



INSTITUTIONEN FÖR LITTERATUR,
IDÉHISTORIA OCH RELIGION

Ögats poetik

Om Gunnar Ekelöfs *sent på jorden* och Erik Lindegrens *mannen utan väg*

The Poetics of the Eye

On Gunnar Ekelöf's *sent på jorden* and Erik Lindegren's *mannen utan väg*

Robert Johansson-Mars

Termin: HT 2023

Kurs: LV2211, uppsatskurs, 15 hp

Nivå: Magister

Handledare: Mats Jansson

ABSTRACT

Title: *Ögats poetik. Om Gunnar Ekelöfs sent på jorden och Erik Lindegrens mannen utan väg / The Poetics of the Eye. On Gunnar Ekelöfs sent på jorden and Erik Lindegren's mannen utan väg*

Author: Robert Johansson-Mars

Academic level: Master's Thesis in Comparative Literature

Semester and year: Autumn, 2023

Department: The Faculty of Arts, University of Gothenburg

Supervisor: Mats Jansson

Examiner: Olle Widhe

Keywords: Gunnar Ekelöf; sent på jorden; Erik Lindegren; mannen utan väg; seende; blindhet; komparativ motivstudie; motivkomplex; korrespondens

How does a motif gain and produce significance in a work of poetry? This question provides the setting for the following essay, which examines the eye and its surrounding motifs in two Swedish modernist classics: Gunnar Ekelöf's *sent på jorden* (1932) and Erik Lindegren's *mannen utan väg* (1942). Close readings of both works are followed by a comparative analysis, in which the similarities and differences between the works are discussed. The joint basis of Ekelöf's and Lindegren's poetry is the problem of seeing – a problem poeticised through the highly frequent occurrences of phenomena and notions such as eyes, mirrors and blindness. These motifs are fundamental in creating coherence and unity in each of the two poetry collections. While comparisons between them have been drawn before, this essay argues that the centrality of the eye and its surrounding motifs should be considered as possibly their greatest cause of kinship. Yet both works are their own self-enclosed poetic achievements. In *sent på jorden* the eye and its surrounding motifs correspond with the theme of time as well as anguish and death, whereas Lindegren in *mannen utan väg* applies the eyes and the mirrors as epistemological obstacles, using Narcissus as a symbol for mankind. The problem of seeing is depicted by Ekelöf as the problem of the individual, striving for blindness, whereas Lindegren's poems make it a universal matter, seeking to transcend the blindness of seeing. These differences, however, exist within the framework of a shared discourse: the poetics of the eye.

INNEHÅLL

INLEDNING	4
PROLOG	4
MATERIAL OCH TIDIGARE FORSKNING	7
UPPSATSENS SYFTEN	11
TEORETISKA UTGÅNGSPUNKTER OCH METOD	12
OM <i>SENT PÅ JORDEN</i>	16
SYNENS KRONOLOGI	16
BLIND SOM ETT BARN	19
APOKALYPTISKA BLICKAR	24
OM <i>MANNEN UTAN VÄG</i>	28
DET PERSPEKTIVISKA SPELET	28
I SPEGLARNAS SAL	32
MER ÄN BLIND	38
ÖGATS POETIK	43
ATT SKAPA ENHET	43
FÖNSTER OCH SPEGLAR	45
JAGET OCH ALLA	46
SEENDE OCH BLINDHET	49
SLUTORD	50
REFERENSER	52

INLEDNING

PROLOG

Ett av de vanligast förekommande kroppsdelarna i poesins anatomi torde vara ögat, detta lilla synorgan som i tandem med sin tvilling bringar människan det visuella av världens skönhet och elände. Poesins ögon gestaltas givetvis på en mängd olika sätt, uttrycker vitt skilda saker och bär på varierande denotationer och konnotationer. Emellanåt stirrar de rakt ut från dikttitlar, som hos Erik Axel Karlfeldts ”Dina ögon äro eldar” och Karin Boyes ”Ögonen är vårt öde”. Betydligt oftare finns de inordnade i poemen, inte sällan ihop med ett verb eller adjektiv som tillfogar det lexikala ögat en emotiv laddning. Utöver sin status som synorgan är ögat, när det ges språklig form i dikten, ett semiotiskt, syntaktiskt och fonetiskt element som möter andra motiv. Däri uppstår dess estetiska funktion, dess litterära mening.

Poesins ögon lyder inte under organiska principer eller naturvetenskapliga doktriner, utan kan utformas fritt efter (eller strikt bundet till) diktarens håg och diktens stil och behov. De kan beteckna idén om fysiska ögon eller med metaforikens och associationernas spänst söka lämna sin lexikala sfär och bli något annat än ett synorgan. Utan att nämnas kan ögonen impliceras – genom blickar, blindhet, tårar eller andra till ögat bundna fenomen och begrepp. De kan ägna sig åt ett icke-materiellt seende, det vill säga vara ett själens eller tankens inre öga, som hos William Wordsworth när erinran av en skock sköna påskliljor ”flash upon that inward eye / Which is the bliss of solitude”.¹ Ögonen kan även användas till att bilda juxtaposition, som i denna dikt där Anna Greta Wide i analogins tjänst ställer ögonen bredvid naturen:

Vårvinterns sista nätter,
de mjuksvarta droppande,
när allting lossnar så gott och töar så motståndslöst.
Himmel och jord är tunga av vatten i rörelse,

¹ William Wordsworth, ”I Wandered Lonely as a Cloud” [1807], tillgänglig via Poetry Foundation, <https://www.poetryfoundation.org/poems/45521/i-wandered-lonely-as-a-cloud> (hämtad 16/12 2023).

lydigt väntande eller villigt strömmande
eller duggande genom stillheten, stilla.
Så borde alla gråta för att få nya ögon.
Våren kurar nykläckt i mörkrets våta dun.²

Här presenteras en naturscen, temporalt inringad av första och sista versraden. I samtliga sju versrader som följer på inledande ”Vårvinterns sista nätter” förekommer vatten: droppande, tårar, vatten i rörelse, strömmande, duggande, gråta, våta. Bara i avslutande ”mörkrets våta dun” förefaller vattnet stilla, medan det i alla föregående fall befinner sig i rörelse eller transformation. Den sjunde och näst sista versraden, om gråtande och ögon, sticker ut. Fram till dess har dikten utslutande tätt sig som en ren natur- och årstidsdikt i vilken den mörka vårvintern och dess vatten rör sig mot vårens ljusning. Till detta tema återgår dikten också i den avslutande versraden.

Vad gör då den sjunde versraden? Med så:et i ”Så borde alla gråta för att få nya ögon” pekar den tillbaka mot de föregående naturbilderna och hävdar att vårvinterns modus i övergången till vår utgör en förebild för människan i hennes förtvivlan. Endast genom att gråta som vårvintern kan människans mörka vinter bli till spirande vår – eller ”få nya ögon”, som det heter i dikten. Här används ”nya ögon” som en metonymisk bild för ett mer optimistiskt sätt att se sig själv, sin tillvaro och sin omvärld på. Samtidigt som ögonen ställs i juxtaposition till naturen blir de en symbol för både självbild och världsbild.

De sju naturraderna är gestaltade och berättade av ett osynligt diktjag, som inte röjer sin närvaro annat än vid det i tredje raden värderande ”så gott”. I övrigt utger sig dikten för att vara objektiv snarare än subjektiv. Men i den sjunde versraden sker en poetisk-topografisk omvälvning. Med ”Så borde”, förstått som ett mellanting av önskan och uppmaning, uppenbaras det osynliga diktjagets talarstol som en apart artefakt i den våta vårvinternatten. I den objektiva diktens hittills gestaltande stumfilm hörs plötsligt en subjektiv röst ge ett råd. Av denna röst framställs ögat som en realitet (som borde gråta) och en potential (som efter gråten blir människans motsvarighet till våren).

Att raden med ögat och gråten särskiljer sig från de övriga på tre plan – tematiskt, stilistiskt och röstmässigt – gör att den riktar strålkastaren mot sig själv. Diktens natur- och årstidsskildring må vara tongivande, men det är den sjunde raden som hörs mest. Den säger oss att detta inte alls i första hand är en naturdikt. Med sina ögon och tårar utgör människan sakledet och naturen det expanderande bildled genom vilket dikten belyser människans förtvivlan och hennes övertygelse

² Anna Greta Wide, *Kyrie* (Stockholm: Norstedts, 1960), s. 40.

om att det ska bli bättre. Naturens metamorfoser är lika oundgängliga som människans. Lyckas vi fästa våra ögon på det kommer vi, med Anna Greta Wides ord, att se med nya ögon.

En annan dikt som placerar ögat och dess tårar i natten är följande av Gunnar Björling. Men medan Wides dikt talar med universalistiska anspråk söker sig Björling här mot det partikulära:

Men ett öga gråter
i gömda dagar än
men en hand spinner
tråden jag ej ser
en blick dunklar natt
en hand och tror på dag
men ett öga gråter
i gömda dagar än.³

I denna för Björling typiska cirkelkomposition framställs det tvåfaldigt gråtande ögat som diktens semiotiska ram. Som ”ett öga” är det abstraherat, inte genitivt knutet till någon eller något. Detsamma gäller ”en hand” och ”en blick”. Vi kan inte säkert veta om ögat, handen och blicken är jagets eller inte. Men trots den syntaktiskt konstituerade distansen upprättas en motivisk relation mellan det gråtande ögat, diktjaget som inte ser tråden och blicken som ”dunklar natt”. Ett elliptiskt, instabilt diktjag tar form. De abstraherade, icke-genitiva ”ett”- och ”en”-konstruktionerna implicerar en jagets alienation gentemot jaget-i-världen. Och i kombination med att dessa konstruktioner är grammatiska subjekt till aktiva verb visar diktjaget en misstro gentemot sin egen agens. Det explicita jaget handlar endast i negationen, i sin egen oförmåga: ”tråden jag ej ser”.

Ögat, gråten, seendet och blicken ställs mot motsatsparet dag och natt (”gömda dagar än”, ”tror på dag” och den natt som blicken dunklar). Därmed skapar dikten en optikens dialektik mellan diktjagets öga och dygnets mörker och ljus, mellan det lilla och det stora. Tårarna, natten och oförmågan att se konstituerar diktens melankoli. Missmodet förstärks av pluralformen ”dagarna” och tidsadverbialen ”än”, vilka antyder att gråtens flöde och dagarnas frånvaro bara verkar fortgå. Men å andra sidan uppluckras missmodet av att det bara är *ett* öga som gråter. Ska vi tolka det som att det finns ett andra öga som inte gråter? Eller ska dikten förstås som en rörelse som visar jagets ena (gråtande) öga i diktens början och det andra i diktens slut? Det förra alternativet ligger mer i linje med det stråk av optimism som, likt ”gömda dagar”, göms i diktens natt. I ”*men ett öga gråter*” visar det adversativa ”men” att ögat gråter inte bara *på grund av* nattens mörker utan även *trots* ljus-

³ Gunnar Björling, *Angelägenhet*, Helsingfors: Söderström, 1940, s. 30.

glimten som ryms i ”tror på dag”. Och diktjaget visar inget tvivel på att en hand spinner tråden, oaktagat att den förblir osynlig. Den finns där ändå, precis som de gömda dagarna. Hos Björling tränger tron fram genom det ur ögat rinnande tvivlet.

Med denna prolog har jag på intet vis gjort anspråk på att teckna något slags karakteristik av poesins ögon. Jag har, med ett par nedslag i svenskspråklig 1900-tals-lyrik, försökt rikta läsarens blick mot diktens blickar. Ett syfte med detta har varit att upprätta en motivisk fond mot vilken Gunnar Ekelöfs och Erik Lindegrens brokiga ögonskara kan framträda med än tydligare konturer; ett annat att i grova drag visa hur ögats poetiska funktioner analyseras och tolkas i uppsatsen. Därtill har jag velat belysa det poetiska motivets heteronoma karaktär: hur ett motiv – må så vara ögat eller något annat – blir meningsbärande i det relationella. Detta kommer att diskuteras närmare nedan i avsnittet ”Teoretiska utgångspunkter och metod”. Men först några ord om de två verk som är den här uppsatsens fokus.

MATERIAL OCH TIDIGARE FORSKNING

Gunnar Ekelöf debuterade 1932 med diktsamlingen *sent på jorden*. Tio år senare gav Erik Lindegren på eget förlag ut *mannen utan väg* (hans andra diktsamling – sedermera, med tryckår 1945, återutgiven 1946 av Bonniers). Båda är att betrakta som portalverk inom svensk modernism. Det finns ett släktskap diktsamlingarna emellan. När Åke Janzon 1962 recenserade en jubileumsutgåva av *sent på jorden* konstaterade han att ”man märker lätteligen hur den i vissa avseenden har varit ABC-bok för flera fyrtiotalister, kanske inte minst för den skald som skrev *Mannen utan väg*.”⁴ Redan vid en flyktig första anblick kan läsaren notera båda verkens avsaknad av såväl versaler som skiljetecken, två stilbrott som gick på tvären mot premodernistiskt decorum. Släktskapet diktsamlingarna emellan stannar emellertid inte vid typografiska grepp.

Båda verken har utpekats som ångestdrivna bärare av apokalypsens kronotoper: att människan står inför slutet. Anders Olsson framhåller ”depressiviteten och det apokalyptiska scenariot i *sent på jorden*” medan Anders Cullhed anser att ”den förtvivelade apokalyptiken och de djärvt expanderande associationskedjorna i *mannen utan väg*” öppnar för jämförelser med *sent på jorden*.⁵ Cullhed menar att Ekelöf, ”som förenade kosmiskt visionära perspektiv och surrealistiskt expanderade

⁴ Mats Jansson, ”Från periferi till centrum. Om kritikermottagandet av Gunnar Ekelöfs *sent på jorden*”, Litteraturbanken, 2017, https://litteraturbanken.se/presentationer/specialomraden/Spj_Jansson.html (hämtad 16/12 2023).

⁵ Anders Olsson, ”Poesi och nihilism. En skiss, en typologi och fyra exempel (Stevens, Björling, Ekelöf och Celan)”, *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 26:3–4 (1997), s. 13; Anders Cullhed, ”Tiden söker sin röst”. *Studier kring Erik Lindegrens *Mannen utan väg** (Stockholm: Bonnier, 1982), s. 123.

bildsviter i en språkdräkt utan versaler eller skiljetecken, och samtidigt bemödade sig om en noggrant avvägd och raffinerad formgivning [...], framstår som en av de viktiga impulsgivarna på Lindegrens väg mot genombrottet”.⁶

En annan som har gjort dessa jämförelser är Lars Bäckström. Med surrealismhövdingen André Breton som fond lyfter Bäckström fram både likheter och olikheter verken emellan. Den aspekt av släktskapet som Bäckström uppehåller sig vid är arvet från surrealismen, där båda poeterna tycks trumfa den andre: å ena sidan bedöms Ekelöf ligga närmare det ”hypnotiserade rabblat hos Breton”; å andra sidan gör den för surrealismen typiska ”mängd disparata detaljer” i Lindegrens associationer hans diktning svårare att greppa.⁷ I samma andetag kan nämnas att både *sent på jorden* och *mannen utan väg* av traditionalistiskt lagda litteraturkritiker, med Sten Selander i spetsen, ansågs vara obegripliga.⁸

Apropå surrealistiska influenser i *mannen utan väg* pekar Ingemar Algulin på verkets bildtäthet, dess disparata element och det oväntade som lyrisk metod.⁹ Lindegren har själv lyft fram surrealismen, inte minst dess bildkonst, som inspirationskälla till *mannen utan väg*.¹⁰ Ekelöf å sin sida hävdade i sitt efterord till nyutgåvan av *sent på jorden* 1962 att surrealismen ”inte spelat någon större roll” för honom vid tillkomsten av verket. Men Anders Olsson vänder sig, med stöd av vad han identifierar som ”formella tecken på surrealistisk automatism” i Ekelöfs dikt ”kosmisk sömngångare”, mot poeten och menar att ”Ekelöf synes här undervärdera surrealismens roll för hans diktning”.¹¹ Vad *sent på jorden* söker uppnå är, med Bengt Landgrens ord, ”en poetisk motsvarighet till den nonfigurativa bildkonsten, en ny ’konstpoesi’, som är abstrakt i betydelsen denaturaliserande, antiimpressionistisk”.¹² Landgren skriver vidare:

Ekelöf strävar efter att deformera och desorganisera den fysiska världens ordning genom att frigöra de materiella föremålen från deras ordinära funktioner och relationer i yttrevärlden samt kombinera dem till nya, av den

⁶ Cullhed 1982, s. 130.

⁷ Lars Bäckström, *Erik Lindegren* (Stockholm: Bonnier, 1962), s. 67 f.

⁸ Jansson 2017; Sten Selander, ”Det dunkelt sagda”, *Svenska Dagbladet* 23/4 1946, tillgänglig via <https://www.svd.se/a/Xw75km/det-dunkelt-sagda> (hämtad 16/12 2023).

⁹ Ingemar Algulin, *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1977), s. 115 f.

