



MARTIN WELANDER

# Grå verklighet, gyllne fantasi

SKAPANDETS PROBLEMATIK I  
R.R. EKLUNDS AFORISTISKA FÖRFATTARSKAP



**GRÅ VERKLIGHET, GYLLNE FANTASI**

**MARTIN WELANDER**

# Grå verklighet, gyllne fantasi

SKAPANDETS PROBLEMATIK I  
R.R. EKLUNDS AFORISTISKA FÖRFATTARSKAP

•

**PÄRMBILD: PORTRÄTT AV R.R. EKLUND, CA 1917,  
ÅBO AKADEMIS BILDSAMLINGAR**

**© MARTIN WELANDER 2013  
GRAFISK FORM: FREDRIK BÄCK  
TRYCK: UNIGRAFIA, HELSINGFORS 2013**

**ISBN 978-952-10-8696-0 (HÄFTAD)  
ISBN 978-952-10-8697-7 (ELEKTRONISK)**

Men låt mig vara stilla. Må grumlet inom mig lägga sig.  
Låt mig få barnets blick. Låt mig om blott för ett ögon-  
blick spegla den underbara tillvaron.

R.R. Eklund, anteckning 18 april 1931

# INNEHÅLL

FÖRORD	9
I. INLEDNING	13
I.1 Bilden av R.R. Eklund	26
I.2 Tidigare forskning	40
I.3 Skapandets problematik i en estetisk-idealistisk kontext	43
II. R.R. EKLUNDS AFORISTISKA TEXT	59
II.1 Aforistikens plats i författarskapet	60
II.2 Begreppet aforism	67
II.3 R.R. Eklund och aforismen	75
II.4 Den fragmentariska betraktelsen	82
II.5 Skrivandets dubbla standard	93
III. BARNET I PARADISET	107
III.1 Regression och frihet från ansvar	108
III.2 Barnet i naturen	121
III.3 Dikotomin natur-kultur	129
III.4 Dikotomin ute-inne	140



IV.	DEN SUBLIMA UPPLEVELSEN	155
IV.1	Begreppet <i>det sublima</i>	156
IV.2	Slätten som sublimt landskap	164
IV.3	Det sublima och skapandet	177
IV.4	Genidyrkan	187
V.	DET ÅNGESTFYLLDA SKAPANDET	203
V.1	Inflytandets ångest – Södergran och Schopenhauer	205
V.2	Frigörelsen från modernismen	222
V.3	Svagheten som credo	236
V.4	Mellan grått och gyllne	244
VI.	DET SKAPANDE JAGET	255
	SUMMARY	266
	KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING	270
	PERSONREGISTER	280



**N**ÄR JAG NU SER tillbaka på arbetet med den här avhandlingen faller en aforism av R.R. Eklund mig i sinnet: "Vara vis: att bara behöva se och konstatera. Forska och förklara är yttringar av vår inferioritet". Som litteraturforskare får man ofta med ödmjukhet acceptera ordens sanningsvärde. Samtidigt kunde man – för att utveckla tanken i en helt eklundsk riktning – ersätta ordet inferioritet med mänsklighet. Våra brister är det som definierar oss som människor, och förklaringsbehovet är förvisso något djupt mänskligt.

Mänskligt är också behovet av hjälp och stöd i det sisyfosarbete avhandlingsskrivandet ofta känns som. Det finns många som har min tacksamhet, och trots att de alla vet det vill jag här nämna åtminstone några av de viktigaste.

Min största skuld står till min handledare Holger Lillqvist, vars enorma kunskaper endast överträffas av hans vänlighet och ständiga tillgänglighet. Mycket mer kunde sägas om hur högt jag värderar vårt samarbete, men här får det räcka med att konstatera att Holger för mig alltid kommer att definiera ordet *mentor*. Avhandlingens granskare Roger Holmström och Torsten Pettersson har med insiktsfulla kommentarer och motiverad kritik förbättrat och förädlat avhandlingsmanuskriptet. Jag är därtill hedrad av att Torsten Pettersson åtagit sig uppdraget som opponent. Merete Mazzarella har tjänat som föredöme för vad litteraturvetenskaplig text också kan vara, därtill har hennes välvilliga och kloka läsning av manuskriptet varit till stor nytta.

Lärare, personal och rumskamrater på Nordica vill jag tacka för intresse, uppmuntran, diskussioner och kommenta-

10 rer, inte minst inom ramen för vårt läroämnes utmärkta forskningsseminarium. Här kan särskilt nämnas Claus Elholm Andersen, Hadle Oftedal Andersen, Kristina Malmio, Rita Paqvalén, Trygve Söderling och Ebba Witt-Brattström. Insiktsfulla kommentarer har jag under arbetets gång fått också på Svenska litteratursällskapets doktorandseminarium, inte minst av doktorander och lärare vid Åbo Akademi. Doktorandkollegorna Anna Biström, Tatjana Brandt, Eva Kuhlefeldt, Hanna Lahdenperä, Topi Lappalainen, Agneta Rahikainen och Daniela Silén har, förutom genom kloka kommentarer på forskningsseminariet, också i övrigt utgjort ett stöd och ett välbehövligt kollegialt sammanhang. Detta gäller också för vännerna och kollegorna i doktorandföreningen Nordok. Jag vill därtill offentligt nämna dem som genom sin finansiering rent konkret möjliggjort arbetet: Nylands nations fonder, Helsingfors universitets vetenskapsstiftelse, Svenska litteratursällskapet samt Svenska kulturfonden.

R.R. Eklunds anhöriga har visat mig det stora förtroendet att låta mig studera och kopiera Eklunds efterlämnade papper – för deras vänliga bemötande är jag djupt tacksam. I det här sammanhanget vill jag också nämna Robert Åsbacka. Jag vill också rikta en varm tanke till vänner, släktingar och bekanta som intresserat sig för avhandlingens framskridande. Här vill jag särskilt lyfta fram bokens formgivare Fredrik Bäck, vars snille och smak knappast undgår någon som håller boken i sin hand.

Mina föräldrar och mina bröder med familjer utgör ett sammanhang där det är lätt att koppla bort tankarna från avhandlingsprojekt och andra bekymmer. Min hustru Kristel har hela tiden trott på min förmåga att ro projektet iland – ofta mer än jag själv. Vår underbara dotter Edith föddes bara två månader innan manuskriptet lämnades in till förhands-

granskning. En halvårsperiod som föräldraledig innan sista redigeringsvarvet gav mig oerhört mycket – inte minst ett välbehövligt perspektiv på tillvaron. Tanken på vår lilla familj har under den här intensiva tiden mer än något annat gett mig inspiration och kraft att slutföra arbetet.

11

Helsingfors, våren 2013

*Martin Welander*



Ni bad mig sända Er något som jag skrivit. Så gärna skulle jag göra det, om jag åstadkommit något annat än fragment, erbarmliga fragment, åt vilka jag brukar rodna av förtrytelse någon vecka sedan jag skrivit dem. [...]¹

**I** DET HÄR UTDRAGET ur R.R. Eklunds fjärde brev till Hagar Olsson finns något centralt i den vid tillfället 21-åriga blivande författarens personlighet.<sup>2</sup> Det högstäm-  
da tonläget, den på gränsen till barnsliga öppenhet. Missnöjet med den egna litterära produktionen, den trots allt genomlysande stoltheten. Att mycket av hans författarskap skulle komma att bli fragment visste han inte ännu vid den här tiden, två och ett halvt år innan han debuterade. Att det var just de här fragmenten – nämligen hans aforistik – som skulle komma att ses som den kvalitativt mest högtstående delen av detta författarskap visste han ännu mindre.

Här finns också fröet till det som jag själv uppfattar som det mest säregna och unika i Eklunds författarskap. En dialog med det egna skrivandet för väl på något plan alla författare – åtminstone någon gång. Det speciella i Eklunds fall är att den här dialogen hos honom utvidgas till en konstnärlig och personlig kamp av monumentala proportioner, som genomsyrar hela hans författarskap. Särskilt tydligt manifesterar sig den här kampen i hans aforistik, där den blir ett slags *sine qua*

1 R.R. Eklund, brev nr 4 till Hagar Olsson, 21.11.1916, Svenska litteratursällskapets arkiv, mapp 783.

2 Initialerna R.R. står för Ragnar Rudolf. Efter debutboken *Jordaltaret*, som han signerade med sitt fulla namn, använde han enbart förnamnsinitialer.

14 *non* – ett tema som gör sig gällande i läsningen av snart sagt varje aforism.

Det övergripande syftet för den här studien är att erhålla en tematisk helhetsförståelse för R.R. Eklunds aforistiska författarskap. I undersökningen läggs speciell fokus på den estetisk-idealistiska idéhistoriska kontext som är tematikens filosofiska bas. Jag intresserar mig också för formella frågor och undersöker Eklunds aforistiska stil och hur denna stil kan relateras till innehållet och tematiken. En utgångspunkt är att skapandets problematik finns med genom hela författarskapet och därmed erbjuder en möjlighet att granska det som en tematisk helhet. Ofta kommenteras den här problematiken explicit, så som i den ovan citerade brevpassagen, men ännu oftare finns den med som en tematisk underström. Den meta-textuella dimension som hittas i många av Eklunds texter är betydelsefull i sig och viktig för en djupare förståelse av författarskapet som helhet.

I min undersökning fäster jag mig vid ett antal mer specifika teman som är centrala för förståelsen av Eklunds egenart. Ett sådant tema är regressionsfantasin som intar en prominent position i flera böcker. Eklund skrev mycket om och ur barnets perspektiv på världen, och fantasin om att fly tillbaka till barndomen är en viktig drivkraft i många av hans texter. Den österbottniska slätten är ett nyckellandskap för Eklund genom hela författarskapet. Slätten kopplas, förutom till barndomen, till begreppet det sublima, vilket också ställs i relation till Eklunds dyrkan av kraft, hjältar och genier. Också den estetisk-idealistiska kontext som Eklund hela tiden relaterar till kan sägas vara ett tema i sig. Eklund kommenterar aktivt idéer och tankar ur denna tanketradition, och ofta knyts också hans filosofiska intresse till den allt dominerande frågan om det konstnärliga skapandets möjlighet och omöjlighet.



Eklund gav ut tolv volymer mellan åren 1919 och 1945. Dessa kan grovt delas in i tre huvudgrupper med fyra volymer i varje grupp: lyrik, romaner och aforistik/kortprosa:

<i>Jordaltaret</i>	1919	kortprosa
<i>Grått och gyllne</i>	1926	aforistik
<i>Det unga ögat</i>	1927	lyrik
<i>Den gåtfulla gästen</i>	1932	roman
<i>Värld från veranda</i>	1934	lyrik
<i>Himmelstimran</i>	1937	roman
<i>Rymd och människa</i>	1938	aforistik
<i>Du stallbror med Gud</i>	1940	lyrik
<i>Gissel och möjor</i>	1942	lyrik
<i>Liten drömmarpilt</i>	1943	roman
<i>Ny dag börjar</i>	1944	roman
<i>Loggbok på landbacken</i>	1945	aforistik

Flera av böckerna rör sig i gråzonerna mellan dessa grovt tillhuggna kategorier, till exempel kunde romanen *Den gåtfulla gästen* också finna sin plats i kategorin aforistik/kortprosa, då den stundvis bryts upp i aforistiska betraktelser. På motsvarande sätt kunde den prosalyriska debutboken *Jordaltaret*, som jag här räknar in i kortprosan, möjligen också placeras i lyrikgruppen.<sup>3</sup>

För att ta sig an ett så pass omfattande författarskap är avgränsning ett måste. Jag har valt att koncentrera mig på den del av författarskapet som framstår som intressantast med tan-

<sup>3</sup> *Jordaltaret* har försetts med ett antal genrebeskrivningar, men de flesta litteraturhistoriker har ändå valt "prosadikter" som genrebestämning för boken, t.ex. Warburton (1951 och 1984), Holmqvist (1951), Schoolfield ("prose poems", 1998). Däremot betecknar Rabbe Enckell boken "aforismsamling" i sin inledning till *Modärn finlandssvensk lyrik* (Helsingfors 1934), s. 335.

16 ke på Eklunds egenart – aforistiken och den aforistiska kortprosan. Detta betyder – i enlighet med listan ovan – att jag har tre hela böcker att handskas med som primärmaterial. Dessa är, i kronologisk ordning: *Grått och gyllne*, *Rymd och mänskliga* samt *Loggbok på landbacken*. Därtill räknar jag de mer aforistiska partierna ur böckerna *Jordaltaret* och *Den gåtfulla gästen* till primärmaterial. I *Jordaltaret* ligger många texter på gränsen mellan den reflekterande aforismens och prosapoemets genre. Flera av aforismerna i *Den gåtfulla gästen* publicerades också separat i flera tidningar och tidskrifter, vilket förstärker intrycket av att de åtminstone delvis är fristående från romanens mimetiska nivå.<sup>4</sup> I ett tidigare anteckningsmanuskript med titeln ”Ensam” finns ramberättelsen inte alls med, utan manuskriptet liknar till sin uppbyggnad snarare en något mer sammanhållen version av *Grått och gyllne*.<sup>5</sup>

De fem böckerna i primärmaterial, med sex eller sju år mellan varje bok, utgör på många sätt ett representativt tvärsnitt av Eklunds författarskap. Varje decennium av Eklunds författarkarriär är representerat, och dessutom finns både hans första och hans sista bok med. Urvalet erbjuder därmed en utmärkt möjlighet till studier av Eklunds sammanlagda författarskap och av den utveckling som äger rum inom detta författarskap.

Utöver det nämnda materialet publicerade Eklund aforismer i flera tidningar och tidskrifter från slutet av 10-talet

4 Aforismer och reflektioner som senare ingick i *Den gåtfulla gästen* publicerades i bl.a. Nya Argus (nr 2 1931 och nr 2 1932), Hufvudstadsbladet (17.4.1932), Finsk Tidskrift (nr 2 1931) och Svenska Pressen (30.7.1932).

5 Sammanhållen såtillvida att reflektionerna är tänkta att ordnas så att ett ”naturnödvändigt, i all sin splittring konsekvent jag växer fram”. Eklund, anteckning 10.4.1931 i manuskriptet ”Anteckningar till ’Ensam’”. Anteckningen diskuteras mer ingående i avsnitt III.1, ”Regression och frihet från ansvar”.

fram till sin död. Till de viktigare publiceringsforumen hörde Nya Argus (mellan 1920 och 1932), Svenska Pressen, Hufvudstadsbladet och Studentbladet.<sup>6</sup> Andra forum för Eklunds aforismer var tidskrifterna Ultra, Stenmans Konstrevy samt Ord och Bild.<sup>7</sup>

De flesta av de texter som Eklund under åren införde i olika tidningar och tidskrifter trycktes senare i någon av de ovan nämnda aforismsamlingarna i mer eller mindre redigerade versioner. Ett sjok aforismer om Edith Södergran publicerades också i *20 år ung dikt* (1936).<sup>8</sup> Samma sjok återfinns med några små ändringar i *Rymd och människa*. Efter Eklunds död publicerades ett mindre antal efterlämnade aforismer i tidskriften 1947. *Litteratur – konst – teater*. Såväl de här aforismerna som de i de ovan nämnda tidningarna och tidskrifterna ingår också i mitt forskningsmaterial, dock med medvetenhet om att Eklund själv inte valt att trycka dem i bokform. Eklund publicerade förutom aforistik också en hel del poesi samt några längre prosastycken i tidningar och tidskrifter. Dessa texter faller utanför den här undersökningen.

Ett stort och värdefullt material som blivit tillgängligt först i slutskedet av arbetet med avhandlingen är Eklunds efterläm-

6 I Nya Argus publicerade Eklund aforismer vid sju tillfällen, i Hbl och Svenska Pressen publicerade han sig tiotals gånger. I Studentbladet publicerade han aforistik vid sex tillfällen mellan 1919 och 1921, såväl under eget namn som under pseudonymen ”Tobias”. Studentikosa verser signerade ”Ernest” är också av Eklunds hand. Eklund fungerade som redaktör för Studentbladet 1920–1921; han företrädde av Hans Ruin.

7 I dessa tre publikationer medverkade Eklund endast en gång: i Ultra nr 5 1922, i Stenmans Konstrevy nr 2 1921, samt i Ord och Bild nr 3 1933.

8 Aforismerna publicerades under titeln ”Kring Edith Södergran” i Elmer Diktonius och Rabbe Enckell (red.) *20 år ung dikt* (Tammerfors 1936), s. 49–51.

18 nade anteckningar och övriga papper.<sup>9</sup> Materialet förtjänar att katalogiseras och behandlas mer utförligt i ett annat forum – i en undersökning av Eklunds aforistiska författarskap är detta varken möjligt eller motiverat. Däremot erbjuder den del av anteckningarna som direkt berör aforistiken ett mer hanterligt och ändamålsenligt material. Det handlar om ca 300 handskrivna sidor aforismer och reflektioner, fördelade över knappt tio anteckningsböcker samt ett antal lösa blad.<sup>10</sup> Största delen av dessa anteckningar återfinns i någon av Eklunds böcker; ibland med några förändringar, ofta så gott som orörda. Därtill finns vissa andra dokument av intresse, som en förteckning över Eklunds bibliotek, en studiebok från Helsingfors universitet, samt anteckningar med citat av och kommentarer om ett antal för Eklund viktiga tänkare.<sup>11</sup> Då mitt primärmaterial är de aforismer och reflektioner som Eklund valt att låta trycka, behandlar jag otryckta reflektioner närmast som illustration till de tankegångar som de tryckta texterna gett upphov till.

Jag behandlar Eklunds författarskap som en tematisk helhet, och diskuterar texter från olika tidpunkter bredvid varandra. Det här beror på att jag, liksom Torsten Pettersson, anser att den centrala tematiken i Eklunds författarskap i stort sett

9 Materialet ägs av R.R. Eklunds ättlingar, och är för tillfället inte fritt tillgängligt.

10 Den enskilt största samlingen anteckningar är det manuskript på 114 lösa blad som bär titeln "Anteckningar till 'Ensam'". Detta manuskript skulle i omarbetad form bli *Den gåtfulla gästen*. Många av de aforismer som inte rymdes med i den boken trycktes istället i *Rymd och människa*.

11 Det tjockaste av dessa häften består av 16 sidor citat ur Schopenhauers *Parerga und Paralipomena*. Därtill finns anteckningar rörande, Kierkegaards *Enten – Eller*, Hans Larssons *Intuition*, Rudolf Steiners *Teosofi*, samt Harald Höfddings *Henri Bergsons filosofi*.

är sig lik genom åren och böckerna.<sup>12</sup> Det här förhållnings-sättet är också bättre lämpat än ett strikt kronologiskt för en tematisk undersökning av det här slaget. Det här tillvägagångssättet hindrar inte att jag diskuterar eventuell utveckling inom författarskapet när jag finner det påkallat.

I min undersökning av aforismen som genre och av hur Eklunds ”fragmentariska betraktelser” passar in i genrens tradition stöder jag mig främst på Philippe Moret och hans monumental *Tradition et modernité de l'aphorisme* (1997). Moret visar på hur aforismbegreppet förändrats och öppnats med tiden, och hur en viktig brytning sker under decennierna kring sekelskiftet 1900.<sup>13</sup> För att komma åt den eklundska aforistikens egenart vänder jag mig också till Anders Olssons *Skilnadens konst* (2006), där han dels bygger vidare på Moret, dels tar sig an definitionsfrågan från en annan vinkel; via det litterära fragmentet.

I den innehållsliga analysen är min metod en tematisk texttolkning som tar stöd i vissa filosofiska och idéhistoriska kontexter. Eklund var väl insatt i den tyska estetisk-idealistiska tanketraditionen, och filosofer som ständigt återkommer i hans böcker (både som underströmmar och som föremål för direkta kommentarer) är bl.a. Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Søren Kierkegaard, Friedrich Schiller och Imma-

12 Torsten Pettersson, *Gåtans namn. Tankens och känslans mönster hos nio finlandssvenska modernister* (Helsingfors/Stockholm 2001), s. 22. Som exempel på oföränderligheten i Eklunds tanke kan anföras den ena av två ”Kierkegaard-reflexioner” Eklund publicerade i *Nya Argus* nr 16–17 1920. Texten omtrycktes så gott som oförändrad 1945 i Eklunds sista bok, *Loggbok på landbacken*.

13 Philippe Moret, *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal. Histoire des idées et critique littéraire* vol. 361 (Genève 1997), s. 194ff.

20 nuel Kant. Med hjälp av dessa kontexter kan man komma närmare en förståelse av den centrala tematiken i Eklunds verk. Denna estetisk-idealistiska tradition kan sägas utgöra undersökningens primära kontext, och också dess teoretiska bas. En särställning i det här avseendet intar Schopenhauers filosofiska projekt, vilket är av speciellt stor betydelse vid studiet av Eklunds aforistik.

Under arbetet har jag hållit i minnet de fyra kriterier för en acceptabel tolkning som Torsten Pettersson lyfter fram i sin *Literary interpretation* (1988) – ”coherence”, ”interest”, ”correspondence” och ”comprehensiveness”.<sup>14</sup> Också Anders Palm för fram liknande riktlinjer i sin pragmatiskt användbara modell för kontextuell tolkning. Palm skriver att man inte ska tala om ”rätt” eller ”fel” när man bedömer en tolkning, utan hellre kan använda ”omdömen som ’relevant’, ’rimlig’, ’välgrundad’, ’givande’, ’intresseväckande’ [och] ’uppslagsrik’” om en kvalificerad tolkning.<sup>15</sup> Palm ser begreppet tolkning både som en förståelseprocess och som ”det konkreta resultatet” som framläggs. ”Den litterära texten har en dubbel existensform”, skriver Palm och ser texten som både statiskt färdigställd (artefakt) och dynamiskt föränderlig (arteakt).<sup>16</sup> Därmed etableras en mellanväg mellan traditionellt verkcentrerad tolkning och en läsarorienterad litteratursyn. Palms överskådliga principmodell utgår från det han kallar tolkningens primärfaktorer: författare – läsare – språk – verklig-

14 Pettersson, *Literary Interpretation. Current Models and a New Departure* (Åbo 1988), s. 26f. Pettersson konstaterar att hans kriterier följer en etablerad praxis inom tolkning, och att tidigare forskare formulerat liknande modeller. *Ibid.*, s. 28.

15 Anders Palm, ”Att tolka texten” i Staffan Bergsten (red.) *Litteraturvetenskap – en inledning*, andra upplagan (Lund 2002, första upplagan 1998), s. 194.

16 Palm, s. 193.

het – tid – encyklopedi – ideologi – intertexter. Det handlar inte om precisa termer utan snarare om paraplybegrepp av öppnare karaktär vars uppgift är att ”i olika kombinationer med varandra täcka in [...] tolkningens kontextuella fält”.<sup>17</sup> Min målsättning har varit att, i enlighet med Petterssons och Palms kvalifikationer, alltid sträva efter att den tolkning som presenteras blir så koherent, heltäckande och intressant som möjligt.

Nyare teoretisk litteratur om idéhistorisk litteraturforskning växer inte på träd. Eva Hættner Aurelius påtalar problemet i sin artikel ”Litteratur och idéer” (1998/2002).<sup>18</sup> Hon visar med hjälp av exempel hur den idéhistoriska forskningen sett ut under de senaste decennierna. För den teoretiska bakgrunden får hon ändå vända sig till Lars Gustafsson och Sven Linnér, vars syn på ämnet, förutom vad gäller en viss nykritisk framtoning, hon i stort anser vara giltig fortfarande. Också jag vänder mig – med samma reservation – här till samma källa.

Lars Gustafsson skriver i en artikel som likaså bär titeln ”Litteratur och idéer” om de problem man kan råka ut för då man ger sig in på studiet av idéer i en text. Han talar om ”risken att fastna i en olycklig metodisk cirkel”.<sup>19</sup> Denna cir-

17 Ibid., s. 197. Speciellt Palms syn på ”intertexter” och ”författare” är till nytta i en studie av Eklunds aforistik. Palm ser intertextualitet som en ”estetisk energi” som uppstår i mötet mellan text och intertext. Begreppet ”författare” får sitt intresse i och med att Palm ser biografiska och psykologiska metoder som ett legitimt – om också inte prioriterat – sätt att contextualisera texten.

18 Eva Hættner Aurelius, ”Litteratur och idéer” i Bergsten (red.), *Litteraturvetenskap – en inledning*, s. 33–50.

19 Lars Gustafsson, ”Litteratur och idéer”, i Gustafsson (red.), *Forskningsfält och metoder inom litteraturvetenskapen* (1970, andra utvidgade upplagan, Stockholm 1974), s. 132.

22 kel beskrivs som att forskaren först använder ett verk som idéhistorisk källa, och sedan förklarar verket med hjälp av de idéer som hittats i det. Han betonar vikten av att vara medveten om denna problematik då man ger sig in i ett motsvarande projekt. Han efterlyser också, med Sven Linnér, en klarare gränsdragning mellan det idéhistoriska material som fungerar som bakgrundsteckning och det som är relevant för tolkningen av texten i fråga.<sup>20</sup> En viss cirkelrörelse är ändå oundviklig i en tolkningspraxis som ofta kallas just den hermeneutiska cirkeln.<sup>21</sup> Det centrala för att undvika cirkelresonemang är att hela tiden klart åtskilja vad som är text och vad som är kontext.

Linnérs syn på god tolkningspraxis finns i hans bok *Litteraturhistoriska argument* (1964), där han undersöker den argumentering som litteraturforskare använt sig av inom tre metodiska områden: komparativ, psykologisk och idéhistorisk forskning. I kapitlet om idéhistorisk forskning talar han om svårigheten i att ”precisera graden av överensstämmelse mellan filosofens och diktarens åskådning”.<sup>22</sup> Han konstaterar att en del av problematiken har att göra med vad han kallar en ”disproportion” mellan filosofi och dikt. Denna disproportion består i att den filosofi som återges i dikten (eller skönlitteraturen) i de flesta fall är en mycket förkortad och förenklad version av den ursprungliga filosofin. ”Å ena sidan står koncentrerade lyriska dikter, å den andra teorier av det

20 Ibid., s. 134.

21 Begreppet hermeneutisk cirkel har ofta kritiserats bland annat av den här orsaken. Se t.ex. Judith Shklar ”Squaring the Hermeneutic Circle”, i *Social Research* 71/3 2004, s. 657f. Ett alternativt begrepp som föreslagits är den hermeneutiska spiralen.

22 Sven Linnér, *Litteraturhistoriska argument* (Stockholm 1964), s. 39.



slag som i handböcker får stora rubriker och egna kapitel”.<sup>23</sup> Lösningen är enligt Linnér en medvetenhet om problemet, och en skarpare gränsdragning mellan de två väsensskilda områdena. Som forskare får man inte förivra sig och falla för att införa sådana delar av ett idéhistoriskt material som egentligen inte alls är relevant för den skönlitterära texten.

I valet av källmaterial ställs man som avhandlingsförfattare inför ett avvägande av principiell natur; nämligen mellan största möjliga korrekthet och största möjliga läsarvänlighet. Jag har valt att prioritera läsarvänligheten så att jag i de flesta fall citerar svenska översättningar av verk skrivna på andra språk än engelska eller de skandinaviska språken. I de fall acceptabla svenska översättningar av franska, tyska eller finska källor inte funnits tillhanda har jag själv översatt, och då även citerat originaltexten i en fotnot.

För att få en bild av de olika teman som spelar en viktig och återkommande roll i Eklunds aforistik kan man utgå från de ämnen som oftast behandlas. En sådan genomgång ger vid handen att nästan varje aforism behandlar något eller några av följande ämnen: *konsten/skrivandet*, *människan/jaget* och *naturen*. Som exempel kan tas *Grått och gyllne*, som är indelad i fem avdelningar som kan sägas behandla just dessa ämnesområden på olika sätt: del I – skrivandet, del II – konsten, del III – människan, del IV – naturen, del V – jaget.<sup>24</sup>

23 Ibid., s. 51.

24 Den 12.6.1926 antecknar Eklund följande förslag till ”gruppering av bitarna” i *Grått och gyllne*: ”1) Rörande estetik och skriftställer. 2) Reflexioner av mer allmän karaktär. 3) Inspirerat av naturen. 4) Några ’expressionistiska’ porträtt (s.s. Kierkegaard). 5) De personligaste anteckningarna.” I jämförelse med den tryckta boken noterar man avsevärda skillnader (Kierkegaardporträttet trycks exempelvis först i *Loggbok på landbacken*), men

Meningen med det här är inte att kategorisera Eklunds aforistik på något definitivt sätt – ämnesområdena är av öppen och inkluderande karaktär. Många aforismer behandlar fler än ett av de föreslagna ämnena, och vissa behandlar något ämne som inte finns med bland dem. Skrivandet kan sägas höra såväl till konstens som till människans ämnesområden. Texterna om jaget behandlar likartade frågeställningar (ofta moraliska) som texterna om människan, men på ett mer specifikt och subjektivt sätt. En indelning som den här ger i varje fall en utgångspunkt för en mer djupgående undersökning i aforistikens tematik. Vi kan undersöka hur dessa ämnen behandlas och försöka förstå varför de förekommer så prominent.

Härnäst behandlas bilden av Eklund och tidigare forskning i hans författarskap. I slutet av inledningskapitlet diskuterar jag det som är undersökningens huvudsakliga kontext: den estetiska idealismens tradition, och mer specifikt hur den förhåller sig till improduktivetsproblematiken. Det följande kapitlet, ”R.R. Eklunds aforistiska text” behandlar Eklunds speciella variant av aforistik och sätter in den i ett litteraturhistoriskt sammanhang. Här diskuteras också aforismens definition i ett historiskt perspektiv. Kapitlet fungerar som bakgrund till den tematiska undersökning som följer, men introducerar också en viktig tematik som är direkt kopplad till genrefrågan, nämligen Eklunds fokus på jaget och skrivandet.

De därpå följande tre kapitlen byggs upp kring var sitt tematiska stråk. I det första av dem, ”Barnet i paradiset” ligger fokus på regressionstematik och paradifantasier och därtill på en konflikt mellan natur och kultur. Den här konflikten

kan ses bland annat i flera texter som berör den på motivplan förekommande dikotomin inne–ute. Därefter flyttas fokus till det sublimes problematik, i kapitlet ”Den sublimes upplevelsen”. Begreppet det sublimes behandlas här speciellt i relation till Eklunds nyckellandskap slätten, men också i anknytning till skapandet. Ett speciellt drag i Eklunds aforistik är dyrkan av genier och hjältar, som också anknyts till det sublimes.

Det sista tematiska kapitlet, ”Det ångestfyllda skapandet”, diskuterar det som kan betraktas som kungstematiken i Eklunds aforistik: skrivandet i sig och speciellt den problematik som hänför sig till skrivblockeringen. Här diskuteras Harold Blooms begrepp *anxiety of influence* och Eklunds författarpå position i sin samtid, speciellt i jämförelse med den finlandssvenska modernistgenerationen. Improduktivitetstematiken i *Jordaltaret* ägnas också en diskussion med Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (1883–85) som viktigaste kontext. Det här leder också in på en diskussion om Eklunds förhållande till modernismen, och mer specifikt till dess finlandssvenska ytringar. I slutet av kapitlet sätts den dualism som är en grundläggande förutsättning för författarskapet i relation till den estetisk-idealiska kontexten och skrivblockeringen som tema.

I det korta avslutningskapitlet ”Det skapande jaget”, diskuteras och utvecklas de uppnådda resultaten.<sup>25</sup> Skapandets problematik relateras till en av Kierkegaard influerad diskussion om etik och estetik. Eklunds fokus på det egna jaget ses i relation till frågan om skrivandets möjlighet.

När jag väljer att kalla avhandlingen för *Grå verklighet, gyllne fantasi* är det naturligtvis en parafrasering på Eklunds *Grått och gyllne*. De preciserande orden verklighet och fantasi är

25 En regelrätt sammanfattning hittas på engelska under rubriken ”Summary”.

26 ett försök att något konkretisera den dualistiska världssyn det gråa och det gyllne symboliserar. Det handlar om en dikotomi som man kan se spår av i titlarna till hela tre av de böcker som ingår i mitt primärmaterial: *Jordaltaret*, *Grått och gyllne* samt *Rymd och människa*. Altaret, rymden och det gyllne står för fantasi och transcendens medan jorden, det gråa och människan står för verklighet och jordfasthet. Den här dualistiska världsåskådningen är starkt förknippad med den estetiska idealismens tradition, och genomsyrar Eklunds hela produktion.<sup>26</sup>

I undertiteln, *Skapandets problematik i R.R. Eklunds aforistiska författarskap*, har jag valt att lyfta fram den centrala improduktivitetstematiken. Ordet "skapande" markerar att det handlar om en problematik som inte begränsar sig till skrivandet – det gäller också konstnärligt skapande i allmänhet, och utökat till och med människans förutsättningar för att skapa något rent principiellt. Jag väljer benämningen "Eklunds aforistiska författarskap" för att markera att det inte enbart är regelrätt aforistik det handlar om, utan också reflektioner och kortprosa som kan sägas vara "aforistiska" till sin art.

## L1 BILDEN AV R.R. EKLUND

Någon längre framställning av R.R. Eklunds biografi finns det inte utrymme för här, men en kort rekapitulering av Eklunds liv kan ändå vara på sin plats, då han fortfarande kan antas vara okänd för de flesta både som person och som författare.

26 Också flera andra titlar i Eklunds katalog kan, i olika hög grad, hänföras till den här dualismen: *Himmelstimran*, *Du stallbror med Gud*, *Gissel och möjor*. Också titlarna *Värld från veranda* och *Loggbok på landbacken* kan sägas tangera en dualistisk världsåskådning.

Om hans tidiga levnadsförhållanden har det skrivits förhållandevis mycket, kanske för att han själv i flera böcker tog sikte på sin barndom och sina österbottniska rötter. I sina två sista romaner *Liten drömmarpilt* och *Ny dag börjar* är huvudpersonen Edgar en bara ytligt fikcionaliserad version av författarens barndomsjag. Hans syster Vivi Eklund fokuserar också närmast på barndomen i sin minnesteckning *Jag minns min bror* (1957). Om R.R. Eklunds vuxna liv har mycket mindre skrivits, något som författaren själv hade planer på att åtgärda om hans tid hade räckt till. I en efterlämnad anteckning skriver han att han "just nu" föreställer sig att "tredje delen av 'Edgar' skall bli mer än en rekapitulering av några år i min ungdom".<sup>27</sup> Bland Eklunds efterlämnade papper finns också en stor mängd anteckningar som hänför sig till detta projekt, som av allt att döma var långt hunnet då Eklund insjuknade för sista gången.<sup>28</sup> Man kan gott tänka sig att det självbiografiska intresset så småningom gett upphov till ännu fler delar i sviten. Hans Ruin ger sin personliga bild av Eklund i essän "Den store tigaren" i boken *Världen i min fickspegel* (1969). Några biografiska detaljer finns också i Bengt Holmqvists artikel "R.R. Eklund" i *Bokvännen* (nr 2 1948), likaså i Robert Åsbackas artikel "Ekonomisk brist, litterär nödvändighet: R.R. Eklund och arvet" i *Horisont* (nr 4 1999).

R.R. Eklund föddes i Nykarleby den 21 april 1895. Hans föräldrar upprätthöll en lanthandel tills den försattes i konkurs

27 Eklund, "Fragment" (sammanställda av Thomas Warburton) i 1947. *Litteratur – konst – teater* nr 2 1947, s. 73. Eklund skriver att boken ska bli "mer än" bara en berättelse om hans barndom eftersom han utgående från barndomen vill behandla sin personlighet också på ett mer allmängiltigt plan. Reflektionen behandlas utförligare i slutet av detta avsnitt.

28 Anteckningarna finns på ett hundratal lösa lappar förvarade i små kuvert.

28 efter faderns död 1899. Detta medförde försämrad ekonomi och familjen tvingades flytta till Vasa där de, som Åsbacka skriver, ”bokstavligen nådde botten genom att tvingas bosätta sig i ett kallt och genomfuktigt källarrum”.<sup>29</sup> Eklund var en begåvad elev som trots familjens finansiella svårigheter blev student vid Vasa Svenska Lyceum 1914. Efter det arbetade han som journalist vid flera österbottniska tidningar för att försörja sig själv, sin mor och sin syster. De ekonomiska realiteterna betydde också att de akademiska studierna som inleddes hösten 1915 avslutades efter en dryg termin. Studierna vid historisk-filosofiska sektionen verkar ändå ha haft en betydelse för Eklunds intellektuella utveckling.<sup>30</sup>

Efter inbördeskriget anställdes han som redaktör vid Tamerfors Aftonblad där han arbetade 1918–19. Under den här tiden debuterade han också som författare med *Jordaltaret*. Han var förlovad med Hagar Olsson från 1917 till 1920; gifte sig 1922 med Saima Pietiläinen och fick två barn. Från och med 1919 hade han anställning som redaktör vid kvällstidningen Dagens Press i Helsingfors, där han till att börja med fungerade som teater-, konst- och litteraturkritiker.<sup>31</sup> Han slutade skriva kritik i början av 1920-talet och fortsatte i en anspråkslös redaktörsroll fram till sin död den 28 november 1946.<sup>32</sup>

29 Robert Åsbacka, ”Ekonomisk brist, litterär nödvändighet: R.R. Eklund och arvet” i Horisont (nr 4 1999), s. 5.

30 Han åhörde föreläsningar i bl.a. ”den nyare filosofin och psykologin” (lärare Edvard Westermark), skandinavisk litteratur (Werner Söderhjelm), medeltidens konstuppfattning (J.J. Tikkanen) samt metafysikens historia (Rolf Lagerborg). Eklunds studiebok, Kejsrerliga Alexanders-Universitetet, läsåret 1915–1916, samt anteckningar från föreläsningarna med Westermark.

31 Eklund verkade därtill som Studentbladets redaktör 1920–1921.

32 Tidningen hette Dagens Press när Eklund kom till redaktionen, och bytte namn till Svenska Pressen 1922. År 1945 återtog tidningen sitt ursprungliga namn Nya Pressen.

Den finlandssvenska modernistgenerationen har intresserat litteraturforskningen redan länge, och intresset visar inga tecken på att avta. Forskningen kring de tidigaste modernistpionjärerna är särskilt aktiv, med ett klart lysande undantag. Efter sin modernistiska debut stod R.R. Eklund som författare utanför varje gruppbildning och hans roll som outsider har upprepat sig i forskningen kring hans författargeneration. Förutom i litteraturhistoriska översikter, där Eklund som regel har sin givna plats, är hans författarskap så gott som bortglömt idag. Efter hans död 1946 har endast två utgåvor med hans texter utkommit i bokform, den senaste för ett drygt halvsekel sedan.<sup>33</sup>

Det svaga intresset för Eklunds författarskap beror ändå inte på bristande uppskattning. Redan under sin livstid kan Eklund sägas ha blivit något av en författarnas författare och de uppskattande omdömena från kollegorna var många. Lika så har det från litteraturforskningens sida redan länge funnits ett intresse för Eklunds författarskap. Olof Enckell skrev redan 1949, året innan han tillträdde som professor i svensk litteratur vid Helsingfors universitet, att han hade för avsikt att behandla Eklund i bokform ”i en senare del av våra *Studier i finlandssvensk modernism*”.<sup>34</sup> Den här boken blev aldrig skriven, och drygt sex decennier senare väntar litteraturforsk-

33 Sällskapet bokvännerna utgav ett urval Eklundtexter i serien Bokvännens bibliotek 1950. Urvalet gjordes av J.O. Tallqvist och Per Erik Wahlund och utgavs under titeln *Rymd och Människa*. En samlingsvolym med de två självbiografiska romanerna *Liten drömmarpilt* och *Ny dag börjar* utkom 1960 i serien Finlandssvenskt bibliotek.

34 Olof Enckell, *Den unga Hagar Olsson. Studier i finlandssvensk modernism II*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 324 (Helsingfors 1949), s. 150. Man noterar att Enckell helt självklart räknar Eklund till modernisterna.



R.R. EKLUND, PORTRÄTTSSKISS MÅLAD AV WÄINÖ AALTONEN.



ningen fortfarande på en mer omfattande akademisk studie i Eklunds författarskap.

För att skapa sig en bild av vad det är som gjort och gör Eklund intressant för andra författare kan det vara skäl att se på vad som sagts om honom. Rabbe Enckell skriver redan 1934 om Eklunds "stramt intellektuella produktion" och konstaterar att kollegan "är som psykolog och stilist en av våra främsta författare".<sup>35</sup> Två år tidigare kallar Elmer Diktonius i en recension Eklund "en tänkare och stilist som få bland våra nutida skriftställare".<sup>36</sup> Diktonius prisar upprepade gånger Eklunds produktion, och lyfter redan på tjugotalet fram hans lyrik och särskilt hans aforistik. *Grått och gyllne* kallar han "en aforismsamling av högsta kvalitet", medan *Det unga ögat* "står på samma egna och förnäma nivå som allt vad denne originella författare behagat producera".<sup>37</sup> Edith Södergran räknar självklart med honom som en av "oss 3", som hon uttrycker det i ett brev till Hagar Olsson vid tiden för Eklunds debut.<sup>38</sup> Ett år senare skriver hon konspiratoriskt: "Jag tror att R.R.E. även hör till vår ödesgrupp, och att betydande ting skola ske genom oss".<sup>39</sup>

Också efter Eklunds död har flera författare lyft fram Eklunds produktion. Mirjam Tuominen skrev redan 1949 en

35 Rabbe Enckell, inledning till *Modärn finlandssvensk lyrik* (Helsingfors 1934), s. 110.

36 Elmer Diktonius, "Ny inhemsk skönlitteratur" i *Nya Argus* nr 25 (1932), s. 263-265.

37 Diktonius, recension av *Det unga ögat* i *Arbetarbladet* 30.11.1927.

38 Edith Södergran, brev till Hagar Olsson, poststämplat 3.4.1919. *Brev. Samlade skrifter* 2, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 563, utg. Agneta Rahikainen (Helsingfors 1996), s. 109.

39 *Ibid.*, s. 167. Brevet poststämplat 16.4.1920. Södergran översatte också stora delar av *Jordaltaret* inför en planerad tyskspråkig antologi med ung finlandssvensk litteratur. Jfr Gunnar Tideström, *Edith Södergran* (Helsingfors 1949), s. 272.

32 hyllande essä om Eklund där hon speciellt lyfter fram honom som en författare knuten till det österbottniska och beundrar hans språk, som ”bevarat det svenska språkets ursprungsnatur eller snarast kropp, en senig, muskulös kropp, hos vilken en behärskad lidelse kan komma musklerna att framträda ansvällda, knotiga”.<sup>40</sup> Solveig von Schoultz skriver 1980 om Eklunds utanförskap och ”omutlighet”, likaså i essäform, och förundrar sig över att han är så bortglömd.<sup>41</sup> Under samma årtionde skriver också Tomas Mikael Bäck om ”det geniala” och ”märkligt modern[a]” hos Eklund och lyfter fram hans aforistik och lyrik.<sup>42</sup> Robert Åsbacka har också skrivit flera artiklar om Eklund, såväl populära som vetenskapliga, och har planer på att ge ut en bok om honom.

De uppskattande kommentarerna har varit många också från andra betydande litteraturpersonligheter. Olof Enckell betonade upprepade gånger sin uppskattning för Eklunds författarskap. I ett publicerat tal konstaterar han att Eklunds ”diktargärning ännu inte [har] blivit utforskad”, och fortsätter: ”När dess värden en gång blivit klarlagda, skall Österbotten, och hela det svenska Finland, få ögonen öppnade för vilken stor och egenartad personlighet och språkkonstnär vi äga i honom.”<sup>43</sup> Hans Ruin skriver i sin essä ”Den store ti-

40 Mirjam Tuominen, ”R.R. Eklund och det österbottniska landskapet. En minnesteckning”, i *Stadier. Essäer och översikter* (Helsingfors 1949), s. 138.

41 Solveig von Schoultz, ”Jag är en annan”, i *Författare om författare – 24 finlandssvenska författarporträtt* (Borgå 1980), s. 146–156.

42 Tomas Mikael Bäck, ”Resa med vagabonden RR” i Hbl 28.6.1987. Bäck beklagar likaså att Eklund fallit i glömska (ett förhållande han delvis skyller på Thomas Warburtons ”småsnåla behandling”) och konstaterar att bristen på Eklundforskning får ”betecknas som en nätt skandal”.

43 Olof Enckell, ”Minnestäl hållet vid avtäckningen av R.R. Eklunds byst”, i *Österbotten 1961–1962. Årsbok utgiven av Svensk-österbottniska samfundet* (Vasa 1963), s. 24.

garen” om Eklund: ”En ordens fulländade gravör har han i språkets metall ristat överraskande känsliga mönster.”<sup>44</sup> Per Erik Wahlund ger ett liknande omdöme i inledningen till samlingsvolymen *Rymd och Människa*:

Den ”fragmentariska betraktelsen” är otvivelaktigt R.R. Eklunds viktigaste bidrag till vår litteratur – efter Vilhelm Ekelund [...] har ingen svensk författare odlat aforistikens kräsna konst med lika stor hängivenhet.<sup>45</sup>

Jämförelsen med Vilhelm Ekelund är en hedersbetygelse för vilken aforistiker som helst, och Eklund själv höll också sin svenska kollega i mycket högt anseende. Bengt Holmqvist gör samma jämförelse, då han konstaterar att om Eklunds betydelse som aforistiker ”torde inga delade meningar råda – i den egenskapen står han värdigt vid Vilhelm Ekelunds sida”.<sup>46</sup> Journalisten och svenskhetsivraren Artur Eklund skriver 1927 i *Nya Argus* om Svenska litteratursällskapets prisutdelning att ”sakens kärna är att R.R. Eklund borde ha fått pris för ’Grätt och gyllne’”, och fortsätter: ”Jag behöver icke här framhålla den egenartade styrkan i denna lilla bok, som enstämmigt från alla håll [...] erhållit det oförbehållsammaste erkännande [...]”.<sup>47</sup>

44 Hans Ruin, ”Den store tigaren” i *Världen i min fickspegel* (Malmö 1969), s. 72f. Essän ingick också tidigare i Hbl uppdelad i avsnitten ”Den unge R.R. Eklund” och ”Lik stenen i hemstadens fors”, Hbl 13.7 och 15.7.1967.

45 Per Erik Wahlund, inledning till R.R. Eklund, *Rymd och Människa*. Dikter. Aforismer. Småprosa (Stockholm 1950), s. 15.

46 Bengt Holmqvist, ”R.R. Eklund” i *Bokvännen* (nr 2 1948), s. 65.

47 Artur Eklund (signerat A.E.), ”Svenska litteratursällskapets prisfördelning” i *Nya Argus* nr 4 1927, s. 48. Flera andra litteraturskribenter var också indignerade över att Eklund inte prisbelönades, vilket, som Robert Åsbacka konstaterar, något paradoxalt därmed ”bidrog till erkännandet av R.R. Ek-

Listan kunde göras längre, men här kan det räcka som en kursiv sammanfattning av de lovord som fällts om Eklunds författarskap. Också en del mer kritiska omdömen har naturligtvis fällts, särskilt om Eklunds lyrik. Thomas Warburton ger en balanserad och bitvis ganska kritisk bild av Eklund i sin *Åttio år finlandssvensk litteratur* (1984). Warburton lyfter fram aforistikern och Eklunds intellektuella skärpa, men kritiserar framförallt det poetiska bildspråket i de tidiga diktsamlingarna för att vara "skruvat och förkonstlat".<sup>48</sup> Warburton anser också att Eklunds "självvalda isolering" är skrämmande och talar om det "mänskligt otillräckliga" i attityden.<sup>49</sup> Här avser Warburton såväl det biografiska faktum att Eklund i början av 1920-talet allt mer tog avstånd från modernistgrupperingen, som den vilja till isolering han läser in i Eklunds aforistik. I en annars hyllande essä om Eklunds aforistik konstaterar Sven Willner att Eklunds tidiga romaner visar att "hans styrka inte var fabulerandet eller den breda miljöskildringen" och att det "vilar något hämmat och oförlöst speciellt över hans centrallyrik".<sup>50</sup> Michel Ekman skriver också kritiskt om Eklunds lyrik; de tidigare samlingarna rolldikter "tvingar ibland författaren till rätt krystade tirader", skriver han, medan de senare samlingarnas hexameterverser "styr [...] Eklund mot ett lyriskt hembygdsmuseum".<sup>51</sup>

lund som en betydande skönlitterär författare". Åsbacka, "Ekonomisk brist, litterär nödvändighet: R.R. Eklund och arvet", s. 17.

48 Thomas Warburton, *Åttio år finlandssvensk litteratur* (Helsingfors 1984), s. 252.

49 Ibid., s. 250.

50 Sven Willner, "Aforistikern R.R. Eklund" i *På flykt från världsåskådningar* (Tammerfors 1964), s. 94.

51 Michel Ekman, "Poesin från trettiotal till femtiotal" i Clas Zilliacus (utg.), *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet* (Helsingfors

Det förekommer alltså negativa omdömen om speciellt Eklunds tidiga lyrik. Att hitta kritiska omdömen om hans aforistik är betydligt svårare – i de flesta källor hittas idel lovord. Som motpol till lovorden står istället det faktum att Eklund i dag är fullständigt bortglömd av den läsande allmänheten. Man kunde till och med säga att han alltid varit det; ingen av hans böcker var någon försäljningsframgång och någon stor publik nådde han aldrig. Det finns säkert flera orsaker till det här, och försäljningsframgång har inte nödvändigtvis med kvalitet att göra. Anmärkningsvärt i Eklunds fall är just positionen som författarnas författare. Kollegornas intresse kan åtminstone delvis ha att göra med att Eklund ofta skriver om själva skrivandet, ett ämne som kan tänkas tilltala författare speciellt mycket. Men också Eklunds utanförskap kan tänkas locka andra konstnärer, som Robert Åsbacka antyder i en artikel om Eklund: ”Den utanförstående diktaren är ett författarnas och litteraturhistorikernas skötebarn. I detta anknyter R.R. Eklund till traditionen.”<sup>52</sup> Det är en passande kategorisering för Eklund – ”författarnas och litteraturhistorikernas skötebarn”. Men de här två grupperna, som omfattar ett mycket begränsat antal läsare, är också de enda som visat Eklund något intresse.

En förklaring till Eklunds svaga framgångar bland den läsande allmänheten i gemen är säkert en viss svårillgänglighet både vad gäller stil och ämnesval. Eklunds texter kräver ofta ett visst mått förkunskap om de relevanta kontexterna för att öppna sig helt och hållet. När Edith Södergran får ett raseriutbrott angående Arvid Mörnes recension av *Jordaltaret*, hand-

2000), s. 144. Eklund behandlas (missvisande nog) i ett avsnitt med rubriken ”Modernisterna blir fler”.

52 Åsbacka, ”Ekonomisk brist, litterär nödvändighet: R.R. Eklund och arvet”, s. 8.

36 lar det åtminstone delvis om att hon har den kontextuella referensram som Mörne saknar för att förstå boken:

Darrar ännu av vrede över Mörnes recension över "Jordaltaret". Är detta ett sätt att ta emot geniet? Där ha vi Mörne. Jag har länge gått och tänkt ut recensioner om honom, d.v.s. R.E. Ack om jag finge skriva den! [...] Skall ingen tala om detta, skall denna underbara bok ligga under dammet, tills den en gång blir upptäckt?<sup>53</sup>

Mörnes recension var inte enbart negativ; han ansåg visserligen att *Jordaltaret* "saknar originalitetens märke" och att Eklunds prosa "saknar tändande omedelbarhet", men hans retorik är balanserad och han skriver också:

Som ett försök betraktad är den tunna boken i alla fall ett nog så märkligt alster. Den är djärv. Ragnar Eklund visar att han inte fruktar hånet och glåporden, som man på förhand vet att hans bildspråk kommer att frammana hos nio tiondelar av publiken.<sup>54</sup>

Också om Mörne visserligen helt korrekt identifierar Nietzsche som en influens i *Jordaltaret*, går tematiken som helhet honom förbi p.g.a. att han inte är tillräckligt förtrogen med

53 Södergran, brev till Hagar Olsson 22.6.1919, *Brev. Samlade skrifter* 2, s. 130f.

54 Arvid Mörne, recension av *Jordaltaret* i *Dagens Press* 20.5.1919. Mörne jämför också Eklund med Södergran och konstaterar att de som "reservationslöst hånar Edith Södergrans lyrik" naturligtvis bara har "ett flatskratt till även för 'Jordaltaret'". Eklund recenserade ett halvt år senare Mörnes *Höstlig dikt* i mycket positiva ordalag i samma tidning, vilket kanske visar att hans reaktion på Mörnes recension var mer balanserad än Södergrans. Eklund, "Mörnes nya diktbok" i *Dagens Press* 6.12.1919.

den filosofiska kontext som är bokens idémässiga grund. Mörne fokuserar nästan uteslutande på bokens bildspråk och stil (också Nietzsche anförs främst som stilistisk förebild), och möjligen är hans ovilja att kommentera tematik och idéstoff ett symptom på en viss osäkerhet inför det okända.

I Eklunds aforistik är ämnet ofta någon filosof eller författare vars verk en ganska liten del av publiken kan tänkas ha känt till. Eklund var självklart medveten om att hans publik var begränsad, och ibland blir intrycket att han egentligen främst skrev för sig själv. Men han ville bli publicerad, och gärna också uppskattad av en insatt publik.<sup>55</sup> Wahlund skriver, angående Eklundurvalet som publicerades 1950 i Bokvänners bibliotek, att man måste anta att "även en så litterärt medveten publik som den som här konfronteras med den nobla och egenartade personligheten R.R. Eklund har ganska diffusa begrepp om vem han var och vad han skrivit." Wahlund fortsätter:

Hur bisarrt det än kan förefalla att behöva presentera en diktare, vars verksamhet var utsträckt över en tidsrymd av tjugufem år och som vid sin bortgång hade ett dussin tunna böcker bakom sig, finns det således ingen anledning att betrakta en sådan åtgärd som överflödig. Och kunde presentationen bidra till att trygga förbindelsen mellan diktaren och den aktiva, självtänkande, i god mening exklusiva läsekrets han ända från början skrev för, vore dess syfte vunnet.<sup>56</sup>

55 Att Eklund skrev för en begränsad och exklusiv läsekrets påpekades ofta redan av hans recensenter. Rabbe Enckell och Elmer Diktonius lyfter fram det här upprepade gånger. Kerstin Söderholm skriver i samma anda om *Rymd och människa* "Den riktar sig [...] inte till en vid publik, men istället så mycket mer inträngande till de få." Kerstin Söderholm, recension av *Rymd och människa* i Svenska Pressen, 3.12.1938.

56 Wahlund, s. 8.

38 Bisarrt eller inte, faktum är att presentationen behövs idag ännu mycket mer än den behövdes 1950, då Eklund åtminstone i vissa kretsar var ett känt namn. Sedan dess har Eklunds författarskap, i likhet med otaliga andra, fortsatt att sjunka allt djupare ner i den litterära glömskans bottenlösa träsk.

Wahlund lyfter i sin inledning fram ett för Eklund viktigt karaktärsdrag; hans fundamentala och djupgående klivenhet. ”I sällsynt hög grad korsades hos honom motstridiga tendenser”, skriver Wahlund, och fortsätter:

[H]an var misstänksam och godtrogen, naiv och beräknande, självmedveten och självutplånande, lättsårad och stridbar. Fysiskt bräcklig behöll han hela livet en anmärkningsvärd förkärlek för det robusta, kärnsunda och handlingskraftiga [...]. Han var hälften bohem, hälften pedant, påpekade gärna att den eller den maximen hade kastats ned vid ”flera romantingar” eller ”en god flaska estnisk sprit”, men förde också bok över inkomster och utgifter med den ofelbaraste aritmetiska precision.<sup>57</sup>

Den här klivenheten är inte bara ett personligt kännetecken för Eklund, den framträder starkt också i hans texter. Flera av de karaktärsdrag Wahlund räknar upp finns kommenterade i olika aforismer, direkt eller antydda mellan raderna. I den redan kommenterade reflektionen om tredje delen av ”Edgar” skriver Eklund att boken ska bli ”mer än en rekapitulering av några år i min ungdom”. Arten av detta ”mer” framkommer i reflektionens fortsättning:

57 Ibid., s. 10f. Kommentaren om ”en god flaska estnisk sprit” finns i en anteckning av Eklund den 18.11.1925, anteckningsbok daterad 19.2.1924.



[...] någonting allmängiltigare: förhistorien till en ”clerks” självförtärande arbete, med de tvära kasten, den ena stundens förnekelse av den andra, längtan till oförenliga motsatser: materialism av grövsta slag och subtilaste andlighet, exaltation och förkrosselse, hårdhet och hjärtnupen sentimentalitet, vilja både till borgerlig rotfasthet och tanklöst generös bohemtillvaro. [...]<sup>58</sup>

Kluvenheten visar sig här i en mängd olika skepnader, och de flesta av dem är av mycket personlig karaktär. En annan sorts, mer metafysiskt orienterad kluvenhet är ändå helt dominerande i Eklunds författarskap. Den antyds i Eklundcitatet av de oförenliga motsatserna ”materialism” och ”subtilaste andlighet”. Också Wahlund lyfter fram dualismens mer djupgående dimension: ”Eklunds allt dominerande problem var spänningen mellan intellekt och sensus, ande och natur, abstrakt spekulation och primär livsanammelse.”<sup>59</sup> I den här passagen närmar sig Wahlund något mycket centralt i Eklunds författarskap, något som jag också lyfter fram i min undersökning. Förhållandet mellan de här två svårdefinierade polerna är aldrig enkelt, aldrig avklarat hos Eklund. Av de begreppspar Wahlund föreslår är ”intellekt och sensus” det som träffar närmast målet, men inte heller det förmår exakt uttrycka vad det handlar om. Ständigt återkommer han till denna grundläggande idealistiska problemställning, på olika sätt och ofta i motstridiga termer. Det är i spänningen mellan dessa poler R.R. Eklunds aforistiska författarskap söker en framkomlig väg – det är här det tar form och får liv.

<sup>58</sup> Eklund, ”Fragment”, s. 73.

<sup>59</sup> Wahlund, s. 16.

Den litteraturvetenskapliga forskningen kring R.R. Eklunds verk har varit oförtjänt liten. Efter flera decennier av total tystnad på den akademiska fronten har under senare år ett litet uppsving kunnat märkas. Ännu har dock ingen akademisk undersökning tagit sig an Eklunds författarskap i någon mer omfattande utsträckning, även om intentioner bevisligen funnits alltsedan 1940-talet. I sin studie av Hagar Olssons ungdomsverk ägnar Olof Enckell, som tidigare nämnts, ett litet avsnitt åt Eklund, och konstaterar att han har en ambition att i framtiden ägna sig mer åt hans författarskap: "En närmare utredning av R.R. Eklunds utgångspunkter, åskådningar och litterära gärning hoppas vi bli i tillfälle att ge i en senare del av våra *Studier i finlandssvensk modernism*."<sup>60</sup> Samtidigt är det rent litteraturhistoriska intresset för Eklund betydligt större. Holger Lillqvist konstaterar att litteraturhistorikerna knappast kan beskyllas för att allmänheten verkar ha glömt Eklunds existens:

I litteraturhistoriska översikter av Holmqvist (1951), Warburton (1951 och 1984), Carpelan i *Suomen kirjallisuus* (1967) och Schoolfield (1998) räknas han på ett synligt och självfallet sätt in i en finlandssvensk litterär kanon. Mot litteraturhistorikernas uppmärksamhet i fråga om Eklund kontrasterar emellertid avsaknaden av litteraturvetenskapliga specialstudier om hans författarskap.<sup>61</sup>

60 Olof Enckell, *Den unga Hagar Olsson*, s. 150.

61 Holger Lillqvist, *Avgrund och paradys. Studier i den estetiska idealismens litterära tradition med särskild hänsyn till Edith Södergran*, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 227 (Helsingfors 2001), s. 333.

Till denna rad av litteraturhistoriska källor kunde ännu tilläggas *Finlands svenska litteraturhistoria* (2000), där speciellt Eklunds aforistik lyfts fram av just Lillqvist.<sup>62</sup> Över huvud är det värt att notera att tyngdpunkten i Eklunds författarskap av alla dessa litteraturhistoriker läggs på just aforistiken, och delvis också på de senare diktsamlingarna.

