

Thorstein Norheim

Ikonkvalitet, abstraksjon og modernisme hos Gunnar Ekelöf

Ikonkvalitet som begrep

I et brev til Leif Sjöberg datert 24. januar 1964 lanserer Gunnar Ekelöf et begrep som virker helt sentralt for den som søker en dypere forståelse av hvordan hans store interesse for og omgang med billedkunst virker inn på forfatterskapet: ikonkvalitet. Begrepet er ikke bare forbeholdt ikonbildet, men potensielt alle billedfremstillinger, inkludert maleriet og fotografiet: «Bilder, de må vara passfotografier eller målningar, har en ikonkvalitet för mig eller också är de rätt och slätt avbildningar» (sitert etter Fryd 1999:17). I et brevutkast til Leif og Inger Sjöberg fra 1966 bekjenner Ekelöf seg til en slik kunst med ikonkvalitet idet han bestemmer dens egenskaper: «That's why I do not believe in a 'non-figurative' art, because this one is really both non-figurative and figurative at one and the same time» (ibid.).¹ Ikonen eller bildet med ikonkvalitet er altså både figurativ og non-figurativ samtidig. Ifølge Annette Fryd innebærer dette at: «Ikonen eller billedet med ikonkvalitet står mellom den figurative kunst, som er 'rätt och slätt avbildning' og den abstrakte eller konkrete kunst» (ibid.). Den mellomposisjonen ikonene eller bildene med ikonkvalitet inntar, utgjør for Ekelöf et kvalitativt trekk, og i sin ikoniktning søker han ifølge Fryd å oppfange nettopp denne bevegelsen mellom det figurative og det non-figurative.

Denne bevegelsen er i samsvar med den dobbeltheten som ifølge Fryd kjenne-tegner ikonens estetiske prosjekt som går ut på å fremstille det hellige:

På den ene side har den [ikonene] i kraft af sit allegoriske system og sin tilknytning til kirkens overleveringer om det hellige en uforanderlig form og kode. På den

Det fremgår av sitatet at begrepet ikonkvalitet ikke utgjør et objektivt trekk ved kunstverket, men avhenger av et betraktende eller kontemplerende subjekt («I see all images as [...] byzantines», jf. også uttalelsen fra 1964 om at «[b]ilder [...] har en ikonkvalitet för mig»). Samtidig presiseres det at betraktningen eller kontemplasjonen er basert på seleksjon («pick out and put»). Ikonkvalitetens relasjonelle fordring signaliserer et fenomenologisk perspektiv i en studie av billedannelsen i Ekelöfs diktning.

Det minimale visuelle uttrykket er ellers i tråd med den estetiske posisjonen Ekelöf bekjenner seg til som følge av hans gjennomgående betoning av mangel og fragmentering.² På sett og vis kan dette oppfattes som en ikonoklastisk posisjon³, men det er viktig å understreke at Ekelöfs ødeleggende omgang med bilder ikke innebærer en fullstendig tilintetgjørelse av bildet; det etterlates alltid en betydningsfull rest, et minimalt visuelt uttrykk. Dette minimale visuelle uttrykket åpner for et antydningens rom knyttet til en fremstilling av det usynlige, det som unndrar seg sansning, språk og tanke. Ikonen eller bildet med ikonkvalitet kan derfor lett settes i forbindelse med Kants forestilling om sublim kunst. Det sublimes estetikk, i tradisjonen fra Burke, Kant og Lyotard, kan sies å romme en negerende praksis der det figurative fjernes for å antyde det som ligger hinsides synssansen.⁴ Også Roland Barthes' billedteori virker relevant i sammenhengen, nærmere bestemt «den tredje meninga» som Atle Kittang kommenterer.⁵ Denne tredje meningen er obtus og «representerer ei sløving og ei sløring av det intelligible» som gjør den «ugjennomtrengelig for meningslesing» (Kittang 2001:108). En slik tredje mening, som gjerne oppstår i en av bildets detaljer, har verken avbildings- eller betydningsfunksjon, den er ren billedmessighet. Derfor yter den motstand mot alt metaspråk idet den setter meningen ut av spill. Som Kittang påpeker:

[I] artikkelen frå 1970 er detaljen ikkje berre teoretisk utilgjengeleg for vanleg semiologisk tolking. Den ser også ut til å vere løyst frå alle naturaliserande funksjonar, alt illusjonsmakeri. I kraft av å vere rein «forkledning», rein biletmessighet, visuell signifikant utan signifikat, er den derimot blitt ein slags garantist for fri-dom frå alle fastlagde meningar. Den viser til – eller kanskje snarare opnar – dette mellomrommet som finst før det materielle, historisk og sosiale (referenten) er blitt transformert til eit klassifiserbart og fast innhald, ei mening. Den held fast eller frys betydningsprosessen i det punktet der biletet er bilete utan å vere bilete på noko anna – utan å vere avbilding. [op.cit.:110]

anden side innebærer ikonens modstand mod en mimetisk æstetik at de visuelle tegn i visse tilfælde bliver ambivalente tegn (Fryd 1999:16).

For å fremstille at det som skildres, er av en annen verden, fremstilles de hellige personer, ikke i deres jordiske åpenbaringsform, men i en forklart avmaterialisert væren. I kraft av å romme en allegorisk kode som følge av de visuelle detaljene og den motiviske tilknytningen til religiøse fortellinger, er altså ikonen figurativ, men på en abstrakt og fortettet måte idet den samtidig også øver motstand mot det figurative. Denne motstanden mot mimetiske fremstillingsformer kommer til uttrykk på to ulike måter: På den ene siden gjennom kunstverkets enkle og fortettede figurativitet, dets minimale visuelle uttrykk, og på den andre siden gjennom å fastholde det figurative i paradoksale grep (i form av velkjente ikon-tekniske virkemidler som det omvendte perspektiv, fremstilling av paradoksale detaljer og simultan suksisjon).

Det finnes et par andre Ekelöf-oppteignelser som kaster lys over ikonens motstand mot mimetiske fremstillingsformer gjennom figurativ fortetning og minimalisering av det visuelle. I en note fra samme periode skriver Ekelöf at «det figurativa kan reduceras till ikon uppåt» (ibid.). Og i brevutkastet fra 1966 snakker han om ikonens reduksjon av det figurative på følgende metaforiske vis (merk bruken av ordene «emaciate» (uthungre) og «murmur» (mumle)):

But I see all images as [...] byzantines, that is: I do not see the flesh, the bones, the youth, not even, perhaps, the expression. I [e]maciate them so that they retain only the very expression of some sort of humanity on the border of niente. [...] I have no need of so called expressionist, constructive etc. etc. art because I think it all a murmur while the very simple remains of a complexion, will remain and you have to pick out and put them in a face which may be square or triangular that doesn't matter: the ascetic face of life will be saved from all trivialities, out-burnt. [UUB brev til Sjöberg side 255. Deler av sitatet er også sitert i Fryd 1999:19]

Fryd kommenterer: «Der er således en forestilling om, at der i modsætning til andre fremstillingsformer fremstår et fortættet, rensset udtryk for det menneskelige liv i ikonen eller billedet med ikonkvalitet» (ibid.). Og bare så det er nevnt: Det hellige er hos Ekelöf tett knyttet til det menneskelige.

Hos Ekelöf får billeddetaljen en liknende funksjon som hos Barthes og kan presiseres ved hjelp av begrepet «punctum» (som betyr 'sår' eller 'stikk').⁶ I Ekelöfs omgang med kunst er det påfallende hvor ofte han stopper opp ved en detalj i sine observante billedbetraktninger.⁷ Også Ekelöf fokuserer på detaljer som gjør verkets betydning ustabil og tvetydig.