¹⁰ Kjell Espmark, *Själens i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi* (Stockholm: Norstedt, 1977), s. 169; K-G Wall, ”Mannen utan väg. Kommentarer av en oinvid” (BLM, 1946) i *40-talsförfattare. Ett urval svenska författare ur 40-talsgenerationen*, red. Lars-Olof Franzén (Stockholm: Aldus/Bonnier, 1965), s. 215 f.

¹¹ Anders Olsson, *Ekelöfs nej* (Stockholm: Bonnier, 1983), s. 55.

¹² Bengt Landgren, *Den poetiska världen. Strukturanalytiska studier i den unge Gunnar Ekelöfs lyrik* (Stockholm: Almqvist / Wiksell, 1982), s. 100.

konstnärliga fantasin fritt konstruerade mönster utan materiella korreler, till en ny, visavis den fysiska naturen och dess lagar autonom helhet.¹³

Det framkommer i karakteriseringen av de båda verken och deras poetik(er) en rad metoder som pekar åt samma håll: att deformera, att desorganisera och att använda disparata element. Både Ekelöf och Lindegren förefaller vilja undfly det till synes sammanhängande för att i stället ge det till synes osammanhängande koherens. De avfärdar realism och impression i sökandet efter en expressiv dikt fri från dikotomier som inre–yttre och abstrakt–konkret. Angående detta har båda poeterna tillskrivits en *coincidentia oppositorum*-idé, ett slags föreställning om motsatsernas dialektiska enhet.¹⁴

Bernice Isaksson pekar i sin licentiatavhandling *Erik Lindegrens mannen utan väg* på två aspekter av släktskapet: dels de båda verkens påfallande metafortäthet, där hon finner frekvensen jämbördig, och dels att synintrycken är dominerande i fall av synestesier.¹⁵ Kjell Espmark å sin sida använder en strof ur Ekelöfs ”orimmad sonett” för att belysa släktskapet mellan *sent på jorden* och *mannen utan väg*:

jag gräver aska under molnens bördor
i tankens ändlösa alléer; ensam
där mina fåglar störtat ner i jordens mörker
och själen stelnat till sin egen marmorbild . .¹⁶

I dessa fyra rader av föregångaren Ekelöf framträder fyra exempel på genitivmetaforen, som är så typisk för fyrtilialismen i allmänhet och Lindegren i synnerhet: molnens bördor, tankens ändlösa alléer, jordens mörker och själens marmorbild. Värt att notera är också att Ekelöfs dikt är just en orimmad sonett. Den ser vid första anblick ut som en vanlig fjortonradig sonett, med två kvader- narer och två terziner. Men utöver avsaknaden av versaler och skiljetecken har Ekelöf inte brytt sig om slutrim, och därtill är bara nio av fjorton rader skrivna på jambisk pentameter. Från denna estetiska olydnad – modernistiskt framåtblickande, medveten om traditionen men skeptisk till dess eventuella bojar – går en rät linje till Lindegren. Båda poeterna har tagit ett och samma befintliga vers- mått och medvetet saboterat formen. Medan Ekelöf skrev ”orimmad sonett” kom Lindegren att

¹³ Landgren 1982, s. 101.

¹⁴ Bengt Landgren, *Ensamheten, döden och drömmarna. Studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs diktning* (Lund: Berling, 1971), s. 88; Wall 1965, s. 223.

¹⁵ Bernice Isaksson, *Erik Lindegrens mannen utan väg. Motiv och metaforer*, opublicerad licentiatavhandling (Lunds universitet: 1965) s. 49, 66 f.

¹⁶ Gunnar Ekelöf, ”orimmad sonett”, i *sent på jorden* (Stockholm: Spektrum, 1932); Kjell Espmark 1977, s. 170.

kalla de fyrtio dikterna i *mannen utan väg* – var och en bestående av sju tvåradningar – för ”sprängda sonetter”.

De två diktsamlingarna i fråga har varit föremål för ganska omfattande studier. *sent på jorden* är analyserad främst av Bengt Landgren i hans två Ekelöfstudier, *Ensamheten, döden och drömmarna* och *Den poetiska världen*, samt av Anders Olsson i *Ekelöfs nej*. I Olssons bok ägnas ögonmotivet i Ekelöfs diktning ett kapitel, ”Blicken: blindhet och vision”. Landgren å sin sida understryker flera gånger *sent på jordens* dominerande motsatspar, men beaktar inte de till ögat knutna föreställningarna om synen och blindheten. Nämnas kan också Eva-Lisa Lennartssons essä ”Ögat i Gunnar Ekelöfs diktning” i tidskriften *Horisont*. Lennartsson framhäver ögat som en flitigt använd metafor i hela Ekelöfs författarskap; hon intar ett helikopterperspektiv och landar inte mer än som hastigast vid *sent på jorden*.¹⁷

Sedan 1980-talet har forskningen inte ägnat någon av de två diktsamlingarna någon större uppmärksamhet. I sin avhandling *Tradition och originalitet hos Gunnar Ekelöf* tar Anders Mortensen ett helhetsgrepp om Ekelöfs författarskap i relation till tradition. Vad gäller *sent på jorden*-diktningen uppehåller sig Mortensen enbart vid ”KATAKOMBMÅLNING”, en dikt som inte vidkommer denna uppsats. Detsamma kan sägas om Thorstein Norheim, som i sin avhandling *Oscilleringens poetikk* analyserar samma dikt. I övrigt beträffande *sent på jorden* ägnar sig Norheim, med stöd i den tidigare Ekelöfforskningen, åt en övergripande diskussion om diktsamlingens abstraktionspoetik.

I litteraturen om Lindegrens diktning intar ögat generellt en något mer framskjuten position än i densamma om Ekelöf. Vad gäller studier som behandlar *mannen utan väg* är Anders Cullheds avhandling *”Tiden söker sin röst”* den mest omfattande, även om hans genomgång om ögat som poetiskt motiv blott är ett halvt styckes koncentrat.¹⁸ Både Roland Lysells *Erik Lindegrens imaginära universum* och Lars Bäckströms *Erik Lindegren* uppehåller sig mer vid ögat och dess negativa pol blindheten. Även Bernice Isaksson gör några nedslag i ögats motivkomplex, medan Peter Stein Larsen i sitt Lindegrenkapitel i *Nattehimlens poetik* kortfattat berör ögat och blindheten i *mannen utan väg*: ”’Blindheten’ kan her i sin videste metaforiske betydning tolkes som afstumpetheden, kynismen, indskrænketheden og egoismen. ’Ögon’ og ’att se’ står tilsvarende for en søgen efter en dybere indsiget i og mening med tilværelsen. Men”, tillägger Stein Larsen, ”for ’öga’/’att se’ står det heller ikke godt til”.¹⁹

¹⁷ Eva-Lena Lennartsson, ”Ögat i Gunnar Ekelöfs diktning”, *Horisont* 24:3 (1977), s. 8.

¹⁸ Cullhed 1982, s. 126.

¹⁹ Peter Stein Larsen, *Nattehimlens poetik. Studier i moderne nordisk lyrik* (Hellerup: Spring, 2011), s. 127.

Nämnas bör Göran Printz-Påhlsons essä om Lindegren i *Solen i spegeln*. Om *mannen utan väg* gör Printz-Påhlson där den välfunna iakttagelsen att

det är inte så mycket åskådligheten, som är det väsentliga, som *skådandet*, inte så mycket de sedda objekten som själva *seendet*. De ord som ideligen återvänder i de relevanta sammanhangen i diktsamlingen är spegel, öga, blind, ljus, mörker, se, vilka alla anknyter – positivt eller negativt – till synförmågan.²⁰

Bland Printz-Påhlsons anförda ”komplex av nyckelord” är spegelmotivet, som slår an tonen i *mannen utan vägs* inledande två poem, ett av de i forskningen mest omdiskuterade, främst av Bäckström. En motsvarighet hos Ekelöf skulle kunna vara fönstret, vilket Landgren lyfter fram som en återkommande motivkomponent i *sent på jorden*.²¹ I en diskussion om ögat som poetiskt motiv utgör både fönstret och spegeln – två objekt som präglar en blicks utsträckning i rummet – betydande komplement. De ingår så att säga i ögats motivkomplex.

UPPSATSENS SYFTEN

Uppsatsens syften är 1) att belysa den centrala roll som ögats motivkomplex har i *sent på jorden* och *mannen utan väg*; 2) att visa och diskutera hur ett motiv blir betydelsebärande i relation till andra motiv; 3) att söka nå en vidgad och fördjupad förståelse för släktskapet mellan verken.

Paralleller mellan de två diktsamlingarna har dragits tidigare, men hur släktskapet ser ut beträffande ögats motivkomplex är okommenterat. Mot bakgrund av att det rör sig om två så pass välutforskade verk finner jag detta anmärkningsvärt. Ögonmotivet är så frekvent förekommande i båda verken att en komparativ motivstudie med ögat som centralpunkt torde bidra till den samlade kunskapen om *sent på jorden* och *mannen utan väg*. Ögats motivkomplex är snävt nog för att inom ramarna för uppsatsen möjliggöra en djuplodande läsning och bärande nog för att något väsentligt ska kunna sägas om dessa två modernistiska klassiker.

²⁰ Göran Printz-Påhlson, *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism* (Stockholm: Bonnier, 1958) s. 159 f. (kursiveringar i originalet). Att ”öga” är ett av *mannen utan vägs* mest frekvent förekommande nyckelord lyfts också fram i följande text: Sverker Göransson, ”Erik Lindegren 1910–1968”, Litteraturbanken, 2010, <https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/LindegrenE/presentation> (hämtad 16/12 2023).

²¹ Landgren 1982, s. 126–128.

TEORETISKA UTGÅNGSPUNKTER OCH METOD

Vad jag tar i beaktande när jag talar om ett motivkomplex, i den här uppsatsen närmare bestämt ögats, kan vara sådant som ingår i vad som utgör motivet (pupill, iris, hornhinna ...), sådant som är analogt med vad som utgör motivet (fönster, kamera), sådant som är funktioner hos vad som utgör motivet (till exempel om något objekt antropomorft tittar, blundar, blinkar eller gråter) eller sådant som finns som en direkt konsekvens av funktioner hos vad som utgör motivet (glasögon, kikare, blindkäpp, ögonbindel). Det är i mångt och mycket en fråga om val av perspektiv. Precis som att fönstret kan ingå i ögats motivkomplex kan det förhålla sig vice versa. Ögat betraktas i den här uppsatsen som själva motivet – solen kring vilken allt det andra i dess motivkomplex kretsar.

Horst S. Daemmrich – som i en historisk översikt blottlägger motivbegreppets undflyende väsen – definierar motiv som en textuell enhet som framträder som något konkret och som upprättar relationer och mönster i en text.²² William Freedman å sin sida lyfter fram två faktorer som grundläggande för vad som gör ett motiv. För det första krävs att ett påstått motiv är i viss frekvens återkommande i verket för att det ska betraktas som ett motiv ("The motif is necessarily recurrent and its effect cumulative"). För det andra kan ett motiv inte bestå av något helt oundvikligt (hattar kan inte vara ett motiv i en berättelse om en hattmakare, som Freedmans exempel lyder).²³ Men hur kan man förstå vad Daemmrich menar när han talar om motivet som en "textuell enhet"? Kanske kan den, med Freedmans ord, beskrivas som

a recurrent theme, character, or verbal pattern, but it may also be a family or associational cluster of literal or figurative references to a given class of concepts or objects [...]. It is generally symbolic – that is, it can be seen to carry a meaning beyond the literal one immediately apparent; it represents on the verbal level something characteristic of the structure of the work, the events, the characters, the emotional effects or the moral or cognitive content. It is presented both as an object of description and, more often, as part of the narrator's imagery and descriptive vocabulary.²⁴

Den familj eller det kluster som Freedman här inkluderar i motivbegreppet sammanfaller med vad jag benämner som motivkomplex, medan jag med motiv åsyftar det specifika, till exempel ögat. Jag

²² Horst S. Daemmrich, "Themes and Motifs in Literature: Approaches: Trends: Definition", *The German Quarterly* 58:4 (1985), s. 566–570.

²³ William Freedman, "The Literary Motif: A Definition and Evaluation", *NOVEL: A Forum on Fiction*, 4:2 (1971), s. 124 ff.

²⁴ Freedman 1971, s. 127 f.

gör distinktionen för tydlighets skull: för att kunna tala om saken i både vid och snäv mening utan att diskussionen blir diffus.

Jag har funnit anledning att under arbetets gång fästa avseende vid en del andra motiv, som inte vid en första anblick står i direkt relation till ögat – detta eftersom motiv står i relation till och korresponderar med varandra. Inget motiv kan på förhand avfärdas som irrelevant i analysen av ett annat motiv. En grundbult i min läsning har varit att vara vaksam inför korrespondenser och få syn på hur ögat korresponderar med andra motiv, ty utan dem är ögat inte ett poetiskt motiv – åtminstone inte det poetiska motiv som finns i dessa båda verk – utan ett lexikalt skal för ett vardagsnaturalistiskt begrepp om synorganet. Ögat får i diktsamlingarna sin mening i första hand i relationerna till andra motiv.

Även om ögat kan *identifieras* som ett avgränsat motiv kan det svårligen *förstås* som avskuret från resten av respektive diktsamling. ”The poetic word has no isolated existence but is rather a meeting place between convergent meanings”, skriver Gian Biagio Conte.²⁵ Eller för att tala med Jan Mukařovský: ”Figurative designation is rarely a matter of a single word. As a rule it ’unfolds,’ that is, it encompasses a larger segment of the surrounding contexture [...]”²⁶ Mukařovský hänför detta till vad han menar är poesins primära funktion, den estetiska. Medan kommunikation med ”praktiska funktioner” huvudsakligen åsyftar utomtextuella referenter innebär den estetiska funktionen att tecknet i första hand riktar uppmärksamheten mot sig självt.²⁷ I och med denna självreflexivitet, menar Mukařovský, framhävs varje ords semantiska relation till sin kontext medan referentialiteten underordnas.²⁸ Detta hänger samman med vad han kallar för *semantic statics* och *semantic dynamics*. Ett ord eller en fras är statisk; läsaren har en förförståelse om dess lexikala mening och dess konnotationer. Men yttrandet – meningen, stycket, dikten, verket – är en gradvis realisering som medan det pågår är dynamiskt:

The utterance is, therefore, a semantic stream which pulls individual words into its continuous flux, depriving them of a considerable part of their independence of reference and meaning. Every word in an utterance remains semantically ”open” up to the moment that the utterance ends. As long as the utterance continues, each of its words is accessible to additional shifts in its reference and to changes of meaning caused by further context.²⁹

²⁵ Gian Biagio Conte, *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets* (Ithaca, Cornell Univ. Press: 1986), s. 42

²⁶ Jan Mukařovský, *The Word and Verbal Art. Selected Essays* (New Haven: Yale Univ. Press, 1977), s. 45.

²⁷ Mukařovský 1977, s. 67 ff.

²⁸ Mukařovský 1977, s. 73.

²⁹ Mukařovský 1977, s. 46 ff.

Ett litterärt motiv kan karakteriseras på ett liknande sätt. Daemmrich skriver att ett motiv och dess egenskaper framhävs bland annat i samspelet med andra textuella element, i sina variationer, i spänningar och kontraster och i sitt underbyggande av teman.³⁰ Northrop Frye är inne på samma spår när han definierar motivet genom att ställa det i motsats till tecknet. Tecknet är centrifugalt och pekar i första hand mot en utomtextuell mening; dess huvudsakliga funktion är att det *representerar* något utanför texten. Motivet å sin sida är centripetalt och är i första hand en del av textens struktur; dess huvudsakliga funktion är att det *ansluter* till andra motiv. Det sistnämnda, menar Frye, är dominerande i skönlitteraturen, eftersom där är "the sign-values of symbols [...] subordinated to their importance as a structure of interconnected motifs".³¹

Ögat som motiv är så att säga inte autonomt. För att fungera behöver det poetiska ögat dikten, verket och litteraturen i likhet med hur det köttsliga ögat behöver sin kropp och sin omvärld för fylla sin funktion. Anna Greta Wides öga i det inledande exemplet är meningslöst om man inte söker förstå dess funktion i relation till omgivningen. Här undersöktes funktionen bara i relation till dikten i fråga, men funktionen kan förstås på olika nivåer, såsom i relationen till författarskapet som helhet, till en given idéströmning, ett givet kulturklimat. I fråga om *sent på jorden* och *mannen utan väg* är det inte först och främst ögats funktion inom enstaka dikter som är den här uppsatsens perspektiv, utan ögats funktion inom och mellan respektive diktsamling.

För att utröna detta har jag ägnat mig åt komparativ läsning. Båda verken läses således mot bakgrund av det andra. Eftersom Ekelöfs debutsamling gavs ut ett decennium före *mannen utan vägs* första utgivning är frågan om inbördes inflytande naturligtvis en enkelriktad historia. Men jag är i uppsatsen ointresserad av i vilken utsträckning Lindegren – medvetet eller inte – har hämtat inspiration från *sent på jorden*. Vilket verk som förebådade vilket saknar över huvud taget betydelse för ändamålet. Diktsamlingarnas inbördes relation betraktas här inte som en kronologisk kausalitet. Avsikten med den jämförande ansatsen är snarare att den ska vara som observationen av två spelare på en tennisbana: hur de under spelets gång inte bara visar sin egen stil, utan också ofrånkomligen blottlägger och belyser varandras kvaliteter, likheter och olikheter.

