

# Det heliga ur två perspektiv

Av Emma Tornborg

Intermedialitet är en forskningsdisciplin som sysslar med relationer inom och mellan medier. En genre som utgörs just av en sådan intermedial relation är ekfrasen, som ursprungligen är en retorisk trop, men som i modern litteraturvetenskap används på ett något annorlunda sätt.

En vanlig definition av ekfras är att det är en verbal text som på något sätt beskriver, gestaltar eller representerar en visuell representation, till exempel en målning eller ett fotografi. Det finns också musikaliska ekfraser, där texten beskriver, gestaltar eller representerar exempelvis ett musikstycke. Man kan med semiotiken tala om att det är en text i ett verbalt teckensystem som representerar en text i ett icke-verbalt teckensystem, vilket skulle göra alla medier och konstformer, till exempel broar eller modern dans, möjliga som objekt för en ekfras. I följande artikel fokuserar jag dock på den (numera) klassiska ekfrasen, nämligen litterär text som kretsar kring ikonisk bild.

De två ekfraser som i det följande kommer att analyseras ur ett intermedialt perspektiv är Gunnar Ekelöfs ”Xoanon” ur *Sagan om Fatumeh*<sup>1</sup> och Ella Hillbäcks ”Barmhärtighetens moder” ur *Lovsångens fält*.<sup>2</sup> Dessa dikter verkar vid en första läsning skilja sig åt väldigt mycket, vad gäller komposition, tematik och användandet av intermediala grepp. Vid en närmare läsning uppenbaras dock flera likheter. Syftet med att göra en jämförelse är dels att få en fördjupad förståelse av dessa specifika dikter, dels att undersöka hur ekfrasen fungerar i praktiken. Kan två dikter med så skilda intermediala ingångar samsas under denna beteckning? Och i så fall, vad är det som gör att de hör hemma där? Den ortodoxa ikonerna har gått vinnande ur striden om huruvida det är rätt att avbilda det heliga eller inte. Johannes av Damaskus (ca 675-749) hävdade att i och med att Kristus nedstigit till jorden och där tagit lekamlig gestalt så kan han också avbildas. Johannes argument godtogs och sedan dess är ikonerna etablerad som förmedlare mellan himmel och jord. I ortodox sed har ordet och bilden samma värde, samma sanningshalt. Ikonerna är både avbild av och symbol för den person som ikonerna föreställer. Den är en avbild, eftersom varje ny ikon kopierar de äldre, hela vägen tillbaka till själva ur bilden, Kristus eller Maria själva. Samtidigt fungerar den som ett symboliskt tecken: Den ska se ut på ett visst sätt, oavsett vem som målar den, och dess särskilda utseende gör att den läses på det avsedda sättet.<sup>3</sup> Guldgrunden, symmetrin och den bundna kompositionen kan nämnas bland de kännetecken som ”leder bort från ett illusionistiskt verklighetsskapande mot ett abstrakt över alla tillfälligheter höjt formspråk.”<sup>4</sup>

1 Gunnar Ekelöf, *Sagan om Fatumeh*. Stockholm, 1966.

2 Ella Hillbäck, *Lovsångens fält*. Stockholm, 1962.

3 Ulf Abel, *Ikonen – den besjälade bilden*. Skellefteå, 2006, s. 22f.

4 Ulf Abel, *Ikonen – bilden av det heliga*. Hedemora, 1988, s. 56. Se även *Ikonen – den besjälade bilden*: ”Det eviga ’nu’, som är ikonens, går dock sällan tillbaka på något entydigt jordiskt historiskt ’då’. Det är så långt vi kan komma från en verklighetsframställning ’vid fotograferingsögonblicket’” (s. 40).