Begrepet ikonkvalitet er imidlertid ikke bare – som hos Fryd – egnet til å oppnå en treffende karakteristikk av Ekelöfs poetologiske praksis der særlig transformasjonen av ikonkvalitet til skrift står sentralt. Begrepet kaster også lys over forfatterskapets poetikk, samtidig som det bidrar til en nærmere spesifisering av dets modernistiske tilknytning. I denne artikkelen skal jeg utdype disse tre perspektivene og påvise deres interrelasjon. Med et skjerpet blikk for representasjonsproblematikken i forbindelse med beskrivelsen av Ekelöfs poetologiske praksis er hensikten å presisere en bestemt holdning som ligger til grunn for forfatterskapets konstruktivistisk-abstrakte poetikk, noe som står i samsvar med dets modernistiske impulser: post-kubisme (Art Concrete og purisme) og surrealisme. Ambisjonen er således å skissere en oppfatning av hans poetikk der abstraksjonen får en sentral posisjon som følge av diktenes malerisk-abstrakte karakter. Ekelöfs diktning er abstrakt som følge av at det skapes språklige ekvivalenter til de to bevegelsene bort fra det figurative som begrepet ikonkvalitet åpner for: gjennom et minimalt visuelt uttrykk (post-kubisme) og gjennom en fastholding av det figurative i paradoksale grep (surrealisme).

Ikon, ikondiktning og representasjon

Fryds studie går ut på å vise hvordan de (minimale) visuelle forutsetningene for åpenbaring av det hellige/menneskelige, de abstraksjonprinsipper som skapes av figurativ fortetning og fastholding av det figurative i paradoksale grep, overføres til poetisk skrift gjennom språklige troper og figurer (apostrofe, prosopopeia, metafor). I denne overføringsprosessen mellom billedkunst og språkkunst ligger en representasjonsproblematikk som Fryd i liten grad behandler. Representasjonsproblematikken forsterkes gjennom hennes ikonografisk-metodiske tilnærming. En slik posisjon innebærer mindre oppmerksomhet overfor muligheten av at det hellige åpenbarer seg *performativt* gjennom ikonens fysiske materialitet.

Helena Bodin er særlig opptatt av dette performative aspektet, idet hun søker en forståelse av «ikonernas egenart och deras funktion i det ortodoxa kyrkorummet.»

(Bodin 2006:13). Ved å ta «hønsyn till dessa sammanhang där ikonerna fungerar och verkar» (ibid.), påviser hun hvordan sammenhengen mellom ikon og hellig åpenbaring oppstår *materielt og funksjonelt*, i samspillet mellom ikonen som tegn eller ting og mennesket som møter den i situasjonen. Ikonen er således en form for «performativ kunst» som «samspelar med det rum där de placeras och med besökarnas handlingar och reaktioner. [...] Ikoner handlar om närhet, beröring och dofter likaväl som om bild och syn. Ikoner är inte bara stillastående bilder. De är pågående, de äger rum, de sker – de deltar» (ibid.).⁸ Dette performative aspektet er i samsvar med ikonkvalitetens relasjonelle fordring som viser seg i samspillet mellom subjektet og dets betraktning av kunstverket, en fordring som også ligger til grunn for den holdningen som poetikken baserer seg på.

Bodins polemikk mot ikonografiske tilnærminger skyldes ikonenes stiliserte karakter, som i sin tur henger sammen med ikonens motstand mot forestillingen om en mimetisk fremstillingsform: «Ofta spelar det inte så stor roll som man kanske tror att lyckas spåra en viss ikon som underlag eller inspirationskälla för en dikt. Ikonerna är alltid målade efter förlaga och det är i princip fastlagt en gång för alla hur de olika ikonografierna ska se ut. Variationer finns förstås över tid och inom de olika ortodoxa etniska kulturerna, och det finns mer eller mindre skickliga ikonmålare, men dessa skillnader är i sig inte betydelsebärande» (op.cit.:13). Ekelöfs ikondikt knytter seg gjerne til lett identifiserbare enkeltforelegg, men representasjonsproblematikken består like fullt – dels i at ikonens bildelement «omformats i dikten och fått nya funktioner där» (op.cit.:15),⁹ dels i at ikonens stiliserte karakter bidrar til at diktets representativitet går utover ett enkelt ikonkunstverk og henimot en ikontype eller -kategori.¹⁰

For Bodin er altså ikke ikonene primært «konstnærlige objekt utan främst religiösa och liturgiska», idet de er «fast infogade i ett sammanhang av tillbedjan, vördnad och liturgisk handling i hemmen och kyrkorummen» (Bodin 2006:15). Men dermed tilskrives ikonene en institusjonell funksjon som Ekelöfs ikondiktning vanskelig kan representere fullt ut, til tross for hans stadige bekjennelse til en «konfessionslös religiösitet» og hans syn på diktning som en form for religion,¹¹ og til tross for at det i hans poetologiske interesse for ikonen ligger et performativt aspekt – samspillet mellom kunstverket og subjektet som møter det (leseren).

Mye tyder imidlertid på at det er det visuelle grunnlaget som gir den mest fruktbare forståelsen av måten ikonen og diktet samspiller på.¹² Spørsmålet blir hvordan ikonens visuelle ambivalens og ustabilitet i fremstillingen av det hellige

og dens enkle og fortattede figurativitet overføres til diktene. Det er det samme som å spørre hvordan Ekelöf forsøker å overføre ikonens estetikk og dens ikonkvalitet til skriften.

Ifølge Fryd benytter Ekelöf to strategier i et slikt arbeid: en *metapoetisk* praksis, hvor han «på metapoetisk afstand tolker en ikon eller et kunstverk med ikonkvalitet og reflekterende spejler sit eget projekt deri», og en *språklig* praksis, der «forestillingen om ikonkvalitet direkte overføres til sproget» (Fryd 1999:18). På den ene siden gjelder det altså i dikt å tolke og utlede kunstverkets idé og estetikk og la denne idé inngå i refleksjoner over hva diktekunsten kan og skal. På den andre siden gjelder det å applisere, det vil si transformere, ikonkvaliteten til sin egen skrivemåte gjennom språklige troper og figurer. Siden alle dikt hun behandler (og alle dikt Ekelöf skriver) i grunnen er metapoetiske, virker skillet mindre berettiget; i alle tilfeller ligger studiens fortjeneste i demonstrasjonen av måten ikonkvalitet impliserer en forestilling om at språket i sin transformasjon av bildet kan fremheve dets skjulte, før usynlige essens og skape et uttrykk som har spor av menneskelig liv i seg, at denne essensen er fremskrevet gjennom den språklige transformasjonen av kunstverket, og at språket i kraft av sine virkemidler (som apostrofe, prosopopeia og metaforer) kan skape og tilføye et nærvær, et uttrykk for liv, som ikke umiddelbart fremgår av det visuelle kunstverk.¹³ Den språklige transformasjonen baserer seg på en tro om likhet eller analogi mellom de to mediene, samtidig som den også skjerper forskjellen mellom ord og bilde.¹⁴

Likevel unnlater Fryd å drøfte grunnlaget for en slik overføring eller transformasjon av ikonkvalitet til skrift. Hva er egentlig forholdet mellom ord og bilde? Og hvilken teoretisk posisjon kan i størst mulig grad behandle denne relasjonen på en mest mulig fruktbar måte?

I boken *Ord, bilete, tenking* (1998) retter Atle Kittang oppmerksomheten mot disse spørsmålene. Med den lingvistiske vendingen innenfor moderne litteraturvitenskap oppheves differensieringen mellom billedkunst og litteratur. Det har, hevder Kittang, skjedd på bekostning av det spesifikt billedmessige innenfor begge kunstarter. Paul de Mans dekonstruksjon, som kan sies å utgjøre den mest radikale versjonen av den retoriske eller lingvistiske vendingen, representerer ifølge Kittang den mest konsekvente ikonoklastiske posisjonen i litteraturteorien. For Kittang er det «heilt nødvendig å vende tilbake til eit standpunkt der det på nytt kan bli meningsfullt å tale om ein *biletmessighet* også i språket. [...] [E]in slik språkleg

biletmessighet finst. Den gir seg ganske enkelt til kjenne i språkets (og særleg fiksjonsspråkets) evne til å vekke førestillingar i lesarens medvit» (Kittang 1998:41).

