den plats de fått i förhållande till den legendvärld han själv bygger upp i akritcykeln, till saga och traditionell muntlig kultur:

Då jag skriver om "Thisbe" och en icke namngiven fånge, eller furste, gör jag det i medvetande om att en eskimå- eller tunguspojke kan ha ålat sig fram till tältduken eller -skinnet och viskat sin ensamhet och att hon lagt örat till, eller att det var en rämnad persisk mur, eller den psykiska muren mellan oss, eller en mur av beteendemönster.

(*En självbiografi* s. 233)

För Ekelöf är detta inte kulturhistoria utan allmänmänskligt, kärnan i mänsklig kultur.

Namnet som bara är en viskning eller en aning upprepas tre gånger i den första strofen. Hela dikten är en monolog och riktar sig mot någon som är nästan osynlig och ändå känd från Fatumehsamlingens första del och återkommer i Diwan. Vokativerna är anslående och tilltalet starkt som i så många av akritdikternas monologer i dialog. Den talande, den fångne fursten, anar skenet av en högre verklighet genom viskningar och sprickor i muren, gränshindret som står mellan jaget och verkligheten. Jaget i "den mörka exilen", den bländade fursten, följer med fingrarna längs med "den skrovliga muren" och man kan bara ana "den mjuka profilen": kvinnan vid muren som låter sig associeras med den unga Fatumeh i samlingens första del som "läser" med fingret längs muren.

/.../ i den mörka exilen  
kan mina fingrar följa i muren  
remnan som tecknar den mjuka profilen  
(*Samlade dikter* II s. 159)

Den andra strofen andas genom en upprepning ett förbehåll som också är en möjlighet:

Men när du trevar längs remnan i muren  
ser du /---/  
(*Samlade dikter* II s. 159)

och "den skygga konturen" som anas är ett radband – en väg – att följa. Radbandet är alltså inte bara det instrument som författaren givit läsaren som vägvisare genom texten, utan också den fångnes räddning. Blickens position skiftar i den andra strofen. Istället för att tala till Thisbe, den anade gestalten, är den tilltalade den som trevar i mörker: den bländade fursten, den sökande sufiern, den samtida läsaren.

Den kompakta muren har en spricka genom vilken det tilltalade duet anar en gestalt, men den är höljad av ett maphorion, det dok som alltid täcker Jungfru Marias huvud på ikonerna och den bysantinska kvinnodräktens mantel. Maphorion könsbestämmer gestalten, men ger den även en teologisk dimension. Enligt dikten höljer doket; det skyddar gestalten från den utifrån kommande blicken, men det hindrar samtidigt gestalten från att se världen klart. Sådan är också slöjans funktion i sufisk diktning.

I andra strofen kommer det tredje tilltalet, men nu till Tesbih som inte längre är radbandet utan någon som lystrar till namnet Tesbih. Det är en vokativ och ett anrop än starkare än de två tidigare:

den från dig vända, skygga konturen  
 Liksom ett radband är den att följa  
 Tesbih! Ditt namn skall vara min viskning.

(*Samlade dikter II s. 159*)

Så kan den andra delen av Sagan börja med sina bilder, symboler och allusioner från den levantinska världen för att slutas 29 dikter senare med en ormhuvuddikt som låter oss veta att delen och helheten för alltid hänger samman i ett tomrum så långt bort från oss att vi bara kan blicka i fjärran och ana:

Där föll nyss en Stjärna  
 och lämnade tomrum  
 i Månens skära.

(*Samlade dikter II s. 181*)

Månskäran, vilken annan muslimsk symbol är tätare kopplad till tideräkning, rytmen mellan de religiösa högtiderna, struktur på dagens böner och början på Ramadan?

### *Ditt namn har ljud av en viskning*

I "En outsiders väg" (1947) deklarerar Gunnar Ekelöf att han är autotodidakt, men det är inte bristen på examina som är grunden till det något egensinniga bruket av muslimska element i dikterna utan därför att konst och religion glider samman i hans värld. I *En natt i Otočac* (1961) skriver han i dikten "Om religion":

Religionen är den sanna konsten  
 men endast konsten är den sanna religionen  
 /---/  
 Konsten är djup osäkerhet.  
 Religionen djup ovisshet.

(*Samlade dikter II s. 65*)

Varken Religionen eller Konsten tycks dock vara målet i sig för Ekelöfs poetiska utforskningar. Snarare erbjuder dessa två diskursiva domäner möjligheter till uttryck som det vardagliga språket saknar och de kan båda formas till ögonöppnande kombinationer. För Ekelöf har ett budskap, men blir aldrig sentimental. Då sträcker han upp sin vänsterhand. "Tesbih" är en kompakt dikt i en samling som har rötter långt tillbaka i ett författarskap som brottats med frågor om verklighetens väsen och möjligheterna att överhuvud gestalta de erfarenheter livet ger utan att poeten framstår som en bländad, snöpt, förvirrad dåre. Eller så är det just det man ska vara för att Verkligheten ska bli någorlunda tillgänglig.