## Diktanalys

Både i den första dikten, ”Barmhärtighetens moder”, av Ella Hillbäck och i den andra, ”Xoanon”, av Gunnar Ekelöf tilltalas ett du. Detta du är ikonens representation av jungfru Maria, vilket framgår på flera sätt. Dels genom beskrivningen, dels genom de namn som diktarna ger henne, och dessutom, i Hillbäcks fall, för att samma dikt i en utgåva av hennes dikter i urval<sup>5</sup> har bytt namn till ”Inför ikonen på väggen”. I båda dikterna har den tilltalade flera namn. Hos Hillbäck kallas hon ”Barmhärtighetens moder”, ”Eleüsa”, ”Panagia” och ”Madonnan”. I ”Xoanon” kallas hon ”Panayía”, en annan stavning av Panagia, ”Hodigíttria” och ”Philoúsa”.<sup>6</sup> Det är dock samma religiösa gestalt som tilltalas. Panagia betyder ”den allheliga” och har genom tiderna uppträtt i olika religioner och i olika gestalter, som Diana, Astarte, Magna Mater och i kristendomen jungfru Maria. Det tycks vara denna allheliga som Gunnar Ekelöf vill åt i sina mystiskt orienterade dikter.<sup>7</sup> Vad gäller dikten ”Xoanon” kan vi dock, tack vare diktens ikoniska tydlighet, fastställa att det är en kristen ortodox ikon som avses, en ikon som representerar Jungfru Maria. Även Hillbäck syftar otvetydigt på just den kristna modern.

Dikterna handlar således om bilden av jungfrun såsom hon framställs enligt ortodox sed. I båda dikterna är det en ikon med modern och sonen som tilltalas, men sonen spelar en underordnad roll.

### 1 Spatiala och temporala egenskaper

Båda dikternas peripeti inträder när träet introduceras. Träbiten, ikonens väv, är den mycket påtagliga och plastiska stomme på vilken bilden sedan målas. I ”Barmhärtighetens moder” kan vi läsa: ”Intag din plats till vänster/där en lampa väntar dig.” Längre fram läser vi: ”Se, din plats är redan smyckad/med granatäppelblom, /vi har smyckat din vägg med kvistar/av oliv och basilikum” Och mot slutet: ”Intag din plats i det svartnade träet.” Jungfruns plats är tom, men alla attribut finns på plats: den röda lampan som lyser när mysteriet är fullbordat och brödet och vinet blivit till Jesu kött och blod, de dekorativa och väldoftande örter och växter som de bedjande har fäst kring ikonen för att visa sin vördnad, till och med ”det svartnade träet” är på plats. När kommer Panagia?

I ”Xoanon” uppträder träet också mot slutet: ”Jag lyfter guldgrunden och undermålningen/ tills träet med dess täta ådring ligger bart: /En gammal plankbit av oliv, som sågats ur/ett stormfällt träd, en gång för längesen/vid någon kust mot norr.” Vart har Panayía tagit vägen?

Frånvaron understryker ikonens plasticitet, eftersom den blottlägger träet, som är ett konkret ting. Dikterna handlar först och främst om *bilden* av madonnan. Formuleringar och ord som ”det svartnade träet”, ”undermålning” och ”träets täta ådring” berättar för läsaren vad det rör sig om och aktiverar skapandet av de inre bilderna: de flesta har någon gång sett en ikon.

<sup>5</sup> Ella Hillbäck, *Skapelsesånger*. Stockholm, 1964.

<sup>6</sup> Detta är olika namn som används på jungfru Maria. Eleüsa betyder den ömma, den barmhärtiga. Hodigíttria betyder den vägledande och Philoúsa den kärleksfulla. Jfr. Anders Olsson, *Ekelöfs nej*. Stockholm, 1983, s. 159.

<sup>7</sup> Anders Olsson, *Gunnar Ekelöf*, 2002, s. 131.

Den traditionella bilden är till sin natur spatial och statisk, medan det verbala språket vanligtvis kännetecknas av det temporala flödet och förmågan att representera rörelse. Det blir tydligt i "Barmhärtighetens moder". Rörelsen och det temporala finns representerade i jungfruns vandring mot bilden. Att det passerar tid markeras av den väntan som diktjaget upplever, en väntan som har fyllts ut av arbetet med att smycka väggen på vilken ikonerna hänger. I samma stund som madonnan blivit till bild, stannar också diktens värld upp ett ögonblick: "Inför din dunkelt lysande bild/Inför din son, inför din skäppa av frid/står vi med stillnade hjärtan/mitt i vår längtans vågor/likt de mörka sykomorer/bugande mot jorden." Diktjagets hjärta är stillnat mitt i längtans vågor. I sin artikel "Ekphrasis and the Still Movement of Poetry" menar Murray Krieger att ekfrasens syfte är "to use a plastic object as a symbol of the frozen, stilled world of plastic relationships which must be superimposed upon literature's turning world to 'still' it."<sup>8</sup> Stillheten i "Barmhärtighetens moder" tycks komma till stånd efter att madonnan lutat sin "skuldra mot aftonens guldgrund." Innanför träbitens gränser är världen statisk och tvådimensionell. Därför kan madonnan luta sin skuldra mot bakgrunden, som om den vore en vägg. Den avbildade och bakgrunden blir till två delar av en bildkomposition. "Aftonens guldgrund" är dels en beskrivning av ikonens bakgrundsfärg, och dels en metafor för solnedgångens lysande färger.