Kittang ender opp med en fenomenologisk tilnærming til spørsmålet om bildets essens. Den fenomenologiske filosofiens grunnleggende forutsetning er tanken om at bevissthet eksisterer bare som intensjonalitet, som bevissthet-om, og at fenomenene alltid kommer til syne for oss gjennom intensjonelle akter. Ved å rådspørre tenkere som Sartre og Husserl påpeker Kittang hvordan et bilde er en måte som bevisstheten strekker seg mot eller intenderer sitt objekt på. Bildet er altså en bestemt relasjon mellom bevisstheten og et objekt. Denne grunnleggende billedintensjonen er et utgangspunkt for å kunne gripe det vesentlige ved det objektet bildet er bilde av. Avbildningens og billedbevissthetens hovedkjenne-tegn er *negasjonen*. All billedskapende fantasi innebærer negasjon av objektet, av det virkelige. Dette kan karakteriseres som en av-ontologisering av bildet som lett kan avvises som nihilistisk og kunstfiendtlig. Men, som Kittang påpeker, ligger «vilkåret for den menneskelege fridomen i den evna til dobbel negasjon som fantasien (biledtmedivitet) har. Den opnar for det moglege, som er sjølve det uverkelege, ved å negere det faktiske, som er det verkelege. [...] [D]enne evna er samstundes ei evne til å gjere bestemte objekt i verden til det vi kallar kunst» (op.cit.:266). Selv om denne doble negasjonen potensielt også åpner for en mime-tisk billedoppfatning (bildet forstått som avbildning basert på likhet), innebærer den først og fremst en bevegelse mot det irrealle. Med Bachelard kan vi si at irrealitetsfunksjonen er grunnlaget for bildet: «Irrealitetsfunksjonen løyser oss frå det verkelege, frå det som er og har vore, og projiserer oss inn i framtida, det moglege» (op.cit.:267).

Poenget er imidlertid – som Kittang påpeker – at Bachelards fenomenologisk-inspirerte, eidetiske billedtenkning også er en språkfilosofi. Bachelards filosofi utgjør altså et legitimt vitenskapelig grunnlag for å kunne snakke om overføring eller transformasjon av ikonkvalitet til skrift: «Biletfenomenologien er dermed også ein språkfenomenologi, men retta mot språkets kreative skriftdimensjon. Dette ber i seg eit dobbelt perspektiv. På den eine sida er det den poetiske skrifta (eller det faktum at biletmedivitet er 'skrivbart', for å bruke eit av Roland Barthes' uttrykk), som gir biletet konsistens, transsubjektivitet. På den andre sida er poetisk skrift så å seie per definisjon eit 'adamittisk' eller 'første' språk» (op.cit.:270).

Denne fenomenologiske tilnærmingen til spørsmålet om bildets essens ser Kittang også i forhold til billeddriften, det vil si den makten bildet har over oss.

Med referanse til den sveitsiske billedhermeneutikeren Gottfried Boehm påpeker han at «drifta mot biletet er ei drift mot det som på eit eller anna vis *ikkje er*, empirisk sett, og at dette er ei drift som difor nødvendigvis vil stå i konflikt med alle forsøk på å *reducere* biletet – til lingvistiske eller retoriske strukturar, eller til det biletet 'førestiller', er 'it bilete på (eller av)» (Kittang 1998:42–43). Det billedmessige eller billedkarakteren ligger ikkje i bildets referensielle eller mimetiske funksjon, det at et bilde «likner» det som det avbilder. Det billedmessige ligger dermed ikkje i en bekræftelse av det vi allerede vet eller kjenner igjen, men i en slags «meirverdi» eller «møiningetillegg». Det billedmessige er altså «bilete som på ein særleg måte er løyst (eller løyser seg) frå det røynelege, frå persepsjonen, og som vi av den grunn ofte kallar fiksjonar» (op.cit.: 263).¹⁵

Kittangs fenomenologiske tilnærming gir altså et legitimt grunnlag for å kunne snakke om overføring eller transformasjon av ikonkvalitet til skrift. Den billeddriften som ifølge Kittang bestemmer billedkarakteren, har dessuten store likhetstrekk med Ekelöfs begrep om ikonkvalitet. Viktigere er det imidlertid at Kittangs studie tillater oss å rette oppmerksomheten vidare, frå Ekelöfs poetiske praksis (overføringen eller transformasjonen av ikonkvalitet til skrift) til en beskrivelse av den holdningen som ligger til grunn for den teorien, det systemet eller de konvensjonene som implisitt følger den poetiske praksisen. Dette systemet kan oppfattes og utlegges som en poetikk. En stor og viktig del av forfatterskapet består av kommentarstoff, av kritiske og teoretiske tekster der Ekelöf presenterer og presiserer sine tanker om lyrikk og kunst. Hans beløp for en slik poetikk eller lyrikkteori ser ut til å ha vært sterkt, men det er likevel diktene som er best egnet til å demonstrere og konstituere denne poetikken, som tar form av et immanent system som ulike dikt realiserer i større eller mindre grad og som man kan beskrive ved hjelp av litteraturvitenskapelige og kunstfilosofiske termer.

Ikonkvalitet og poetikk: Konstruktivistisk abstraksjon

Med avhandlingen *Oscilleringens poetikk. Overgang og mellomrom i Gunnar Ekelöfs lyrikk* (2005) har jeg forsøkt å demonstrere hvordan et slikt system tar form gjennom hele Ekelöfs nesten 40 år lange forfatterskap. Ved å utpeke utvekslingen mellom subjekt og verden som grunnleggende sentralt, viser jeg hvordan systemet er betinget av en tosidig forbindelseslinje i diktene som lar subjektsproblematikk og utforskning av det poetiske fremstå som komplementære størrelser.

idet de inngår i vekslende, «oscillerende» bevegelser. Denne forbindelseslinjen har sitt grunnlag i en særegen fordobling i jeg-instansen; subjektiviteten i Ekelöfs diktning konstitueres av to jeg-aspekter som med Ekelöfs egne termer kan kalles «den opplevandes jag» og jeget som «praktisk talman», og som det hele tiden veksles mellom.¹⁶ Denne vekslingen i jeg-instansen oppstår i den særegne bevegelsen hos Ekelöf der det talende jeget «förintas» eller «löses upp», en oppløsning som samtidig motsvares av en internalisering som gjør at diktet fortsetter å tale, idet eksterne aspekter gis evnen til å tale som et jeg. Som Anders Olsson påpeker, kan denne subjektsopløsningen foregå på to måter: asketisk-destruktivt og romantisk-forvandlende (se Olsson 2000:298).¹⁷ Denne fordoblingen i jeg-instansen utfolder seg på flere nivåer (erkjennelsesmessig, visuelt og auditivt) og reflekteres så i diktenes utsigelse.¹⁸ Resultatet blir en spesiell legering der poesi og metapoesi konvergerer.¹⁹ Siktet er å vise hvordan Ekelöf med dette legger rammen for en ny og særegen lyrikkoppfatning som dyrkes frem i mellomrommet – mellom ulike skrivemåter, sjangre og språknivåer.

I avhandlingen viser jeg hvordan Ekelöf overfører prinsipper og teknikker fra disse «utenomlitterære» områdene til sin diktning. Tesen er at tilstøtende kunstarter og disipliner som mystikk, moderne male- og skulpturkunst og musikk virker som modeller han anvender for å kunne utforme og fremskrive denne doble jeg-instansen som en grunnleggende dikterisk holdning.

Når moderne abstrakt malekunst utgjør en modell for en slik dobbel jeg-instans, har det nettopp å gjøre med Ekelöfs poetologiske interesse for ikoner og bilder med ikonkvalitet. Slike kunstverk er nemlig dobbeltekspnerte og setter ham i stand til – med Anders Olssons ord – å bruke «det figurativa för att visa på det osynliga i det synliga.» (Olsson 1983:130) For jeg-instansen virker denne dobbeltekspneringen eller doble optikken som en form for *sehenlernen* som manifesterer seg som en grunnleggende dikterisk holdning.²⁰ Ikonkvaliteten lar seg altså ikke bare transformeres eller overføres til sin egen skrivemåte gjennom språket (gjennom troper og figurer) slik Fryd påpeker, den ligger også til grunn for en dikterisk holdning som kommer til uttrykk som en dobbeltekspnering.