Den komparativa analysen har emellertid föregåtts av närläsningar av de två verken för sig. För att utföra en komparativ studie krävs ingående förståelse för det som ska jämföras, i det här fallet hur ögat används som poetiskt motiv i respektive verk. Analysen är därför uppdelad i tre delar: en del om ögats motivkomplex i *sent på jorden*, en del om dito i *mannen utan väg* och en komparativ del, i vilken beröringspunkter, ekon och skillnader analyseras.

Urvalet av dikter och delar av dikter som ligger till grund för analysen har gjorts utifrån

³⁰ Daemmrich 1985, s. 569 f.

³¹ Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism. Four Essays* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1957), s. 73 f.

bedömningar av relevans för uppsatsens teman och syften. De dikter, strofer och rader som citeras i uppsatsen är sådana som innehåller ögonmotivet, något ur ögats motivkomplex eller något som korresponderar med ögonmotivet. Övrigt har lämnats utanför avgränsningens hägn.

OM SENT PÅ JORDEN

SYNENS KRONOLOGI

Dygnscykeln, skriver Bengt Landgren, utgör ”konstant imaginationsmönster [...] och dominerande organisationsprincip för gestaltningen av tidsupplevelsen i sent på jorden”.³² Om detta håller jag med och på detta ska jag ta fasta. Vad jag vill visa är emellertid inte i första hand gestaltningen av tidsupplevelsen, utan hur dygnscykeln och ögats motivkomplex korresponderar. *sent på jorden* inleds med samlingens enda titellösa dikt. Scenen är förlagd till hemmet och dikten är ett slags balansakt mellan händelselöshet och den serie av skeenden som Ekelöf, med besjälning som dominerande stilfigur, beskriver:

blommorna sover i fönstret och lampan stirrar ljus
och fönstret stirrar tanklöst ut i mörkret utanför
tavlorna visar själlöst sitt anförtrodda innehåll
och flugorna står stilla på väggarna och tänker

blommorna lutar sig mot natten och lampan spinner ljus
i hörnet spinner katten yllegarn att sova med
på spisen snarkar kaffepannan då och då med välbehag
och barnena leker tyst med ord på golvet

det vita dukade bordet väntar på någon
vars steg aldrig kommer uppför trappan

ett tåg som genomborrar tystnaden i fjärran
avslöjar inte tingenas hemlighet
men ödet räknar klockans slag med decimaler.³³

³² Landgren 1982, s. 130. Landgren presenterar siffror för att underbygga sin tes: i 21 av verkets 26 dikter figurerar dygnets faser; 19 av dessa anspelar på afton eller natt.

³³ Gunnar Ekelöf, namnlös dikt, i *sent på jorden* (Stockholm: Spektrum, 1932). Eftersom *sent på jorden* är opaginerad

Diktens tema är, som Bengt Landgren påpekar, isolering från omvärlden.³⁴ Skeendena i hemmet radas upp under diktens nio första rader. Med verb och adjektiv som refererar till det statiska eller det tysta ges dikten en känsla av stiltje, vilken förstärks av de två efterföljande negationerna: den som *aldrig* kommer och det som *inte* avslöjas.³⁵ I sista strofen förflyttas diktens fokus bort från hemmet och, med tåget som genomborrar tystnaden, också bort från stiltjen, för att till sist landa i den universalistiska tidsbetraktelsen.

Inga ögon nämns i denna dikt, men värt att notera är att ”stirrar” förekommer i diktsamlingens två allra första rader. Kan man tänka sig ett enskilt ord som på ett associativt plan framkallar en intensivare bild av ögon än ”stirra”? Med detta predikat introduceras ögats motivkomplex omgående. Utan att nämnas får ögat genast en framskjuten position bland verkets rekvisita. I diktens andra ände, där ”ödet räknar klockans slag med decimaler”, introduceras vi för det för diktsamlingen centrala tidstemat (angett redan genom boktiteln *sent på jorden*). Därmed inringas verkets inledande dikt av stirrande och tid, två fenomen som ganska väl tangerar vad jag i denna del ska diskutera.

Dikten som citeras ovan bär på två tidsmarkörer. Vi får veta att det är mörkt ute och att ”blommorna lutar sig mot natten”. Både den efterföljande dikten, ”flaggprydd sång”, och samlingens fjärde, ”osynlig närvaro”, har i sin första versrad kombinationen öga-tidsmarkör som tar verket vidare från den nattliga scenen. Den förstnämnda inleds med ”morgonen vaknar blåögd” och mynnar ut i en för verket mycket okarakteristisk glädjeyttring. Det råder sol, grönska, lugn, skönhet; fåglarna kvittrar och dropparna glittrar; solen berömmar blommorna, spelar och sjunger; ”trädenas händer välsignar stilla dagsljuset”; blå himmel fyller lungorna.³⁶ ”flaggprydd sång” ligger långt från öppningsdiktens leda. Denna optimistiska bild av morgonen får emellertid en mer dämpad pendang i ”osynlig närvaro”, i vilken

gryningen kom med brusten blick,
fönstret stirrade länge
i ögonblicket som föll bort
då väckarklockan ringde ...³⁷

I diktens öppningsstrof förekommer stoff ur ögats motivkomplex två gånger (”brusten blick” och ”fönstret stirrade”) medan tidstemat finns representerat på var och en av de fyra raderna (gryningen,

hänvisar jag i det följande till dikternas titlar.

³⁴ Landgren 1971, s. 68.

³⁵ Landgren gör en liknande läsning och drar slutsatsen att orörlighetens och negationernas syfte är att illustrera ”upplevelse av död förstelning” och ”absurd’ överklighet”. Se Landgren 1982, s. 122.

³⁶ Ekelöf 1932, ”flaggprydd sång”.

³⁷ Ekelöf 1932, ”osynlig närvaro”.

länge, ögonblicket, väckarklockan). Strofen följs av en gäspning som ”släpade sig över golvet / och drunknade i lavoaren”. De ”trädenas händer” som i den glada ”flaggprydd sång” välsignar dagsljuset har i ”osynlig närvaro” fått ny skepnad: ”och de stora svarta trädena liknade / ljudlösa rop med armarna i luften”. Gemensamt för de båda morgondikterna är hur tonen för respektive dikts helhet sätts av öppningsradernas ögonmotiv. Den blåögda morgonen blir till en hoppfull glädjedikt medan gryningen med brusten blick bringar trötthet och melankoli. Men varför skiljer sig dessa morgnar åt? Kanske ligger nyckeln i tempus: ”flaggprydd sång” är skriven i presens medan ”osynlig närvaro” är i preteritum. I nuet må morgonen kunna te sig härlig, men eftertankens kränka blekhet visar att gryningen i själva verket kom med brusten blick och inte alls var sådär skimrande blå som den först kändes.³⁸

Fönstret som stirrar i natten har hittills övergått i blåögda morgon och gryningen som kom med brusten blick. Med detta sagt vill jag inte påstå att *sent på jorden* strikt följer någon enhetlig, linjär dygnskronologi (tvärtom – inledningsvis pendlar verket till synes obehindrat mellan grynings- och skymningsscener). Däremot vill jag peka på hur Ekelöf använder temporal rörelse för att utveckla en korrespondens mellan ögonmotivet och tidstemat. I dikten ”skymning”, fylld av kvälls- och sömnbeteckningar, gestaltas ”den långa skymningens / halvslutna ögonlock”.³⁹ Liksom tidigare morgonen och gryningen är det här skymningen, själva tidsangivelsen, som är försedd med bildliga ögon(lock), vilket understryker korrespondensen mellan ögonmotivet och tidstemat.

Korrespondensen mellan just skymning och ögonlock återkommer i sista strofen av verkets artonde dikt, ”expansion”:

där solen som sjunker glöder av min vilja
där mina händer skall strö skuggor över jorden
vars natt som nalkas är mitt ögonlock
vari stjärnor flyger ut under min panna⁴⁰

Här likställs den förestående natten med diktjagets ögonlock. Nattmörkret berövar människan den centrala del i hennes varseblivning av världen som är synförmågan. Den isolering från omvärlden som Landgren tillskriver inledningsdikten konstitueras i första hand av natten, en symbolisk natt

³⁸ Landgren målar med för breda penslar när han konstaterar: ”Med nuets tidsdimension, det närvarande – som redan ur grammatiskt-formell synpunkt dominerar sent på jorden-texterna (tempus i 19 av samlingens 26 dikter är presens) – förknippas genomgående upplevelse- och känslökomplex av negativ art: ensamhet, isolering, ångest, psykisk förlamning eller förstelning etc.” Se Landgren 1982, s. 133 f.

³⁹ Ekelöf 1932, ”skymning”.

⁴⁰ Ekelöf 1932, ”expansion”.

som bringar stiltje, ensamhet och ett mörker som döljer omvärlden lika självklart som ett ögonlock. Likaledes täcker natten–ögonlocket diktjagets ögon. Anders Olsson skriver:

Den upphörande rörelsen, den långsamma övergången mot natt och tystnad, solnedgången och mörkrets inbrott lägger en hinna över blicken. Samtidigt är det märkbart hur det inträdande mörkret eller den påtagliga stiltjen implicerar en förstelning och orörlighet hos subjektet. Blicken förlorar sin dynamik, den lämnar ofta jaget och förvandlas till ett stelt, stirrande objekt.⁴¹

Rörelsen mot natt innebär i *sent på jorden* ett mistande av synförmågan och i förlängningen ett upplösande av jaget. I den tidiga dikten ”korollarium till skymningen” – där vi möts av öppningsraden ”jag ser inte längre mina ögon”⁴² – förebådas den jagupplösning och förlust av synförmågan som utvecklas i diktsamlingens avslutande svit ”brustna ögon // trötta dikter / utan vingar” (vars första dikt lämpligt nog heter ”från morgon till kväll”). Korrespondensen mellan ögats motivkomplex och tidstemat, vilka fungerar som varandras draghäst och ledsagare, fortsätter in i det sista. Det är detta det sista som jag nu ska diskutera vidare.

BLIND SOM ETT BARN

Om skymningen och nattmörkret är *sent på jordens* dominerande ljussättning blir det i verkets avslutande dikter den allenarådande. Dödstemat sätts i förgrunden med den döde faderns grav, ruttande lik och ”skär upp magen”-upprepningarna i dikten ”fanfar”.⁴³ Parallellt med detta blir natten ett slags temporal slutpunkt, och som sådan blir den också blindhetens triumf, eller med Olssons ord: ”Ljusets, solens, ögats slocknande är en oskiljbar del av resan in i nattens rike”.⁴⁴

Låt oss titta närmare på verkets fyra sista dikter, av vilka ”meningslöst orakel” är den första. Den långt framskridna tiden har en framskjuten position; alla tre strofer inleds med tidsmarkörer: ”midnatt trevar sakta” i de två första och i den tredje ”det är sent på jorden”, en mening som också avslutar dikten som en ensamstående rad. ”efter midnatt ska självmordet fortsätta”, får vi veta i första strofen, och i diktjagets dröm om sin begravda kropp framkommer att ”rödmyrorna fräter sönder ögonen”.⁴⁵ Korrespondensen mellan tidstemat och ögonmotivet – att det är midnatt och att

⁴¹ Olsson 1983, s. 130.

⁴² Ekelöf 1932, ”korollarium till skymningen”.

⁴³ Ekelöf 1932, ”fanfar”.

⁴⁴ Olsson 1983, s. 59.

⁴⁵ Ekelöf 1932, ”meningslöst orakel”.

diktjaget föreställer sig hur ögonen angrips – förstärks och förtydligas här av döden. Döden kliver in som en tredje part i korrespondensen.

Den efterföljande dikten, ”översvämning i storslaget landskap”, är komponerad med romantisk rekvisita från det förestående slutets repertoar: ruinerna, gravstenen, händer avskurna vid handleden, avgrundens djup, vrakspillror. Om ”meningslöst orakel” är självmördarens dikt tillhör ”översvämning i storslaget landskap” den nu döende. ”jag vet inte längre vad jag gör det svartnar för ögonen” är den rad med vilken förlusten av synförmågan träder in i dikten, innan

blodet sprutar stötvis in i marmorådrorna, ögonen öppnas
plötsligt och slocknar
och klockans jämna slag tränger in i tystnaden och delar
den i lika delar⁴⁶

Det svartnar för ögonen som därpå öppnas och slocknar (där ”öppnas plötsligt” antyder det oväntade och kanske lite besynnerliga i att ögonöppnandet sker i blindhetsprocessen). Att ögonens slocknande direkt följs av ”klockans jämna slag” tydliggör närheten i korrespondensen mellan ögonmotivet och tidstemat. Tidens betydelse förstärks av att dikten är datummärkt på boksidans botten: 27 november 1931. ”översvämning i storslaget landskap” är en av två dikter som dateras i boken. Den andra är den direkt efterföljande ”kosmisk sömngångare”, med 8 december 1931 som angivet datum. Datummärkningarnas två månader understryker senhetsperspektivet.

”kosmisk sömngångare”, *sent på jordens* näst sista och tillika längsta dikt, spänner över fyra sidor. Det ångestdrivna, våldsamma bildspråket i de två föregående dikterna är utbytt mot ett mer kontemplativt tilltal, i vilken de upprepade ”hjälp mig att söka”-imperativen viskas snarare än skriks. Här är scenen förlagd till skymning i stället för natt, men dikten bygger på alla de senhetsperspektivets tre tidsdimensioner som Landgren lyfter fram som en viktig strukturerande faktor för hela verket: sent på dagen, sent på året och sent på jorden.⁴⁷ Både skymningen och hösten sätter tonen i de inledande raderna:

trädena klär av sig stjärnorna börjar falla
kölden gulnar lövena som skräpar vid solnedgångens
stora horisont
de vissna lövena faller sakta ner över brustna ögon som
för alltid stirrar in i himlens

⁴⁶ Ekelöf 1932, ”översvämning i storslaget landskap”.

⁴⁷ Landgren 1982, s. 130 ff.

undergång

de vissna lövena lägger sig mjukt över det blinda barnets

ögon och över händerna som trevar i

sömnen och letar snäckor mellan

strandens stenar⁴⁸

Ögon förekommer som synes, både som Brustna i obestämd form och som det blinda barnets ögon. Men det jag främst vill ta fasta på här är introduktionen av barnet och stenarna, vilka är fundamentala för dödens roll i korrespondensen mellan ögonmotivet och tidstemat.

I ”kosmisk sömngångare” används adjektivet ”blind” för både första och sista gången. Ordet förekommer där i olika former åtta gånger – fem gånger beskrivande barn och tre gånger beskrivande stenar. Efter det utifrån betraktade och gestaltade blinda barnets ögon, över vilka löven lägger sig, internaliseras motivet. Det blinda barnet omvandlas till diktjagets minne och dröm och gör det undantagslöst i form av liknelse – först ”i solnedgångens blodskam lever ännu minnet av den / tid då jag själv var blind som ett barn” och därpå diktjagets vädjan om hjälp ”att söka min egen snäcka / som jag älskar blint som ett barn för / hoppet om livets pärla”.⁴⁹ Framåt slutet av dikten återkommer liknelsen två gånger:

hjälp mig att söka min egen snäcka som försvunnit i

oändlighetens hav och det stora obe-

stämda som jag älskar blint som ett

barn för hoppet om livets pärla

ensam ensam som en pelare på slätten och blind som

ett barn vars ensamhet den oändliga

modern sakta sjunger till sömns⁵⁰

I sitt förlopp växlar liknelsen tempus. Diktjaget *var* blind som ett barn men *älskar* sin egen snäcka och det stora obestämda blint som ett barn. Det korresponderar med ett skifte från minne till vädjande, sökande, hopp. I ”ensam ensam”-partiet – med den oändliga moderns presenssång och som följande på en mig- och jag-centrerad strof – förefaller diktjaget vara blind som ett barn i presens (elliptiskt komponerat: ”[jag är] ensam ensam som en pelare på slätten och [jag är] blind som / ett barn”). Dikten, som inleddes med höst och solnedgång, avslutas med ett ensamt ”det är sent på

⁴⁸ Ekelöf 1932, ”kosmisk sömngångare”.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

jorden". Tidstemat ramar in diktjagets rörelse från att ha varit till att vara blind som ett barn, sjungen till sömns (vilket i sig bär på kvällskonnotationer) av den oändliga modern. Men dikten är "kosmisk sömngångare", den återkommande stranden ett drömlandskap där drömmen om barndom och blindhet utspelar sig:

nu är det sent på jorden, och ödet sluter redan mina
ögon men drömmarna förvandlar mig
återigen till ett barn som letar snäckor
med ljus och lykta i skymningen som
faller över strändernas ödsliga
barnkammare
och lyssnar till de vackra böljorna som brister i gråt mot
strändernas blinda stenar⁵¹

Det är sent och skymning och ögonen sluts. Om barnet är blint, varför använder det då ljus och lykta? Därför att blindheten i dikten är en metafor för en längtan och ett sökande, gestaltat av (det blinda) barnet som letar snäckor i skymningen. Med "lyssnar" i följande strof skiftar dikten sinne (oavsett om det åsyftade är havets böljor eller det förmenta havsljud som en snäcka mot örat framkallar). Utmärkande är att denna audiella händelse sammansmälter med ögats motivkomplex: böljornas *gråt* mot stenarnas *blindhet*. Det är inte fråga om synestesi, utan ett exempel på hur ögats motivkomplex ofta är närvarande i *sent på jorden* även när ögat är frånvarande.