Det finns hittills egentligen bara två mer ingående studier i Eklunds författarskap som helhet. Torsten Pettersson söker efter en bärande tematik i författarskapet i en studie på dryga tjugo sidor under titeln ”Att vara seende”. Just seendet är den helhetstematik som Pettersson för fram som dominerande i Eklunds verk. Ett av hans syften är att visa att Eklunds rykte om inåtvändhet och självupptagenhet är oförtjänt.<sup>63</sup> Detta gör han genom att ta fasta på seendet som verktyg för mänsklig kontakt. Han talar om Eklunds ”strävan att genom djupgående seende nå ut till världen utanför jaget”.<sup>64</sup> Pettersson menar att seendets centrala roll lyfts fram bland annat i och med att personer som befinner sig inför stora förändringar plötsligt ser saker på ett nytt sätt i Eklunds böcker.

Den andra, och hittills mest omfattande studien av Eklunds författarskap finns i Holger Lillqvists avhandling *Avgrund*

62 Zilliacus (utg.), *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*.

Eklunds aforistik behandlas ganska utförligt av Holger Lillqvist, medan det övriga författarskapet avhandlas mycket kort av Michel Ekman, närmast som ett exempel på en tidig modernist som senare sökte sig bort från de modernistiska cirkelarna.

63 Torsten Pettersson, ”Att vara seende”, i *Gåtans namn*, s. 114. Studien publicerades i en tidigare version redan i Historiska och litteraturhistoriska studier 66, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 568 (Helsingfors 1991), s. 183–220. En kortare och delvis annorlunda version publicerades 1990 på finska med rubriken ”Näkemisen taito. Unohdettu modernisti R.R. Eklund” [Seendets konst. Den bortglömda modernisten R.R. Eklund] i *Parnasso* 40:4 1990, s. 208–213.

64 Pettersson, *Gåtans namn*, s. 135.

42 *och paradis* (2001), där ett längre kapitel ägnas Eklund. Mer specifikt utreds Eklunds förhållande till den estetiska idealismen och arvet från Edith Södergran.<sup>65</sup> Här sätts Eklunds verk i relation till det tidiga 1900-talets estetiska och litterära kontexter.<sup>66</sup> Förutom till Södergran relaterar Lillqvist Eklunds författarskap till bl.a. Schopenhauer och Kant, men också till Hans Ruin och Runar Schildt. De regressiva och melankoliska dragen i Eklunds texter lyfts fram och åskådliggörs som en linje genom hela produktionen. Flera av de teman som jag behandlar i den här undersökningen kommenteras också i Lillqvists kapitel. Särskilt regressionen, det sublimala och skapandets problematik i en estetisk-idealisk kontext är teman som kans sägas ha sin utgångspunkt i Lillqvists forskning. Lillqvists kontextualiserande undersökning av viktiga teman i Eklunds verk är en pionjärgärning som jag mer än gärna bygger vidare på. De största skillnaderna mellan våra infallsvinklar är att Lillqvist – naturligt nog med tanke på hans avhandlingsämne – lyfter fram Eklunds relation till Södergran, samt till symbolismen och nyplatonismen. I min undersökning spelar denna diskussion en mindre roll, medan jag istället lyfter fram Schopenhauer och Kierkegaard som avgörande filosofiska kontexter.

Jag har själv i *Stagnation eller självövervinning?* (2009) undersökt Eklunds förstlingsverk *Jordaltaret* med fokus på några tematiska perspektiv i boken: jorden–himlen, slätten och skapandet.<sup>67</sup> Undersökningens viktigaste idéhistoriska kontexter är övermänniskotanken och spänningsförhållandet

65 Kapitlet heter ”Melankoli och regression. R.R. Eklund, Edith Södergran och symbolismens estetik”, Lillqvist, s. 332–403.

66 Ibid., s. 334.

67 Avhandling pro gradu med den fullständiga titeln *Stagnation eller självövervinning? En tematisk analys av R.R. Eklunds Jordaltaret*.

mellan apolliniskt och dionysiskt i Nietzsches filosofi samt Kants uppfattning om det sublima. Tolkningen har som en målsättning att visa att Eklunds debutverk till stora delar behandlar samma tematiska frågor som det övriga författarskapet, i motsats till vad litteraturhistoriker ofta gjort gällande, och mer specifikt att en metapoetisk problematik kan ses som bokens övergripande tema.

Ytterligare en studie som kan nämnas här är Robert Åsbackas redan citerade artikel ”Ekonomisk brist, litterär nödvändighet”, där perspektivet är utpräglat biografiskt och fokus ligger på Eklunds sociala och ekonomiska position som fattig och utanförstående författare.<sup>68</sup> Åsbacka behandlar främst Eklunds intellektuella utveckling under 1910- och 1920-talen och hans mognad till etablerad författare. Två äldre källor som kan nämnas, trots att de inte är strikt akademiska, är Per-Erik Wahlunds förtjänstfulla översikt över Eklunds författarskap i den redan tidigare omtalade inledningen till samlingsvolymen *Rymd och Människa*, samt Ernst Jurgen Schildts artikel ”Vägen tillbaka”, som i ganska komprimerad form gör en ansats till en filosofisk och litteraturhistorisk kontextualisering av Eklunds författarskap.<sup>69</sup>

### L3 SKAPANDETS PROBLEMATIK I EN ESTETISK-IDEALISTISK KONTEXT

Den skapandets problematik som dominerar Eklunds författarskap uppstår inte i ett vacuum, utan relaterar till en specifik konst- och livsyn. I Eklunds aforistik framträder en kungs-

68 Åsbacka, ”Ekonomisk brist, litterär nödvändighet: R.R. Eklund och arvet” i *Horisont* (nr 4 1999), s. 3–17.

69 Ernst Jurgen Schildt, ”Vägen tillbaka. Några anteckningar om R.R. Eklund” i *Poesi. Lyriksamfundets tidskrift*, häfte 2 1950, s. 76–83.

tanke om förbundet mellan estetik och etik, mellan konsten och jaget. För att skapandet ska vara möjligt måste den grunda sig på en etiskt och estetiskt försvarbar filosofisk strategi. När Eklund kommenterar filosofer och författare är det ofta med utgångspunkt i hur de skriver, eller i vad de skriver om att skriva. Vid en studie av Eklunds aforistik blir det snart klart att de idéer som kommenteras i regel hänförs till en (främst tysk) idéhistorisk tradition som här kallas *den estetiska idealismen*.

För att hitta rötterna till den estetiska idealismen får man gå tillbaka till Immanuel Kant och Friedrich Schiller. Kants transcendentala idealism, så som den uppbyggs i *Kritik der reinen Vernunft* (1781) etablerar motsättningen mellan idealism och realism som en central filosofisk fråga. Människans fria vilja blir i *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) en grund för det kategoriska imperativet och moralens rationalitet.<sup>70</sup> Människans frihet utvidgas i *Kritik der Urteilskraft* (1790) till att gälla också estetiska omdömen. Det estetiska omdömet är hos Kant intimt förbundet med det moraliska omdömet, något som kan sägas vara en grundförutsättning för den estetiska idealismens tradition. Kant skriver att ett omedelbart intresse för naturens skönhet är ett tecken på en god själ.<sup>71</sup> Ännu viktigare är kravet på att skönhetsomdömen kommer inifrån den fria människan, inte från den empiriska (och determinerade) föreställningsvärlden.<sup>72</sup> Det här banar väg för det romantiska geniet, och för bland annat Friedrich Schlegels rent estetiska

70 Immanuel Kant, *Kritik av det praktiska förnuftet*, övers. Fredrik Linde (Stockholm 2004), sidnummer enligt *Kant's Gesammelte Schriften*, Akademieausgabe, s. 33.

71 Kant, *Kritik av omdömeskraften*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Stockholm 2003), s. 298f. (enligt Akademieausgabe).

72 *Ibid.*, s. 353.

idealism. En aforism ur Schlegels *Kritische Fragmente* (1797) lyder:

I varje god dikt måste allt vara avsikt, och allt instinkt. Därigenom blir den idealisk.<sup>73</sup>

Det här är ett sentiment som också Eklund skulle skriva under, och som också har en helt central relevans för skrivproblematiken. Avsikt finns det mycket av i Eklunds dikt – det är det instiktiva som är svårare att uppnå. ”Fantasin, icke tanken, bör vara vehikeln i det jag skriver”, kan Eklund utropa i desperation, och då handlar det just om en känsla av misslyckande inför detta diktideal.<sup>74</sup> Schlegel utgår från Kants tes om att skönheten skapar sin egen lag och menar att geniala litterära verk står ovanför och oberoende av alla yttre krav. Litterära verk ska bedömas enligt verkets eget individuella ideal, inte enligt något yttre allmänt ideal.<sup>75</sup> Så blir konstverket ett slags etiskt ideal och geniet såväl estetiskt som moraliskt oantastligt.

Hos Schiller, vars betydelse för Edith Södergran Olof Enckell fört fram, utvecklas den estetiska idealismen både med utgångspunkt i och i opposition mot Kant. Enckell kallar Schiller ”den förste, och den störste, av den estetiska idealismens

73 Friedrich Schlegel, ”Kritiska fragment” (övers. Per Erik Ljung) i *Texter i Poetik – från Platon till Nietzsche*, red. Per Erik Ljung och Anders Mortensen (Lund 1988), s. 163.

74 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 83. Detta tema diskuteras mer utförligt i avsnitt v, ”Det ångestfyllda skapandet”.

75 ”Die Kritik soll die Werke nicht nach einem allgemeinen Ideal beurtheilen, sondern das individuelle Ideal jedes Werkes aufsuchen.” Schlegel, *Literary Notebooks 1797–1801*, red. Hans Eichner (London 1957), s. 173. Detta är den första vetenskapliga utgåvan av anteckningsböckerna i tyskt original, med ett engelskspråkigt förord av Eichner.

46 målsmän, [...] som vältaligare än någon annan har förkunnat skönhetslivets lov [...]”.<sup>76</sup> Enckell fortsätter med att citera två nyckelpassager ur Schillers stora idédikt ”Die Künstler”:

Was wir als Schönheit hier empfunden,  
Wird einst als *Wahrheit* uns entgegen gehn.  
[---]  
Nur durch das Morgenthor des Schönen  
Drangst du in der Erkenntniß Land.<sup>77</sup>

Passagerna är väl valda, och lever upp till Enckells ord om Schiller som den mest idealistiska förkunnaren av ”skönhetslivets lov”. Schiller skriver att vi kommer att möta sanningen i form av skönhet, men går i det andra citatet längre än så; hans credo här är att det *endast* är via skönhet kunskap kan nås. Schillers totala estetiska idealism, hans ”humana optimism”, som Bertil Malmberg uttrycker saken, passar ändå betydligt bättre in på den tidiga Södergran än på R.R. Eklund.<sup>78</sup> Som portalfigur för den estetiska idealismen är Schiller av vikt också för en förståelse av Eklunds estetiska och etiska utgångspunkter, och idéerna i till exempel *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1794) är en ofrånkomlig kontext

76 Olof Enckell, ”Edith Södergran och den estetiska idealismen” i *Historiska och litteraturhistoriska studier* 33, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 365 (Helsingfors 1958), s. 94.

77 Friedrich Schiller, ”Die Künstler” i *Schillers Werke. Nationalausgabe*, andra bandet, del 1 (Weimar 1983), s. 384. I svensk översättning lyder passagera: ”Vad här som bräcklig skönhet rör oss/ i form av sanning möter oss till slut” och ”– Blott morgonporten av det sköna,/ för in till kunskapslivets dag.” ”Konstnärerna”, övers. Bertil Malmberg, i Schiller, *Valda verk* (Uddevalla 1970), s. 23.

78 Bertil Malmberg, inledning till *Schillers estetisk-filosofiska diktning*, (Stockholm 1915), s. 12.



speciellt i Eklunds naturlyrik. I det stora hela är ändå en annan utvecklingslinje mer relevant än den som går från Kant till Schiller, Schelling och romantiken. Det är en mer pessimistisk utvecklingslinje, som från Kant sträcker sig till Schopenhauer, och vidare till Kierkegaard och Nietzsche.

Nietzsches betydelse för Eklund är stor speciellt i *Jordaltaret*, som i sin helhet kan läsas i en nietzscheansk kontext, där skapandets möjlighet knyts till en kamp mellan det dionysiska och det apolliniska vars resultat är jagets självövervinning. Redan i *Grått och gyllne* har mycket av Nietzsches extatiska och våldsamma filosofi fått ge vika för ett mer lågmält och skeptiskt tonläge. Nietzsches dikotomiska estetik, så som den framställs redan i *Die Geburt der Tragödie* (1872), fortsätter ändå att vara relevant för en förståelse av Eklunds författarskap. Den apolliniska ordningen mot det dionysiska kaoset är en symbolisk kamp som Eklund på något plan för i sitt eget skapande, i varje bok.<sup>79</sup> Nietzsches roll som ideologisk fostrare är ändå färdigspelad efter *Jordaltaret*. I fortsättningen finns den nietzscheanska filosofin med som en del av traditionen, medan Schopenhauer får överta rollen som fostrare och litterär fadersfigur.

Holger Lillqvist jämför i sin avhandling Eklund med Hans Ruin och den sena Edith Södergran, och konstaterar att man hos dem bevittnar ”tre olika gestaltningar av estetisk idealism i den enda form som under dessa år erbjuder en moraliskt framkomlig väg: en idealism med en regressiv snarare än aggressiv, (ny)platonisk snarare än kantiansk framtoning.”<sup>80</sup> Om just Eklund kunde sägas att det nyplatoniska spelar en ganska

<sup>79</sup> Nietzsche, *Tragedins födelse*, övers. Martin Tegen och Jochim Retzlaff (Stockholm/Stehag 2000), s. 118f.

<sup>80</sup> Lillqvist, s. 374.

48 liten roll i hans estetik. Hans idealism hänför sig närmast till skapandet och är – förutom regressiv – snarare av pessimistisk och schopenhauersk art. Lillqvist karakteriserar vidare Eklunds och Ruins estetiska hållning som mellankrigstida och konstaterar att också Södergran efter 1922 tar avstånd från ”sin kantianskt sublimes hållning till den krigsdrabbade världen”. Under tiden efter första världskriget tvingades många konstnärer omvärdera en estetiskt idealistisk världssyn där det sköna var ett slags högsta goda och krig och lidande, om det kunde ses som vackert eller sublimt, kunde vara moraliskt försvarbart. Den här estetiken kan hänföras till Kant och specifikt till hans *Kritik der Urteilskraft*.<sup>81</sup>

Kriget som sublim estetik var en illusion som definitivt krossades i första världskrigets skyttegravar. Det som inte krossades var den estetiska idealismens tradition – den sökte istället nya utvägar. En lockande sådan utväg – inte minst för att den pessimistiska tesen om människans oundvikliga lidande verkade bevisas i samma skyttegravar – var Schopenhauers filosofi. Det var till honom bland annat R.R. Eklund vände sig i början av 1920-talet, om också snarare av personliga än världspolitiska orsaker.<sup>82</sup> För Eklund handlar det i grunden

81 Kant skriver: ”Till och med kriget, när det förs med ordning och respekt för de medborgerliga rättigheterna, har något sublimt över sig och gör tänkesättet hos det folk som för krig på detta sätt mer sublimt ju mer faror det utsätts för, då det därigenom kan hävda sitt mod [...]” Kant, *Kritik av omdömeskraften*, s. 263.

82 Redan 1916 nämner Eklund Schopenhauer som en av de filosofer/författare som definierar hans nuvarande ”period”. Eklund, brev nr 2 till Hagar Olsson, 30 oktober 1916, Svenska litteratursällskapet arkiv, mapp 783. Riktigt viktigt för Eklund verkar Schopenhauer ändå ha blivit först i mitten av 1920-talet. Speciellt under våren 1926 finns det många anteckningar som berör Schopenhauer. Eklund, anteckningsbok daterad 2.12.1925.

om att hitta en etisk och estetisk jämvikt som kan möjliggöra det egna skapandet.

Liksom Nietzsche blev Schopenhauer mot slutet av 1800-talet något av en modefilosof i Tyskland och Frankrike, då speciellt konstnärer och författare började intressera sig för hans filosofi. Om Nietzsche står i stor filosofisk skuld till Schopenhauer, är förhållandet närmast det motsatta vad gäller spridningen av deras verk. Nietzsches tilltagande popularitet betydde också en renässans för Schopenhauers filosofi, presenterad och hyllad av Nietzsche i verk som ”Schopenhauer als Erzieher” (1874). Anne Henry skriver om Schopenhauers enorma effekt på det europeiska litterära fältet under decennierna kring sekelskiftet 1900.<sup>83</sup> När hon senare i samma bok kommer in på Schopenhauers estetik, konstaterar hon att det är just betoningen av konstens moraliska funktion – och den prioritering av konsten denna betoning innebär – som bäddat för Schopenhauers segertåg:

Genom att göra konsten till både intuitiv metafysik och en slags kontemplativ moral, var *Världen som vilja och föreställning* en garanterad framgång bland konstnärerna, vilka utvann en berättigad stolthet i ett sådant erkännande av deras makt [...].<sup>84</sup>

83 Några av de författare hon räknar som schopenhauerianer är Tolstoj, Proust, Kafka, Maupassant, Pirandello, Strindberg, Hamsun, Hardy, Conrad, Joyce, Beckett, Gide och Céline. Anne Henry, ”L’expansion du schopenhauerisme” i Henry (red.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe* (Paris 1989), s. 16ff.

84 Min övers., citatet lyder i original: ”En faisant de l’art à la fois une métaphysique intuitive et une sorte de morale contemplative, le MVR [*Le monde comme volonté et comme représentation*] était assuré de son succès auprès des artistes qui ont puisé un légitime orgueil dans une telle reconnaissance de leur pouvoir [...]” Henry, ”L’esthétique schopenhauerienne”, i *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, s. 62.

50 Schopenhauers popularitet spred sig så småningom också till Norden – Strindberg och Hamsun nämndes redan av Henry. Från och med sekelskiftet gavs flera svenska översättningar av Schopenhauers skrifter ut i rask takt – det centrala verket *Världen som vilja och föreställning* (1819) utkom på Bonniers 1916 – och intresset verkar ha varit stort då flera upplagor följde ända in på 30-talet. Under 1900-talets fyra första decennier utkom det mesta Schopenhauer skrivit i svensk översättning – efter det har knappt något utkommit.<sup>85</sup>

Utgångspunkten i *Världen som vilja och föreställning* är, i sin mest förenklade form, att verklighetens innersta väsen är en blind vilja. Begreppet *vilja* ska inte förstås i vanlig bemärkelse utan betyder för Schopenhauer en själlös urkraft som står utanför tid, rum och kausalitet. Viljan motsvarar alltså ungefär det som Kant kallar *das Ding an sich* (tinget i sig), något vi inte kan ha någon direkt kunskap om.<sup>86</sup> Den värld vi känner är istället en *föreställning*. Man kan alltså säga att vi skapar världen, att världen är vårt objekt.<sup>87</sup> Samtidigt existerar världen också som en objektivering av viljan. Det finns med andra ord två sidor av världen – viljans objektivering och vår föreställning av denna.

Schopenhauers resonemang om motsättningen mellan vilja och föreställning är ett uttryck för det dikotomiska tänkande

85 Thomas Manns bok *Schopenhauer* (1938) kan sägas utgöra kulmen för Schopenhauers litterära inflytande. Mann lyfter, ovisst om hur snart Schopenhauer skulle vara totalt irrelevant, fram Schopenhauer som en ”humanistisk pessimist” som är så modern att han snarast är framtida. Mann, *Schopenhauer* (Stockholm 1942), s. 28ff.

86 Kant, *Kritik av det rena förnuftet*, övers. Jeanette Emt (Stockholm 2004), s. 26–30 (enligt första upplagan 1781).

87 Arthur Schopenhauer, *Världen som vilja och föreställning* (Nora 1992). Utgåvan är ett omtryck av Efraim Skölds översättning som utkom på Albert Bonniers förlag 1916. § 1, s. 41.

som är typiskt för hela den idealistiska inriktningen i filosofin. Grundtanken i idealismen är en tudelning av världen i materiellt och immateriellt, där den senare polen ges principiellt företräde och den utopiska målsättningen är en slutgiltig för- ening mellan polerna. Holger Lillqvist skriver om den estetiska idealism som är relevant i fallet Södergran, men detsamma kan också sägas gälla för Eklund:

I sin renodlade form rör det sig om estetisk teoribildning eller poetisk praxis där förhållandet mellan jag och värld gestal- tas som primärt dualistiskt, och där denna dualism övervinn- s eller åsidosätts med hjälp av strategier som innebär att den subjektiva polen, det kontemplerande jagets medvetande, överspelar den sinnliga erfarenheten så att ett enhetligt sub- jekt-objekt kan uppstå.<sup>88</sup>

Här existerar dualismen framförallt mellan subjekt och ob- jekt, men det handlar om en besläktad upplevelse av tillvarons fundamentala klivenhet. I Södergrans och Eklunds författar- skap, med sina starkt närvarande ”jag”, tar sig klivenheten just detta subjektrelaterade uttryck, men i grund och botten handlar det om idealismens olösta konflikt mellan verklighet och ideal. För Platon var den immateriella sidan idéernas per- fecta värld – för Schopenhauer är det viljan som är nyckelbe- greppet. Platons idévärld är till sin innersta karaktär god, och kungsbegreppet är det godas idé.<sup>89</sup> I jämförelse med den här idealismen kan Schopenhauers filosofi karakteriseras som pes- simism – viljan styr och viljan är amoralisk. Schopenhauers

<sup>88</sup> Lillqvist, s. 14.

<sup>89</sup> Platon, *Staten*, Skrifter. Bok 3, övers. Jan Stolpe (Stockholm 2003), s. 508f. Sidnumrering enligt Stephanuspagineringen.

52 värld kännetecknas av en evig inbördes kamp mellan olika instanser av en vilja som manifesteras i alla varelser och alltid motarbetar sig själv. För att bryta viljans kretslopp erbjuds människan tre utvägar, vilka alla har en relevans för Eklunds aforistik: medlidandet, askesen och den estetiska kontemplationen.

I *Grått och gyllne*, Eklunds första aforismsamling, etableras och kommenteras den estetisk-idealistiska kontexten genast i bokens första aforism:

Också i språket föra förnuft och sinnen en evig kamp. Den ena parten vill sanning, den andra färg och liv.<sup>90</sup>

Att Eklund inleder bokens första aforism med ordet ”också” är viktigt – det förmedlar känslan av att bokens utgångspunkt inte är det tomma intet, utan att läsaren här förs in i en pågående diskussion. Det är en öppning som visar att han anser att det inte endast är ”i språket” som förnuft och sinnen kämpar – kampen försiggår också på annat håll. Det här kan ses som en hänvisning till Schopenhauers världsbild. Att förnuftet ”vill sanning” är filosofiskt allmängods, men också ett direkt citat av Schopenhauer.<sup>91</sup> Att sinnena vill ”färg och liv” handlar naturligtvis om viljan till liv, som enligt Schopenhauer manifesterar sig mest direkt i den sinnliga kroppen – av Schopenhauer kallad ”viljans *objektivitet*”.<sup>92</sup> Den kamp Eklund skriver om är alltså den kamp mellan viljan och förnuftet som utspelar sig inom varje människa. Eklunds kommentar är att denna kamp har en parallell också i språket – och då

90 R.R. Eklund, *Grått och gyllne* (Helsingfors 1926), s. 7.

91 Schopenhauer, *Världen som vilja och föreställning*, § 6, s. 68

92 Ibid., § 18, s. 168.

avses närmast det skrivna ordet. Sven Willner kommenterar aforismen med att ”sanningen” i Eklunds fall gick segrande från kampen: ”Liv och färg har hans författarskap inte, i varje fall mycket litet, men däremot utmärks det av sanningskärlek, tankens klarhet, samvetsömhet, skepticism.”<sup>93</sup> Av Eklund själv uttrycks en liknande karakteristik i *Rymd och människa*:

Det finns en lakonism, en språkets karghet som framtvingas av insikten om våra företags förgänglighet. Den bildrika blomstrande framställningen kräver illusionernas fetjord.<sup>94</sup>

Denna aforism ligger väldigt nära den tidigare, med den skillnaden att Eklund här tydligare uttrycker förnuftets överlägsenhet över ”illusionerna”. Insikten om ”våra företags förgänglighet” frammanar såväl Schopenhauer som Kierkegaard. För Kierkegaard är insikten om att allt vi gör är betydelselöst knuten till människans ångest.<sup>95</sup> För Schopenhauer är samma insikt en möjlighet till att ta sig ur viljans grepp, nämligen genom att individen bejakar en helt likgiltig inställning till omvärlden, det som Schopenhauer benämner ”askes”.<sup>96</sup> Förutom genom att upphäva sin vilja, kan man tillfälligt befria sig från viljans grepp genom den estetiska (intresselösa) kontemplationen. Såväl askesen som den estetiska kontemplationen kommenteras i Eklunds aforistiska texter – om också sällan i renodlat schopenhauersk form – och båda idéerna kopplas till

93 Sven Willner, *På flykt från världsåskådningar*, s. 93.

94 Eklund, *Rymd och människa* (Helsingfors 1938), s. 36.

95 Uttryckt på ett annat sätt är ångestens föremål ”intet”: ”Spørge vi nu nærmere, hvad Angestens Gjenstand er, da maa der svares her som allevegne, den er Intet.” Søren Kierkegaard, *Begrebet Angest* (Köpenhamn 1991, förstaupplaga 1844), s. 89.

96 Schopenhauer, *Världen som vilja och föreställning*, § 68, s. 530.

54 skapandets problematik. Idén om askesen som en slags transcendental strategi kan tänkas finnas i bakgrunden till den här självkritiska aforismen ur *Grått och gyllne*:

Ville man taga saken filosofiskt kunde man säga att min oföretagsamhet är utsidan av ett aldrig slumrande intighetsmedvetande, ett salomoniskt *det lönar ändå inte mödan*. Men det vore nog att förgylla upp en skrotbit.<sup>97</sup>

Att Eklund här talar om att ”taga saken filosofiskt” är möjligen en hänvisning till var han hämtat tankefröet. Den lakoniska slutkommentaren vittnar också om att Eklund inte vill påstå sig vara den överlägsna människa som askesen kräver. Tvärtom var han mycket medveten om sin svaghet inför viljans makt. Kampen mellan förnuft och sinnen är inte avgjord enbart genom att man väljer vilken sida man vill stå på. I två likartade aforismer ger Eklund uttryck för sin svaghet inför sina demoner:

Arbete och ethos, det är den enda klippgrunden – men hur svårt att stå emot när det viskar och porlar i gungflyet.

När du övervunnit frestelsen – gläd dig ej över att du gjort det, sörj hellre över den svårighet det kostade dig.<sup>98</sup>

Vad exakt det är som ”viskar och porlar i gungflyet” får vi inte veta – annat än att man kan utgå från att det *inte* är arbete och ethos. Den ständiga frestelsen för Eklund var alkoholen, och

<sup>97</sup> Eklund, *Grått och gyllne*, s. 80.

<sup>98</sup> Ibid., s. 47 och s. 49. Båda aforismerna publicerades först i Nya Argus nr 21 1924.



det var en frestelse som han ofta föll för.<sup>99</sup> Det är möjligen just ruset som avses i den andra aforismen, men vanligen är det lättjan som är boven i Eklunds aforistik. Ruset och lättjan (i vissa former) har det gemensamt att de möjliggör en tillfällig flykt från verkligheten. Eklund skriver också i en anteckning att alkoholen ”givit människorna tvångslöshetens, frihetens illusion”.<sup>100</sup> Det går ändå inte att undgå att här också förs en mer principiell filosofisk diskussion. Ethos, detta begrepp som också betydde så mycket för Vilhelm Ekelund, är det viktigaste i resonemanget. Influerad av Kierkegaard brottades Eklund med skillnaderna mellan en estetisk och en etisk livsstil, och i mitten av 20-talet genomgick han en kris som relaterade till frågan. I sin anteckningsbok skriver han:

Två svåra perioder har jag genomlevat, båda kännetecknade av oro, famlande, förvilleelser, ruelse, ja, skräck. Det var födelsesmärtnar, ty ur båda steg fram något nytt; jag ser det nu. Manbar, till kropp som till tanke, trädde jag ur det första, svåra eklutsdopet, men det behövdes en pers ännu för att ansvarsmedvetandet, det etiska skulle födas.<sup>101</sup>

Den första svåra perioden syftar till en kris i tonåren som säkert många kan känna igen sig i, men den andra krisen är mer unik för Eklund. Anteckningen behandlar en personlig psykologisk kris, men den förklaras med hjälp av Kierkegaard. I

99 Se Hans Ruin, ”Den store tigaren” i *Världen i min fickspegel*, s. 64, samt Vivi Eklund, *Jag minns min bror*, s. 14ff.

100 Eklund, anteckning 5.1.1931 i manuskriptet till ”Ensam”.

101 I reflektionens fortsättning konstaterar Eklund att han tror att krisen nu är överstånden: ”Länge har den pågått, förnedrande och smärtsamt har det varit, när jag ömkligen legat på rygg i brottningen, men jag känner att jag nu kan se tryggare framåt.” Anteckning 8.4.1926 i anteckningsbok daterad 2.12.1925.

56 *Enten – Eller* beskriver Kierkegaard hur människan genom en kris kan ta steget från det estetiska levnadssättet till det etiska. Detta steg menar Eklund att han nu tagit, och resultatet blir bland annat att skrivkrampen tillfälligt släpper sitt grepp, och Eklunds andra bok utkommer, sju år efter debutverket. Ett annat resultat är att han allt mer fördjupar sig i Schopenhauer, något som hans anteckningsböcker bär många spår av.<sup>102</sup> Det estetiska fortsätter dock att vara ett prominent inslag i Eklunds texter – balansgången mellan det etiska och det estetiska kan sägas vara ett uttryck för hans väsens dualitet, och en möjlig tolkning av färgerna grått och gyllne i boktiteln som följde på krisen.

Om det estetiska från och med *Grått och gyllne* får sällskap av det etiska i Eklunds personliga reflektioner, fortsätter det estetiska att dominera i det närmaste totalt i många andra reflektioner. Det här gäller framförallt när Eklund skriver om konsten, om sina läsupplevelser och ofta också om sina naturupplevelser. Det handlar om det som Schopenhauer och Kant kallar den estetiska kontemplerationen och man kunde säga att det till stor del är just det som sysselsätter Eklund i de många reflektionerna om böcker, dikter, skådespel och tavlor. Då verkar Eklund närma sig den totala estetiska idealismen – ett varande i världen som är enbart estetiskt. Eklund förblir samtidigt motstridig, envist självständig i tanke och skrift. Den estetiska idealism (eller estetiska pessimism) som Schopenhauer, Kierkegaard och andra företräder hör till en idéhistorisk tradition som Eklund aldrig underordnar sig, utan snarare kontinuerligt kämpar med. Det är en tradition

102 Fr.o.m. mars 1926 hittas ett flertal reflektioner om Schopenhauer i anteckningsböckerna, därtill finns det tidigare nämnda häftet med 16 fullskrivna sidor citat ur *Parerga und Paralipomena*. Eklund, Schopenhauer-anteckningar samt anteckningsbok daterad 2.12.1925.

som har en stor relevans också för den skapandets problematik som står i fokus i den här undersökningen. 57



Ingen lär känna sig tveksam om hur en aforism ser ut – mer än möjligtvis den som vill definiera den.<sup>1</sup>

**D**ET ÄR Magnus von Platen som uttrycker sig på det här träffande sättet om aforismens definitionsfråga. Utplockat som ett blockcitat är texten också förvillande lik en aforism. Till saken hör ändå att textsnutten är en del av ett större stycke text, nämligen inledningen till den av von Platen sammanställda antologin *Svenska aforismer* (1962), och genren är inte aforistik, utan sakprosa (eller möjligen inledning om man vill vara mer specifik). Texten belyser, såväl till sin utformning som till sitt innehåll, problemet med att definiera aforismen som genre. Det verkar finnas något som gör att vi kan känna igen en aforism om vi ser den, men det finns ingen konsensus om vad detta ”något” är.

I inledningskapitlet konstaterade jag att benämningen ”Eklunds aforistiska författarskap” – istället för ”Eklunds aforistik” – är vald för att markera att det inte enbart är regelrätt aforistik som undersöks. Eklund skrev förvisso aforismer, men också texter som, trots att de faller utanför genren, kan sägas vara *aforistiska* till sin natur. För att få syn på Eklunds stilistiska egenart är det skäl att klargöra vad som här menas med genrebestämningen aforistik, samt hur Eklunds texter passar in i genren. Vilka är de viktiga karaktärsdragen för Eklunds aforistik och aforistiska reflektioner? Eklunds aforistik har na-

<sup>1</sup> Magnus von Platen, inledning till antologin *Svenska aforismer* (Solna 1962), s. 7.

60 turligtvis förebilder, det är klart, och vissa av dem presenterar sig ganska självklart. Samtidigt betonar den kommenterande litteraturen ofta Eklunds särställning och det unika i hans författarskap, medan stilfrågan ännu inte har diskuterats i någon större utsträckning. Vilka är de stilistiska förebilderna för Eklunds reflektioner och kan dessa ordnas in i en traditionslinje av liknande reflekterande aforistik? Ett svar på frågan om traditionslinjen får man genom att undersöka vilka författare och böcker som Eklund nämner i sina reflektioner. Att dessa influerat Eklunds aforistiska text på det innehållsrika planet råder det inget tvivel om, men sträcker sig inflytandet också till det stilistiska planet? Den här frågan behandlas mot slutet av kapitlet. Därtill undersöks vilken position Eklunds aforistik innehar i förhållande till Eklunds övriga författarskap, och då speciellt i förhållande till lyriken. Förhållandet mellan aforistik och lyrik är det jag valt att ägna det sista underkapitlet åt under rubriken ”Skrivandets dubbla standard”. Innan aforismens definitionsfråga tas upp till behandling granskas aforistikens plats i författarskapet, i syfte att visa på de svårigheter genrefrågan för med sig.

## II.1 AFORISTIKENS PLATS I FÖRFATTARSKAPET

Då R.R. Eklunds andra bok, *Grått och gyllne*, utkom 1926 hade det gått hela sju år sedan debuten med *Jordaltaret* 1919. Det här var det längsta uppehållet mellan två av hans böcker – från 1926 till 1945 kom sedan elva böcker ut, vilket ger ett ungefärligt medeltal på en bok vartannat år.<sup>2</sup> Det är inte bara

<sup>2</sup> Efter *Grått och gyllne* finns bara ett uppehåll på mer än tre år. Det är femårsuppehållet mellan Eklunds tredje bok, *Det unga ögat* (1927), och hans fjärde bok, *Den gåtfulla gästen* (1932).

tidsmässigt som gapet mellan Eklunds två första böcker är stort. Också vad gäller form och kanske framförallt tonläge skiljer de båda böckerna sig åtskilligt. *Jordaltarets* högtidligt exalterade tonläge känns väldigt avlägset vid en läsning av de lågmält sakliga reflektionerna i *Grått och gyllne*. Skillnaden mellan de båda böckerna är så stor att t.ex. Thomas Warburton ansett att Eklunds ”egentliga debut sker först 1926 med aforismerna i *Grått och gyllne*”.<sup>3</sup> Det här är i och för sig en ganska styvmoderlig behandling av *Jordaltaret*, då boken introducerar en stor del av den tematik som också Eklunds senare böcker kretsar kring. Speciellt problematiken kring skapandet och det kluvna jaget introduceras i *Jordaltaret* och följer sedan Eklund genom författarskapet.<sup>4</sup> *Jordaltaret* är inte den enda udda fågeln i ett författarskap som ända till slutet söker sin form – eller vägrar stampa på stället om man väljer att se det så – och boken ska definitivt räknas in i Eklunds katalog.

Stilistiskt sett kunde Warburtons poäng om en förtidig debut ändå möjligen göras. Visserligen finns det redan i *Jordaltaret* vissa texter som vad stilen beträffar kunde ingå i någon senare samling, men det stora flertalet representerar det högstämnda och något brådmogna anslag som Eklund övergett i böckerna efter debutverket.<sup>5</sup> De stilistiska skillnaderna mellan

3 Warburton, *Åttio år finlandssvensk litteratur*, s. 250. Samma omdöme hittas också i den tidigare *Femtio år finlandssvensk litteratur* (Helsingfors 1951), s. 258.

4 För mer om dessa teman i *Jordaltaret*, se Welander, *Stagnation eller självövertvinning? En tematisk analys av R.R. Eklunds Jordaltaret*, Meddelanden från avd. för nordisk litteratur nr 20 (Helsingfors 2009), s. 113–116.

5 Speciellt de korta dikterna om slätten har en aforistisk karaktär som kunde passa in i Eklunds senare böcker. Dikten som börjar med ”Vad är slätten? Endast ett erbarmligt stycke natur?”, där slätten får illustrera en diskussion om förhållandet mellan etik och estetik har en resonerande prägel som är

62 böckerna förklaras enklast med genrebytet. Den aforistiska formen i *Grått och gyllne* för naturligt med sig att också språket får en sakligare, mer kommenterande ton. Också genren är naturligtvis ett val från författarens sida och också i det här avseendet står *Jordaltaret* som något av en engångsföreteelse, medan *Grått och gyllne* framträder som början av en trend i författarskapet. Två senare böcker kunde karakteriseras med samma genrebeteckning som Eklund förser *Grått och gyllne* med: *Fragmentariska betraktelser*. De är *Rymd och människa* och Eklunds sista bok, *Loggbok på landbacken*. Därtill bryts romanen *Den gåtfulla gästen* stundvis upp i aforistiska reflektioner och betraktelser.

Den aforistiska texten står med andra ord för en ansenlig del av Eklunds författarskap. Man noterar också att böckerna med aforistiska reflektioner är utspridda över författarskapet på ett sätt som tyder på att Eklund jobbade med de här texterna kontinuerligt, vid sidan om eller mellan arbetet med lyriken och romanerna. Det här intrycket förstärks av det faktum att Eklund under hela sin författarkarriär publicerade aforistik i ett flertal tidningar och tidskrifter.<sup>6</sup> De flesta av de här aforismerna dök senare upp i någon av hans aforismsamlingar.<sup>7</sup>

Böckerna som domineras av aforistik ger – den regelbundna produktionen till trots – ett ganska brokigt intryck, och innehåller även texter som inte kan räknas som aforismer. I *Loggbok på landbacken* finns exempelvis ett nio sidor långt avsnitt

långt från de mest högstämnda dikterna i boken. R.R. Eklund, *Jordaltaret* (Helsingfors 1919), s. 12f.

6 Se förteckning i inledningen.

7 Som exempel kan nämnas *Nya Argus*, där Eklund publicerade sammanlagt 36 aforismer och reflektioner. Av dessa publicerades 27 senare i någon av aforismsamlingarna, ofta i marginellt omarbetad form.



med rubriken ”Evig stad”. Det är en löst sammanhängande reflektion över barndomsminnen, skriven i prosaform. Texten är uppdelad i avsnitt som kan betraktas som scener eller reflektioner, men trots uppdelningen är det en text som lättare låter sig klassificeras som meditativ novell, eller rentav som memoar, än som aforism.

Det är alltså svårt att placera in vare sig författarskapet som helhet eller den aforistiska delen som här undersöks i någon tydligt avgränsad tradition. I litteraturhistoriska översikter har man ofta nöjt sig med att konstatera att Eklund var en särling som skrev i ett självvalt utanförskapsförhållande gentemot sin samtid. Thomas Warburton skriver om Eklund:

Han står med ena foten bland modernisterna; hans lyrik och konstuppfattning är påverkade av dem. I andra avseenden är han nästan ängsligt mån om självständighet och undviker att bekänna sig till någon skola eller riktning.<sup>8</sup>

Vad gäller modernismen är det sant att Eklund både tog intryck av och avstånd från den. Intryck tog han närmast under åren innan debuten, medan avståndstagandet verkar ha inletts redan i början av 1920-talet. Hans målmedvetna självständighetssträvan finns också dokumenterad i många av hans aforismer. I kontrast till det här kunde man säga att de ständigt återkommande författarkommentarerna i hans aforistik snarast är ett tecken på motsatsen till självständighet – de gäller sällan samtida författare och behandlar påfallande ofta stora förebilder som Schopenhauer, Goethe eller Södergran.<sup>9</sup> Ek-

<sup>8</sup> Warburton, *Åttio år finlandssvensk litteratur*, s. 249.

<sup>9</sup> Södergran var visserligen delvis samtida med Eklund, men hans hyllande aforismer om henne tillkom först ett drygt decennium efter hennes död.

64 lund var kanske i viss mån isolerad från sin samtid, men hans umgänge med tidigare författare var intensivt och betydande. Att han inte hörde till någon ”skola” utesluter inte att han kan ha hört till en tradition.

George C. Schoolfield konstaterar om Eklunds aforismer: ”he is most at home in the three books in which (like Amiel or Hebbel of the diaries) he can put down *dissecta membra* of his thoughts unhindered [...]”.<sup>10</sup> Schoolfields parentetiska kommentar om släktskapen med Hebbel och Amiel är riktig och kan faktiskt ses som en antydning till stilistisk contextualisering. Schoolfield utvecklar inte resonemanget utan fortsätter istället med att betona svårigheten i att genrebestämma de här böckerna:

The word “aphoristic” is not always applicable; instead, “desultory prose” might be more suitable: apostrophes (the address to the Ostrobothnian plain in *Grått och gyllne*), prose poems (the picture of three geese marching in a row that opens the logbook), and genuine pithy statements, often semiconfessional: “True constancy is repellent to me. I cannot wholly confide myself even to a sheet of paper.”<sup>11</sup>

Schoolfields förslag till genrekaraktärisering, ”desultory prose” (ung. lösryckt prosa), är varken smickrande eller särskilt användbart. Det antyder att texterna inte skulle stå självständigt utan vara ryckta ur något annat sammanhang. Därtill ger

10 George C. Schoolfield, *A History of Finland's Literature* (Nebraska 1998) s. 486. De tre böckerna som avses är alltså *Grått och gyllne*, *Rymd och mänskliga* och *Loggbok på landbacken*.

11 Ibid. Den citerade aforismen lyder i original: ”Den verkliga intimiteten är mig motbjudande. Jag kan ej anförtro mig helt ens åt det blanka papperet.” Eklund, *Grått och gyllne*, s. 82.

Schoolfield tre exempel, som alla är ganska typiska för Eklunds (själv)reflekterande aforistik, och ger dem väldigt olika genrebekrivningar. Schoolfield väljer att kalla en personligt hållen aforism ur *Loggbok på landbacken* prosadikt. Den här aforismen har flera av de för Eklunds aforistik återkommande kännetecknen och det kan därför vara motiverat att här se på den i sin helhet:

Viktiga, värdiga, otympliga, med en skrattretande pondus, marscherar tre gäss i rad på gräsplätten framför mitt sommarkrypin. De liknar tre svarvade perioder i någonting som jag skrivit någongång. Jag skäms på gässens vägnar, skäms och ville ropa till dem: Tag exempel av svalorna, som ritar blinkande raska streck i morgonluften!<sup>12</sup>

Det är kanske det analogiska framställningssättet, där gässen på gräsplätten blir en bild för det skrivna, som får Schoolfield att kalla texten prosadikt. Också avslutningen, med upprepningen av ordet ”skäms” och svalorna som ritar expressionistiskt metaforiska streck, närmar sig ett lyriskt uttryck. Någon dikt är det trots detta inte frågan om, utan en personligt hållen reflekterande aforism med poetiska drag. Det som gör aforismen typisk för Eklund är förutom den personliga dimensionen – det starkt närvarande jaget – också reflektionens egentliga ämne; skrivandets problematik. Här är det framförallt stilen som blir föremål för Eklunds självkritiska blick. De ”svarvade perioderna” för tankarna till skrivandets egentliga hantverk, det tekniska utformandet av texten. Man kan tänka sig att modernistiska generationskollegor som Elmer Diktonius, Edith Södergran, Rabbe Enckell och Gunnar Björling finns som jämförelsepunkter här, istället för de hos Eklund vanligen

12 R.R. Eklund, *Loggbok på landbacken* (Helsingfors 1945), s. 7.

66 förekommande mer klassicistiska stilidealen som Goethe och Schopenhauer. Aforismen är, med sitt expressiva bildspråk, ett exempel på Eklund när han kommer som närmast sina modernistiska författarkollegor. Det avslutande utropstecknet är i sig något mycket ovanligt i Eklunds aforistik – ett tveksamt frågetecken är en betydligt vanligare avslutning.

Per Erik Wahlund skriver att Eklunds aforistiska stil i huvudsak var färdigbildad redan i *Grått och gyllne*, trots att den med åren kom att bli rörligare och mer kåserande, och fortsätter:

Och även om Eklund ibland skulle döma ut den [stilen] som alltför räddhågad och överlagd och med en bok av Diktonius bredvid sig försöka öva upp sig i en klatschigare, mera dynamisk uttrycksform, var den så ett med hans naturell att han aldrig skulle överge den.<sup>13</sup>

Aforismen om gässen och svalorna är kanhända en text som tillkommit just med en bok av Diktonius som bredvidläsning – slutmeningens expressionistiska tendens antyder det. Eklunds lyrik kom att fjärma sig allt mer från modernismen efter början av tjugotalet, medan aforistiken kan sägas uppvisa tecken på en svag men ändå märkbar motsatt utveckling. Aforismen om gässen är ett exempel på ett provande steg i den här utvecklingen.

13 Wahlund, s. 12f. Att det stilistiska inflytandet också gick i andra riktningen tyder avslutningsorden i Diktonius hyllningsdikt "R.R.E." på: "– Hej Ragnar, ståt upp och öppna: här nalkas din bokstavsgesäll!". Diktonius, *Novembervår* (Helsingfors 1951), s. 47.

## II.2 BEGREPPET AFORISM

Det är skäl att klargöra vad som här avses med begreppet aforism. Det är inte en självklarhet eftersom definitionen har varierat mycket sedan Hippokrates först gav ut sin berömda bok *Aforismer* i början av 400-talet före vår tideräkning. Dessutom var aforismen som genre mitt i en period av betydande förändring under första hälften av 1900-talet, den tid som Eklund var aktiv. För att förstå den moderna aforismen måste man utgå från den klassiska. *Svenska akademins ordbok* ger för uppslagsordet aforism följande definition:

Sats l. mening, som i (strängt begränsad l.) sammanträngd form, vanl. utan utfördt bevis, vill framställa ngt tänkvärdt; lärosats, tänkespråk, ”tankesån”.<sup>14</sup>

Uppslagsordet är tryckt redan 1898 och kan sägas ge en bild av hur den klassiska aforismen betraktats på ett mer allmänt plan. Den kloka tanken som framförs i sammanträngd form; detta kunde sägas vara den komprimerade innebörden av definitionen. Det här motsvarar säkert ganska bra den bild av aforismen som är rådande ännu idag. Ändå har aforismgenren genomgått en stor förändring och utvidgning under det senaste dryga seklet.

En som nyligen behandlat aforismbegreppet på svenska är Anders Olsson, som skriver om aforismens definition i sin *Skillnadens konst*. Olsson diskuterar Harald Frickes definition av begreppet och konstaterar att den fått stor uppmärksamhet

<sup>14</sup> *Ordbok öfver svenska språket utgifven af Svenska akademien*. Första bandet A–Anlöpning (Lund 1898), spalt 400.

68 inom forskningen.<sup>15</sup> I den ingår fyra kriterier som Fricke anser vara nödvändiga: 1) *diskontinuitet* eller *kotextuell isolering* (aforismer är fristående från omkringliggande textuella element), 2) *prosaform*, 3) *icke-fiktionalitet* och 4) *koncishet* eller *tillspetsning*.<sup>16</sup> De första tre kriterierna är nödvändiga medan det sista kriteriet är valbart mellan koncishet (enkel sats eller annars koncist uttryck) och tillspetsning (språklig eller saklig). Någotdera av dessa delkrav måste alltså uppfyllas. Definitionen, uttryckt i en enda sats, lyder därmed:

En aforism är ett kotextuellt isolerat element i en kedja av skriftliga sakprosatexter; den är formulerad i en enda till ett sammanhang refererande mening, eller på ett koncist sätt, eller med språklig eller saklig tillspetsning.<sup>17</sup>

Om vi ser på Eklunds text utgående från den här definitionen verkar det som om det främst är det fjärde kravet som inte alltid uppfylls (och möjligen det första). Det finns textstycken på två-tre sidor som varken kan sägas vara koncisa eller till-

15 Anders Olsson, *Skilnadens konst. Sex kapitel om moderna fragment* (Uddevalla 2006), s. 55–56.

16 Harald Fricke, *Aphorismus* (Stuttgart 1984), s. 14. Med "kotextuell" avses här förhållandet till andra texter i samma verk, till skillnad från "kontextuell" som avser förhållandet till texter i andra verk.

17 Min övers. I original lyder definitionen "Ein Aphorismus ist ein kotextuell isoliertes Element einer Kette von schriftlichen Sachprosatexten, das in einem verweisungsfähigen Einzelsatz bzw. in konziser Weise formuliert oder auch sprachlich bzw. sachlich pointiert ist." Ibid., s. 18. "Verweisungshäfig" är svåröversatt, men ur Frickes diskussion framgår att det handlar om att meningen på något sätt ska kunna hänvisa till en övergripande tematisk kontext. Fricke, s. 15. Mark Bell översätter adjektivet till "containing a mordant reference" och diskuterar dess betydelse utförligt i sin *Aphorism in the Francophone Novel of the Twentieth Century* (Montreal 1997), s. 12–14.

spetsade.<sup>18</sup> Men det finns också exempel på mycket koncisa aforismer, som det här skolexemplet ur *Grått och gyllne*:

Det mesta av vår tid går åt till att knäppa nötter utan kärna.<sup>19</sup>

Den här aforismen är så klassiskt utformad att den utan problem kunde finna en plats bland exempelvis François de La Rochefoucaulds maximer. Det enda som egentligen utmärker den i jämförelse med den klassiska aforismtraditionen är att den, i en specifikt eklundsk kontext av skrivkramp och kreativ ångest, kan läsas som en kommentar till skrivandet. Den här metatextuella tolkningsmöjligheten är bara ett av flera alternativ, men kan i ljuset av Eklunds besatthet av just den här tematiken betraktas som rimlig. Det är förstås också fullt möjligt att läsa aforismen i en mer klassisk anda – som en allmänt hållen observation om livet. Hur man än väljer att tolka den är den ett exempel på en aforism som utan tvekan uppfyller Fricke's alla krav på genren.

Olsson är inte helt nöjd med Fricke's definition. Han konstaterar att han föredrar en något öppnare definition framom Fricke's strikta, och återger Philippe Morets tre kännetecken: ”gnomicitet, korthet och diskontinuitet”.<sup>20</sup> Morets definition gäller ursprungligen specifikt den klassiska maximen, men Olsson konstaterar att kriterierna trots det visar sig ”högst användbara när man undersöker aforismens genrehistoria”.<sup>21</sup> Om vi då igen ser på Eklund, kan vi konstatera att det finns

18 Eklund, *Grått och gyllne*, t.ex. s. 64–66.

19 Ibid., s. 38.

20 Olsson, s. 54. Gnomicitet betyder ungefär sanningsanspråk (särskilt inom moralens område). I original lyder kriterierna “la gnomicité, la brièveté et la discontinuité”. Moret, s. 104.

21 Olsson, s. 55.

70 textstycken som (strängt taget) inte uppfyller något av Morets kännetecken medan de flesta uppfyller två och en del alla tre. Den öppenhet som Morets kännetecken medför gör ändå att man inte heller kan ge ett definitivt svar på genrefrågan, eftersom svaret är avhängigt av hur kriterierna definieras (hur kort är t.ex. ”kort?”).

Olsson funderar också på skillnaden mellan maxim och aforism (därtill sentens och reflektion) och konstaterar att det historiskt inte finns någon klar skillnad. Vilket ord man använt har berott mera på kulturella och historiska faktorer än på några egentliga inneboende olikheter mellan skrivsätten. Ändå har flera teoretiker (bl.a. Franz H. Mautner) på 1900-talet förespråkat att aforismen ska ses som en självständig litterär genre, som etablerats under 1600-talet med La Rochefoucauld.<sup>22</sup> Detta har, noterar Olsson, också fått en ganska stark genomslagskraft, då man idag ofta använder termen aforismer som ett ”flexibelt överbegrepp”, alltså något som innefattar maximer, sentenser och reflektioner.<sup>23</sup>

Den moderna aforismen har börjat leva sitt eget liv och kan inte längre omfattas av de olika definitionsförsöken, anser Olsson. Den moderna aforismen problematiserar de historiska kraven på vad en aforism är och tänjer på gränserna. Speciellt gnomiciteten, förhållandet till ett moraliskt sanningsbegrepp, blir ifrågasatt. Parallellt med det här sker under 1900-talet en tilltagande poetisering av aforismen. Olsson diskuterar också hur aforismen förhåller sig till det litterära fragmentet. Han säger att det finns två olika slags fragment; de som är menade som fragment och de som blivit det av andra orsaker (om det

22 Mautner framför tanken i ”Der Aphorismus als literarische Gattung” (”Aforismen som litterär genre”, min övers.) i *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XXII (1933).

23 Olsson, s. 68.



är möjligt att använda beteckningen fragment för Eklunds aforistik, hör den rimligtvis till den första kategorin, då det "fragmentariska" är ett medvetet drag från författarens sida). Aforismen har en större självmedvetenhet och är också i övrigt en snävare term än paraplybegreppet fragment, skriver Olsson. Fragmentet har en medveten ofullständighet och poetisk gåtfullhet, medan aforismen är en mer traditionell sluten helhet. I det här avseendet är Olssons fragment, så som det framställs i boken, mer användbart för en poet som Björling än för R.R. Eklund.<sup>24</sup> Då ligger Markku Envalls syn på fragmentet – helt enkelt som en aforism som spränger korthetskravet – närmare till hands för Eklunds text.<sup>25</sup>

Olsson konstaterar att den nutida aforismen i stort sett svarar mot Morets kriterier, men att den förlorat den föreskrivande funktion som den antika sentensen ännu hade. Förändringen som skett i aforismens definition under de senaste århundradena kräver alltså en precisering:

Man kan här tala om en genreidentitet som dock undergår kraftiga förändringar under romantiken och senare. För att göra rättvisa åt dessa förändringar krävs ett antal tilläggs-kriterier, enligt min mening främst tre: subjektivitet, temporalitet och poeticitet.<sup>26</sup>

24 Olsson ägnar ett kapitel åt Björlings "gestiska fragment", och ett annat åt Vilhelm Ekelunds "heraklitiska aforism". Eklund ligger formellt betydligt närmare Ekelund. Olsson, s. 183 och s. 220.

25 Markku Envall, *Suomalainen aforismi. Keinoja, rakenteita, lajeja, ongelmia* [Den finska aforismen. Medel, strukturer, arter, problem], SKST 450 (Helsingfors 1987), s. 183. Envall skriver också om en annan angränsande genre, nämligen epigrammet. Om man utgår från aforismen går epigrammet och Eklunds fragmentariska betraktelser i olika riktningar. Eklunds aforistik bibehåller prosakravet, men tänjer på längden – epigrammet bibehåller korthetskravet, men överger prosan för ett poetiskt uttryck. Envall, s. 171ff.

26 Olsson, s. 75.

De tre tilläggskriterierna Olsson inför för den moderna aforismen har ett viktigt gemensamt drag – de visar att aforismen söker sig bort från det allmängiltiga. Istället blir aforismen mer personlig, bunden vid sin tid och sin författares jag.

Olsson ser två olika linjer den moderna aforismen har utvecklats längs med. Den ena leder under slutet av 1800-talet och under början av 1900-talet till den reflekterande aforismen, företrädd av Nietzsche m.fl., medan den andra utvecklas till den poetiska aforismen, företrädd av bl.a. René Char.<sup>27</sup> Den reflekterande aforismen kallas så för att den, som ofta just hos Nietzsche, kan sväva ut i längre essäliknande reflektioner. I den poetiska aforismen är istället bildspråk och andra ”lyriska verkkningsmedel” vanliga.<sup>28</sup> Hos Eklund kan man se spår av båda de här linjerna, men tyngdpunkten ligger stadigt på den reflekterande aforismen. Det här i motsats till den allmänna utvecklingen i svensk aforismkonst under början av 1900-talet, då en glidning mot den poetiska aforismen kan skönjas. Den här glidningen kan man enligt Olsson se hos t.ex. den sena Vilhelm Ekelund och hos ”hela den unga generationen svenskspråkiga modernister i Finland under 1920-talet”.<sup>29</sup> Om Olsson räknar in Eklund i sin generalisering blir outtalat.

Också Marit Grøtta lyfter fram Morets aforismdefinition som den mest användbara. Hon konstaterar att definitionen inte är oproblematiske speciellt när det gäller tidiga aforismer (dessa ingår ofta i ett större sammanhang och bryter därmed mot diskontinuitetskravet). Hon anser också att Morets korthetskrav dessutom borde kräva ett förtätat uttryck: ”det er

27 Ibid., s. 149.

28 Ibid., s. 121.

29 Ibid., s. 137.

dette fortattede uttrykket som gjør at vi kan snakke om en litterær form”.<sup>30</sup>

Grøtta konstaterar også att aforismen snarast är en ahistorisk ”säckgenre” vars värde främst är pragmatiskt – genom att använda ett etablerat begrepp får vi syn på familjelikheter texter emellan och synliggör därmed en litterär tradition. Det här är en tanke som har sina förtjänster. Wittgensteins begrepp familjelikhet där medlemmarna i en grupp liknar andra medlemmar i gruppen, men inte nödvändigtvis alla medlemmar i gruppen (A liknar B, B liknar C, men A liknar inte nödvändigtvis C) verkar passa väl in på aforismfältet. Wittgenstein, som för övrigt själv naturligtvis kan räknas till aforistikgenrens intressantaste namn, skriver om hur grupper med familjelikheter ska uppfattas och klassificeras:

Om man [vill] dra en skarp gräns [mellan olika grupper], så är man fri att göra det efter behag; och denna gräns kommer aldrig att sammanfalla helt och hållet med det faktiska bruket, eftersom detta bruk inte har någon skarp gräns.<sup>31</sup>

En aforistiker som Eklund passar därmed in i aforismgenren genom de likheter med andra aforistiker han uppvisar. Det att han inte nödvändigtvis passar in i någon skarpt avgränsad aforismdefinition utesluter honom inte ur ”familjen” aforistiker. Poängen med att kalla honom aforistiker är, i enlighet med Grøtta, just att vi då kan placera honom i en litterär tra-

30 Marit Grøtta, *Litterære bagateller – introduksjon til litteraturens korttekster* (Oslo 2009), s. 54.

31 Ludwig Wittgenstein, *Blå boken och Bruna boken*, övers. Lars Hertzberg och Aleksander Motturi (Stockholm 1999), s. 23. Boken utgavs ursprungligen som *The Blue and Brown Books* (1958).

74 dition och på så sätt få en kontext att arbeta med i tolkningen av hans texter.

Det kan ännu vara skäl att gå tillbaka till Moret för att se hur han själv ser på aforismgenrens utveckling – både Grötta och Olsson kommenterar främst Morets definition av den klassiska maximen, och anpassar den till den moderna aforismen.<sup>32</sup> Moret konstaterar själv att gnomicitetskravet antar en förändrad form när vi närmar oss 1900-talets aforistik, och att stora förändringar sker just under århundradets första decennier. Gnomiciteten förflyttas från det universellas sfär till det subjektivas, från det allmängiltigas till det tillfälligas:

Vår tes går, i stort, ut på att uttrycket av sanning, i utvecklingen från den klassiska maximen till den moderna och nutida aforismen, genomgår en förändring som leder till ett kristillstånd. [...] Denna består i sin kärna av en subjektiv och av omständigheterna beroende tematisering av det gnomiska uttrycket [...].<sup>33</sup>

Det här motsvarar ungefär den utveckling Olsson också ser, och sanningsuttryckets kristillstånd är något som öppnar det för problematisering och diskussion. För Moret är just det här det intressanta med 1900-talets aforistik: gnomiciteten fortsätter att vara ett relevant kriterium för aforismen, men san-

32 Grötta verkar kommentera Moret via Olsson, vilket gör att hennes kritik av Moret blir ganska missriktad. Se Grötta, s. 54.

33 Moret s. 170 (min övers.), i originalform lyder citatet: "Notre thèse consiste, en gros, à dire que de la maxime classique à l'aphorisme moderne et contemporain, l'énonciation de vérité subit un infléchissement qui va jusqu'à la mettre en crise. [...] Elle tient essentiellement dans la thématisation du caractère subjectif et circonstanciel de l'énonciation gnomique [...]".

ningens subjektiva och tillfälliga karaktär ställer aforistikern inför stora utmaningar.