I sin bok *Ekfraser. Gunnar Ekelöfs billedbeskrivande digte* ser Anette Fryd upprepningarna: "Jag lyfter", "jag löser" och "jag lösgör" i "Xoanon" som temporala konstruktioner: "Ikonen drages ind i en tidssekvens og et narrativt projekt."<sup>9</sup> Det intressanta är att trots att det förekommer ett narrativt moment, precis som Fryd skriver, så är och förblir madonnan ett statiskt objekt. Det är diktjaget som agerar men hans handlingar möter ingen reaktion från objektet. Hon betraktar honom genom hela avklädningen, och fortsätter även efter att all färg är borta. Hans försök att blottlägga det representerade bakom representationen är en akt som alltid ska fortgå, eftersom varje ny reduktion måste föregås av ett återskapande: "samma Panayía uppenbaras åter/när hjärtat önskar." På det sättet är den också fast i det eviga nu, som är ikonens tid. Fryd menar att "Xoanon" är en ikonoklastisk dikt eftersom den "fjermer billedets visualitet".<sup>10</sup> Det är inte riktigt menar jag, eftersom dekonstruktionen i sig innefattar en konstruktion. Bilden skapas framför läsarens ögon medan den förintas framför diktjagets, och diktjaget måste skapa bilden på nytt inför varje ny reduktion. Ingen detalj har förtigits. Varje del av bilden, varje lager färg, har just genom sitt avlägsnande tydliggjorts för oss. Ekelöf själv har kallat denna metod "beskrivning och avklädning".<sup>11</sup> Även ikonens uppbyggnad, själva hantverket, levandegörs när diktjaget utför ikonmålarens uppgifter, fast omvänt. Nedmonteringen av bilden är snarare ett uttryck för den negativa mystikens sätt att söka efter det heliga än för ikonoklasm.

"Xoanon" skrevs mot en förlaga, en existerande ikon som Ekelöf hade i sina samlingar. Fryd tycks dock på grundval av att ikonerna "uppenbaras" för diktjaget "när hjärtat önskar" och

8 Murray Krieger, "Ekphrasis and the Still Movement of Poetry" (1967), i *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore/London, 1992, s. 266.

9 Anette Fryd, *Ekfraser: Gunnar Ekelöfs billedbeskrivande digte*. København, 1999, s. 60.

10 Fryd, 1999, s. 60.

11 Olsson, 1983, s. 160.

han äger den ”om detta att äga är att ingenting äga”, ifrågasätta dess ontologiska status, trots att hon är medveten om den existerande förlagan. Citaten, menar Fryd, ”antyder, at ikonerna er imaginære. (...) Hele digtet kan forstås som en sådan fremskrivning af et billede gennem sprogets imaginære bevægelser.”<sup>12</sup> Det är dock viktigt att påpeka att den ortodoxa ikonens uppgift är att vara ett möte mellan människan och det gudomliga. För att detta möte ska kunna komma till stånd måste betraktaren vara aktiv, vilket hon är när hon mediterar över bilden och utför de ritualer som hör samman med meditationen: ”Rätt tolkad uppenbarar den, och gör förnimbart, det som är fördolt för människan, framhåller Johannes (Damaskenos).”<sup>13</sup> Ikonen kommer till liv, ”visar sig”, ”när hjärtat önskar”, alltså när betraktaren aktivt tolkar den, vilket jag menar är vad som sker i ”Xoanon”. Det finns alltså en artefakt i rummet, ett ting att förhålla sig till. Detta statiska objekt är tidlöst, men diktjagets handlingar är, som vi sett innan, bundna av tiden. Dikten skapar en spänning mellan det temporala och det statiska. I ”Barmhärtighetens moder” är förhållandet mellan tid och rum som sagt annorlunda. Spänningen uppkommer inte eftersom dikten går från rörelse till stillhet.