Ett radband kan förknippas med taktill förnimmelse, ljud och text – eller ett namn som hos Ekelöf. Radbandet Ekelöf skänker läsaren är samlingens struktur genom beteckningarna på de två delarna av samlingen, *nazm* och *tesbih*. Att Ekelöf översätter dem med olika termer, men med referens till fromhetens hjälpmedel understryker förhållandet mellan poesi (orden och ljuden) och radbandet (det konkreta rituella utförandet). Ormhuvudena verkar vara Ekelöfs egen konstruktion och sådana ledarpärlor är inte kända från Melanösterns radband. De fyller visserligen definitivt en dekorativ funktion i volymen, men ormen är också skepnadsskiftare som ömsar skinn och bådär förnyelse och återfödelse i många sagor och myter. I diktsamlingarna uppfordrar ormhuvudena till nystart i den pågående läsningen.

"Tesbih" är till genren en rondel, ett medeltida franskt versmått som Ekelöf har använt tidigare (Viklund 2013:203). Rimmen är tydliga liksom brotten i rimmönstret, precis som han bryter med radbandets bestämda form och väljer 29 istället för 33 som sitt föredragna antal. Eller rättare sagt: för Ekelöf är talet viktigare än antalet. Funktionen är den samma, men andra intentioner markeras. Med sina kontraster och förändring – vokativerna och tilltalsnamnen som skiftar från den första raden till den sista – ger "tesbih" karaktären av bön, anrop och tilltal. Bengt Landgren har påpekat samlingens dialogiska karaktär med de enskilda dikterna som växelvisa monologer. Böner i religiös praktik är ofta, men inte alltid, performativa. Dikten "tesbih" är det definitivt. Med en avslutande vokativ, "Tesbih! Ditt namn skall vara min viskning", kan så andra delen av sagan fortsätta och styra mot något annat än den mjuka profilen. Nu är det den åldrande Fatumeh som står i centrum.

Gunnar Ekelöf och sufismen är ett på samma gång uppenbart och svårt tema. Hans Orient är i hög utsträckning Levanten, inte minst genom influenserna från sin varierade kulturhistoriska läsning. Det bysantinska och osmanskt turkiska står levande för honom. Det är dock ingen idealiserad bild av Levanten som Ekelöf ger. Han ser

en hårdhet som går igen i akritdikterna: "Medelhavet är ett grymt hav och alla länder, som ligger runt detta hav är högst egendomliga genom sin grymhet" och han skräms av fattigdom och skriande skillnader i livsvillkor (von Seth 1966:48). Under resorna till Grekland, Jugoslavien och Turkiet får Ekelöf erfarenheter som inte bara är religiöst visionära utan även etnografiska. Men det är utifrån läsupplevelserna han bygger sitt eget universum av referenser över tid och rum. Här spelade sufismens store klassiker som förenade teologi och poesi utan tvivel en betydande roll. "Inför Ibn al-Arabi är alltså Ekelöf, liksom alla andra, blind likt fursten av Emgión och har kunnat beröra endast en liten del av den väldiges verk. Denna beröring gjorde dock ett desto större starkare intryck" skriver Jan Retsö (1997:49). Det innebär varken att Ekelöf är sufier eller religionshistoriker, men som poet visar han sina läsare mot några av sufismens stora frågor. En verklighetsflykt, på väg mot centrum.

### Referenser

Baldick, Julian

1989. *Mystical Islam*. London: I. B. Tauris.

Bodin, Helena

2011. *Bruken av Bysans*. Skellefteå: Norma.

2013. *Ikon och ekfras. Studier i modern svensk litteratur och bysantins estetik*. Skellefteå: Artos.

Ekelöf, Gunnar

1947. *Utflykter*. Stockholm: Bonnier.

1971. *En självbiografi. Efterlämnade brev och anteckningar*. Stockholm: Bonnier.

1989. *Drömmen om Indien och andra prosastycken*. Stockholm: Sällskapet bokvännerna.

2015. *Samlade dikter*. red. Anders Mortensen och Anders Olsson. Stockholm: Svenska Akademien.

Eriksson, Ulf I.

1990. *Fria andar. Essäer om det antända livet*. Stehag: Symposion.

1999. *Exempel. Anteckningar i levnadskonst*. Eslöv: Symposion.

2012. *Ett liv efter födelsen. Om fria andars himmelska och tragiska erfarenhet*. Lund: Vesper.

Frembgen, Jürgen

2011. *At the Shrine of the Red Sufi. Five Days and Nights on Pilgrimage in Pakistan*. Oxford: Oxford University Press.

Knysh, Alexander

2000. *Islamic Mysticism. A Short History*. Leiden: Brill

Landgren, Bengt

1971. *Ensamheten, döden och drömmarna. Studier över ett motiokomplex i Gunnar Ekelöfs diktning*. Stockholm

Mortensen, Anders

2000. *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*. Eslöv: Symposion.

Olsson, Anders

1983. *Ekelöfs nej*. Stockholm: Bonnier.

Retsö, Jan

1997. "Ordet 'Henne' är mitt mål. Gunnar Ekelöf och Ibn al-Arabi", *Dragomanen* vol. 1:46-82.

von Seth, Carl Magnus

1966. "En dikt om erotiken", *Röster i radio*, vol. 35:5:48.

Stjernfelt, Frederik

1997. *Rationalitetens himmel og andre essays*. København: Gyldendal.

Svensson, Jonas

2015. *Människans Muhammed*. Stockholm: Molin & Sorgenfrei.

Wigforss, Brita

1983. *Konstnärens hand. En symbol hos Gunnar Ekelöf*. Göteborg: Litteraturvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet.

Viklund, Jon

2013. "Gunnar Ekelöf and the Rustle of Language. Genetic Readings of a Modernist Poetic Œuvre", *Variants: Journal of the European Society for Textual Scholarship*, vol. 10:187-210.