### II.3 R.R. EKLUND OCH AFORISMEN

Om man granskar Eklunds texter utgående från de här definitionerna, ser man alltså genast att det närmast är den reflekterande aforismen som är relevant, åtminstone i det stora flertalet texter. I vissa fall kan man också tala om en poetisering hos Eklund. Den poetisering som Olsson avser har ändå mer att göra med poetiskt bildspråk, vilket Eklunds kortprosa inte innehåller i någon större utsträckning.<sup>34</sup> Det stora undantaget här är *Jordaltaret*, vars texter rör sig någonstans i gränslandet mellan reflekterande kortprosa och prosalyrik. Om man som Rabbe Enckell vill se *Jordaltaret* som aforistik så är det i allra högsta grad poetisk aforistik det handlar om.<sup>35</sup> Om man däremot, som de flesta källor, ser boken som en samling prosadikter, kan man kanske tala om reflekterande prosalyrik. *Jordaltaret* kunde då sägas vara en hybrid mellan aforistiken och prosadikten.

Av Olssons två övriga tilläggskriterier för den moderna aforismen, subjektivitet och temporalitet, är speciellt det förra relevant i Eklunds aforistik. Eklunds aforistik är mycket subjektiv, ibland närmar den sig till och med dagboksanteckningen. Temporaliteten, eller aforismens anknytning till ett visst "nu", är däremot inget speciellt karakteristiskt drag för Eklunds kortprosa, också om det finns ett antal texter som

34 Olsson skriver, något ospecificikt, om aforismens poetisering: "Bildspråk och andra lyriska verkningsmedel blir vanliga, vilket förändrar prosaformen och gör den svävande." Olsson, *Skillnadens konst*, s. 121.

35 Rabbe Enckell, *Modärn finlandssvensk lyrik*, s. 335.

76 åtminstone som utgångspunkt har ett visst ögonblick.<sup>36</sup> Eklunds aforismer verkar över huvud sträva efter (subjektivt färgad) allmängiltighet och tidlöshet snarare än specificering och tidsbundenhet.

Förutom i *Jordaltaret* är det närmast i de längre texterna med naturen som motiv som man kan tala om poetisering, som exempel kan tas den här texten ur *Rymd och människa*:

Ett ensamt lövlöst träd mot den vit-grå-violetta januari-eftermiddagshimmeln. Det sträcker ut grenarna, jämna, slanka, de lägre längre ut än de övre, och alla hålla de upp mot ljuset en öppen hand, som vill samla upp, ett knippe nerver mot något som skall förnimmas, en skål mot något. Tydligen äro grenarna till bara för denna hand och dessa fina förgreningar. Vid stammen knottras grenarna ihop, det är som om de kämpade om rätta vägen och första platsen. Men under dem reser sig stammen ren, klar och stark. Säkert är den till bara för dessa grenar, som bära upp nerverna och skålarna för ljuset. Jag vet att stammen är fäst vid jorden med en duk-tig näve, en hand som klämmer sig fast i myllan. Roten är visst till för stammen, grenarna, de blivande löven och deras porer. Och allt är till för vad?<sup>37</sup>

Redan den första meningen sätter en viss poetisk ton, dels då den inte innehåller något verb, dels då konstruktionerna av sammanbundna ord i slutet är ovanliga och måleriska. Det är dessutom en text som tydligt inbjuder till tolkning. Bilden i sig är enkel, och presenteras direkt i första meningen: silhuetten av ett lövlöst träd. Det finns därtill ett jag, som ser på trädet

36 Några texter tar avstamp i ett specifikt ögonblick, men leder sedan till en poäng av mera tidlös karaktär. Se t.ex. texten om tågresan i *Grått och gyllne*, s. 56f.

37 Eklund, *Rymd och människa*, s. 77f.

och beskriver eller uttolkar dess olika delar. Trädet beskrivs med en mängd besjälningar; det talas om ”en öppen hand”, ”ett knippe nerver” och grenarna ”kämpar” medan stammen ”reser sig”. Jaget analyserar de olika delarna och upprättar också en hierarki mellan dem. Vi får veta att roten är till för stammen, stammen för grenarna och grenarna för knopparna. Detta resonemang föranleder sedan den avslutande frågan, som närmast klingar existentiellt: ”Och allt är till för vad?” Den här öppna frågan är också retorisk till sin natur – inget svar finns tillhanda.<sup>38</sup> Känslan av avstannad tid och avsaknaden av narration bidrar till det poetiska helhetsintrycket. Det finns därmed flera poetiska drag i texten, även om den fortfarande snarare är en reflektion än en dikt. Med Olssons terminologi kunde man tala om en aforism som visar prov på såväl poetiserande som reflekterande drag.

Samtidigt är det något som gör att aforismbegreppet, åtminstone med klassiska kriterier, känns en aning missvisande i det här fallet. Det är, förutom längden, närmast avsaknaden av en tydlig poäng som gör att texten känns mer meditativ än aforistisk. Med Morets terminologi är det gnomicitetskravet som inte uppfylls. Både Morets och Frickes definitioner verkar ändå vara ganska ovassa verktyg för en text som den ovan citerade. Att med våld tvinga in texten under en aforismdefinition är meningslöst, speciellt med tanke på att det finns texter av Eklund som definitionen lämpar sig så mycket bättre

38 Det finns en snarlik passage av Hans Larsson, som i ett brev (som diskuteras i avsnitt v.6, ”Inflytandets ångest”) nämns av Eklund som en av dem som definierar hans dåvarande ”period”. Passagen finns i Larssons *Poesiens logik* (1899), en bok som för fram intuitionens betydelse för poesin, en tanke som hade en stor betydelse för Eklunds poetik. Larssons idé är att det endast är intuitivt vi kan förstå trädets skilda delar som en syntetisk helhet. Larsson, *Poesiens logik* (Lund 1908), s. 6ff.

78 för. Som ett exempel kan anföras den här aforismen, publicerad i Nya Argus, som kan sägas framföra en nära besläktad tanke:

Konstverket är till för sin egen skull – liksom rågen är det och vindruvan och korkträdet. Att vi ha glädje och nytta av ett organiskt framvuxet ting berättigar ej till slutsatsen att det alstrats för oss.<sup>39</sup>

Det här är en på alla sätt typisk traditionell aforism, som lika gärna kunde vara skriven i slutet av 1700-talet som på 1900-talet. Tanken om konsten för konstens egen skull kan härledas till Schiller, och är konstfilosofiskt allmångods sedan dess. Också formellt uppfylls alla den traditionella aforismens krav, såväl enligt Fricke som enligt Morets definition. Texten är kort, självständig och innehåller ett sanningsanspråk (Moret) och man kan därtill säga att den är koncis, icke-fiktiv och skriven på prosa (Fricke). Här syns inga av de kännetecken Olsson räknar upp för den moderna aforismen (subjektivitet, temporalitet och poeticitet). Inte heller kan man tala om en problematisering av sanningsanspråket, för att gå till Morets karakteristik av 1900-talets aforistik. Om den här klassiska aforismen, med sitt tydliga sanningsanspråk, har samma andemening som den längre texten om trädet kan vara osagt. Man kan nöja sig med att konstatera att den längre texten är ett exempel på hur Eklund bryter den traditionella aforismens form på ett sätt som enligt Olsson och Moret inte är helt otypiskt för det tidiga 1900-talet.

Eklund delar in sina aforismsamlingar i underavdelningar av olika karaktär. I *Grått och gyllne* skiljer sig de fem numre-

<sup>39</sup> Eklund, "Anteckningar" i Nya Argus nr 2 (1932), s. 21.



rade avdelningarna främst genom det ämne de behandlar – en schematisk uppdelning kunde se ut så här: del I – skrivandet, del II – konsten, del III – människan, del IV – naturen, del V jaget. Texten ur *Rymd och människa* som citeras ovan kunde finna en plats också i del IV i *Grått och gyllne*, då den har ett naturmotiv och är ganska lång. De flesta texterna i del IV är minst så här långa, och ofta upp till två eller tre sidor. Också i de andra avdelningarna finns det nästan lika långa texter, men vanligare är längder på mellan några rader och en halv sida.

Texterna i *Grått och gyllnes* del IV är de som till sin form ligger längst från de ovan diskuterade aforismdefinitionerna. Texterna i de övriga avsnitten uppfyller däremot aforismkraven mycket väl, speciellt om man beaktar Olssons justeringar för den reflekterande aforismen. Olssons definition av den reflekterande aforismen är att det är kortprosa ”av filosofisk karaktär”, och ”traditionell i kraft av sin starka gnomicitet och sitt fullföljande av en klassisk sentenstradition”.<sup>40</sup> Olssons främsta exempel på den här typen av aforism är Adorno och Nietzsche. Den senare hade ju ett omfattande inflytande på den unge Eklund, och det är därför inte otänkbart att tänka sig att också de formmässiga aspekterna av Nietzsches skrivande varit en förebild.

Man kan alltså säga att *Grått och gyllne* till fyra femtedelar uppfyller Olssons definition av den reflekterande aforismen. Den överblivna delen, som med vissa förbehåll kunde sägas höra till den poetiska aforismens kategori (med reflekterande drag), är kanske den som fått Eklund att ge boken undertiteln *Fragmentariska betraktelser*. I den mån som det fragmentariska är något oavslutat, eller en del av en större helhet, är det närmast del IV i boken som verkar fragmentarisk. Texterna i

40 Olsson, s. 124 och 125f.

80 de andra avdelningarna känns betydligt mer färdiga och slutgiltiga i sin utformning. De är ofta tydliga och pregnanta formuleringar om ett avgränsat ämne. I jämförelse kunde man mycket väl tänka sig att de längre texterna i del IV är oavslutade, delar av någon större helhet.

Att Eklund som genrebeteckning valt den egenhändigt uppfunna "fragmentariska betraktelser" är enligt Philippe Moret i sig ett typiskt drag för 1900-talets (modernistiska) aforistik. "Sällsynta är de 1900-talsförfattare som explicit använder sig av termen aforism som genrekategori. De föredrar i allmänhet att använda metaforiska omskrivningar."<sup>41</sup> Som exempel ger han René Char ("parole en archipel"), Claude Roy, ("minimes"), Georges Braque ("amers"), Henri Michaux ("tranches de savoir" och "poteaux d'angle"), med flera. De flesta av Morets exempel ur den franska traditionen hör till en avgjort mer experimentell modernism än Eklund, men hans "fragmentariska betraktelser" är ett typexempel på metaforisk omskrivning av genrebeteckningen aforistik. Moret tolkar omskrivningsivern i början av 1900-talet som ett symptom på en försiktighetsattityd inför aforismens rigorösa sanningskrav.<sup>42</sup> Då såväl formen som sanningsvärdet spränger den traditionella aforismens definition, väljer författarna att hitta på egna genrebeteckningar. Moret vill trots allt hålla fast vid genrebeteckningen aforistik som ett "problematiskt ideal", men omdefiniera den något, och ge den en större allmängiltighet.<sup>43</sup> Eklunds aforistik passar alltså åtminstone i det här avseendet

41 Moret, s. 196 (min. övers.), "Rares sont d'ailleurs les écrivains au xxe siècle qui [...] se réclament explicitement du terme d'« aphorisme » comme catégorie générique. Ils préfèrent généralement user de circonlocutions métaphoriques."

42 Ibid., s. 197.

43 "idéal problématique", *ibid.*, s. 197–200.

mycket väl in i en modernistisk tradition som hans lyrik alltmer kom att fjärma sig från.

En blick på Eklunds två övriga böcker med reflekterande aforistik, *Rymd och människa* och *Loggbok på landbacken*, visar en liknande uppbyggnad som *Grått och gyllne*, men de har ingen utskrivna genrebeteckning. *Rymd och människa* består i likhet med *Grått och gyllne* av numrerade avdelningar, i det här fallet sex till antalet. Också här kunde alla avdelningar utom en passas in i Olssons fack för reflekterande aforismer. Det är den sista avdelningen som, i likhet med *Grått och gyllne*, består av längre, fragmentariska texter med naturen som tema. Den ovan citerade texten om trädet finns i denna avdelning.

*Loggbok på landbacken* är lite annorlunda till sin uppbyggnad. Här har de fem avdelningarna fått rubriker, och de är väldigt olika sinsemellan. De två första "Kringblick" och "Vi kryp" består av kortare prosatexter som närmar sig berättelsens form. De är uppdelade i stycken med en aforistiskt registrerande karaktär, men hänger ändå ihop och bryter därmed mot kravet på diskontinuitet. Den tredje avdelningen, "Evig stad" består av en enda sådan här berättelse, nio sidor lång. Endast de två sista avdelningarna "Att skriva" och "Likt och olikt" kan sägas uppfylla de krav Olsson anger för den reflekterande aforismen. Det är kanske typiskt för Eklund att det är just i avsnittet om att skriva som texten blir mest aforistisk.

*Den gåtfulla gästen* byggs upp av en ramberättelse om en lungsjuk man som ligger i en sjukhussäng och väntar på döden. Hans tankar, drömmar och fantasier antar ofta aforismens form. Också i det här fallet kan man säga att det finns många texter som uppfyller till och med strikta krav på traditionell aforistik, medan andra passar bättre under benämningen reflektion, eller reflekterande aforism.

Eklunds intresse för aforistik har möjligen ett samband med att flera av de författare som implicit och explicit framkommer i hans texter skrev just aforismer. Kommentarer till filosofers och författares alster är återkommande inslag i Eklunds aforistik och i båda kategorierna är aforistikerna välrepresenterade. Eklund nämner drygt fyrtio författare och tänkare vid namn och av dem blir ungefär hälften föremål för utförligare kommentarer. Listan med de här 23 namnen har ett visst intresse som evidens för Eklunds läsning:

Henri-Frédéric Amiel	H.C. Andersen
Charles Baudelaire	Thomas Carlyle
Fjodor Dostojevskij	C.A. Ehrensvärd
Vilhelm Ekelund	J.W. von Goethe
Maksim Gorkij	Friedrich Hebbel
Thomas a Kempis	Søren Kierkegaard
Oscar Levertin	Friedrich Nietzsche
Sigbjørn Obstfelder	Blaise Pascal
Silvio Pellico	Jean-Jacques Rousseau
Arthur Schopenhauer	August Strindberg
Edith Södergran	Paul Valéry
Walt Whitman	

Bland filosoferna kommenteras Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard och Pascal vilka alla är prominenta aforistiker. Bland författarna kan Ekelund, Valéry, Amiel och Hebbel lyftas fram som aforistiker. Det är samtidigt skäl att notera att trots att Eklund kommenterar många aforistiker, är saken alltid viktigare än innehållet. Hans intresse för aforistik ver-

kar med andra ord inte ha varit primärt stilistiskt.<sup>44</sup> Förutom aforistik märks en prevalens av självbiografisk och kommenterande skrift, som de ovanstående i högre eller lägre grad också är exempel på.<sup>45</sup>

Philippe Moret konstaterar att aforismens utveckling mot subjektivitet och tillfällighet har en parallell i genren "journal intime" under första halvan av 1800-talet. Av Eklunds läsning kan åtminstone Amiels författarskap räknas in i den här kategorin.<sup>46</sup> Moret konstaterar att den litterära dagboken och aforismen vid en första anblick inte har mycket gemensamt. De har båda en slags diskontinuitet på ämnesnivå, men dagbokens texter binds samman av att de ingår i en kronologi och av dagbokens *jag* som fortsätter vara detsamma i varje inlägg. Det här verkar, skriver Moret, vara en oöverkomlig skillnad mellan dagboken (personlig och tidsbunden) och den klassiska maximen (opersonlig och tidlös), men under 1800-talet utvecklas aforismen i en riktning som luckrar upp skillnaden,

44 Detta förklarar möjligen varför klassiska aforistiker som François de La Rochefoucauld och Georg Christoph Lichtenberg inte kommenteras av Eklund. Av den senare ägde Eklund dock ett verk med titeln *Aphorismen*. "R.R. Eklunds böcker".

45 En intressant källa i det här sammanhanget är den efterlämnade förteckningen över Eklunds bibliotek. Listan ger ingen definitiv kunskap om Eklunds läsning, eftersom de böcker man *äger* inte nödvändigtvis motsvarar de böcker man *läser*. Eklunds uppdelning av böckerna i elva kategorier enligt genre är ändå intressant i sammanhanget. "Dikter" och "Skönlitteratur" är de två största samlingarna, därefter följer "Filosofi, psykologi, sociologi, levnadsvisdom, aforismer". Fjärde störst är "Litteratur- o. konsthistoria, estetik" och sedan följer "Memoarer, biografier, historiskt". Denna ämnesindelning verkar motsvara listan med kommenterade författare ganska väl, och de flesta av de kommenterade verken hittas också i biblioteksförteckningen. "R.R. Eklunds böcker".

46 Moret, s. 153. "Journal intime" betyder dagbok, men i det här fallet handlar det om en genre som kunde kallas "litterär dagbok".

84 och i vissa fall leder till en stark hybridisering mellan genrer-  
na.<sup>47</sup>

I sitt kapitel ”Mot den moderna och nutida aforismen”<sup>48</sup> studerar Moret närmast sanningsuttryckets tilltagande kris under decennierna före första världskriget. I sin studie av Jules Renards dagbok skriver Moret:

[Renards dagbok] uppvisar alltså en annan aspekt av den parasitering mellan aforismen och dagboken [...] som fortsätter att försätta i rörelse och sudda ut gränserna mellan två genrer som i princip är fundamentalt olika till sitt uttryck och sin pragmatik.<sup>49</sup>

Moret ser dagboken som i första hand personlig, tidsbunden och styrd av samvetet, medan den klassiska aforismen präglas av diskontinuitet, gnomicitet och en strävan att etablera en universell sanning. Trots det närmar sig de här två genrererna varandra, vilket Moret ser exempel på bl.a. hos Joseph Joubert och Renard: ”[Deras verk] utgör därmed de mest anmärkningsvärda vittnesmål för de två genrernas ömsesidiga inflytande på varandra”.<sup>50</sup>

Detta närmande mellan dagboken och aforismen kan ses inte bara i listan på Eklunds läsning, utan också i Eklunds

47 I originalet ”hybridation générique”. Moret, s. 154.

48 Moret, s. 165–189 (min övers.), i original lyder kapitelrubriken ”Vers l’aphorisme moderne et contemporain”.

49 ”Tel est bien un autre aspect de ce parasitage générique entre recueil aphoristique et journal intime [...] qui contribue à faire bouger et à rendre floues les frontières entre deux genres en principe essentiellement différents au point de vue énonciatif et pragmatique.” Moret, s. 171.

50 ”Des œuvres comme celles de Joubert et Renard [...] constituent cependant les témoignages les plus remarquables d’une influence réciproque des deux genres [...]”. Ibid.

egen aforistik. Eklunds kommenterade läsning är påfallande ofta av en karaktär som kan sägas ha sina rötter i såväl dagbokens som aforismens idiom. Till och med på titelnivå har ordet dagbok övervägts av Eklund. I manuskriptet "Anteckningar till 'Ensam'" skriver Eklund att den blivande boken kunde "kallas någonting i stil med 'En enstörings dagbok'".<sup>51</sup> På ett anteckningsblad om upplägget av *Loggbok på landbacken* finns följande överstreckade titelförslag: "Bisarr dagbok", "Dagbok utan tidsföljd", samt "Dagbok med omkastade blad".<sup>52</sup>

När Eklund i en längre reflektion behandlar Kierkegaard är det hans *Synspunktet för min Forfatter-Virksomhed* som diskuteras.<sup>53</sup> I fallet Maksim Gorkij är det *Mina universitet*, tredje och avslutande delen av författarens självbiografi det gäller. På motsvarande sätt är det med H.C. Andersen (*Mit livs Eventyr*), Hebbel (*Tagebücher*) och Goethe (*Aus meinem Leben*). Dessutom nämns ett flertal andra självbiografier i förbigående – t.ex. Erik Gustaf Geijers *Minnen* och Carl Tersmedens *Memoarer*. Obstfelders *En præsts dagbog* – den bok som kommenteras av Eklund – innehåller aforistiska reflektioner över religion och personlig tro och har trots en fiktiv ram en djupt personlig prägel.

Aforistiken är alltså välrepresenterad i den del av Eklunds läsning som lyfts fram i hans reflektioner, men minst lika välrepresenterad är den självbiografiska texten. Den personliga

51 Eklund, anteckning 5.11.1931 i manuskriptet till "Ensam".

52 Eklund, löst anteckningsblad om *Loggbok på landbacken*. Eklunds anteckningar är i regel alltid daterade, vilket i sig för dem närmare dagboksgenren.

53 Eklund intresserade sig förvisso för Kierkegaard också på ett mer allmänfilosofiskt plan. I en anteckning med titeln "Ur Kierkegaards 'Enten – Eller'", har han nedtecknat aforismer ur bokens första kapitel "Διαψαλματα". Av fem citerade aforismer behandlar endast en skrivandet. Kierkegaard, *Enten – Eller. Et Livs-Fragment*. Første bind (Köpenhamn 1988), s. 23–34 (passim).

Mr. Kierkegaards „Enten - eller“:

Mr., det forstaaer sig, en Recensent  
ligner ogsaa en Digter paa et ~~Maas~~ Maas,  
Kun har han ikke Qualerne i Hjertet,  
ikke Musiken paa Laberne.

Menneskene ere dog sammelige. De  
bruge ~~de~~ aldrig de Friheder, de har, men fordre  
de den, de ikke har; de har Takkefuldhed,  
de fordrer Udforsningsfrihed.

Det er overhovedet Ufuldstaaen-  
hed med alt Menneskeligt, at først  
spunnen Modstandning seer man det  
Atraaede.

Min Betragtning af Linet er  
aldeles meningsløs. Jeg antager, at en  
ond Hans har sat et Par Brillen  
paa min Nase, hvis ene Glas for-  
størres efter en ohjert Maalestok,  
hvis andet Glas forminskes efter sam-  
me Maalestok.

Det Philologiske Tale om Virkeligheden,  
er ofte ligesaa skuffende, som naar man har en Mar-  
schandiser læser paa et Skilt. Her ruller Vildt  
man kommer med sit ~~for~~ for at faae det rullede,  
saa man naar været: thi Skiltet er blot  
Halsalgs.

ANTECKNING MED AFORISMER UR KIERKEGAARDS  
ENTEN - ELLER.



reflektionen är i själva verket den karakteristik som de flesta av böckerna har gemensam. När Eklund uttalar sig direkt om litteratur är det ofta den här typen som lyfts fram. Så skriver han till exempel:

Hur välgörande är ej umgänget med män av etisk halt. Jag läser Geijers Minnen och Carlyles bok om hjältar, sedan Goncourternas Madame de Pompadour och amiral Tersmedens memoarer smultit så lätt som snömos. [...]<sup>54</sup>

”Carlyles bok om hjältar” (*On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*) är ingen självbiografi, men här handlar det istället om biografiska essäer som utforskar hjältemodets natur via exemplifierande personporträtt.<sup>55</sup> Formuleringen ”män av etisk halt” måste rimligtvis syfta på författarna, men någon förklaring till vad denna etiska halt består i ges inte i texten. Stilistiskt har de inte så mycket annat gemensamt än att de kan klassificeras som sakprosa och personporträtt. En liknande reflektion ur samma bok ger vid handen att det möjligen är just det att det handlar om sakprosa, där saken behandlas av någon med handfast erfarenhet av ämnet, som är det avgörande:

En lycka för skriftställaren att ligga inne i ett hantverk eller vara intim med naturen på jägarens, fiskarens eller bondens handgripliga sätt. Den stora stilen ger sig inte ur tanken enbart, hur ren den än må vara; det kräves en hel människa. Ett

<sup>54</sup> Eklund, *Grått och gyllne*, s. 47.

<sup>55</sup> Kapitelrubriker är t.ex. ”The Hero as Poet. Dante; Shakspeare”, ”The Hero as Man of Letters. Johnson, Rousseau, Burns” och ”The Hero as King. Cromwell, Napoleon. Modern Revolutionism”. Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (1841).

spadtag i jorden kan luckra upp själen också, och en skräddare kan sömma ihop åt sig en livsåskådning som borde göra många yrkestänkare gröna. Och hur *verkligt* är inte språket oftast hos de pennans män, som samtidigt är handens och handlingens. Orden föreställa icke något, de *äro* något. Det är sannerligen intet dumt påhitt att lära sig skriftställerier av skomakare och bonddrängar, timmermän och strutvridare – man behöver inte bli någon Zolakopia för det. Och en lektyr att anbefalla då anemin hotar äro sådana jordfasta gubbar som Gustaf Vasa och Linné, Napoleon och Bismarck. I stilen är det mestadels en märgfull kärvhet de bjuda oss till remedium: det luktar mylla – och blod och järn.<sup>56</sup>

Detta ideal – författaren som samtidigt är ”handens och handlingens” man – är långt från Eklund själv. Han var klen och sjuklig och skriver möjligen just därför ofta på ett romantiserande sätt om kroppsligt arbete och krigshjältar. Detta till trots hör hans fragmentariska betraktelser på något sätt till den traditionslinje som dessa ”män av etisk halt” och andra ”jordfasta gubbar” bildar. Inte till sitt ämne eller till sitt innehåll, men till sin stil.<sup>57</sup>

Anders Olsson konstaterar att aforismen efter romantiken blir allt mer splittrad, kännetecknad av bland annat att ”[g]ränserna mellan aforism, dagbok, kortprosa och lyrisk utsaga blir flytande”.<sup>58</sup> Det här stämmer väl in på Eklunds

<sup>56</sup> Eklund, *Grått och gyllne*, s. 12f.

<sup>57</sup> Om Eklunds uppskattning för stilistisk konkretion och knapphet vittnar också en anteckning den 30.4.1926: ”Hälsosamma författare för mig, med hänsyn till min benägenhet för abstraktion och vidlyftighet i stilen: Strindberg, Ehrensvärd, Thorild, Shakespeare, Montaigne, Kierkegaard (delvis), Dickens (d:o), Schopenhauer, Nietzsche, ja, de äro väl många ännu. De gamle, ack, för mig okände, ej att förglömma.” Anteckningsbok daterad 2.12.1925.

<sup>58</sup> Olsson, s. 121.

fragmentariska betraktelse, och karakteriserar intressant nog också hans läsning. Författare som var verksamma under romantiken och senare är föremål för det stora flertalet av Eklunds författarkommentarer, men också de av Eklund kommenterade förromantiska författarna skriver i ett liknande "modernt" idiom. Det lyriska finns inte representerat hos t.ex. Ehrensvärd eller Tersmeden, men i övrigt passar Olssons kännetecken in också på de här 1700-talsförfattarna. Olsson konstaterar alltså att den moderna aforismen kan indelas i två huvudtyper: "den reflekterande kortprosan av filosofisk karaktär" och "den poetiska aforismen".<sup>59</sup> Som tidigare konstaterats är det i den första kategorin som Eklund passar bäst, om han också ibland gör poetiska utflykter. Då man ser på Eklunds ständiga hänvisningar till författare och filosofer som skrivit inom samma kategori ligger det nära till hands att se Eklunds fragmentariska betraktelse som ett medvetet stilistiskt val för att skriva in sig i en existerande tradition.

Också om Eklund ofta setts som en särpling har hans traditionstillhörighet på ett tematiskt plan förvisso noterats. Holger Lillqvist visar på Eklunds hemvist i en regressiv variant av den estetiska idealismens tradition och skriver att Eklund "litteraturhistoriskt anknyter [...] närmast till sekelskiftets symbolism, där nyplatonismen var ett viktigt inslag [...]"<sup>60</sup>. Den här tematiska placeringen är helt riktig, men stilistiskt ligger Eklund långt från symbolismens ideal.

George C. Schoolfield konstaterar för sin del Eklunds bundenhet vid sina många förebilder:

<sup>59</sup> Ibid., s. 124.

<sup>60</sup> Lillqvist, s. 333.

[I]n works to come, Eklund made easy and apposite references to Kierkegaard, Baudelaire, the Swedish poet and thinker Vilhelm Ekelund, the Swiss diarist Henri Amiel (with whose feelings of isolation he sympathized), Sigbjørn Obstfelder (the Norwegian whose dreamy lyrics he appreciated but to whose visionary prose he objected), Friedrich Hebbel's diaries, Hans Christian Andersen, the Gustavian traveler and stylist Carl August Ehrensverd, Silvio Pellico (the author of *Le mi prigioni*, the classic account of political imprisonment), and so on.<sup>61</sup>

Här drar Schoolfield vissa slutsatser på detaljnivå som det inte finns belägg för i Eklunds texter. Den av Schoolfield avsedda kommentaren om Amiel finns i en jämförelse med Obstfelder som börjar: "vilken skillnad ändå mellan Amiels hållning 'på stranden av livets ström' och Obstfelders, som blivit ställd vid hans sida"<sup>62</sup>. Det handlar om att Eklund anser Amiel representera "den spänstiga och skolade tanken" som "mellan självrannsakens martertimmar" uppvisar "ögonblick av naiv glädje och hög klarhet" – detta i motsats till Obstfelder, hos vilken allt höljes "i en melankolins grådager, varur inga konturer kunna frigöra sig. Det är alltså kommentarer som rör sig på ett personligt plan – det talas om de två författarnas "hållning" och "väsen" – och även om Schoolfield läser in värderingar som det inte finns belägg för är han på rätt spår då han talar om Obstfelders genreval och stil, och kallar Ehrensverd "stylist". Om man ser närmare på vad som intresserar Eklund med de ovan nämnda författarna är det just deras litterära stil – och mer specifikt hur deras personlighet framkommer via denna stil.

61 Schoolfield, s. 485.

62 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 17.

Också i Eklunds fall blir stilen och personligheten ett i aforistiken. Det dagboksaktiga skrivandet ligger alltid nära till hands och det finns ett stort antal aforismer som behandlar moraliska frågor ur ett helt och hållet personligt perspektiv. När Eklund i den tidigare kommenterade aforismen om gässen skriver ”Jag skäms på gässens vägnar” handlar det inte om någon moralisk regel som går att göra allmängiltig. Det är istället en högst personlig känsla av skam som har högst personliga orsaker. Aforismen som börjar med det allmängiltiga ”Hur välgörande är ej umgänget med män av etisk halt [...]”, tar omedelbart därefter en personlig vändning då jaget införs, nästan demonstrativt: “[...] Jag läser Geijers Minnen [...]”. Det handlar i övrigt om en text som i kraft av sitt påstående om ”etisk halt” mycket väl kunde uppfylla den klassiska aforismens gnomicitetskrav, om inte upplevelsens subjektiva karaktär så tydligt lyftes fram av författaren.

Flera korta aforismer, som vid en första anblick verkar vara av helt allmängiltig karaktär, kan också ses som kommentarer om aforismens form och stil. Ett exempel på det här är aforismen ”[d]et mesta av vår tid går åt till att knäppa nötter utan kärna”, som diskuterades i avsnitt II.2. På samma sida i *Grått och gyllne* finns en aforism som uppvisar en liknande tolkningsmöjlighet:

Målet är hela vägen hoprullad.<sup>63</sup>

Vid första anblick är det här igen en allmängiltigt utformad aforism om livet i stort. I skrivproblematikens specifika kontext kan den också läsas som en direkt kommentar till Eklunds aforistiska formideal. Här finns en tanke om det komprime-

63 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 38.

92 rade uttryckets estetik som lyfter fram något grundläggande för aforismens utformning.

I *Rymd och människa* hittas en aforism som uttrycker nästan samma förhoppning:

Jag vill det omöjliga. Jag vill det oändliga i förkortning.<sup>64</sup>

Också den här texten kan ses som en kommentar om aforismens form. Så läser också Markku Envall den, och anger den som ett exempel på meta-aforistik. Han konstaterar att en del meta-aforismer innefattar ordet aforism, eller en synonym till det, medan andra inte gör det. ”I det senare fallet förverkligas meta-aforismen endast på tolkningens nivå”, skriver Envall, och förklarar att Eklunds aforism ”kan hänvisa till aforismen, men lika väl till den till romantiken hörande läran om det oändligas manifestation i det ändliga”.<sup>65</sup> I Eklunds fall kan båda tolkningarna dessutom motiveras med hans övriga författarskap som kontext – som vi sett är såväl aforismens form som romantikens estetiska idéer ständigt aktuella föremål för Eklunds tanke och skrift.

Att det i båda de här aforismerna uttryckligen är en målsättning, inte ett resultat, som uttrycks kan läsas som ett svar på frågan: varför aforismer? Det är det komprimerade, gnomiska, skrivandet som eftersträvas. Båda de här aforismerna kan i själva verket sägas innefatta Morets krav på den klassiska maximen; gnomicitet, korthet och diskontinuitet. I aforismen

64 Eklund, *Rymd och människa*, s. 64.

65 ”Jälkimmäisessä tapauksessa meta-aforismi toteutuu vain tulkinnan tasolla. Esimerkiksi R.R. Eklundin ’Minä tahdon mahdotonta. Minä tahdon äärettömän lyhennelmänä.’ voi viitata aforismiin mutta yhtä hyvin romantiikalle ominaiseen oppiin äärettömän ilmenemisestä äärellisessä.” Envall, s. 248f.

ur *Rymd och människa* introduceras ändå ett jag, som första ord i båda meningarna, vilket visar på att sanningsbegreppet också i det här fallet är subjektivt snarare än universellt.

Ibland ifrågasätts sanningsbegreppets universalitet på ett explicit sätt. I det här liknar Eklund flera av de 1900-talsaforistiker Moret studerar. Uppluckrandet av sanningens allmän-giltighet kan ses i aforismer som den här:

Jag fruktar att jag älskar sanningen mindre för dess egen än för min stolthets skull.<sup>66</sup>

Det handlar inte om någon total upplösning av sanningsbegreppet, men däremot om en rörelse mot det subjektiva. Aforismen kan läsas som att Eklund visserligen är ute efter sanningen, men inte av moralisk övertygelse utan snarare av egoistiska skäl. Det inledande "jag fruktar" visar såväl uttalandets personliga karaktär som känslan av otillräcklighet inför de höga krav Eklund ställer på sig själv.

Morets sammanfattning av det han kallar "den geometriska placeringen av 1900-talets aforistik" gäller framförallt den franska traditionen där inte minst surrealismen spelat en betydande roll.<sup>67</sup> Han specificerar tre karaktärsdrag: "Viktiga delar av [aforismens geometriska position] är subjektiviteten, tillfälligheten och ögonblicket".<sup>68</sup> Av de här har vi sett att speciellt subjektiviteten är ett anmärkningsvärt drag i Eklunds aforistik, men av de två övriga gör sig åtminstone ögonblicket gällande ibland. Så kan t.ex. den tidigare diskuterade längre texten som inleds med "Ett ensamt lövlöst träd mot den vit-

<sup>66</sup> Eklund, *Grått och gyllne*, s. 47.

<sup>67</sup> Moret, s. 216.

<sup>68</sup> "Importante y est la part de la subjectivité, de la contingence et de l'instant."

94 grå-violetta januari-eftermiddagshimmeln [...]” ses som en ögonblicksbild. På samma sätt är det med aforismen om gäsen som aforismjaget ser marschera ”på gräsplätten framför mitt sommarkrypin”. Aforismen behandlar någon sakfråga, i det här fallet Eklunds författarskap, men utgångspunkten är ett visst ögonblick som definieras i texten. I kapitel III kommer ett antal aforismer som anknyter till naturen att diskuteras, också här rör det sig påfallande ofta om ögonblicksbilder. Det tredje karaktärsdraget som Moret anger för 1900-tals-aforismen, tillfälligheten, finns det däremot inte mycket av i Eklunds aforistik. Lekfullheten, ingivelsen och det tillfälliga är centrala komponenter hos modernister som Gunnar Björling och Elmer Diktonius, medan Eklunds aforistik snarare präglas av eftertänksamhet och nödvändighet.

## II.5 SKRIVANDETS DUBBLA STANDARD

Skrivandet och skapandet i allmänhet är det oftast återkommande temat i Eklunds reflekterande aforismer. I flera fall verkar också aforismen som form vara ämnet för en reflektion, och två gånger nämns ordet aforism explicit; båda gångerna i avdelning III i *Rymd och människa*. Den första av dessa metaforismer kan sägas uppfylla alla den klassiska aforismens kännetecken:

Aforismen är en randanteckning, en apostrof, ett utrop, en grimas; den invigde upplever stunden då den föddes.<sup>69</sup>

Det är intressant att se att Eklund kallar aforismen en ”randanteckning” och därmed lyfter fram aforismens kommenterande

<sup>69</sup> Eklund, *Rymd och människa*, s. 39.



och reflekterande karaktär. Ett annat sätt att se på aforismen kunde vara att se den som ett finslipat konstverk, resultatet av en lång process. Att se aforismen som ”en apostrof, ett utrop, en grimas” tyder på en konstsyn som exkluderar aforismen, en konstsyn som delar upp texter i dels konst, dels kommentarer. Att Eklund helt skulle ha uteslutit aforismen ur konstens sfär är knappast troligt. Att aforismen har en annan ställning än ”riktig konst” är däremot klart. Vad den riktiga konsten är framkommer inte i aforismen ovan, men en ledtråd kan finnas i en annan prosatext ur *Grått och gyllne*:

Att skriva, det är att hugga i granit och göra oåterkalleligt, under tungt ansvar och med tidsåldrarnas ögon riktade på sig. Skriva är en protest mot livet, mot dess skiftesrikedom, dess obeständighet. Så trotsiga som faraonernas pyramider resa sig de stora andarnas skrivna verk, medan karavaner av tider och människor dra förbi där nere.<sup>70</sup>

Den här texten hör till de mest kommenterade i Eklunds produktion. Holger Lillqvist lyfter fram den här betraktelsen och ser den som ett exempel på det prestationstryck som Eklund kände vid jämförelsen med traditionens stora mästare. Det är också en ”invertering av Södergrans i diktningen tematiserade poetik”, där ”[m]elankolin tar euforins plats, intighets-känslan åsidosätter maktkänslan, men grundmönstret förblir intakt”.<sup>71</sup> Det här är ett återkommande tema genom Eklunds hela författarskap. Självkritiken är ofta mördande och vissheten om vilken allvarsam och ansvarsfull akt skrivandet utgör är säkert en orsak till den fragmentariska formen. Samtidigt

<sup>70</sup> Eklund, *Grått och gyllne*, s. 7f.

<sup>71</sup> Lillqvist, s. 351.

96 leder insikten om det här ofta till ny skrift, vilket också Lillqvist noterar. Det handlar om en vändning som jag kallar *den eklundska paradoxen*. Denna paradox är ett definierande särdrag för Eklunds författarskap: han skriver text som handlar om textens omöjlighet.

Då man jämför texten om att skriva ”under tungt ansvar” med texten om aforismen ”som randanteckning” kan man göra följande observation: det skrivande som Eklund avser i det första fallet är just det konstnärliga, skönlitterära skrivandet (främst poesin), inte det kommenterande aforismskrivandet. Den eklundska paradoxen upplöses då, eftersom texten som produceras inte är samma text som den som avses då skapandets svårighet diskuteras. Det är klart att det konstnärliga skrivandet och aforismerna speciellt hos den senare Eklund ibland flyter ihop, men i det stora hela – och specifikt för den tidiga Eklund – är gränsdragningen tydlig. Den aforistiska texten produceras med andra ord istället för den riktiga konst Eklund hoppas kunna skapa. En annan kort aforism ur *Rymd och människa* belyser förhållandet mellan de olika textarterna:

Det är lättare att göra lapidariska inskrifter i täljsten än pi-  
ruetter i granit.<sup>72</sup>

Här återfinns samma granit som en bild för den monumentala och eviga aspekten av den ”riktiga konsten”. Men här finns också en kontrasterande bild, då de lapidariska inskrifterna i den mjuka täljstenen kan läsas som den aforistiska formen. Det är lättare att producera korthugget aforistiska kommentarer än evig konst, blir kanske andemeningen i det hela. Or-

72 Eklund, *Rymd och människa*, s. 40.

det ”piruetter” är något gåtfullt i sammanhanget, eftersom det snarare är en väldigt tillfällig handling än något evigt och granitlikt. Piruetten är en fysisk och ordlös handling som för tankarna till dans, medan ”inskrifter” direkt syftar på skrivandet. Det kanske närmast är piruetten som ett exempel på något formfulländat och svårutförbart – piruetten som konst – som avses.

Den andra kortprosatexten som explicit nämner ordet aforism betonar också aforismens kommenterande karaktär, samt det faktum att den genom sin överblicksposition och sin begränsade längd har en karaktär av gränslöshet:

I sin begränsning är aforismen en litteraturart som kanske i högre grad än andra saknar gränser. Den är en liten stuga med glugg i väggen uppe på en hög ås. Och det märkliga är att stugan är transportabel.<sup>73</sup>

Aforismen liknas vid en stuga och det här är tydligt i linje med uppfattningen om diskontinuiteten – aforismen som en själv tillräcklig helhet. Därtill vill Eklund betona att aforismen också öppnar sig utåt, att den har ”glugg i väggen”. Det är genom den här gluggen, kan man tänka sig, som aforismen beskådar världen eller konsten så att den sedan kan kommentera den. Det är det här som gör den så obegränsad – den kan ta sig an vilket ämne som helst. Det att ”stugan är transportabel” visar på samma öppenhet och rörlighet. Man talar ju också om ett ”rörligt intellekt”. Att Eklund använder det diminutiva uttrycket ”liten stuga” om aforismen kan igen läsas som att det här talas om något annat än den stora konsten. Samtidigt är den lilla stugan med ett fönster mot naturen något av

73 Ibid., s. 40f.

98 en nyckelplats för Eklund, vilket framkommer i nästa kapitel där avsnitt III.4 behandlar just detta. För Eklund är den lilla stugan ett slags intellektuellt palats, och därmed är formuleringen inte fullt så anspråkslös som den verkar vid en första anblick.

Det kan sägas med säkerhet att åtminstone Eklund själv ansåg att han, åtminstone ibland, skrev aforismer. Exakt var gränsen ska dras är kanske omöjligt att fastställa, men om man utgår från Olssons definition av den reflekterande aforismen, ser man att det i Eklunds tre böcker kortprosa finns tydligt avgränsade avdelningar som i sin helhet håller sig inom ramarna för denna definition. Det finns också avdelningar som åtminstone delvis faller utanför. Eklunds aforismer har den egenarten att de i någon mening kan sägas vara fristående från det övriga författarskapet. De har en kommenterande karaktär som ibland riktar sig mot detta ”konstnärliga” författarskap, då det t.ex. uttrycker frustration över den skaparångest Eklund lider av. Några viktiga tematiska linjer i Eklunds aforistik – skrivandet, konsten, tänkandet – är så gott som helt frånvarande i Eklunds lyrik.

Det går alltså inte att dra någon knivskarp linje mellan Eklunds aforismer och hans övriga text. Romanen *Den gåtfulla gästen* bryts upp i aforistiska reflektioner och det samma gäller för de längre betraktelserna i *Loggbok på landbacken*. I de självbiografiska romanerna *Liten drömmarpilt* (1943) och *Ny dag börjar* (1944) har Eklunds prosa klart aforistiska drag, även om det aforistiska här är en mycket mer integrerad och organisk del av prosan än i *Den gåtfulla gästen*. Här ser man en utveckling, då det hos den tidiga Eklund verkar finnas en större vilja att skriva traditionell aforism, medan den senare Eklund alltmer låter det aforistiska smälta in i och bli en del av en personlig och ofta ganska poetisk prosastil.

Aforismen är alltså en genrebestämning som passar in förhållandevis problemfritt på de böcker av Eklund som är den här undersökningens primärmaterial. Undantaget är då *Jordaltaret* som jag klassificerar som en hybridform mellan reflekterande aforistik och prosalyrik. Eklund inkluderar texter av annan karaktär i sina aforistiska böcker, men de aforistiska avdelningarna dominerar. Om de mer naturlyriskt sinnade avdelningarna skulle uteslutas ur *Grått och gyllne* och *Rymd och människa*, skulle det inte råda någon tvekan i definitionsfrågan. Underrubriken *Fragmentariska betraktelser* markerar att Eklund är medveten om den klassiska aforismgenrens krav och att han vet att en del av hans texter faller utanför dessa krav. Att samtiden också uppfattade det väsensskilda mellan de aforistiska och de naturlyriskt sinnade avdelningarna i Eklunds böcker kan man se tecken på i en recension av Eklunds bok *Det unga ögat* (1927). Det är en lyriksamling som utkom ett år efter *Grått och gyllne*, och recensenten Erik Ekelund använder största delen av spaltutrymmet till att prisa den tidigare boken innan han kommer in på sitt egentliga recensionsobjekt. Han citerar två texter ur *Grått och gyllne* och kallar utan att tveka den första texten, som kommer ur del I, för "aforism", och den andra texten, ur del IV, för "prosadikt".<sup>74</sup> Termen prosadikt omfattar kanske inte helt vilket slag av text det handlar om, men det lyriska draget finns onekligen där. Det kan vara värt att citera samma aforism som Ekelund lyfter fram, eftersom den förutom genrefrågan illustrerar Eklunds dikotomiska konstsyn:

Två motsatta förmögenheter höra till den överlägsna diktarens utrustning. Vart ting, vore det än så obetydligt, spräng-

74 Erik Ekelund, "En heterogen lyrisk trio", i *Nya Argus* nr 20 1927, s. 240.

er för honom sitt skal, öppnande kosmiska perspektiv; och samtidigt har han kraften att pressa sin abstraktaste tanke lika väl som den eterlätta förnimmelsen in under formen av ett jordiskt ting, levande, välkänt, gripbart för våra fem sinnen. Om dessa gåvor gäller för andra vanligen den regeln, att fördubblas den ena så krymper den andra till sin hälft. Hos diktaren leva icke krafterna så på varandras bekostnad. De äro två träd, skjutande upp jämsides och utgångna ur samma hemlighetsfulla grund.<sup>75</sup>

Erik Ekelund ser i den här texten ”en aforism [i vilken] R.R. Eklund fångat det väsentliga i *sitt* skapande” (min kurs.), och konstaterar att dikotomin objektivt-subjektivt som beskrivs i aforismen har sina rötter hos Schiller.<sup>76</sup> Här förleds kanske recensenten av sin stora beundran för författaren som han skriver att har nått ”så utomordentligt högt” i *Grått och gyllne*: ”den boken samlade som i en droppe dyrbart elixir hela hans personlighet”.<sup>77</sup> Aforismen visar visserligen på ett diktarideal som Eklund idealiserar, men aforismen handlar snarast om något väsentligt Eklund anser att *saknas* i hans skapande. Aforismen hittas i *Grått och gyllne* på sidan efter en aforism som kommenterar Goethes *Aus meinem Leben* (”[...] Att med så oberörd min handskas med sitt förflutna kännes nästan omänskligt.”).<sup>78</sup> Det är figurer som Goethe som avses med uttrycket ”överlägsna diktarandar”.

I en aforism lite senare i samma bok skriver Eklund, med en liknande formulering, om den kanske tyngst vägande av förebilderna: ”av kosmiska mått är Schopenhauers ande”, och tillfogar att det är ”nedslående för ens självkänsla” att läsa

75 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 13.

76 Ekelund, s. 240.

77 Ibid., s. 241.

78 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 12.

filosofens anteckningar.<sup>79</sup> Det är alltså snarare så att Eklund visar på sin egen brist som diktare genom att lyfta upp förebilderna på piedestal. Här framkommer alltså igen den dubbla standard för skrivande Eklund ställer upp. Den egna aforismen ses som en kommentar till konsten – men inte som konst.

I *Jag minns min bror* skriver hans syster Vivi Eklund om deras sista möte och den diskussion om lyrik de förde då. Enligt systemen förklarade R.R. Eklund vid tillfället:

Att skriva poesi, det är att fånga i flykten det som inte kan fångas. Försök hålla kvar och få tag i de rätta orden för en doft eller en flyktig stämning, en obestämd rörelse inom dig, en känsla av lycka som kommer utan att du vet varför och är borta igen. Om du kan detta, då kan du skriva poesi. Jag kan det icke.<sup>80</sup>

Citatet är naturligtvis ungefärligt, det baserar sig på Vivi Eklunds minnesbild. Det är ändå av ett visst intresse, då det såpass tydligt visar på Eklunds resignerade missnöje med sitt lyriska författarskap. Enligt Vivi Eklund pratade han mycket om poesi den kvällen och förklarade att hans stil var för ”tung och ovig” för att fånga diktens ögonblick i flykten.<sup>81</sup> Citatet är intressant också för att det verkar vara en parafrasering av den för Eklunds poetik inflytelserika Hans Larsson. I Eklunds anteckningar med citat ur Larssons *Intuition* står bland annat: ”Diktaren kan – och detta är från teknisk synpunkt hemligheten af hans konst – i ett ord, en utförd bild, en lycklig sammanställning gripa tillsammans en mängd föreställningar[...].

79 Ibid., s. 39f.

80 Vivi Eklund, *Jag minns min bror* (Helsingfors 1957), s. 7f.

81 Ibid., s. 9.

102 Det är detta sammanhang, denna idé kunna vi säga, som konstnären griper i flykten och håller kvar.”<sup>82</sup> Larssons syn på intuitionen – och därmed också på poesin – är att de är strikt logiska. Den här aspekten av Larssons teori verkar ha varit av mindre intresse för Eklund.<sup>83</sup> Idén om konsten som intuitiv förmedling av intryck återkommer Eklund däremot ständigt till i sina reflektioner – ofta med en underton av missnöje med sin oförmåga att leva upp till idealet.

Man påminns också om aforismen med de otympliga gässen på gräsplattan i jämförelse med svalorna ”som ritar blinkande raska streck i morgonluften!”. Också texten om gässen blir då en kommentar till Eklunds lyrik, och ett uttryck för hans missnöje med den. Enligt systemen ska han vid samma tillfälle också ha meddelat att han aldrig mer kommer att försöka sig på lyrik, ett löfte han kom att hålla då han kort efteråt insjuknade för sista gången. Sitt självbiografiska författarskap hade han däremot tänkt fortsätta med, liksom med aforistiken, vilket bland annat de anteckningsböcker med nyskriven aforistik han efterlämnade vittnar om.<sup>84</sup>

82 Eklund, häfte med åtta sidor antecknade citat, med rubriken ”Hans Larsson: Intuition”. Ursprungligen i Hans Larsson, *Intuition. Några ord om diktning och vetenskap* (Stockholm 1904), s.16.

83 Närmare Eklunds syn kommer i det här fallet Hans Ruins *Poesiens mystik*, en bok som går i dialog med Larssons *Poesiens logik*. Ruin, *Poesiens mystik* (Helsingfors 1935), s. 7ff. Ruin skriver också att Eklunds utläggningar om ”vad det i diktningen kommer an på [...] haft sin del i en av de huvudteser” han driver i boken, nämligen att en ”enhet av känsla och uttryck [...] alltid utmärkt den bästa dikten.” Ruin, ”Den store tigaren” i *Världen i min fickspegel*, s. 71.

84 Thomas Warburton noterar de postumt utgivna aforismernas härkomst i en slutnot, där han skriver att de härstammar från fyra efterlämnade manuskripthäften och är daterade ”mellan den 17 januari 1945 och den 17 maj 1946”. Det kan tilläggas att några av aforismerna också är publicerade i *Loggbok på landbacken*, ett faktum som tydligen undgått Warburton. Ek-



Frågan om relationen mellan improduktivetsproblematiken och det aforistiska formatet besvaras delvis av resonemanget kring den tudelade synen på skrivandet. Genom sin kommenterande funktion blir aforismen ett utlopp för frustrationen inför skapandet.<sup>85</sup> Min uppfattning är att det inte är så att Eklund försöker göra konst av sin skrivblockering. Istället kommenterar han den, analyserar den, och försöker kanske också bota den. Det är resultatet av den här mödan som blir personlig, reflekterande aforistik. Improduktiviteten behandlas på ett eller annat vis i ett mycket stort antal aforismer. i kontrast till det här är den nästan helt frånvarande i Eklunds lyrik. Den framkommer ibland också här, som ett underliggande tema, men har inte nära på den allt överskuggande tyngd den har i aforistiken.

\*

Den reflekterande, subjektiva aforismen är en försiktig genrebeskrivning som verkar passa väl in på Eklunds dokumenterade läsning. Det här kan också ses som den traditionslinje Eklunds aforistik närmast tillhör. I det stora hela uppfyller Eklunds aforistik Morets krav på gnomicitet, korthet och diskontinuitet, och då kraven inte uppfylls har det oftast att göra med ett uppluckrande av sanningskravets universalitet, vilket kan ses som en allmän utvecklingslinje för den moderna aforismen. Som svar på frågan om de stilistiska förebilderna

lund "Fragment" (not av Warburton) i 1947. *Litteratur – konst – teater*, s. 77.

85 Redan 1938, i en recension av *Rymd och människa*, lyfter Rabbe Enckell fram det här förhållandet: "Det är den starka självkritiken som gjort Eklund till aforistiker. I en aforism heter det: 'Min innersta lidelse: att motarbeta mig själv.' Detta innebär ju all sanningslidelse: en lidelse att rena jaget i de objektiva värdenas lut." Rabbe Enckell, "Rymd och människa" i Studentbladet 13.12.1938.

104 för Eklunds reflektioner som ställdes i inledningen kan vi åtminstone säga att Eklunds aktiva läsning av subjektivt orienterade (Amiel, Ehrensvärd, m.fl.) samt reflekterande aforistiker (Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, m.fl.) förankrar honom stadigt i en europeisk tradition av subjektivt intellektuell aforistik. Vad gäller frågan om arten av förebildernas inflytande kan vi försiktigt konstatera att form och innehåll här verkar gå hand i hand. Att flera av de tänkare som tematiskt, filosofiskt och idéhistoriskt verkar intressera Eklund allra mest – som de ovan nämnda reflekterande aforistikerna – också stilistiskt är de som står hans aforistik närmast är knappast en tillfällighet. Eklund lär av sina mästare, såväl i tanke som i stil.

Eklunds aforistik är i sig en hybrid av olika genrer som den klassiska aforismen, dagboken och memoaren – men som vi sett kan detta också sägas om utvecklingen av den moderna aforismen hos flera andra samtida författare. Trots att Eklund stilistiskt sett mestadels håller sig till sina klassiska lärofäders föredöme, visar hans aforistik prov på moderna kännetecken som subjektivitet och poeticitet. Omskrivningen av genrebeteckningen aforistik – ”fragmentariska betraktelser” – är i sig ett exempel på en modern(istisk) försvarsstrategi som Philippe Moret konstaterar att är allmän i början av 1900-talet. På det här sättet anknyter Eklund via sin aforistik åtminstone i någon mening till den modernistiska utvecklingslinje han annars tog så starkt avstånd från efter sin debut med *Jordaltaret*.

Eklunds aforistik existerar parallellt med det övriga författarskapet och kommenterar det indirekt genom referenser till konstsyn, förebilder och till det stora spöket improduktiviteten. Men det här ”skuggförfattarskapet” är också självmedvetet nogga med att placera in sig i ett litteraturhistoriskt sammanhang av stora förebilder. Det här är en strategi som

inte helt går ihop med den förminskande anspråkslöshet som annars så ofta kännetecknar R.R. Eklund. Det är därmed också ett ytterligare exempel på de ”motstridiga tendenser” som präglar hans författarskap, på det på samma gång självmedvetna och självutplånande som Per-Erik Wahlund såg hos honom.<sup>86</sup> Eller, för att ge ordet åt Eklund själv, ett exempel på ”de tvära kasten, den ena stundens förnekelse av den andra, längtan till oförenliga motsatser”.<sup>87</sup>

86 Wahlund, s. 8. Wahlunds syn på Eklunds klivna personlighet diskuteras ingående i avsnitt 1.1, ”Bilden av Eklund”.

87 Eklund, ”Fragment”, s. 73.



Att bli barn på nytt –. Man brukar säga det i nedsättande bemärkelse –.<sup>1</sup>

**E**tt starkt intresse för barnets perspektiv kännetecknar R.R. Eklunds författarskap. Att bli barn på nytt är verkligen inte något förklenande omdöme i Eklunds författarskap, snarare är det ständigt återkommande fantasi. Barnet är symbolen för renhet, oskuldsfullhet, frihet och lycka och barndomen är ett i allra högsta grad idealiserat tillstånd. Per Erik Wahlund skriver om Eklunds förhållande till barndomen: ”för honom innebar återgången till barnets villkor en lockelse, en enskild förmån”.<sup>2</sup> Barnets perspektiv är explicit förhärskande i Eklunds två självbiografiska böcker om pojken Edgar, samt i diktsamlingen *Det unga ögat*. Men också i aforistikerna är längtan till barndomen ett återkommande och betydelsefullt tema.

I det här kapitlet ligger fokus på barnet som symbol för ett regressivt sökande efter ett sinnligt paradiset. Det här paradiset finns i naturen, eller är åtminstone starkt anknutet till naturen. Vilken roll spelar då naturen i R.R. Eklunds aforistik? Vilka är de filosofiska och idéhistoriska förutsättningarna för Eklunds syn på naturen? Hur förhåller sig naturen till den regressionsmatematik som också undersöks här? De här förhållandevis allmänt ställda frågorna tjänar som språngbräda för den tematiska undersökningen som här föreligger.

1 Eklund, *Rymd och människa*, s. 25.

2 Wahlund, s. 20.

108      Två dikotomier som hör ihop med naturen som tema kommer att granskas i var sitt underkapitel. Den första, naturkultur, handlar om skillnaden mellan den organiska naturen och den av människan konstruerade världen (kulturen). Den andra, ute–inne, är en dikotomi som är vanlig i aforistiken och kan sägas vara en speciell variant av motsatsparet natur–kultur. Det handlar i sin mest typiska form om ett motiv där en författare sitter vid ett skrivbord och ser ut på naturen genom sitt fönster.

### III.1 REGRESSION OCH FRIHET FRÅN ANSVAR

När man undersöker naturen i Eklunds texter framkommer det snart att naturen ofta har karaktären av ett österbottniskt slättlandskap. Eklunds speciella förhållande till slätten framkommer gång på gång i hans texter, från den första boken till den sista. Den österbottniska slätten representerar bland annat ett barndomslandskap och kan därmed också fungera som ingång till regressionsfantasin. Regression ska här inte läsas som ett strikt psykoanalytiskt begrepp, också om beröringspunkter med Freuds syn på begreppet finns. Det är istället i en mer allmänskulturell bemärkelse begreppet har relevans i Eklunds texter. I Eklunds fall handlar det om en ljuv fantasi snarare än om en kliniskt psykologisk patologi – det ena utesluter i och för sig inte det andra – och viktiga faktorer i återgången till barndomen verkar vara längtan efter frihet (från ansvar), lycka och sinnlighet. Hur slätten frammanar ett barndomslandskap kan exemplifieras av en reflektion i *Grått och gyllne*:

Dessa torftiga slätter äro en magisk värld. Människorna begripa tingens språk, de levande stå i kontakt med gravarnas

tysta invånare, generationerna och seklen flyta samman till en jämn, aldrig hastande ström. Mitt i denna stora gemenskap befinner jag mig, till hälften främling, men med nyckeln till tingens hjärta i min hand. Mitt blod hör hemma här; det är ett lån av män som nu äro ett med åkrarna de vänt, och det kan tillräkna sig som arv deras omgivning. Därför är mig allt så förtroget, om jag ock aldrig skådat det förr, och därför är det som vaknade jag ur en elak dröm och fann mig i sängen hemma hos mor, när jag ser människorna vandra till och från sina värv och hör rösternas trygga böljegång. Jorden, havet och vindarna sjunga i deras tal; det är ingen arbetskarra som rasslar fram över steniga vägar i brådska att komma fram, glömmande att rymden sluter sig stilla runt omkring och att jorden går fram däri, sjungande och utan att hasta.<sup>3</sup>

Slättens magi understryks i inledningen, men verkar inte vara någon inneboende kvalitet utan snarare ett sätt att beskriva den förundran betraktaren känner inför det band människorna på slätten har till sina marker. Betraktaren är ”till hälften främling”, med blodsband i trakten – någon som återvänder till sin barndoms landskap, kunde man tänka sig. På ett för Eklund typiskt sätt lyfts tillbakagången till barndomen fram mer explicit då betraktaren liknar sitt återseende av slätten med att finna sig ”i sängen hemma hos mor”. Fantasin om återgången till barndomen tar sig i texten om slätten uttryck som är typiska för Eklund. Det handlar inte bara om att vara ett barn, beskyddat och omhändertaget av sin mor, utan också på ett mer allmänt plan om jagets passivitet i jämförelse med omvärldens aktivitet. Jaget står utanför, ser ”människorna vandra till och från sina värv” och lyssnar till ”rösternas böljegång”.

3 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 58f.