## 2 Semantisk fokusering och semantisk expansion

Enligt Hans Lund bör Roland Barthes begreppspar *ancrage/relais*, som främst använts på analyser av text och bild i kombination, också gå att använda på bildtransformerade texter. Han föredrar dock att kalla begreppen semantisk fokusering och semantisk expansion. Ekfrasen kan fungera semantiskt expanderande genom att inkludera ett temporalt skeende som äger rum innan eller efter det ögonblick som det visuella konstverket skildrar. En semantisk expansion innebär alltså att texten tillför något till bilden som bilden själv inte kan representera. Motsatsen, semantisk fokusering, innebär att några få beståndsdelar i bilden lyfts fram och accentueras, varpå andra delar hoppas över och förtigs.<sup>14</sup> Angående dessa tomrum citerar Clüver Stephen C. Behrendt, som nämner ”referens genom utelämnande, tomrummets och tystnadens vältalighet.”<sup>15</sup>

I ”Barmhärtighetens moder” skildras den rörelse som föregår målningens eviga nu. Madonnan, den representerade, vandrar långsamt fram till sin egen representation. Beskrivningen av den vandringen tillför ett narrativt moment och en rörelse till bilden: ”Madonnan i havsländerna/som vandrar över musselskal/kommer emot oss med barnet på armen.” En verklig värld med steniga vägar, åsnestigar och bergspass omger henne. Hon har även med sig ”friskt vatten/och bergens honung i lerkruset/(där några bin dröjt sig kvar)” Allt detta har läsaren med sig när madonnan stelnar till bild. En semantisk expansion har således ägt rum.

Även i ”Xoanon” sker en semantisk expansion. Dels genom omnämmandet av dess tillkomst: ”En gammal plankbit av oliv, /som sågats ur ett stormfällt träd, en gång för längesen/ vid någon kust mot norr.” Den raden styr läsaren bort från bildens här och nu till ett där och då, som bilden i sig inte kan representera. Dels sker en semantisk expansion när diktjaget

12 Fryd, 1999, s. 58.

13 Abel, 2006, s. 30.

14 Hans Lund, *Texten som tavla*. Lund, 1982, s. 35, ”Den ekfrastiska texten” i *I musernas tjänst*. Stockholm/Stehag, 1993, s. 219f.

15 Claus Clüver, ”Om intersemiotisk överföring”, i *I musernas tjänst*. Stockholm/Stehag, 1993, s. 190.

vid två tillfällen omtalar jungfruns vänstra bröst som det ”med smärtorna”, något som inte framgår av bilden, men som vi vet eftersom vi är bekanta med passionshistorien och Marias hjärtesorg.

### 3 Diskussion: ekfrasens två vägar

Diktjaget i ”Xoanon” avkläder madonnan alla attribut, men också hennes kläder och hennes kropp, del för del, tills bara träet är kvar. Under hela tiden blir han betraktad, och när bara träet är kvar, betraktar dess öga, ett kvisthål, honom.<sup>16</sup> Madonnan är fortfarande kvar, trots att alla utanpåverk har försvunnit. Diktjaget har en meditatív relation till objektet. De synliga delarna av ikonerna ses som arbiträra tecken, ”ty varje attribut/som hör till denna Panayía går att lyfta”. Dessa attribut är enbart symboliska tecken för det betecknade, som inte går att nå, inte ens, få man anta, när enbart träet är kvar. Trots att denna reduktion har setts som ett uttryck för ikonoklasm, är bilden närvarande dikten igenom. Den detaljerade beskrivningen av varje del av ikonbilden samt dess plastiska komposition med undermålning och guldgrund för med sig att ikonerna, samtidigt som den försvinner för diktjaget, skapas i läsarens medvetande. Det är frågan om en cirkelrörelse: Madonnan kan visa sig på nytt ”när hjärtat önskar” och då sätts processen igång igen. Varje dekonstruktion förutsätter en rekonstruktion. Meditationens mål nås dock aldrig, diktjaget kan inte finna det representerade bakom representationen. Tingen ligger alltid mellan människan och den andra världen.