Exemplet ovan är det första av de tre tillfällena där blinda stenar förekommer i dikten. Det tredje tillfället är snarlikt, men vågornas betydelse vidgas. De inte bara brister i gråt mot de blinda stenarna, utan "de vackra böljorna som allesammans är varandras / systrar sköljer bort mina fotspår i / sanden".⁵² Den positiva värderingen ("vackra") kvarstår och kompletteras med associationer till gemenskap och familj (systrar) och utraderande (av diktjagets fotspår – underförstått: av diktjaget). Detta krokas i och kontrasteras mot den direkt efterföljande, och ovan citerande, passagen med sökandet efter snäckan i oändlighetens hav, ensamhetsupprepningarna, den oändliga modern och två "blind/t som ett barn"-liknelser. Att böljorna, liknade vid systrar, sköljer bort diktjagets fotspår, rymmer ett utraderande av jaget. Oändlighetens hav förbinds med den oändliga modern som på liknelsens drömska omväg sjunger diktjaget till sömns, ett släckande av jaget som snarare än utraderande understryker dess antites, oändligheten. Blindheten är således, via korrespondens med familjens och vattnets motivkomplex, kopplad till både det förgängliga och det ändlösa.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibid.

Denna korrespondens får sin final i den efterföljande och avslutande dikten ”apoteos”. Det är slutet, och därmed ”skall den dödes drömmar sluta beklaga sitt öde”.⁵³ Vad som är slutet för såväl *sent på jorden* som diktjaget torde därför innebära slutet också för ögat. Så är också fallet, då den andra av diktens två strofer inleds med raden: ”fader åt din himmel återlämnar jag mitt öga som en blå droppe i havet”.⁵⁴ Böljorna/systrarna har suddat ut diktjagets fotspår, havet/modern har sjungit diktjaget till sömns – och nu är det fadern, med kristet religiös prägel, som apostroferas vid vägs ände. Ögat är återlämnat ”och änglarnas musslin förvandlas / genom ett trollslag / till intet”, som det heter i diktsamlingens allra sista rader.⁵⁵ Det säger något om ögats centrala roll i *sent på jordens* poetiska värld, att i verkets sista strof återlämnas ögat och det ord som ekar när boken slås igen är det sista: intet.

Olsson tolkar blindheten i *sent på jorden* som en del av bokens negerandeprocess. Men blindheten i verket, menar han, är inte bara en negation, utan en process och ett tillstånd som slår över i expansion och vision. Ögat ”förintas för att se klarare, för att få en annan och förevigad blick” och ”för att bli del av själva firmamentet” som en del i ”Ekelöfs filosofiskt reflekterade strävan att tränga genom sinnevärldens illusioner”.⁵⁶ Olsson ägnar emellertid inte barnmotivets korrespondens med blindhetsmotivet någon uppmärksamhet. Strävan att tränga genom sinnevärldens illusioner har blindheten som symbol, och i nästa steg har blindheten barnet som symbol.

Det (själv)utplånade diktjaget har via drömmen om barnets blindhet nått fram till intet. Jag vill återkalla att en av impressionerna i verkets inledande dikt var hur ”barnena leker tyst med ord på golvet”. Barnmotivet blir således en ram som inledningsvis är subtil men som i ”kosmisk sömngångare”, när det knyts samman med blindhetsmotivet, placeras i förgrunden. Barnet utgör också en antites till det genom diktsamlingen dominerande senhetsperspektivet – en bild av människan i sitt tidiga stadium. Att blindheten tillskrivs barnet, den tidiga människan, medan slutna ögonlock och förlorad synförmåga i mångt och mycket korresponderar med senhetsperspektivets skymning och natt, kan tyckas förbryllande. Men det är i det antitetiska som barnmotivet fyller sin funktion. Barnets blindhet är ett ideal som diktjaget drömmer om att återfå när synförmågan till slut tillintetgörs av döden. Det är att vara blind för de ångestframkallande föreställningarna om ett förestående slut – att förskonas från övertygelsen om att det är sent på jorden.

⁵³ Ekelöf 1932, ”apoteos”.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Olsson 1983, s. 129 f., 133, 137.

APOKALYPTISKA BLICKAR

Om blindheten i *sent på jorden* är förskoning och befrielse är synförmågan, skådandet och blickarna att betrakta som en plåga. Denna plåga ligger i att oundvikligen vara i stånd att se tillvaron, jaget och världen genom en olidlig skymning lida mot sitt slut. Detta gestaltar Ekelöf med ögats motivkomplex som centrala element, vilket speglar ett apokalyptiskt färgat känslspektrum.

”jungfruligt tomma speglar mina ögon världen”, inleder Proserpina den dialogiska dikten ”KLASSISKT MÄSTERVERK” när hon talar till vandraren. Det är en mening som skulle kunna vara programförklaring för *sent på jorden*. I och med ögonmotivets korrespondens med tidstemat fungerar ögat som ett slags spegling av världen såsom den gestaltas i verket. I Proserpinas ”jungfruligt tomma” ögon finns en analogi till den oförstörda blindhet som lyfts fram i fråga om barnet. Samtidigt vittnar tomhet om det svärmod och den ensamhet i världen som genomsyrar verket. Tilläggas kan att Proserpina är en passande symbol. Enligt myten är hon dömd att tillbringa sex av årets tolv månader i underjorden; under dessa månader tar vintern sitt grepp om människans tillvaro.⁵⁷ Hösten torde därmed förstås som att dödsriket är nära – att det är sent på jorden. Kvar finns hoppet om att våren ska komma åter och erbjuda barnets milda blindhet.

Speglingen är i *sent på jorden* inte bara denna möjligtvis metapoetiska kommentar. Motivet är återkommande och relaterar till såväl ögat som tidstemat, svärmodet och döden. Första gången det förekommer är i titeln på verkets tredje dikt, ”oktoberspegel”. Diktens tidsmarkörer är både skymningens och höstens och den avslutas med att ”de stela blickarna falnar i glöden”.⁵⁸ Detta blickarnas falnande pekar framåt mot hur ögonmotivets ska korrespondera med höstskymningen i ett tematiskt utvidgat slocknande.

Emellanåt är speglingen präglad av lugn, som när ett de ”sågo sin spegelbild i vattnet, vars lugn speglade stjärnhimlens” och ”den långa skymningens halvslutna ögonlock och gräsets svarta ögonfransar stilla speglar sig i vattnet”.⁵⁹ Andra gånger, i diktsamlingens sista del, är den riktad mot döden: ”strax efter midnatt skall självmordet fortsätta i stora spegelsalongen eller i kolgruvan” och ”den stora ensliga gravstenen speglar sig stilla i det blanka blodet”.⁶⁰ Speglingarna är ett slags koncentrat av hela verket: det skymmer och blir natt och döden väntar, och med på färden finns ögats motivkomplex. Särskilt tanken på självmord i spegelsalen efter midnatt är pregnant: jaget ska med egna ögon se sig själv dö i natten.

⁵⁷ Ovidius, *Metamorfoser*; övers. Ingvar Björkeson (Stockholm: Natur & Kultur, 2015) s. 144 ff.

⁵⁸ Ekelöf 1932, ”oktoberspegel”.

⁵⁹ Ekelöf 1932, ”skymning”.

⁶⁰ Ekelöf 1932, ”översvämning i storslaget landskap”.

Dödens punkt sätts i och med återlämnandet av ögat i ”apoteos”. Men detta skeende förbådas i den dialogiska ”KLASSISKT MÄSTERVERK”. Det sista Proserpina där säger till vandraren är en uppmaning och ett löfte:

ge mig ditt öga vandrare att blända med min skönhet
och innan morgonstjärnans eld förseglar våra läppar
skall nattens amnesti bli din för evigt⁶¹

”ge mig ditt öga” är ett tvetydigt yttrande, men en bokstavlig tolkning är möjlig. Ögat ska därpå bländas, förblindas, för att vandraren ska benådas med ”nattens amnesti [...] för evigt”. Den sista raden, mot bakgrund av verkets övergripande korrespondens mellan ögonmotivet, tidstemat och sedermera dödsmotivet, torde inte innebära något annat än: överlämna ögat, bli blind, träd in i den smärtfria döden (där du åter kan bli blind som ett barn). Att tala om ”morgonstjärnans eld” är att genom en möjlig anspelning på Lucifer säga att gryningen bör undvikas.⁶² På Proserpinas uppmaning svarar vandraren:

i drömmen såg jag sanningen men mörkret slocknade
och nyfött lockade mig hoppet fram till morgondagen
när sedan ljuset vaknade var ingen där⁶³

Sanningen sågs i drömmen men försvann. Kvar fanns ett hopp om morgondagen som visade sig vara förljuget. Både Proserpina och vandraren ger här uttryck för en pessimistisk syn på livets framtid, symboliserat av morgonstjärnans eld som förseglar läpparna och morgondagen som bringar ensamhet. Det är symptomatiskt för *sent på jorden*. Eftersom allt är just sent finns det inget mer, eller åtminstone ingenting av värde. Det är också mot detta man ska förstå idealiseringen av barnet och dess blindhet: den man en gång hade men aldrig får igen. I ”kosmisk sömngångare” vädjar diktjaget:

hjälp mig att söka hjälp mig att söka min egen snäcka
som jag älskar blint som ett barn för

⁶¹ Ekelöf 1932, ”KLASSISKT MÄSTERVERK”.

⁶² ”Lucifer”, i *Nationalencyklopedin*, tillgänglig via <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/lucifer> (hämtad 16/12 2023).

⁶³ Ekelöf 1932, ”KLASSISKT MÄSTERVERK”.

hoppet om livets pärla
hjälp mig att söka innan allt är slut⁶⁴

Här uppstår en spänning mellan å ena sidan ”hoppet om livets pärla” och å andra sidan vetenskapen om det förestående slutet. Hoppet om att sökandet efter den egna snäckan ska leda till något gott är ett dödfött hopp. I en tidigare dikt, ”albumblad”, står att läsa om ”havsstranden / vars döda snäckor stirrade som brustna / blickar in i framtiden”. Brustna blickar och brustna ögon är återkommande bilder som indikerar att möjligheten att se på världen är fördärvad. I början av ”kosmisk sömngångare” heter det: ”de vissna lövena faller sakta ner över brustna ögon som för alltid stirrar in i himlens undergång”. Kollisionen mellan tomheten i de brustna ögonen och intensiteten i stirrandet karakteriserar *sent på jorden* och dess ögonmotiv på ett träffande sätt.

Stirrandet sätter tonen redan i diktsamlingens två allra första rader (”blommorna sover i fönstret och lampan stirrar ljus / och fönstret stirrar tanklöst ut i mörkret utanför”) samt i ”osynlig närvaro” (där ”fönstret stirrade länge / i ögonblicket som föll bort / då väckarklockan ringde ...”).⁶⁵ Genom stirrandet kopplas fönstret direkt till ögats motivkomplex. Fönstrets stirrande – ”tanklöst” och med tidsmarkören ”länge” – minner också om de brustna blickarna och de ”brustna ögon som för alltid stirrar in i himlens undergång”. Det ligger nära till hands att föreställa sig hur de brustna, stirrande blickarna kastas från tomma, glasartade ögon – i sin apatiska uttryckslöshet analoga med valfri fönsterruta.

Ögat och fönstret är närbesläktade. När Landgren beträffande ”flaggprydd sång”, ”oktoberspegel” och ”korollarium till skymningen” beskriver hur ”fönstret utgör en transparent öppning mot yttrevärlden, möjliggör en förbindelse mellan denna och det inre rummet” hade han lika väl kunnat tala om synorganet.⁶⁶ I nämnda tre dikter ser vi hur ”vinden öppnar fönstret för / himlen bland vita moln och fladdran- / de gardiner”; hur ”nerverna gnisslar stilla i skymningen / som flyter genom fönstret grått och sakta”; och hur ”svårmodet betraktar skymningen som flyter / in genom fönstrena som öppnar världen”.⁶⁷ Fönstret – med dess funktioner att delvis släppa in den yttre världen och därtill delvis stänga ute den – blir här en förutsättning för introduktionen av tids-temats skymningsmotiv, vilket korresponderar med ögat, vilket i sin tur korresponderar med fönstret.

⁶⁴ Ekelöf 1932, ”kosmisk sömngångare”.

⁶⁵ Ekelöf 1932, ”osynlig närvaro”.

⁶⁶ Landgren 1982, s. 127 f.

⁶⁷ Ekelöf 1932, ”korollarium till skymningen”.

I ”dödstystnad från gult till svart”, konstituerar fönstret en förbindelse mellan subjektet, yttervärlden och tidstemats påminnelser om det sena och det förestående slutet (skymningen, självförintelsen, stubintråden):

någon, blek och med en röd
blomma i högra ögonhålan, flämtade oroligt i ett hörn av
självförintelse vid fönstret medan skymningen föll ner på
gatan. i en askkopp låg en stubintråd och glödde.⁶⁸

I *sent på jorden* kopplas fönstret och spegeln till ögat inte bara genom objektens inneboende fenomenologiska likheter och de semantiska kombinationer som förekommer i dikterna (ögon som speglar världen, fönster som stirrar etc.). Vad jag vill understryka är hur både spegeln och fönstret integreras i ögonmotivets korrespondens med tidstemat och det som Landgren kallar för verkets tre tidsdimensioner: att det är sent på dygnet, sent på året och sent på jorden. Där Landgren med rätta kallar tidstemat för en viktig strukturerande faktor i *sent på jorden* vill jag framhålla ögats motivkomplex som en i lika hög grad bärande och drivande komponent. Korrespondensen dem emellan är verkets fundament.

När jag har framställt fönster och spegel som sinsemellan och gentemot ögat skilda motiv har det varit i den abstraherade tydlighetens tjänst. Att vid korrespondensernas, analogiernas och antropomorferingarnas förgreningar separera dessa med tillförlitliga gränser låter sig knappast göras. Ögat i *sent på jorden* fungerar som såväl fönster som spegel: det både släpper in och reflekterar yttervärlden, inte som två olika poetiska metoder, utan som en. Likadant är det åt andra hållet. Ögat både släpper ut och reflekterar vad det skådar i subjektets inre. Korrespondensen mellan ögats motivkomplex och tidstemat bygger på ett projiceringarnas växelspel mellan det inre och det yttre. Den inre skymningen och den yttre skymningen konstituerar varandra, med ögat som fönster och spegel i ett.

⁶⁸ Ekelöf 1932, ”dödstystnad från gult till svart”.

OM MANNEN UTAN VÄG

DET PERSPEKTIVISKA SPELET

Typiskt för hur ögats motivkomplex används i *mannen utan väg* är i det perspektiviska spelet: hur vad eller vem ser vad eller vem. Paradexemplet hittar vi i den sjätte sonetten:

sjukdomen lämnar sin plats under mikroskopet
trött på att betrakta sammankrympta pupiller

lidandet slår rotlöst upp sitt vitmenade öga
blott för att krossas av barnens flyende fötter⁶⁹

Vad man här föreställer sig vara en betraktande medicinare, vars öga möter okularlinsen i ett enkelriktat skådande, är i själva verket inte skeendets subjekt, utan någon som reduceras till ett par sammankrympta pupiller. I stället är det sjukdomen, med sin känsla av trötthet, som besitter agens att betrakta pupillerna och lämna platsen. Men i betraktandet av pupillerna ryms två blickar riktade mot varandra. I nästföljande strof är det det besjälade lidandet som slår upp sitt öga. Barnens ”flyende fötter” har ett inom diktens flyktmotiv associativt samband med sjukdomen som ”lämnar sin plats”. Men lidandet är också en rimlig fortsättning på sjukdomen. Eller betecknar lidandet den förmodat diagnosticerande auktoriteten som tittar upp från sitt mikroskop? Kanske är det vitmenade ögat en tredje instans, en betraktare av de pupiller och den sjukdom som i förstone betraktar varandra – det öga som benämns i diktens sista strof: ”nej än är ej tid att se in i guds öga”.⁷⁰ Det perspektiviska spelets tvära kast, i kombination med metaforikens flyktighet, skapar en ovisshet. Med visshet kan man emellertid säga att dikten är gentemot ögat negativ: de granskande pupillerna ratas, det med öga försedda lidandet krossas och det är inte tid att se in i guds öga.

⁶⁹ Erik Lindegren, *mannen utan väg* (Stockholm: egenutgiven, 1942), VI. Referenser till *mannen utan väg* sker i det följande till dikternas romerska numrering.

⁷⁰ Ibid.