110 Också slutmeningens gåtfulla kosmosperspektiv är typiskt för den magiska karaktär slätten tar i jagbetraktarens ögon. ”[D]et är ingen arbetskärra”, skriver Eklund, men vad det är får vi inte veta. Det viktiga är väl inte heller *vad* det är, utan att det är något annat, något *mer*. Det handlar om den regressiva flykten in i en fantasivärld där ansvarsfriheten råder och ”rymden sluter sig stilla runt omkring och [...] jorden går fram däri, sjungande och utan att hasta”. Blicken vänds här från jaget ut mot kosmos, i en närmast panteistisk summering.

Regressionen fortsätter möjligen ännu längre då formuleringen ”rösternas trygga böljegång” påminner om en aforistisk fantasi ur *Den gåtfulla gästen*, då patienten i sin sjukhussäng ”faller [...] i en behaglig slummer” och ”halvvaken drömmer [...] en ljuvlig dröm”:

Han ligger i sin hytt ombord på en ångare på väg till fjärran land. Maskinens jämna dunk är det enda han förnimmer. Som domnad, med alla muskler avspända, ligger han på sin bädd: ej en tanke, ej en åtrå, ej ett bekymmer oroar honom. Han är ett med dessa väggar, denna båt, och maskinens trygga beständiga dunk är hans hjärta. Sjöarna brytas mot skrovet, det stöter och fräser invid honom. Han vänder sig icke mot fönstret men kan ändå se vattenmassorna häva sig som en sovande jättes bröst och bakom de närmaste vågkammarna öppna sig vidder och åter vidder, ständigt lika, ständigt fyllda av samma rogivande kraft. Han ler och vet ej varför. Han är här och det är nog. Han är lycklig. Varje sekund föres han framåt, någonstans, trygg som ett barn i modersskötet. Varthän – det bekymrar honom ej. Är det till ett fjärran land må det vika undan. Han vill föras framåt på detta sätt beständigt.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Eklund, *Den gåtfulla gästen* (Helsingfors 1932), s. 148f.



Passagen i *Den gåtfulla gästen* kan med fog kallas aforistisk. Eklund publicerade en nästan identisk text i *Nya Argus* samma år, som en av flera aforismer under rubriken "Anteckningar". Förutom något småord som tillkommit eller fallit bort är den enda skillnaden att pronomenet "han" i *Den gåtfulla gästen* ersätts av "jag" i aforismen i *Nya Argus*.<sup>5</sup>

Aforismens "han" intar genom den allvetande, extradiegetiska berättarens inkännande förhållningssätt en slags subjektroll. Han är här åter placerad i den för Eklund typiska liggande, iakttagande positionen. Iakttagandet sker också på en mycket passiv nivå. Han *förnimmer* snarare än lyssnar till maskinens hjärtljudsliknande dunk och han behöver inte vända sig mot fönstret för att "se vattenmassorna häva sig som en sovande jättes bröst". Den panteistiska synen på världen som en besjälad enhet är här i samklang med bilden av ett tryggt barn i livmodern. Protagonisten är här tryggt avskärmd från naturen och förs framåt utan att själv röra på sig. Den här orörliga rörelsen – i sig en slags moderlivsfantasi – är hos Eklund en återkommande bild för jagets frihet från ansvar. Utan att lyfta ett finger kan protagonisten vila i trygg förvisning om att världen fortsätter gå runt utan hans inblandning. Här upprepas alltså det kosmisk-panteistiska sentimentet från texten om slätten i en mer subjektiv version.

*Den gåtfulla gästen* uppvisar som helhet en liknande tematik. Upplägget för den ganska korta, aforistiska romanen är följande: En man (kallad "magistern") ligger i en sjukhussäng och funderar. Han lider av lunginflammation men förutom det får läsaren inte veta mycket om hans historia. Han funderar,

<sup>5</sup> Det här förfarandet, som det finns flera andra exempel på, kan ses som vittnesbörd för hur nära aforistiken romanen *Den gåtfulla gästen* ligger. Eklund, "Anteckningar" i *Nya Argus* nr 2 1932.

112 observerar sin omgivning och drömmer. Hans drömmar och funderingar presenteras i aforismform och man kunde säga att bokens ramberättelse snarast är ett experimentellt försök att skapa ett sammanhang kring aforismerna.<sup>6</sup> Till sist dör mannen och med hans sista andetag slutar också boken. Det är ett ganska omöjligt upplägg för en roman, och projektet vilar helt och hållet på de enskilda reflektionernas tyngd. I en anteckning ur det tidiga manuskriptet till "Ensam", som utvecklades till *Den gåtfulla gästen*, får man en fingervisning om hur upplägget var tänkt innan sjukhusramberättelsen kom in i bilden:

*Anvisning:* "Bitarna" i boken böra kanske kunna uppdelas i några huvudgrupper: de som röra 1) "jagets" förhistoria: släkten, vad som i den predestinerar till handlingslust, inåtvändhet, egocentricitet, fantasteri; en anfränt gren av ett åldrigt träd; 2) "jagets" passivitet gentemot nuet, oförmågan att ingripa i det som sker, den både frivilliga och tvungna isoleringen; 3) *esteticerande fantasteri* = det isolerade, handlingsodugliga jagets bisarra verksamhet: infall och stämningar kring naturen, böcker, människor; 4) *etisk och religiös fördjupning*: nödvändigheten av det undertryckta hjärtats renässans, behovet av Gud. – Allt detta ordnat så att ett naturnödvändigt, i all sin splittring konsekvent jag växer fram.<sup>7</sup>

6 Som tidigare nämnts fanns ramberättelsen inte med i ett tidigare manuskript. Då verkar tanken ha varit att inleda boken med en kort reflektion om en man som sitter i sin kammare, isolerad från omvärlden: "[...] Jag är utestängd och innestängd, en kvarbliven och dröjande, överlättn åt det sammanhangslösa onyttiga jagets infall. Ensamhetens fantasmagori fyller min kammare". Eklund, anteckning 5.8.1931 i manuskriptet till "Ensam". Reflektionen publicerades tillsammans med några andra under rubriken "Den isolerade hyddan", i Svenska Pressen 30.7.1932.

7 Eklund, anteckning 10.4.1931 i manuskriptet "Ensam", s. 33.

I samband med att sjukhusramberättelsen tillkommit verkar det mesta ur den tilltänkta biten ”1) *'Jagets' förhistoria*” ha strukits, och uppdelningen av ”bitarna” har luckrats upp. De aforistiska partierna är fortfarande mestadels ordnade i block, men det finns flera block än i anteckningen. Intressant är ändå att se det fokus Eklund lägger på att skapa ett ”konsekvent jag”. Denna konsekvens syns också i de tre första bitarna, där oviljan och oförmågan till handling lyfts fram. Man noterar också en utveckling från det estetiska till det etiska – från ”*esteticerande fantasteri*” till ”*etisk och religiös fördjupning*” – som är helt i Kierkegaards anda. Den här utvecklingen förverkligas också i *Den gåtfulla gästen*, där patienten i slutet kommer till ro med både sitt hjärta och sin Gud, och därmed kan gå in i döden med tillförsikt.

Trots att sjukhusmiljön är så långt från den paradisiska naturen man kan tänka sig – eller just därför; drömmarna om naturen får den rätta abstraherande distansen då de upplevs i en sjukhussäng – uppvisar boken en helhetstematik som är nära besläktad med den ovan diskuterade passagens regressiva fantasi om ansvarsfrihet – det som i anteckningen om bitarna kallas ”*'jagets' passivitet gentemot nuet*”. Förutom att flera av drömmarna för romanens huvudperson tillbaka till en kravlös barndom, för hans status som patient också en ansvarsfrihet med sig. Redan i bokens inledande meningar betonas det välbehag den här ansvarsfriheten för med sig:

Han låg flämtande på rullsången i sjukhusets vestibul, vän-  
tande på att föras in. Trots ristningar i bröstet och de heta  
jagande andetagerna hade han en intensiv känsla av välbehag,  
som om han befriats från ett årslångt tryck eller kastats loss  
från en kust som blivit honom förhatlig. Denna förnimmelse  
hade börjat redan i den tidiga morgonstunden, då han krav-

lat sig upp i sin säng där hemma och de två grovlemmade ambulanskarlarna placerat honom på båren och fäst remmar över filtarna. Den vaggande färden nedför trapporna till den väntande vagnen hade fyllt honom med en säregen frihetskänsla – han hade smått önskat att processionen mött någon bekant så att han kunnat nicka en glad hälsning, liksom en upptäcktsfarande när han lämnar den utnötta hemtrakten åt sitt öde.<sup>8</sup>

Välbehagskänslan är här direkt knuten till kroppens passiva tillstånd. Den liggande positionen ur vilken protagonisten förnimmer sin omgivning upprepas, liksom den av yttre krafter beroende rörelsen. Det finns också en anspelning på barndomen i den ”vaggande färden” som fyller honom med en ”sär egen frihetskänsla”. Regressionen går kanske också här ännu längre: vaggningen är för spädbarnet en suggerering av tillvaron i livmodern, en koppling som framträder också i texten om ångaren. I texten om slätten görs en likartad koppling då ”rösternas trygga böljegang” ger jaget känslan av att befinna sig ”i sängen hemma hos mor”.

Det finns här en parallell till psykoanalysens teori om längtan tillbaka till moderlivet. I psykoanalysen handlar det om det urtrauma som separationen från moderlivet vid födseln innebär. Hos Freud länkas det här traumat till upplevelsen av ”det kusliga” och beskrivs ofta som en olustkänsla som framträder i bl.a. drömmar, men också enligt Freud finns det en lustförmimelse i bakgrunden, som associeras med tillbaka gången till livmodern:

Många människor skulle anse att höjden av kuslighet är föreställningen att bli skendöd begraven. Men psykoanalysen har

<sup>8</sup> Eklund, *Den gåtfulla gästen*, s. 5.

lärt oss att denna skrämmande fantasi endast är omvandlingen av en annan som ursprungligen inte var skräckinjagande utan uppbars av en specifik njutning, nämligen fantasin om tillvaron i moderlivet.<sup>9</sup>

Idén om längtan tillbaka till ett prenatalt stadium är en av kungstankarna hos flera inflytelserika psykoanalytiker, t.ex. Otto Rank i hans *Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse* (1924). För Rank handlar fantasin om tillbakagången till moderlivet ("Mutterleibphantasie") om en form av dödsdrift som tar sig uttryck i längtan till den icke-existens fostertillståndet innebär. Enligt Rank aktualiseras födelsetraumat varje natt i och med att sömntillståndet i sig är ett steg mot icke-existensen och påminner om det prenatala stadiet.<sup>10</sup>

Födelsen innebär i psykoanalysen en brutal separation från moderskroppen, ett urtrauma som individen bär med sig hela livet. Längtan tillbaka till moderlivet kan uppenbara sig som fantasier eller drömmar om vatten eller trånga rum, något som i Eklunds produktion är ett återkommande tema. Vattenmetaforen har vi sett exempel på i de tidigare texterna, men också de trånga rummen figurerar hos Eklund i en välbehagsframkallande roll. Ett exempel på det här är fantasin om ångaren ovan, där både vattenmotivet och det trånga rummet finns representerade. En annan ofta kommenterad fantasi ur *Grått och gyllne* ger en mer explicit bild av det trånga utrymmet:

9 Sigmund Freud, "Das Unheimliche" i *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* v (1919), s. 317.

10 Otto Rank, *Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse*. Internationale Psychoanalytische Bibliothek Bd XIV (Leipzig 1924), s. 73.

Jag undrar om ej de döda själv valt att bli bäddade i kistor. Trånga, döljande och stängande rum, måste de ej längta till dem? Då jag känner min kraft utsinad drar jag lemmarna in till mig och ligger stilla, stilla i väntan att se barmhärtiga väggar foga [sic] sig samman kring min kropp, avskärande alla förbindelser med världen, alla rörelser och blickar, alla plikter och förhoppningar. Jag skulle ligga i min låda orörlig och fjärran från tidernas bullrande kavalkad, en avskuren gren av livsträdet, och ingen hade rätt av vänta sig frukt av mig.<sup>11</sup>

Som Holger Lillqvist konstaterar har den här aforismen i Eklundreceptionen närmast setts som ett uttryck för Eklunds självvalda isolering från omvärlden.<sup>12</sup> Thomas Warburton skriver om det ”mänskligt otillräckliga i denna attityd” ett faktum som Eklund enligt Warburton ”försonande nog är [...] starkt medveten om”.<sup>13</sup> Lillqvist konstaterar mycket riktigt att det snarare är fråga om en fantasi som har som funktion ”att befria jaget från ’alla plikter och förhoppningar’ och – såsom de sista orden preciserar – omgivningens förväntningar om ’frukt’, dvs. skaparfrukt.<sup>14</sup> Lillqvist fortsätter:

Den avskärmande och omslutande kistan, dödens rekvisita, får i denna fantasi även en regressiv framtoning; jaget fortsätter nämligen att leva i kistan, men nu utanför kulturens krav – som om kistan vore en livmoder, ett rum för (åter) födelse till en ursprunglig existens. Även själva formuleringen

11 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 79f.

12 Lillqvist, s. 348.

13 Warburton, *Åttio år fnlandssvensk litteratur*, s. 25of. Warburtons citat diskuterades tidigare i avsnitt 1.1, ”Bilderna av Eklund”.

14 Lillqvist, s. 349. Det finns skäl att återkomma till den här aforismens relevans för improduktivitetssproblematiken i avsnitt v.4, ”Mellan grått och gyllne”.

”drar jag lemmarna intill mig” har konnotationer som pekar mot fosterställningen, fastän en sådan inte skall tänkas på det strikt mimetiska planet, dvs. inom ramen för kistmotivet. Denna vagt regressiva konnotationssfär får i fantasin jaget självt att framstå som ett slags frukt, ett embryonalt väsen på väg in i barndomsparadiset, i motsats till det vuxna jaget som förväntas vara produktivt.<sup>15</sup>

Ur en psykoanalytisk synvinkel är kombinationen av de till synes disparata bilderna kistan och livmodern lätt att förklara. Såväl kistan som livmodern representerar jagets dödsdrift, längtan till en icke-existens. I Eklunds fall ska dödsdriften kanske inte ses bokstavligt, utan snarare i relation till skapandet och improduktiviteten. Man noterar också att såväl kistan som skeppet i de ovan citerade texterna explicit omnämns av Freud som typiska symboler för livmodern. I det monumentala verket *Drömtydning* (1900) skriver Freud: ”Döso, skrin, kistor, skåp, ugnar motsvarar moderlivet, men också grottor, skepp och alla slags kärll.”<sup>16</sup> I Eklunds fall är det snarast döds-temats anknnytning till moderlivsfantasien som är av särskilt intresse. Döden blir genom den här anknnytningen ett positivt tillstånd av ansvarsfrihet och vila.

Fantasien om kistan i *Grått och gyllne* följer direkt på en mer svårtolkad dödsfantasi:

Att ingenting vänta och aldrig förvånas – det är nu min vishets summa. Och min käraste dröm har mången kväll varit denna: Jag vandrar i en vit och livlös stad, omgiven av ändlösa ökenvidder. För tusen år sedan drogo karavaner ut och in, färgrika dräkter lyste, gränderna fylldes av röster. Nu lever endast ekot av den ensamme vandrarens steg. Klapp, klapp,

15 Lillqvist, s. 349.

16 Freud, *Drömtydning* (Stockholm 2002), s. 333.

118      hör jag i obruten, likformig följd, och nya vita väggar resa sig upp som grifter. Så småningom tar mig sömnen i sitt välde. Det är som det oroliga blodet hejdat sitt lopp: jag drömmer mig gå in i den vita stadens tidlösa ro.<sup>17</sup>

Inledningens maximartade uttalande är gåtfullt och svårt att sätta i relation till den därpå följande (dag)drömmen. Aforismen kan ses som en beskrivning av att falla i sömn, en fantasi som börjar som dagdröm men gradvis övergår i sömn och dröm, så som också framkommer i slutet. Men den plats drömmen beskriver, en ”vit och livlös stad, omgiven av ändlösa ökenviddar”, kan också ses som både ett dödsrike och ett sublimt landskap. Dödstematiken blir tydligare då jaget ser vita väggar resa sig ”som grifter”. Också formuleringen ”det oroliga blodet hejdat sitt lopp” kan läsas på två sätt: endera sjunker pulsen då jaget faller i sömn eller så upphör blodet helt att röra sig då döden inträffar. Den ”tidlösa ro” jaget drömmer om att finna i den vita staden är slutligen också en bild för icke-existensens evighetsperspektiv.

Man ska ändå inte gå allt för långt i en psykoanalytisk läsning, då såväl Freud som Rank ser fantasin om återgången till moderlivet som starkt knuten till sexualitet, libido, kastrationsångest och oidipala komplex, något som helt verkar saknas i Eklunds version av fantasin. Att de psykoanalytiska idéerna, som låg starkt i tiden då Eklund var verksam, skulle ha påverkat hans texter är ändå inte något orimligt antagande. Psykoanalysens idéer, i populära och mer eller mindre feltolkade versioner, har under 1900-talet haft en stor inverkan på konst och litteratur. På svenska var intresset för Freud extra stort just på 1920- och 1930-talen: den första svenska

17 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 79.



översättningen, *Vardagslivets psykopatologi*, utkom 1924, *Drömydning* följde 1927, *En illusion och dess framtid* 1928 och *Vi vantrivs i kulturen* 1932. En av psykoanalysens tidiga kommentatorer i Finland var Hans Ruin, som skrev en räckla artiklar om psykoanalysen i *Nya Argus* under 20-talet, då också Eklund var verksam i samma tidskrift. Ruin lyfter i sina essäer särskilt fram de idealistisk-romantiska dragen i psykoanalysen.<sup>18</sup> Också andra av psykoanalysens tidiga popularisatorer i Finland publicerade sig i *Nya Argus* – hit hör Gustaf ”Guss” Mattsson, Rolf Lagerborg, och lite senare Hagar Olsson och Rabbe Enckell.<sup>19</sup> Flera översiktsartiklar och presentationer av Freud och psykoanalysens idéer publicerades också under mellankrigstiden, såväl i Finland som i Sverige.<sup>20</sup> I Sverige markerade Poul Bjerres *Psykoanalysen – dess uppkomst, omvandlingar och tillämpning* (1924) psykoanalysens introduktion för en bredare publik.<sup>21</sup>

Psykoanalysen var alltså på modet under största delen av Eklunds författarskap, och han har säkert varit bekant med

18 Juhani Ihanus, *Vietit vai henki. Psykoanalyysin varhaisvaiheet Suomessa* [ung. ”Drifter eller ande. Psykoanalysens tidiga skeden i Finland”] (Helsingfors 1994), s. 149f. Se också Ruins *Själens försvarsproblem* (Helsingfors 1929), särskilt kapitlet ”Romantiken i nutidens vetenskap”, s. 11–44. Boken är ett samlingsverk där i stort sett alla de essäer om psykoanalysen Ruin publicerade i *Nya Argus* ingår. Ruin lyfter så tidigt som 1923 fram psykoanalysens betydelse för den moderna konsten i sin *Nutidskonst i psykologisk belysning* (Helsingfors 1923), s. 79ff. Ruins båda böcker fanns också i Eklunds personliga bibliotek, vilket framgår av ett efterlämnat häfte med en förteckning över volymer i biblioteket, märkt ”R.R. Eklunds böcker”.

19 Ihanus, *passim*.

20 *Ibid.*, ”1920- ja 1930 luku” [”1920 och 1930-talen”], s. 70–154. För utvecklingen i Sverige, jfr Ebba Witt-Brattström, *Moa Martinson – skrift och drift i trettioalet* (Göteborg 1988), s. 75.

21 Per Magnus Johansson, ”Om psykoanalys’ på svenska”, i *Psykoanalytisk Tid/Skrift* nr 4–5 2003, s. 6.

120 den åtminstone på en allmän nivå. Något avgörande inflytande verkar den inte ha haft på hans författarskap, men vissa spår står i alla fall att finna. Det är alltså som kulturfaktor snarare än som strikt klinisk terapimetod psykoanalysen ska ses i förhållande till Eklunds aforistik.

Regressionstematiken i *Den gåtfulla gästen* är på en övergripande nivå starkt knuten till dödsdriften genom romanens handling – den sjuke som ligger och inväntar döden.<sup>22</sup> Efter den ovan citerade inledningens beskrivning av patientens ”känsla av välbehag” följer en beskrivning av sjukhusmiljön, innan den sjuke återkommer till det ”som utgjorde grunden till [hans] stämning”:

Understödd av febern tog nu driften att endast *vara* ut sin rätt. Mitt under flämtningarna låg han där med en ljuvlig känsla av att vara blott ett dött ting, som ej behövde ta hänsyn och icke hade plikter, en bror till bordet och stolen invid väggen, bara med den skillnaden att han skulle röna större omvårdnad än de. Han förnam med välbehag tyngden i sin kropp – armarna vilade invid honom som två främmande känslolösa föremål, tryckande mot madrassen. Han kunde ju ha sagt några ord till sjuksystrarna som gingo förbi, men han valde att varken vara hövlig eller ohövlig, intresserad eller meddelsam; det ljuvliga låg just däri att han hade rätt till att vara sådan, i denna stund åtminstone. Undanträngt bakom

22 *Den gåtfulla gästen* har också ett självbiografiskt underlag. Vivi Eklund vittnar om broderns många och långa sjukhusvistelser ”i lunginflammationer och andra sjukdomar” i Vivi Eklund, *Jag minns min bror*, s. 116. Enligt Hagar Olssons nekrolog i Hbl 30.11.1946 skrev Eklund boken ”en gång efter att ha återvänt från dödens närhet”. Jfr Roger Holmström *Hagar Olsson och den växande melankolin. Liv och diktning 1945–1978* (Helsingfors 1995), s. 53. Också Eklunds efterlämnade anteckningar bär spår efter en långvarig och allvarlig lunginflammation 1931.

feberns slöjor låg medvetandet att ansvaret och hänsynen i sinom tid nog skulle presentera sina fordringar.<sup>23</sup> 121

Här får fantasin om ansvarsfriheten sin kanske mest explicita form. Fortsättningsvis ligger protagonisten stilla i sin säng (det här gäller för *Den gåtfulla gästen* i sin helhet) och förnimmer sin omgivning. I det här fallet är till och med hans egen kropp främmandegjord, förvandlad till ett ting bland andra i rummet. Betoningen ”ett dött ting” (min kursiv) är ett eko av kistfantasin ovan. Också armarnas ställning intill kroppen återkommer här. Medan han ligger där är han hela tiden medveten om att tillståndet är övergående, att han måste bli en fungerande del av samhället igen, ta ansvar och utföra sina plikter. Det här är ändå inte framställt som ett hot, utan snarare är det just medvetandet om tillståndets tillfällighet som ger stunden dess välbehag. Sjukdomstillståndet som tillfälligt stänger ute honom från hans plikter är trots allt ett förstadium till dödens icke-existens, och måste därför förbli en tillfällig fantasi.

### III.2 BARNET I NATUREN

Friheten från ansvar knyts mer explicit till längtan till barndomen i många av Eklunds lyriska naturskildringar. ”Herre låt mig vara ett barn”, avslutas dikten ”Bön” i *Du stallbror med Gud* (1940).<sup>24</sup> Denna typ av direkt tilltal är vanligt i den senare lyriken, tidigare, t.ex. i *Det unga ögat*, är anslaget mer indirekt och barnet intar ofta protagonistens eller jagets roll. I aforistiken är barnet oftare ett föremål för den vuxnes

23 Eklund, *Den gåtfulla gästen*, s. 7f.

24 Eklund, *Du stallbror med Gud* (Helsingfors 1940), s. 28.

122 observationer, som här i en reflekterande aforism ur *Rymd och människa*:

Barnet löper kring i skog och mark, en yr blodkropp i natu-rens lekamen, och gräs och fåglar, vatten och jord spegla sig som fränder i dess öga. En ledig stund tar sig den vuxne en vandring på sin vägstump, bryter frånvarande en kvist och låter ögat fara över fält och skogar såsom man ser på något man ej väntar finna annorlunda. På sin förstutrappa sitter åldringen i kvällsstunden, stirrande som genom förgallrat fönster: hans stuga är ett fängelse, hans kropp ett fängelse och ljuset som faller i hans öga är någonting främmande och överkligt.<sup>25</sup>

Den pessimistiska utvecklingslinje som beskrivs handlar väsentligen om människans förhållande till naturen. Barnets aktiva sinnlighet förbyts först i den vuxnes likgiltighet och sedan i åldringens utanförskap. Idealiseringen av barndomen som ett tillstånd av renhet och upptäckarlusta är naturligtvis slitet i sig, men värt att uppmärksamma i sammanhanget då det för Eklund är ett motiv som återkommer med stor frekvens. I de två självbiografiskt färgade romanerna *Liten drömmarpilt* (1943) och *Ny dag börjar* (1944) är det pojken Edgars barndom som behandlas – berättelsen slutar när Edgars familj blivit vräkt från sin lägenhet och går och bär sina bylten mot ett gästhem. De avbryts på sin skamfulla golgatavandring av en parad – det är Barnens dag och familjen får vänta ut paraden innan de kan fortsätta sin egen färd, som ju är en slags anti-parad. På det här sättet lämnar Edgar inte bara staden, utan symboliskt också barndomens idylliska lycka bakom

25 Eklund, *Rymd och människa*, s. 88.

sig. ”Lyckligtvis har ingen tid att ägna dem någon vidare uppmärksamhet”, lyder bokens lakoniska slutord.<sup>26</sup>

Ett annat exempel på intresset för barnets perspektiv är diktsamlingen *Det unga ögat* (1927), som i sin helhet är komponerad med ett barn som implicit diktare. Det är alltså en diktsamling där upplägget i sig är regressivt. Liksom i exemplet ovan handlar det om en idylldiktning där barnet i naturen representerar ett kravlöst och ansvarsfritt fantasitillstånd. Ett typexempel på bokens naivistiska grundhållning bär titeln ”Högsommar”:

Att ströva i humlornas paradiset  
 mellan häckarna av sibiriska ärtträd,  
 att bedövad lyss till den söta musiken  
 av guldrandade honungssamlarens makliga flykt,  
 att stirra in i himlens glödande ässja  
 och bländad kasta sig raklång i det svala gräset,  
 att följa metallskimrande småkryps färder  
 över ådrade blad, halvt genomskinliga som matt glas,  
 att höra mors röst kalla till middag  
 och med ett glädjeskri trycka sig djupare i dunklets gömsle  
 – det är sommaren och det är att leva!<sup>27</sup>

I den här dikten återfinns många av de för Eklund typiska regressionsmarkörerna: den paradisiska sättningen, solen, sommaren, den liggande ställningen i gräset, moderns närvaro. Holger Lillqvist konstaterar om dikten: ”dess regressiva karaktär framträder här [...] genom att jaget tryggt är omsluten av två moderliga krafter, jordmodern och modern i

26 Eklund, ”Ny dag börjar” i samlingsutgåvan *Liten drömmarpilt. Ny dag börjar* (Helsingfors 1960), s. 198.

27 Eklund, *Det unga ögat* (Helsingfors 1927), s. 14f.

124 köket”.<sup>28</sup> Det är en riktig observation och ytterligare ett exempel på naturens roll som beskyddande och livgivande kraft.

En liknande scen utspelar sig i dikten ”Försommarregn”, som inleds med de invokations- eller psalmliknande raderna ”Saliga vattuflöden,/ värnande ro”.<sup>29</sup> De två första stroforna beskriver sedan hur barnet tänker sig Gud som vid ett öppet fönster vattnar ”sina örtaland” och hur ångan stiger ur den svarta jorden, ”mellan lycksaligt stilla träd”. Den sista strofen fullbordar sedan fantasin genom att placera barnet i den paradiska scenen:

Naken ville jag ligga där ute,  
ett löv, en sten, ett markens kryp,  
trygg och slumrande.  
Som tårar ur ett överfullt fadersöga  
fölle regnet sakta över mig  
och jag vore bror med det låga gräset.  
Saliga gråt till styrka,  
värnande ro.

Att det handlar om en fantasi framkommer ur det för Eklund typiska konjunktiv modus som genomgående används för att uttrycka konditionalis.<sup>30</sup> Konjunktivformerna ”ville” och ”fölle” var arkaiserande redan 1927 då dikten trycktes, och de bidrar till att ge dikten en högtidlig prägel av psalm eller bibeltext. Här är solen frånvarande, men annars är likheten med andra regressionsfantasier slående. Jaget föreställer sig liggande raklång i gräset, i direktkontakt med jorden/naturen.

28 Lillqvist s. 368.

29 Eklund, *Det unga ögat*, s. 39.

30 Jfr Lillqvist, s. 365–367, underkapitlet ”Det föreställas modus”, där Eklunds användning av konjunktivformer utreds närmare.

Här finns ingen mor explicit närvarande som i ”Högsommar”, men däremot ett fadersöga, som kan läsas som en fortsättning på de första strofernas beskrivning av Gud. Jaget beskriver sig också som en bror till gräset, en panteistisk formulering som betonar jagets organiska tillhörighet i naturen. Nakenheten för jaget tillbaka till såväl en paradisk lustgård innan syndafallet som till den självklara nakenheten i livmodern. Också regnet kan tänkas åkalla det prenatala stadiet på samma sätt som i de ovan diskuterade texterna. Liknelsen regn/gråt återkommer i slutordens upprepning av inledningens ”värnande ro”, den här gången i par med ”saliga gråt till styrka” istället för med ”saliga vattuflöden”. Den ”värnande ro” som naturen erbjuder är förstås i sig en formulering som för tankarna till moderlig omsorg. Bilden är en av trygghet och total frihet från bekymmer och plikter.

I *Den gåtfulla gästen* finns en längre fantasipassage i flera nivåer, där den sjuka berättaren drömmer om ”svunna vårar och somrar” i sin sjukhusbädd:

En februaridag för åratals sedan kunde med ens vakna upp och leva stundens friska liv. Det hade snöat den dagens morgon, stora luckra flingor hade sänkt sig dröjande, tills himlen med ens skurades ren och solen lyste som på världens första dag. Han vandrade planlöst längs gatorna; klungor av kram snö dråsade ner från taklister och utsprång. Så passerade han en mur av grovt huggen gråsten, och där, i en snökantad fläck av den i solen glittrande graniten, hade han redan i februari själva vårens hjärta! [...] <sup>31</sup>

31 Eklund, *Den gåtfulla gästen*, s. 50. Passagen, som i *Den gåtfulla gästen* sträcker sig över tio sidor, publicerades med små variationer i Hbl 17.4.1932 under rubriken ”Perspektiv genom vårsnön – en räcka bilder”.

126 Det är ett minne, eller en dröm, som redan i sig själv verkar visa bakåt mot en oskyldigare och renare tid.<sup>32</sup> Landskapet är snövitt och nytt, himlen är ”ren” och solen skiner ”som på världens första dag”. Den bekymmerslösa sommarnaturen är ännu inte realitet, men solen och den bara fläcken i den smältande snön bär löftet om en stundande sommar och aktualiserar därmed en paradisi-fantasi. Fläcken på muren blir en fokaliseringspunkt som i reflektionens fortsättning sägs ”rymma vidsträckta landskap och känslökomplex”. Att han stannade vid fläcken är inte ett frivilligt beslut, sägs det, han hade redan gått förbi men drogs tillbaka till den. Han känner det som om han ”uppdagat den första bara, solbelysta fläcken i en ännu snötyngd skog”, och upplevelsen väcker ett ännu tidigare barndomsminne till liv:

Med ens stod för honom ett tidigare minne, från skolpojksår-en. Han vandrade längs en av smältvatten uppblött skogsväg, vid hans sida gick en guldhårig flicka. Det var palmsöndag, de hade i händerna videkvistar med de ulliga glänsande knopparna. Solen lyste som på februaridagen många år senare; man tyckte sig se hur snötäcket vid vägens kanter sjönk ihop under de intensiva strålarna och drog sig tillbaka kring stenar och buskar, lämnande allt vidare cirklar bara. De talade ej mycket; ibland vände sig flickan till hälften mot sin följeslagare och log, allt emellanåt måste de hoppa över en vattenpöl, och då kunde det hända att deras händer möttes och hon skrattande såg honom rätt in i ögonen. Allt var mycket sällsamt och hänförande, liksom bräddat med en skygg och ändå överväldigande kraft.<sup>33</sup>

32 Jfr Lillqvist, s. 383–387, underkapitlet ”Fläcken på muren: sinnlighet, närvarokänsla och fantasi”.

33 Eklund, *Den gåtfulla gästen*, s. 51f.



Det här är en explicit instans av dikotomin grått–gyllne. Murens gråsten förvandlas i en snökantad fläck till ”i solen glittrande granit”, där en fantasi om en guldhårig flicka suggere-  
 ras fram. Den guldhåriga flickan fungerar som en representant för en tidigare paradisk tillvaro, om vilken Holger Lillqvist träffande skriver: ”ett slags urscen i jagets inre värld, en scen av omedelbar sinnlighet, livsglädje och kamratlig närhet i en försexuell tid – en paradigmatisks beskrivning av adolescensens förlorade paradisk [...]”.<sup>34</sup> Viktigt är också denna gång att det hela äger rum i naturen, under solens intensiva strålar. Solens livgivande verkan tydliggörs i fortsättningen, då drömmaren är tillbaka vid muren, där han känner ”en stark lust att lägga sin kind mot den solbelysta glimmande fläcken och sluta ögonen”. Passagen fortsätter med en beskrivning av vad fläcken representerar:

Den var vårens hjärta, den var den guldhåriga flickan. Denna beröring gäve honom ett stort och helande lugn, så kände han det. Genom ögonlockets fina blodkärl ginge solljuset rätt in i ögat och livets egen mäktiga färg, flimrande för blicken i vågor av eld och blod, skulle skölja genom honom som ett förnyande fluidum och nå alla förtorkade och sjuka vrår.<sup>35</sup>

Det passiva i handlingen – att sluta ögonen är ett sätt att stänga ute verkligheten – är besläktat med Eklunds regressiva fantasier. Det handlar om att avsäga sig sitt ansvar i nuet och försvinna in i minnet eller fantasin. Solen som genomtränger de slutna ögonlocken och tränger in i ”alla förtorkade och sjuka vrår” för tankarna till slutorden i Runar Schildts långa

<sup>34</sup> Lillqvist, s. 384.

<sup>35</sup> Eklund, *Den gåtfulla gästen*, s. 52.

128 novell "Häxskogen", där huvudpersonen Jacob Casimir, efter att ha avslutat skrivandet av ett kapitel i sin roman, ligger utmattad på sin säng, medan morgonsolen skiner in genom fönstret: "Med slutna ögon låg han där och stirrade in i den själens sjuka punkt där diktens pärla hårdnar."<sup>36</sup> De slutna ögonen, den sjuka punkten och solens roll i sammanhanget sammanför texterna. Det som skiljer dem åt är kanske främst att det i "Häxskogens" fall handlar om aktiv introspektion medan det i Eklunds reflektion snarare är en passiv sinnlighet som framhävs. Att "Häxskogen" handlar om en författare som råkat ut för en allvarlig skrivblockering ger i alla fall en antydning om att de "förtorkade och sjuka vrår" som solen helar i Eklunds reflektion hör hemma i den här tematiken. "Häxskogen" finns det ännu skäl att återkomma till lite senare i det här kapitlet.

I Eklunds texter är naturen ofta en markör för den här passiva, sinnliga ansvarsfriheten, men naturen måste ändå tyglas av människan. Man noterar att det är en fläck på en *mur* som utlöser barndomsfantasin med flickan, och att de två oskuldsfullt änglalika barnen i den går på en *skogsväg*. Det finns alltså tydliga spår av mänsklig närvaro i båda fallen. Det mänskliga inslaget behövs för att hålla naturen på behövligt avstånd, som estetisk konstruktion snarare än som realitet. Kanhända handlar det om att den personlighetsutplåning som regressionen också är inte får bli fullständig och oåterkallelig. Det alltigenom sinnliga varandet i världen får inte bli mer än ett komplement till verkligheten, vilket uttrycks i en aforism i *Loggbok på landbacken*:

36 Runar Schildt, "Häxskogen" i *Från Regnbågen till Galgmannen 2* (Helsingfors 1988), s. 431. Novellen utkom ursprungligen i Schildt, *Häxskogen och andra noveller* (Helsingfors 1920). Jfr diskussion i underkapitlet "De slutna ögonens motiv" i Lillqvist s. 392.

En sommar nära jorden, en jubeltid för ens kropps jag, med junis prövande smekningar, högsommarns känslotrygghet och augustis fylliga lidelse – det är allt gott och väl, men man börjar längta till tankens spänstiga flykt mot klarheten, svalkan, insikten.<sup>37</sup>

Den sinnliga naturen som motpol till den intellektuella verksamheten får här en sällsynt direkt formulering. Vanligen är det i Eklunds texter också så att reflektionerna om naturen handlar om en flykt i fantasin, bort från den intellektuella och rationella verkligheten. Den här aforismen visar att en sådan flykt inte innebär någon permanent upplösning av konflikten. Det handlar om motsatsförhållandet mellan natur och kultur, ett komplicerat förhållande som härnäst blir föremål för en mer ingående diskussion.

### III.3 DIKOTOMIN NATUR–KULTUR

I anknytning till de ovan diskuterade texterna om fläcken på muren finns en liknande fantasi, som börjar med ett bad i ett soldränkt paradislandskap. Den här gången är regressionen inte omedelbar, och perspektivet förblir den vuxne mannens:

I skogen stöter han oförmodat på en bäck som ser ut att aldrig ha haft beröring med människor och människors påfund. Han tar ett bad och lägger sig naken på en ljuvligt soltorkad och barrdoftande sluttning.

Som en ny och förvånande tanke slår det honom med ens att allting omkring honom, himlen, skogskonturen, bäckens vat-

<sup>37</sup> Eklund, *Loggbok på landbacken*, s. 28.

130 ten och stenarna, måtte tett sig ungefär på samma sätt för tusen år sedan som i den stund han just upplever. Ja, varför kan ej hans nakna kropp vara en stenåldersmans lekamen? Vad är då tiden? Furorna susa hedniska offersånger över hans huvud. Han vilar efter en hetsande jakt, ty ett snabbfotat villebråd, en flyende måltid, har kommit hans näsvingar att skälva. Han är en skogens hemvane son.<sup>38</sup>

Här finns solen, vattnet och den liggande nakna protagonisten, precis som i flera andra regressionsfantasier. Här blir tillbakagången en resa inte till den egna barndomen, utan till mänsklighetens barndom. Landskapet är också här paradiskt och solflödande och naturen omkring den saltorkande nakna mannen har en evig prägel som sätter igång ännu en fantasi (det här är alltså fortfarande en dröm- eller minnessekvens), om tillvaron som stenåldersmänniska. Det här är en regression av en lite annan art än den som riktar sig mot barndomen. Gemensamt är flykten från verklighetens komplicerade och ansvarstygda tillvaro till en mer primär och enkel tid. Det tänkande, intellektuella jaget förvandlas till en helt och hållet sinnlig varelse, till en naken vilde med skälvande näsvingar.

Men sedan händer något, den sinnliga idyllen förvandlas plötsligt till sin motsats, då fantasin drivs så långt att naturen får skrämmande drag:

När han reser sig känner han sig bortkommen, förvirrad. Kläderna kunna knappt övertyga honom om hans sentida existens. Så snart han fått dem på hastar han mellan trädstammarna bort från platsen som om han sökte få fatt i något som rymt undan honom, någonting mycket viktigt, han själv,

38 Eklund, *Den gåtfulla gästen*, s. 58f.

inte bara hans kropp men den tidsbestämda, samhällsmärkta, personligt tänkande varelse, som vistas där i trakten på ett kort besök.

Äntligen ser han den första ladan. Landsvägen med telefonrådarnas sammanbindande nervsträngar skymtar, en bil rusar fram sopande upp ett dammoln. Han kan åter andas lugnt. Han är hemma, säkert placerad i tid och rum.<sup>39</sup>

Rädslan för personlighetsförlust uttrycks i hans försök att "få fatt i [...] den tidsbestämda, samhällsmärkta, personligt tänkande varelse" han trots allt är. Fantasins (tre)dubbla nivå är här värd att notera: det handlar om en lungsjuk romankaraktärs dröm i vilken han fantiserar om att vara en stenåldersmänniska. Ändå finns risken för att förlora sig själv i naturen. Kanske är det just regressionsfantasins anknytning till dödsdriften, så som den också framkommer i den tidigare diskuterade inledningen till romanen, som här manifesterar sig.

Rädslan för naturens gränslöshet uttrycks ännu mer explicit i en reflektion i slutet av *Den gåtfulla gästen*:

Han mindes att han ofta bävat för naturen i dess paradisiska orördhet. De jungfruliga ängderna voro skräckens tillhåll: under vildmarkens slingor av grönt såg han en evighet kretsas och skrämdes på flykten. Hemma kände han sig först utanför Edens låsta port, där Adams svett fuktat jorden. Han gick trygg blott där en stig banade sig genom snåren. Ty ett människofotspar i marken är historia: det berättar att man ej är ensam i denna sugande virvel av blomsterhöljd död och liv som bär förruttnelse i sin mærg, och en bit röjd mark är en fanfar, förkunnande människoandens momentana seger. Han ville höra kvarnens muller vid bäcken och se brobyggaren

39 Ibid., s. 59f.

slå en säker väg över jagande vattenmassor. Naturens evigt oföränderliga sång är en fruktansvärd musik; han ville höra den uppblandas med de käcka ljuden av odlarens spade och yxa.<sup>40</sup>

Här finns ingen vändning från paradiset till skräck – skräcken finns med från första början. Paradiset får här konkretion som det bibliska Edens lustgård, och paradiset efter att Adam och Eva fördrivits därifrån finns med som intertextuell referens. Det tomma paradiset är en skrämmande plats för en människa – då är det tryggare tillsammans med Adam utanför ”Edens låsta port”.

Det finns också en parallell till Schopenhauers framställning av livet som viljestyrt och animaliskt i beskrivningen av världen som en ”sugande virvel av blomsterhöjd död och liv som bär förruttelse i sin mäg”. Schopenhauers viljestyrda värld är just allt detta på samma gång; en kaotisk blandning av död och liv, förruttelse och blomster. Den intellektuella eller konstnärligt skapande verksamheten som så ofta bryter viljans kretslopp finns det i den här desperata reflektionen inget spår av, istället är det bästa man kan hoppas på en bit röjd mark ”förkunnande människoandens momentana seger”.

Dödsångesten är starkt närvarande, men också ensamhets-skräcken och behovet av kommunikation finns där. Det är främst närvaron av andra människor som kan bryta den upplevelse av skräck den orörda naturen inger. Redan i *Grått och gyllne* finns en kort aforism som uttrycker ungefär samma andemening:

40 Ibid., s. 134.

Jag älskar ensamheten i gatuvimlet; den stora ödemarks-  
ensamheten är en alltför dundrande predikan för mig.<sup>41</sup>

Det är en intressant tanke hos Eklund, eftersom den verkar motbevisas av hela hans författarskap. Hans texter rör ju sig mest hela tiden ute i ”ödemarksensamheten” och nästan aldrig ”i gatuvimlet”. Kanske är det just det farliga, flirten med avgrunden, med den ”dundrande predikan”, som lockar? Oftare är naturen ändå framställd som en möjlighet till verklighetsflykt i positiv mening. I *Loggbok på landbacken* finns en kort aforism, snarast ett utrop:

Skönt att du finns till, natur, du bladrika böjliga buske att  
sticka ett förskrämt huvud i.<sup>42</sup>

Den bladrika böjliga busken är med sina poetiska allitterationer en allt annat än skrämmande del av naturen. Tvärtom är naturen här explicit ett gömställe för ett ”förskrämt huvud”. Man tänker sig en svartvinbärsbuske på sommarstugans gräsmatta snarare än något vildvuxet och potentiellt farligt. Den fantiserade tillvaron i naturen kontrasteras mot vardagens och verklighetens intellektuella krav och skrämmande ansvar. Umgänget med naturen är framförallt kroppsligt och sinnligt – som kontrast till tankearbete som t.ex. skrivandet. På samma sommarstugas gårdsplan som i aforismen ur *Loggbok på landbacken* kan man tänka sig att följande längre reflektion ur *Rymd och människa* också utspelar sig:

41 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 84.

42 Eklund, *Loggbok på landbacken*, s 28.

Jag snör av mig skornas isoleringsplattor och lägger mina nakna fotblad mot den skrovliga jorden. I samma stund är det som genomginge jag en förvandling. En ström går förnygrande genom mig och upplöser någonting stelnat i min kropp, ger nytt liv åt domnade känselspröt och smälter någon hindrande broskig massa under huden. Jag får en omotiverad lust att skratta, tanklöst och barnsligt, som när någon kittlar en. [...]<sup>43</sup>

Här är reflektionens ”jag” inte naken, men hans ”nakna fotblad” ger honom ändå en direktkontakt med jorden. Regressionen finns här beskriven på ett mycket explicit sätt – jaget genomgår en förvandling och en ström går ”förnygrande” genom honom när hans fötter får kontakt med marken. Han får lust att skratta, ”tanklöst och barnsligt”, en formulering som också är helt explicit i sin formulering av fantasins anti-intellektuella och regressiva värdegrund. Reflektionen fortsätter med att jaget – efter den inledande förnygringsmetamorfofen – spatserar vidare på gården:

När jag stiger på det varma stickande gruset dra sig de ovana fötterna samman i lustblandad smärta och ryckningarna fortplantas ända upp till axlarna. Det är ganska lustigt. Jag vandrar ut på gårdstunet och låter gräset svalkande stryka kring benen; här inne i jordens gröna fäll ha fötterna det lugnt och behagligt, de sluta sig förtroendefullt nära till marken. [...]<sup>44</sup>

43 Eklund, *Rymd och människa*, s. 73. Reflektionen publicerades också i *Finsk Tidskrift* 1932, där den är avslutningen på en tredelad helhet med titeln ”Vandring och syn”. De två tidigare delarna är längre och beskriver jagets vandring genom staden och bussfärd ut på landet. Den i *Rymd och människa* införda reflektionen tar vid efter att jaget stigit av bussen. *Finsk Tidskrift* nr 4 1932, s. 174–177.

44 *Ibid.*, s. 73f.



Den egentliga paradisscenen kommer jaget in i redan när han gått några steg ut på gräset. Sinnligheten, i form av de nakna fötternas känslighet, betonas här; det sticker, det svalkar, men resultatet är en känsla av förtroende. I fortsättningen av reflektionen går vandringen mot ”granen vid uthuslängans gavel” som ”sömnig dåsar [...] i solen”. Granen verkar symbolisera slutet på gården – och därmed på reflektionens mikrouniversum – där jaget stannar upp och reflekterar över det speciella ögonblicket:

Allt kommer mig så nära idag. Småsjungande vandrar jag omkring, jag är en buske bland buskar, en glad prisse i ett förtroligt lag. Borta vid trappan ligga mina skoplagg, en löjlig bortkommen hög på den lysande sanden, gammalt skinn som en nymornad varelse strukit av sig. Sannerligen, vad ha de för en uppgift här, dessa styva känslolösa höljen som beröra asfalten och det daggiga gräset, doftande smultronbackar och dypölar med samma retsamt högdragna likgiltighet.<sup>45</sup>

Också här bevaras kontakten med verkligheten och den trygga vardagsvärlden – de löjliga skorna ligger några meter längre bort, äventyret utsträcker sig inte längre än till ”granen vid uthuslängans gavel”. Men det är ett äventyr in i naturens paradiset trots allt. Det enda som saknas är att jaget skulle lägga sig raklång i gräset, men den här gången ligger fokus på fötterna, så han förblir stående. Närheten till naturen är här som mest idyllisk, just för att omgivningen är välkänd och trygg och civilisationens jämförelsepunkt ligger så nära inpå.

I *Den gåtfulla gästen* finns en lite längre reflektion där såväl motsatsparet natur–kultur, som den till regressionen hörande

45 Eklund, *Rymd och människa*, s. 73f.

136 horisontalpositionen får ett ganska direkt uttryck. ”Man har hunnit till juli”, inleds reflektionen, som sedan fortsätter med att måla upp ett ”trött och viljelöst” hav – ”bräddfullt av ett dåsande välbefinnande” – som halvslumrande skvalpar mot strandstenarna. Sedan placeras den centrala iakttagaren in i scenen:

Med staden bakom sin rygg sitter han tätt intill strandlinjen och stirrar ut över vattnets plana golv, som mörknar mot den obrutna synranden. Ett stycke ovanom den, där himlakupans klara blå tvättats ut för att nedåt övergå i svagt grönt och så grumlas av en röd ton, sträcka sig två smala dunkelblå moln som förseglade band tvärs över porten till den flyende dagens rike. Allting framför honom är horisontalt, vilande, resignerat, endast ett par avlägsna segel höja svaga triangulära protester mot den nästan sovande linjerytmen. Hans ögonlock blir tunga. Han får lust att luta sig bakåt, placera sig själv horisontalt; han känner det som om marken med nöje skulle mottaga hans utsträckta kropp. [...]<sup>46</sup>

Det är en stilren framställning av ett slumrande sommarlandskap. Inga bekymmer finns och ingenting händer. Människans sfär, här representerad av staden, finns inte i synfältet, men existerar trots det, bakom betraktarens rygg. Liksom i flera av de tidigare diskuterade texterna är det just vetskapen om närheten till civilisationen som ger den trygghet som behövs för att helt kunna ge sig hän åt naturen.

Än en gång är det en längtan till ett passivt tillstånd som lockar iakttagaren – han längtar efter att sträcka ut sig raklång på marken som ”med nöje skulle mottaga hans utsträckta kropp”. Här handlar det om att bli ett med jorden, uppgå

46 Eklund, *Den gåtfulla gästen*, s. 54.

som en organisk del i den. Ordet "horisontalt" upprepas, först används det om landskapet, sedan om hans önskan att bli en del av det. Men han håller sig ännu upprätt en stund, iakttagande det som sker omkring honom, vilket just då råkar vara några måsars flykt: "Hans medvetande är som en speglade glasskärva, utan förbindelse med omformande hjärn-centra", där måsarna "avteckna sig sällsamt tydligt och fristående på det vidöppna ögats näthinna". Det är ett för Eklund typiskt tillstånd av total, iakttagande passivitet som beskrivs här.<sup>47</sup> Bilden av medvetandet som en spegel och av det öppna ögat visar att det här handlar om en varelse som är enbart sinnlig och därmed inte alls tänkande. Regressionen fortsätter i reflektionens avslutning:

Havets plana golv utbreder sig framför honom. Han böjer huvudet nedåt, ty det faller honom plötsligt in att hela denna vilande horisontala tavla på något sätt måste träda in i honom och upphöra att existera självständigt, om han placerar ögat i jämnhöjd med vattenytan. Havet skulle krympa ihop till en rät linje, bli en geometrisk konstruktion, ett begrepp, och så vore alltsamman inne i honom!

Han rycker upp sig ur sin dvala och reser sig. Bakom sig har han en gräsmatta ur vars släta ljusa yta några buskar oförmedlat skjuta upp sina nyckfullt vridna stammar. Denna plötsliga nervösa dynamik i den vilande omgivningen kommer honom nästan att rycka till, liksom när den skenbara livlösheten i en havsyta som ligger blickstill i solgasset plötsligt brytes genom att en fisk slår till och avslöjar ett dolt liv. Han börjar vandra mot stadens husrader. Torn och fabrikskorstenar höja sig ur deras sammangyttrade massa. Han rä-

47 Också Torsten Pettersson noterar Eklunds prioritering av "den distanserade reflexionen", som han kopplar till seendets tematik. Pettersson, *Gåtans namn*, s. 127.

tar på ryggen: hans väg går nu till den självmedvetna, aktiva, vertikala tillvaron.<sup>48</sup>

Iakttagaren kan inte längre motstå lockelsen från den vilande naturen. Han böjer huvudet mot marken, och håller nästan på att uppgå i den. Egentligen tänker han sig att själva landskapet skulle uppgå i honom, och ”upphöra att existera självständigt”. Men resultatet är det samma; han och omgivningen blir ett. Han skulle inte längre existera som tänkande individ, utan vara en del av ett passivt, soldränkta landskap. Havets sköna lockelse är samtidigt en sirenernas sång som lockar iakttagaren till en säker död. I reflektionens första del får han alltså lust att luta sig bakåt på marken, ”som med nöje skulle mottaga hans utsträckta kropp”. Det här är en bild som påminner om en jordfästning – liggande på rygg skulle han bli en del av marken. Tankarna förs till de välkända orden i jordfästningsritualen: ”av jord är du kommen, jord skall du åter bli”. Det är den här dödskonnotationen som får honom att plötsligt rycka till och börja gå tillbaka mot staden. Naturens passiva ”vilande horisontala tavla” ställs i avslutningen i direkt opposition med den ”självmedvetna, aktiva, vertikala tillvaron” i staden. Dikotomin horisontal–vertikal är typisk inte bara för Eklund utan för idealismen i stort. Uppgåendet i naturen är en skön fantasi som måste avnjutas med stor försiktighet.

Naturmotivets koppling till döden kan också ses i anknytning till Schopenhauers viljebegrepp. I reflektionen ovan handlar det närmast om askesen som ett sätt att frigöra sig från viljans grepp, om viljans totala negering. Naturen får i Eklunds texter ofta symbolisera den viljestyrda världen, och i den meningen är den tidigare texten ett undantag. Det vilande

48 Eklund, *Den gåtfulla gästen*, s. 55f.

havslandskapet inbjuder istället till att somna in och upphöra att existera. Havslandskapet är inte heller natur i någon vanlig bemärkelse, istället får några buskar med ”nyckfullt vridna stammar” representera livets ”nervösa dynamik”. I en senare reflektion i *Den gåtfulla gästen* får förhållandet till naturen större konkretion:

Egentligen hade han känt det som sin plikt att inordna sig i naturen, att friskt hugga in på den och själv taga emot dess hugg, att dödande dödas liksom vilddjuren och allt annat levande inom dess krets. Han hade känt sig förpliktad härtill av den sunda animala instinkten i sitt blod, men driven av en annan instinkt hade han vägrat att erkänna naturen som annat än bilder på sin näthinna, som framkallerska av förnimmelser och sinnestillstånd, som ett upplag symboler för sitt eget inre liv. Han hade sökt hävda sin oavhängighet av naturen, ja sin suveränitet över den, enär han på grund av någon hemlighetsfull defekt hade känt sig utstött ur dess sammanhang. Och denna defekt hade han gjort till själva kronjuvelen i sitt rike: han hade kallat den Ande, Konst med mera. Aldrig hade han dock helt kunnat förjaga tvivlen på denna upphöjelses rättmätighet.<sup>49</sup>

Det här är en stark formulering av en av grundteserna i den estetiska idealismen – att konsten höjer sig över naturens villkor. Samtidigt är formuleringen, på ett för Eklund typiskt sätt, tveksamt tvivlande snarare än hängivet deklamerande. Att Schopenhauer finns i bakgrunden är tydligt nog, i beskrivningen av naturen som å ena sidan präglad av en animal instinkt ”att dödande dödas”, och å andra sidan enbart bilder på näthinna och ”framkallerska av förnimmelser och sinnes-

49 Ibid., s. 135f.

140 tillstånd”. Världen som vilja och föreställning, för att formulera samma sak med Schopenhauers ord. Också strategin för att ”hävda sin oavhängighet av naturen” är hämtad hos Schopenhauer, det som här kallas ”Ande, Konst”. Den estetiska kontemplationen erbjuder enligt Schopenhauer en väg ut ur viljans grepp, men är denna väg möjlig, och är den ens etiskt försvarbar? För Eklund är svaret aldrig definitivt, den ”sunda animala instinkten”, dyrkan av naturen och livskraften, finns alltid med som motpol till det estetiska och intellektuella livsidealet.

#### III.4 DIKOTOMIN UTE-INNE

En tematik som har nära kopplingar till motsättningen mellan natur och kultur kan likaså uppställas i dikotomisk form, som ute-inne. Det rör sig om en scen där någon, oftast ett ”jag”, som sitter vid ett fönster och ser ut. Diktsamlingen *Värld från veranda* är till sitt upplägg ett exempel på denna tematik. Diktsamlingens ramar sätts på en inledande sida: ”Lantlig veranda i september. Tre herrar mellan 30 och 40, i vårdslösa ställningar kring ett bord. Torftig utblick: avskalade fält mellan skogskanterna – jordens skäggstubb och frusna skinn. [...]”<sup>50</sup> De tre herrarna har ofta setts som olika delar av Eklunds personlighet, men det kanske mest anmärkningsvärt eklundska draget har de gemensamt: det passiva utblickandet på världen utanför fönstret.<sup>51</sup>

50 Eklund *Värld från veranda* (Helsingfors 1934), s. 5.

51 Jfr Rabbe Enckells hyllande recension i *Nya Argus* 1934: ”De [herrarna] representera den trefaldiga rikedom i Eklunds andliga gåvor”. Enckell, ”Lyrik” i *Nya Argus* nr 21 1934, s. 281. Per Erik Wahlund konstaterar att herrarna ”personifierar olika sidor av Eklunds individualitet: den intellektuella, den världsfrånvända, den estetiserande [...]”. Wahlund, s. 21.

Kontrasten mellan det statiska inne och det rörliga ute är oftast knuten till skrivandet och skapandet, men naturen (för det som finns utanför fönstret är nästan alltid natur) är viktig i sammanhanget. Naturen står, som i de tidigare citerade exemplen, för fantasi och verklighetsflykt, men i skrivandets kontext är denna fantasi också kopplad till den eftertraktade inspirationen:

Skogen vitpudrad utanför kupéfönstret, hela landskapet oändligt stilla och rent, bara svagt antytt i den börjande vinterkvällen. Bakom en dunge stiger en stor mässingsmåne upp, lättjefullt dröjande, ett cyklopöga som från en hinsides värld förvånat spejar in i stillheten på jordkakan. En sekund hänger den i en snöig tallkrona; och sannerligen hänga där inte också fjäderlätta små poem, och Fujijama skymtar i bakgrunden, och hela tavlan är målad av en akvarellist, så luftig i handalaget som ingen här. Ja, detta är Japan, det är icke den splittrade, tunga mark jag förr sett, icke vårt och Sallinens Finland. [...] <sup>52</sup>

Här är fantasin som upplevs inte av regressiv karaktär, utan snarare fritt associerande och skapande. Att månen i den snöiga tallkronan kan förvandla landskapet till Japan är ett exempel på fantasins skaparkraft. Att det hänger ”fjäderlätta små poem” är en ganska tydlig markering för exakt vad den fantiserande eftertraktar. Referensen är möjligen också till den japanska 1600-talskonstnären Tosa Mitsuokis tavlor med dikter upphängda i blommande träd, men att det kreativa skrivandet är fantasins egentliga mål står klart.

52 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 56f.



TOSA MITSUOKI, "FLOWERING CHERRY WITH POEM SLIPS" (CA 1675).

Det fjäderlätta får ett eko i den tänkta japanska akvarellistens "luftiga handalag", medan verklighetens finländska landskap – och i och för sig också konstnären Tyko Sallinens avbildning av det – kontrasterar fantasins luftiga lätthet och karakteriseras som "den splittrande, tunga mark". Att Eklunds skrivande i verkligheten hörde till den "tunga sfären" är underförstått, och samma metafor används också i flera andra texter, ofta med skrivproblematiken i åtanke:

Mitt sinne är tungt som bly. Solen kastar jättefång av pärlande ljus genom mitt fönster, sprakande åskväder och aftonhimlars fantastiska glödländskap dra förbi – ingen reflex ger min själs gråa massa. Mitt sinne är som en degel med stelnat bly. Jag trodde en gång att den flytande massan var en evigt rörlig kraft, glad och skiftande som en vårbäck, mäktig som



en flod. Mitt misstag blev snart rättat: det var den tunga, tröga, grå metallen, för ett ögonblick bragt till smältning av en illusions hetta, men snart åter stelnande till en orörlig klump, som på allt vad den berör färgar av sig sin gråa tröstlöshet.<sup>53</sup>

Här verkar skrivkrampen vara både akut och obotlig. Desperationen är stor: allt som skribentens tanke rör får färg av sinnets ”gråa tröstlöshet”. När den (falska) inspirationen beskrivs är det i termer som för tankarna till de paradisiska fantasierna, där naturen, våren och vattnet verkar vara gemensamma nämnare. Men inget av detta finns i skrivkammaren, utan på andra sidan fönstrets glas. Man noterar upprepningen av färgen grå, förutom antytt av metallen bly, också uttalat; ”min själs gråa massa”, ”den tunga, tröga, grå metallen” samt ”sin gråa tröstlöshet”. Här finns inte boktitelns gyllne med, det gråa har helt tagit över. Solen påminner om yttervärldens existens, men förmår inte väcka någon reflex. Den här gången orkar inte ens fantasin ta sig ut i den blommande naturen.