I ”Barmhärtighetens moder” sker också en meditation, men i motsatt riktning. Istället för att stå inför en ikon står diktjaget inför en svartnad träbit och väntar på att madonnan ska uppenbara sig. När det väl sker, fryses det temporala flödet, ”vår längtans vågor”, en liten stund, så att betraktarna kan stå ”med stillnade hjärtan”. Ikonerna i sig beskrivs inte särskilt detaljerat. Vi får veta att både jungfru Maria och Jesusbarnet är avbildade, och att ikonens bakgrund är guldfärgad. Vi får också en del information om hur det ser ut runtomkring ikonerna, med lampan och utsmyckningarna. Genom semantisk expansion får vi ta del av vad som händer innan bilden ”blev till”, och där finns betydligt fler detaljer. Madonnan är en del av diktjagets värld innan hon blir till bild, men innanför ramarna befinner hon sig i en annan verklighet. Det är som bild hon kan trösta och hela betraktaren. Förkroppsligad är hon utom räckhåll för oss, men förtingligad, frambesvärjd i ikonens uppenbarelseform, kan vi etablera kontakt med henne och den andra värld som hon är en del av.

### Slutsats

Att båda dikterna är ekfraser råder det ingen tvekan om. De representerar ett visuellt konstverk och skapar tydliga bilder hos läsaren. Till viss del är dikterna beroende av läsarens förförståelse och kännedom om ikonmåleri för att kunna fungera som ekfraser, men i den västerländska tolkningsgemenskapen är ikonerna en etablerad konstform.

Ekfrasens gränser utmanas åt båda hållen. I ”Xoanon” ser vi hur något kan levandegöras genom att det försvinner och i ”Barmhärtighetens moder” hur bilden kan frambesvärjas utan

<sup>16</sup> Se exempelvis Anders Olsson, 1983, s. 159, eller Bengt Landgrens bok *Ensamheten, döden och drömmarna: studier över ett motivkomplex i Gunnar Ekelöfs diktning*. Stockholm 1971.

att den närmare beskrivs. I Ekelöfs dikt är det främst den detaljerade beskrivningen som återskapar bilden i läsarens medvetande. Därigenom är den en relativt traditionell ekfras, vilket är svårt att tro vid en första läsning. Reduceringen ligger nämligen framförallt på det tematiska planet. Hos Hillbäck sker den intermediala transformationen genom semantisk expansion och anspelningar på ikonens bildform och attribut. Det är alltså tydligt att en dikt som på det sättet väcker bildassociationer, utan att för den skull i detalj beskriva bilden, också är en ekfras. Genom att referera till kända bilder, motiv och bildstrukturer, samt till olika traditioner som förknippas med dessa, kan författaren få med sig läsaren, så att denne i sitt inre skapar de bilder som dikten är menad att frambesvärja.

## **Bilaga: dikter behandlade i artikeln**

### *Barmhärtighetens moder*

Stig in i vår människovånda  
med din son och en skäppa sval frid  
o Eleusa, Barmhärtighetens moder!  
Intag din plats till vänster  
där en lampa väntar dig  
röd som hjärtat  
i vårt mörka och enda rum.  
Stig, stig in och tveka ej.  
Stig in över tröskeln till vårt hem  
med din son på armen  
och vid din hand en skäppa frid  
o Guds moder.  
Se, din plats är redan smyckad  
med granatäppelblom,  
vi har smyckat din vägg med kvistar  
av oliv och basilikum.  
De steniga vägarnas, de branta  
åsnestigarnas och bergspassens  
Panagia, du skuggrika  
med friskt vatten  
och bergens honung i lerkruset  
(där några bin dröjt sig kvar)  
Madonnan i havsländerna  
som vandrar över musselskal  
kommer emot oss med barnet på armen.