I och med det av barnens fötter krossade ögat och guds öga tecknas också två olika positioner – en nedre och en övre: ett maktlöst öga på det (rotlösa) vegetativas nivå och ett storartat öga på ett metafysiskt plan. Ett annat exempel på hur ögats motivkomplex fyller en positions- och perspektivfunktion finner vi i diktsamlingens motto:

skugglös slingrar sig misstagens väg
på jorden det främmande djupet
betraktad av solens asketiska öga
och horisonters medfödda blindhet⁷¹

Här betraktas det främmande djupet på jorden av solens öga (vertikalt, nedåtblickande; att misstagens väg är ”skugglös” implicerar att solen står i zenit). Detta ställs emot diktens andra betraktande instans, horisonters blindhet. I mottot upprättas en dualistisk föreställning: det höga, vertikala seendet och den låga, horisontella blindheten.

Det bokstavligt talat upphöjda perspektivet som tillskrivs solens öga återkommer redan i första sonettens första strof: ”(i speglarnas sal där ej endast Narkissos / tronar på sin förtvivlans pelare utan svindel”.⁷² Lars Bäckström observerar hur Narkissos ”tronar där i en paradisk likhet med ett isolerat pelarhelgon” och Anders Cullhed erinras likaledes om ”pelarhelgonets upphöjda och världsfrånvända placering”.⁷³ Jag vill tillägga att det går en tematiskt rät linje mellan solens asketiska öga och asketen på sin pelare. Och likt solen i zenit blickar rakt nedåt gör också mytens Narkissos, när han betraktar sin spegelbild i vattnet, även om scenen i speglarnas sal är en annan. Men det bokstavligt upphöjda perspektivet är inte att betrakta som upphöjt eller högtstående i bildlig mening. Speglarnas sal är i *mannen utan väg* på intet vis en förnäm plats, och inte heller ”förtvivlans pelare” vittnar om något gott. Bäckström noterar att första sonettens Narkissos får en pendang i trettonde sonetten: ”stelt och mörklagt vilar ögat på sin sockel / och hammarslagen ljuder i rymdens fågeltält”.⁷⁴ Bäckström skriver:

Narkissos, omgiven av en alltför stor och intetsägande klarhet, är ersatt av det mörklagda ögat, det icke fungerande instrumentet för vår förmåga att uppfatta och förstå verkligheten. Ögats position är upphöjd, tragiskt upphöjd som Narkissos'; det är också vilande [...], men det omges av en rymd vars

⁷¹ Lindegren 1942, bokens motto.

⁷² Lindegren 1942, I.

⁷³ Bäckström 1962, s. 71; Cullhed 1982, s. 162.

⁷⁴ Lindegren 1942, XIII.

närvaro bara låter sig uppfattas med hörseln – ögats hörsel! – som främmande och hotande hammarslag.⁷⁵

Det är inom ögats motivkomplex i *mannen utan väg* inte fråga om några tydliga hierarkier eller några enkla dikotomier mellan högt–lågt, vertikalt–horisontellt eller seende–blindhet. Blicken från pelaren är varken över- eller underordnad det lidandets öga som krossas av barnens flyende fötter. Det perspektiviska spelet tenderar att avstyra försök till generalisering, klassifikation och rangordning. ”att ha savens utsikt högst upp i trädets krona”, står det i sonett XXI.⁷⁶ Det tragiskt upphöjda blir här det vegetativa, den blinda vätskans vy från ovan.

Med brunnen som ledsagare tar sig ögats motivkomplex ner under det vegetativa. I sista raden av den anaforiskt vem-frågande tredje sonetten konstateras: ”ur enögda brunnen vevades frågor och sång”, vilket torde syfta på den anaforiskt vem-frågande dikten i fråga.⁷⁷ Brunnen framstår här som en metafor för diktarens inre eller inspirationskälla. I sonett XXXIX är det reträtten ”som gjuter sin brunn i mitt öga där jag vandrar på jorden / färdig att resa och färdig att stanna”.⁷⁸ Brunnen, tidigare enögd, gjuts här i ögat. Ställer man de två bilderna bredvid varandra är brunnen, diktarens källa, belägen både i marken och i ögat, både i den yttre världen och i jaget, kontaminerad av ömsom krigets blod och ömsom den egna svarta gallan. Färdig att resa, färdig att stanna – det kvittar; ögat förblir detsamma var det än ser (eller blundar).

Bäckströms iakttagelse om det på sockeln belägna ögats främmande och hotande omgivning är värd att stanna till vid. Att det hotfulla, våldsamma och döda har en benägenhet att omge ögat i *mannen utan väg* väcker ingen häpnad, eftersom dikterna allsomoftast är fyllda av bilder av sådant slag. Men låt oss titta på en strof som ”du betraktar duvornas sista resa i solens landskap / och inseglens lättsinniga dans i dödens öra”.⁷⁹ Duvorna, solens landskap, lättsinnig dans – det skulle kunna vara en ganska behaglig syn, men övertygelsen om och ångesten inför det förestående slutet ingår i detta lindegrenska ögas anatomi. Liksom ögat på sockeln är hela verkets öga mörklagt, och utgör däri en symbol för den svartsyn genom vilken intrycken filtreras.

När Peter Stein Larsen beskriver *mannen utan vägs* framställning av öga och syn som övergripande (men inte enkom) positiv, som symbol för sökande efter insikter och mening, är han ute på tunn is.⁸⁰ Man skulle för all del kunna argumentera för att den ”svartsyn” jag nämner är syn i överförd bemärkelse och en retorisk figur. Men faktum är att ögat i *mannen utan väg* ofta har något

⁷⁵ Bäckström 1962, s. 72.

⁷⁶ Lindegren 1942, XXI.

⁷⁷ Lindegren 1942, III.

⁷⁸ Lindegren 1942, XXXIX.

⁷⁹ Lindegren 1942, XXVII.

⁸⁰ Stein Larsen 2011, s. 127.

obehagligt och hotfullt över sig. När sjukdomen i citatet ovan är trött på att betrakta sammankrympta pupiller är dess flykt sprungen ur olusten av att bli betraktad; ”vetenskapens objekt har glidit ur den mekanistiska världsförklaringens kontroll”, med Göran Printz-Påhlsons ord.⁸¹ Obehaget och rädslan som blicken framkallar tar sig uttryck också när ”gömsället skälver inför blindbockens blick” och när ”en hand rinner ut och vet ej vart den hör / tills den sakta krymper ihop inför allas blickar”.⁸² Det talas i tolfte sonetten om ”där det intriganta ögat som sakligt betraktar mig / ej ens behöver tala blott slutas i begär”. Jaget upplever det betraktande ögat som hotfullt medan det slutna ögat kopplas till det erotiska.⁸³ Med sitt sakliga betraktande knyts det öppna ögat till förnuftet, om än en ränksmidares förnuft, medan det slutna ögat tillhör känslans register.

Om ögat i *mannen utan väg* är en symbol för sökande efter insikter och mening är det möjligtvis med betoning på *sökande* och med en exkludering av *finnande*. Jag delar Bäckströms syn på att ögat i *mannen utan väg* ofta är ”ett blint eller på annat sätt hjälplöst instrument för människans försök att uppfatta verkligheten”.⁸⁴ Sökandet eller försöken att uppfatta verkligheten sammanfaller inte sällan med det spatiala – dels utifrån var ögat befinner sig, dels utifrån vart det riktas. Ett visst perspektiv upprättas eller så skapas en länk mellan ögat och något annat motiv. En rad som ”vem möter sin egen blick på resan runt universum” målar med rumslig beteckning och ögats motivkomplex upp en bild som rymmer flera aspekter: människans litenhet i relation till kosmos, människans rörelse i rymden, jordens rörelse i rymden, människans oförmåga att se sig själv och sin blick på världen.⁸⁵ En kunskapsteoretisk öppning framträder.

Människans litenhet och brister framställs som ofrånkomliga hinder (”och planeternas banor skär det aningslösa ögat”).⁸⁶ Vi kan se men inte begripa. Även ett högaktat öga, placerat på en sockel, är som sagt stelt och mörklagt. Att vara människa innefattar att vara epistemologiskt invalid och därför i huvudsak oupplyst. Ögat är fast i sina naturliga betingelser (”lövens gröna maskor där ögat fångat stirrar”) och verkar vilseledande oavsett åt vilken riktning det tittar (”mitt öga bedrog oss det sökte endast botten”).⁸⁷ Den seende människan kan inte genomtränga ens vad hon tror är existensens förhånge, bakom vilket ytterligare fiktion väntar (”och en åskådare svängde i ridåns

⁸¹ Printz-Påhlson 1958, s. 161.

⁸² Lindegren 1942, XVI, XV.

⁸³ Lasse Söderberg formulerar distinktionen mellan det öppna och det slutna ögat i *mannen utan väg* med konkretare terminologi: ”Det är seendet som stympar oss. Känslan av primär fullkomning, av helhet, om än flyktig, uppnår vi bara i erotik, med slutna ögon.” Se Lasse Söderberg, ”Om speglar och rinnande vatten”, *Tärningskastet* nr 5 (1979), s. 37.

⁸⁴ Bäckström 1962, s. 72.

⁸⁵ Lindegren 1942, III.

⁸⁶ Lindegren 1942, XX.

⁸⁷ Lindegren 1942, XXXII, XXXI. Hörselsinnet är inte mer potent (”en drakes musik som alla hör men ingen fattar”, XX).

falska rep”), medan ”sanningen åldras och lägger sin patience”, till synes utan mänsklig kontakt.⁸⁸ Trots eller på grund av ignoransen vill ögat ha mer (”vad skakar då döden ur ärmen som ej vi vet / en maläten gåta en karta för tusen giriga ögon”).⁸⁹ Å andra sidan:

bland koralernas stela mun och helhjärtade kluvenhet

bland mördarnas andedräkt som höljer allt i dimma

bland lögnerna som genomborrar sanningens öga

tills det stirrar stelare än den ihjälpiskade dödas

bland ögonblicken som glider på tortyrens skenor

och med en knyck försvinner i det överkligas hålgång

o svarta tårars tystnad i förgiftade fångtorn

med mardrömmens smältugn för fångars magmasmärta⁹⁰

Om ögat innebär mänsklig begränsning, vad är då ”sanningens öga”? I sonett XXXIV ställs det som synes i relief mot lögnerna, dimman, mördandet, tortyren, smärtan, det överkliga. Men där Esaias Tegnér skaldade att det sanna är evigt och lever vidare oavhängigt våld, bilor och svärd gör Lindegren sanningen förgänglig.⁹¹ Med hjälp av ögat lägger dikten sanningens tyngdpunkt på människans förmåga att se det sanna. Av lögnernas våldsamma genomborrande förvandlas sanningens öga till ett hjälplöst instrument – ett dött, stelt stirrande objekt, likt ögat på sockeln, omgivet av yttervärldens fador. Antitesen till sanningens öga fyller världen med sina blickar, förvridna och förlorade i speglarnas sal.

I SPEGLARNAS SAL

Ska man tala om ögats motivkomplex i *mannen utan väg* är det ofrånkomligt att stanna till i speglarnas sal, den skådeplats vid vilken verket introduceras i de två första sonetterna. Båda är satta inom parentes och har karakteriserats som diktsamlingens scenanvisningar.⁹² Med sin framskjutna

⁸⁸ Lindegren 1942, XXXV, IV.

⁸⁹ Lindegren 1942, XX.

⁹⁰ Lindegren 1942, XXXIV.

⁹¹ Tegnér, ”Det eviga” [1810], *Valda dikter* (Stockholm: Lindqvists förlag, 1966), s. 19 f.

⁹² Roland Lysell, *Erik Lindegrens imaginära universum* (Bodafors: Doxa, 1983), s. 203; Göransson 2010. Särskilt ”synen av Narkissos mångfaldigad i speglarnas sal”, menar Bäckström (s. 80), ”blir inte lätt utplånad under läsningen av de senare dikterna”.

plats, formella isolering och lokalitetsskapande funktion är de två dikterna särskilt betydande. Jag ska huvudsakligen fokusera på den första sonetten, som härmed citeras i sin helhet:

(i speglarnas sal där ej endast Narkissos
tronar på sin förtvivlans pelare utan svindel

diade evigheten med en grimas
de obegränsade möjligheternas land

i speglarnas sal där en enda besmittad snyftning
undkom likgiltighetens korsade värjor

och förvandlade luften till löfte och mull
som rann utefter stadens alla fönster

i speglarnas sal där fulländningen stansas i plåt
och bärs som en fånge i standardbröstat

där ordet begår harakiri i krevadernas sken
och trumpetens smakar krossat porslin och döende blod

i speglarnas sal där en blir de mycket för många
och dock ville falla som dagg i tidens grav)⁹³

Inget öga förekommer i dikten men impliceras genom spegeln, ett objekt tätt förknippat med seende och hur den egna blicken möter sig själv. Denna förbindelse förstärks av referensen till Narkissos självbespeglning. Därmed pekar redan diktsamlingens första rad mot ett givet sinne och ett givet organ: synen och ögat. Men här är inte bara Narkissos, utan ”alla har del av Narkissos predikament”, med Anders Olssons ord. ”Den ensamma självbespeglande individen, som är var och en, speglar sig dock inte i något vatten, utan sitter som en stylit på en pelare i öknen.”⁹⁴ Men varför är Narkissosmänniskorna på sina förtvivlans pelare ”utan svindel”? Roland Lysell tolkar detta som att fixeringen vid den egna pelaren, den egna belägenheten, ”är så total att inte ens avgrunden förnimmes”.⁹⁵ Det är en legitim läsning, men jag vill åter understryka det i *mannen utan väg* mänskligt

⁹³ Lindegren 1932, I.

⁹⁴ Anders Olsson, ”Spegeljagets oro”, i Jean Starobinski, *Melankolin i spegeln. Tre läsningar av Baudelaire* (Stockholm: Ersatz, 2009), s. 92.

⁹⁵ Lysell 1983, s. 291.

begränsade ögat. Om sanningen är att avgrunden är nedanför saknar människan rimligen insikt om denna och upplever därför ingen svindel. I stället är hennes blick fjättrad vid speglarnas omedelbara reflexioner.

Speglarnas sal har varit föremål för en rad intressanta tolkningar.⁹⁶ Mest pregnant finner jag Bäckströms försök: ”’Speglarnas sal’ i dikt I och II är en sammanfattande symbol för verkligheten sådan vi uppfattar den – den inre verkligheten, det mänskliga medvetandet, men framför allt den yttre.”⁹⁷ Lasse Söderberg drar en rät linje mellan denna sal och de lögner som i sonett XXXIV genomborrar sanningens öga: ”Det vi betraktar i de hårda, glatta, ogenomträngliga ytorna är ingenting annat än förvanskningar, alltid förvanskningar, platta, inverterade, lögner som ’genomborrar sanningens öga’.”⁹⁸ Men spegeln och dess symboliska funktion, skriver Anders Olsson, innefattar en dubbelhet som gör den bedräglig: hur den i sin mimetiska funktion förmedlar både verklighet och sken, både sanning och förställning.⁹⁹ Vad dikten gestaltar är en plats där ingen kan se vare sig verkligheten eller sig själv, utan bara representationer. Liket den unge Narkissos inte förstod vem han såg i spegelbilden är den moderna människan, utan både svindel och sanningens öga, förpassad till speglarnas sal och dess villfarelser.

I andra sonetten upprättas en koppling mellan spegel och vatten, vilket är i samklang med Narkissos förekomst i den föregående. Diktens tre första strofer lyder:

(ögonbrynet ryckte på de mullfärgade axlarna
och andades rimfrostkristaller i speglarnas sal:

speglar och rinnande vatten som evighetsrök
som tro staplad på tro på eländets flyttlass

ty liksom en domkraft blott snuddar sitt kall
så borrar älvor sin klack genom saknadens jord¹⁰⁰

⁹⁶ Lysell ser speglarnas sal som ”en anspelning dels på Versaillesfredens spegelsal, dels på det självreflekterande försöket att sammanknyta jaget och världen” (s. 290). K-G Wall ser speglarnas sal som ”den av flera modernister upptagna symbolen för fenomenvärlden” och ”den plats, där traditionens utlevade kulturelement möter en lika död maskinfulländning” (s. 218). Enligt Bernice Isaksson är speglarnas sal ”en relativt tidsbunden metafor för att uttrycka ett klassiskt motiv, den samtida civilisationen som vrångbild av det mänskliga” (s. 34) medan Göran Printz-Påhlson ser ”fenomenvärlden, dvs. ett system av varseblivningsmöjligheter betraktat från olika utgångspunkter” (s. 160).

⁹⁷ Bäckström 1962, s. 79.

⁹⁸ Söderberg 1979, s. 36.

⁹⁹ Olsson 2009, s. 87.

¹⁰⁰ Lindegren 1942, II. Diktens andra strof återkommer i sonett XXXVIII.