Andra gånger är det inte fullt så hopplöst. En tidigare reflektion ur samma bok kontrasterar visserligen det vibrerande livet utanför fönstret med stillheten innanför, men förhållandet till naturen utanför beskrivs i mer harmoniska ordalag i reflektionens inledning:

Jag sitter vid det öppna fönstret. Dagen lutar till sin nedgång, solen har mist sin hetsighet; genom kläderna smeker den mjukt min hud. Fälten ligga i en hypnotisk domning; ljuden – en hemsjuk kos råmande, ett yxhugg – tyckas fulla av sällsam innebörd.<sup>54</sup>

53 Ibid., s. 77. Reflektionen publicerades i identisk språkdräkt redan 1922, i Nya Argus nr 11.

54 Ibid., s. 67.

144 Fönstret till naturen är nu öppet, ett förhållande som visar på att naturen här kommit skribenten närmare. Solens smekning förvandlar honom till en senterande kropp, behagligt bortdomnad från sina plikter. Kons råmande och yxhuggen är trygghetsmarkörer som påminner honom om människans närvaro, på samma sätt som ladan, telefonråden och bilen gjorde det i fantasin om stenåldern. I reflektionens fortsättning beskrivs hur solen sakta sjunker, ”lik en flod som ebbar” och hur naturen lägger sig till ro. I nästa stycke vänds fokus åter mot författaren vid sitt skrivbord:

Allt detta kom över mig plötsligt, som genom en öppnad dörr. Jag har suttit här sedan morgonen vid mina böcker och papper; den sjudande middagstimmen har gått obemärkt förbi, och nu, då kvällen närmar sig, väcker mig solens lena smekning till medvetande om dess värld. Inom mina fyra väggar har den varit bannlyst, glömd, utan makt. Detta rum har legat som en orubblig ö i den stora livsfloden. Det har varit ett befästat tillhåll för en självnog och högfärdig fribytare: av skatter dem han rövat från sol, måne och stjärnor har han med feberheta händer sökt bygga sig en egen världsordning och ett eget livssystem. Han har drömt om ett diktens universum, ett självhärskardöme där endast hans lagar skulle gälla. Han har rest sig upp mot livet och hädat livet, han, livets son.<sup>55</sup>

Till skillnad från den tidigare reflektionen där solen utanför inte gav upphov till någon reflex i författarens ”själs gråa massa” har arbetet den här gången tydligt framskridit också vid skrivbordet. Åtminstone beskrivs arbetsprocessen nu inte i lika ångestfyllda termer. Det dikotomiska förhållandet mellan

55 Ibid., s. 67f.

inne och ute framställs här som skilda universum. Ute finns naturens värld, inne har han ”drömt om ett diktens universum, ett självhärskardöme där endast hans lagar skulle gälla”. Här formuleras ett romantiskt författarideal; visionen av ett geni som styr som en diktator i konstens kungarike.<sup>56</sup> I sitt tjugosjätte brev skriver Schiller om hur konstnären avskiljer form från kropp och sken från verklighet. Det är konstnärens rättighet och skyldighet att i sin konstutövning följa sina egna lagar, utan hänsyn till verklighetens påbud. Eftersom konsten kommer från människan ”så använder hon sig bara av sin absoluta egendomsrätt när hon drar tillbaka skenet från väsendet och arbetar med det efter egna lagar.<sup>57</sup> Om den här ”mänskliga härskarrätten konstaterar Schiller vidare att så länge människan (alltså konstnären) ser till att alltid skilja skenets värld från verkligheten, ”får ingenting vara heligt för henne utom hennes egen lag [...]”.<sup>58</sup> Reflektionens självhärskardöme, som ”legat som en orubblig ö i den stora livsfloden” kan ses som en iscensättning av Schillers totala åtskiljande av liv och konst. För Schiller är upphöjelsen av estetiken över livet helt följdriktig, men för Eklund är det hela mycket mer problematiskt.

Reflektionen betonar att ”fribytaren” har ”rest sig upp mot livet, hädat livet”, trots att han är ”livets son”. Skrivandet och den intellektuella verksamheten är inte liv, utan rentav den raka motsatsen till liv. I uttryck som ”den stora livsfloden” finns ett eko av Schopenhauers tankar om konsten och den intellektuella verksamheten som något som kan bryta det

56 Jfr Lillqvist, som konstaterar att det rör sig om en ”romantisk-idealisk, omnipotent poetroll, [...] vars *locus classicus* finns hos Schiller”. Lillqvist, s. 362.

57 Schiller, *Schillers estetiska brev*, övers. Göran Fant (Järna 2010), s. 139.

58 Ibid., s. 140

146 viljestyrda livet. Författarvärvet har utövats i isolation från livet och världen utanför. Men världen utanför vill inte bli bortglömd, frestelsen från den sinnliga världen är stark och tränger sig på. I reflektionens fortsättning tar det hela än en gång en regressiv vändning, som den här gången är av uttalad karaktär:

Men solen upphör inte att stilla smeka mig, där jag sitter vid det öppna fönstret; det är som ville hon taga hämnd på mig. Och hon är en skön fresterska. Hur ljuvligt det vore att sjunka i hennes armar och glömma, glömma. Jag skulle ligga här utanför, där ljuset silar genom det höga gräset; i svalkan mellan stjälkarna och bladen skulle jag borra in mitt huvud; så hade jag kring mig en stor och sällsam skog, mina ögon bleve ett barns och min själ ett barns, jag skulle betrakta bladens nätverk och de metallskimrande insekterna; och när jag mellan vaggande stänglar finge hela solfloden i ögonen, skulle jag le stort och lyckligt. Så låge jag länge och jorden under mig vore som en mor, vilken bär sitt barn förbi farligheterna.

Men jag kommer ej att flytta mig från min plats. Snart går solen ned; som annalkande spökens armar sträcka sig trädens skuggor över fälten.<sup>59</sup>

Det är anmärkningsvärt att fantasin här, liksom tidigare, kommer i flera lager. Solen träffar skribenten, som fantiserar om att ligga utanför sitt fönster, där han skulle fantisera om att växterna omkring honom var träd, och han själv ett barn: ”mina ögon [...] ett barns och min själ ett barns”. De sista raderna bekräftar att det hela måste förbli en fantasi. Det skulle vara en enkel sak att förflytta sig ut, men då skulle illusionen brytas. Solnedgången markerar också flyktigheten i den fan-

<sup>59</sup> Eklund, *Grått och gyllne*, s. 68f.

tiserade möjligheten. Nästan i samma stund som tanken är tänkt sträcker sig trädens skuggor ”som annalkande spökens armar”.

Trädens skuggor som förvandlas till spökens armar har, vilket Holger Lillqvist påpekat, en intertext i Runar Schildts ovan nämnda novell ”Häxskogen”, där en nyckelscen framställer hur huvudpersonen Jacob Casimir under en kanottur i skymningen ser några hösåtar som förvandlas till häxor i hans fantasi.<sup>60</sup> Jacob Casimir befinner sig mitt i en skrivblockering som bär stora likheter med Eklunds egen belägenhet, sådan som den framkommer i hans aforistik. Novellen inleds och avslutas med Jacob Casimir vid sitt skrivbord, tittande ut genom fönstret, oförmögen att påbörja det åttonde kapitlet i sin roman. Likheterna med reflektionen i *Grått och gyllne* är mycket stora, i själva verket kunde Eklunds text läsas som en komprimerad variation av Schildts novell, där nästan bara inledningen och avslutningen ryms med. ”Häxskogen” inleds med en presentation av huvudpersonens belägenhet:

Och åter hade Jacob Casimir förspilt en dag. Genom voilegardinernas schackbrädsmonster sipprade eftermiddagssolen obönhörligt in och förkunnade för honom vad han också annars var djupt medveten om: att en outtnyttjad arbetsdag höll på att gå till ända, som så många annan gjort det förut.<sup>61</sup>

Genom Jacob Casimirs fönster kommer förutom solljuset också det irriterande ljudet av en slättermaskin. För Jacob Casimir är naturen utanför hans fönster enbart en källa till ir-

60 Schildt, ”Häxskogen”, s. 409. För Lillqvists diskussion om det intertextuella sambandet mellan texterna, se Lillqvist s. 361–367.

61 Schildt, ”Häxskogen”, s. 371.

148 ritation och distraktion; den yttre världen hindrar honom från att koncentrera sig på skrivandet. Snart ger han upp och går ut, och novellen avslutas ca sextio sidor senare med att han återvänder till sitt skrivbord för att i febrig inspiration äntligen skriva ner sitt åttonde kapitel. Efter den kreativa urladdningen återställs status quo, något som markeras av att solen åter skiner in genom det öppna fönstret, ackompanjerad av en mängd ljud från livet därute. Likheterna med Eklunds reflektion är stora, men lika intressanta är skillnaderna, främst i synen på naturen. I båda fallen är naturen sinnlighetens rike, i motsats till det rent intellektuella rike som finns vid skrivbordet innanför fönstret. För Jacob Casimir är sinnenas distraherande värld ett irritationsmoment, något som i bästa fall kan erbjuda honom motiv för sin konst, men som annars mest tjänar till att påminna honom om hur illa han passar in i den sinnliga verkligheten. För jaget i Eklunds reflektion är naturen istället idealiserad sinnlighet, en distraktion som inte irriterar utan tvärtom är högst välkommen. Naturen utanför fönstret är en trygghetens oas där han kan lägga sig raklång till vila efter författandets tunga ökenvandring.

Runar Schildt tog sitt liv året innan *Grått och gyllne* utkom, och det verkar följdriktigt att se anspelningen på "Häxskogen" i Eklunds reflektion som en hedersbetygelse riktad till författarkollegan.<sup>62</sup> Eklunds och Schildts gemensamma vän Hans Ruin målar i en essä om Schildt bilden av en perfektionistisk estet som trettiosex år gammal sköt sig för att han inte kunde uppnå ett omöjligt konstnärligt ideal: "Ett oerhört fullkomlighetsbegär brände Runar Schildt som diktare. För

62 Ett utkast till Eklunds text återfinns i en anteckningsbok med dateringen 19.6.1920, alltså samma år som "Häxskogen" utkom. I utkastet finns inte den avslutande meningen ("Snart går solen ned [...]") ännu med.

honom låg all vikt på att han skulle förmå bevara den konstnärliga höjd han nått eller nå ännu högre.”<sup>63</sup> R.R. Eklund brann kanske inte som Runar Schildt, men den alltigenom estetiska hållningen samt den förlamande perfektionismen har de gemensamt.

Ytterligare en text kunde nämnas här, ett utdrag ur *Den gåtfulla gästen* som återfinns i anknytning till paradisfantasierna som citerades tidigare. Det handlar alltså igen om en dröm, eller möjligen en meditation, upplevd av patienten i sjukhussängen. Texten har karaktären av separat reflektion som inte knyts till de omkringliggande texterna annat än tematiskt. Reflektionen inleds med ännu ett arbetsrumsfönster som står öppet mot naturens sinnliga lockelse:

Han tycker sig stå vid sitt öppna fönster en dag i mars. Han har sökt samla sig vid sitt arbete men det har varit omöjligt – lika gärna kunde han ha sökt samla insekter över en äng. Någoting har sjungit omkring honom. Så besluter han sig för att bara se och lyssna, men också det kan han göra endast glimtvis och nervöst, som när man rusar fram med ett expresståg.<sup>64</sup>

Likheterna med reflektionen ur *Grått och gyllne*, och därmed också med inledningen till ”Häxskogen”, är stora. Förhållandet till naturen är harmoniskt, inte ens oförmågan till arbete verkar för ögonblicket ge upphov till någon ångest. Istället fattar reflektionens ”han” ett helt medvetet beslut att förvandla sig från tänkande varelse till kännande, ”att bara se och

63 Ruin, ”Nattlig vandring med Runar Schildt” i *Världen i min fickspegel*, s. 22.

64 Eklund, *Den gåtfulla gästen*, s. 52.

150 lyssna”. Reflektionen fortsätter med en beskrivning av vad hans sinnen registrerar:

Han känner sig som en rolös glättig dallring i någon vaknande stor organism. Genom det öppna fönstret sveper en eggande doft av smältvatten in. Snön ligger ännu fotshög på den vida gårdsplanen men det är förbryllande milt och soligt, takdroppet spelar muntert. Egendomligt så allt har *liv*. Alla ljud ha fått en klarare ton. Barnen gräva ett dike genom snön, deras röster eka klingande mellan husväggarna. Det är silverklockor i luften. En motor surrar någonstans – det är ett frejdigt surr, den arbetar av hjärtans lust och sjungande. En vedhuggares yxa klingar. Barhuvade tjänsteflickor mötas på gården. De svänga sina ämbar, vända sig halvt om kisande mot solen, kasta några ord till varandra och skratta. En av dem har en vacker nacklinje, små lösa hårtestar fladdra kring bluslinningen. Mot den solättna blygrå snön lysa de uthängda torkkläderna gula. Som våriga fanor pösa de i vinden.

Världen är en sjungande bäck som med smältvattendoftens störtar in genom hans fönster. Han ligger småskrattande på dess botten och ser det pärla och bubbla.<sup>65</sup>

Påfallande är betoningen av det sinnliga som finns med genom hela texten – personen ser, lyssnar, doftar, hör – och anknytningen till det paradisiska. Flera av paradismarkörerna finns där: vattnet, våren, solen, naturen, flickan. ”Egendomligt så allt har *liv*” tänker reflektionens ”han”, och betonar yttervärldens koppling till det rörliga och levande. Samtidigt betyder det att det som kontrasteras – skrivandet innanför fönstret – karakteriseras av de motsatta egenskaperna: det stagnerade och döda. Det sista korta stycket framstår som ett euforiskt

65 Ibid., s. 53.



utrop inför det sinnliga paradiset – lyckan är bubblande total. Den horisontala position som är typisk för Eklunds fantasier finns med också här, och markerar igen ansvarsfriheten och det passivt sinnliga varandet.

I *Rymd och människa* finns en kort aforism som till sin ordalydelse starkt påminner om den euforiskt klingande avslutningen av reflektionen ovan. Aforismen lyder:

Tidlösheten slår omkring mig som stora vattenringar. Jag ligger på botten och tittar.<sup>66</sup>

Här är tonfallet inte euforiskt, utan snarare lugnt reflekterande. Tidlösheten är ett tillstånd som associerades till döden i en tidigare diskuterad reflektion, där jaget fantiserade om att vandra ”in i den vita stadens tidlösa ro”. Döden är inte lika direkt närvarande i den här aforismen, men det tidlösa finns med också här, som en symbol för det andra ställe – bortom krav och ansvar – där jaget nu befinner sig. Det är än en gång en beskrivning av ett sinnligt varande i naturen – för vattenringarna och botten är just natur – där jaget kan ligga i horisontalposition och titta. Att han inte tittar på något särskilt är lätt att tänka sig; liksom att han inte tänker på något alls. Aforismen kan ses som ett uttryck för ett tillstånd av total överksamhet; en negering av livsviljan som här leder till ett nirvanaliknande tillstånd av fullkomlig ro.

\*

Sammanfattningsvis kan man konstatera att Eklunds behandling av naturen ofta handlar om ett kontrasterande förhållande mellan sinnlighet och tanke, något som syns i dikotomierna

<sup>66</sup> Eklund, *Rymd och människa*, s. 70.

152 natur-kultur samt ute-inne. Den här tematikens idéhistoriska rötter finns i den estetiska idealismens tradition, speciellt i Schillers romantiska författarroll och Schopenhauers framställning av världen som vilja och föreställning.

En särskild position i Eklunds framställning av naturens sinnlighet har den regressionstematik som är en återkommande fantasi. Här är psykoanalysens idéer om längtan efter att återvända till moderlivet en tänkbar kontext. Regressionen knyts till naturen genom att det i båda fallen handlar om längtan till en helt sinnlig tillvaro, ett tillstånd som är motsatsen till verklighetens plikter och ansvar. Därtill har såväl regressionsfantasin som längtan att uppgå i naturen drag av dödsfantasi som både skrämmer och attraherar. För Eklund handlar det i sista hand om ångesten som skrivandet ger upphov till och längtan efter dels inspiration, dels befrielse från kravet på att producera skrift.





Kanhända är slätten mitt väsens sannaste symbol, mitt tecken och hemliga märke i naturens stora chifferbok? [...]<sup>1</sup>

**R.** R. EKLUNDS speciella förhållande till slätten har ofta noterats i texter om honom. Mer sällan har arten av det här förhållandet diskuterats närmare. För Eklund har slätten många betydelser och han uppfattar den verkligen som sitt ”väsens sannaste symbol”. Redan 1917 skriver han i ett brev till fästmön Hagar Olsson: ”jag hade just rest genom slätterna, de lågo så stora och ödsliga i skymningen, och ovanför deras mörka massa blickade himlen i pärlvitt och silver”.<sup>2</sup> Det är den här slätten som nu ska diskuteras, den ”stora och ödsliga” som ligger mörk och betydelsefull under en pärlvit himmel. Eklund avslutar passagen i brevet med ett utrop: ”– ty vad är jag annat än en bit av dessa slätter”. Det är det här credot som går igenom Eklunds reflektioner om slätten och gör den så betydelsefull för förståelsen av Eklunds verk.

I föregående kapitel diskuterades naturen i Eklunds texter främst som en paradisk omgivning vars symbolvärde hörde ihop med den regressiva tematiken. Naturen idealiseras och förvandlas till en Edens lustgård där vardagens bekymmer och krav kan glömmas. Att det är möjligt att gå för djupt in i paradiset – och då riskera en förlust av den egna identiteten –

1 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 72f.

2 Eklund, brev nr 43 till Hagar Olsson, 23.7.1917, Svenska litteratursällskapets arkiv, mapp 783.

156 framkom också. I det här kapitlet behandlas en tematik som också kan knytas till naturen som potentiellt hot, nämligen den sublimes upplevelsen.

Här presenteras inledningsvis en översikt över begreppet *det sublimes*, varefter fokus vänds mot begreppets relevans i Eklunds aforistik. Då undersöks först det sublimes i förhållande till slätten, Eklunds mest omskrivna landskap. Därefter vänds blicken mot det sublimes relevans för det konstnärliga skapandet och den estetiska njutningen. Till sist behandlas det historiskt sublimes och genidyrcan som tema i Eklunds aforistik. Förhållandet mellan natur och kultur i Eklunds texter diskuteras också med särskild hänsyn till det sublimes tematik.

#### IV.1 BEGREPPET *DET SUBLIMA*

Begreppet *sublim* inom estetik och filosofi som har sina rötter i antiken, i Longinos, eller den anonyma författare som ofta kallas så, inflytelserika retoriska undersökning *Peri Hypsous* från första århundradet i vår tideräkning.<sup>3</sup> Verkets moderna berömmelse härstammar från Nicolas Boileaus översättning till franska, *Du sublime*, från 1674. Boileau utvidgar i sitt förord Longinos begrepp från det stilistiska till något mer allmänt, till att helt enkelt betyda det storslagna i en tanke.<sup>4</sup> Anders Olsson skriver att Boileau därmed frigör det sublimes från det rent retoriska, ett tilltag som några decennier senare

3 Verkets titel har på svenska översatts på olika sätt. Jan Stolpe, som står för den nyaste översättningen med titeln *Om litterär storhet*, har gett ut tidigare översättningar under titlarna *Om den stora stilen* och *Om det sublimes*.

4 Nicolas Boileau, förord till Longinos, *Du sublime* (Paris 1988).

”skulle få oanade konsekvenser på andra sidan kanalen”.<sup>5</sup> Det sublima som tanke snarare än som retoriskt grepp finns visserligen med redan i Longinos skrift, men då snarast som förutsättningar för det sublima uttrycket. Longinos ger fem källor till den höga stilen, varav de två första inte är retoriska: ”förmågan att forma stora tankar” samt ”häftig och inspirerande känsla”.<sup>6</sup> Dessa två källor är medfödda, de övriga tre handlar om att behärska stil och retorik och kan läras in.<sup>7</sup>

I allmänestetisk bemärkelse fick begreppet sin egentliga genomslagskraft under decennierna som föregick romantiken. Edmund Burkes *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) ger det sublima en estetisk position som motvikt till det sköna. Burke förknippar upplevelsen av det sublima med häpnad och skräck och knyter begreppet till självbevarelsedriften – det sublima blir för Burke något starkare än det sköna, vilket syns i hans jämförelse av de två begreppen:

For sublime objects are vast in their dimensions, beautiful ones comparatively small: beauty should be smooth and polished; the great, rugged and negligent; [...] beauty should not be obscure; the great ought to be dark and gloomy: beauty should be light and delicate; the great ought to be solid, and even massive. They are indeed ideas of a very different nature, one being founded on pain, the other on pleasure [...].<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Anders Olsson, ”Det sublimas förvandlingar”, i Longinos, *Om litterär storhet*, övers. Jan Stolpe (Göteborg 1997), s. 101.

<sup>6</sup> Longinos, *Om litterär storhet*, s. 20.

<sup>7</sup> *Ibid.*, s. 20f.

<sup>8</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (New York 1990), s. 113.

158 Burkes skrift blev uppmärksammas av både konstnärer och filosofer, och speciellt Immanuel Kant tog fasta på Burkes tankar och gav det sublima en viktig plats i sin estetiska filosofi. Redan i den tidiga skriften *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) undersöker Kant det sublima vid sidan av det sköna och i hans tredje kritik, *Kritik der Urteilskraft* (1790) intar upplevelsen av det sublima en central position.

Enligt Kant finns det två olika arter av sublimitet. Den ena arten kallar han det *dynamiskt sublima*. Det är något naturfenomen som vid betraktande föranleder en känsla av fara, utan att samtidigt direkt hota åskådaren. Exempel på detta är:

Djävrt överhängande och hotfulla klippor, åskmoln som tornar upp sig på himlavalvet och drar fram med blix och dunder, vulkaner med all sin förintande kraft, orkaner, som i sina spår lämnar blott ödeläggelse, den gränslösa oceanen i upprört tillstånd, en mäktig flod som bildar ett högt vattenfall etc. [...].<sup>9</sup>

Det dynamiskt sublima handlar alltså om naturens kraft och potential till förstörelse. Den andra arten av sublimitet kallar Kant det *matematiskt sublima*, vilket är någonting som är absolut stort, som inte går att jämföra med någonting annat.<sup>10</sup> Detta betyder också att det sublima inte finns i naturen, utan istället i sinnet på den som ställs inför någonting som går utöver inbillningskraftens förmåga till storleksuppskattning. Detta leder till en känsla av olust, som snart efterföljs av ”en därvid uppväckt lust som härrör ur detta omdömes [att

<sup>9</sup> Kant, *Kritik av omdömeskraften*, s. 261.

<sup>10</sup> Ibid., s. 250.



det sublimas storlek överstiger inbillningskraftens förmåga till storleksuppfattning] överensstämmelse med oavpassadheten hos den största sinnliga förmåga i förhållande till förnuftsidéer [...]”.<sup>11</sup> Resultatet blir att ”känslan för det sublima i naturen [är] en aktning för vår egen bestämmeelse”, som vi ”tillskriver ett objekt i naturen, vilket så att säga för oss åskådliggör överlägsenheten hos vår kunskapsförmågas förnuftsbestämmeelse i förhållande till den största sinnliga förmåga”.<sup>12</sup> När vi konfronteras med något vars storlek överstiger vår inbillningsförmåga känner vi alltså till en början olust, eftersom vi blir medvetna om vår egen litenhet. Denna olustkänsla omvandlas sedan till en lustkänsla, när vi inser att detta bara bevisar att vår största sinnliga förmåga alltid kommer att vara liten i förhållande till vårt förnufts absoluta storhet.<sup>13</sup>

Det sublima som estetisk idé anammades av romantikens estetiska idealism, och därmed också av periodens konstnärer. Det romantiska måleriet uppehåller sig gärna vid stormande hav och andra dynamiskt sublima landskap, något som kan ses i myckenhet hos exempelvis den tyska romantiska landskapsmålaren Caspar David Friedrich. Hans kända tavla ”Wanderer über dem Nebelmeer” (Vandraren över dimhavet) föreställer en man som blickar ut över ett dimhöljt bergslandskap. Figuren, som bär likhet med konstnären själv, står orörlig vid ett bergsstup och kontemplerar det sublima sceneriet. De hotfullt tornande klipporna liksom risken för att falla utför stupet kan ses som exempel på det dynamiskt sublima, medan mannens kontemplation av sin egen litenhet i förhål-

11 Ibid., s. 257.

12 Ibid.

13 Ibid., s. 257f.



CASPAR DAVID FRIEDRICH, "WANDERER ÜBER DEM NEBEL-  
MEER" (1818).

lande till naturens oändliga storhet – om en sådan kan tolkas in i målningen – hänför sig till det matematiskt sublima.

Det sublima förutsätter en betraktare, ett villkor som också uppfylls i Friedrichs målning. Det sublima finns inte självständigt i naturen utan i sinnet på betraktaren av ett mäktigt natursceneri.<sup>14</sup> Det här hänger ihop med ett av idealismens mest grundläggande antagande – att den värld vi ser inte är verklig utan en avspegling av den eviga, perfekta idévärlden. När Kant beskriver det sublima i sin transcendentalfilosofi är det som ett komplement till det sköna, och kring de här begreppen bygger han upp hela sin estetiska filosofi. Det sköna har att göra med kvalitet, begränsning och form, medan det sublima hänför sig till kvantitet, gränslöshet och formlöshet.<sup>15</sup> Det sublima är speciellt då det uppenbarar för oss att vårt förnuft har obegränsad kapacitet, medan våra sinnen och vår inbillningsförmåga är begränsade.

Arthur Schopenhauer bygger vidare på Kants filosofiska system och gör en viktig distinktion mellan förstånd och förnuft. Förenklat kan detta uttryckas så att förståndet, som finns hos alla djur, har att göra med att skapa klarhet i den värld vi kommer åt med våra sinnen (vår förnimmelse): ”Det som ögat, örat, handen förnimmer är ej åskådningen: det är endast data. Först med att förståndet övergår från verkan till orsak, står världen där som åskådning [...]”<sup>16</sup> Förnuftet, däremot, är förmågan till abstrakt tänkande, och har sanningen som sitt mål: ”Det som *förnuftet* riktigt fattar är *sanning*, nämligen ett abstrakt omdöme med tillräcklig grund [...]: det som *förståndet* riktigt fattar är *realitet*, nämligen riktig övergång

14 Ibid., s. 245.

15 Ibid., s. 244f.

16 Schopenhauer, *Världen som vilja och föreställning*, § 4, s. 52.

162 från verkan hos det omedelbara objektet till dess orsak.”<sup>17</sup> Förnuftet är människans enda chans att ställa sig vid sidan av strävandet, lidandet och döden. Detta sker definitivt om människan genom förnuftet lyckas uppnå ”den filosofiska besinningen”, som nämns i inledningen till *Världen som vilja och föreställning*. Uppnåendet av det här är mycket få förunnat. Det kan också tillfälligtvis ske på andra sätt, som i upplevelsen av det sublima eller det estetiska, då förnuftet för en stund kan lösgöra sig från viljans makt.

Resonemanget om skillnaden mellan förnuft och förstånd avspeglar det dikotomiska tänkandet som är typiskt för Schopenhauer och för hela den idealistiska inriktningen i filosofin. Grundtanken i idealismen är en uppdelning av världen i materiellt och immateriellt och ett upphöjande av den senare polen. För Platon var den immateriella sidan idéernas perfekta värld, med det godas idé som nyckelbegrepp. För Schopenhauer är det viljan som intar denna position. De platonska idéerna intar i Schopenhauers system en slags mellanposition, i det att de är objektiviseringar av viljan, men samtidigt oföränderliga och oberoende av kausalitet, tid och rum. Schopenhauer beskriver idéerna som olika grader av viljans objektivisering: ”Jag förstår således med *idé* varje bestämd och fast *grad av viljans objektivation*, såtillvida som viljan är ting i sig och därför främmande för mångfalden, vilka grader dock förhålla sig till de enskilda tingen som deras eviga former eller mönsterbilder.”<sup>18</sup> Idéerna är alltså vilja, men i olika hög grad beroende på vilket ting de hör till.

Idéerna intar också en viktig position i Schopenhauers estetik eftersom de fungerar som konstens objekt både för konst-

17 Ibid., § 6, s. 68.

18 Ibid., § 25, s. 206.

nären och för åskådaren. Den verkliga konsten har alltså idéerna som sitt objekt. En målning av en blomma är konst bara i den grad den uttrycker blommans idé. På samma sätt fungerar det för åskådaren:

Vi funno i det estetiska betraktelsesättet *tvenne oskiljaktliga beståndsdelar*: kunskapen om objektet, dock ej såsom enskilt ting, utan som platonsk *idé*, d.v.s. som hela denna tinggrupps varaktiga form; samt självmedvetandet hos den kunskskapande, dock ej som individ, utan som *rent, viljelöst kunskaps-subjekt*.<sup>19</sup>

Det är det här som av Schopenhauer benämns ”estetisk kontemplation”. Det är en tanke hämtad från Kant, som gör det intresselösa betraktandet till ett villkor för upplevelsen av det sköna.<sup>20</sup> Det betyder i korthet att betrakta ett estetiskt föremål utan att ha något intresse för dess nytthet eller användning – att se något som enbart vackert. I Schopenhauers version får betraktaren då alltså kunskap om den platonska idén bakom konstverket, en idé som därmed på romantiskt vis förmedlas från konstnär till åskådare. I den estetiska kontemplationen har människan möjligheten att tillfälligt ta sig ur viljans grepp, och därmed befria sig från det lidande som livet alltid är. Det här är vad som gör konsten så betydelsefull i Schopenhauers filosofiska system.

Känslan av det sublimes skiljer sig från den estetiska kontemplationen på några avgörande punkter. Den estetiska kontemplationen infinner sig osökt, när man konfronteras med ett konstverk eller med vacker natur. Det sublimes till-

<sup>19</sup> Ibid., § 38, s. 288.

<sup>20</sup> Kant, *Kritik av omdömeskraften*, s. 204f.

164 ståndet infinner sig istället när man konfronteras med något som hotar viljan (eller dess objektivering, människans kropp):

[V]id det sköna har den rena kunskapen utan kamp vunnit överhanden, därigenom att objektets skönhet, d.v.s. dess beskaffenhet, som underlättar kunskapen om idén, utan motstånd och därför omärkligt ur medvetandet avlägsnade viljan och den i dess tjänst slavande kunskapen om relationer och lämnade kvar detsamma som rent kunskapssubjekt, så att det ej ens blir kvar någon erinring om viljan: däremot nås detta tillstånd av rent kunskapande vid det sublima först genom ett medvetet och våldsamt lösslitande från samma objekts som ogynnsamma insedda relationer till viljan, genom en fritt, av medvetande åtföljd lyftning över viljan och den kunskap som hänför sig till densamma.<sup>21</sup>

Schopenhauer är i stort överens med Kant om vilka situationer som uppfattas som sköna och vilka som uppfattas som sublima, och omfattar också distinktionen mellan det matematiskt och det dynamiskt sublima. Den avgörande skillnaden är Schopenhauers betoning av kampen mot viljan som centralt för den sublima upplevelsen, och den stora roll det sublima därmed spelar i dennes filosofi.

#### IV.2 SLÄTTEN SOM SUBLIMT LANDSKAP

Det viktigaste landskapet i sammanhanget är den öppna slätten, som i Eklunds produktion är såväl ett österbottniskt barndomslandskap som ett sceneri med mytologiska förtecken. Slättens framträdande roll noteras i så gott som alla litteraturhistoriska översikter över författarskapet. Djupast in

21 Schopenhauer, *Världen som vilja och föreställning*, § 39, s. 297.

i ämnet går Mirjam Tuominen i essän ”R.R. Eklund och det österbottniska landskapet”. Hon anser att Eklunds bundenhet vid den österbottniska slätten främst har att göra med en bundenhet vid barndomens landskap – hon konstaterar mycket riktigt att också staden Nykarleby är ständigt återkommande i Eklunds författarskap. Hon nämner andra österbottniska författare – ”Topelius, Lybeck, Rundt, Tegengren, Krokfors” – och konstaterar att ingen av dem ”i diktning och liv uppvisat en sådan seg och klar bundenhet vid det österbottniska” som Eklund.<sup>22</sup> Vad det här kommer sig av kommenterar Tuominen inte direkt, men hon är något på spåren då hon konstaterar att slättlandskapet är en inkörsport till sammanhang och teman som går utöver slätten som konkret motiv:

Han tyckte sig aldrig bli färdig med det österbottniska, skildrandet av ”de torftiga slätterna” var för honom skildrandet av ”en magisk värld” och mer än ett beskrivande, det var uppbyggandet av en filosofi, inträngandet i ett svårtillgängligt psyke, pejlandet i en djup ömhet, likvärdigt en uppgift som i det sista föresvävade honom, skildrandet av en i sin genomskinliga renhet och enkelhet svårgripbar modersgestalt.<sup>23</sup>

Tuominen lyfter här fram flera intressanta aspekter av Eklunds förhållande till slätten. Det magiska framträder ofta i Eklunds beskrivningar av slätten som en plats med övernaturliga kvaliteter. Tuominen vänder också Eklunds beskrivning av slätten mot ett ”svårtillgängligt psyke”, vilket direkt avser

<sup>22</sup> Tuominen, *Stadier*, s. 134.

<sup>23</sup> Ibid. Reflektionen som Tuominen citerar diskuteras i avsnitt III.1, ”Regression och frihet från ansvar”. Reflektionen inleds ”Dessa torftiga slätter äro en magisk värld [...]”.

166 österbottningsens och i förlängning författarens eget psyke. Hon kallar också skildrandet av slätten för ”uppbyggandet av en filosofi”, vilket i Eklunds fall är en rimlig kommentar.

Eklunds brevväxling med Hagar Olsson under åren kring debuten med *Jordaltaret* bekräftar Tuominens åsikt om Eklunds personliga bundenhet till slätten. I sitt tredje brev till Olsson, målar han upp en fantasi om att dra sig undan från samhället för att på så sätt få ro att skriva:

Vore jag ej bunden av min tjänst, skulle jag dra ut till slätten och hyra ett rum i en trakt, där allt småtäckt och futtigt och splittrande är bannlyst. Fält så långt ögat når, en obruten himlarand, några fattiga lador och kärvt byggda bondstugor; allt så ensamt och ”fult” som möjligt ”på trots”! Det är underbart vad slätten kan verka samlande och höjande. Jag vet inte om det är mitt blod – österbottniskt allmogeblod genom otaliga generationer – som ropar i mig, men min längtan till slätterna kan ibland få en styrka av nästan fysisk natur. [...] <sup>24</sup>

Dagdrömmen ger en romantiserande beskrivning av den ensamma människan som blir ställd inför naturens storhet. Bilden av den från samhället avskärmade diktaren hör ihop med såväl Nietzsche som med en romantisk syn på det skapande geniet. I brevet sägs naturen vara något ”fult” – citationstecknen kring ordet får tolkas som att naturen är ful enligt gängse estetiska uppfattning, inte enligt Eklund. Eller möjligen, att begreppet ”fult” – när det gäller slätten – inte nödvändigtvis ska uppfattas som ett pejorativ. Det fula knyts till det sublimala redan av Burke, som konstaterar att fulhet är helt förenligt

<sup>24</sup> Eklund arbetade som redaktör på Vasabladet. Eklund, brev nr 3 till Hagar Olsson, 9.II.1916, Svenska litteratursällskapets arkiv, mapp 783.



med det sublima, om det bara kan kopplas till det skrämmande.<sup>25</sup> I en aforism i *Rymd och människa* gör Eklund just den här kopplingen:

Att blunda för det fula, skrämmande o.s.v. är farligt: man ser det bara bättre.<sup>26</sup>

Att blunda för det fula och skrämmande är ett stort misstag – speciellt för en konstnär. Istället gäller det att sublimeras det, göra det till något stort, till något ”samlade och höjande” som Eklund uttrycker det i brevet ovan.

Det är värt att notera att fantasin i brevet hänger ihop med Eklunds skrivblockad. Passagen finns i direkt anknytning till ett stycke där Eklund skriver att han funderat på att ge ut en bok, men att hans skrivförsök inte vill bära frukt: ”Ni känner till det där – alla kvalen och tvivlet på sin förmåga, ibland en stund av segervisst skapande, som snart slocknar i missmod”. Det är för att hitta tiden och inspirationen som Eklund vill ta sin tillflykt till slätten. Slätten blir här en idealiserad plats där Eklund fantiserar om att kunna bryta sin kreativa blockad och äntligen finna den hett eftertraktade inspirationen. Brevet fortsätter i patetisk och romantisk ton:

Jag tror, att Ni skulle förstå vidderna. Jag önskar jag finge vandra med Er där ute, helst en höstdag, då allt vad naturen har av ödsligt och tragiskt och stort vore samlat kring oss. I sådana ögonblick ser man sig själv och hela världen under [sic] den rätta synvinkeln. Man blir så liten i allt det stora, man känner ödmjukheten stiga upp inom sig men samtidigt

<sup>25</sup> Burke, s. 108f.

<sup>26</sup> Eklund, *Rymd och människa*, s. 21.

Det här är en mycket tydlig beskrivning av den (matematiskt) sublima upplevelsen. Naturens ödslighet och storhet leder till en känsla av ödmjukhet då man inser sin litenhet, men snart nog förbyts känslan i lycka och stolthet.

Redan i *Jordaltaret* spelar slätten en nyckelroll som det landskap där den nietzscheanskt färgade transcendentia upplevelsen kan äga rum. Slätten får sin stora betydelse främst som en mötesplats mellan himmel och jord. I en nietzscheansk kontext betyder det här att slätten är en plats där det dionysiska och det apolliniska kan mötas.<sup>28</sup> Resultatet av det här mötet är en kreativ process som i *Jordaltaret* ofta upplevs som våldsamt. I bokens andra text, en reflektiv prosadikt, beskrivs slättens kreativa potential:

Det löper ett nät av fina, bindande ådror genom dig, slätt. I myllan, då den om våren ligger skälvande som en barnsängskvinna, gå de fram i täta knippen. Deras pulsar brinna, ty inom de tunna väggarna forsar din livsträngtan ur omätliga djup. Den är lik en dränkande blodvåg, den är lik tusende bråda och irrande strömmar. Men förlossningens under är nära; och i den stund det skrider fram genom de kala markerna stillnar din trånad till andakt. Varligt som modershänder smeka böja sig ådrorna till tallösa flämtande liv, nära de spåda groddarna, som famla i mörker, stödja och leda stänglarna, då de söka sig till det flödande ljus där ditt liv skall full-

27 Eklund, brev nr 3 till Hagar Olsson, 9.II.1916.

28 För en längre diskussion kring det dionysiska och apolliniska i *Jordaltaret*, se Welander, s. 54ff.

bordas i blomning, medan solens och jordens väldiga makter  
mötas i det sköraste av sköra kärll. [...]”<sup>29</sup> 169

Slätten förkroppsligas genast med inledningsradens ådror, och jämförs sedan med en kvinna i barnsäng – en nästan övertydlig bild för potential till skapande. Blodet spelar en viktig roll som symbol för något okontrollerbart kroppsligt i ord som ”ådror”, ”pulsar” och blodvåg”. Blodet är ofta en sexuell symbol och också här frammanar bildspråket sexuell åtrå. Blodet kan ändå i det här fallet anses representera det blint kroppsliga, oreflekterande livet snarare än sexuell lust. Orsaken till att ådrornas ”pulsar brinna” sägs ju vara slättnens ”livsträngtan ur omätliga djup”. Lusten och åtrån riktar sig alltså mot livet och skapelsen, mot Schopenhauers ”vilja till liv”, så som den framkommer i *Världen som vilja och föreställning*.

Som i så många fall hos Eklund är det i sista hand den konstnärliga kreativiteten som är målet. *Jordaltaret* kan ses som en prosapoetisk fantasi om Nietzsches övermänniskas ankomst. Samlingen inleds med att diktjaget bygger sig ett altare ute på slätten och slutar med att diktjaget håller vakt vid samma altare ”i väntan på lågan som skall springa fram ur dess mörker och svinga sig mot skyn”.<sup>30</sup> Förutom det nietzscheanska perspektivet, som förlorar det mesta av sin relevans för Eklunds författarskap efter debutsamlingen, finns det också ett inslag av det sublima, som förblir aktuellt för Eklunds diktning genom hela författarskapet.

29 Eklund, *Jordaltaret*, s. 7f.

30 Ibid., s. 49. Temat diskuteras mer utförligt i Welander, s. 103–105.

170 Också om den citerade texten ur *Jordaltaret* inte är det tydligaste exemplet på upplevelsen av det sublima hos Eklund är den intressant också ur det här perspektivet. Den visar nämligen på hur Eklund påminner om det sublima också på en stilistisk nivå, genom ordval och bildspråk. Formuleringar som ”omätliga djup” ”bråda och irrande strömmar” ”tallösa flämtande liv” och ”solens och jordens väldiga makter” kan ses som markörer för såväl matematisk som dynamisk sublimitet. Det för Eklund typiska kosmiska perspektivet anläggs också här, i ett för *Jordaltaret* typiskt nietscheanskt exalterat tonläge.

Det kosmiska är närvarande också i *Jordaltarets* fjärde text, där blicken riktas mot ett ensamt träd som står ute på den öde slätten:

Ute på slätten står ett ensamt träd. Rymden har mättat det med sin ödslighet, vindar som vuxit till härjande väder ha lärt det att vara på vakt mot allt. Så sträcker det mellan dräkternas trasor ut sina knotiga grenar likt händer, vilka ha intet att bjuda men mycket att värja sig för. Genom viddernas vilande stillhet far ett ensamt ljud likt en fågel, trött av lång flykt. Allt mattare flämtar dess liv, tyngre för var stund blir domningens grepp; och sakta sjunker det till jorden likt en fågel, hetsad till döds av alltför lång flykt. Men evigt står över slättens armod en rymd så tigande och orörlig som hade den förfärande stora ting att förtälja. Evigt sluter sig kring slättens pinade liv en synrand, byggd som av längtan till än öppnare vidder.<sup>31</sup>

Trädet på slätten står som sista utpost mot rymdens ödslighet. På slätten är konturen mellan himmel och jord som skarpast. Det finns inget uppmjukande mellanskikt – där jorden slutar

31 Eklund, *Jordaltaret*, s. 10f.

tar himlen vid. Detta är en av orsakerna till att slätten får sin laddade och framskjutna roll i Eklunds symbolvärld. Det ensamma trädet på slätten är utsatt för härjande vindar och har ”intet att bjuda men mycket att värja sig för”. Det ensamma ljudet som likt en fågel far över slätten är möjligen en bild för landskapets oändlighet och ödslighet. Om man ropar får man inget svar utan ljudet dör ut innan det nått en annan människas öron. Samtidigt är det frestande att – med hänvisning till skrivproblematikens kontext i *Jordaltaret* – läsa in en pessimism som direkt anknuter till skapandet i en formulering som ”allt mattare flämtar dess liv, tyngre för var stund blir domningens grepp”.

Med tanke på den positiva laddning slätten genomgående har i Eklunds texter är det likafullt möjligt att läsa texten ur ett sublimt perspektiv. Trädet har här fått subjektets roll, det kan ses som en symbol för *Jordaltarets* diktjag. Trädet står på slätten utsatt för stormar och, kanske framförallt, för ”rymdens [...] ödslighet”, på samma sätt som diktjaget är utsatt för den här sublima upplevelsen. Den här upplevelsen ger här inte upphov till någon lustkänsla, och allra minst någon eufori. Framställningen är därmed snarast motstridig till sin karaktär – å ena sidan landskapets tydligt sublima karaktär, å andra sidan avsaknaden av den befriande upplösning som borde inträffa. Det försiktigt reflekterande blir det bärande intrycket, snarare än det hängivet euforiska som ofta följer på ett sublimt upplägg som det här.<sup>32</sup>

32 Edith Södergrans dikt ”Färgernas längtan” beskriver ett liknande scenario, med ett ensamt träd på slätten som en bild för jaget. Här är vändningen till det euforiska mycket tydlig och av helt annan art än hos Eklund. Södergran, *Dikter och aforismer*. Samlade skrifter 1, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 563, utg. Holger Lillqvist (Helsingfors 1992), s. 32. Jfr diskussion i Welander, s. 69ff.

172 Tematiken återkommer i en längre reflektion i *Grått och gyllne*, som inleds med en fråga om slättens betydelse för jaget: ”Kanhända är slätten mitt väsens sannaste symbol, mitt tecken och hemliga märke i naturens stora chifferbok?”<sup>33</sup> Reflektionen behandlar än en gång slätten som sublimt landskap och frågar sig retoriskt om inte jaget egentligen sökt sig själv i slätten: ”Gamla älskade slätt, var det alltså i egenkärlek jag nalkades dig och sökte utforska dina hemligheter, där du låg ruvande som över osägbart stora ting?” Mot slutet av texten uttrycks trädets roll som symbol för det skrivande jaget mer explicit: ”Jag står som ett ensamt träd på dina vidder, böjande sig för vindar från alla håll, dömt att stå där det står.” Det är en formulering som ligger nära den tidigare citerade texten ur *Jordaltaret*, och stöder tolkningen att Eklund också i det här fallet i sista hand vänder sitt existentiella sökljus inåt.

Mötet med det sublima tar i Eklunds texter ofta ett problematiserande uttryck. Det handlar sällan om det sublima landskapet i dess starkaste form – de av romantikens målare i oändlighet producerade stormande haven och klippavgrunderna. Snarare handlar det om en svagare art av sublimitet, vilken Schopenhauer beskriver:

Försätta vi oss till en mycket ensam trakt med oinskränkt horisont och fullkomligt molnfri himmel, med träd och växter i en orörlig luft, inga djur, inga människor, inga vattendrag, den djupaste stillhet; – så är en dylik omgivning liksom ett tillrop till allvar, till kontemplation med lösslitande från allt viljande och dess armod: detta redan ger en dylik, blott ensam och djupt vilande omgivning en anstrykning av sublimitet.<sup>34</sup>

33 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 72f.

34 Schopenhauer, *Världen som vilja och föreställning*, § 39, s. 299.

Det här är en beskrivning som passar bra på Eklunds favorit-sceneri, den österbottniska slätten. Just det "tillrop till allvar, till kontemplation" som det öde landskapet är för betraktaren hörsammas av Eklund i hans beskrivningar av slätten. I *Jordaltaret* är slätten ett ödes- och betydelsemättat landskap. I en av prosadikterna ställs kritiskt närgångna frågor om slättens väsen och vårt förhållande till den:

Vad är slätten? Endast ett erbarmligt stycke natur?

Den absoluta slätten: vore den ej en bild av övergivenheten, så ödslig och stor och hög den någonsin kan bliva?

En ensam människa med viddens obrutna linjer kring sig: hon är ställd några steg närmare oändligheten. Den ger intet fäste: hon är utlämnad åt sig själv, åt sin styrka och åt sin svaghet.

Varför frukta vi det suveräna och oberörda, de stora och kalla linjerna, allt som är avskalat varje pittoreskt drag? Emedan vi äro svaga, så svaga att vi inte orka stå upprätt utan att stödjäs av något hemvant och välvilligt hjälpande[.]

Och varför frukta vi fulheten, den avgjorda och ofrånkomliga fulheten? Är det ej också emedan vi äro svaga?

Står icke hela vår estetik och balanserar över en avgrund? Är icke varje estetiskt spörsmål ett etiskt i grunden? Lura ej besvärligt närgångna frågor under våra trygga domar?<sup>35</sup>

Eklund målar upp slätten som "absolut", "en bild av övergivenheten" samt "ödslig och stor och hög" – beskrivningar som understryker landskapets sublimes karaktär. De flesta av frågorna är av retorisk karaktär, och understryker att Eklund inte så mycket frågar som påstår. Att den ensamma människan ute på slätten "är utlämnad åt sig själv, åt sin styrka och

35 Eklund, *Jordaltaret*, s. 12f.

174 åt sin svaghet” är ett direkt eko av Schopenhauers beskrivning av det öppna landskapets sublimitet. För Schopenhauer är betraktandet av ett öde landskap ett karaktärsprov för betraktaren, vilket framkommer i fortsättningen av den ovan citerade passagen:

Ty då den [öde omgivningen] för viljan [...] ej erbjuder några objekter, varken gynnsamma eller ogynnsamma, så blir blott den rena kontemplationens tillstånd kvar, och den som ej är i stånd till kontemplation, prisgives med nedsättande förödmjukelse åt den ej sysselsatta viljans tomhet, åt ledsnadens kval. Den ger såtillvida ett mått på vårt intellektuella värde; för vilket överhuvudtaget graden av vår förmåga att uthärda eller tycka om ensamheten är en god måttstock.<sup>36</sup>

Eklund skriver att vi fruktar ”det suveräna och oberörda” och ”fulheten” eftersom vi är svaga, och det är en bedömning som kan härledas till Schopenhauers sublimitetsbegrepp. Endast den svaga, ”den som ej är i stånd till kontemplation”, fruktar stormar och uttråkas av öde landskap – den starka hämtar istället kraft och kunskap ur dem. Också frågan om ”icke varje estetiskt spörsmål [är] ett etiskt i grunden” är hämtat från den estetiska idealismens tradition och kan härledas till främst Kierkegaard, vars *Enten – Eller* som bekant behandlar just skillnaden mellan det estetiska och det etiska levnadssättet, men också till Kant, Schopenhauer och Schiller. Schopenhauer skriver: ”vår tolkning av det sublima låter sig också överföras på det etiska”, och förklarar att det etiska handlandet kräver samma process som det sublima.<sup>37</sup> Medlidandet är för Scho-

36 Schopenhauer, *Världen som vilja och föreställning*, § 39, s. 299.

37 Ibid., § 39, s. 303.



penhauer etikens sanna väsen, och det kräver på samma sätt som det sublima en upphöjning till idéplanet och en förståelse och negering av viljans väsen.<sup>38</sup> Detsamma gäller för den estetiska kontemplerationen.

Också för Schiller har frågan om estetikens koppling till etiken stor relevans. Endast via det sköna kan människan uppnå det goda, menar han. Genast i inledningen till sin serie estetiska brev konstaterar han att han ska behandla ”*det sköna och konsten*” – ”ett ämne som omedelbart hänger samman med det bästa i vår möjlighet till lycka och som också har en nära förbindelse med den mänskliga naturens moraliska adel”.<sup>39</sup> När Schiller i bokens tredje del bygger upp ”den estetiska staten”, är det estetiska som en väg till det etiska en av grundpelarna. Kulturen måste ”underkasta människan formen” skriver han, ”eftersom det moraliska tillståndet kan utvecklas endast ur det estetiska, men ej ur det fysiska”.<sup>40</sup>

Den sublima upplevelsen på slätten återkommer i ett flertal andra texter. Det dramatiska tonläget i *Jordaltaret* ersätts senare av ett mer alldagligt och reflekterande grepp. I *Loggbok på landbacken* återfinns en längre text om en söndagspromenad på slätten:

Jag tar min söndagspromenad genom åkervidden. Ett ändlöst söndertrasat tåg rullar upp sig genom fötterna. Mycket finns här sannerligen inte att se för den som begär liv och rörelse: varken folk eller få så långt ögat når. Tomt, tyst, tidlöst. [...]<sup>41</sup>

38 Ibid., § 66, s. 517ff. Här citeras början och slutet på texten.

39 Schiller, *Schillers estetiska brev*, s. 18.

40 Ibid., s. 118.

41 Eklund, *Loggbok på landbacken*, s. 8.

176 Redan här, i reflektionens inledningsstycke, målas det typiska öppna slättlandskapet upp. Ensamheten är klart markerad och landskapet är "[t]omt, tyst, tidlöst". Vandraren fortsätter sin promenad som i fortsättningen antar närmast idylliska drag – han ser "förtjusande interiörer" av växtlighet, stannar vid en vattensamling och kniper av ett granskott. Han använder alla sina sinnen för att njuta av naturen. Sedan når vandraren det som, kanske utan hans vetskap, verkar vara hans egentliga mål:

Jag når järnvägsövergången. Banlinjen kommer någonstans ifrån, går någonstans. Spänstigt svingar den sig ut i rymden åt norr och söder. Jag lutar mig mot staketet och låter ögat gå över vidden. Då och då kommer en vindstöt; den är friskare, liksom äventyrligare än vindstötarna nyss över åkerfälten. Det är en bunden fart i de vilande skenorna. Högt uppe pärlar lärkornas sång. Jag står ensam i allt det öppna och höga. Här är världens mittpunkt. Jag vill något som jag inte mäktar göra klart för mig, kanske stanna och förbli där jag är, med ett underligt ensamhetens och frihetens svårmod i bröstet.<sup>42</sup>

Till skillnad från den tidigare texten om slätten är det här en mer direkt beskrivning av själva den sublima upplevelsen. Här finns också en tveksam vändning mot en lyckokänsla – "ett underligt ensamhetens och frihetens svårmod i bröstet". Den här lyckokänslan har redan föregripits av det centrallyriska glädjebudet: "Högt uppe pärlar lärkornas sång". Att det inte är förbehållslöst euforiskt, utan just ett "svårmod" är typiskt för Eklunds försiktigt reflekterande hållning. På samma gång är tonen hoppningivande och det är svårt att se ett svårmod som hänger ihop med frihet och ensamhet som något enbart nega-

42 Ibid., s. 10f.

tivt – åtminstone inte i Eklunds fall. Snarare handlar det, med Schopenhauers ord, om ”kontrasten mellan vårt jags obetydlighet och avhängighet som individ, som viljeföreteelse, och medvetandet om oss själva såsom rent kunskapssubjekt”.<sup>43</sup>

I föregående kapitel konstaterades en egenhet för Eklunds flykt in i naturen: den utsträcker sig sällan längre än till bakgårdens gräsmatta och fullbordas aldrig. Samma tendens kan också skönjas i beskrivningen av det sublima. Man kunde tänka sig att det sublima naturlandskapet borde vara orört av människohand för att uppnå maximal effekt, och så har det också ofta presenterats i konst och litteratur (jämför med Friedrichs tavla ovan). Detta hindrar inte Eklund att, som i den ovan citerade texten om en ”söndagspromenad genom åkervidden”, låta det sublima ögonblicket infalla vid en järnvägsövergång. Det sublima landskapet bär, på samma sätt som naturen, i Eklunds behandling nästan alltid spår av människan.

### IV.3 DET SUBLIMA OCH SKAPANDET

Eklunds texter präglas ofta av pessimism, speciellt då det gäller den egna förmågan till kreativitet. När Eklund skriver om konsten, om sina läsoplevelser och om naturen får pessimismen ibland ge vika för en positivt laddad estetisk idealism. Eklund närmar sig i de många reflektionerna om böcker, dikter, skådespel och tavlor det som hos Kant och Schopenhauer kallas den estetiska kontemplerationen. Ofta är den estetiska kontemplerationen något som inte kommenteras explicit, utan som finns med under ytan. Det finns också texter som mer direkt målar upp det estetiska ögonblicket, som denna ganska långa reflektion ur *Grått och gyllne* (1926):

43 Schopenhauer, *Världen som vilja och föreställning*, § 39, s. 302f.

Jag läser en bok som fångslar mig genom författarens egenartade styrka. Långsamt, rädd att gå miste om minsta skiftning i hans stämma följer jag raderna och känner det som drucke jag ett kostbart vin. Småningom får jag förnimmelsen att hans personlighet lösgör sig från saken han behandlar och träder mot mig oberoende av skriften. Jag känner hans inflytande som en stark våg gående direkt in i mitt bröst. Jag läser ännu, men orden börjar förlora konturerna och förflyktigas; en kraft mäktigare än de, själva deras ursprung, besöker mig i denna stund. Långsamt lutar jag mig bakåt: boken ligger nu på mitt bord lik en nyckel, som jag just begagnat för att öppna en låda med viktiga dokument och ej mera behöver. Under min hud bultar blodet taktfast, liksom med målmedveten styrka. Jag tycker mig se klart som i fullkomligt dunstfri luft, min tanke är lik en ung obesegrad brottare; och dock ser jag egentligen ingenting och har lika litet ett bestämt föremål för min tanke. Jag är blott fylld intill huden av någonting betydande och rikt.<sup>44</sup>

Mötet med det estetiska sker här mer eller mindre som en överraskning: man läser en bok, och plötsligt konfronteras man med den sanna och riktiga konsten. Man uppfylls av en känsla av välbehag – något som i en kantiansk tradition är en markör för den estetiska kontemplationen. I det här fallet finns ingen kamp, det är en ren och behagfull estetisk upplevelse, vilket betonas av Eklund i uttryck som "[jag] känner det som drucke jag ett kostbart vin" och "[l]ångsamt lutar jag mig bakåt". Schopenhauers tes om konstens objekt som den pla-

44 Eklund, *Rymd och människa*, s. 33f. Texten publicerades också under rubriken "Det livgivande ordet" i *Ord och Bild* nr 3 1933, där den inleder ett längre sjök reflektioner kring författare; Fjodor Dostojevskij, C.A. Ehrensvärd, Thomas a Kempis och Silvio Pellico. All de här reflektionerna hittas också i *Rymd och människa*, s. 45–51.

tonska idén uttrycks också: ”en kraft mäktigare än de, själva deras ursprung, besöker mig i denna stund”. Beskrivning av den estetiska kontemplationen fullbordas med betoningen av det kantianska intresselösa betraktandet som uttrycks i den nästsista meningen: ”Jag tycker mig se klart [...] och dock ser jag egentligen ingenting och har lika litet ett bestämt föremål för min tanke.”

Reflektionen kan läsas som en ganska entydig bild av det estetiska ögonblicket, men det finns också drag som vetter mot det sublima. Det har främst att göra med författarens roll, med hans ”egenartade styrka”. Det romantiska geniet kommer att diskuteras närmare i nästa avsnitt, men redan här kan man konstatera att det finns en koppling till det sublima i den beskrivna läsoplevelsen och att denna koppling har att göra med den geniala författare som gömmer sig bakom boken som läses. Det våldsamma i upplevelsen är den direktkontakt som på romantiskt vis upprättas mellan författare och läsare, mellan avsändare och mottagare.<sup>45</sup> Författarens inflytande beskrivs ”som en stark våg gående direkt in i mitt bröst”. De likaså sublimt laddade orden ”en kraft mäktigare än de, själva deras ursprung” går på samma sätt tillbaka till geniet bakom verket, med vilken jaget nu är i direkt, ordlös kontakt. En sublim läsning av texten möjliggör också att det inte alls är skönlitteratur som läses. Istället kan man då tänka sig någon av Eklunds filosofiska husgudar, t.ex. just Schopenhauer, i formuleringar som ”hans personlighet lösgör sig från *saken* han behandlar” (min kurs.) och ”[j]ag känner hans inflytande som en stark våg”. Man kan kanske säga att reflektionen behand-

45 Jfr avsnitt IV.1, ”Begreppet det sublima”, där Schopenhauers tanke om den platoniska idén som konstens mål diskuteras. Den här idén ser konstnären framför sig när han skapar ett verk, och den förmedlas via det här konstverket till åskådaren.

180 lar en estetisk upplevelse som i Eklunds version anknyts till såväl ett romantiskt författargeni som till det sublima.

I *Loggbok på landbacken* uttrycker Eklund sin syn på skillnaden mellan det sublima (som han i enlighet med samtidens svenska översättningar benämner *det storslagna*) och det sköna:

Fantasin arbetar ej med samma utbyte i det täcka, det ljuva, det angenäma som i det storslagna. Man kan bygga inbillningens torn och tempel i höjden efter behag, ty hela rymden står till förfogande; det täcka däremot vilar inom sina gränser, ett smycke vars glans blott föga kan stegras. Därför finner vi ofta våra fantasibilder av majestätiska naturfenomen, byggnadsverk och människor dementeras av en medelmåttig verklighet, medan ett täckt, ljuvt, angenämt ting kommer vår föreställning ganska nära.<sup>46</sup>

Den här synen på det sublima som gränslöst och det sköna som begränsat härstammar som tidigare noterats från Kant.<sup>47</sup> Reflektionen visar att Eklund helt konkret reflekterat över det sublimas funktion, men viktigare att notera är anknytningen till fantasin, denna för Eklund så viktiga mekanism. Eklunds fantasier söker sig ofta till gränslösa landskap, och kanske en förklaring finns i den här reflektionen. Att skrivandet finns i bakgrunden till också den här reflektionen antyds i att fantasin sägs "arbeta". I en sådan läsning blir också slutkommentaren om hur de sublima fantasierna "dementeras av en medelmåttig verklighet" en kommentar till skapandets problematik.