Ekelöfs *sehenlernen* er imidlertid ikke bare forbundet med dobbeltekspnering. Å se er hos Ekelöf også nært forbundet med det å lese. Jeg har allerede påpekt at ikonkvaliteten avhenger av et subjekts betraktning, det vil si lesning, av et kunstverk. Det er derfor interessant å vise til et par tekster der Ekelöf omtaler malerier eller bilder med ikonkvalitet. I en kronikk i *Svenska familjetidningen* 30.

juni 1940 tar han for seg Sven Erixsons *Liv-Död-Liv*, i essayet «Dürers melankoli» (*Blandade kort* 1957, første gang trykt i *DN* 24. april 1957) kommenterer han Albrecht Dürers kjente kobberstikk *Melencolia I* og i prosateksten «Ett fotografi» (*Verklighetsflykt* 1958, første gang trykt i *BLM* 9/1956) reflekterer han over et gammelt fotografi av sin syke far. Alle disse tekstene kan oppfattes som et uttrykk for hvordan ikonkvalitet henger sammen med subjektets betraktning eller lesning. Samtidig er det påtakelig hvordan tekstene virker selvkommenterende: I den grad Ekelöf overfører eller transformerer ikonkvaliteten til sine dikt (språklig og visuelt), inntar han en betrakter- eller leserposisjon som reflekteres også i diktene. Det er gode grunner til å oppfatte tekstene allegorisk, som en slags (deskriptiv) leserveiledning som kan kaste lys over den innskrevne leserposisjonen som diktene er forsynt med og gi en tolkningsnøkkel til forståelsen av diktene han skriver. I så fall nedfeller en slik selvkommenterende leserposisjon seg i diktene som et krav om metodologisk selvrefleksjon. Som Ekelöf selv påpeker i et brev til Leif Sjöberg 17. september 1963:

Här, om någonsin, krävs introspektion, en kritisk självsyn av den kritiserande (i stil med: Ljuger jag inte? ljuger det inte i mig?), för vad är alla försök att tolka och komma underfund med en annans dikt annat än försök att komma underfund med sig själv? Tro inte att jag önskar någon s.k. absolut objektivitet (som inte finns), men insikt i den egna subjektiviteten, det önskar jag. [Ekelöf 1971:219]

Ekelöfs dikt fordrer altså en stor grad av selvrefleksjon fra leserens side, og en slik selvbevissthet, som gjerne kommer til uttrykk som metodologisk selvrefleksjon, utgjør en integrert del av hans poetikk.

Et fremtredende kjennemerke på Ekelöfs dikt er altså dets utpregede selvrefleksive eller metapoetiske karakter, samtidig som det er forsynt med en leserposisjon. For Charles Altieri er dette sentrale kjennetegn på «painterly» eller «constructivist abstraction» slik han fremsetter det i boken *Painterly Abstraction in Modern American Poetry* (1989) i forbindelse med diktere som Pound, Eliot, Moore, Stevens.²¹ Altieris hensikt er å vise hvordan bestemte former for malerisk abstraksjon har influert bestemte former for poetisk abstraksjon. Med en nærmere redegjørelse for «constructivist abstraction» ønsker jeg å tydeliggjøre en slik influens også hos Ekelöf for ytterligere å kunne vise ikonkvalitetens og det visuelle innvirkning på hans poetikk. I Ekelöf-diktet henger nemlig abstraksjonen ikke

bare sammen med hans poetologiske praksis som går ut på å overføre ikonkvalitetens karakter av minimalt visuelt uttrykket og fastholding av det figurative i paradoksale grep.

Konstruktivistisk abstraksjon består ifølge Altieri av seks hovedtrekk: De tre første angår «the display of authorial energies», de tre siste de metaforiske implikasjoner av dette. Det første og viktigste er «the work's foregrounding of the structuring activity of the artist: on the one hand posed thematically against 'telling', or the old script, or a scenic, pictorial art, and on the other hand contrasted to Romantic notions of an expressive authorial presence» (Altieri 1989:38). Det dreier seg om «constructive energies composing the surface» (ibid.).

Det neste trekket henger sammen med det første: «By emphasizing these energies, and by using the work to interpret them, the artists try to make authorial activity carry the same kind of monumentality once available for the figure represented in the work but, in the nineteenth century, reduced [...] The new art might be spare, but it would make up, in direct, self-reflexive energy and conceptual scope, for what it lacked in dramatic intensity or ideological resonance» (ibid.).

For det tredje dreier det seg om «a range of experiments in documenting art's claim on the world without relying on mimetic principles. If the poets and artists could base their metaphoric scope on the specific testimony sustained by the energies that the work disposes, they need not (in principle) rely for their sense of the monumental or any received cultural mythology. By seeking levels of abstraction that resist the cultural predicates usually employed in interpreting actions, the work offers exemplary structures that literally make visible new senses of the powers we have at our disposal and invite us to enter the modes of activity that tie our lives into those of other intentional agents» (ibid.).

Det fjerde handler om «the artists' effort to recast the basic features of intentional agency, so that the work becomes difficult to correlate with the assumptions about personality and the predicates used to make social judgments fundamental to representational art in Western society» (op.cit.:39). Slike forsøk stiller krav til publikum/leseren: «Such art must force its audience to suspend their practical concerns – not because the art must transcend life, but because of its desire to fully participate in the real demands sharply differentiating commonsense ideas of what a person is from the fullest expression of our passions.» (ibid)

Det femte kjennetegnet «derives from the artists' realization that our sense of substance can change, in direct proportion to these shifts in our understanding

of spirit. For as agency changes, so does the nature of the energies that sustain and ground it. And abstraction makes the emphatic by enabling artists to propose their constructions as literal sites: The art is not offered as an interpretation of experience, but as a pure state, which all of the members of that audience can enter and explore. Indeed, they can enter the work only if they accept such principles, because the attempt to interpret it in traditional terms leaves them feeling outraged at this apparent fraud, or helpless before an art world that leaves their concerns behind. But, if they accept the experiment, they find themselves participating in actual physical forces that, in reading or viewing, come to take on psychological significance, even as they exhibit certain ways that psychological energies lead beyond the bounds of the human» (ibid.).

Disse fem trekkene kan realiseres på ulike måter av ulike diktere, men springer ut av det sjettede trekket hos Altieri: «the sense that the need to respond to modern cultural conditions required a different, more ambitious, and more problematic concept of the artist's purposes than had been the case for the Romantics. Modernist art, alienated from mainstream society and suspicious of all claims about truth and value that are based on representational principles, obviously could not confine itself to the traditional roles of entertainment and instruction» (op.cit.:40).