Speglar och vatten liknas dels vid evighetsrök, ett oändligt töcken från modernitetens krig och fabriker, och dels vid tro, vars innebörder av övertygelse och förmodan konstituerar en osäker grund för vetenskap. Det sistnämnda korresponderar väl med Olssons just nämnda karakterisering av spegeln som förmedlare av både verklighet och sken, både sanning och förställning. Måhända utgör diktens älvor en symbol för salens vacklande ontologi. Första radens axelryckning antyder att speglarnas sal är en ovetskapens plats där varken sanningen eller verkligheten visas helt och hållet som de är; det förefaller som att också spegeln ”blott snuddar sitt kall”. Och som Kjell Espmark påpekar i sin läsning av dikten ”suggererar andedräktens rimfrost det själsliga klimatet i ’speglarnas sal’”.¹⁰¹

Likt det vatten i vilket mytens Narkissos speglar sig är del av ett ständigt pågående kretslopp framställs spegeln i andra sonettens fjärde strof som herakleitiskt flyktig: ”och speglar blir rinnande vatten och erbjuder döden / sin tigande sanning utan en imma på glaset”.¹⁰² Strofen vittnar om speglarnas förrädiska natur, vilket Paulina Rosińska noterar: att spegeln är ”det redskap som borde visa sanningen”, men ”[i] och med sin metamorfos blir spegeln också en symbol för falskhet”.¹⁰³ Dikten avslutas därefter:

men den som har vandrat vilse på vattnet
fröjdas ej mer över livets förlust

ty han vet att drömmen blott kan kasta sina masker
för att bli outgrundlig som ett barn

och att slöjan är det som vi ej annat veta
och att allt vad vi vet är slöjan i speglarnas sal)¹⁰⁴

Passagens tvetydighet är slående, varför jag finner Espmarks karakterisering av dikten som ”en smärtsam upplevelse av kunskapens omöjlighet” alltför enkelspårig.¹⁰⁵ Att vandra vilse, att inte fröjdas, livets förlust, drömmens masker och outgrundlighet och omnipotensen hos slöjan i speglarnas sal skapar en dystert helhet som är fullt kompatibel med kunskapens omöjlighet. Men där antyds också en öppning mot något annat. En likt Petrus av tro gående på vatten har gått vilse och slutligen insett sin bortkommenhet.¹⁰⁶ Det är en vandrare av *tro* bunden till speglarnas sal som har insett att

¹⁰¹ Espmark 1977, s. 154.

¹⁰² Lindegren 1942, II.

¹⁰³ Paulina Rosińska, ”En studie av inre splittring. Jaget i Erik Lindegrens *mannen utan väg*”, *Folia Scandinavica* nr 9 (2006), s. 170.

¹⁰⁴ Lindegren 1942, II.

¹⁰⁵ Espmark 1977, s. 155.

¹⁰⁶ Matt. 14:22–33, Bibel 2000.

han förirrats av speglarnas och vattnets vrågbilder. Först då *vet* han om maskerna och det outgrundliga, om slöjan som döljer och spegeln som visar blott verklighetens sken. Att han inte längre fröjdas över livets förlust är kanske följderna av insikten att livets förlust – existensen i speglarnas sal – inte är allt, utan att det finns något bortom att fröjdas åt.

Att diktens vandrare *vet* att ”allt vad vi vet är slöjan i speglarnas sal” vittnar om just insikt om att människan inte förmår se det sanna så länge hon så att säga befinner sig på denna plats. Den kunskapsteoretiska skepticism som i diktsamlingen omgärdar ögat kan därför sägas ha sin grund här. Men utsagan bygger på en ironi: genom att veta vad allt vad vi är vet vet han något annat, något mer, än detta allt vad vi vet. Han har överskridit det universella viets kunskapsteoretiska gräns.

Låt oss återvända till första sonetten. Om den och om speglarnas sal gör Bäckström en vederkvickande iakttagelse, som öppnar för en helt annan tolkning:

Skärvidheten finns där, som en splittrad verklighets avspeglingar. Detta är också den innehållsliga motiveringen för splittringen i den citerade dikten och i *Mannen utan väg* överhuvud; i dikt I antyds den motiveringen genom att den oändligt mångfaldigande spegelsalen kallas 'de obegränsade möjligheternas land' där 'en blir de mycket för många'.¹⁰⁷

Vad Bäckström gör, tyvärr utan att utveckla sitt resonemang om ”den innehållsliga motiveringen” för både dikten i fråga och *mannen utan väg* i stort, är att antyda att det i den första sonetten ligger en metapoetisk programförklaring. Jag läser Bäckströms tankebanor som följer: verkligheten är splittrad; speglarna visar dessa skärivor av verkligheten; i spegelsalens reflexioner mångfaldigas och blandas alltsammans; salens instängdhet visar sig vara ”de obegränsade möjligheternas land”. Detta metaforiska virrvarr av speglingar, av representationer av verkligheten, kan då förstås som en allegorisk scen för hela *mannen utan väg*, för den bildtäthet och de disparata element som Ingemar Algulin lyfter fram som centrala i Lindegrens poetik.¹⁰⁸

Även om man tillskriver de två inledningsdikternas en metapoetisk dimension tror jag emellertid inte att kopplingen mellan det speglande och diktsamlingens stil är den rimligaste. Snarare vill jag peka på en nyckelfras i första sonetten: att ”ordet begår harakiri i krevadernas sken”, vilket kan förstås som att språket med våld mot sig självt ska finna ny mening. Frasen framstår som ett svar på Ekelöfs uppmaning i *sent på jorden* om att ”krossa bokstävlarna” och det följande ”svindel nu eller aldrig”.¹⁰⁹ Detta svar formulerar Lindegren i speglarnas sal där ingen svindel upplevs, i de kre-

¹⁰⁷ Bäckström 1962, s. 68.

¹⁰⁸ Algulin 1977, s. 115 f.

¹⁰⁹ Ekelöf 1932, ”sonatform denaturerad prosa”.

vadernas sken som inte bara minner om kriget, utan kanske framför allt om de sprängda sonetterna. Formen har sprängts och ordet begår harakiri.

Att ordet begår harakiri just i speglarnas sal stödjer att den första sonetten bär på ett meta-poetiskt anslag. Spegeln som objekt leder tanken till självreflexion, och vad är diktens själv-reflekterande ord om inte metapoetiskt? Medan mytens självbespeglade Narkissos dog till följd av Afrodites vrede och sin egenkärlek låter Lindegren det självbespeglade ordet ta sig självt av daga. Däri tillskrivs ordet – och i förlängningen: dikten, litteraturen, språket – ett slags autonomi; det är ordet, fritt från gudomlig intervention, som rör över sitt öde. Med Narkissosmyten som fond ligger det nära till hands att läsa in att ordets död i speglarnas sal ämnar leda till en ny livsform, men inte till en *Narcissus poëticus*, utan till ett nytt poetiskt språk.

Jag instämmer i Olssons tolkning av speglarnas sal som ”en allegori om samtiden, där spegelsalen förvandlats till ett fängelse som ingen kan undkomma”.¹¹⁰ Att ordet begår harakiri uttrycker en längtan efter en litteratur som kan undkomma detta fängelse och ta sig bortom speglarnas sal. Ordets suicid, dess frånfälle från speglarnas sal, bär på ett sanningsanspråk som lyder: dessa dikter är ett försök att skriva bortom de bedrägliga speglarnas sal, med ett språk som kan få sanningens genomborrade öga att läka och som kan uttrycka sanningar som, till skillnad från spegelns, inte är tigande.

I sitt efterord till Lindegrenvolymen *Samlade dikter* knyter Daniel Pedersen an till det för *mannen utan väg* otryckta förordet, i vilket Lindegren skriver att ”[t]idens språk är hårt och brutalt” och att diktsamlingen ska visa ”något av det naket och antipropagandistiskt mänskligas vanmakt, nödläge och kamp”. Om ordets harakiri skriver Pedersen: ”Är detta villkoret för att ordet skall skapas på nytt, den enda möjlighet Lindegren såg för språket och orden att befrias från den propagandistiska fraseologi han såg i sin samtid?”¹¹¹ Sett ur detta perspektiv framställs ett scenario där det självmördande ordet på modernistiskt vis går i bräschen genom att göra det om vilket Narkissos-människan i speglarnas sal saknar insikt: att det jag som bedrägligt tittar tillbaka från spegeln måste tillintetgöras; att därmed krossa det rådande för att bana väg för det nya, ett förhållande till världen i vilket sanningen ska utmanövrera speglarnas sken- och propagandabilder.

¹¹⁰ Olsson 2009, s. 94.

¹¹¹ Daniel Pedersen, ”Efterord”, i Erik Lindegren, *Samlade dikter* (Stockholm: Themis, 2010), s. 315. Apropå sanningsanspråk har Lindegren i intervjuer beträffande *mannen utan väg* talat om att både ”se den obehagliga sanningen i vitögat” och ”vägra förvanska nuet”. Se Cullhed 1982, s. 82, 85.

MER ÄN BLIND

Spegeln förefaller – i egenskap av ett medium eller en vehikel – utgöra en extern pendang till det begränsa(n)de ögat. Båda betecknar människans av defekter genomsytrade förmåga till perception och möjlighet till insikt. Hon förefaller dömd till fångenskap i sin blindhet: ”marken fattar eld och brinner av [de älskandes] ögon / men skuggspelet på fångelsets mur släcker deras syn”.¹¹² Om ögat, fångenskapen och spegeln utgör ett övergripande problem, vad kan då lösningen tänkas vara?

I tredje sonetten, den på de parentetiska inledningsdikterna direkt följande, ställs frågan: ”vem tror att han utan blindhet kan krossa en spegel”.¹¹³ Frågan implicerar den blindes möjlighet att krossa spegeln – att den som har mist sin förrädiska perceptionsförmåga är den som förmår tillintetgöra det förrädiska mediet i ett slags dubbelnegationens dialektik. Men med det sagt vore det förhastat att påstå att blindheten i *mannen utan väg* upphöjs till ett sanningssökandets ideal. I verkets motto –

skugglös slingrar sig misstagens väg
på jorden det främmande djupet
betraktad av solens asketiska öga
och horisonTERS medfödda blindhet¹¹⁴

– görs ingen skillnad mellan ögats och blindhetens villkor; båda kort och gott betraktar ”misstagens väg” – måhända den allenarådande ”väg” som boktiteln man har vänt ryggen. Bäckström konstaterar att ”solens seende öga kan lika lite tillhandahålla en tolkning av verkligheten som de blinda horisonterna kan det” och påpekar att klarsynen och blindheten i *mannen utan väg* kommer nära varandra i betydelse, emellanåt till den grad att de kan sägas ha ett likhetstecken mellan sig.¹¹⁵ Om det av speglarna vilseförda ögat inte riktigt kan se sanningen och verkligheten är det i någon mening blint inför dessa begrepp.

I sonett XXXIII framställs ”en förnekande kontinent // som på en sköld av sol och vanvett höjer sin spegelbild / i ett fördelaktigt ögonblick för vår eviga blindhet”.¹¹⁶ Här möts spegelbilden och blindheten. Blindheten är både universell och beständig (”vår eviga”), medan det fördelaktiga ögonblick i vilket spegelbilden höjs antyder dess volatila beskaffenhet. På grund av syntaxen och det ovissa ”för” finns en mångtydighet som möjliggör en rad tolkningar. Att den sistnämnda raden

¹¹² Lindegren 1942, XXVI.

¹¹³ Lindegren 1942, III.

¹¹⁴ Lindegren 1942, bokens motto.

¹¹⁵ Bäckström 1962, s. 79.

¹¹⁶ Lindegren 1942, XXXIII.

ser ut att tala om ”ett fördelaktigt ögonblick för vår eviga blindhet” tror jag är en optisk villa. Spegelbilden höjs förvisso ”för vår eviga blindhet”, det vill säga med diktens ”vi” som mottagare. Men mot bakgrund av inledningsdikternas bedrägliga spegelsal och ögats oförmåga att genomskåda speglarnas sken läser jag passagen som så att den förnekande kontinenten höjer sin spegelbild i ett för spegelbilden(s mer eller mindre förljugna bild) ”fördelaktigt ögonblick”.

Diktens ”förnekande kontinent” består av var och en av Europas Narkissosmänniskor, framkastande en verklighetsbild till vilken de låter sig fjättras. Denna bild är ett blint bejakande av vad speglarna visar, ett bejakande som innefattar ett outtalat förnekande av sanningar bortom speglarna. Således är den förnekande kontinenten också det ”vi” som i dikten tillskrivs evig blindhet – på samma gång lika mycket avsändare som mottagare. Det är denna pågående rundgång som med *mannen utan vägs* visuella metaforarsenal konstituerar speglarnas sal – en förnekande kontinent, innesluten och blint självbespeglande.

Printz-Påhlson ser den lindegrenska blindheten som tveeggad: ”berövad möjligheten att se, förskonad från möjligheten att se”.¹¹⁷ Jag vill komplettera hans sats: att den blinde är berövad och förskonad möjligheten att se innebörden av sitt seende: att det blott är speglarnas reflexioner jag ser; att jag är utan svindel eftersom jag inte förmår se avgrunden. Det är åter fråga om det aningslösa ögats begränsade epistemologi, placerat i speglarnas sals självreflexiva domän, där blindheten inför de egna tillkortakommandena konstituerar den vidare blindheten – den inför världen, verkligheten, sanningen. Så ”vem tror att han utan blindhet kan krossa en spegel”?¹¹⁸ Lysell skriver:

Det är i Lindegrens universum omöjligt både att möta spegelbilden, då den just i det ögonblick blicken riktar sig mot spegelglaset upplöses, och att krossa spegeln, då detta som citatet antyder blott leder till att synen förloras. Tematiskt hänger detta problem samman med blickens problematik i *mannen utan väg*. Medvetandet kan inte i sin blick konstituera ett universum, utan existerar endast som *utsatt* för blicken, den Andres eller kanske heller det Andras blick.¹¹⁹

I speglarnas sal är Narkissosmänniskan huvudsakligen en blickens objekt, men vad hon inte vet är att en blickens objekt är också hennes betraktare. Det är därför ”gömstället skälver inför blindbockens blick”.¹²⁰ Begreppen blindhet och seende i *mannen utan väg* är emellertid inte att betrakta

¹¹⁷ Printz-Påhlson 1958, s. 160 f.

¹¹⁸ Lindegren 1942, III.

¹¹⁹ Lysell 1983, s. 49.

¹²⁰ Lindegren 1942, XVI

som detsamma, utan snarare som två nötta sidor av samma mynt. Det är inte fråga om något egentligt seende eller någon egentlig blindhet, utan en av båda tillstånden präglad varseblivning. Spegelarnas sal är ett slags varaktigt limbotillstånd mellan seende och blindhet. Vad som benämns som det blinda är snarast att betrakta som en hyperbol för det begränsat seende. Och det blinda är, som Printz-Påhlson påpekar, både på gott och på ont. I blindheten anas kärleken: ”och som en blindskrifts lovsång är din hud”; ”och genom natten skimrar dina slutna ögonlock”.¹²¹ Men när ”blindheten hänler genom sitt glaslösa fönster” skådas den självbelåtne, ignorant inför sin egen förståelsehorisont, sin instängdhet i speglarnas sal och ”sitt glaslösa fönster”, öppningen mot det sanna.¹²² Men sanningen är bräcklig och förgänglig, som i fjärde sonetten:

sanningen åldras och lägger sin patience
medan landskapet faller ihop sina ruiner

välsignelsen ropar efter sin förlorade röst
och trevar i blindo bakom seklers slutna ögonlock

slocknandets trappa njuter in i det sista
det milda klimatet av fullständig glömska¹²³

Genom att välsignelsen med förlorad röst trevar i blindo binds ögats motivkomplex samman med det verbala, blindheten med stumheten. Att se och att säga framstår som de två sanningens fundament utan vilka sanningen blir likt en ensam åldring som bara har att ägna sig åt repetitivt tidsfördriv, utan kontakt med människor och omgiven av ruiner. Under omständigheterna – människans oförmåga att vare sig se eller formulera sanningen – framstår både slocknandet och glömskan som behagliga fenomen.

Formuleringen ”seklers slutna ögonlock” förefaller vara en metonymisk bild för hur människans oförmåga att uppfatta ”sitt glaslösa fönster” och se sanningen har varit beständig genom århundradena. Dessa ”seklers slutna ögonlock” och sonett XXXIII:s ”vår eviga blindhet” ger olika tolkningsramar: att blindheten är ett kulturellt betingat tillstånd, möjligt att bryta genom att bildligt talat slå upp de slutna ögonlocken, eller att den är en essentiell del av människans natur. Den gemensamma nämnaren är att blindheten är djupt rotad i människan. De ”blindhetens årsringar” som nämns i sonett XVI indikerar att det blinda tillståndet bara tycks växa sig starkare.¹²⁴

¹²¹ Lindegren 1942, XXII.

¹²² Lindegren 1942, VII.

¹²³ Lindegren 1942, IV.

¹²⁴ Lindegren 1942, XVI.