46 Eklund, *Loggbok på landbacken*, s. 99f. Reflektionen är skriven redan 28.1.1927, anteckningsbok daterad 4.5.1920.

47 Se avsnitt IV.1, "Begreppet *det sublima*".

I *Jordaltaret* kopplas det sublima till skapandet på ett annat sätt, nämligen i framställningen av människans fruktan och svaghet inför oändligheten. Här handlar det, liksom i den tidigare citerade texten ur *Jordaltaret*, snarast om upplevelsen hos människan som *inte* har kapacitet att upphöja (sublimera) sin fruktan. Också här finns från författarens sida en kritik mot den svaga, fruktande människan:

Mitt i den måttlösa rymden står människan. Hon är allt och utom henne är intet.

Ett vilset stoftkorn irrar fjärran från de banor som stakats för himlens stormande jättar. Men utom människan når det ej.

Ty hon är allt.

Hon är mullen där farliga krafter gå som floder av dunkelt blod, hon är solen som drager ur djupens dy de vitaste blomster. Hon är stjärnornas fjärran tinder och bergen som tynga.

Men på det att hon må leva har hennes blick förvänts. Hon ser bergen och stjärnorna och den brinnande kamp som är solens och jordens kärlek; men hon vet ej att hon skådar sig själv.

På det att hon icke må dö har hennes blick vänts från den måttlösa rymd och det isande intet som gapar kring henne.<sup>48</sup>

Eklund placerar här människan i ett kosmiskt perspektiv, på samma sätt som i aforismen om slätten som diskuteras i det förra kapitlet.<sup>49</sup> Diktens projicering av universum på den enskilda människan går tillbaka till den filosofiska idén om en-

48 Eklund, *Jordaltaret* s. 23f.

49 Se avsnitt III.1, ”Regression och frihet från ansvar”. Eklunds aforism avslutas med orden: ”det är ingen arbetskarra som rasslar fram över steniga vägar i brådska att komma fram, glömmande att rymden sluter sig stilla runt omkring och att jorden går fram däri, sjungande och utan att hasta”. Eklund, *Grått och gyllne*, s. 58f.

182 heten mellan makrokosmos och mikrokosmos. Denna tanke går i korthet ut på att samma mönster återfinns på alla nivåer i kosmos, så att varje enskild individ fungerar i analogi med världssalltet. I diktens makrokosmos, universum, råder kaos och ”brinnande kamp”, och detta återspeglas i diktens mikrokosmos, diktjaget. Den lilla människan sedd i relation till det oändliga kosmos är i sig en bild av det sublimes.

Schopenhauers vilja är vilja till liv, det är detta som måste övervinnas för att det sublimes tillståndet ska ta dess plats. I analogi har Eklunds människas blick förväntats ”på det att hon må leva”, något som upprepas i variation i diktens sista mening. Också tanken på att människan inte förstår att allt hon ser finns inom henne själv återfinns hos Schopenhauer: ”Känslan av det sublimes uppkommer här genom att man kommer underfund med hur försvinnande liten vår egen kropp är jämförd med en storhet, som å andra sidan själv i sin tur endast finns till i vår föreställning [...]”.<sup>50</sup> Om människan inser att allting endast är viljans objektiveringar, och att världen så som den ter sig endast är vår föreställning, upphör människans fruktan och den viljebefriade sublimiteten inträder. Om människan inte ger sig in i den kamp som krävs för att övervinna fruktan kan det sublimes tillståndet inte uppnås. Det betyder också att det stora konstnärliga (ny)skapandet som är jagets mål i *Jordaltaret* inte är möjligt. När Eklund skriver om människan att ”[h]on är mullen där farliga krafter gå som floder av dunkelt blod, hon är solen som drager ur djupens dy de vitaste blomster”, är det potentiella konstnärliga kraften som uttrycks. Men den här potentialen förblir dold hos den svaga människan vars blick har förväntats från intet ”på det att hon må leva”.

<sup>50</sup> Schopenhauer, *Världen som vilja och föreställning*, § 39, s. 302.



Denna kamp får också ett mer direkt uttryck i en kortare aforism i *Rymd och människa*, där Eklund beskriver hur ”en stark ingivelse” upplevs: 183

En stark ingivelse kan inge fruktan. Man har en hänsynslös övermäktig våldsverkares grepp om handlederna, och inlåter man sig med honom blir man mald till snus. Bara diplomati hjälper. Det gäller att söka vara likgiltig: vända på huvudet, titta på environgerna, flytta på fötterna. De väldiga nävarna äro tätt inpå, men busen skall hållas i schack och besegras. Vänd blicken halvt till småsaker, medan du känner kraften ruska om dig. Annotera utan att överväldigas. Upplevelsen har du kvar också senare, då du i lugn och ro kan rekonstruera.<sup>51</sup>

Texten är utformad som ett vänskapligt råd till en aspirerande författare, eller kanske som en minnesanteckning. Här är perspektivet inte kosmiskt utan centrerat på den enskilda människans sinne. Det är inspirationens ögonblick som här dissekeras, och det som gör texten anmärkningsvärd är beskrivningens våldsamma drag. Inspirationen är en ”hänsynslös övermäktig våldsverkare” med ”våldiga nävar” och potential att mala en till snus. Att inspirationen här är av distinkt romantisk art blir klart vid en jämförelse med William Wordsworth inflytelsrika ”manifest” för den engelska romantiken – hans förord till andra upplagan av *Lyrical Ballads* (1800). Wordsworth skriver att poesi är ett spontant utflöde av känslor, men processen startar genom att poeten i lugn och ro erinrar sig en tidigare upplevd stark ingivelse eller känsla: ”the emotion is contemplated till [...] the tranquillity gradually disappears, and an emotion, similar to that which

51 Eklund, *Rymd och människa*, s. 36.

184 was before the subject of contemplation, is gradually produced [...]”.<sup>52</sup> Likheten med Eklunds text är slående, också om processen i Eklunds fall aldrig kommer fram till slutpunktens affekterade skapande, utan stannar vid den kontemplativa rekonstruktionen – ”i lugn och ro”.

Schopenhauer beskriver konstnären som en person som, genom estetisk kontemplation eller sublim upplevelse, varseblir idéerna bakom tingen och dessutom senare kan åter skapa den här kunskapen i form av konst. I Eklunds text liknar situationen den kamp som hänger ihop med det sublimes. ”Frukta” – som figurerar som ett nyckelbegrepp i de flesta av texterna som berör det sublimes – nämns här genast i inledningen. Aforismen liknar Schopenhauers beskrivning av vad det konstnärliga geniet, ”snillet”, gör:

Fast nu enligt vår framställning snille består i förmågan att [...] fatta idéerna i stället för de enskilda ting, vilka ha sin existens endast uti relationen, samt i att själv vara idéens korrelat och således ej längre individ utan rent kunskapssubjekt, så måste dock alla människor i mindre och olika grad vara delaktiga i denna förmåga [...]. Snillet har bara det företrädet framför dem, att detta kunskapssätt hos det når en högre grad och en ihålligare varaktighet, vilka sätta det istånd att därvid behålla den besinning som är nödvändig för att kunna upprepa det sålunda fattade i ett självständigt verk, en upprensning som utgör konstverket.<sup>53</sup>

Eklunds all dagliga råd att ”vända på huvudet, titta på omgivningerna, flytta på fötterna” bryter stilistiskt med Schopen-

52 William Wordsworth, ”Preface”, i Wordsworth och Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads* (London 1978), s. 266.

53 Schopenhauer, *Världen som vilja och föreställning*, § 37, s. 287.

hauers högtravande formuleringar, men andemeningen består. 185  
 Eklund uppmanar: "[a]nnotera utan att överväldigas" så att du senare "i lugn och ro kan rekonstruera" medan Schopenhauers instruktion är att "behålla den besinning som är nödvändig för att kunna upprepa det sålunda fattade". Vad resultatet är framkommer explicit hos Schopenhauer och implicit hos Eklund: konstverket.

I Eklunds sista aforismsamling *Loggbok på landbacken* tillkännager sig en ambivalens i förhållande till det sublima ögonblickets användbarhet i konsten. I den tidigare texten ur samma bok noterades en stillsamt reflekterande hållning till det sublima landskapet. I en annan text är hållningen explicit kritisk:

Den storslagnaste utsikt lämnar mig kall. Jag står utanför. Den afficerar bara syn och hjärna. Vad jag förnimmer är känslor ungefär av samma sort som Napoleons bedrifter uppväcker: beundran, förundran, någonting som närmar sig svindel och rysning. Det är i en annan aspekt jag nalkas naturen. Blåsten som rycker i backens gräs; trädskronornas gyttring av blad, solblänkande eller genomlysta, denna lekfulla och ruvande, eftergivna och trotsande massa, utplacerad mellan rymdtheten och vårt fotfäste i världen; fjun som singlar genom solvarm luft; en pärlande drill brytande skogstystnaden; det välsignade vattnet i alla dess uppenbarelsformer; min egen fot när den trampar vägens grus eller gungar på björnmossan; handen som far genom tovigas skogsängstuvor; latmansdrömmen om frihetens fullkomning uppe i det tyngdlösaste blå, där ett slappt simtag förflyttar mig hinsides molnen, bortom nödvändigheten och mig själv.<sup>54</sup>

54 Eklund, *Loggbok på landbacken*, s. 27f.

186 Textens inledning riktar en tydlig kritik mot det sublimes – eller storslagna – som begrepp. Inte ens den ”storslagnaste utsikt” har någon inverkan på textens ”jag”. I de följande meningarna beskrivs de känslor som utsikten trots allt ger upphov till: ”beundran, förundran, någonting som närmar sig svindel och rysning”. Det finns alltså en motsägelse mellan de tre första meningarna och den fjärde. Dels lämnar utsikten ”jaget” kallt och utanför, dels ger den upphov till en mängd känslor. Känslorna som beskrivs verkar också passa väl in på den sublimes upplevelsen. Det tillstånd av klarsyn som det sublimes ska ge upphov till – insikten att allting endast är föreställning, viljans objektivering – infinner sig möjligen hos Eklunds diktjag, men resultatet blir inte någon lyckokänsla. Jaget förmår inte ge sig hän utan ”står utanför”, reflekterande och framförallt estetiserande.

Kritiken som formuleras är därmed denna: landskapet framkallar visserligen känslan av det sublimes, men det är inte denna känsla som eftersträvas. Efter de inledande korta meningarna ändrar texten karaktär också stilistiskt, då en mängd satser radas på varandra i samma mening, separerade med kommatecken och semikolon. Från att ha varit torrt reflekterande exploderar texten här i en euforisk naturbeskrivning. I den långa slutmeningen söker ”jaget” skönhet och trygghet i naturen, ett idylliskt tillstånd som inte är sublimt utan alltigenom sinnligt och estetiserande. Man noterar att textens jag vill uppleva naturen med alla sinnen; *höra* ”en pärlande drill brytande skogstystnaden”, *se* ”trädkronornas gytring av blad”, *känna* foten som ”gungar på björnmossan” och handen som ”far genom tovigas skogsängstuvor”. Det som eftersträvas är, typiskt nog för Eklund, en regression och transcendens, en rörelse bort från verklighetens vardagsjag, mot ett fritt, kravlöst och på samma gång både sinnligt och översinnligt tillstånd.

Det transcendentala simmandet upp i det blå har en möjlig intertext i Baudelaires kända dikt "Élévation", där diktjagets själ i en extatiskt euforisk beskrivning lyfter till himlarna "som en god simmare".<sup>55</sup> Eklunds reflektion blir på ett liknande sätt en euforisk upplösning av den estetiska idealismens grundkonflikt mellan människa och natur; mellan kropp och själ.

#### IV.4 GENIDYRKAN

Som redan konstaterats kommenterar Eklund gärna och ofta såväl filosofer och författare som andra stora män. I det föregående avsnittet diskuterades en reflektion där textjaget drabbades av det estetiska ögonblicket vid läsningen av en författare med "egenartad styrka", vars inflytande går som en våg genom läsaren. I en aforism som tidigare diskuterats i kapitel II skriver Eklund: "Hur välgörande är ej umgänget med män av etisk halt".<sup>56</sup> Särskilt i *Grått och gyllne* finns ett stort intresse för dessa konstens och historiens stora män, och det är ett ämne som står i förbindelse med det sublima. Såväl Kant som Schopenhauer intresserar sig för genier och exceptionella personer, Kant på en implicit och teoretisk nivå och Schopenhauer såväl implicit som explicit. För Kant är geniet en person med en medfödd talang för hopkopplandet och presenterandet av koncept och estetiska idéer.<sup>57</sup> En estetisk idé

55 "Mon esprit, tu te meus avec agilité./ Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde./ Tu sillonnes gaiement l'immensité profonde/ Avec une indicible et mâle volupté." Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (Paris 2000), andra strofen, s. 33. *Les Fleurs du mal* utkom ursprungligen 1857.

56 Se avsnitt II.4, "Den fragmentariska betraktelsen". Aforismen i fråga finns i Eklund, *Grått och gyllne*, s. 47.

57 Kant, *Kritik av omdömeskraften*, s. 314.

188 är en ”föreställning i inbillningskraften som ger upphov till många tankar” utan att den kan förklaras med något begrepp. Originalitet är nyckelordet och geniet kan själv komma fram till koncept som i vanliga fall måste läras in. Geniet skapar nytt där vanliga människor alltid imiterar. Kants tankar om geniet fick stor genomslagskraft i den romantiska konstteorin.

Schopenhauer bygger vidare på Kants idéer men intresserar sig också mer specifikt för vad som kännetecknar ett geni. Schopenhauer binder geniet till sitt viljebegrepp och säger att geniet är en person som har förmågan att med hjälp av sitt intellekt få en viss frihet från den viljestyrda existensen. Genialitet är ”förmågan att förhålla sig rent omedelbar” och lösgöra intelligensen ur sitt lydnadsförhållande till viljan, att ”alldes se bort från sina personliga intressen”.<sup>58</sup> Riktig konst kan endast skapas av ett sådant geni, hävdar Schopenhauer. Också för Kierkegaard är geniet ett viktigt begrepp, och i mycket liknar det Schopenhauers version. Kierkegaards geni står utanför alla lagar som styr vanliga människor, är oberäkneligt och kapabelt till vad som helst. Men inte heller geniet kan undfly ångesten, åtminstone inte annat än stundvis. Den här tanken ger hans framställning ett djup som kanske saknas hos Kant och Schopenhauer.<sup>59</sup>

Eklunds fascination för dessa ”män av etisk halt” tycks vara påverkad av det romantiska nyskapande geniet, men också av något som kunde kallas det historiskt sublimes. Enligt Kant kan inte bara naturscenerier framkalla en känsla av sublimitet, utan också till exempel krig.<sup>60</sup> En stor och potentiellt förödande makt kan uppfattas som sublim oavsett de etiska

58 Schopenhauer, ”Geniet” i *Tankar och fragment ur Arthur Schopenhauers filosofi*. Ny samling (Stockholm 1923), s. 7f.

59 Kierkegaard, *Begrebet Angest*, s. 91–95.

60 Kant, *Kritik av omdömeskraften*, s. 146.

implikationerna. Eklund kopplar en sådan makt till konstruktionen av det romantiska geniet i en aforism om den romerska kejsaren Nero: 189

Nero, du alla artisters stormästare, du onskans barnafromma geni, utan omsvep och trognast hörsammade du vår överste herre, den store konstnären och ögonförvändaren. Vi sena bröder i din orden ha ej ditt ögas stickande törst och din viljas otålmodighet. Jag önskar se människolemmar vrida sig i eld och sot, dessa skönaste av färger, så sade du; jag leds vid denna lek på arenan, som slutar med hesa rosslingar – svep männen i oljade djurhudar och stick dem i brand! Vi äro betänksammare, ty vi ha ej din makt, detta genast lydiga redskap. Men icke behöver du skämmas för oss; vårt sinne är det rätta. Sköna brasor tända också vi, och det är ej en hop fattiga maktlösa fångar som agera i de skådespel vi låta uppföra i våra ensamma kammare. Allt levande kött vrider sig stönande i lågorna, och darrande av iver lägga vi bränderna till rätta. Omkring oss höra vi det ropas: se, världen är full av lidande, hjälp till att göra det mindre! Men vi le; hur skulle vi minska glansen och spänningen i livets enda värdiga skådespel.<sup>61</sup>

Det är en mångtydig reflektion som bär spår av såväl en fascination för makten som ett ironiserande med den. Aforismen riktar sig direkt till Nero, som får de högtidligt klingande epiteterna ”alla artisters stormästare” och ”onskans barnafromma geni”. Myten om Nero som en galen konstnär härstammar från Suetonius *Kejsarbiografier* där han anklagar Nero för att vara skyldig till Roms brand år 64. Suetonius hävdar att Nero

61 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 31f. Reflektionens publicerades tidigare i Stenmans Konstrevy nr 2 1921.

190 betraktade det brinnande Rom från ett torn där han klätt sig i teaterkläder och sjöng framför det han kallade ”flammornas skönhet”.<sup>62</sup> Vid sin död ska Nero ha utropat ”Qualis artifex pereo!” (Vilken konstnär går inte förlorad i mig!). I kristen mytologi ses Nero ibland som antikrist på grund av förföljandet av kristna som tog allt brutalare former efter Roms brand. Tacitus vittnar om grymheterna:

Även vid deras död drev man gäck med dem, så att man insvepte dem i djurhudar och lät dem sönderslitas av hundar, eller fastnaglas vid kors, eller användas till bränsle och, när dagen var slut, brinna till nattlig belysning. Nero hade öppnat sina trädgårdar för denna förevisning och gav circensiska spel, varvid han, klädd som körsven, blandade sig i mängden, eller stod på vagnen.<sup>63</sup>

Det är uppenbarligen den här källan Eklund har i tankarna när han skriver om Nero. Eklund jämför konstnärens värv med grymheten i Neros påstådda handlingar, och kommer till den krassa slutsatsen att den enda skillnaden är att konstnären saknar Neros makt. Holger Lillqvist noterar att Eklund i reflektionen ”ironiskt [gör] upp räkningen med konstnärernas utnyttjande av historiska katastrofscenerier” och konstaterar att målet för kritiken är enormt: ”den esteticismens och sublimitetens tradition som börjar med Moritz och Kant, och som Eklund kunde begrunda hos två för honom välbekanta författare – Nietzsche och Södergran”.<sup>64</sup> Ironin är visserligen när-

62 Suetonius, *Kejsarbiografier* (lat. *De Vita Caesarum*), övers. Ingemar Lagerström (Lund 2001), sid 291.

63 Cajus Cornelius Tacitus, *Romerska annaler*, bok xv, övers. Olof Kolmodin, andra uppl. (Stockholm 1870), kap. 44.

64 Lillqvist, s. 355.



varande i reflektionen, men udden riktas också inåt, mot det egna jaget och författarskapet. Eklund är inte den som skriver katastrofscenerier, men samtidigt är fascinationen för makten och maktens utövare ett starkt drag hos honom. I den nietzscheanskt influerade *Jordaltaret* är Eklund ännu i viss mån en konstnär som ”tänder sköna brasor” men redan i *Grått och gyllne* är hans attityd till det nietzscheanskt omstörtande skaparidealet betydligt mer avståndstagande och kritisk. Ett incitament till reflektionen finns också hos Kierkegaard, som ser Nero som ett exempel på vart den estetiska livsuppfattningen leder när alla omständigheter är gynnsamma.<sup>65</sup> ”Neros Væsen var *Tungsind*”, skriver Kierkegaard, och det är en tanke som säkert tilltalar den Eklund som i en aforism skriver:

Någon har kallat tungsintheten ”den babyloniska sjukan”.  
Och det är sant, nedstämdheten är förvisso ett syndfullt tillstånd.<sup>66</sup>

Det här är en tanke hämtad från Kierkegaard, och som så många andra tankar av den danske filosofen hade den en högst personlig innebörd för Eklund. Liksom Eklund själv är Nero ansatt av tungsintheten, och detta faktum kan förklara den ironiska tonen i Nero-reflektionen. Samtidigt finns fascinationen för makten kvar, något som kan ses också i en reflektion om Napoleon, vars bedrifter i en tidigare diskuterad aforism sades uppväcka ”beundran, förundran, någonting som närmar sig svindel och rysning”:

65 Kierkegaard, *Enten – Eller. Et Livs-Fragment*. Andet bind, s. 173ff.

66 Eklund, *Rymd och människa*, s. 12.

Att plocka sönder en Napoleon i själviskhet, ärelystnad och brutalitet är att plocka sönder sig själv och exponera trasorna; Napoleon förblir lika stark och hel. Den betydande anden står stilla inför kraftens fenomen, ty han står på urgrunden, själv mottagande styrka.<sup>67</sup>

Här finns en jämförelse mellan en mytomspunnen historisk gestalt och en vanlig människa. Tanken går till Schopenhauers jämförelse mellan geniet, som är oberoende av kausalitet och i direkt förbindelse med idéernas värld, och vardagsmänniskan, som är underkastad viljan och därför inte kan förstå geniet.<sup>68</sup> Napoleon sägs stå ”på urgrunden” där han mottar styrka. Här handlar det inte om att Eklund skulle hävda att Napoleon inte var självisk, ärelysten och brutal, utan om att en vanlig människa inte kan förstå honom, och ett försök att analysera honom kan därmed bara bli en självanalys. Det är en intressant kommentar som visar upp en motsägelse i Eklunds aforistik. Han är först och främst intresserad just av att ”plocka sönder sig själv”, men gör det gärna via en jämförelse med ”betydande andar” som Napoleon, Schopenhauer, Goethe eller t.o.m. Nero.<sup>69</sup> Eklunds syn på Napoleon har en parallell

67 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 42f. I en anteckning 24.5.1927 ger Eklund uttryck för ungefär samma tanke: “[...] Vare sig det gäller konst eller politik finner jag en hop aprioriska sakförhållanden, ett faktum Shakespeare, ett annat faktum Napoleon o.s.v., alla lika obestridliga som de i grunden äro oåtkomliga för vår förklaringsiver. Runtomkring dem böljar världen som dimmor kring berg.” Eklund, anteckningsbok daterad 4.5.1920.

68 Det finns också här en parallell till Kierkegaard, som lyfter fram Napoleon som typexemplet på ett geni. Kierkegaard fascineras av Napoleon bland annat för att han i såväl triumf som nederlag så tydligt uppvisar genialitetens tecken. Kierkegaard, *Begrebet Angest*, s. 92.

69 Vivi Eklund skriver om Eklunds besatthet av historiska gestalter som så starkt kunde ”fånga hans fantasi att han höll fast vid dem hela kvällen,

hos Södergran, som i flera aforismer skriver om härföraren. 193  
 ”[...] Napoleon har ingen näsa och vågorna bära honom”, avslutar hon en aforism, och en annan lyder:

Vad vi nu behöva, är den fräckaste människan, den som en gång bar namnet Napoleon.<sup>70</sup>

Om Eklunds beundran av Napoleon är stor men reserverad, är Södergrans helt reservationslös. I ytterligare en aforism frågar hon retoriskt om det finns något mer hänförande ”än Napoleons fräcka gudomliga äventyrarnuna”.<sup>71</sup> Jämförelsen mellan Eklunds och Södergrans Napoleon-aforismer är intressant för att den visar på likheterna mellan de två författarna, men minst lika intressant för att den visar på skillnaderna mellan dem.<sup>72</sup>

Vad gäller hjältedyrkan i allmänhet och Napoleon i synnerhet kan det vara av intresse att se på den tidigare kommenterade aforismen om ”män av etisk halt” där Eklund beskriver sin läsning av bland annat ”Carlyles bok om hjältar”.<sup>73</sup> I den här boken, *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, skriver Carlyle utförligt om just Napoleon.<sup>74</sup> Carlyles tes är i korthet att historiens starkaste motor är stora ledare, det han kallar hjältar. Ingen hjälte är utan brister och det heroiska

ja långa tider framåt”, och nämner ”hans napoleonperiod, hans bismarck-period”. Vivi Eklund, *Jag minns min bror*, s. 13.

70 Södergran, *Brokiga iakttagelser* (Helsingfors 1919), s. 19f.

71 *Ibid.*, s. 19.

72 En ytterligare intressepunkt är att Södergran av Eklund räknades till samma kategori av hjältar och genier som Napoleon.

73 Se diskussion i II.4, ”Den fragmentariska betraktelsen”.

74 Thomas Carlyle, ”Lecture VI. The Hero as King. Cromwell, Napoleon: Modern Revolutionism” i *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History* (Lincoln/London 1966), s. 196–244.

194 ligger i deras kreativa förmåga inför svårigheter snarare än i deras moraliska fulländning. I en reflektion i skriver Eklund helt följdriktigt om Mussolini och Napoleon att de egentligen "sakna [...] politisk övertygelse", och att de liksom skalder är "brinnande andar som söka det lämpligaste materialet".<sup>75</sup>

I samma anda kritiserar Carlyle vanliga människors tendens att klandra historiens hjältar för deras misstag, trots att de inte själva på något plan kan mäta sig med hjältarna. Eklund uttalar sig alltså uppskattande om Carlyles bok, men hans egen hållning till historiens och konstens hjältar är ändå mer kritisk än Carlyles. Att dessa hjältar finns och är värda beundran tycks Eklund hålla med om, men de moraliska implikationerna är långt ifrån självklara, och ofta rentav mycket betänkliga.

Det romantiska geniet fortsätter att vara en källa för fascination för en Eklund som själv valt en helt annan väg för sitt författarskap. I den här reflektionen får det romantiska geniet framom kanske alla andra, Lord Byron, fungera som representativt exempel:

En stat av Goethe-likar – det tankeexperimentet är inte omöjligt. Men att bilda ett samhälle av lordar Byron – otänkbart, det vore ett monstrum rasande mot sig självt.

I alla fall är väl Eckermann-typen bäst skuren för ideal-samhället. En Goethe kunde, sådan praktborgare Johann Wolfgang än var, ställa till en del oreda i ensemblen. Då Eckermann en dag sporde mästaren, om ej Byron noga taget var mindre lämplig att se upp till, när det gällde människans högsta fostran, svarade Goethe ett eftertryckligt nej: allt som går

<sup>75</sup> Eklund, "Anteckningar" i Nya Argus nr 16 1927. Reflektionen återkommer i Hbl 29.12.1940 samt i *Loggbok på landbacken*, s 71f., men då har diktatorernas namn strukits.

utöver det vanliga måttet, det må sedligt kunna angripas, är av oskattbart värde. Goethe hade vördnaden för det demoniska, vilket är en betänkelig sak i ett samhälle.<sup>76</sup>

Här förekommer inget tydligt moraliskt ställningstagande om de tre författartyper som diskuteras. Det inbördes förhållande mellan dem som uttrycks är att om Byron är ett demoniskt geni, så är Goethe ett geni av en mer samhällsanpassad sort. Eckermann-typen, den som är "bäst skuren för idealsamhället" får man inte veta mycket om. Med tanke på att Eckermann främst är känd som utgivare av Goethes postuma verk och olika skrifter om författarkollegan, kan man anta att det är just avsaknaden av normsprängande genialitet, hans brist på originalitet, som gör honom så lämplig för idealsamhället. Byron, Goethe och Eckermann representerar också tre olika författartyper, och av dem kan man tänka sig att Goethe är den som låg Eklunds eget författarideal närmast. Beundran för en demonisk gestalt som Byron finns alltid där, men han betraktas och kommenteras utifrån. Den korta aforism som finns på samma sida i *Grått och gyllne* sammanfattar lakoniskt Eklunds syn på saken:

Genialitet är ofta prägnans på sanningens bekostnad.<sup>77</sup>

Eklunds eget konstnärsideal framkommer tydligt i den här reflektionen över Sigbjørn Obstfelder, en författare som Eklund låter representera den extatiskt geniala författartypen:

<sup>76</sup> Eklund, *Grått och gyllne*, s. 42. Reflektionen publicerades först i Studentbladet nr 14-15 1921.

<sup>77</sup> Ibid.

Sigbjørn Obstfelder var nog inte född på fel klot, han var i misstag född på ett klot. I den svävande etern hörde han hemma, mellan stjärnorna, där intet fotfäste är, men där det kanske strålar, gnistrar och ljuder som aldrig i materiens järnfamn. [...] <sup>78</sup>

Bildspråket är kosmiskt och eteriskt, vilket säkert är färgat av den dikt av Obstfelder som inledningen parafraserar. I den välkända dikten ”Jeg ser” beskrivs ett diktjag som ser på världen med nya ögon. Den sista strofen lyder: ”Jeg ser, jeg ser.../ Jeg er vist kommet paa en feil klode!/ Her er saa underligt...” <sup>79</sup> Det är en dikt som beskriver en extatisk, transcendental världsfrånvändhet som Eklund kan sympatisera med men inte godta för egen del. I aforismens andra stycke förklarar han på vilket sätt han skiljer sig från Obstfelder:

Men hela denna själsriktning är för mig ett slutet rum. Jag kan till och med känna fiendskap, såsom man gör inför det ogripbart främmande. Min självkänsla reser på sig, stilla men med nyvaknat högmod, och låter höra en tydlig röst: jag är ändå icke så utblottad, jag har mitt. Jag hör samman med jorden, med dess grus och stoft, men också med dess mäktiga källor. Dess problem äro mina, och de förstå. Av rymden förstår jag ej mer än vad som slutas mellan jordens törstande hud och det regngivande molnhavet, mellan himmelens tordön och de skuldbelastade människorna. <sup>80</sup>

78 Ibid., s. 18. Reflektionen publicerades också i en något längre form i *Ultra – Tidskrift för ny konst och litteratur – Kirjallistaiteellinen aikakauslehti* nr 5 1922, s. 75.

79 Sigbjørn Obstfelder, ”Jeg ser” i *Digte* (Bergen 1893), s. 15f.

80 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 18.

Eklund förankrar här sig i ett mer jordnära idiom och hävdar trotsigt att det förslår. Här får inställningen till det romantiska konstnär- och hjälteidealet ett tydligare uttryck. Det romantiska geniet är en konstnärstyp som Eklund beundrar, men som för honom är ogripbar och främmande. Eklund använder liknande formuleringar om Södergrans författarskap, och hävdar på ett motsvarande sätt sin egenart i jämförelse med den beundrade föregångaren.<sup>81</sup> Det romantiska geniet och den historiska hjälten må för Eklund vara föremål för beundran, men han ser sig själv som väsensskild från dem.

Eklunds förhållande till hjälteidealet framkommer i all sin motstridighet i en lång reflektion ur *Grått och gyllne*, som finns direkt efter den ovan diskuterade aforismen om Napoleon och ”kraftens fenomen”:

Skotten knallade i allt sävligare tempo. Nu och då visslade över huvudet en kula från en väl dold fiende, men utan riktig övertygelse, liksom bara på försök, och tallbarren och kvistarna rislade [sic] ner behagfullt och melodiskt. Det var i göjemånaden, och den dova tyngden i vår vinter höll på att lätta och ge rum för något spänstigt och högt, som sprang fram ur drivornas plastiska materia och en ny ton i luften över dem, eller kanske var det ur rymden, som blivit högre och renare och först nu verkligen var rymd. Jag lade till rätta några tallruskor i snön bakom en stam och skulle slå mig ned på bekvämaste vis; den luftiga sinnesbetagande friskheten var väl värd att njutas mera målmedvetet, i meditativ ro. [...] <sup>82</sup>

81 Eklunds förhållande till Södergran diskuteras ingående i avsnitt v.1, ”Inflytandets ångest”.

82 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 43f. Reflektionen, på ett löst anteckningsblad, är daterad den 13.5.1918, och skrevs alltså kort efter inbördeskrigets slut. Reflektionen trycktes, tillsammans med två andra, första gången i Studentbladet nr 19 1919 under rubriken ”Halvpolitiska betraktelser. Från våren 1918”.

198 Det är en idyllisk beskrivning av en dag i naturens famn – och det absurda är att det som beskrivs är en krigsskådeplats. Det finns inget blod, ingen död och ingen rädsla, bara skott som knallar i sävligt tempo och kulor som faller tallbarr och kvistar till marken – något som beskrivs som ”behagfullt och melodiskt”. Kriget är här i högsta grad sublimerat, soldaten som i verkligheten borde delta i striden har upphöjt sig till åskådare och njuter av ögonblicket. Den sublima förvandlingen från rädsla till lustförnimmelse har tydligen inträffat redan innan reflektionen tar vid, men ett eko finns i beskrivningen av vinterns dova tyngd som ”höll på att lätta och ge rum för något spänstigt och högt [...]”. Landskapet som beskrivs är också i övrigt sublimerat och man noterar det vertikala bildspråket: ”spänstigt och högt”, ”en ny ton i luften över dem”, ”ur rymden, som blivit högre och renare”. Det euforiska vertikala här är i skarp kontrast till de horisontala landskap som hos Eklund på typiskt idealistiskt vis förknippas med sinnlighet och vila.

Jagets reaktion inför det sublimerade ögonblicket är likaså typiskt för Eklund – han ämnar lägga sig ned i horisontalläge, ”på bekvämaste vis”, för att mera målmedvetet kunna njuta av den ”sinnesbetagande friskheten”, ”i meditativ ro”. Det är ett ögonblick av estetisk kontemplation som inträder mitt i stridens stund. Det här är också en av mycket få Eklundreflektioner som kan knytas till aktuella samhällspolitiska händelser, ett faktum som kanske gör estetiseringen av kriget ännu mer förbluffande. När *Grått och gyllne* utkom var det redan mer än åtta år sedan inbördeskriget, vilket Eklund deltog i som frivillig, men för läsarna var det säkert i färskt minne.<sup>83</sup>

83 Vivi Eklund skriver att Eklund redan innan kriget bröt ut meddelade att han tänker delta som frivillig, trots att han inte kunnat utföra värnplikten



Efter att scenen etablerats i inledningen, kommer det historiskt sublimes in i bilden, då jaget får syn på en ung soldat, hans "närmaste kamrat i keden". Kamraten står där lätt framåtlutad med geväret i hand, "samlad och beredd i var tum av sin kropp". Han är en sinnebild av det vertikalt sublimes landskap som målats upp i stycket innan. Därpå följer en romantiserande beskrivning av kamratens uppsyn, hans blick som "i sin lugna, säkra glädje spelade över nejden", hans beredskap att blixtnabbt höja geväret och utan tvekan kasta sig "in i stormningens tummel". Texten avslutas sedan med en förflyttning uppåt, från observations- till reflektionsplanet:

Jag tänkte på att denna gosse för några veckor sedan var mitt inne i skolans splittring och själstorka, men tanken blev absurd, omöjlig. Här var han hel, sig själv i varje nerv och varje liten rörelse. Ett ungt friskt träd, vars rötter vättes av de kristalliska klara flöden som gå fram i allt oanfrätt liv.

I en sekund stod det klart för mig vad striden kan betyda för ett folk.<sup>84</sup>

Textens antiintellektuella, kropps- och stridsförhäriligande patos är svårt att riktigt ta på allvar idag, men 1926 var det betydligt mer rumsrent. Det anmärkningsvärda med texten är ändå inte främst de vitalistiska och snudd på fascistiska tendenserna, utan kontrasten mellan det som sägs och det som görs. Diktjaget som beundrar sin kamrats mod och handlings-

p.g.a. hälsoproblem. "Den våren var Ragnar två veckor i fält", är systemens korthuggna upplysning om krigsdeltagandet. Vivi Eklund, *Jag minns min bror*, s. 87f. Eklund själv skriver i ett brev till Hagar Olsson: "I februari var jag på Savolax-fronten, bl.a. vid intagningen av Varkaus. Sårad blev jag icke, men strapatserna togo på min svaga fysik så att jag, då kompaniet [...] för andra gången reste ut [...] ej kunde följa med." Eklund brev nr 61 till Hagar Olsson, 26.5.1918, Svenska litteratursällskapets arkiv, mapp 783.

84 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 44.

200 kraft har själv just bäddat åt sig med tallruskor för att kunna njuta av stundens estetiska värde i lugn och ro. Reflektionens jag intar alltså en strikt passiv hållning till skeendet, mitt i stridens hetta tänker han lägga sig ned, totalt handlingsförlamad, för att bättre kunna avnjuta och reflektera över kamratens handlingskraft och krigets sköna skådespel. Det orimliga i det här upplägget lyfter fram det konstruerade i reflektionen – dess karaktär av intellektuellt tankeexperiment.

Reflektionen är ett exempel på såväl förhårligandet av det sinnliga varandet i naturen, som på upplevelsen av det sublima. Här framkommer också sällsynt tydligt den kluvenhet mellan intellektuell reflektion och antiintellektuell sinnlighet som präglar Eklunds naturreflektioner. På det mimetiska planet beundras den stridande kamraten, som i sin handlingskraft och starka kroppslighet är ett ”ungt friskt träd”, som i kriget undkommit ”skolans splittring och själstorka”. Men den som gör reflektionen är själv helt passiv, handlingsförlamad, och hela scenen är i sista hand en intellektuell konstruktion – ett faktum som accentueras av uppläggets orimlighet.

\*

Det sublima intar en speciell position i den estetiska idealismens tradition. Begreppets anknytning till fulhet, kaos och förstörelse har fascinerat filosofer, författare och konstnärer sedan 1700-talet, med ett tilltagande intresse under romantiken. För R.R. Eklund är det sublima ofta kopplat till slätten, men också det historiskt sublima är relevant för förståelsen av hans aforistik.

Eklunds sublimitetsbegrepp har den egenheten att det ofta kopplas till bebyggda landskap. Den österbottniska slätten är ju heller ingen orörd prärie, utan odlad åkermark. Ett exalterat romantiskt sublimitetsbegrepp är aktuellt i *Jordaltarets*

prosadikter om ”den måttlösa rymden”, men så småningom ersätts det exalterade med en mer lågmäld och kritisk syn på den sublimes upplevelsen.<sup>85</sup> I *Jordaltaret* knyts det sublimes till inspiration och kreativ potential, medan det i *Loggbok på landbacken* förvandlats till en upplevelse som inte förmår beröra. ”Det är i en annan aspekt jag nalkas naturen”, skriver Eklund, och syftar då på naturen som sinnlighet, som den plats där han kan gömma sig undan kravet på att producera skrift.<sup>86</sup>

Också det historiska sublimes är för Eklund ett problematiskt begrepp. Dels finns det drag av äkta dyrkan inför författargenier av romantisk typ (Södergran, Lord Byron) och historiens krigiska enväldshärskare (Napoleon, Nero), dels finns en inbyggd kritik mot hjälteidealet som inte minst framkommer i den totalt motsatta attityd som implicit framkommer i Eklunds reflektioner. Som exempel kan anföras reflektionen ovan där en soldat beundrar sin handlingskraftiga kamrat, men själv ligger överksam och ser på. Det sublimes ögonblicket är här relevant också på en övergripande nivå. Det är per definition en helt passiv hållning, där en intresslös betraktare enbart är verksam genom sitt intellekt. Hos Eklund är det här dubbla perspektivet ständigt närvarande. Hans författarskap är övermåttan intellektuellt och reflekterande, men det är trots det ofta sinnligheten och handlingskraften som lyfts fram som ideal.

85 Eklund, *Jordaltaret* s. 23f. Se diskussion ovan i avsnitt IV.3, ”Det sublimes och skapandet”.

86 Eklund, *Loggbok på landbacken*, s. 27f.



Fantasin, icke tanken, bör vara vehikeln i det jag skriver. Min tanke är en skumpande bondkärra på slätten: den rullar och rullar och tyckes aldrig komma fram.<sup>1</sup>

**I** DISKUSSIONEN OM det sublima, om det romantiska geniet och om regressionstematiken har ett annat tema ständigt gjort sig gällande – problematiken kring skrivandets möjlighet. I Eklunds aforistik finns svårigheten med att författa hela tiden med som en underström, och ofta som ett direkt motiv för aforismerna. Skrivblockeringen innehar en speciell position som tema då förmågan till litterär produktion är ett villkor för att något annat tema alls ska kunna behandlas. Eklunds aforistik fungerar ofta som arena för kampen med skrivblockeringen. I det övriga författarskapet syns problematiken närmast som ett yttre faktum, i böckernas förhållandevis ringa antal och knappa omfång.

Fantasin ställs mot tanken i aforismen ovan, och här handlar det explicit om skrivandet. Än en gång blottläggs här den allt övergripande motsättningen i Eklunds författarskap: fantasin är det gyllne idealet, tanken den gråa verkligheten. Han upphöjer fantasin över tanken, men hans författarskap vittnar om att tanken ändå alltid triumferar till slut. Den här själsliga motsättningen är ett resultat av – och kanske också en orsak till – den skrivproblematik som är ett så dominerande tema i hans texter. I aforismen ovan beskyller Eklund sin tanke för att rulla och rulla utan att komma fram. För en utomstående bedömare kan det ändå te sig som att Eklunds tanke skör-

1 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 83.

dar fler lagrar än hans fantasi. Den här aforismen är från den tidiga samlingen *Grått och gyllne*; senare förlikade han sig mer med sin specifika talang, och blev också, relativt sett, allt mer produktiv. Som motiv försvann skrivproblematiken trots detta ingenstans.

Också Eklunds filosofiska intresse verkar vara förknippat med skrivproblematiken. Hos Nietzsche är det främst det extatiska skapandet som lockar, Schopenhauer studeras som litterär förebild och auktoritet på det skrivnas område, Kierkegaard citeras ur sin författarsjälvbiografi. Som tidigare noterats är det främst två ämnen som återkommer i Eklunds kommentarer om böcker: jaget och skrivandet. Uttryckt på ett annat sätt verkar den brännande frågan vara: hur är det möjligt att dessa författare kan skriva och hur ska jag kunna göra det själv?

I det här kapitlet undersöks skrivblockeringen som tema för Eklunds aforistiska författarskap. Eklunds positionering som en outsider i jämförelse med samtidslitteraturen diskuteras, liksom förhållandet till de stora förebilderna Schopenhauer och, särskilt tidigare i författarskapet, Södergran. Eklunds relation till förebilderna undersöks via den teori om inflytandets ångest som Harold Bloom lagt fram. Eklunds förhållande till den finlandssvenska modernismen sätts i relation till hans nietzscheanska konstsyn tidigt i författarskapet, och hans medvetna distansering från rörelsen konstateras vara knuten till omvärderingen av denna konstsyn. Svagheten som ett tema inom ramen för skrivproblematiken undersöks också. Avslutningsvis diskuteras den dödstatematik som redan tidigare kommit upp i avsnitt III.1, den här gången med fokus på skrivandet och den idealistiska värdegrund som tillåter en syn på döden som ett idylliskt tillstånd.

## V.1 INFLYTANDETS ÅNGEST – SÖDERGRAN OCH SCHOPENHAUER

Den amerikanska litteraturteoretikern Harold Bloom har i *The Anxiety of Influence* (1973) lyft fram en problematik som är relevant för R.R. Eklunds författarskap. Det handlar om en teori om poesi som utgår från att det poetiska inflytandet alltid är förknippat med ångest. Poesins historia kan ses som en ångestladdad väv av inflytande: "Poetic history [...] is held to be indistinguishable from poetic influence, since strong poets make that history by misreading one another, so as to clear imaginative space for themselves."<sup>2</sup> Enligt Bloom är den poetiska historien en oavbruten ström av inflytande där ingen poet står utom inflytandets sfär. Genom felläsningar av föregångarna skapar poeten ett imaginärt utrymme för sin egen författarverksamhet.<sup>3</sup> Det här gäller dock inte alla poeter:

My concern is only with strong poets, major figures with the persistence to wrestle with their strong precursors, even to death. Weaker talents idealize; figures of capable imagination appropriate for themselves. But nothing is got for nothing, and self-appropriation involves the immense anxieties of indebtedness, for what strong maker desires the realization that he has failed to create himself?<sup>4</sup>

Den starka poeten omvandlar inflytandet till något eget, medan den svaga stannar på idealiseringens och imitationens nivå. I fallet R.R. Eklund kan man konstatera att Bloom utan

2 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (Oxford 1973), s. 5.

3 Bloom introducerar termen misprision (ung. felförståelse, min övers.) för de medvetna eller omedvetna felläsningar den yngre poeten begår. *Ibid.*, s. 7.

4 *Ibid.*, s. 5.

206 tvekan skulle placera honom i de svaga poeternas kategori – där hamnar nästan alla poeter.<sup>5</sup> Intressantare än att placera författare i kategorier är ändå att se på hur Blooms ångest manifesterar sig hos dem, och på vilka mekanismer och mönster ångesten uppvisar.<sup>6</sup>

Holger Lillqvist noterar att Eklund redan 1916, i en recension av Edith Södergrans debutdiktsamling, uppvisar tecken på ett ångestladdat mindervärdeskomplex i Blooms anda.<sup>7</sup> ”På så gott som varje sida får man en smärtsam förnimmelse av sin egen inskränkthet och efterblivenhet”, skriver Eklund i en uppmärksammas formulering om Södergrans *Dikter*.<sup>8</sup> Det här uttalandet skulle av Bloom säkert ses som ett tecken på svaghet, men samtidigt ska noteras att Eklund vid det här tillfället ännu inte hade debuterat, utan var en 20-årig nybliven student med författarambitioner. Dessa ambitioner nämner Eklund i ett brev till Hagar Olsson den nionde november 1916, alltså drygt två veckor innan Södergranrecensionen publiceras:

För övrigt har jag även tänkt på att försöka få ut en bok. Men eftersom manuskriptet ännu är obefintligt, torde det dröja någon tid ännu. Visserligen har jag smått arbetat på det

5 Starka poeter verkar för Bloom oftast vara de traditionellt riktigt stora namnen, gärna inom en romantisk litterär tradition: Keats, Shelley, Emerson, Whitman, Dante, Chaucer, Spenser, Milton, Goethe, Hugo, Blake, Wordsworth, Baudelaire, Rilke och Yeats är exempel som nämns i ett och samma stycke. Det finns flera och alla är inte jämnstarka. Bloom, s. 90f.

6 Jag översätter ”anxiety of influence” som ”inflytandets ångest”, men anxiety är ett mångtydigt ord som också kan betyda bl.a. oro, ångslan och fruktan. Hos Bloom handlar det dels om den oro poeten alltid känner för att hans text kanske inte är hans egen, dels om den ångest kravet att leva upp till föregångarnas standard ger upphov till.

7 Lillqvist, s. 345f.

8 Eklund, recension av Södergrans *Dikter* i Vasabladet 26.11.1916.



i ett års tid, men det är så svårt att finna sin form, och resultatet vill bli lika med noll. Men behovet finns kvar. Ni känner till det där – alla kvalen och tvivlet på sin förmåga, ibland en stund av segervisst skapande, som snart slocknar i missmod.<sup>9</sup>

Eklunds beskrivning av skapandets våndor är här ganska allmängiltig men passar onekligen in i Blooms mönster av ångest, även om ”alla kvalen och tvivlet” inte direkt knyts till några föregångare, såsom fallet är i Södergran-recensionen. Edith Södergran hörde till en fåtalig skara upphöjda författare som Eklund beundrade närmast reservationslöst. Förutom i recensionen syns denna beundran speciellt i en längre svit reflektioner i *20 år ung dikt* (1936).<sup>10</sup> Flera av de längre reflektionerna är meditativa och fritt associerande till sin karaktär – Eklund jämför Södergran med Heliga Birgitta, sömnpredikanten Karolina Utriainen och Zolas Marie de Guersaint – idel storartade, mytomspunna och hänryckta kvinnor.<sup>11</sup> Här kan skönjas en tanke från Schopenhauer om genialiteten som nära besläktad med det extatiska vansinnet.<sup>12</sup> Schopenhauer skriver om det här:

Man träffar också sällan på en stor genialitet parad med förhäskande förnuftighet, utan omvänt äro geniala människor

9 Eklund, brev nr 3 till Hagar Olsson, 9.11.1916.

10 Sviten ingår i sin helhet också i *Rymd och människa* två år senare, med små förändringar. Jag citerar ur den tidigare källan.

11 Eklunds bild av Södergran är i det här avseendet helt i linje med den Södergranmyt som höll på att ta form redan på trettioalet och i viss mån står sig än idag.

12 Schopenhauer påpekar själv att denna tanke finns redan hos Platon, men ingen har skrivit så ingående och så inflytelserikt om geniet som Schopenhauer själv. Se t.ex. Schopenhauer, *Världen som vilja och föreställning*, § 36, s. 274–287.

ofta underkastade häftiga affekter och oförnuftiga passioner. Grunden härtill är dock ej svagt förnuft, utan dels en ovanlig energi i hela viljeföreteelsen [...], dels övervikten av den åskådande kunskapen genom sinnen och förståndet över den abstrakta [...].<sup>13</sup>

Schopenhauers ser geniet som en varelse som inte fungerar enligt sitt förnuft utan enligt sin känsla och sina sinnen (här bör påpekas att förståndet för Schopenhauer är något helt sinnligt och oreflekterat – till skillnad från förnuftet). Den här uppfattningen överensstämmer i stort med en från Kant utgående idealistisk estetik, och med romantikens konstsyn i bred mening. Eklunds bild av Södergran blir också den av en romantisk världsfrånvänd diktarpåstanna – ett medium för högre makter. En av reflektionerna lyder:

Verbalinspiration – man kan börja tro på den vid läsning av Edith Södergran.”<sup>14</sup>

Verbalinspiration – tanken om att en helig skrift, i västerländsk tradition oftast Bibeln, är inspirerad eller dikterad av Gud ord för ord – är ett intressant begrepp i sammanhanget då det betonar såväl det religiösa som det hänryckta i Södergrans poesi. Det mytologiska inslaget i gestalten Södergran förstärks också – hon blir i den här aforismen lika mycket medium som poet. Här finns ingen utskrivna jämförelsepunkt, men det är lätt att tänka sig Eklunds eget mödosamma skri-

<sup>13</sup> Ibid., § 36, s. 281.

<sup>14</sup> Eklund, ”Kring Edith Södergran” i Elmer Diktonius och Rabbe Enckell (red.) *20 år ung dikt* (Tammerfors 1936), s. 50.

vande som motpolen. Tydligare är Eklunds närvaro i den direkt påföljande reflektionen: 209

”Att få förnuftet borttaget.” Såsom extatikerna säga. Att känna dammarna sprängas och för några ögonblick få gå lätt och fritt, utan det beräknande medvetandets träldomsok.<sup>15</sup>

Här finns en idealistisk-romantisk diktartadition i bakgrunden. Det intuitiva och omedelbara skapandet är ett ideal som kan följas från romantiken, via Schopenhauer till Nietzsche, som kanske är den som mest direkt finns i åtanke här. Det beräknande medvetandet är just det som skiljer den vanliga människan från geniet. Geniet har förmågan till det intresselösa betraktande som krävs för att skapa riktig konst. Schopenhauer skriver: ”Följaktligen är genialiteten förmågan att hålla sig rent åskådande, [...] d.v.s. att fullkomligt lämna ur ögonen sitt intresse, sitt viljande, sina syften [...]”<sup>16</sup> Detta till skillnad från vanliga människor vilka sitter fast i det beräknande, intresse- och förnuftsstyrda sättet att vara i världen.

De två övriga kortare reflektionerna i *20 år ung dikt* är mer explicita vad gäller Eklunds syn på vilka egenskaper hos Södergran som gör henne till en unik diktare inom sin generation:

Men hon lever och är verklighet.

Hon skapar med ögat. Hon gör av intet. Vi vältra stenar, böka i jorden, resa kummel, vila oss och blicka över vårt verk; och det är alltid samma jord. Hon har en ny grund, ny luft, nytt ljus.<sup>17</sup>

15 Ibid.

16 Schopenhauer *Världen som vilja och föreställning*, § 36, s. 276.

17 Eklund, ”Kring Edith Södergran”, s. 49.

210 Lillqvist konstaterar att reflektionen fokuserar på ”det aktivt nyskapande i [Södergrans] poetik” och att skapandet med ögat knyter an till en romantisk konstsyn.<sup>18</sup> Reflektionen betonar det väsensskilda i det Södergran gör i jämförelse med det ”vi” som ”vältra stenar, böka i jorden, resa kummel, vila oss och blicka över vårt verk”. Lillqvist ser en referens till Diktonius förutsägelse om Södergrans poetiska inflytande i Arbetarbladet 1923, där han bl.a. skriver om den ungdom som kanske ”bökar i den heliga jorden mer än hon”.<sup>19</sup> Det här är en intressant tanke, och likheterna mellan texterna är många – också Diktonius betonar Södergrans ”nybyggarhand” och talar om henne som ett ljus och en svävande gestalt. En annan, och mer sannolik, referens finns i Eklunds eget författarskap, där premissen för *Jordaltaret* är just den här – en diktare in spe gräver i jorden och bygger ett altare (eller ett kummel) för att uppnå et nietzscheanskt övermänniskotillstånd av skapande. När vi efter den sista dikten lämnar diktjaget vid sitt kummel vet vi inte hur det kommer att gå. Diktjaget sitter vid sitt altare ”i väntan på lågan som skall springa fram ur dess mörker och svinga sig mot skyn”. I den här reflektionen antyder Eklund svaret. Efter det mödosamma vältrandet och bökandet ser reflektionens ”vi” ut över sitt verk, ”och det är alltid samma jord”. Södergran, däremot, ”har ny grund, ny luft, nytt ljus”. Det transcendentala språnget, som Södergran vågat, lyckas inte för Eklund och hans jordbundna gelikar. På

18 Lillqvist, s. 340. Man kunde tillägga att seendet särskilt för Schopenhauer intar en särställning som det renaste sinnet (vilket betyder att det är obesudlat av viljan). Schopenhauer, *Världen som vilja och föreställning*, § 38, s. 293–295. Betoningen av seendet i Södergran-aforismerna är också helt i linjen med Torsten Petterssons tes om seendet som ”en central [...] enhets-skapande faktor” hos Eklund. Pettersson, *Gåtans namn*, s. 118.

19 Diktonius, ”Edith Södergran är död” Arbetarbladet 6.7.1923. Citatet ur *Meningar 1921–1943* (Helsingfors 1957), s. 215.

motsvarande sätt är det i den genast därpå följande reflektionen: 211

Edith Södergran är paradoxen, vi syllogismen. Jag uppfattar henne religiöst. Hon har gjort språnget. Vi kråla vidare på vår buk. Med alla våra Prometheustag och subtiliteter, med all vår dikt, som ofta inte annat är än ett behändigare sätt att köra plogen.<sup>20</sup>

Det religiösa, eller nietzscheanska, ”språnget” kontrasteras mot krälandet på buken som reflektionens ”vi” är dömda att fortsätta med. ”Vi” är kanske de övriga diktarna i Södergrans generation, alltså de som skriver i *20 år ung dikt*. Säkert är i varje fall att Eklund räknar sig själv in i bukkrälarnas sällskap. Man noterar uttrycket ”köra plogen”, en bild som frammanar såväl det enkla, monotona kroppsarbetet som den i Eklunds text ständigt återkommande jorden. Även om Södergrans ställning som geni i romantisk mening är ohotad, kan det vara värt att notera att Eklunds beundran för den typ av euforiskt, explosivt extatiskt skapande som hon står för i de här reflektionerna inte är total. I flera andra aforismer och reflektioner försvarar han ”bökandet i jorden” som en annorlunda men likvärdig form av kreativ verksamhet:

Konsten *kan* vara ett oartikulerat skri – om man har bröstton nog och hjärtat ger det friska materialet. Konsten kan ock vara ett mödosamt mosaikarbete. Och konsten kan vara någonting mellan dessa grovt angivna poler. Konsten är det mest odefinierbara som finnes.<sup>21</sup>

20 Eklund, *20 år ung dikt*, s. 50.

21 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 25.

212 Det ”oartikulerade skri” Eklund nämner är lätt att läsa som en ganska direkt hänvisning till Hagar Olssons *Själarnas ansikten* (1917), där Olsson låter sin ”förkunnare” utropa: ”Det gives ingen ’konst’ och människans skapande skall vara ett oartikulerat skri in mot det oändliga”.<sup>22</sup> I sin debut gick Eklund i konspiratorisk dialog med samma bok, så markeringen här visar att han under tiden mellan sina två första böcker omvärderat sin syn på Olssons extatiska modernism.<sup>23</sup> Det mödosamma mosaikarbetet ligger kanske närmare Eklunds eget sätt att arbeta. En liknande apologi för den mödosamt arbetande diktaren hittas i en kort aforism, som tidigare citerats i samband med diskussionen om hjältedyrkan: ”Genialitet är ofta prägnans på sanningens bekostnad.”<sup>24</sup> I *Rymd och människa* hittas ytterligare en liknande sentens som än en gång visar på hur väsensskild den jordbundne Eklund är från Södergran, som ”har gjort språnget”:

Att segt och envist försöka hålla sin stil – det är kanske hela livet.<sup>25</sup>

Att ”segt och envist” stå på sig i stilfrågor och att upphöja den här envisheten till ”hela livet” – mycket längre från den expressionistiska poetik Eklund såg hos kollegor som Södergran och Olsson kan man knappast komma.

Hos Eklund framträder textuella karaktärsdrag som passar väl in i Blooms beskrivning av starka poeters ångest. Den svage poeten känner enligt Bloom inte ångest vid läsningen av en inflytelserik kollega, utan nöjer sig med att beundra och

22 Hagar Olsson, *Tidig prosa* (Helsingfors 1963), s. 123.

23 Welander, s. 92–103.

24 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 42. Se avsnitt IV.4, ”Genidyrcan”.

25 Eklund, *Rymd och människa*, s. 67.

kopiera. Det här passar dåligt in på aforistikern Eklund som ofta uttrycker så stark ångest inför inflytandet. *Lyriskern* Eklund går möjligen att passa in i Blooms mall för svaga författare; *aforistikern* Eklund, däremot, representerar oftast de för Bloom typiskt ”starka” karaktärsdragen – felläsningar, kritik och respektlöshet. Inför en diktare av så helt annan typ än Eklund själv som Södergran är, kan Eklund uttrycka sig förbehållslöst beundrande. Hon står för det hänryckta, för fantasins gyllenskimrande eufori, men för Eklund är det här ett ouppnåeligt ideal. Ångesten i förhållande till Södergran som förebild är speciellt tydlig hos den unga Eklund som i sin recension av *Dikter* ger uttryck för en ”smärtsam förnimmelse av sin egen inskränkthet och efterblivenhet”. I sviten aforismer i *20 år ung dikt* har den här ångesten i viss mån mattats av hos en författare som inte längre känner ett lika starkt krav att leva upp till Södergran som diktare. Här har den skrivandets dubbla standard som diskuterades i avsnitt II.5 redan börjat mjukas upp. Eklunds insikt i hur väsensskild han är från en konst som är ”ett oartikulerat skri” frigör honom i fallet Södergran åtminstone delvis från inflytandets ångest. I jämförelse med andra författare, som i likhet med Eklund snarare sysslar med ”mödosamt mosaikarbete”, kvarstår däremot problematiken. Detta gäller alldeles särskilt Eklunds förhållande till Schopenhauer.

I reflektionerna ovan framställer Eklund Södergran som det hänryckta geniet som ”gör av intet”. I en reflektion om hennes *Samlade dikter* 1940 ger han en till den här delen helt annorlunda bild. Här beskriver han, i enlighet med Hagar Olssons förord, hur Södergran ”sökt vägledning” först hos Schopenhauer och Nietzsche och slutligen hos ”Evangeliet

214 och naturen”.<sup>26</sup> I jämförelse med reflektionerna som betonar Södergrans poesi som ”verbalinspiration”, är den explicita inplaceringen i en konkret traditionslinje ett tecken på en omvärdering i Eklunds syn på Södergrans poesi. Hans uppskattning av hennes författarskap verkar inte vara mindre, men det verkar betyda något annat för honom. Han vidhåller fortfarande att ”det är något av naturfenomen hos diktaren Edith Södergran”, men därefter använder han största delen av texten till att nyansera, för att inte säga omvärdera, denna karakteristik. Södergran äger ”ett kallt vägande intellekt och en stark etisk vilja, som aldrig gav upp kampen för den egna personlighetens moraliska fullkomning”.<sup>27</sup> Det låter sig sägas, men samtidigt verkar texten handla lika mycket om Eklunds egen kierkegaardska utveckling från estetisk till etiker. Detta intryck förstärks av att Eklund vidare framhåller att Södergran synes ”ha haft en stark känsla av det estetiskas begränsning”, och ytterligare av den långa passage ur Nietzsches ”Schopenhauer als Erzieher” han sedan citerar:

Ditt sanna väsen ligger icke djupt förborgat inom dig, utan omätligt högt över dig, eller åtminstone över det, som du är van att taga för ditt jag. Dina sanna uppfostrare och bildare förråda för dig, vilken ditt väsens sanna urmening och grundämne är. Förvisso, det gives nog andra medel att finna sig själv, att ur den bedövning, vari man vanligen lever som i ett dystert moln, komma till sig själv, men jag vet intet bättre, än att besinna sig på sina uppfostrare och danare.<sup>28</sup>

26 Eklund, ”Edith Södergrans samlade dikter”, Svenska Pressen 7.12.1940.

27 Eklund parafraiserar här Hagar Olssons förord till boken.

28 Ibid. Passagen är citerad ur Nietzsche, *Schopenhauer såsom uppfostrare*. Ötidsenliga betraktelser III, övers. Richard Hejll (Stockholm 1925), s. 40f. Citatet är ordagrant, men ett stycke är utelämnat efter andra meningen.