Stig in i vår torftiga människoboning,  
vårt håliga mörker, vår tomhets ler.  
Stig in i vår hydda, vår andedräkt  
som är het av oro  
likt den brännande sunnanvinden.  
Stig in, Barmhärtighetens moder  
o Eleusa  
stig in under takbjälken.  
Intag din plats i det svartnade träet.  
Luta din skuldra mot aftonens guldgrund  
som djupnar bortom glesa pinjeskogar.

Inför din dunkelt lysande bild  
Inför din son, inför din skäppa av frid,  
står vi med stillnade hjärtan  
mitt i vår längtans vågor  
likt de mörka sykomorer  
bugande mot jorden.

*Xoanon*

Jag äger, i dig, en undergörande Ikon  
 om detta att äga är att ingenting äga  
 så som hon äger mig. Så äger jag henne.  
 Hon gavs mig samma dag hon 'visat sig'  
 på tid bestämd förut, på fastställd plats  
 och samma Panayía uppenbaras åter  
 när hjärtat önskar. Stödd mot hennes arm  
 står på en omvänt perspektivisk pall  
 i full ornat ett vuxet lindebarn  
 som är den siste fursten av min ätt  
 Jag lyfter bort honom, ty varje attribut  
 som hör till denna Panayía går att lyfta  
 som plundrarn rycker loss en silversmeds basmá  
 från någon bild med händer mörknade och sönderkyssta  
 Jag lyfter kronan och de båda fröjderoparna  
 från deras moln och guldgrund i de övre hörnen  
 Jag lösgör smyckespännet från Maphoriet  
 och lyfter detta dok från håret och från halsen  
 Jag löser vecken över hennes högra bröst  
 och varligt vecken över hennes vänstra  
 med smärtorna. Jag lyfter som en spindelväv  
 den tunna underklädnaden, som lämnar gåtan  
 på en gång löst och olöst, och hon ser på mig  
 med bruna ögon i de blå ögonvitorna –  
 ser på mig oavvänt... Jag lösgör armarna  
 den bruna handen med sin ros, de bruna brösten  
 det högra först, det vänstra varligt sist  
 med smärtorna, och gördeln efter att ha kysst den  
 Jag lyfter pannan, hårfästet och kinderna  
 och sist de stora ögonen som ser på mig  
 ser på mig oavvänt, också när de är borta  
 Jag lyfter guldgrunden och undermålningen  
 tills träet med dess täta ådring ligger bart:  
 En gammal plankbit av oliv, som sågats ur  
 ett stormfällt träd, en gång för längesen  
 vid någon kust mot norr. Där finns i träet  
 nästan igenväxt, ögat av en kvist  
 som bröts i trädets ungdom någon gång –  
 Du ser på mig. Hodigíttria, Philóusa

## Litteraturförteckning

### Primärlitteratur

- Ekelöf, Gunnar, 1966, 'Xoanon' i *Sagan om Fatumeh*. Stockholm: Bonniers förlag.  
Hillbäck, Ella, 1962, 'Barmhärtighetens moder' i *Lovsångens fält*. Stockholm: Bonniers förlag.

### Sekundärlitteratur

- Abel, Ulf, 1988, *Ikonen – bilden av det heliga*. Hedemora: Gidlunds Bokförlag.  
Abel, Ulf, 2006, *Ikonen – den besjälade bilden*. Skellefteå: Artos förlag.  
Clüver, Claus, 1993, 'Om intersemiotisk överföring' i *I musernas tjänst*. Stockholm/Stehag: Symposium.  
Fryd, Anette, 1999, *Ekfraser. Gunnar Ekelöfs billedbeskrivende digte*. København: Museum Tusulanums Forlag, Københavns universitet.  
Krieger, Murray, 1992, 'Ekphrasis and the Still Movement of Poetry' (1967), i *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore/London.  
Lund, Hans, 1982, *Texten som tavla*. Lund: Liber Förlag.  
Lund, Hans, 1993, 'Den ekfrastiska texten' i *I musernas tjänst*. Stockholm/Stehag: Symposium.  
Olsson, Anders, 1983, *Ekelöfs nej*. Stockholm: Bonniers förlag.  
Olsson, Anders, 2002, *Gunnar Ekelöf*. Stockholm: Bonniers.