Ögat är i *mannen utan väg* ett fruktlöst organ och synförmågan en likaledes fruktlös kvalitet eftersom blindheten är den konstituerande faktorn. Den positiva polen, seendet, är begränsad mellan sin negativa pol, blindheten, och dess manifestering, speglarnas sal. För att nå bortom speglarnas sal måste människan nå bortom sin blindhet. Lysell skriver inom spegelsalsparenteser: "(Blindheten är [...] negativ hos Lindegren. Insikt kan nås först i överskridandet av blindheten)."¹²⁵ Men vad innebär ett överskridande av blindheten?

här i denna tystnad som utplånar gränsen
mellan de levande döda och dödas levande önskan

där tvenne hälfter förenas till dubbel blindhet
för att desto bättre kunna höra hur ljuset faller¹²⁶

I denna den sjunde sonetten framförs föreningen med den andra. Det är ett gränsöverskridande tillstånd mellan två subjekt, mellan levande och död, där blindheten tvåfaldigas. Däremot förefaller blindheten intakt, då det rör sig om att höra ljuset snarare än att se det.

I sonett XVI ges en fingervisning om överskridandet av blindheten. I diktens sista strof berättas hur jaget "följer en man som är mer än blind / vars berättigade misstankar aldrig kan bevisas".¹²⁷ Att vara "mer än blind" är en diffus diagnos som inte täcks av Printz-Påhlsons dikotomiska konstaterande att "[d]en som är mer än blind är antingen stenblind eller seende".¹²⁸ Det är, med K-G Walls läsning, en man som "har genomskådat allt", medan Lysell skönjer "kanske ett slags Tiresiasgestalt seende i blindheten".¹²⁹ Bäckström å sin sida härleder mannen till den i diktens första rad nämnda "dödgångaren" som i efterföljande strofer refereras till som "han", vilket skulle innebära att det är i döden som blindheten överskrids.¹³⁰

Strofens andra rad rymmer två nycklar, varav den ena är att mannens misstankar är "berättigade". Det inbegriper ett sanningsanspråk som är antitesen till den bedräglighet som präglar Narkissosmänniskan, ögat, seendet, blindheten och speglarnas sal. Samtidigt rör det sig om "misstankar" snarare än vetskap – en sanning som inte mer än anas. Den andra nyckeln är att de berättigade misstankarna "aldrig kan bevisas". Det kan, om man bygger vidare på Bäckströms läsning, bero på att blindheten har överskridits först i döden. Men det går också att härleda detta "aldrig" till

¹²⁵ Lysell 1983, s. 77.

¹²⁶ Lindegren 1942, VII.

¹²⁷ Lindegren 1942, XVI.

¹²⁸ Printz-Påhlson 1958, s. 160 f.

¹²⁹ Wall 1965, s. 221; Lysell 1983, s. 450.

¹³⁰ Bäckström 1962, s. 75.

den blinda/seende Narkissosmänniskans epistemologiska begränsningar. Hennes avsaknad av begrepp för det sanna omöjliggör för den mer än blinde mannen att bevisa sina misstankar. Det han visar eller talar om är dömt att förvridas, att bli ytterligare en reflexion i speglarnas sal.

Att överskrida blindheten framstår som det eftersträvansvärda, varför diktjaget följer den mer än blinde mannen. Idén om ett tillstånd bortom seende och blindhet är också idén om att nå utanför speglarnas sal. Men detta bortom och utanför är en misstanke som aldrig kan bevisas. Om speglarnas sal bör betraktas med tvivel är idén om ett bortom och ett utanför närmast en fråga om tro. Tron på en sanning bortom och utanför manifesteras av dikternas antikonformistiska modus och symboliseras mer än något av ordet som begår harakiri i krevadernas sken.

ÖGATS POETIK

ATT SKAPA ENHET

Något bättre svar än ögat kan jag inte finna om jag frågar mig själv varför Gunnar Ekelöfs *sent på jorden* och Erik Lindegrens *mannen utan väg* upplevs som sammanhållna verk, varsin oklyvbar enhet, snarare än två samlingar i vilka enskilda dikter mer eller mindre lika väl skulle kunna stå för sig själva. Ögats motivkomplex är oundgängligt i konstruktionen av respektive verks poetiska helhet. Visst fyller ögonen, speglarna, fönstren, de stirrande blickarna och de slutna ögonlocken funktioner inom enskilda dikter, men framför allt fungerar dessa motiv som knutpunkter – bakgrund åt något motiv, belysning åt ett annat, ekon som ljuder mellan dikterna. Bengt Landgren talar om att ”det med årstids- och dygncykelns bildkomplex gestaltade senhetsperspektivet” utgör ”en dominerande organisationsprincip”, ”en viktig strukturerande faktor” och ”ett konstant och enhetsskapande imaginationsmönster” i *sent på jorden*.¹³¹ Samma etiketter kan fästas på båda verkens bruk av ögats motivkomplex.

I Ekelöfs fall handlar det, som jag har visat, huvudsakligen om en korrespondens mellan ögats motivkomplex och tidstemat. Element från dessa två sfärer konstituerar varandras betydelser i en genom hela verket pågående växelverkan. I och med denna växelverkan skapas också själva verkets rörelse från början till slut: från stirrande till blindhet, från gryning till skymning och natt, från leda till död. Denna korrespondens får sitt mest uppenbara uttryck i tids- och ögonsammansatta bilder som ”gryningen kom med brusten blick” och ”skymningens halvslutna ögonlock”.¹³² Allra vanligast är emellertid att tidsmarkörer – från dygnets, årets eller det förestående slutets arsenal – och stoff ur ögats motivkomplex förekommer som till synes separata element och att relationen dem emellan är implicit. Men genom att de återkommande framträder i varandras närhet utkristalliseras ett mönster av korrespondens och växelverkan. Om det deformerande bruket av disparata element utgör den ena

¹³¹ Landgren 1982, s. 130 ff.

¹³² Ekelöf 1932, ”osynlig närvaro”, ”skymning”.

sidan av verkets janusansikte består den andra av den systematiska repetitionens enhetsskapande metod. För detta syfte är ögats motivkomplex av central betydelse i *sent på jorden*.

Medan korrespondensbegreppet är frekvent förekommande i den här uppsatsens *sent på jorden*-analys har det inte getts någon plats i delen om *mannen utan väg*. Det är både befogat och missvisande: befogat eftersom korrespondensen inte är alls lika bärande som i *sent på jorden*; missvisande eftersom den naturligtvis finns där. Den stora skillnaden är att ögats motivkomplex hos Ekelöf korresponderar utåt och med en tydlig mottagare, nämligen tidstemat och dess olika element, medan motsvarande korrespondens hos Lindegren huvudsakligen sker *inom* ögats motivkomplex. Synen, blindheten och speglarnas sal korresponderar med varandra och konstituerar utifrån sitt interna symposium idén om människans hopplöshet i sanningssökandets ödeland. Medan Ekelöfs blindhet är natten, döden och drömmen om en ny barndom är Lindegrens blindhet inget annat än synens realitet.

Ögats signifikans bygger i första hand på repetitionen, att dess motivkomplex är ständigt återkommande. Det blir en motivisk struktur som aldrig upphör att vara meningsskapande. Men redan innan repetitionen hinner börja ges ögats motivkomplex en framskjuten och därmed introducerande position i båda verken. I *mannen utan väg* visar mottot ”solens asketiska öga / och horisonter med födda blindhet”, följt av de två scenanvisningssonetterna förlagda i speglarnas sal med Narkissos som galjonsfigur.¹³³ Redan på detta tidiga stadium låter ögat, blindheten och Narkissosmyten etablera frågor om vad människan ser och inte ser och vad hennes förståelse av verklighet består av. Det fungerar tongivande för resten av verket.

Ekelöf tar tydligt fasta på att etablera ögat tidigt både i enskilda dikter och i diktsamlingen som helhet. I *sent på jordens* två första rader är det lampan och fönstret som ”stirrar”, ett verb som inbjuder till föreställningen om en ögats intensitet.¹³⁴ Fem av de på inledningsdikten följande sju dikterna rymmer i sin öppningsrad element från ögats motivkomplex: ”morgonen vaknar blåögd”, ”gryningen kom med brusten blick”, ”endast sanning kan förklara dina ögon”, ”jag ser inte längre mina egna ögon”, ”jungfruligt tomma speglar mina ögon världen”.¹³⁵ Detta sätt att lyfta fram ögon i tidiga dikters öppningsrader pockar på uppmärksamheten, säger: titta på ögonen och seendet. Det förebådar verkets så centrala färd mot nattens och dödens blinda rike.

Element från ögats motivkomplex förefaller ligga mer kaotiskt strösslade i *mannen utan vägs* diagnos över en blind mänsklighet. Betydelsen ligger i de enskilda bilderna och i den helhet de konstituerar. Utöver de två inledningssonetterna är ordningen inte nämnvärt väsentlig. *sent på jor-*

¹³³ Lindegren 1942, bokens motto, I, II.

¹³⁴ Ekelöf 1932, namnlös dikt.

¹³⁵ Ekelöf 1932, ”flaggprydd sång”, ”osynlig närvaro”, ”ekvation”, ”korollarium till skymningen”, ”KLASSISKT MÅSTERVERK”.

dens modus är ett annat; där finns en något rödare tråd. Ögats korrespondens med tidstemat skapar en narrativ faktor som utgör diktsamlingens framåtrörelse, inte minst via de ögon- och blindhetsfyllda dödsdikterna ”meningslöst orakel”, ”översvämning i storslaget landskap” och ”kosmisk sömngångare”. Denna rörelse når sin upplösning i den avslutande dikten ”apoteos”: ”fader åt din himmel återlämnar jag mitt öga som en blå droppe i havet”.¹³⁶ Ögats slut är inte bara jagets, utan också hela diktsamlingens.

FÖNSTER OCH SPEGLAR

I *sent på jorden* och *mannen utan väg* är ögat både världens och diktens centrum. Detta poetiska organ utgör gränsen mellan den inre och den yttre världen, mellan mikro- och makrokosmos, och blir därigenom alltings mittpunkt. I båda verken fungerar ögat i någon mening både som fönster (låter det yttre ta sig igenom och färga det inre och vice versa) och som spegel (att ögat reflekterar både det inre och det yttre). Detta är särskilt påtagligt i *sent på jorden*. Där flyter inre och yttre skymning kontinuerligt in i varandra och är ömsesidigt konstituerande. Allt blir ett och samma tidsbetingade mörker, och gränsen mellan inre och yttre värld uttraderas. Detta är en central del i Ekelöfs enhetsskapande poetik, där nattens intåg och jagets döende blir ett. Men det är viktigt att notera den dialektiska aspekten av enhetsskapandet. Utgångspunkten är enhetens motsats, ytterligheterna: inre och yttre, själ och omvärld.

Som Landgren poängterar är interiör och exteriör ett ”strukturellt konstituerande motsatspar” i verkets inledande dikter.¹³⁷ De fyra första dikterna är skrivna utifrån en position inomhus. I samtliga förekommer fönster – vindögat, hemmets öga, som ibland är transparent och ibland speglande – och i samtliga refereras till ting och skeenden både inomhus och utanför.¹³⁸ Jag vill hävda att där etableras den subjektspostion som hela verket utgår ifrån. Efter de inledande dikterna internaliseras emellertid denna subjektspostion från hemmet till jaget. Fönstret blir ögat; de dansande gardinerna i ”osynlig närvaro” blir längtan efter slutna ögonlock. Den yttre världen förblir det andra, som inte går att fly, åtminstone inte i livet, utan tvärtom blir ett med jaget.

Liksom med *sent på jordens* hemmiljö inleds *mannen utan väg* med en mer eller mindre avgränsad och definierad plats, speglarnas sal. Men medan Ekelöfs rum präglas av fönster och fladdrande gardiner är Lindegrens rum slutet. Ekelöf framställer en interiör mot en exteriör medan interiör och exteriör hos Landgren är detsamma. Spegelarnas sal är, med Lars Bäckströms tolkning,

¹³⁶ Ekelöf 1932, ”apoteos”.

¹³⁷ Landgren 1982, s. 126.

¹³⁸ Ekelöf 1932, namnlös dikt, ”flaggprydd sång”, ”oktoberspegel”, ”osynlig närvaro”.

en symbol för människans uppfattning av både den inre och den yttre verkligheten.¹³⁹ Den är också, som jag har diskuterat i uppsatsen, en pendang till det mänskliga ögats brister och tillika en syntes av hennes seende och blindhet. Ingen vetenskap kan nås om sanningar i vare sig det inre eller yttre, men i speglarnas sal tror sig Narkissosmänniskan se både sig själv och världen. *mannen utan väg* inleds med en fullbordad dialektisk slutprodukt utan att ange något om dess premisser.

Med det sagt blir speglarnas sal förvisso en premisser i egen rätt. I egenskap av slutet rum och symbol för Narkissosmänniskans epistemologiska begränsningar har salen flera undflyende antiteser: sanningens öga (som i sonett XXXIV genomborras av lögner), sjunde sonettens glaslösa fönster (genom vilket blindheten hånler) och den i sonett XVI förekommande ”man som är mer än blind / vars berättigade misstankar aldrig kan bevisas”.¹⁴⁰ Syntesen mellan speglarnas bedrägliga sal och den för människan ogripbara verkligheten är verket, *mannen utan väg* – detta glaslösa fönster genom vilket den mer än blinde Lindegren, medelst ord som begår harakiri, försöker visa sanningen om det förljugna.

Det går mot bakgrund av verkens inramning att hävda att *sent på jorden* är fönstrets diktsamling medan *mannen utan väg* är spegelns. Men ett problem med det är att fönstrets och spegelns plana yta och statiska beskaffenhet gör karakteriseringen något missvisande (de båda är snarare prismans och discokulans diktsamlingar). Ett annat problem är att man med fog kan hävda att det förhåller sig precis tvärtom: att den enda Narkissos vi egentligen har att göra med här är Ekelöfs diktjag.

JAGET OCH ALLA

En snabb sökning på Litteraturbanken visar att ”jag” och andra former av första person singularis är ungefär lika vanligt förekommande i båda verken. Men trots det – och framför allt trots att det utblickande fönstret är det framstående glasföremålet hos Ekelöf medan Lindegrens dito är självgrubbleriets spegel – framstår *sent på jorden* som en jagets högst personliga uppgörelse med sina egna demoner medan *mannen utan väg* är en närmast subjektlös diagnos över mänskligheten, världen och tidsandan.

Man kan åter titta på inledningarnas etablerande funktion. Förutom barn som leker tyst på golvet i *sent på jordens* första dikt händer inte mycket: ”det vita dukade bordet väntar på någon / vars steg aldrig kommer uppför trappan”, ett tåg som ljuder i fjärran, en dimma som speglar ”gatuför-

¹³⁹ Bäckström 1962, s. 79.

¹⁴⁰ Lindegren 1942, XXXIV, VII, XVI.

säljarnas osynliga rop”.¹⁴¹ Ensamheten är påtaglig. Annat är det i speglarnas sal, *mannen utan vägs* inledande plats, som befolkas av såväl ”ej endast Narkissos” som ”de mycket för många”.¹⁴² Detta kan i sin tur jämföras med när Ekelöf i ”meningslöst orakel” skriver att ”strax efter midnatt skall självmordet fortsätta i stora spegelsalongen eller i kolgruvan”. Spegelsalongen är här något annat än de speglarnas sal som *mannen utan väg* utgår ifrån.¹⁴³ Ekelöfs salong är individens plats – här finns blott den suicidala solitären – medan Lindegren med sin sal etablerar ett kollektivt ärende. Detta speglas, vid ytterligare några sökningar, av att *mannen utan väg* har en betydligt högre frekvens av pronomen i pluralis. Särskilt med det i boken vanligt förekommande viet, noterar Cullhed, låter Lindegren ”det rent personliga predikamentet stå tillbaka för gestaltningen av en i mycket vid mening kollektiv problematik”.¹⁴⁴

Hos Ekelöf finns en stark korrespondens mellan ögonmotivet och jaget. Jagets ensamhet understryks från början av att fönstret stirrar och gryningen kommer med brusten blick; här finns ingen människa att vare sig se eller ses av. När så ”korollarium till skymningen”, verkets sjätte dikt, inleds med raden ”jag ser inte längre mina egna ögon” görs kopplingen mellan jaget och ögonmotivet explicit.¹⁴⁵ Det fortsätter diktsamlingen igenom med: ”i drömmen såg jag sanningen men mörkret slocknade”; ”för att ge mig själv en förevändning att vända ögonen inåt och likna min egen dödsmask”; ”ödet sluter redan mina ögon”; ”skuggor över jorden / vars natt som nalkas är mitt ögonlock”; ”jag vet inte längre vad jag gör det svartnar för ögonen”; jagets återkommande minnen av barndomens blindhet; ”fader åt din himmel återlämnar jag mitt öga som en blå droppe i havet”.¹⁴⁶ *sent på jorden* präglas överlag av ett mycket egocentriskt ögonmotiv.