I større eller mindre grad er disse seks trekkene realisert i Ekelöfs lyrikk. Hans diktning oppnår en lignende selv-refleksivitet som kjennetegner abstrakt malekunst, og er således – på en spesifikk skriftlig måte – opptatt av hvordan lyrikk konstituerer seg selv som språk og dikt, på samme måte som abstrakt billedkunst setter fokus på selve malehandlingen og på maleriets spesifikke materielle elementer (overflaten på lerretet, geometriske forhold og farger). Som billedkunsten vil dermed Ekelöfs dikt fremme sine egne formelle elementer, ikke bare som en estetisk effekt, men også som tematiske elementer og som en måte å produsere mening og betydning. En slik menings- og betydningsprosess stilles i utsikt av leseren.²² Leserens oppmerksomhet blir rettet mot diktets betydningsgrunnlag, og leseren blir dermed bevisst på sin egen deltakelse i fortolkningsprosessen.²³

En viktig konsekvens av diktets fokus på egen struktur (og «structuring») bidrar dessuten til at representasjonsproblematikken settes til side. Forholdet mellom kunstverket som representant for den representerte virkeligheten unngås i diktet fordi representanten er hva det representerer.²⁴ Det representerte er ikke kunstverket som sådan, men leserens «constructivist energies», de emosjonelle

og intellektuelle energier han investerer idet han (re)konstruerer kunstverket. Kunstverket blir således en allegorisk eller analogisk modell for andre konstruksjoner av verden som leseren kan gjøre seg. Diktet blir «representative» snarere enn «representational». På den måten blir det både konkret (representativ) og abstrakt (ikke-representasjonelt). Det er karakteristisk for konstruktivistisk abstrakte kunstnere at de forsøker å transcendere personlige, konvensjonelle, institusjonelle og kulturelle særtilfeller i deres søken etter en felles menneskelig intersubjektivitet. Resultatet av en slik søken må ses i sammenheng med Ekelöfs behov for en poetikk basert på malerisk abstraksjon. Ekelöfs poetikk virker nærmest didaktisk når han snakker om at diktningen skal «göra propaganda för människan sådan hon verkligen är och [...] verkligen bör vara» (S7:290).²⁵ I en opptegnelse fra 1930-tallet utdyper Ekelöf sitt poeng: «Utan en ständig förnyelse av konsten, utan beständigt strängare fordringar på läsaren betraktaren från konstens sida skulle den inbördes förståelsen bli slö vardagsslendrian och försöken till verkliga närmanden mänskor emellan allt sällsyntare» (S8:106). Kunstens fordringer på leseren skal altså sikre en mer virkelig og ekte relasjon «mänskor emellan». Mot en slik bakgrunn kan vi forestille oss Ekelöfs poesi som en modell som skal virke på leseren og sørge for menneskelig nærhet og frihet.

Nettopp et slikt mål gjør at hans poetikk er forbundet med formål som kan bidra til å sette diktningen i forbindelse med bestemte modernistiske program, og som dermed kan få konsekvenser epokalt, for dens litteraturhistoriske plassering.

Ikonkvalitet og modernisme: postkubisme og surrealisme

Begrepet ikonkvalitet omfatter altså den ekelöfske abstraksjonen slik den oppstår i den dikteriske praksis som motstand mot mimetiske fremstillingsformer, både i form av kunstverkets enkle og fortattede figurativitet, dets minimale visuelle uttrykk, og av en fastholding av det figurative i paradoksale grep (i form av velkjente ikonkvalitets virkemidler som det omvendte perspektiv, fremstilling av paradoksale detaljer og simultan suksisjon). Disse to formene for abstraksjon knytter an til hver sin modernistiske impuls: henholdsvis post-kubisme og surrealisme. Men siden moderne malekunst hos Ekelöf virker inn som et prinsipp for *sehenlernen*, som betegner en dikterisk holdning som ligger bak det immanente system som ulike dikt realiserer i større eller mindre grad, har jeg forsøkt å vise hvordan Ekelöfs poetikk nærmere kan karakteriseres som konstruktivistisk abstrakt, en betegnelse

som relaterer abstraksjonen til diktets fremtredende karakter av selvrefleksjon eller metapoesi, samtidig som abstraksjonen også åpner for leserens tilgang til verket og med det til den innskrevne leserposisjonen.

Konstruktivistisk abstraksjon er således et begrep som er egnet til både å beskrive Ekelöfs poetiske praksis og effekten av denne. Som karakteristikk av abstraksjonens posisjon og funksjon i Ekelöfs diktning, egner det seg bedre enn både Bengt Landgrens og Anders Olssons redegjørelser for hans abstrakte poesi. Likevel passer det godt å trekke inn også deres posisjoner i en nærmere diskusjon om ikonkvalitetens og abstraksjonens modernistiske forbindelser.

For Landgren er abstraksjon ensbetydende med all «denaturaliserande» diktning,²⁶ og oppstår både i diktets form og innhold. Mens Ekelöf i perioden frem til 1931 finner forbilde for *formell* abstraksjon i de post-kubistiske retningenes estetiske teori om kunstverkets konstanter (og også senere i musikkens ideal for et rent og abstrakt formspråk), utvikler han i årene 1932–1934 prinsipper for *semantisk* abstraksjon i en kompleks konstellasjon av «orientalisk medeltidsmystik-romantik-psykoanalys-surrealism» (Landgren 1982:83). På den ene siden hevder Landgren at «[d]en 'konstpoesi' Ekelöf i anslutning till de postkubistiska riktningarnas doktriner vill skapa måste ju bli *abstrakt* i betydelsen denaturaliserande, antiimpressionistisk: den ska [...] bygga på en rent intellektuell konstruktion, en radikalt abstraherande stilisering av verklighetens mångfald» (op.cit.:76–77). På den andre siden skriver Landgren følgende om konstellasjonen «orientalisk medeltidsmystik-romantik-psykoanalys-surrealism», en konstellasjon som ifølge Landgren for øvrig også virker bestemmende på Ekelöfs «modernism»:

[D]en «modernistiska» diktens signalement är en speciell verklighetsuppfattning, som anknyter till en konfessionslös mystisk tradition och som står i motsatsförhållande till en rationalistisk världsbild. Vad som kännetecknar denna «modernism» – vilken enligt Ekelöf kan följas från orientalisk medeltidsmystik (Ibn al-'Arabī, Rūmī), via romantiken (Stagnelius, Nerval), Baudelaires Correspondances [...] och dennes av Swedenborg inspirerade föreställning att «tout /---/ dans *le spirituel* comme dans *le naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*, [...]» till Bretons proklamation om den «*occultation profonde, véritable du surréalisme*» i det andra surrealistiska manifestet [...] – är m.a.o. en världsåskådning, i hög grad ägnad att motivera just en «abstrakt» (arealistisk, denaturaliserande) konstnärlig transformation av den yttre, fysiskt-materiella verkligheten. [op.cit.:84–85]

Landgrens «denaturaliserande» abstraksjonsbegrep synes med andre ord å betegne to ting: på den ene siden «autonom» poesi, det vil si poesi «som strävar efter att deformera eller eliminera den yttre, fysiska verkligheten och skapa en vis-å-vis denna autonom värld utan materiellt korrelat.» (op.cit.:80) etter mønster av post-kubismen, på den andre siden «verklighetsstiliserande» poesi, resultatet av en «konstnärlig transformation av den yttre, fysiskt-materiella verkligheten» (op.cit.:85) etter mønster av konstllasjonen «orientalisk medeltidsmystik-romantik-psykoanalys-surrealism» (op.cit.:83). Mens den første kan relateres til ikonkvalitetens enkle og fortattede figurativitet, kan den andre forbindes med ikonkvalitetens fastholding av det figurative i paradoksale grep.²⁷

For Olsson er Landgrens abstraksjonsbegrep «utomordentligt vitt» (Olsson 1983:63). Men det er en oppfatning som må ses ut fra Olssons forsøk på å kaste lys over det asketiske språket i *En natt vid horisonten 1930–1932* (1962), samtidig som hans skjerping av begrepet forutsetter et skille mellom intensjon og teknikk.²⁸ Olssons tilnærming er likevel interessant fordi han påpeker noen språklige forutsetninger hos Ekelöf som markerer forbindelser til postkubisme. Olssons intensjon er å «visa hur abstraktionen hos Ekelöf bör ses som en språklig radikalisering av hans via negativa» (Olsson 1983:64). Olsson skiller mellom fire typer abstraksjon, «tre av dem tydligt företrädda i *En natt vid horisonten*, den fjärde finns tidigt antydd, men kommer först att få sitt genomslag i och med *Färjesång*» (op.cit.:64–65). Den første typen, som viser seg i Ekelöfs utforskning av språkets «konstanter», innebærer «en *reducing av den poetiska vokabulären* till en lista på 'elementära ord', som antas ha en universellt återkommande betydelsekärna, och som antas vara antitetiskt formade» (ibid).²⁹ Denne typen av abstraksjon viser tydelig forbindelsen til de post-kubistiske retningenes teorier om «konstanter», og Olsson påpeker da også at den abstrakte billedkunsten «är här främsta impulsgivare» (Olsson, 1983:65). Den andre typen av abstraksjon kaller Olsson for en «*abstrakt teknik*» (ibid). Denne er mest typisk for *En natt vid horisonten* og omfatter «en variation av grundord, där verbformen ofta är densamma [...] men där subjektet varierar.» (ibid) Det er nærliggende å se denne teknikken i forbindelse med Ekelöfs arbeid med å fremskrive en formell abstraksjon etter mønster av musikalske prinsipper. «*Tematisk reduktion av erfarenheten*» er for Olsson den tredje typen av abstraksjon. Dette er en teknikk som ifølge Olsson angår subjektet i diktet: «Parallellt med den abstrakta tekniken sker ett utstrykande av all subjektivitet och erfarenhet.» Denne typen tangerer den