Eklund hade redan 1926 nedtecknat samma passage i en anteckningsbok, tydligen med avsikt att senare använda den.<sup>29</sup> Det gör han, förutom i Södergranreflektionen ovan, också i *Loggbok på landbacken*, där den får avsluta hela boken.<sup>30</sup> Han skriver att Södergran ”med sin törst efter rening och fullkomning” bör ha uppskattat citatet, men det känns som en ganska vag motivering för att införa det långa citatet i en förhållandevis kort text om Södergrans *Samlade dikter*. Snarare handlar det om att Eklund här skriver om sig själv, eller åtminstone om ett karaktärsdrag hos Södergran han identifierar sig med.

Den omvärderade synen på Södergran, som en som i högsta grad stöder sig på ”sina uppfostrare och danare”, medför också att hon inte längre framställs som ett ouppnåeligt ideal, utan tvärtom som en diktare som Eklund själv kan jämföra sig med. Utvecklingen från estetik till etik – Nietzsches citat handlar i högsta grad om jagets *etiska* utveckling – är i sista hand det som berättigar Eklunds mer självsäkra position. I jagets kamp ”för den egna personlighetens moraliska fullkomning” är Eklund Södergrans ödeskamrat, oavsett skillnaderna i deras estetik.

Eklund själv visste redan tidigt att han ville ”besinna sig på sina uppfostrare och danare”. I ett brev till Hagar Olsson den 30 oktober 1916 beskriver den 21-årige Eklund sig själv genom att ”nämna några namn: Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Emerson, Hans Larsson; E.A. Karlfeldt har även spelat en

29 Eklund, anteckning 25.10.1926, i anteckningsbok daterad 4.5.1920.

30 I *Loggbok på landbacken* förses den med en kort inledning resp. avslutning: ”Jag slår upp Nietzsche – länge sen sist! – och finner: [här följer Nietzsche-passagen något modifierad] Skönt med folk som stryker själens ruta klar.” Eklund, *Loggbok på landbacken*, s. 105f.

25. 10. 26.

Ur Nietzsches „Schopenhauer als  
Erzieher“:

„Ditt samma väsen ligger icke djupt  
förlagat inom dig utan omåttligt högt  
öfver dig, eller åtminstone öfver det, som  
~~du~~ du är van att taga för ditt jag. Dina  
samma uppfostrare och bildare förräda  
för dig, vilken ditt väsens samma in-  
mening och grundämne är —“ —

„Förvisso, det givres, nog andra ne-  
del att finna sig nödv, att us den be-  
dörring, vart man vanligen lever  
som i en dystert mola, komma till  
sig nödv, men jag vet intet bättre,  
än att besinna sig på sina uppfostr-  
are och danare.“

---

Finlands svenska litteratur sedan  
sekelöfvet — vad skall man säga  
om Janne Levin av papper, som med

ANTECKNING 25.10.1926: "UR NIETZSCHES 'SCHOPENHAUER  
ALS ERZIEHER'".

betydande roll”.<sup>31</sup> Han konstaterar också att han än så länge läst ”ganska obetydligt av deras verk”, men ”har deras syftning någorlunda klar [...] och känner frändskap med dem”. Man noterar än en gång Hans Larsson, en filosof med intresse i såväl Kant, Schopenhauer och Bergson; mest känd för sina teorier om begreppet intuition. I såväl *Intuition* som *Poesiens logik* lyfter han fram intuitionen som en förutsättning för poesin, en tanke som tilltalade den Eklund som i den i kapitlets inledning citerade aforismen utropar: ”Fantasin, icke tanken, bör vara vehikeln i det jag skriver”.

Brevet skickades knappt tre år innan Eklunds debutverk *Jordaltaret* utkom och i den boken är Nietzsches tankar en dominerande kontext. I Eklunds andra bok, aforismsamlingen *Grått och gyllne*, har Nietzsche en mer undanskymd position och Eklunds aforismer tar upp ett flertal andra tänkare och författare (över trettio personer nämns i *Grått och gyllne*, de flesta av dem är författare).<sup>32</sup> Schopenhauer är en av dem, och mer än någon av de andra lyfts han av Eklund upp som (oppnåeligt) föredöme både som tänkare och som stilist:

Det är nedslående för ens självkänsla att läsa Schopenhauers anteckningar, när man fröjdats över att känna sin tanke livskraftig och smickrat sig med dess resultat. Måhända skulle den tyska bitvargen erkänna ett tankeembryo också hos mig, men rätt tvivelaktigt är det. Och intet under. Ty av kosmiska mått är Schopenhauers ande; i världskänedom, skarpsyn och klarhet synes den ha nått det yttersta. Hans tanke håller sig, alla indignationsutbrott till trots, tätt intill *saken*, liksom

31 Eklund, brev nr 2 till Hagar Olsson, 30.10.1916.

32 Se diskussion i avsnitt II.4, ”Den fragmentariska betraktelsen”.

hans språk smyger sig till tanken som en välsittande dräkt.  
[...]<sup>33</sup>

Den ”bloomska” ångesten manifesterar sig explicit redan i reflektionens inledning. I jämförelse med en ande ”av kosmiska mått” är en viss känsla av underlägsenhet förståelig, men just den oreserverade beundran som Eklund här ger uttryck för ligger nära Blooms karakteristik av den idealiserande, svaga poeten. Schopenhauer skrev ju själv gärna i aforistisk form och det är naturligt att se honom som en förebild i det formatet. Att få sitt språk att ”smyga sig till tanken som en välsittande dräkt” är väl något som varje aforistiker eftersträvar. Problemet ligger i att Eklund jämför sig själv med de bästa inom den filosofiska aforismens fält. Sven Willner påpekar att bland de författare som Eklund uttrycker sin beundran för finns ”sådana aforismens mästare som Schopenhauer, Nietzsche, Paul Valéry, Vilhelm Ekelund, C A Ehrensverd [...]”.<sup>34</sup> Tankens och språkets förening har Eklund själv visserligen uppnått ibland, men i fortsättningen av betraktelsen går han hårt åt sin egen text:

Ser jag, efter denna upplevelse, på mina fattiga rader, finner jag dem fela just i detta väsentliga: de glida över, gripa icke in, ha ej tillräckligt befriats från frasens allmänlighet, utan fladdra som löst påsatta plagg kring realitetens kött. Har jag rätt att räkna mig till skriftställarne, så tillhör jag väl i Schopenhauers indelning den lägre klass, som tänker *för att* skriva. Men vackert så. Också om jag icke får räkna mig till de sällsynta, som skriva enbart *emedan* de ha tänkt, så behö-

33 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 39f.

34 Willner, s. 95.

ver jag ej frukta att öka mängden av dem, som skriva utan att tänka.<sup>35</sup> 219

Jämförelsen med Schopenhauer är förkrossande för Eklund. Samtidigt tål det att sägas att Eklund säkert syndar mindre än de flesta i fråga om att tänka innan han skriver. Holger Lillqvist kommenterar att de sista orden ”kan läsas som ett ironiskt understatement; den självreflekterande tanken är ju själva grunden för hans skrivande – intill förlamning”.<sup>36</sup> Det ställe hos Schopenhauer som Eklund hänvisar till finns i *Parerga und Paralipomena* (1851), den bok av filosofen som fick kanske störst genomslagskraft.<sup>37</sup> Kapitlet heter ”Über Schriftstellerei und Stil” och en svensk översättning där passagen ingick utkom redan 1904 under titeln *Tankar och fragment ur Arthur Schopenhauers filosofi*.<sup>38</sup> De tre kategorierna av skriftställare Eklund nämner är hämtade ur följande Schopenhauer-reflektion:

Ur en annan synpunkt kan man säga, att det finns tre olika slag af författare: först sådana som skriva utan att tänka. De skriva ur minnet, ur reminiscenser eller omedelbart ur an-

35 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 40.

36 Lillqvist, s. 346.

37 Detta trots titeln, ”Tillägg och appendix”, och det faktum att Schopenhauer själv var av åsikten att hans filosofi i allt väsentligt fanns presenterad redan i *Världen som vilja och föreställning*. Han ansåg att alla hans övriga verk bara var preciseringar. Möjligen bidrog den kärnfulla aforistiska formen till bokens genomslagskraft.

38 Det rör sig om en sammanställning där fragment ur flera av Schopenhauers böcker sammanställts enligt ämne. I boken finns reflektionen under den något otympliga rubriken ”Om omdöme, kritik, bifall och rykte. Skriftställarskap och stil. Läsning och böcker. Lärdom och lärda.” Jfr Schopenhauer, ”Über Schriftstellerei und Stil“ *Parerga und paralipomena: kleine philosophische Schriften*. Zweiter Band (Zürich 1977), s. 548–602.

220 dra böcker. Den kategorien är den talrikaste. – För det andra sådana, som tänka, medan de skrifva. De tänka för att skrifva. Äro särdeles vanliga. – För det tredje sådana som tänka, innan de skrifva. De skrifva blott därför, att de ha tänkt. Äro sällsynta.<sup>39</sup>

Det är hårda kriterier Schopenhauer ställer upp, och inte helt överraskande kan man se en parallell till Blooms indelning i starka och svaga poeter.<sup>40</sup> Om också Eklund ibland ansåg sig vara skyldig till att tänka för att skriva – och inte skriva endast då han tänkt – skulle de flesta andra än Schopenhauer säkert anse att det inte var en så stor synd. Sven Willner tolkar rentav uttalandet som ett prov på Eklunds självkänsla.<sup>41</sup> Det är förvisso en naturlig tolkning om man endast beaktar det att Eklund anser sig stå över de skribenter som skriver utan att tänka. Men för Schopenhauer – och därmed för Eklund – är endast den tredje kategorin god nog, och också den endast i vissa fall, som den omedelbart efterföljande preciseringen visar:

Till och med bland det lilla antal skriftställare, som verkligen allvarligt tänka och tänka innan de skrifva, finns ytterst få som tänka öfver den *sak*, det är fråga om: de andra tänka blott på böcker, och vad andra ha sagt om dem. För att tänka behöver de ett starkt och påträngande irritament af främmande gifna tankar. [...] De förra däremot tvingas att tänka af verkligheten själf, och därför är deras tänkande omedel-

39 Schopenhauer, *Tänkar och fragment ur Arthur Schopenhauers filosofi*, inledning, urval och övers. G.A. Jaederholm (Helsingfors 1904), s. 197f.

40 Bloom skriver att hans teori mest stöder sig på Nietzsche och Freud, men också Schopenhauer verkar ha spelat en betydande roll. Bloom, s. 8 och s. 50f.

41 Willner, s. 95f.

bart riktadt därpå. Endast bland dem finner man de evige och odödlige.<sup>42</sup>

Det gäller med andra ord inte endast att tänka, utan att tänka självständigt och utgående från den sak, dvs. det ämne som är tankens föremål. Schopenhauer räknar utan tvekan sig själv till dessa ”evige och odödlige”, men det gör alltså inte Eklund. Däremot delar han Schopenhauers uppfattning om att skrivandet inte ska tas lätt på. Ofta betonar han med vilket allvar han ser på skrivandet – så bland annat i den tidigare citerade aforism som börjar: ”Att skriva, det är att hugga i granit och göra oåterkalleligt, under tungt ansvar och med tidsåldrarnas ögon riktade på sig [...]”.<sup>43</sup>

Det tunga ansvar skrivandet innebär ledde Eklund in i en återvändsgränd. Hans självkritik gjorde skrivandet svårt – stundtals t.o.m. omöjligt. Schopenhauers underkännande av alla författare utom det fåtal som skrev enbart då de tänkt, och tvingats tänka ”af verkligheten själf”, för med sig att Eklund själv underkänner det mesta han producerar. Eklund gav för övrigt redan i det tidigare citerade brevet till Hagar Olsson uttryck åt en liknande syn på vikten av självständigt tänkande. Han skriver att det mest utmärkande för hans personlighet är ett ”förakt för allt mekaniskt och påklistrat, för allt, som inte assimilerats och blivit ens *eget*”. Det är ett förakt han delar med Schopenhauer som ju definierade den lägsta kategorin av författare som de som skriver ”ur minnet, ur reminiscenser eller omedelbart ur andra böcker”. Några stycken senare i samma brev skriver Eklund – i samband med att han

42 Schopenhauer, *Tankar och fragment ur Arthur Schopenhauers filosofi*, s. 198.

43 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 7f. Aforismen diskuteras utförligt och citeras i sin helhet i avsnitt II.5, ”Skrivandets dubbla standard”.

222 räknar upp de författare som utformar hans nuvarande ”period” – att han för närvarande ”arbetar sig fram till en klarare syntes” av författarnas tankar.<sup>44</sup> De här kommentarerna är inte nödvändigtvis direkt kopplade till skrivandet men visar på Eklunds vilja till självständigt tänkande.

## V.2 FRIGÖRELSEN FRÅN MODERNISMEN

Eklunds delvis olika förhållningssätt till Södergran och Schopenhauer har att göra med flera olika tendenser i hans författarskap. En tendens är den dubbla standard för skrivandet som ofta gör sig gällande. Södergran representerar för Eklund en ”ren” konst – anti-intellektuell, direkt, genial, euforisk.<sup>45</sup> Schopenhauer representerar istället ett annat slags ideal – perfektionen inom den intellektuella kommentarens fält. Båda är de förebilder, och båda ger de upphov till ett ångestfyllt mindervärdeskomplex hos Eklund. Vad gäller Södergran kan en annan tendens också skönjas, nämligen en utveckling där Eklund så småningom förlikar sig med sitt poetiska idiom som väsensskilt från hennes. Han kan då beundra henne ur ett slags utanförperspektiv, utan att känna att han behöver leva upp till, eller rentav överträffa, hennes diktning.

Den här utvecklingen i Eklunds författarskap kan ses inte bara i förhållande till Södergran, utan också i förhållande till hela generationen finlandssvenska modernister. Efter Edith

44 Eklund, brev nr 2 till Hagar Olsson, 30.10.1916.

45 Eller som Robert Åsbacka uttryckt saken, på tal om Eklunds kritik av dagdrivarlitteraturens banalitet: ”just det han saknade hos dagdrivarna, det såg han hösten 1916 skymta fram i Edith Södergrans debutbok: djärvhet, originalitet, djup.” Åsbacka, ”Form och förnyelse – R.R. Eklund läser Södergran” i *På fria villkor. Edith Södergran-studier*, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 751, red. Arne Toftgaard Pedersen (Helsingfors/Stockholm 2011), s. 127.



Södergrans och Hagar Olssons debuter 1916 blev Eklund med *Jordaltaret* 1919 den tredje representanten för det som numera kallas den finlandssvenska modernismen. Den fjärde modernistiska debutanten, Elmer Diktonius, följde 1921. Vad har den unga Eklund då gemensamt med de övriga tidiga modernisterna? Främst detta: en nietzscheanskt färgad syn på konsten som en kaotisk, omstörtande och nyskapande kraft. Det är en konstsyn som uttrycks i Hagar Olssons ”oartikulera[de] skri in mot det oändliga”, och i böckerna *Själarnas ansikten* (1917) och *Kvinnan och nåden* (1919).<sup>46</sup> En konstsyn som också får ett inflytelserikt uttryck i Södergrans *Septemberlyran* (1918) och *Rosenaltaret* (1919).<sup>47</sup> Och det är en konstsyn som framträder klart och starkt också i Diktonius tidiga diktning, bl.a. i aforismsamlingen *Brödet och elden* (1923), där den uttrycks så här:

Taggar och eld – framskuffelse och hänryckning – *en sargande fest* – konsten.<sup>48</sup>

Synen på den riktiga konsten som våldsam, sargande, förstörande – som ”taggar och eld” – är en kungstanke i Nietzsches estetik. Det gamla måste förbrännas och förstöras för att nytt liv ska kunna gro. Den här tanken omhuldades varmt av de första finlandssvenska modernisterna, inklusive den unga Ek-

46 Jfr Olof Enckell, *Den unga Hagar Olsson*, s. 107 och 142. Enckell skriver också om Olssons förhållande till Södergran att det var ”de etisk-nietzscheanska värdena i *Septemberlyran* [...] som drog Hagar Olssons uppmärksamhet till Edith Södergran och som gjorde förbindelsen mellan de två diktarna så stark och ömsesidigt impulsväckande”. *Ibid.*, s. 155.

47 Jfr Olof Enckell, *Esteticism och nietzscheanism i Edith Södergrans lyrik. Studier i finlandssvensk modernism I*, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 321, (Helsingfors 1949), passim.

48 Elmer Diktonius, *Brödet och elden* (Helsingfors 1923), s. 53.

224 lund. Allra starkast verkar den nietzscheanska fasen ha varit för Olsson, Södergran och Eklund under tioalets sista år – den tid då *Jordaltaret* skrevs och utkom.

De nietzscheanska idéerna tar sig olika uttryck hos Diktonius, Södergran och Olsson, och de uppträder vid sidan av en mängd andra idéer, såväl estetiska som etiska och politiska. Hos den unga Eklund är nietzscheanismen starkt anknuten till skrivproblematiken, och man kan i själva verket se *Jordaltaret* som personligt hållen fantasi om skapandet utöver sig själv.<sup>49</sup> Man kan tänka sig att det är just den nietzscheanska värdegrunden som berör Edith Södergran så starkt att hon brister i gråt när Hagar Olsson läser upp delar av *Jordaltaret* för henne några månader innan boken gick i tryck.<sup>50</sup> Och det är samma värdegrund som knyter boken till Hagar Olssons tidiga produktion.

Det är skäl att här se närmare på hur skrivproblematiken behandlas i *Jordaltaret*, för att den vägen få en bild av den utveckling som skett i författarskapet. Till skillnad från i den senare aforistiken diskuteras skrivkrampen inte direkt i *Jordaltaret*. Diskussionen förs istället med hjälp av en nietzscheansk symbolik. Flera av prosadikterna tangerar skapandets problem; i en av dem är ”drömmaren” symbolen för den skapande:

Se drömmaren.

Se de spensliga vita händerna, hur de famla bland ting som vänta att fångas i viljespänt grepp. Likt blomblad öppna de sig mot himlar som lysa fjärran bortom mörkret, och var morgon slutas de lika tomma.

49 Jfr Welander, s. 113–116.

50 Jfr Tideström, *Edith Södergran*, s. 230. Tideströms tolkning är att Södergran beundrade bokens ”andakt inför naturen och tillvaron”.

Men vet att genom dessa maktlösa händer farit skälvingar så mättade med outsäglich betydelse som om livsundrets skygaste hemlighet viskat i dem. Förarens stav och den segervigdes svärd ha bränt de tunna fingren med sin eld, och i smärtande hänryckning har handen slutits hårt, hårt, tills den sprungit i blod. Då har drömmaren väckts, ty för intet skyggar han så som för blod, och åter ser han sina tomma händer.

Han vandrar i en trång dal, som ej har jord för järnträd och icke sol för blomster. Men se hans blick! Där speglas höjder för vilka vart mått är knappt, och med ett leende som väntar att smälta i triumfens jubel vandrar han mot kostbarheter utan gräns – tills hans fot snavar där den oländiga stigen uppåt vidderna tar vid.

Men glömskan står redo vid hans sida. Och beständigt spänner han sin andes sirade båge, och lika beständigt finner han sig utan pil, då han ser sig kring.<sup>51</sup>

Drömmarens händer öppnar sig mot himlarna. Det handlar om en strävan efter den transcendentala upplevelsen i nietzscheansk mening. Denna strävan hänger ihop med det omkringliggande landskapet. Prosadikterna i *Jordaltaret* utspelar sig i regel på slätten, men nu vandrar diktaren i en trång och mörk dal – så långt från slättens öppna vidder man bara kan komma. Slätten är för Eklund en plats där den sublimes stämningen kan infinna sig och där *Jordaltarets* diktjag väntar på kreativitetens under. I den trånga dalen finns inget utrymme för detta och därmed är också skapandet dömt att misslyckas. Drömmaren styr stegen mot ”den oländiga stigen uppåt vidderna”, men snavar genast vid stigens början. Detta är en bild av konstnärens kris – den tafatta oförmågan till skapande.

51 Eklund, *Jordaltaret*, s. 36f.

226 Även om denna dikt går i tredje person, verkar det naturligt att se drömmaren som synonym med det diktjag som förekommer i andra dikter. Man kunde också tänka sig att drömmaren är en stereotyp för konstnären (eller för den som drömmer om konstnärskap), och att diktjaget ser sig själv representerad av denna stereotyp. I båda fallen handlar det om stark självironi, om ett självporträtt utan pardon. Drömmarens händer ”famla bland ting som vänta att fångas i viljespänt grepp”, men förblir ständigt tomma. I ett av Eklunds tidiga brev till Hagar Olsson framkommer en liknande syn på den egna oförmågan till det ”viljespända grepp” som skapandet kräver. Följande utdrag kommer ur ett brev skrivet på julaftonen 1916, med anledning av att Olsson skickat sin pinfärska debutbok *Lars Thorman och döden* till Eklund:

Då jag först läste boken [*Lars Thorman och döden*] kände jag mig missmodig över mig själv: jag förnam så tydligt, att jag saknade något mycket betydelsefullt, som du äger: djärvheten, förmågan att fånga de första spröda intrycken och utan tvekan sätta dem till pappers.

Med mig är det så, att jag alltid tvekar, överlägger, beräknar; har jag ett starkt intryck, en som jag tycker bärande tanke, vågar jag inte – eller kan jag inte – kasta ned den i dess omedelbara friskhet. Jag söker borra mig in i den, få tag på det konstitutiva i den – och då jag slutligen är färdig, kan det hända, att den förlorat sin ursprunglighet, att uttrycket är chargerat, o.s.v. Du har djärvheten, förmågan och modet att gripa de första fina intuitiva förnimmelserna – och det är på den vägen du skall gå vidare och giva oss allt flere ”nebulosor”.<sup>52</sup>

52 Eklund, brev nr 10 till Hagar Olsson, 24.12.1916, Svenska litteratursällskapets arkiv, mapp 783.

I brevet finns många tydliga paralleller till dikten ovan. Eklund beklagar sin oförmåga att "fånga de första spröda intrycken och utan tvekan sätta dem till pappers". Det här är analogt med diktens drömmare, som "famla bland ting som vänta att fångas i viljespänt grepp". Eklund beskriver hur han tvekar och beräknar tills den från början bärande tanken har "förlorat sin ursprunglighet". Detta kan jämföras med diktens "beständigt spänner han sin andes sirade båge, och lika beständigt finner han sig utan pil, då han ser sig kring". Brevet ger här en dystopisk beskrivning av det konstnärliga skapandet som till sin tematik är mycket lik beskrivningen i *Jordaltaret*. Man kunde till och med säga att dikten gestaltar brevet tankar i skönlitterär form.

I dikten finns också svaret på vad diktjagets tro (den han vill bejaka med sitt altare) egentligen motiveras av. Det handlar om en vilja att skapa, och om hur ångestfyllt detta skapande kan vara. Det som diktjaget ber om vid sitt jordaltare, det som får honom att möta oändligheten på slätten eller nattens mörker, är hoppet om självövervinning just i skapandets form. Att i nietscheansk mening skapa utöver sig själv är för diktjaget den stora drivkraften. Genom diktjagets händer har farit "skälvningar så mättade med ousäglig betydelse som om livsundrets skyggaste hemlighet viskat i dem". Men ändå har diktjaget inte kunnat omvandla dessa skälvningar till konst. Också här är det Nietzsche som står för såväl symbolerna som kontexten. Bågen och pilen är välkända symboler för den konstnärliga skaparkraften hos Nietzsche. Textens avslutning, "beständigt spänner han sin andes sirade båge, och lika beständigt finner han sig utan pil, då han ser sig kring", är en illusionslös bild av diktarens verklighet och en bild med mycket klara nietscheanska konnotationer. I avsnitt fem av

228 Zarathustras företal förutspår Zarathustra, med samma bild, att människornas tid går mot sitt slut:

Ve! Den tid kommer då människan icke mer slungar sin längtans pil ut över människan och då hennes bågens sena icke längre kan dallra.

Jag säger eder: man måste ännu hava kaos inom sig för att kunna föda en dansande stjärna. Jag säger eder, I haven ännu kaos i eder.<sup>53</sup>

Skaparkraften och längtan kommer att sina hos människorna, något som man kan se ett enskilt exempel på också i dikten om drömmaren. Det kaos som man måste ha inom sig ”för att kunna föda en dansande stjärna”, är hos Eklund det kaotiska mötet mellan himmel och jord, mellan apolliniskt och dionysiskt.<sup>54</sup> Drömmarens rädsla för blodet – en symbol för den kaotiska kreativiteten och livskraften – är i dikten ovan ett tecken på diktarens svaghet, och på att diktaren inte har det kaos inom sig som krävs för att föda den stora konsten. Eller möjligen har han detta kaos i sig, detta tyder ju andra dikter på, men förmår inte ta steget fullt ut och bejaka detta kaos p.g.a. sin rädsla. Just när hans hand slutit sig kring ”livsundrets skyggaste hemlighet”, springer den i blod, och väcker drömmaren – ”ty för intet skyggar han så som för blod, och åter ser han sina tomma händer”. Fruktan för blodet påminner om den fruktan för ”det suveräna och oberörda” som

53 Friedrich Nietzsche, *Så talade Zarathustra*, övers. Wilhelm Peterson-Berger (Stockholm 1969), s. 19.

54 Se Welander, s. 54–57 för diskussion om förhållandet mellan dionysiskt-apolliniskt och jorden–himlen. Diskussionen baserar sig på Nietzsches *Tragedins födelse*, s. 22 och 118f. Nietzschecitatet är detsamma som ingick i Eklunds första brev till Hagar Olsson den 19.10.1916.

överväldigar diktjaget ute på slätten, även om det i blodets fall inte finns någon explicit länk till sublimitetsbegreppet.<sup>55</sup> Istället handlar det här om en fruktan för den dionysiska kreativiteten och det kaos den är förknippad med, och i förlängningen om en rädsla för allt som är levande och därmed omöjligt att kontrollera.

Skapandet, och specifikt tanken på Nietzsches skapande utöver sig själv, kan sägas vara något av *Jordaltarets* kungstematik, som de flesta andra tematiska linjerna kan ordnas in under. Och denna tematiska linje verkar inte leda någon vart. Den första och den sista dikten bildar tillsammans en tematisk ram kring de övriga dikterna. Att motivet för dessa båda dikter är det samma – diktjaget vid sitt jordaltare i väntan på den nietzscheanska inspirationen – ger diktsamlingen en cirkularitet som tyder på att utvecklingen i de övriga dikterna endast är skenbar. Man kunde säga att diktjaget i både den första och den sista dikten ser fram emot självövervinningen, men att det inte finns någon garanti för att den kommer att inträffa. Än en gång är inspirationens ögonblick framförallt en fantasi.

Eklunds betoning av det självständiga tänkandet, som diskuterades i slutet av föregående avsnitt, kan vara en av orsakerna till att modernisternas kollektivism och programmatiska konstsyn inte föll Eklund i smaken. Den nietzscheanskt omstörtande konstsynen fick alltmer ge plats för en mer traditionsinriktad idealistisk estetik, med Schopenhauer som den främsta lärofadern. Redan 1926 i *Grått och gyllne* kände han sig färdig att gå vidare:

<sup>55</sup> Eklund, *Jordaltaret*, s. 12. Dikten som tangerar "det suveräna och oberörda" diskuteras utförligare i avsnitt IV.2, "Slätten som sublimt landskap".

Ack, ni litteraturens nya gudar, om jag förstode er höghet. Rim eller icke rim, koturn eller nakna fotsulor – kan det angå gudar? Icke ens proklamerandet av en ”ny inställning till tillvaron” kan jag tänka mig utgå ur gudamun. Nej, jag vill söka förbli monoteist i konsten, vilket namn min Gud må bära: ärlighet, sanningskärlek, samvete. Men man kan ju alltid lära av halvgudar, husgudar och avgudar.<sup>56</sup>

Också här kan man utläsa hur allvarligt Eklund betraktade litteraturen. ”[Ä]rlighet, sanningskärlek, samvete” är det rättetsnöre han vill följa. Saken – eller sanningen om man så vill – ska stå i fokus och formen kan aldrig vara annat än en bisak. Men Eklunds kritik av modernisterna går utöver att motsätta sig det formens primat Eklund såg i rörelsen. Den hos Nietzsche bottnande betoningen av det nyskapande och kaotiska hos tidiga modernister som Olsson, Södergran och Diktonius passade inte i längden Eklunds temperament. Den tidigare citerade aforismen där Eklund försvarar konstutövningen som ett ”mödosamt mosaikarbete” – i motsats till Hagar Olssons ”oartikulerade skri” – visar också på det här temperamentet.<sup>57</sup>

Samtidigt såg Eklund modernismen som något av en modefluga, och också det gjorde honom skeptisk. Den försiktiga in-

56 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 14f. I en anteckningsbok daterad 19.2.1924 hittas samma text (dat. 17.11.25) med ett inledande stycke: ”Hela vår Parnass synes gripen av ett raseri att hålla sitt gamla vin på nya läglar.” Därefter beskrivs den ”rörande tavlan”: ”Bertel Gripenberg tveksamt vandrande in i det nyas helgedom, omkring honom en yrande dans på fria versfötter, [...] i bakgrunden Hagar, världsmoderligt bred och välsignande, men med en ansats till fnysning över de alltför redobogna konvertiterna.”

57 I sin nekrolog över Eklund minns Olsson för övrigt de ”expressionistiska tendenser[na]” i *Jordaltaret*, och konstaterar, uppenbarligen med just aforismen ovan i tankarna, att han efterhand vände tillbaka till ”de gamla gudarna”. Hagar Olsson, ”R.R. Eklund död” i Hbl 30.11.1946.



ställning han visar i den tidigare aforismen återkommer flera gånger. Det tycks finnas en ovilja mot det tvärsäkra utbasunerandet av åsikter som inte är väl övertänkta och underbyggda. Här kan man se ett inflytande från Schopenhauers sida. I flera aforismer lägger Schopenhauer ut texten om den uppsjö dåliga böcker som produceras i hans samtid. Han skriver:

I konst som litteratur finnes det nästan alltid någon oriktig grundåskådning och något manér, som är i svang, och som allmänt beundras. Hvardagshufvudena bemöda sig ifrigt att lägga sig till därmed och gå på i manéret. [...] Men efter några år upptäcker också publiken, hur det står till, tar kattguld för hvad det är och skrattar ut det [...]”.<sup>58</sup>

Den fräna kritiken av ”[h]vardagshufvudena” resonerar också i flera av Eklunds aforismer. Det mindervärdeskomplex Eklund led av i förhållande till Schopenhauer finns det inget tecken på i de många texter som behandlar samtidens skribenter. ”De äro ett förnöjsamt släkte, våra poeter, och städse tjänstvilliga” börjar en längre text i *Grått och gyllne*.<sup>59</sup> Eklund konstaterar att poeten blivit en opersonlig spegel för folkets åsikter, en produkt av samhället. Hans hjärta är ”ett torg där det ekar från gränderna och folket vandrar kring, tjusat av sina egna rösters genljud.” Avsaknaden av den självständiga tanken är också här föremål för Eklunds kritik. Den påföljande textens kritik är snarlik: ”Ett konungarike för en poäng! Det är en art av skriftställarens släkte vars alla intentioner samla sig i denna förtvivlade bön.”<sup>60</sup> Eklund liknar dessa författares texter vid

58 Schopenhauer, *Tankar och fragment ur Arthur Schopenhauers filosofi*, s. 203f.

59 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 8.

60 Ibid., s. 10.

232 en ”utlevad cirkushäst” som försöker återfinna ”tricken som lockade fram publikens jubel”: ”Äntligen sker undret: poängen står där. Det är en bedrövlig syn, och med medlidsamma ögon följa vi åter den spattbrutna lunken, tills tiden är inne för nästa trick.” Det är en närmast hånfull ton Eklund anlägger när han skriver om den här typen av litteratur. Kontrasten är stor i jämförelse med den beundran som kommer i dagen när Eklund skriver om sina litterära och filosofiska hjältar, med Schopenhauer i främsta ledet.

Ännu när de tidiga modernisterna samlade sig bakom tidskriften *Ultra* fanns Eklund med på ett hörn.<sup>61</sup> Hans enda bidrag, ”En präst om en präst” behandlar Obstfelder, och också om den norska modernistpionjären passar väl in i *Ultras* program är det värt att notera att Eklunds reflektion främst uttrycker hans skepsis inför Obstfelders kosmiskt orienterade diktning.<sup>62</sup> I jämförelse med versionen som ingår i *Grått och gyllne* kan man i *Ultra* faktiskt se ett ännu starkare avståndstagande från Obstfelders poetiska idiom. ”Jag har stiftat bekantskap med Obstfelders präst”, lyder den första av tre inledande meningar i *Ultra* som klippts bort i den senare versionen.<sup>63</sup> Texten fortsätter: ”Någon verklig intimitet blev det dock ej mellan oss, och i ämbetsfrågor konversera vi ej med våra hjärtan.../ Jag stod verkligen ganska främmande.” Eklund markerar redan här sin skepticism inför de modernistiska tendenser han i samma reflektion anser sakna fotfäste. Han

61 *Ultra* – Tidskrift för ny konst och litteratur utkom på Förlagsaktiebolaget Daimon med åtta nummer hösten 1922.

62 Se närmare diskussion om Obstfelder-reflektionen i avsnitt IV.4, ”Geni-dyrkan”.

63 Eklund, ”En präst om en präst” i *Ultra* nr 5 1922, s. 75. Jfr Eklund, *Grått och gyllne*, s. 18. Obstfelders präst är huvudpersonen i den självbiografiska *En prästs dagbog* (Köpenhamn 1900).

står främmande inför en poet som Obstfelder, men också inför all diktning av den här typen: "Men hela denna själsriktning är mig som ett slutet rum. Jag kan till och med känna fiendskap, såsom man ofta gör inför det ogripbart främmande."<sup>64</sup> Reflektionens udd riktas i första hand mot Obstfelder, men att Eklund här positionerar sig också i förhållande till sina modernistiska kollegor verkar troligt, inte minst för att det är just i deras egen tidning reflektionen ursprungligen trycks. Det handlar inte nödvändigtvis om en kritik av modernisternas retorik eller poetik, utan kanske snarare om att Eklund vill klargöra att han valt en annan väg. Det här är en variant av en "bloomsk" strategi, där Eklund "felläser" Obstfelder i enlighet med sitt eget syfte.<sup>65</sup> Och hans syfte är också "bloomskt" – han skapar på det här sättet ett imaginärt utrymme för sitt eget författarskap.<sup>66</sup>

Intressant nog gör han det inte främst i förhållande till den tidigare Obstfelder, utan också i förhållande till de samtida modernisterna. I en anteckning 1926 skriver han: "Kollektivism, unanimism, totalism, hur den än må kallas den nya läran, som Hgr O. [Hagar Olsson] med sådant eftertryck förkunnar i vår avkrok av världen [...] mig kan den ej gripa." Därefter följer ett långt citat ur en artikel av Olsson, där hon bland annat skriver att de moderna författarna måste grunda sitt författarskap på en personlig och etisk världssyn, på "ett ideal [...] som skapar perspektiv och möjliggör det överrealistiska greppet om stoffet".<sup>67</sup> Eklunds kommentar är sarkastisk och närmast raljerande:

64 Ibid.

65 Bloom, s. 19ff. Eklunds felläsning består här närmast i en mycket selektiv syn på Obstfelders författarskap.

66 Jfr Bloom, s. 7.

67 Hagar Olsson, artikel i Svenska Pressen 25.2.1926.

Detta är ju förträffligt; och i enlighet härmed borde Runebergs fosterländska diktning vara högst modernistisk. [...] Är detta modernism så fanns den redan på Noaks tid och förr. Men *det nya som sådant* är en hörnsten i Hgr O:s system; och det är framhävandet av detta ”nya” på den självupplevda sanningens bekostnad, fjättrandet av urgamla åskådningar vid bestämda tider, personer och program, som stöter mig bort.<sup>68</sup>

Så här tydligt uttrycker sig Eklund inte i någon publicerad text om sitt motstånd mot modernismen. Texten är, den raljerande tonen till trots, representativ för Eklunds litteratursyn. Han värderar gamla mästare högre än ”*det nya som sådant*” och ”den självupplevda sanningen” högre än modernistiska programförklaringar. Kritiken mot modernismen är här av annan art än i Obstfelder-reflektionen i *Ultra*, men det övergripande temat är det samma – en litteratur som inte står stadigt i traditionens mull är inget för Eklund.

Tolkningen att Obstfelder-reflektionen snarast handlar om Eklund själv stöds av de ofta upprepade pronomenen ”jag” och ”min”: ”Min självkänsla reser på sig, stilla men med nyvaknat högmod, och låter höra en tydlig röst: jag är ändå icke så utblottad, jag har *mitt*.”<sup>69</sup> Eklund har alltså redan tre år efter debuten påbörjat en brytning med det nietscheanskt expressiva idiom han debuterade med. Denna konstsyn var för honom redan då ett ”slutet rum”, han ställer sig utanför och konstaterar att hans självkänsla tillåter honom att gå sin egen väg, vilket han uttrycker med ett kärnfullt ”jag har *mitt*”.

68 Eklund, anteckning 25.2.1926, i anteckningsbok daterad 2.12.1925.

69 Eklund, ”En präst om en präst” i *Ultra* nr 5 1922, s. 75.

Efter den här enda texten i Ultra hade Eklund heller inte något större samröre med modernisterna, utan gick allt mer sin egen väg. Gunnar Björling minns Eklund från slutet av 20-talet:

Relationen till ”modernismen” från hans sida var nog på senare tiden av 20-talet en stark irritation: ”ni modernister!” när han kom in på den saken. Med Quosego hade han intet. Likväl bestod det ju en rätt hygglig relation mellan honom [och] våra kretsar, både litterärt och personligt. Relationen till Hagar var väl, om ock ej ovänkaplig, så avbruten. RRE gick i årtionden sin isolerade väg. [...] Han var så helt en prick för sig.<sup>70</sup>

Eklunds isolerade väg gick under den här tiden bort från Nietzsche, i riktning mot Schopenhauer, och mot en mer regressiv variant av den estetiska idealismen. Eklunds vilja att påverka litteraturen, som verkar vara det som hösten 1916 fick honom att inleda relationen med Hagar Olsson, avtog också efter att *Jordaltaret* utkommit.<sup>71</sup> Han slutade skriva litteraturkritik redan i början av 20-talet, och i fortsättningen

70 Gunnar Björling, brev till Stig Carlsson 20.12.1950, citerat enligt Leif Friberg, *Från sonett till drömtext. Gunnar Björlings väg mot modernismen* (Stockholm 2004), s. 24f.

71 Eklund tog kontakt med Olsson efter att hon skrivit en polemisk artikel om Vincent van Gogh: ”En konstutställning” i Studentbladet 17.10.1916. Eklund skriver: ”Vår tid har i allmänhet inte mycket av det kaos hos oss, som det är nödvändigt att hava ’för att kunna föda en dansande stjärna’, som Nietzsche uttrycker sig”, och förklarar att han i Olssons kritik av samtidens tendenser sett ”en överensstämmelse” som gjort att han skickat brevet. Eklund, brev nr 1 till Hagar Olsson, 19.10.1916, Svenska litteratursällskapets arkiv, mapp 783.

236 ägnade han sig i sitt förvärvsarbete som redaktör närmast åt notiser, rubriksättning och översättningar.<sup>72</sup>

Nietzscheanismen var för Eklund en återvändsgränd; den löste inte hans högst personliga skrivproblematik. Istället för Nietzsche vände han sig allt tydligare mot Schopenhauer, och därmed också bort från den finlandssvenska modernismen. Förutom den här kontextuella och stilistiska vridningen förändras nästan ingenting. Den subjektiva och metatextuella improduktivhetsproblematiken finns ständigt i centrum, oavsett vilken den filosofiska ramen är.

### V.3 SVAGHETEN SOM CREDO

Efter att Eklund vänt ryggen till Nietzsche och till modernismen bygger han upp ett författarideal vars tillkomst indirekt kan följas i hans kommentarer till andra författare och i valet av litteratur som kommenteras.<sup>73</sup> Bilden är dock varken entydig eller klar och det är skäl att närmare utreda ämnet. Vi har sett en idealisering av det skapande geniet i romantisk anda, och en besläktad dyrkan av historiska stora män. Samtidigt finns ett visst motstånd mot den här idealbilden av det skapandet geniet med i Eklunds reflektioner. Ibland har beundran för det skapande geniet en ironisk underton, som i

72 Åsbacka, "Ekonomisk brist, litterär nödvändighet", s. 16. Jfr Hans Ruin, "Den store tigaren" i *Världen i min fickspegel*, s. 68. I en anteckning 16.2.1927 skriver Eklund om "recensentyrkets vådlighet för den skapande kraften", vilket möjligen inverkade på hans beslut att sluta skriva kritik. Följande dag skriver han: "Slutsats av föregående: skalden bör söka en 'själsdö-dande' brödsyssla, bli räknebiträde, provvryttare, riksdagsman, vad som helst blott det låter hans gåvor utveckla sig obeskurna." Eklund, anteckningsbok daterad 4.5.1920.

73 Se avsnitt II.4, "Den fragmentariska betraktelse" där Eklunds läsning diskuteras närmare.

fallet Nero, men oftare handlar det om ett stillsamt hävdande av en annan, mer jordnära poetik. Så till exempel i den ovan citerade aforismen om konstens väsen, där Eklund kommenterar Hagar Olssons extatiskt nietscheanska konstsyn, som var just det som från början fick honom att etablera kontakt med henne, med att lakoniskt konstatera att konsten visserligen *kan* vara ett oartikulerat skri, men också ”ett mödosamt mosaikarbete”.<sup>74</sup>

Harold Bloom bygger sin poetik på de starka poeternas verk – helt i enlighet med en romantisk tradition. Också Eklund sällar sig till hyllningskören, men samtidigt skapar han på sidan om något som liknar en motsatt idealbild, den av den svaga poeten, som inte är det nietscheanska blixtnedslaget utan något långsammare, mer metodiskt och lågmält. Svagheten är naturligtvis inte ett entydigt positivt begrepp, men det är heller inte entydigt negativt. Regressionstematiken som behandlas i kapitel III är i sig ett exempel på en positiv framställning av ett svaghetstillstånd. Också om Eklund verkar gå med på att det finns romantiska genier som liksom Södergran ”skapar med ögat” och gör av intet”, så är den här styrkan någonting som finns utanför människan, som kommer till henne i form av inspiration. Därmed kan den finnas som potential också hos den till synes svaga:

Svagheten är kanske dock ej svaghet i sig själv, det är trösterikt att tro så. Allt är en jordmån, en aggregationsform, ett conditionalis. Is blir kokhett vatten, ett frö gro, svaghet kan måhända vara en form av styrka.<sup>75</sup>

74 Se avsnitt V.1, ”Inflytandets ångest – Södergran och Schopenhauer”.

75 Eklund, *Den gåtfulla gästen*, s. 97.

238 Det är signifikativt att Eklund här talar om ”jordmån” och ”ett frö som gror”, bilden för tanken till *Jordaltaret*, där slätten – och den konkreta jorden – blir bilden för potential till skapande. Att Eklund talar om potentialen som ”ett conditionalis” är också intressant. Konditionalisformen är återkommande i Eklunds aforistik som en fantasimarkör, speciellt när det gäller regressionstematiken.<sup>76</sup> Också när det gäller skrivandet, som trots att det inte nämns explicit kan antas vara det aforismen handlar om, är inspirationens ögonblick nästan alltid omskrivet som fantasi.

Svagheten tänkt som styrka är på ett ytligt plan en meningslös självmotsägelse. Om man däremot tänker sig att just potentialen i sig har ett egenvärde, blir tanken lättare att förstå. Kierkegaards *Sygdommen til Døden* (1849), där förtvivlan framställs som dödssynd är säkert relevant i det här sammanhanget.<sup>77</sup> Ett sätt på vilket förtvivlan manifesterar sig är just i balansen mellan nödvändighet och potential. Nödvändigheten är det som håller tillbaka möjligheten, och det här kan leda till förtvivlan. Men nödvändighet utan möjlighet leder också till förtvivlan, och att hitta en balans där potentialen kan vara en positiv kraft är det centrala.<sup>78</sup> I Eklunds texter handlar det ofta om en kamp med det här – det ständiga misslyckandet som ändå är ”ett conditionalis”. Svagheten som potential, och den resulterande improduktiviteten, blir då ett slags credo för författaren:

76 Se som exempel diskussionen om dikten ”Försommarregn” i avsnitt III.2, ”Barnet i naturen”.

77 Boken låg starkt i tiden, och som Robert Åsbacka konstaterar har den antagligen också inspirerat andra samtida finlandssvenska författare som Hagar Olsson och Kurt Ekman. Åsbacka, ”R.R. Eklund läser Södergran”, s. 131.

78 Kierkegaard, ”Sygdommen til Døden” i *Frygt og Bæven; Sygdommen til Døden; Taler* (Köpenhamn 1989), s. 192–198.



I möjligheternas skog går den svage omkring. Vilken frodighet, vilka utsikter! Hur skulle man nännas stanna, hugga in, förvandla till ett barskalat dött faktum ett av dessa granna möjlighetsträn!<sup>79</sup>

Tanken är enkel – då en möjlighet blir verklighet upphör den samtidigt att vara möjlighet. Det här är en rent idealistisk tankegång. I idéernas värld är allting perfekt, men varje förverkligande kan bara vara en försvagad imitation av den ursprungliga idén. Förutom den filosofiska innebörden har tanken en helt praktisk tillämpning för författaren som ofta blivit besviken på sin pennas verk – varför sätta till pappers en imperfekt dikt, när samma dikt i tanken kan vara perfekt? Det levande ”möjlighetsträdet” blir ett ”dött faktum” i Eklunds retorik. Det är ett ganska starkt ställningstagande för potentialens överhöghet, men också ett paradoxalt sådant; det icke-existerande potentiella sägs leva medan det existerande verkliga sägs vara dött. Den världsfrånvändhet som Eklund ibland kritiserats för kan skönjas i den här hållningen.<sup>80</sup>

Idén om svagheten som ”en form av styrka”, i och med sin karaktär av potential, drivs till sin spets i en aforism ur *Rymd och människa*:

Att vi själva någonsin och under några förhållanden skulle vara starka är visst ett misstag. Det starka i oss kommer utifrån: från jorden och himlen, från livets osynliga strömdrag och okända ämnens och världens famntag eller hat. Vi äro kärll, speglar, instrument.<sup>81</sup>

79 Eklund, *Rymd och människa*, s 9.

80 Jfr avsnitt 1.1, ”Bilderna av Eklund”, där bl.a. Warburtons kritik kommenteras.

81 Eklund, *Rymd och människa*, s 15.

240 I den tidigare citerade aforismen med samma tema var den svaga människan en "jordmån". Här utvecklas bilden ännu längre och jordmånen blir en spegel. Det är en panteistisk tanke av ett slag som ofta förekommer hos Eklund. Världen beskrivs redan i *Jordaltaret* som en plats där hemlighetsfulla och gudomliga krafter verkar i alla ting. I förlängningen leder det också till att individen befrias från plikter och ansvar och blir käril, spegel eller instrument.

Aforismen är i någon mån ett uttryck för ett sökande efter en möjlighet till att rättfärdiga överksamheten. Genom att individen sägs vara en spegel kan inget initiativ krävas av den. Individen kan bara flyta med i väntan på att något ska hända. Den här tanken uttrycks också direkt i en kort aforism, också den ur *Rymd och människa*:

Alla själstillstånd kunna bli produktiva. Ibland ser man någon underlig ört skjuta upp i sitt hopplösaste Sahara. Det gäller egentligen bara att stilla vänta och se.<sup>82</sup>

Än en gång är det överksamhetens förtjänster som lyfts fram. Att det trots allt fortfarande handlar om tröstande ord inför ett misslyckande blir klart då Eklund låter den underliga örten skjuta upp "i sitt hopplösaste Sahara". Tanken på att det också i ett själsligt ökenlandskap kan finnas potential för skapande är en livlina som återkommer i Eklunds texter om kampen med skrivandet. Potentialens möjlighet och uppfattade överlägsenhet upprepas i olika variationer intill desperation. I aforismen om "möjligheternas skog" upphöjs potentialen till liv som det skulle vara en synd att förverkliga. I en aforism

82 Ibid., s 31.

som hittas några sidor senare i samma bok återkommer Eklund till skogen: 241

Vilka dystra ord äro egentligen inte *avgöra, besluta sig!* Friska och käckta skjuta de upp, de tyckas fulla av liv och löften; men omkring dem utbreda sig gravfält av krossade möjligheter. Fällda skogar ge relief åt deras resning. Vad hade inte kunnat frodas omkring dem! Vi gå vilse i gissningar.<sup>83</sup>

Genom varje beslut som fattas utesluts en mängd alternativ. Det potentiella är alltså inte bara kvalitativt bättre, utan också kvantitativt. Aforismen upprepar i stort sett den tidigare diskuterade textens tankegång, med viss variation. Också den häpnadsväckande kopplingen mellan det faktiska (i det här fallet ett fattat beslut) och det döda ("gravfält av krossade möjligheter") återkommer här.

Det är alltså med närapå krampaktig ihärdighet Eklund upprepar idén om svaghetsens potential. Att det ändå främst är ett ihåligt önsketänkande är han trots allt väl medveten om, vilket framkommer i flera aforismer där synen på oförmågan till produktion är betydligt mer pessimistisk. Väntan på inspirationen kan framställas som en poetisk strategi, som i texterna ovan, men också som lättja:

Jag önskade en gång skriva en lättjans apologi. Bisarra tanke!  
Jag gjorde det också på mitt sätt – genom att ingenting göra.  
Nu sitter jag och tittar på mitt verk och finner att apologin förvandlats till en svavelpredikan.<sup>84</sup>

83 Ibid., s 15.

84 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 83. Aforismen är utvecklad ur en längre reflektion som Eklund publicerade i Studentbladet. Efter att ha hört universitetets rektor jämföra sysslolösheten med döden, reflekterar han över lättjans even-

242 Lättjans apologi uttrycks naturligtvis bäst genom överksamhet. Att Eklund också försökt uttrycka den i skrift bär de många aforismerna som diskuterats ovan vittnesbörd om. Men här handlar det om ”att ingenting göra” – det är det här ogjorda som i Eklunds ögon förvandlats till en svavelpredikan. Upptäckten av att det som framställts som poetik bara varit ett förskönande av en oförmåga till produktion är tung, men i sista hand oundviklig, för en författare med Eklunds subjektiva sanningsanspråk.

Samma bittra insikt skildras flera gånger av Eklund, bland annat i den tidigare citerade aforism där han spekulerar i om hans oföretagsamhet kunde sägas vara ”utsidan av ett aldrig slumrande intighetsmedvetande”.<sup>85</sup> Det lakoniska svaret är att det nog skulle vara ”att förgylla upp en skrotbit”. Desperationen som här lyser igenom är högst verklig. Samtidigt är det också ett exempel på en förmåga till ärlig självanalys som Eklund ofta ger prov på. Det filosofiska resonemang som finns som en underström i hans aforistik får inte fungera som svepskäl för skrivkrampen. Att ett intighetsmedvetande – med rötter hos Schopenhauer, Nietzsche och Kierkegaard – kan sägas vara en komponent i Eklunds filosofiska diskussion ska inte förväxlas med orsakerna till oföretagsamheten. I ljusa stunder kan potentialen och väntan upphöjas till ideal, men när mörkret återvänder är klarsynen brutal. En kort aforism lyder:

tuella förtjänster. Slutklämmen lyder: ”Då de andra gingo till Nikolai kyrkan sökte jag mig till Fazer. Jag var livligt upptagen av svårigheten att klassificera en karl, som gjort upp en arbetsdryg apologi för lättjan.” Eklund, ”Inskriptionsfantasi” (signerat ”Tobias”), Studentbladet nr 13 1920.

85 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 80. Aforismen citeras i sin helhet och diskuteras i avsnitt 1.4 ”R.R. Eklund och Schopenhauer”.

Jag trodde jag låg i träde; men det var i ett träsik jag låg.<sup>86</sup>

Här finns inget utrymme för filosofiska resonemang eller regressiva fantasier, desperationen är total. Svaghetens potential upphävs också i flera andra texter, då idealismen får ge vika för ett nära besläktat fenomen, nämligen tron på ett högre, allsmäktigt väsen. Trosfrågor och religiösa reflektioner finns alltid nära till hands i Eklunds författarskap, också om tvivlet alltid dominerar över tron. Eklunds Gud tar sig många skepnader: i *Jordaltaret* härskar nietscheanskt färgade urtidsgudar; i *Himmelstimran* finns kanske ingen Gud, men däremot en mängd falska profeter; i *Den gåtfulla gästen* dominerar en agnostisk syn på en mild och god Gud, en beskyddare och fadersgestalt:

Det har städse gått på tok så snart jag börjat känna mig stark, rik, klok, säker på mig själv. Jag har helt simpelt varit en svag stackare som fallit för första pust från helvetes bälgar. Jag skall ej förhäva mig. *Ett* behöver jag: en kraft ovan mig, ett stöd som ej sviktar, en famn att kasta mig i, en makt att leende kapitulera inför och följa utan vilja. Ja, detta enda kan ha tusen namn.<sup>87</sup>

Den här reflektionen sammanfattar ganska väl den religiösa grundsynen i Eklunds författarskap. Det är en försiktig agnostisk trosbekännelse som gränsar till den regressiva idealism som genomsyrar Eklunds världsåskådning. Det regressiva draget syns klarast i behovet av ”en famn att kasta [sig] i”, en barnets önskan om trygghet och frihet från ansvar. Svagheten

<sup>86</sup> Eklund, *Rymd och människa*, s. 61.

<sup>87</sup> Eklund, *Den gåtfulla gästen*, s. 144f.

244 är här ovillkorlig, ingen potential till styrka finns. Kvar finns endast längtan efter en tillvaro där inga krav ställs och ingen styrka behövs, där man leende kan kapitulera och ”följa utan vilja”.

#### V.4 MELLAN GRÅTT OCH GYLLNE

Den dödshematik som diskuterades i avsnitt III.1, ”Regression och frihet från ansvar”, är också förbunden med svaghetshematik. I sin regressiva variant är dödsfantasin en längtan till ett tillstånd bortom denna världen, till en kravlös, ansvarsfri och helt passiv tillvaro. Den något paradoxala idealiseringen av döden och svagheten kan bara förstås i en idealistisk världsordning där det reella alltid är imperfekt. Såväl svaghetens potential som dödsfantasin är exempel på en längtan till något bortom vardagens och verklighetens nu. Det är en för Eklund typisk kombination av transcendens och regression, som uttrycks gång på gång bland annat i *Den gåtfulla gästen*. Här följer Eklund sin protagonists lugna färd mot dödsögonblicket, som när det på sista sidan inträffar fyller patienten med ”en hisnande känsla, som kunde vara jubel lika väl som smärta”. Några sidor tidigare upplever patienten en ”stor klarhet” som han med tomt sinne ser in i:

Hade han inte nu funnit den sökta skatten – friden, stillheten, glädjen, hjärtats renhet? Dess gåta tycktes honom löst. Den var enkel, hög och ljuvlig och man fann den när man kunde låta sitt jäkt stanna av, sinnets feber stillas och se såsom barnet ser, och himlakupan, och örterna – och den milda famnande döden.<sup>88</sup>

88 Ibid., s. 142f.

Den sökta skatten är inte nödvändigtvis döden i kroppslig mening, men någon slags transcendens som döden möjliggör. Det transcendentala framkommer i ord som ”enkel, hög och ljuvlig” och för att nå målet krävs ett regressivt seende, ”såsom barnet ser”. Regressionen kopplas här, på ett för Eklund typiskt sätt, åter till döden. I dikten ”Sova, sova –” i *Gissel och Möjor* (1942) finns ett av flera exempel på en liknande scen. Dikten börjar: ”Att få sova, tungt och länge, segna mjukt i intets sköte”, och efter att dödens idylliska tillstånd beskrivits, avslutas första strofen med: ”le som barnet ler mot modern,/ och så plötsligt vara borta”.<sup>89</sup> Döden beskrivs som ”intets sköte” – en fullbordad av den regression som antyds i barnets leende mot modern strax innan inträdandet i denna idyll.

Själva ordet ”skatten” för i den tidigare citerade reflektionen tankarna till det ”gyllne” som för Eklund ofta symboliserar idealet. Här nämns också explicit vilken innebörd ordet laddas med: ”friden, stillheten, glädjen, hjärtats renhet”. De här orden frammanar ett för Eklund typiskt paradiset, där passiv frid och stillhet råder. Torsten Pettersson skriver om den här reflektionen:

Denna genomlysta frid verkar besläktad med den stillhet i vilken normala sinnesintryck kan klarna. Lugnet har ytterligare djupnat och förstärkts av en känsla av okomplicerad alltomfattande enhet. Gränsen mellan jaget och världen har uppmjukats: klarheten finns omkring sjuklingen men också i hans inre.<sup>90</sup>

<sup>89</sup> Eklund, *Gissel och möjor* (Helsingfors 1942), s. 35.

<sup>90</sup> Pettersson, *Gåtans namn*, s. 134.

246 Det tillstånd Pettersson beskriver bär stora likheter med det lugn som upplevs vid kontemplation av estetiska fenomen i konsten eller naturen. Det handlar här just om uppmjukningen av gränsen mellan jag och värld, inledning till den idealistiska utopi som i dödsögonblicket kommer att fullbordas i en total syntes – en ”okomplicerad alltomfattande enhet”, som Pettersson uttrycker saken.

Det är en till det yttersta romantiserad och idealiserad bild av döden, som upprepas i ett antal reflektioner. På ett liknande sätt resonerar Eklund i *Loggbok på landbacken*:

Varför vill man inte tänka sig döden som en idyll? Ett djur som med märken efter klor och tänder lyckats slinka in i en trygg klyfta för att ge upp andan måste väl känna sig mitt inne i rena idyllen.<sup>91</sup>

Det är en ganska förbluffande argumentation för att se ”döden som en idyll”. Ett rivet, döende djur i en klyfta är verkligen inte standardbilden för den ”rena idyllen”. För att få rättsida på en text som den här gäller det att läsa den inom ramen för en estetisk-idealisk kontext. Det finns en parallell till den romantiserande reflektionen om ynglingen på slagfältet som diskuterades i avsnitt IV.4. Där liksom här estetiseras och sublimeras döden, och behandlas uteslutande som en intellektuell konstruktion.

En annan parallell finns i aforismen om kistan som diskuterades i avsnitt III.1. Vilan i kistan blir där ett idylliskt tillstånd för de döda: ”Trånga, döljande och stängande rum, måste de ej längta till dem?”<sup>92</sup> Längtan till kistan kopplas i reflektio-

91 Eklund, *Loggbok på landbacken*, s. 104.

92 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 79. Se avsnitt IV.4.



nens avslutning tydligt till skrivandet, i bilden av jaget lig-  
gande i sin kista, avstängd från yttervärlden. Jaget beskrivs i  
fantasin som ”en avskuren gren av livsträdet”, som ingen har  
rätt att vänta sig frukt av. Här har jaget uppnått samma idyll  
som det döende djuret i sin klyfta. Den grå verkligheten, med  
alla krav på aktivitet och produktion, är långt borta.

En liknande idealisering av döden finns redan i *Jordaltaret*  
där en längre reflektion behandlar just dödsögonblicket. Re-  
fleksionens två första stycken lyder:

Så som denna höstdag skall min döds dag vara. Med en skatt  
av namnlös klarhet i sina händer skall den träda upp på det  
berg där all tings förklaring bor, och i vildhet skall den åter  
kasta sig ned i djupen som sågo världen födas.