Hos Lindegren råder raka motsatsen. Där finns för all del de anaforiska sonetterna XVII och XVIII, där totalt elva strofer inleds med ”jag såg”, men de två är anomalier.¹⁴⁷ *mannen utan väg* har inget starkt framstående jag och med detta korresponderar ögonmotivet. Endast vid två tillfällen – när ”mitt öga bedrog oss det sökte endast botten” och när reträtten ”gjuter sin brunn i mitt öga där jag vandrar på jorden” – ges jaget öga, och då i singularis.¹⁴⁸ Som Anders Cullhed påpekar uppträder *mannen utan vägs* ögon inte sällan i just singularis, tillhörande abstrakter och naturfenomen eller helt fristående: ”ett avskalat öga brinner”; ”det intriganta ögat som sakligt betraktar mig”; ”stelt och mörklagt vilar ögat på sin sockel”; ”och planeternas banor skär det aningslösa ögat”; ”åt

¹⁴¹ Ekelöf 1932, namnlös dikt, ”osynlig närvaro”.

¹⁴² Lindegren 1942, I.

¹⁴³ Ekelöf 1932, ”meningslöst orakel”.

¹⁴⁴ Cullhed 1982, s. 87.

¹⁴⁵ Ekelöf 1932, ”korollarium till skymningen”.

¹⁴⁶ Ekelöf, ”KLASSISKT MÄSTERVERK”, ”mot triangeln”, ”kosmisk sömngångare”, ”expansion”, ”översvämning i storslaget landskap”, ”apoteos”.

¹⁴⁷ Lindegren 1942, XVII, XVIII.

¹⁴⁸ Lindegren 1942, XXXI, XXXIX.

lövans gröna maskor där ögat fångat stirrar”.¹⁴⁹ Detta bruk av ögonmotivet – utan innehavare och som ensamt objekt – har inte bara en främmandegörande effekt, utan en framhävande funktion som säger: *ögat i sig* är viktigt här.

Detta mönster motiverar ett tidigare påstående: att medan Ekelöfs ögonmotiv har sin huvudsakliga funktion i korrespondensen med tidstemat har ögat hos Lindegren sin huvudsakliga funktion i korrespondensen inom ögats motivkomplex. Det lindegrenska ögat har ett autonomianspråk som det ekelöfska saknar, vilket hänger samman med att *mannen utan väg* bygger på en strävan efter att nå utanför speglarnas sal, övervinna blindheten och läka ”sanningens öga” medan *sent på jorden* gestaltar en längtan efter blindheten – ögats upphörande och upplösning i intet.

Den etablering av en avgränsad subjektsposition som äger rum i *sent på jorden* (i ensamheten – inledningsvis i hemmet med fönstret som en utblickens möjlighet och därefter i introspektionens svarta drömlandskap) sker inte i *mannen utan väg*. Diktens röst är inte bunden till speglarnas sal. Tonen i de två scenanvisningssonetterna är distanserad, inte minst med första diktens upprepningar av ”i speglarnas sal där [...]”.¹⁵⁰ Denna besynnerliga plats förefaller gestaltas av en utifrån betraktande instans, eller kanske snarare någon som rör sig fritt mellan speglarnas sal och den utanför dolda sanningen. Mot bakgrund av att Narkissosmänniskan inget vet om sin egen fångenskap faller det sig följdriktigt att endast den som är fri kan skildra speglarnas sal. Det påminner om den mer än blinde mannen, som med K-G Walls ord ”har genomskådat allt”.¹⁵¹ Avsaknaden av en avgränsad subjektsposition är vad som konstituerar *mannen utan vägs* subjektsposition: en fritt svävande observatör belägen var han vill – knappt människa, mer ett öga med skrivmaskin.

Där *sent på jorden* kretsar kring ett jag av kött och blod och intensivt känsloliv, och därur får ett narrativ, kan man över huvud taget inte tala om något enhetligt jag i *mannen utan väg*, där ”jag” har karaktären av ett godtyckligt och utbytbar pronomen. Det är inte överraskande då Lindegren, till skillnad från Ekelöf, förefaller ointresserad av att ge uttryck för något individuellt. Cullhed karakteriserar träffande diktingen i *mannen utan väg* som en anonymitetens och universalitetens poesi, i vilken ”[d]e gestalter som glimtar förbi i sonetterna” är att betrakta ”som exponenter för en allmänmänsklig belägenhet”.¹⁵² Det kollektiva ärende som etableras i första scenanvisningssonetten ringas in av den andra sonettens sista strof: ”och att slöjan är det som vi ej annat veta / och att allt vad vi vet är slöjan i speglarnas sal”.¹⁵³ Utifrån detta modus föds sedan formuleringar som ”seklers slutna ögonlock”, ”en förnekande kontinent” eller ”vår eviga blindhet”, vilka inte tillskrivs någon

¹⁴⁹ Cullhed 1982, s. 126; Lindegren 1942, V, XII, XIII, XX, XXXII.

¹⁵⁰ Lindegren 1942, I, II (min kursivering).

¹⁵¹ Wall 1965, s. 221.

¹⁵² Cullhed 1982, s. 161.

¹⁵³ Lindegren 1942, I, II.

särskild.¹⁵⁴ Tillstånden och fenomenen, ofta knutna till ögats motivkomplex, är hos Lindegren snarare allmänmänskliga.

Någonstans däri ligger paradoxen. *mannen utan väg*, verket med speglarna, är fönstrets diktning – med en blick ut mot världen, mänskligheten och speglarnas sal. *sent på jorden*, verket med fönstren, är spegelns diktning – med en blick mot jaget, den egna ångesten, den egna skrällen och den egna längtan. Ögats motivkomplex härbärgerar såväl den universalistiska utblicken som den individualistiska introspektionen.

SEENDE OCH BLINDHET

För att sammanfatta släktskapet mellan *sent på jorden* och *mannen utan väg* i allmänhet, och diktsamlingarnas bruk av ögats motivkomplex i synnerhet, kan man konstatera att likheterna är lika slående som skillnaderna. Denna övergripande slutsats gäller inte minst i fråga om den för båda verken så centrala föreställningen om seende och blindhet, som hos Ekelöf är ett dualistiskt begreppspar och hos Lindegren snarare byggstenarna i ett syntetiskt begrepp.

Båda verken utgår från ett problem. Utifrån detta problem konstrueras en tillämpning av ögats motivkomplex, i vilket en idé om ögats förmåga och oförmåga är bärande. I båda diktsamlingarna används seende och blindhet för att beteckna ett icke-önskvärt tillstånd – hos Ekelöf ett seende diktjag som genom ångestens plågor dras mot blindhetens smärtstillande slutpunkt (och möjligtvis startpunkt), hos Lindegren en mänsklighet som genom sitt seende är blint för verkligheten och sanningen därom. Det lindegrenska seendet är ett seende som ofrånkomligen inbegriper sin egen motsats. Där Lindegren har tvinnat samman två ytterligheter för att söka definiera mänsklighetens tillstånd tummar inte Ekelöf på dualismen och dess spännvidd.

I seendets och blindhetens korrespondens med det generella tidstemat i *sent på jorden* inbegrips också en korrespondens med liv och död. När verkets sista dikt, ”apoteos”, inleds med uppmaningen ”ge mig gift att dö eller drömmar att leva” är det att likställa med: ge mig blindhet eller drömmar att se.¹⁵⁵ Utan dessa drömmar att leva eller se är det ekelöfska seendet dömt att underkuvas medvetenheten om förgängligheten och om eländet som tidens gång bringar. Denna klarhet är i *sent på jorden* tätt förknippad med oro, ångest och fasa.

Det är inte minst om detta som Narkissos och hans gelikar i *mannen utan väg* saknar insikt. Det lindegrenska seendet är i stället präglad av dunkel, och den dominerande känslan är likgiltighet: I speglarnas sal, ”där en enda besmittad snyftning / undkom likgiltighetens korsade värjor” och

¹⁵⁴ Lindegren 1942, IV, XXXIII.

¹⁵⁵ Ekelöf 1932, ”apoteos”.

”ögonbrynet ryckte på de mullfärgade axlarna”, upplevs ingen svindel.¹⁵⁶ Lindegrens Narkissosmänniska påminner om Ekelöfs drömfigur: det blinda barnet, som jaget förvandlas till i drömmen och som letar snäckor med ljus och lykta utan en tanke på att det är sent på jorden.¹⁵⁷ Båda är seende och samtidigt blinda. Men medan barnets ovetskap om avgrunden framställs som eftersträvansvärd förhåller det sig tvärtom med Narkissosmänniskan, vars ignorans är problemet. Den klarhet som är problemet i *sent på jorden* är i *mannen utan väg* det upphöjda idealet.

Slutligen förenas verken i ett överskridandets imperativ. För Lindegren innebär det att människan måste bli mer än blind, eller med andra ord: se förbi och bortom speglarnas sal. Vad som krävs är en kollektiv epistemologisk revolution vars syfte är att frigöra människans själv- och världsbild från chimärer. Med sin universalism och sina sanningsanspråk ämnar *mannen utan väg* att visa vägen. För Ekelöf handlar det om jagets transcendens – att sjungas till sömns av den oändliga modern, återlämna sitt öga åt faderns himmel och bli blind som ett barn.¹⁵⁸ I den ekelöfska blindheten – oavsett om man tolkar denna metaforiska tillflykt som döden, drömmen eller en religiöst-mystisk hängivelse – ska förgängligheten övergå i evighet eller tidlöshet (det är en del av korrespondensen mellan ögats motivkomplex och tidstemat). Senhetsperspektivet, som med sin fjättrande funktion på diktjaget framstår som *sent på jordens* motsvarighet till speglarnas sal, förlorar sin temporala grund och upphör att råda. Det förestående slutet utgör inte längre ett hot.

SLUTORD

Både *sent på jorden* och *mannen utan väg* är dikt som identifierar, gestaltar och söker frigörelse från seendets problem. Med element ur ögats motivkomplex – centrala, dynamiska och frekvent använda – ges därtill en säregen poetisk nyans till en rad andra teman och motiv, såsom jaget, mänskligheten, känslorna, tiden, livet, döden, verkligheten, kunskapen, poesin, tron, tvivlet, fångenskapen och friheten. I detta avseende är de två emellanåt ganska olika diktsamlingarna väldigt lika. Men även olikheterna verken emellan existerar inom ramen för en övergripande likhet: ögats poetik.

Den poetik jag talar om kan karakteriseras som en poetisk och dialektisk tillämpning av två företeelser: dels en repertoar och dels en struktur. Repertoaren kan här förstås som själva stoffet ur ögats motivkomplex medan strukturen är hur detta stoff genom frekvens, variationer och korrespondens ges bärande och enhetsskapande funktioner. Tillämpningen är av såväl expressiv som sammanfogande art; motivet laddas med mening och känslor samtidigt som det fungerar som knutpunkt. I

¹⁵⁶ Lindegren 1942, I, II. Likgiltighetens främsta exempel är annars sonett XXVIII:s första rad: ”Att skjuta en fiende och rulla en cigarett”.

¹⁵⁷ Ekelöf 1932, ”kosmisk sömngångare”.

¹⁵⁸ Ekelöf 1932, ”kosmisk sömngångare”, ”apoteos”.

detta sammanfogande ingår också att gränsen mellan kategorierna – repertoaren och strukturen – upplöses. Det är i första och sista hand en poetik medels vilken ögats motivkomplex används som både repertoar och struktur i en semantisk-poetisk helhet. På detta sätt är både *sent på jorden* och *mannen utan väg* komponerade.

Man kan fråga sig ur vilka estetiska förråd Ekelöf och Lindegren hämtade sina ögon, speglar och fönster. Likaledes skulle man kunna vända blicken och söka följa spåren framåt. I vilken mån kom det som jag kallar för ögats poetik att utöva inflytande på Ekelöfs och Lindegrens generationskamrater och på efterföljande poeter? För att besvara frågor av sådant slag skulle en diakron motivstudie inriktad på ett antal författarskap kunna bereda väg för ett litet litteraturhistoriskt supplement – en parallell genealogi med ögats motivkrets i fokus. Att diktare skulle ha lockats av en poetisk repertoar innehållande element som ögat, fönstret, spegeln och blindheten förefaller mig lättförståeligt, ty de symboliska möjligheterna är lika rika som elementära. Ämnet kan i förstone tyckas perifert, men utifrån mina läsningar av *sent på jorden* och *mannen utan väg* vill jag påstå att ögats motivkomplex kan koncentreras till en utgångsfråga som lyder: Hur ser människan på världen och sig själv? Den frågeställningen, tillsammans med det språkligt-estetiska uttryck som poesin är, låter som kulturens och humaniorans kanske mest grundläggande idé.

REFERENSER

- Algulin, Ingemar, *Den orfiska reträtten. Studier i svensk 40-talslyrik och dess litterära bakgrund* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1977)
- Björling, Gunnar, *Angelägenhet* (Helsingfors: Söderström, 1940)
- Bäckström, Lars, *Erik Lindegren* (Stockholm: Bonnier, 1962)
- Conte, Gian Biagio, *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets* (Ithaca, Cornell Univ. Press: 1986)
- Cullhed, Anders, *"Tiden söker sin röst". Studier kring Erik Lindegrens *Mannen utan väg** (Stockholm: Bonnier, 1982)
- Daemmrich, Horst S., "Themes and Motifs in Literature: Approaches: Trends: Definition", *The German Quarterly* 58:4 (1985)
- Ekelöf, Gunnar, *sent på jorden* (Stockholm: Spektrum, 1932)
- Espmark, Kjell, *Själen i bild. En huvudlinje i modern svensk poesi* (Stockholm: Norstedt, 1977)
- Freedman, William, "The Literary Motif: A Definition and Evaluation", *NOVEL: A Forum on Fiction*, 4:2 (1971)
- Frye, Northrop, *The Anatomy of Criticism. Four Essays* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1957)
- Göransson, Sverker, "Erik Lindegren (1910–1968)", Litteraturbanken (2010),
<https://litteraturbanken.se/f%C3%B6rfattare/LindegrenE/presentation>
- Isaksson, Bernice, *Erik Lindegrens mannen utan väg. Motiv och metaforer*, opublicerad licentiatavhandling (Lunds universitet: 1965)
- Jansson, Mats, "Från periferi till centrum. Om kritikermottagandet av Gunnar Ekelöfs *sent på jorden*", Litteraturbanken (2017),
https://litteraturbanken.se/presentationer/specialomraden/Spj_Jansson.html
- Landgren, Bengt, *Ensamheten, döden och drömmarna. Studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs diktning* (Lund: Berling, 1971)
- Landgren, Bengt, *Den poetiska världen. Strukturanalytiska studier i den unge Gunnar Ekelöfs lyrik* (Stockholm: Almqvist / Wiksell, 1982)

- Lennartsson, Eva-Lena, ”Ögat i Gunnar Ekelöfs diktning”, *Horisont* 24:3 (1977)
- Lindgren, Erik, *mannen utan väg* (Stockholm: egenutgiven, 1942)
- ”Lucifer”, i *Nationalencyklopedin*, tillgänglig via <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/l%C3%A5ng/lucifer>
- Lysell, Roland, *Erik Lindgrens imaginära universum* (Bodafors: Doxa, 1983)
- Matt. 14:22–33, Bibel 2000
- Mukařovský, Jan, *The Word and Verbal Art. Selected Essays* (New Haven: Yale Univ. Press, 1977)
- Olsson, Anders, *Ekelöfs nej* (Stockholm: Bonnier, 1983)
- Olsson, Anders ”Poesi och nihilism. En skiss, en typologi och fyra exempel (Stevens, Björling, Ekelöf och Celan)”, *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 26:3–4 (1997)
- Olsson, Anders, ”Spegeljagets oro”, i Jean Starobinski, *Melankolin i spegeln. Tre läsningar av Baudelaire* (Stockholm: Ersatz, 2009)
- Ovidius, *Metamorfoser*, övers. Ingvar Björkeson (Stockholm: Natur & Kultur, 2015)
- Pedersen, Daniel, ”Efterord”, i Erik Lindgren, *Samlade dikter* (Stockholm: Themis, 2010)
- Printz-Påhlson, Göran, *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism* (Stockholm: Bonnier, 1958)
- Rosińska, Paulina, ”En studie av inre splittring. Jaget i Erik Lindgrens *mannen utan väg*”, *Folia Scandinavica* nr 9 (2006)
- Selander, Sten, ”Det dunkelt sagda”, *Svenska Dagbladet* 23/4 1946, tillgänglig via <https://www.svd.se/a/Xw75km/det-dunkelt-sagda>
- Stein Larsen, Peter, *Nattehimlens poetik. Studier i moderne nordisk lyrik* (Hellerup: Spring, 2011)
- Söderberg, Lasse, ”Om speglar och rinnande vatten”, *Tärningskastet* nr 5 (1979)
- Tegnér, Esaias, *Valda dikter* (Stockholm: Lindqvists förlag, 1966)
- Wall, K-G, ”Mannen utan väg. Kommentarer av en oinvidg” (BLM, 1946) i *40-talsförfattare. Ett urval svenska författare ur 40-talsgenerationen*, red. Lars-Olof Franzén (Stockholm: Aldus/Bonnier, 1965)
- Wide, Anna Greta, *Kyrie* (Stockholm: Norstedts, 1960)
- Wordsworth, William, ”I Wandered Lonely as a Cloud” [1807], tillgänglig via Poetry Foundation, <https://www.poetryfoundation.org/poems/45521/i-wandered-lonely-as-a-cloud>