omtalte oppfatningen av Ekelöfs doble jeg-instans (uten å ta med den motsatte bevegelsen: internaliseringen). Olssons siste type av abstraksjon, «[m]otsatsernas spel och deras överskridande», (op.cit.:66) får særlig gjennomslag med *Färjesång* og er først og fremst knyttet til Ekelöfs mystiske orientering:

En tidigt förekommande teknik att stilisera tillvarons motstridiga krafter till ett dynamiskt spel med tre termer: varken det ena eller det andra utan ett tredje. Den sammanhänger med en intensiv upplevelse av tillvarons dualism, gränsande till manikeism, som Ekelöf bibehåller in i det sista. Samtidigt – och som en konsekvens av denna upplevelse – söker han en mystisk utväg ur denna dualism.» [ibid]

Ifølge Landgren tar Ekelöf rundt 1931 et oppgjør med de post-kubistiske retningenes formelle prinsipper til fordel for den komplekse konstellasjonen («orientalisk medeltidsmystik-romantik-psykoanalys-surrealism») semantiske. Det er likevel verdt å merke seg at det er post-kubismens prinsipper for abstraksjon som kritiseres og ikke den formelle abstraksjonens prinsipper i seg selv; Ekelöf fortsetter jo å arbeide med formell abstraksjon etter musikalske prinsipper.

Når det gjelder malekunstens innvirkning på Ekelöfs diktning, kan vi slå fast at både post-kubisme (Art Concret, purisme) og konstellasjonen av «orientalisk medeltidsmystik-romantik-psykoanalys-surrealism» formelt og semantisk skaper «painterly abstraction». Begge retninger illustrerer det formålet Ekelöfs poetikk er utstyrt med, og som slutter seg til tanken om kunst som livspotensiering, som det stedet mennesket realiserer seg selv i dynamisk frihet. Som Landgren påpeker, sikter den formelle abstraksjonen mot å «vinna den intellektuelle frihet, som bygger på insikten om universums lagbundna ordning och sammanhang» (op.cit.:71). Den «semantiske abstraksjonen» har som idé «en frigjørelse av människans inre krafter» (op.cit.:83). Og: «Den sida av surrealismen som Ekelöf uppmärksammar – och samtidigt reservationslöst accepterar – är dess krav på en total frigjørelse från det sociala och moraliska tryck, som det borgerliga samhället direkt eller indirekt utövar på individen. [...] Konsten blir för Ekelöf ett medel i livsfrigjørelsens tjänst» (op.cit.:85).

Malekunstens innvirkning på Ekelöfs diktning plasserer den i spenningsfeltet mellom surrealisme og postkubisme. Likevel er det nok den frihet – eller snarere frigjørelse – som surrealismen etterstreber som veier tyngst i forfatterskapet. Til

tross for at Ekelöf etter hvert markerer avstand også fra surrealismen, forlater han aldri tanken om at kunsten skal virke frigjørende på betrakteren/leseren.

Noter

- 1 Også Anders Olsson kommenterer denne uttalelsen (se Olsson 1983:130 og 160).
- 2 I Ekelöf-forskningen er det særlig Anders Olsson som har vært opptatt av å betone disse aspektene. Titlene på et par av hans arbeider er betegnende nok *Ekelöfs nej* (1983) og «Att sjunga för ingenting (Ekelöf)» i *Läsningar av intet* (2000).
- 3 Jf. Fryd: «Som hos ikonoklasterne under billedstriden i det 7. og 8. århundrede fjernes ikonernes figurativitet, for at demonstrere at det hellige ikke kan fremstilles figurativt.» (Fryd 1999:58).
- 4 Se Fryd 1999:37–39. Også Kittang redegjør for Kants forestillinger om det sublime (se Kittang 1998:33–36).
- 5 Bakgrunnen er Barthes' artikkel «Le troisième sens. Notes de recherches sur quelques photographies de S.M. Eisenstein» (1970), som peker frem mot *La Chambre claire*.
- 6 Jf. Fryd: «Hos Barthes er 'punctum' et forstyrrende punkt, ofte knyttet til en detalje, som ikke tager 'hensyn til moral eller god smag'. 'Punctum' bryder som en flenge ind i 'studiet' af fotografiet, dvs. i den uforpligtende og kølige aflæsning, hvor der fokuseres på fotoets umiddelbare informationer og fotografens intentioner. 'Punctum' fremstår som et uforklarligt punkt, et chok, der sårer en sådan uproblematisk aflæsning av billedet» (Fryd 1999:25).
- 7 Se for eksempel kronikken i *Svenska familjetidningen* 30. juni 1940 om Sven Erixsons *Liv-Död-Liv*: «Men nærmast sitt ämne tycks mig konstnären likväl ha kommit i en liten, på sistone i tidningarna ofta reproducerad detalj: en liten flicka som, obekymrad om alla dessa döda, halvdöda, sjuka eller olyckliga vålnader omkring henne, ligger försänkt i djup sömn vid randen av en källa» (Ekelöf 2001:19). I essayet «Dürers melankoli» (1957) er han opptatt av «polyedern» på Dürers kjente kobberstikk *Melencolia I*. For ham er ikke denne en «stenblock», slik betraktere vanligvis oppfatter den, men en «kristall» som omfatter et ansikt. Dette resulterer i en forestilling om «bildvärde»: «Men detta gåtfulla och litterära konstverk, som samtidigt till sitt bildvärde hör till de renaste och abstraktaste, fortsätter att dra blickarna och tankarna till sig, gäre just melankolikerns tankar» (S7:88–89). Se Norheim 2005:32–38 for mer utfyllende kommentarer. Også Ekelöfs uttalelse i et brev til Nelly Sachs fra 1962 betoner detaljen: «För mig är denna lilla prick ikonens kulmen och mening» (sitert etter Fryd 1999:23).
- 8 En slik forståelse av ikonen som performativ installasjonskunst var ifølge Bodin ikke fremmed for Ekelöf: «Ekelöf kände mycket väl till sederna och bruken kring de ortodoxa ikonerna. Man bugar sig och gör korstecknet inför ikonen – det kallas att man *vördar* den, det är inte frågan om någon tillbedjan. Man kysser ikonen och rör vid den, man tänder ljus inför den, man bär den i procession, sjunger inför den eller står lugnt inför den i bön, och man svänger rökelsekaret mot ikonerna precis som mot gudstjänstdeltagarna och sångarna. Upplevelsen av en ikon beror med andra ord av flera sinnen än enbart synen. Efter en lång tid bland tända ljus, rökelse och mängder av kyssar nöts ikonernas bilder ut