Av ett ljus, skärande som en kniv över mina ögonlock, skall  
väckas den morgon som är den sista; och för första gången  
skall jag vara seende. De fjärmsta ting skola träda mig nära,  
det jag fåfängt spanat efter skall lyfta slöjan av sin sista hem-  
lighet. Och jag skall prisa den klarhet, vilken i outgrundlig  
kärlek beretts rum i det dunkla ting som är människan.<sup>93</sup>

Redan här anknyts döden till en skatt, som igen fungerar som  
en slags konkretion av det ”gyllne” idealet. Också den klarhet  
som dödsögonblicket för med sig återkommer i reflektionen i  
*Den gåtfulla gästen*. Den euforiska klimaxen ”och för första  
gången skall jag vara seende” betecknar en typiskt idealistisk  
transcendens till ett högre medvetandetillstånd. Också Torsten  
Pettersson uppmärksammar reflektionen i sin studie, som ett  
exempel på den seendets tematik han hittar hos Eklund. Han

93 Eklund, *Jordaltaret*, s. 34.

248 knyter också mycket riktigt ihop *Jordaltaret* med *Den gåtfulla gästen* i det här avseendet.<sup>94</sup>

Kontexten i *Jordaltaret* är utpräglad nietscheansk, och här handlar det om en återfödsel och självövervinning i enlighet med *Så talade Zarathustra*. Till den här boken hänvisar Eklund också med en formulering som ”det berg där all tings [sic] förklaring bor”. Det idealistiskt dikotomiska perspektivet som i *Jordaltaret* är en grundförutsättning för självövervinningen upplöses i reflektionens sista stycke:

Så skall den sista dagen bliva lik denna höstdag för oss alla, vilka äro andens och jordens fångar. Så skall vårt väsens tve-dräkt vara starkast och rikast den dag den löses; och fyllda av tack skola vi gå mot nattens osebara ting.<sup>95</sup>

Den här fantasin om en upplösning av idealismens grundkonflikt mellan ”andens och jordens” poler har figurerat i ett flertal texter som diskuterats i tidigare kapitel. Det är en utopistisk fantasi som, liksom tidigare konstaterats, är ett standardinslag i den estetiska idealismen, och återfinns hos flera finlandssvenska modernister, bl.a. Edith Södergran.<sup>96</sup> I Eklunds variant är fantasin starkt knuten till skapandets problematik, och dualismens upplösning tar sig två olika uttryck. I sin euforiska form, som närmast manifesterar sig i *Jordaltaret*, innebär upplösningen en nietscheansk självövervinning och ett skapande utöver sig själv; i sin regressiva form repre-

94 Pettersson, *Gåtans namn*, s. 123. Pettersson använder för övrigt just citatet ”vara seende” ur den här reflektionen i titeln på sin studie: ”Att vara seende”.

95 Eklund, *Jordaltaret*, s. 35.

96 Se diskussion i avsnitt 1.3, ”Den estetiska idealismen”, samt Lillqvist, bl.a. s. 14.

senterar upplösningen ett paradistillstånd där inget skapande krävs. I båda fallen handlar det om en fantasi som har en tydlig klimax, ett definitivt mål. I de mest desperata av de tidigare diskuterade texterna om svagheten fanns inte alltid möjligheten till denna upplösning. Så förhåller det sig också i den här texten ur *Grått och gyllne*:

Håller mitt liv på att sakta upphöra, likt en dålig roman som av en allt svagare, allt mera dignande inspiration bäres mot slutet, tills man kan lägga den ifrån sig utan att veta det? Skall mitt liv aldrig *avslutas*, aldrig få mognadens definitiva rundning, aldrig ens brista i en flammande, grandioست oberäknelig explosion? Håller det just nu på att utplånas, spårlost, likt en rännil som uppsuges av sanden?<sup>97</sup>

Liknelsen mellan liv och roman pekar här rakt på konfliktens ömma kärna. Skrivandet och livet är hos Eklund intimt sammankopplade. Det sätt på vilket hans liv kunde lämna några spår efter sig var ju just genom det han skrev. Den dignande inspirationen kan naturligtvis läsas som livströtthet eller apati, men den kan också läsas som just dignande inspiration. När aforismen publicerades första gången i Nya Argus 1922 var Eklund en nygift 27-åring, och inte minst mot den bakgrunden är texten anmärkningsvärd. Den vittnar om en existentiell ångest i Kierkegaards mening, och en insikt om att en nietzscheansk ”flammande, grandioست oberäknelig explosion” kanske aldrig inträffar. Och allra mest vittnar den om att denna existentiella kris är intimt förbunden med det kreativa arbetet. Reflektionen publicerades under en tid då Eklund omvärderade sin syn på såväl nietzscheanismen som

<sup>97</sup> Eklund, *Grått och gyllne*, s. 78f.

250 på modernismen, och under det längsta uppehållet mellan två böcker under hans författarkarriär. Skaparkrisen följer visserligen Eklund genom författarskapet, men starkast bunden till hans liv är den just i *Grått och gyllne*. I en aforism några sidor efter den senast diskuterade vänder sig Eklund direkt till högre makter i sin kreativa kris:

Du alla tveitydiga existensers gud, jag anropar dig om bistånd. På min stol sitter jag fastnitad, en ordens taskspelare som glömt alla sina knep, en stämningarnas marknadsfakir, som med ens finner sig ha förlorat kraften att trolla fram den minsta livsgröna ört. Hur vanskligt detta hantverk dock är. Man känner sig lik en som skall föda, undret som förestår förkunnar redan sin ankomst i en smärtande glädje, och så är stunden dock icke inne, och man är som evigt havande.<sup>98</sup>

Det är med ett hånfullt tonfall Eklund här behandlar sin be-lägenhet. En ”ordens taskspelare”, en ”stämningarnas marknadsfakir” – orden påminner om den ”utlevad[e] cirkushäst” som Eklund jämför dåliga författares texter med i en tidigare diskuterad aforism ur samma bok. Krisens verklighet framkommer sedan tydligt i det oförtäckta utropet: ”Hur vanskligt detta hantverk dock är”. Den i romantisk mening fattade inspirationens förlösande effekt uteblir här, ”och man är som evigt havande”. Skapandet beskrivs som ett under, och det är till en högre makt Eklund riktar sin bön, två tecken på den romantisk-idealistiska konstsyn reflektionen springer ur.

Om improduktivetsproblematiken ännu i *Grått och gyllne* bär spår efter Eklunds existentiella uppgörelse med den nietzscheanska estetiken, har den mer regressiva varianten av den

98 Ibid., s. 81.

estetiska idealismen definitivt tagit över i *Rymd och människa*. Desperationen är inte heller lika stor som i den tidigare boken, istället tyr sig Eklund till de försvarsmekanismer som tidigare diskuterats; regression, sublimitet, dödsfantasi. För att sätta fingret på den utveckling som skett sedan den ovan citerade aforismen ur *Grått och gyllne*, kan en aforism ur *Rymd och människa* med så gott som samma utgångspunkt få tjäna som illustration:

Fruktbarhetstillstånd:

Det vägrar infinna sig; viljan dras samman i kramp och stegrar sig, griper in i himlar och helveten men snappar luft och trasor; ursinne kämpar med gråt, äckel och förtvivlan lura. Med ens stillnar något, det breder ut sig, stiger; mistroget spejar man och lyss – inte röra på sig, bara vänta. Och plötsligt ligger det där sollyst och stort, och små frön gro hastigt och glatt, och ro är i djupet och i höjden, och allt är fyllig glädje, mild kraft, sträng frihet.<sup>99</sup>

Den stora skillnaden mellan de två texterna är naturligtvis att förlossningens under som uteblir i den tidigare texten, realiseras i den senare. Det gråa – krampen, äcklet, förtvivlan – förvandlas nu till det gyllne; inspirationens ögonblick, ”sollyst och stort”. Den estetiska idealismens grundläggande tudelning upplöses här, vilket möjliggör inspirationen och skapandet. Det här markeras också av en rad oväntade kombinationer i aforismens slut: ”allt är fyllig glädje, mild kraft, sträng frihet”. Det är än en gång ett ögonblick av estetisk kontemplation som beskrivs: det gäller att förbli passiv, ”inte röra på sig, bara vänta” för att i det Kant och Schopenhauer kallar intresselöst

<sup>99</sup> Eklund, *Rymd och människa*, s. 33.

252 betraktande kunna uppleva det estetiska. Också den sublimes komponenten i skapandet antyds här, i ord som ”och ro är i djupet och i höjden”. Aforismen kan sägas vara en fantasi om den estetiska idealismens mest euforiska och utopiska upplösning. En fantasi är det nämligen fråga om, och alternativet – skrivkrampen, förtvivlan – försvinner ingenstans.

\*

Skapandet är ett ångestfyllt tillstånd, något som resulterar såväl i det ”bloomska” mindervärdeskomplex som framkommer i reflektioner om till exempel Södergran och Schopenhauer, som i en mängd försvarsmekanismer inom en idealistisk referensram. I tidigare kapitel har strategier för att motverka ångesten – om den så är rent existentiell eller kopplad till skrivandet – undersökts. Genom estetiska eller sublimes upplevelser av natur eller konst kan idealismens grundkonflikt mellan jaget och världen upplösas och ångesten övervinnas – åtminstone för en liten stund.

I avsnitt II.5 diskuterades ”den eklundska paradoxen”; det faktum att Eklund trots sin kamp med skrivblockeringen gav ut ett dussin böcker – och att en stor del av hans intressantaste produktion behandlar just skapandets problematik. Då konstaterades att paradoxen upplöses om man beaktar den dubbla standard Eklund verkar uppställa för skrivandet – riktig konst (poesi) kontra kommentarer (aforistik). Den uppenbara möda Eklund ändå nedlagt i sin aforistik, och det stora intresse han visar för genren tyder ändå på att hans respekt för det kommenterande skrivandet är större än den kanske verkar vid första anblicken. Att han själv insåg skrivproblematikens paradoxala potential som tema finns det exempel på också i aforistiken:

Jag börjar misstänka att ångesten är rätta smörjan för min mekanism.<sup>100</sup> 253

Uttalandet kan läsas som ett lakoniskt konstaterande, men också som svart humor. Ångesten som smörjmedel för skribentens mekanism är i och för sig ingen ny tanke och den passar väl in i en romantisk författarsyn. Tanken är också besläktad med den om svaghets potential som diskuterades tidigare i kapitlet. Hyllandet av svagheten kan verka som en fungerande strategi, men också den visar sig vara en återvändsgränd som leder tillbaka till ångesten. Ångesten är, aforismen ovan till trots, inte något positivt begrepp i Eklunds texter. Snarare är ångesten ett hinder för den kreativa verksamheten, en ”sjukdom till döds”, för att tala med Kierkegaard.<sup>101</sup> För att upplösa den gråa ångesten tar Eklund den gyllne fantasin till hjälp; om den så kommer i skepnad av regressionen, av det sublima – eller rentav av döden.

100 Ibid., s. 65.

101 Kierkegaard, *Frygt og Bæven; Sygdommen til døden; Taler*, s. 177.





Man har sina hemliga kontrollörer när man skriver: vänner och idoler vilkas blick man känner över axeln. Det kan vara både väl och illa, i varje fall är det enerverande.<sup>1</sup>

**K**ONTROLLÖRERNAS BLICK över axeln är, som vi tidigare sett, ett tveeggat svärd i Eklunds fall. Kontrollen borgar naturligtvis för resultatets kvalitet, för den sovringsprocess som leder till ”stilistiskt koncentrerade och liksom framdestillerade volymer, ur vilka allt löst och oväsentligt har silats bort”, som Torsten Pettersson formulerat det.<sup>2</sup> Men kontrollörerna riskerar också att i sin kritiska nit hota själva skrivandet, med krossat självförtroende och skrivblockering som följd. Svärdet är också tveeggat på det sättet att den skrivproblematik som kontrollörerna ger upphov till i och för sig är något negativt, men problematiken kan omvandlas till något positivt genom att den är ett potentiellt ämne för ständigt nya reflektioner. Att kontrollörerna beskrivs som ”enerverande” påminner om att det inte är endast skrivandet som är i farozonen. Eklunds aforistik är intimt knuten till ett jag, och när skrivandet hotas, hotas också jaget.

I det här avslutande kapitlet anknyts skrivblockeringen tydligare till det jag som framträder i Eklunds subjektivt orienterade aforistiska författarskap. Är inte ”varje estetiskt spörsmål ett etiskt i grunden?” frågade Eklund redan i *Jord-*

1 Eklund, *Rymd och människa*, s. 38.

2 Pettersson, *Gåtans namn*, s. 129.

256 *altaret*.<sup>3</sup> Frågan är retorisk; för Eklund är det ömsesidiga beroendet mellan estetik och etik – mellan att skapa och att vara – en självklarhet. De vänner och idoler som kontrollerar skapandet, kontrollerar också den som skapar. Deras dom är inte utan konsekvenser för det skrivande jaget.

Vännerna och idolerna som står bakom axeln är inte alltid så hemliga som de framställs i aforismen ovan. Åtminstone vissa av dem framträder klart och tydligt i den aforistiska delen av författarskapet. Södergran, som ”skapar med ögat”, eller Diktonius med sin klatschiga uttrycksform kunde vara två sådana här kontrollörer.<sup>4</sup> Ehrensvärd, ”en Lionardi da Vinci i litet format”, eller Carlyle, vars ”alldagligaste ord [är] havande”, kunde vara två andra.<sup>5</sup> Viktigare än dessa är de stora tänkarna Kierkegaard och, i ännu högre grad, Schopenhauer, vars ande för Eklund ter sig vara ”av kosmiska mått”.<sup>6</sup>

Schopenhauers storhetstid på svenska sammanfaller i stort sett med tiden för Eklunds författarskap, och andra världskrigets slut innebär en åtminstone tillfällig slutpunkt för den kontinentala idealistiska strömning vars förgrundsfigurer Schopenhauer och Nietzsche var. Ännu 1938 kunde Thomas Mann publicera sin hyllande och inflytelsesrika essä *Schopenhauer* – ett decennium senare skulle detta knappast ha varit möjligt. Det är med skälvande beundran, men också med stor klarsyn, Eklund skriver om denna filosofiska linjes framtidsutsikter:

3 Se avsnitt iv.2, ”Slätten som sublimt landskap”. Eklund, *Jordaltaret*, s. 13.

4 Eklund, ”Kring Edith Södergran”, s. 49 samt Wahlund, s. 12f.

5 Eklund, *Grått och gyllne*, s. 16 och s. 14.

6 Ibid., s. 40.



**R.R. EKLUND PÅ SIN FEMTIOÅRS DAG - FÖRFATTAREN  
FÖRSJUNKEN I REFLEKTION.**

Schopenhauer såg med fasa och skam rovdjuret i människan, Nietzsche såg det, men ur stånd att i längden betrakta det som djävul gjorde han det till Gud – och uthärdade ej heller den anblicken. Detta är den sällsammaste, mest fascinerande linje i filosofin jag känner. Skall den fortsättas, kan den fortsättas, eller är den en cirkellinje?<sup>7</sup>

Det ”rovdjur” Schopenhauer såg var viljans, drifternas övermakt i människans liv. Eklund inringar här en av de mest väsentliga skillnaderna mellan de två filosoferna. Schopenhauer ville till varje pris strida mot viljans herravälde – genom konsten och askesen. Nietzsche ville istället bejaka detta ”dionysiska” drag hos människan. I *Jordaltaret* var Eklund själv inne på Nietzsches linje, men redan i *Grått och gyllne* börjar han den kamp mot ”rovdjuret” som sedan utkämpas genom hela hans produktion. Balansgången mellan en romantisk-nietzscheansk och en schopenhauersk estetik och livshållning ser olika ut i olika skeden av Eklunds författarskap, men en balansgång är det hela tiden. Man kan tala om Eklunds version av den kierkegaardiska utvecklingen från en estetisk till en etisk livshållning. Det etiska och det estetiska är två poler i det kluvna jag som framträder i Eklunds aforistiska text.

Ännu i Eklunds sista bok, *Loggbok på landbacken*, utspelar sig kampen mellan den nietzscheanska extatiska och den schopenhauerska pessimistiska utvecklingslinjen. Den här gången ligger fokus på *att leva* snarare än på att skapa:

Återhållsamhet, återhållsamhet, det är kommandoordet som livet oavlatligt dundrar mot oss och som vi kvidande böjer oss under. Ynglingen hör det svagt ännu; han lyss till en an-

<sup>7</sup> Ibid., s. 40f.

nan stämma, som han tror vara livets, en röst eggande som stridstrumpetens: giv dig fullt och utan hänsyn i varje stund! Men det är *viljan till livet* han hör. Snart faller livet självt in med sin bastrumma: återhållsamhet, återhållsamhet. Att ur denna kakofoni leta ut en melodi, det är att leva. Att acceptera gränserna, oket, smärtan och arbetande förinta dem, det är visst detta svåra med att vara människa.<sup>8</sup>

Schopenhauers begrepp ”viljan till livet” får här representera det rovdjur i människan som Nietzsche i den tidigare citerade aforismen gör till Gud. Schopenhauers, och framförallt livets, ståndpunkt blir istället återhållsamheten. Den unge mannen hör främst viljans stridstrumpet, men snart tar livets bastrumma över. Eklund beskriver här just den personliga utvecklingslinje som vi sett från den nietzscheanska debuten med *Jordaltaret* till en mer balanserad och schopenhauersk livs- och konstsyn senare i författarskapet. Några lätta svar finns ändå inte att få, och inte heller Schopenhauer kan vara ensam rådande i Eklunds filosofiska universum. Att ständigt söka sin egen väg, eller med Eklunds ord: ”Att acceptera gränserna, oket, smärtan och arbetande förinta dem, det är visst detta svåra med att vara människa.”

Skapandets problematik har visat sig vara den viktigaste tematiken i Eklunds aforistiska författarskap. I den här undersökningen har denna övergripande tematik blivit synlig i alla de teman och företeelser som undersökts. Eklunds aforistik, hans ”fragmentariska betraktelser”, kan ses som ett yttre uttryck för kampen med skrivandet. I hans texter om naturen och det sublima finns en vilja till flykt från kravet på skriftlig produktion, men också en strävan efter att i naturen hitta

<sup>8</sup> Eklund, *Loggbok på landbacken*, s. 105.

260 inspiration, och därmed upplösa skrivkrampen. Skrivblockeringen kan sägas vara det estetiska symptomet på en etisk kamp som pågår i författarskapet.

Det problematiska förhållandet etik–estetik tar sig också andra uttryck. De etiska implikationerna av estetiska fenomen kan vara allt annat än önskvärda – ett exempel på det här är reflektionerna om krigets sublimitet. Eklunds förhållande till det sublima är genomgående problematiserande. Det sublima finns där, som i den tidiga krigsreflektion som diskuterades tidigare, men det eklundska jagets reaktion inför det är passivt estetiserande – ett slags kantianskt intresselöst betraktande. Det sublima förblir en intellektuell konstruktion, vars funktion i sista hand är att, på samma sätt som regressionen eller paradisfantasierna, lösa grundkonflikten mellan jaget och världen och därmed befria jaget från alla krav på konstnärlig eller intellektuell produktion.

Eklunds skrivblockering leder till ett ständigt sökande efter en utväg. Den här utvägen kan hittas i ett nästan desperat hävdande av svaghetens och potentialens – eller till och med dödens – primat över verkligheten. Här närmar sig Eklund än en gång det som i hans författarskap förblir den stora och oöverkomliga konflikten mellan grå verklighet och gyllne fantasi. Det är den konflikt som Per-Erik Wahlund skriver om i ett redan i inledningen diskuterat citat: ”Eklunds allt dominerande problem var spänningen mellan intellekt och sensus, ande och natur, abstrakt spekulation och primär livsanammelse.”<sup>9</sup>

Kluvenheten tar sig olika uttryck i författarskapet – i den här undersökningen har den främst diskuterats via skapandets problematik. I grund och botten är det ändå en i kierkegaardsk mening etisk konflikt, såtillvida att den hänför sig till

<sup>9</sup> Wahlund, s. 16.

jagets varande i världen. Eklunds författarskap uppehåller sig ständigt vid skapandet – men i minst lika hög grad uppehåller det sig vid jaget. Skapandet är jagets uttryck, de är i viss mån två sidor av samma mynt. Skrivkrampen är inte bara en kreativ problemställning, den är en i allra högsta grad personlig kris, något som Eklund uttrycker i *Grått och gyllne*:

För många måste diktandet vara en sista utväg, tillgripen i förtvivlan och utan hopp, för att den ton skall födas som trotsar tiderna. Så länge dessa diktens Golgathavandrare gå sin väg med någon tillförsikt kan intet starkt komma ur dem, men naglade vid förnedringens trä vinna de sin makt. Den kommer ej i den skepnad som realiteternas handfasta män tro att den städse bär. Den kommer som en sinnets avsiktslöshet, frigörelsen från de ting mot vilka deras händer slagit sig blodiga, barnahjärtats seger hos den som provat och förkastat mycket.<sup>10</sup>

Att tala om ”mången” är troligen resultatet av en strävan att i någon mån förläna allmängiltighet åt en personlig reflektion. En version av reflektionen hittas också i Eklunds anteckningar, och där är problematiken direkt kopplad till ett ”jag”.<sup>11</sup> Förutom den till romantiken hörande tanken på diktens ursprung i personlig förtvivlan, noterar man de typiskt eklundska strategierna i reflektionens slut: ”sinnets avsiktslöshet” och ”barnahjärtats seger”. Här knyts skapandets problematik helt konkret till regressionen och önskan om frihet från

<sup>10</sup> Eklund, *Grått och gyllne*, s. 15.

<sup>11</sup> ”Jag tror allt mer att *diktandet* måste vara en sista utväg, en räddning, om den bävande starka och ömtåligt skälvande tonen skall födas, som gör dikten stor. [...]” Eklund, anteckning 4.5.1920, i anteckningsbok med samma datering. Reflektionen publicerades redan 20.10.1920 i Studentbladet (samt i Nya Argus nr 5 1921); redan då hade ”jaget” strukits.

262 plikterna. Sinnets avsiktslöshet är, som tidigare noterats, en grundförutsättning för den estetiska upplevelsen hos Kant och Schopenhauer. Här får den dessutom en helt personlig förankring som ett resultat av tidigare misslyckanden – ”frigörelsen från de ting mot vilka deras händer slagit sig blodiga”.

Strykningen av ordet ”jag” i reflektionen ovan kan också vara en försvarsmekanism i avsikt att dölja de mest personliga känslorna. Detta förfarande finns det många exempel på i Eklunds aforistiska text, och i ibland kommenteras det också explicit, till exempel i en aforism i *Rymd och människa*:

Varför skäms man för att prisge sitt egnaste? Därför att det är den största ynkedomen, vår skam och förtvivlan, ett stinkande gungfly av oklarhet, fulhet och vanmakt.<sup>12</sup>

Detta är en oerhört pessimistisk syn på vad det ”egnaste” är. Den motsägs i viss mån också av att Eklund själv ofta lyfter fram just det innersta jaget som skapandets föremål och upphov. Skaparkraften kan förstås komma ur ”skam och förtvivlan”, men jaget framställs också ofta i en positivare ton – som en källa att ösa ur för författaren. När Eklund skriver om andra människor eller om naturen får man ofta känslan av att han egentligen riktar blicken in mot jaget. Den här tendensen får sitt mest explicita uttryck i den mest personliga av Eklunds böcker: *Den gåtfulla gästen*:

Livet är inne i människan, inte omkring henne. Att gripa efter allt som synes livaktigt röra sig är att räcka handen åt förintelsen. Inne i bröstet flammnar ässjan, vars eld skall underhål-

<sup>12</sup> Eklund, *Rymd och människa*, s. 61.



las och stegras, som skall giva ljus och värme och där järnet skall smidas. [...]<sup>13</sup>

Här uttrycks en tanke som Eklund inte är ensam om, men som han ger sin egen personliga prägel. Det handlar om en slags estetisk solipsism, flitigt odlad i den estetiska idealismens tradition, som utgår från att det enda som är sant och riktigt är det egna sinnet. Livet utanför är bara föreställning; att gripa efter det ”är att räcka handen åt förintelsen”. Här varierar en av grundtankarna i Schopenhauers filosofi. Det är samma tanke som också flera andra författare i Eklunds generation plockat upp.

Ett exempel på det här är den av Eklund uppskattade Pär Lagerkvist, vars *Det besegrade livet* (1927) uppehåller sig i sin helhet kring denna idé.<sup>14</sup> I en reflektion skriver han: ”Men människohjärtat har sitt mål inom sig själv. Är det *enda* som har ett mål, en avsikt, en mening.”<sup>15</sup> På följande sida finns en text om ett jag som vaknar till fåglarnas kvitter på morgonen och tror sig vara i paradiset. Men fåglarna visar sig vara ”på rov för att livnära sig, hela rymden är full av mord och död, all naturen uppfylld av livets kamp [...]”<sup>16</sup> I jämförelse med Lagerkvists uttryck är Eklunds version av tanken mindre hänyrckt och mer reflekterande. Den sammanför också jaget och

13 Eklund, *Den gåtfulla gästen*, s. 143.

14 Eklund upptäcker Lagerkvists *Ordkonst och Bildkonst* samt *Ångest* redan 1917. I ett brev till Hagar Olsson jämför han den senare boken med den anda han vill ”styrkas av hos Nietzsche” och citerar: ”Jag såg mig leva/ stort och tungt/ och ana de öde djupen;/ mot mörkren vällde mitt blod så ungt.../ Då släppte du taget kring strupen”, Eklund brev nr 53 till Hagar Olsson, 17.10.1917, Svenska litteratursällskapets arkiv, mapp 783. Strofen finns i Lagerkvist, *Ångest* (Stockholm 1916), s. 16.

15 Pär Lagerkvist, *Det besegrade livet* (Stockholm 1927), s. 77f.

16 Ibid., s. 79f.

264 skapandet – det etiska och det estetiska – på ett för honom typiskt sätt. Ässjan i bröstet ger inte enbart värme – det är också där ”järnet skall smidas”.

Skapandets högst personliga och på något sätt livsavgörande betydelse finns det många exempel på i Eklunds texter. I en aftonbönsliknande anteckning skriver han: ”Men låt mig vara stilla. Må grumlet inom mig lägga sig. Låt mig få barnets blick. Låt mig om blott för ett ögonblick spegla den underbara tillvaron.”<sup>17</sup> Det är en bön där mycket av Eklunds egenart får ett uttryck. Längtan efter själens ro, längtan till barnets bekymmerslösa utblick på världen, och längtan efter att kunna skapa – att ”spegla den underbara tillvaron”. Det som ändå är mest anmärkningsvärt – och möjligen det som gjort att anteckningen aldrig trycktes – är den djupt personliga prägel som det i varje mening upprepade ordet ”mig” ger texten.

I *Rymd och människa* ges en något mer allmängiltig beskrivning av förhållandet mellan att skapa och att vara:

I dikten gäller det väl slutligen endast att *vara*. Att vara *som människa*. Alla andra kvalifikationsgrunder äro av andra rang. Och diktens formalprincip är: att förnimma och vara övertygad om vikten av denna usla existens, om dess fortbestånd och uppgift.<sup>18</sup>

Här blottas Eklunds kluvna konst- och livssyn för läsaren på ett angeläget sätt. Det gäller att endast ”vara *som människa*”, skriver Eklund. Men detta gäller *i dikten*, och det handlar i grund och botten än en gång om hur författaren ska uppbringa den ton ”som trotsar tiderna”, för att citera en tidigare

17 Eklund, anteckning 18.4.1931 i manuskriptet till ”Ensam”.

18 Eklund, *Rymd och människa*, s. 42.

diskuterad reflektion. Kierkegaards etisk-estetiska problemställning kan skönjas också här: dikten uppstår ur det etiska varandet i världen, och detta varande i världen manifesteras i dikten. Kanske denna reflektion på något sätt innehåller en nyckel till förhållandet mellan *att vara* och *att skapa* i Eklunds författarskap. Den etiska dimensionen i författarskapet handlar om att ”vara *som människa*”. I Eklunds författarskap får den här strävan sitt starka och egensinniga uttryck i jagets kamp med skrivandet och med sig själv. I stormens öga står ett splittrat jag, balanserande mellan grå verklighet och gyllne fantasi, och trots att splittringen aldrig kan helas uppstår en slags enhet ur denna utsiktslösa kamp. Det skapande jagets övertygelse om vikten av sin ”usla existens [...] fortbestånd och uppgift” är inte bara en ”diktens formalprincip”, utan också en drivkraft som resulterar i ett enträget, kompromisslöst och djupt personligt författarskap.

## GRAY REALITY, GOLDEN FANTASY.

**THE PROBLEM OF CREATING IN THE APHORISTIC WORKS  
OF R.R. EKLUND**

**T**HE SUBJECT of this thesis is R.R. Eklund's aphoristic works, which has largely been neglected by previous scholarship. The books primarily discussed are *Grått och gyllne* (1926), *Rymd och människa* (1938), *Loggbok på landbacken* (1945), and the aphoristic parts of *Jordaltaret* (1919) and *Den gåtfulla gästen* (1932). Secondary material includes aphorisms published in newspapers and periodicals, and also a large collection of notes and letters by Eklund, which has never been studied before.

The main objective of the thesis is to study several themes that encompass all of Eklund's writings, in order to gain an understanding of his writings as a thematic whole. The most important theme is the anguish associated with the creative process, something which can be found both as a motive and as an underlying theme in most of Eklund's works. A point of departure for the study is the assumption that most of the major themes found in Eklund's works can be related to his struggle with the creative process. An aesthetic-idealistic philosophical context, including the philosophical thought of Kant, Schiller, Kierkegaard, Nietzsche and, above all, Schopenhauer, forms the backdrop to the study. The first chapter establishes this philosophical frame, and also details the main method of contextualizing interpretation.

Chapter two, “The Aphoristic Works of R.R. Eklund”, discusses Eklund’s own genre-denominator; “fragmentary observations”, which is compared to the European aphoristic genre in general. Eklund’s personal, reflective aphorism is found to be a part of a general evolution of the 20th century aphorism, as it has been outlined by Philippe Moret, where the aphorism and the literary diary approach each other and even morph into each other, thus questioning the traditional gnomicity (claim to general truth) of the aphoristic genre. This trend in Eklund’s aphorisms is in stark contrast with the general evolution of his poetics, where he distances himself from modernistic ideals, and from the contemporary Finland-Swedish modernism. Eklund’s ”fragmentary observations” are seen as the concrete result of his struggle with the writing process. This is especially relevant in the context of his aesthetic theory, where poetry is king, and aphorisms – at least initially – are seen more as a by-product than as real art.

The presentation of nature in the works of Eklund is the focus of the third chapter, “The Child in Paradise”, in particular within the context of the regressive fantasy that nature triggers. The symbolic language pertaining to the regressive fantasy is found to exhibit a certain likeness to the psychoanalytic theory of the desire to return to the womb. The relation to nature in Eklund’s aphorisms is also studied in the context of two dichotomies tied to the aesthetic idealism: outside–inside and nature–culture. In both cases, Eklund deals with the themes of nature as both beautiful and terrible, and positions his ever-present subject as a passive outsider observing the show. The most extreme example of this can be found in the reflections on death as an idyllic condition.

Chapter four, "The Sublime Experience", deals with the concept of *the sublime*, as it is presented by Kant and Schopenhauer. The sublime in Eklund's works is connected to nature in general, and to the Ostrobothnian plains, an important landscape in his aphorisms, in particular. His worship of geniuses and major historical figures is tied both to Schiller's aesthetics and to the sublime, and is studied as an aesthetic-idealistic strategy for easing the (self-inflicted) demand for literary production. Eklund's Kierkegaardian struggle with the aesthetic versus the ethic perspective on the world is also linked to the sublime, notably in reflections on the sublimity of war.

Chapter five, "The Anguished Creative Process", centers around the problem of anti-productivity. This is found to be an all-encompassing theme in Eklund's works, through which all other themes can be understood. Eklund's dependency of his predecessors, most importantly Edith Södergran and Schopenhauer is studied through Harold Bloom's concept *the anxiety of influence*. Eklund's liberation from modernistic and Nietzschean ideals of creation through ecstasy leads him to view the artistic process in a more positive light. An important theme in this context is Eklund's emphasis on potential as superior to the actual. This is seen as a strategy within the aesthetic-idealistic context to render creation possible. The strategy is successful at least in the sense that his struggle with the writer's block becomes the most important subject of his aphoristic works.

The sixth and final chapter, "The Creating Self", is a discussion and elaboration of the main results that have emerged from the study. The (im)possibility of production, which is seen as the main theme in Eklund's writings, is discussed in the context of the creating "I" in the texts. The writer is also

a person, which means that aesthetical and ethical choices are indistinguishable from one another. This unresolvable question of being and creating is the driving force behind Eklund's uncompromising aphoristic works. 269

## R.R. EKLUNDS BREV OCH ANTECKNINGAR

Brev i Svenska litteratursällskapets i Finland arkiv, mapp 783

Brev nr 1 till Hagar Olsson, 19.10.1916

Brev nr 2 till Hagar Olsson, 30.10.1916

Brev nr 3 till Hagar Olsson, 9.11.1916

Brev nr 4 till Hagar Olsson, 21.11.1916

Brev nr 10 till Hagar Olsson, 24.12.1916

Brev nr 43 till Hagar Olsson, 23.7.1917

Brev nr 53 till Hagar Olsson, 17.10.1917

Brev nr 61 till Hagar Olsson, 26.5.1918

## Anteckningar och brev i Eklunds ättlingars ägo

Anteckningar för den tredje boken om Edgar, lösa lappar i kuvert  
”Anteckningar för Ensam”, manuskript med anteckningar, 114 sidor

Anteckningsblad daterat 13.5.1918

Anteckningsbok daterad 4.5.1920

Anteckningsbok daterad 19.6.1920

Anteckningsbok daterad 19.2.1924

Anteckningsbok daterad 2.12.1925

”Prof. Westermarcks föreläsningar över den nyare filosofin samt  
psykologin” Höstterminen 1915

”R.R. Eklunds böcker”, förteckning över 432 böcker i Eklunds  
bibliotek

Schopenhauer-anteckningar, 16 sidor citat ur *Parerga und Paralipomena*

Studiebok, Kejsrerliga Alexanders-Universitetet, läsåret 1915–1916

”Ur Kierkegaards ’Enten – Eller’”, löst anteckningsblad

*Alla brev och anteckningar som använts för avhandlingen finns  
som kopia hos avhandlingsförfattaren.*



## R.R. EKLUNDS BÖCKER OCH ÖVRIGT TRYCKT MATERIAL

### Böcker

- Jordaltaret*, Helsingfors 1919  
*Grått och gyllne*, Helsingfors 1926  
*Det unga ögat*, Helsingfors 1927  
*Den gåtfulla gästen*, Helsingfors 1932  
*Värld från veranda*, Helsingfors 1934  
*Himmelstimran*, Helsingfors 1937  
*Rymd och människa*, Helsingfors 1938  
*Du stallbror med Gud*, Helsingfors 1940  
*Gissel och möjor*, Helsingfors 1942  
*Liten drömmarpilt*, Helsingfors 1943  
*Ny dag börjar*, Helsingfors 1944  
*Loggbok på landbacken*, Helsingfors 1945

### Övrigt tryckt material

- Recension av Edith Södergrans *Dikter* i Vasabladet 26.11.1916  
 ”Halvpolitiska betraktelser. Från våren 1918” i Studentbladet  
 nr 19 1919  
 Recension av Arvid Mörnes *Höstlig dikt* i Dagens Press 6.12.1919  
 ”Inskriptionsfantasi” i Studentbladet nr 13 1920  
 ”Betraktelser” i Studentbladet nr 15 1920  
 ”Kierkegaard-reflexioner” i Nya Argus nr 16–17 1920  
 ”Infall” i Stenmans Konstrevy nr 2 1921  
 ”Infall” i Nya Argus nr 5 1921  
 ”Infall” i Studentbladet nr 14–15 1921  
 ”En präst om en präst” i Ultra – Tidskrift för ny konst och litteratur  
 – Kirjallistaiteellinen aikakauslehti nr 5 1922  
 ”Grisaille” i Nya Argus nr 11 1922  
 ”Infall” i Nya Argus nr 21 1924  
 ”Anteckningar” i Nya Argus nr 16 1927  
 ”Reflexioner” i Nya Argus nr 2 1931

- 272 "Anteckningar" i Nya Argus nr 2 1932  
 "Perspektiv genom vårsnön – en räcka bilder" i Hbl 17.4.1932  
 "Den isolerade hyddan" i Svenska Pressen 30.7.1932  
 "Vandring och syn" i Finsk Tidskrift nr 4 1932  
 "Det livgivande ordet" i Ord och Bild nr 3 1933  
 "Kring Edith Södergran" i Elmer Diktonius och Rabbe Enckell (red.), *20 år ung dikt*, Tammerfors 1936  
 "Spillror" i Hbl 4.4.1937  
 "Anteckningar" i Hbl 29.12.1940  
 "Fragment" (sammanställda av Thomas Warburton) i 1947. *Litteratur – konst – teater* nr 2 1947  
*Rymd och Människa. Dikter. Aforismer. Småprosa*, urval av J.O. Tallqvist och Per Erik Wahlund, Bokvännens bibliotek nr 10, Stockholm 1950  
*Liten drömmarpilt. Ny dag börjar* (samlingsutgåva), Finlands-svenskt bibliotek nr 11, Helsingfors 1960

#### ÖVRIG LITTERATUR

- Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris 2000  
 Bell, Mark, *Aphorism in the Francophone Novel of the Twentieth Century*, Montreal 1997  
 Björling, Gunnar, brev till Stig Carlson 20.12.1950, publicerat i Leif Friberg, *Från sonett till drömtext. Gunnar Björlings väg mot modernismen*, Stockholm 2004  
 Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, Oxford 1973  
 Boileau, Nicolas, förord till Longinos, *Du sublime*, Paris 1988  
 Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, New York 1990  
 Bäck, Tomas Mikael, "Resa med vagabonden RR" i Hbl 28.6.1987  
 Carlyle, Thomas, *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, Lincoln/London 1966  
 Carpelan, Bo, "R.R. Eklund", i Martti Kuusi, Sirkka Kurki-Suonio, Simo Konsala (red.), *Suomen kirjallisuus VI*, Helsingfors 1967

- Diktonius, Elmer, *Brödet och elden*, Helsingfors 1923
- Diktonius, Elmer, recension av *Det unga ögat* i *Arbetarbladet* 30.II.1927
- Diktonius, Elmer, "Ny inhemsk skönlitteratur" i *Nya Argus* nr 25 1932
- Diktonius, Elmer, *Novembervår*, Helsingfors 1951
- Diktonius, Elmer, "Edith Södergran är död" (*Arbetarbladet* 6.7.1923), i *Meningar 1921-1943*, Helsingfors 1957
- Ekelund, Erik, "En heterogen lyrisk trio", i *Nya Argus* nr 20 1927
- Eklund, Artur, "Svenska litteratursällskapets prisfördelning" i *Nya Argus* nr 4 1927
- Eklund, Vivi, *Jag minns min bror*, Helsingfors 1957
- Eklund, Michel, "Poesin från trettioal till femtioal" i Clas Zilliacus (utg.), *Finlands svenska litteraturhistoria. Andra delen: 1900-talet*, Helsingfors 2000
- Enckell, Olof, *Esteticism och nietzscheanism i Edith Södergrans lyrik. Studier i finlandssvensk modernism I*, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 321, Helsingfors 1949
- Enckell, Olof, *Den unga Hagar Olsson. Studier i finlandssvensk modernism II*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 324, Helsingfors 1949
- Enckell, Olof, "Edith Södergran och den estetiska idealismen" i *Historiska och litteraturhistoriska studier* 33, Helsingfors 1958
- Enckell, Olof, "Minnestället vid avtäckningen av R.R. Eklunds byst", i *Österbotten 1961-1962. Årsbok utgiven av Svensk-österbottniska samfundet*, Vasa 1963
- Enckell, Rabbe, "Lyrik", i *Nya Argus* nr 21 1934
- Enckell, Rabbe, *Modärn finlandssvensk lyrik*, Helsingfors 1934
- Enckell, Rabbe, "Rymd och människa" i *Studentbladet* 13.II.1938
- Envall, Markku, *Suomalainen aforismi. Keinoja, rakenteita, lajeja, ongelmia*, SKST 450, Helsingfors 1987
- Freud, Sigmund, "Das Unheimliche" i *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* V 1919
- Freud, Sigmund, *Drömtydning*, Stockholm 2002
- Fricke, Harald, *Aphorismus*, Stuttgart 1984

- 274 Grøtta, Marit, *Litterære bagateller – introduksjon til litteraturens korttekster*, Oslo 2009
- Gustafsson, Lars, "Litteratur och idéer", i Lars Gustafsson (red.), *Forskningsfält och metoder inom litteraturvetenskapen*, Stockholm 1974
- Henry, Anne, "L'expansion du schopenhauérisme" i Anne Henry (red.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris 1989
- Holmqvist, Bengt, "R.R. Eklund" i Bokvännen nr 2 1948
- Holmqvist, Bengt, *Modärn finlandssvensk litteratur*, Helsingfors 1951
- Holmström, Roger, *Hagar Olsson och den växande melankolin. Liv och diktning 1945–1978*, Helsingfors 1995
- Hættner Aurelius, Eva, "Litteratur och idéer" i Staffan Bergsten (red.), *Litteraturvetenskap – en inledning*, andra upplagan, Lund 2002
- Ihanus, Juhani, *Vietit vai henki. Psykoanalyysin varhaisvaiheet Suomessa*, Helsingfors 1994
- Johansson, Per Magnus, "Om psykoanalys' på svenska", i *Psykoanalytisk Tid/Skrift* nr 4–5 2003
- Kant, Immanuel, *Kritik av omdömeskraften* (övers. Sven-Olov Wallenstein), Stockholm 2003
- Kant, Immanuel, *Kritik av det praktiska förnuftet* (övers. Fredrik Linde), Stockholm 2004
- Kant, Immanuel, *Kritik av det rena förnuftet* (övers. Jeanette Emt), Stockholm 2004
- Kierkegaard, Søren, *Enten – Eller. Et Livs-Fragment*. Første bind, Köpenhamn 1988
- Kierkegaard, Søren, *Enten – Eller. Et Livs-Fragment*. Andet bind, Köpenhamn 1988
- Kierkegaard, Søren, *Frygt og Bæven; Sygdommen til Døden; Taler*, Köpenhamn 1989
- Kierkegaard, Søren, *Begrebet Angest*, Köpenhamn 1991
- Lagerkvist, Pär, *Ångest*, Stockholm 1916
- Lagerkvist, Pär, *Det besegrade livet*, Stockholm 1927

- Larsson, Hans, *Intuition. Några ord om diktning och vetenskap*, 275  
Stockholm 1904
- Larsson, Hans, *Poesiens logik*, Lund 1908
- Lillqvist, Holger, *Avgrund och paradys. Studier i den estetiska idealismens litterära tradition med särskild hänsyn till Edith Södergran*, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 227, Helsingfors 2001
- Linnér, Sven, *Litteraturhistoriska argument*, Stockholm 1964
- Longinos, *Om litterär storhet*, Göteborg 1997
- Malmberg, Bertil, inledning till *Schillers estetisk-filosofiska diktning*, Stockholm 1915
- Mann, Thomas, *Schopenhauer*, Stockholm 1942
- Mautner, Franz H., "Der Aphorismus als literarische Gattung", *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, xxii 1933
- Moret, Philippe, *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*. Histoire des idées et critique littéraire vol. 361, Genève 1997
- Mörne, Arvid, recension av *Jordaltaret* i Dagens Press 20.5.1919
- Nietzsche, Friedrich, *Schopenhauer såsom uppfostrare*. Otidsenliga betraktelser III (övers. Richard Hejll), Stockholm 1925
- Nietzsche, Friedrich, *Så talade Zarathustra* (övers. Wilhelm Peterson-Berger), Stockholm 1969
- Nietzsche, Friedrich, *Tragedins födelse* (övers. Martin Tegen och Joachim Retzlaff), Stockholm/Stehag 2000
- Obstfelder, Sigbjørn, *Digte*, Bergen 1893
- Obstfelder, Sigbjørn, *En prästs dagbog*, Köpenhamn 1900
- Olsson, Anders, "Det sublimes förvandlingar", i Longinos, *Om litterär storhet* (övers. Jan Stolpe), Göteborg 1997
- Olsson, Anders, *Skillnadens konst. Sex kapitel om moderna fragment*, Uddevalla 2006
- Olsson, Hagar, "En konstutställning" i Studentbladet 17.10.1916
- Olsson, Hagar, artikel i Svenska Pressen 25.2.1926
- Olsson, Hagar, "R.R. Eklund död" i Hbl 30.11.1946
- Olsson, Hagar, *Tidig prosa*, Helsingfors 1963

- 276 *Ordbok öfver svenska språket utgifven af Svenska akademien*. Första bandet A–Anlöpning, Lund 1898
- Palm, Anders, "Att tolka texten" i Staffan Bergsten (red.) *Litteraturvetenskap – en inledning*, andra upplagan, Lund 2002
- Pettersson, Torsten, *Literary Interpretation. Current Models and a New Departure*, Åbo 1988
- Pettersson, Torsten, "Näkemisen taito. Unohdettu modernisti R.R. Eklund", *Parnasso*, 40:4 1990
- Pettersson, Torsten, "Att vara seende", i *Historiska och litteraturhistoriska studier* 66, *Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland* 568, Helsingfors 1991
- Pettersson, Torsten, *Gåtans namn. Tankens och känslans mönster hos nio finlandssvenska modernister*, Helsingfors/Stockholm 2001
- Platen, Magnus von, inledning till *Svenska aforismer*, Solna 1962
- Platon, *Staten*, *Skrifter*. Bok 3 (övers. Jan Stolpe), Stockholm 2003
- Rank, Otto, *Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse*. Internationale Psychoanalytische Bibliothek Bd XIV, Leipzig 1924
- Ruin, Hans, *Nutidskonst i psykologisk belysning*, Helsingfors 1923
- Ruin, Hans, *Sjärens försvarsproblem*, Helsingfors 1929
- Ruin, Hans, *Poesiens mystik*, Helsingfors 1935
- Ruin, Hans, *Världen i min fickspegel*, Malmö 1969
- Schildt, Ernst Jurgen, "Vägen tillbaka. Några anteckningar om R.R. Eklund" i *Poesi*. Lyriksamfundets tidskrift, häfte 2 1950
- Schildt, Runar, "Häxskogen" i *Från Regnbågen till Galgmannen* 2, Helsingfors 1988
- Schiller, Friedrich, *Valda verk* (övers. Bertil Malmberg), Uddevalla 1970
- Schiller, Friedrich, *Schillers Werke. Nationalausgabe*, andra bandet, del 1, Weimar 1983
- Schiller, Friedrich, *Schillers estetiska brev* (övers. Göran Fant), Järna 2010
- Schlegel, Friedrich, *Literary Notebooks 1797–1801*, red. Hans Eichner, London 1957

- Schlegel, Friedrich, "Kritiska fragment" (övers. Per Erik Ljung) i *Texter i Poetik – från Platon till Nietzsche*, red. Per Erik Ljung och Anders Mortensen, Lund 1988
- Schoolfield, George C., *A History of Finland's Literature*, Nebraska 1998
- Schopenhauer, Arthur, *Tankar och fragment ur Arthur Schopenhauers filosofi* (övers. G.A. Jaederholm), Helsingfors 1904
- Schopenhauer, Arthur, *Tankar och fragment ur Arthur Schopenhauers filosofi. Ny samling* (övers. G.A. Jaederholm), Stockholm 1923
- Schopenhauer, Arthur, *Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften. Zweiter Band*, Zürich 1977
- Schopenhauer, Arthur, *Världen som vilja och föreställning*, Nora 1992 (Utgåvan är ett omtryck av Efraim Skölds översättning som utkom på Albert Bonniers förlag 1916)
- Schoultz, Solveig von, "Jag är en annan", i *Författare om författare – 24 finlandssvenska författarpporträtt*, Borgå 1980
- Shklar, Judith, "Squaring the Hermeneutic Circle" i *Social Research* 71/3 2004
- Suetonius, *Kejsarbiografier* (övers. Ingemar Lagerström), Lund 2001
- Södergran, Edith, *Brokiga iakttagelser*, Helsingfors 1919
- Södergran, Edith, *Dikter och aforismer*. Samlade skrifter 1, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 563, utg. Holger Lillqvist, Helsingfors 1992
- Södergran, Edith, *Brev*. Samlade skrifter 2, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 563, utg. Agneta Rahikainen, Helsingfors 1996
- Söderholm, Kerstin, recension av *Rymd och människa* i *Svenska Pressen*, 3.12.1938
- Tacitus, Cajus Cornelius, *Romerska annaler* (övers. Olof Kolmodin, andra uppl.), Stockholm 1870
- Tideström, Gunnar, *Edith Södergran*, Helsingfors 1949
- Tuominen, Mirjam, "R.R. Eklund och det österbottniska landskapet. En minnesteckning", i *Stadier. Essäer och översikter*, Helsingfors 1949

- 278 Wahlund, Per Erik, inledning till R.R. Eklund, *Rymd och Människa. Dikter. Aforismer. Småprosa*, Stockholm 1950
- Warburton, Thomas, not till R.R. Eklund, "Fragment", i 1947. *Litteratur – konst – teater* nr 2 1947
- Warburton, Thomas, *Femtio år finlandssvensk litteratur*, Helsingfors 1951
- Warburton, Thomas, *Åttio år finlandssvensk litteratur*, Helsingfors 1984
- Welander, Martin, *Stagnation eller självövervinning? En tematisk analys av R.R. Eklunds Jordaltaret*, Meddelanden från avd. för nordisk litteratur nr 20, Helsingfors 2009
- Willner, Sven, "Aforistikern R.R. Eklund" i *På flykt från världsåskådningar*, Tammerfors 1964
- Witt-Brattström, Ebba, *Moa Martinson – skrift och drift i trettio-talet*, Göteborg 1988
- Wittgenstein, Ludwig, *Blå boken och Bruna boken* (övers. Lars Hertzberg och Aleksander Motturi), Stockholm 1999
- Wordsworth, William, "Preface", i Wordsworth och Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads*, London 1978
- Åsbacka, Robert, "Ekonomisk brist, litterär nödvändighet: R.R. Eklund och arvet" i *Horisont* nr 4 1999
- Åsbacka, Robert, "Form och förnyelse – R.R. Eklund läser Södergran", i *På fria villkor. Edith Södergran-studier*, Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 751, red. Arne Toftegaard Pedersen, Helsingfors/Stockholm 2011



- Bild 1, s. 30. Wäinö Aaltonen, porträttskiss föreställande R.R. Eklund (okänt årtal), i Eklunds ättlingars ägo
- Bild 2, s. 86. R.R. Eklund, odaterad anteckning med rubriken ”Ur Kierkegaards ’Enten – Eller’”
- Bild 3, s. 142. Tosa Mitsuoki, ”Flowering Cherry with Poem Slips” (ca 1675), i The Art Institute of Chicago (svartvit reproduktion)
- Bild 4, s. 160. Caspar David Friedrich, ”Wanderer über dem Nebelmeer” (1818), i Hamburger Kunsthalle (svartvit reproduktion)
- Bild 5, s. 216. R.R. Eklund, anteckning 25.10.1926, ”Ur Nietzsches ’Schopenhauer als Erzieher’ [...]”
- Bild 6, s. 257. Porträttfotografi av R.R. Eklund, taget i hemmet i Munksnäs, Helsingfors på hans 50-årsdag 21.4.1945, i Eklunds ättlingars ägo

*Översättare, utgivare och redaktörer har inte noterats i registret.*

- Aaltonen, Wäinö 30  
 Adorno, Theodor 79  
 Amiel, Henri-Frédéric 64, 82,  
 83, 90, 104  
 Andersen, H.C. 82, 85, 90  
  
 Baudelaire, Charles 82, 90,  
 187, 206  
 Beckett, Samuel 49  
 Bell, Mark 68  
 Bergson, Henri 18, 215, 217  
 Birgitta, den heliga 207  
 Bismarck, Otto von 88  
 Bjerre, Poul 119  
 Björling, Gunnar 65, 71, 94,  
 235  
 Blake, William 206  
 Bloom, Harold 25, 204–207,  
 212–213, 218, 220, 233, 237  
 Boileau, Nicolas 156  
 Braque, Georges 80  
 Burke, Edmund 157, 166–167  
 Burns, Robert 87  
 Byron, George Gordon  
 194–195, 201  
 Bäck, Tomas Mikael 32  
  
 Carlsson, Stig 235  
 Carlyle, Thomas 82, 87,  
 193–194, 256  
 Carpelan, Bo 40  
  
 Céline, Louis-Ferdinand 49  
 Char, René 72, 80  
 Chaucer, Geoffrey 206  
 Chazal, Malcolm de 19  
 Cioran, Emil 19  
 Coleridge, Samuel Taylor 184  
 Conrad, Joseph 49  
 Cromwell, Oliver 87, 193  
  
 Dante 87, 206  
 Dickens, Charles 88  
 Diktonius, Elmer 17, 31,  
 37, 65–66, 94, 208, 210,  
 223–224, 230, 256  
 Dostojevskij, Fjodor 82, 178  
  
 Eckermann, Johann Peter  
 194–195  
 Ehrensvärd, C.A. 82, 88–90,  
 104, 178, 218, 256  
 Ekelund, Erik 99–100  
 Ekelund, Vilhelm 33, 55,  
 71–72, 82, 90, 218  
 Eklund, Artur 33  
 Eklund, Vivi 27, 55, 101, 120,  
 192–193, 198–199  
 Ekman, Kurt 238  
 Ekman, Michel 34, 41, 238  
 Emerson, Ralph Waldo 206,  
 215  
 Enckell, Olof 29, 32, 40,  
 45–46, 223

- Enckell, Rabbe 15, 17, 31, 37,  
65, 75, 103, 119, 140, 208  
Envall, Markku 71, 92
- Freud, Sigmund 108, 114-115,  
117-119, 220  
Fricke, Harald 67-69, 77-78  
Friedrich, Caspar David  
159-161, 177
- Geijer, Erik Gustaf 85, 87 91  
Gide, André 49  
Goethe, Johann Wolfgang von  
63, 66, 82, 85, 100, 192,  
194-195, 206  
Gogh, Vincent van 235  
Goncourt, Edmond & Jules 87  
Gorkij, Maksim 82, 85  
Gripenberg, Bertel 230  
Grøtta, Marit 72-74  
Gustafsson, Lars 21  
Gustav Vasa 88
- Hamsun, Knut 49-50  
Hardy, Thomas 49  
Hebbel, Friedrich 64, 82, 85,  
90  
Henry, Anne 49-50  
Hertzberg, Lars 73  
Hippokrates 67  
Holmqvist, Bengt 15, 27, 33,  
40  
Holmström, Roger 9, 120  
Hugo, Victor 206  
Hættner Aurelius, Eva 21  
Höfdding, Harald 18
- Ihanus, Juhani 119
- Johansson, Per Magnus 119  
Johnson, Samuel 87  
Joubert, Joseph 84  
Jourdan, Pierre-Albert 19  
Joyce, James 49
- Kafka, Franz 49  
Kant, Immanuel 44, 47-48,  
50, 56, 158, 161, 164, 177,  
187-188, 208, 251, 262  
Karlfeldt, Erik Axel 215  
Keats, John 206  
Kempis, Thomas a 82, 178  
Kierkegaard, Søren 18-19, 23,  
25, 42, 47, 53, 55-56, 82,  
85-86, 88, 90, 104, 113,  
174, 188, 191-192, 204,  
238, 242, 249, 253, 256, 265  
Krokkfors, Hjalmar 165
- La Rochefoucauld, François de  
69-70, 83  
Lagerborg, Rolf 28, 119  
Lagerkvist, Pär 263  
Larsson, Hans 18, 77, 101-  
102, 215, 217  
Leonardo da Vinci 256  
Levertin, Oscar 82  
Lichtenberg, Georg Christoph  
83  
Lillqvist, Holger 9, 40-42, 47-  
48, 51, 89, 95-96, 116-117,  
123-124, 126-128, 145,  
147, 171, 190, 206, 210,  
219, 248

- 282 Linné, Carl von 88  
 Linnér, Sven 21–23  
 Longinos 156–157  
 Lybeck, Mikael 165
- Malmberg, Bertil 46  
 Mann, Thomas 50, 256  
 Mattsson, Gustaf 119  
 Maupassant, Guy de 49  
 Mautner, Franz H. 70  
 Michaux, Henri 80  
 Milton, John 206  
 Mitsuoki, Tosa 141–142  
 Montaigne, Michel de 88  
 Moret, Philippe 19, 69–74,  
 77–78, 80, 83–84, 92–94,  
 103–104  
 Moritz, Karl Philipp 190  
 Mussolini, Benito 194  
 Mörne, Arvid 35–37
- Napoleon 87–88, 185,  
 191–194, 197, 201  
 Nero 189–192, 201, 237  
 Nietzsche, Friedrich 19, 25,  
 36–37, 43, 45, 47, 49, 72, 79,  
 82, 88, 104, 166, 169, 190,  
 204, 209, 213–218, 220,  
 223, 227–230, 235–236,  
 242, 256, 258–259, 263
- Obstfelder, Sigbjørn 82, 85, 90,  
 195–196, 232–234  
 Olsson, Anders 19, 67–72, 74–  
 79, 81, 88–89, 98, 156–157
- Olsson, Hagar 13, 28–31, 36,  
 40, 48, 119–120, 155, 166,  
 168, 199, 206–207, 212–  
 217, 221–226, 228, 230,  
 233–238, 263
- Palm, Anders 20–21  
 Pascal, Blaise 82  
 Pellico, Silvio 82, 90, 178  
 Pettersson, Torsten 18–21, 41,  
 137, 210, 245–248, 255  
 Pietiläinen, Saima 28  
 Pirandello, Luigi 49  
 Platen, Magnus von 59  
 Platon 45, 51, 162, 207  
 Pompadour, Madame de 87  
 Proust, Marcel 49
- Rank, Otto 115, 118  
 Renard, Jules 84  
 Reverdy, Pierre 19  
 Rilke, Rainer Maria 206  
 Rousseau, Jean-Jacques 82, 87  
 Roy, Claude 80  
 Ruin, Hans 17, 27, 32–33,  
 42, 47–48, 55, 102, 119,  
 148–149, 236  
 Rundt, Joel 165  
 Runeberg, Johan Ludvig 234
- Sallinen, Tyko 141–142  
 Schelling, Friedrich 47  
 Schildt, Ernst Jürgen 43  
 Schildt, Runar 42, 127–128,  
 147–149

- Schiller, Friedrich 19, 44-47,  
78, 100, 145, 152, 174-175
- Schlegel, Friedrich 44-45
- Schoolfield, George C. 15, 40,  
64-65, 89-90
- Schopenhauer, Arthur 18-20,  
42, 47-53, 56, 63, 66, 82,  
88, 100, 104, 132, 138-140,  
145, 152, 161-164, 169,  
172-179, 182-188, 192,  
204-210, 213-222, 229,  
231-232, 235-237, 242,  
251-252, 256, 258-259,  
262-263
- Schoultz, Solveig von 32
- Scutenaire, Louis 19
- Shakespeare, William 87-88,  
192
- Shelley, Percy Bysshe 206
- Shklar, Judith 22
- Spenser, Edmund 206
- Steiner, Rudolf 18
- Stolpe, Jan 51, 156-157
- Strindberg, August 49-50, 82,  
88
- Suetonius 189-190
- Södergran, Edith 17, 31, 35-  
36, 40, 42, 45-48, 51, 63,  
65, 82, 95, 171, 190, 193,  
197, 201, 204-215, 222-  
224, 230, 237-238, 248,  
252, 256
- Söderhjelm, Werner 28
- Söderholm, Kerstin 37
- Tacitus, Cajus Cornelius 190
- Tegengren, Jacob 165
- Tersmeden, Carl 85, 87, 89
- Thorild, Thomas 88
- Tideström, Gunnar 31, 224
- Tikkanen, J.J. 28
- Tolstoj, Lev 49
- Topelius, Zacharias 165
- Tuominen, Mirjam 31-32,  
165-166
- Utriainen, Karolina 207
- Valéry, Paul 82, 218
- Wahlund, Per Erik 29, 33,  
37-39, 43, 66, 105, 107,  
140, 256, 260
- Warburton, Thomas 15, 27,  
32, 34, 40, 61, 63, 102-103,  
116, 239
- Welander, Martin 61, 168-169,  
171, 212, 224, 228
- Westermarck, Edvard 28
- Whitman, Walt 82, 206
- Willner, Sven 34, 53, 218, 220
- Witt-Brattström, Ebba 119
- Wittgenstein, Ludwig 73
- Wordsworth, William 183-184,  
206
- Yeats, William Butler 206
- Zola, Émile 88, 207
- Åsbacka, Robert 27-28, 32-35,  
43, 222, 236, 238

•

**DENNA BOK ÄR SATT MED  
SABON LT OCH BODONI BE  
OCH TRYCKT PÅ MUNKEN PURE  
I 80 EXEMPLAR  
I APRIL 2013.**

•





”DEN VERKLIGA INTIMITETEN  
ÄR MIG MOTBJUDANDE. JAG KAN  
EJ ANFÖRTRO MIG HELT ENS ÅT  
DET BLANKA PAPPERET.”

R.R. EKLUND