- och svartnar. Ibland både skyddas och pryds de därför av silverramar, en sorts silhuetter eller ornament av metall, som täcker större delen av bilden men bevarar de avbildade personernas ansikten och händer fria» (op.cit.: 12).
- 9 «Man bör därför inte överdriva betydelsen av eventuella likheter eller skillnader mellan ikonerna och dikterna, och man ska inte heller låta sig luras av diktens geataltning och läsa den som en mer neutral beskrivning», heter det i fortsettelsen (ibid.).
 - 10 Ulf Thomas Moberg viser til ulike motivkategorier i *Gunnar Ekelöf framför bilden* (se Moberg 1999:64–132).
 - 11 Også Bodin påpeker dette: «Men det Ekelöf gör är inte detsamma som ikonkonsten. [...] Ekelöfs dikter är [...] inte konfessionella, kristna eller bärare av någon liturgisk funktion. Han skapar något nytt och eget med hjälp av sitt intresse för ikonerna, samtidigt som tiltalet och närheten i hans dikter kan kännas alldeles 'rätt' också för den läsare som värnar om ikonernas kristna sammanhang» (op.cit.:15).
 - 12 Bodin ender da også opp med å referere til en rekke av de aspekter ved ikonens estetikk (navngivningsmarkøren, det omvendte perspektivet, det uskapte lyset, simultanteknikken, overlappingsteknikken og ansiktsavbildningen *en face*) som Fryd påviser, og påpeker hvordan disse «återspeglas och används på olika sätt» i Ekelöfs dikt (op.cit.:15–21).
 - 13 Ekelöfs eksplisitte omskrivninger av dette nærværet i sine dikt er «någoting annat» og «osynligt närvaro» (jf. «Gymnosofisten» og «Absentia animi» i *Non serviam* (1945) og det tittelløse diktet I,13 i *Dīwān över fursten av Emgión* (1965)).
 - 14 Følgende sitat skulle illustrere dette: «Et centralt element i Ekelöfs poetik er således, at sproget skal have forløb og bevægelse i seg og sætte betydninger i spil for at antyde det hellige. Dermed er der taget radikalt afstand fra den picturalske ekfrases bestræbelse på, at digtet skal opnå evighed ved at imitere billedkunstens standsning. Evigheden ligger for Ekelöf i bevægelsen, og derfor har sproget forrang frem for billedet» (Fryd 1999:83).
 - 15 Kittang antyder en sammenheng mellom Kants analyse av det sublime og dette billedmessige (se Kittang 1998:33–36). En slik forbindelse virker også sentral i Ekelöfs sammenheng med Fryds påvisning av hvordan ikonkvaliteten i Ekelöfs forfatterskap manifesterer seg i en sublim, kantiansk linje (se Fryd 1999:37–39).
 - 16 Termene er hentet fra «Anteckningar till *En Mølna-Elegi*» (1956): «[...] inte jag utan konglomerat av alla de mig, han, vi, ni, alla de impulser, ärftligheter, minnen, associationer (meningsfulla eller meningslösa och utan à propos), hela det polyfona spel av viktiga o. (vid första påseende) mindre viktiga, särfallande o. oskiljbara detaljer för vilka den upplevandes jag inte ens är dirigenten utan något av auditivt focus, brännpunkt, passiv agent, än skenbart dirigerande, i verklighet kanske lyssnande, påverkad, än skenbart lyssnande och överksam, i verklighet kanske påverkande, alltid medverkande» (S7:257–258). «Den upplevandes jag» er først og fremst «passiv agent», men kan også være «skenbart dirigerende». Dets avgjørende egenskap er imidlertid at det er «alltid medverkande». I forsettelsen taler Ekelöf om jeget som «praktisk talman»: «Jag: praktisk talman: alla kan inte tala i mun på varann. Men vad talmannen jaget bör säga är inte: jag vill att det så skall vara: han bör sammanfatta, göra distinkt hörbart vad som sägs i mig: så 'distinkt' att även det dunkelt, osäkert kända får vara dunkelt, osäkert som det är, så länge det är det» (ibid.). Jeget som «praktisk talman» er altså den reelle dirigenten hvis oppgave er å være ord-fører, dvs sørge for at andre kommer til orde, og på den måten «göra distinkt hörbart vad som sägs i mig: så 'distinkt' att även det dunkelt, osäkert kända får vara dunkelt, osäkert».

- 17 Disse to strategiene kan knyttes til henholdsvis ikonkvalitetens karakter av visuelle minimalisme og til dens karakter av fastholding av det visuelle i paradoksale grep. Nedenfor forbindes dette til to modernistiske retninger, henholdsvis post-kubisme og surrealisme.
- 18 Dette kan lett oppfattes som en forståelse av forholdet mellom det som kan sies og det som kan ses som kjennetegner det førmodernistiske «okularsentrismens paradigme» som Lars Nylander taler om i artikkelen «Litteraturens stemme og visualitet i en mediehistorisk kontekst» (2003). Det er derfor viktig å understreke at Ekelöfs diktning også bidrar til å problematisere dette paradigmet – gjennom diktningens betoning av *tekststemme* (som oppstår i skjæringspunktet mellom menneskets fysiske stemme som auditivt perspesjonsfenomen og den alfabetiske skriftens diskursive stemme). I min doktoravhandling forstår jeg tekststemme i lys av Horace Engdahls (Engdahl 1996) og Birgitte Steffen Niensens (Nielsen 2001) arbeider.
- 19 I en samtale med Lars Gustafsson i *BLM* 4/1968 taler Göran O. Eriksson om en «unik dubbelhet» hos Ekelöf som går ut på at han «skriver om sin dikt samtidig som han skriver den.» (Eriksson/Gustafsson 1968:246) I tråd med dette påviser Fredrik Stjernfelt «en bestræbelse» i Ekelöfs lyrikk «der lader poesi og metapoesi konvergere.» Slik oppstår det en fordobling i utsigelsen, dvs av det poetiske objektet: «I denne fordobling af det poetiske objekt – der på én gang er diktet selv og det objekt, der søges indgrænset i den fortalte digters overvejelser i digtet – ligger der en bestræbelse, der lader poesi og metapoesi konvergere. Digtet er for Ekelöf bestandig også *poetik*; der iscenesætter en digter og hans søgen, hans situation og hans overvejelser over sproget og dets poetiske objekt» (Stjernfelt 1997:119).
- 20 I et notat fra 1960-tallet påpeker Ekelöf at «måleriet är [...] en skola i hur man uppfattar, ser livet och företeelserna omkring sig» (Ekelöf 1971:239). Mortensen skiller for øvrig mellom visjon og persepsjon; måten «Ekelöfs visioner» skiller seg «från hans andra former av 'omvandlat seende'». Det som karakteriserer visjonsdiktningen, er at «[v]isionen gör mer eller mindre underförstådda anspråk på att återge en faktisk upplevelse som har ett delvis annat ursprung än i diktjagets perception eller skapande medvetande.» Dette «ursprung» er av mystisk karakter og forblir ukjent (Mortensen 2000:336).
- 21 Bakgrunnen for malerisk eller konstruktivistisk abstraksjon henger ifølge Altieri sammen med grunnlaget for fremveksten av det modernistiske kunstparadigmet. Når det i den vestlige kunsten og litteraturen oppstod en krisetilstand mot slutten av 1800-tallet, skyldes det en erkjennelse av at det rasjonalistisk-empiriske paradigmet som dominerte all kunstnerisk diskurs og som ga seg i utslag i mimetisk, instrumentell og representasjonell kunst, av flere grunner ble oppfattet som begrenset og utilstrekkelig, og det modernistiske kunstparadigmet oppstod som en reaksjon på dette.
- 22 Ekelöfs betoning av leseren og av leserbidragets avgjørende funksjon for fullbyrdelsen av kunstverket kommer til uttrykk flere steder i forfatterskapet. Av et tidlig notat fremgår tydelig at leserens medskapende evner virker inn på diktforståelsen: «Låt 10 personer med känslighet motsvarande deras resp. nummer läsa samma dikt; den förste läser den som en tidningsartikel, den siste känner att den sista vågen försvinner i evigheten, ser upp från papperet och får se en värld, en omgivning, ett bord, en lampa som han aldrig sett fastän de varit där frfr honom sedan årtal» (S8:33). Også i en av paragrafene i den tidlige tankesamlingen *Cahier I* fremhever Ekelöf leserens betydning og kompetanse når han uttaler at «[e]tt konstverk har nått sitt mål först då det återfödes i betraktarens sinne. [...] Ett ting blir ett 'konstverk' först då det faller någon in att möta det, att gå emot det

- med begär att forstå det som sådant, att oppbjuda en viss lyrism för att se det sköna i det» (op.cit.:39) Jf. også senere: «Åskådaren går konstnären till mötes med en viss lyrisk élan, för att försöka forstå» (S8:52). I et notat fra 1950-tallet tildeles leseren rollen som «medverkaren»: «Något av det viktigaste i all konst: Lämna en anständig del åt läsaren, betraktaren, lyssnaren, medverkaren» (S8:137). Og i en kommentar til diktet «Till Diodaren» (*Vägvisare till underjorden*) bemerker Ekelöf Leonardo da Vincis «tveksamhet – jag tolkar den snarare som en benägenhet att åt läsaren överlämna färdigställandet av vad han givit korta uppslag till, alltså hans månhet om att ge även läsaren-eftertänkaren en betydelsefull roll» (S8:271).
- 23 Altieri snakker om «various forms of *virtual identification* thar artworks invite from an audience», og finner at leseren konstituerer kunstobjektet på fire nivåer. Se Altieri 1989:409–410.
 - 24 Dette samsvarer med Ekelöfs tanker om diktet som tilstand i en anmeldelse i *BLM* 7/1950: «Dessutom tror jag mig ha en viktig konstnärlig erfarenhet att meddela, nämligen att det hjälper inte att säga: Jag ropar, utan det är själva dikten som skall vara ett rop, alldeles som i det moderna måleriet den viktiga erfarenheten har gjorts att tavlan i möjligaste mån ska vara ett 'ting i sig', eller om man så vill ett tillstånd, och inte en avbildning» (Ekelöf 2003:425).
 - 25 «Och även om dikten bara är en krydda i livets måltid är den ändå en del av själva kvintessensen: det goda och vackra som för oss fram mot en större och bindande allmänmännisklighet än tankens och hjälper människan att ta ett steg närmare människan. [...] [A]llt som skapats av människor kan forstås av människor.» (Ibid.)
 - 26 Jf. Olsson: «För Landgren blir därmed Ibn al-'Arabís sensuella retorik, Tzaras och Apollinares modernt aktiva språkhållning, liksom konkretisternas renodlade formlära, alla abstrakta i en och samma mening» (Olsson 1983:63).
 - 27 Kunstverkets fastholding av det figurative i paradoksale grep er ifølge Fryd en surrealistisk teknikk. Hun noterer at også det surrealistiske fotografiet inkluderer teknikker som – med Rosalind Krauss' termer – «doubling» and «spacing» som en måte å fremstille det sublime eller den konvulsiviske skjønnhet på (Fryd 1999:16–17). Den konvulsiviske skjønnhet – definert av Louis Aragon som «la contradiction apparit dans les réel» – knytter seg altså til en fremstillingsstrategi der motsetninger settes sammen slik at det figurative uttrykk blir mangetydig (op.cit.:62).
 - 28 Olsson skiller altså mellom «diktens intention och den specifika teknik som används för att uttrycka denna intention» (Olsson 1983:63).
 - 29 En slik ambisjon fremgår av *Cahier I*: «Börja rigoröst med omkr. 50 ord som ordförråd t.ex. utvalda så att ung. allt kan uttryckas det är jävlaranamma en idé t.ex. 50 substantiv 25 verb huvudsakligen rörelseverb och 50 adjektiv och adverb. Var och en kan ju välja sitt ordförråd själv; alla sorters konjunktioner punkter räkneord tempus o.d. 'accidents' äro tillåtna men själva huvudsumman av poemet verben substantiven och adjektiven begränsas till *konstanta* ord, d.v.s. eftersom alla ord äro *mer eller mindre* konstanta till ord som huvudsakligen äro det» (S8:45–46). Deretter følger en definisjon av konstante ord: «1. Begrepp som kunna tänkas forstådda icke blott av alla människor utan av allt liv som äro *elementära* och i hög grad. (Ros, fjärl, cigarett äro smådelar, innehålla relativt litet konstant material. Dag och natt. Röra sig stå still, etc. äro konstanter.) 2. Alla konstanta ord ha en given motsats d.v.s. ett konstant ords motsättning är immanent i det, svart

är otänkbart utan vitt, dag utan natt man utan kvinna o.s.v. Ros har ingen direkt given motsats. Motsatsen ligger så långt bort från ordet ros att vi för att finna den måste säga: En ros lever; livets motsats är död alltså är rosens motsats död (en död ros). Alltså är ordet ros förgängligt. Detta ovanstående skulle kunna bli en ganska ovanlig estetisk förnyelse. Upprätta ordlistor» (Ibid.)

Litteratur

- Altieri, Charles. 1989. *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry*. Penn State Press. Pennsylvania.
- Bodin, Helena. 2006. «Så som jag målat det' – Ikonernas estetik i Gunnar Ekelöfs dikter». I: *ekelöf'et*. *Gunnar Ekelöf-sällskapets tidskrift* nr 39 2006.
- Ekelöf, Gunnar. 1966. Brevutkast til Leif Sjöberg. UUB s. 255 [Upublicert].
- Ekelöf, Gunnar. 1971. Ingrid Ekelöf (ed): *En Självbiografi. Efterlämnade brev och anteckningar*. Albert Bonniers förlag. Stockholm.
- Ekelöf, Gunnar. 1990–1993. Reidar Ekner (ed): *Skrifter*, bind 7 og 8. Albert Bonniers förlag, Stockholm.
- Ekelöf, Gunnar. 2001. *Krönikor av Gunnar Ekelöf i Svenska Familjetidningen 1940–1943*. Gunnar Ekelöf-sällskapet.
- Ekelöf, Gunnar. 2003. *Kritiker i BLM*. Gunnar Ekelöf-sällskapet.
- Engdahl, Horace. 1994. *Beröringens ABC. En essä om rösten i litteraturen*. Albert Bonniers förlag. Stockholm.
- Eriksson, Göran O. og Gustavsson, Lars. 1968. «Gunnar Ekelöfs närvaro». I: *BLM* 4/1968.
- Fryd, Annette. 1999. *Ekfraser. Gunnar Ekelöfs billedbeskrivende digte*. Museum Tusulanums Forlag. København.
- Kittang, Atle. 1998. *Ord, bilete, tenking. Artiklar om fiksjonar*. Gyldendal. Oslo.
- Kittang, Atle. 2001. *Sju artiklar om litteraturvitskap*. Gyldendal. Oslo.
- Landgren, Bengt. 1982. *Den poetiska världen. Strukturanalytiska studier i den unge Gunnar Ekelöfs lyrik*. Acta Universitatis Upsaliensis, historia litterarum 11. Almqvist & Wiksell International. Stockholm
- Moberg, Ulf Thomas. 1999. *Gunnar Ekelöf framför bilden*. Cinclus förlag.
- Mortensen, Anders. 2000. *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf*. Brutus Östlings Bokförlag Symposion Stockholm/Stehag.

- Nielsen, Birgitte Steffen. 2002. *Den grå stemme. Stemmen i Tomas Tranströmers poesi*. Arena.
- Norheim, Thorstein. 2005. *Oscilleringens poetikk. Overgang og mellomrom i Gunnar Ekelöfs lyrikk*. Doktoravhandling avlagt ved Det humanistiske fakultet, UiO.
- Nylander, Lars. 2003. «Litteraturens stemme og visualitet i en mediehistorisk kontekst». I: Gunnar Iversen og Yngve Sandhei Jacobsen (eds): *Estetiske teknologier 1700–2000*. Scandinavian Academic Press. Oslo.
- Olsson, Anders. 1983. *Ekelöfs nej*. Bonniers. Stockholm
- Olsson, Anders. 2000. *Läsningar av intet*. Albert Bonniers förlag. Stockholm.
- Stjernfelt, Fredrik. 1997. *Rationalitetens himmel og andre essays*. Gyldendal. Copenhagen.