

NYA ARGUS

2008

Hundraförsta årgången

Nr 7



Katsushika Hokusai: *Den stora vågen* (ca 1835)

Kommentarer:

Ett förminskat USA, Trygve Söderling

Krisen på finansmarknaden – en reflexion, Susanna Fellman

<i>Thomas Warburton</i>	En konstnär i sin omvärld
<i>Zinaida Lindén</i>	Skräckblandad förtjusning
<i>Mikael Enckell</i>	Att skämmas inför grannen
<i>Erik Stenmark</i>	Blicken (Några tankar efter ett Wienbesök)
<i>Thomas Ek</i>	Essäisten och lindansarkungen
<i>Trygve Söderling</i>	Medelklass med mänskligt ansikte
<i>Nalle Valtiala</i>	Tills börsen rasar

NYA ARGUS

Hundraförsta årgången

2008

Nr 7

REDAKTION:

Huvudredaktör Trygve Söderling

Redaktionssekreterare Barbro Enckell-Grimm

Niklas Bruun, Kristian Donner, Susanna Fellman, Nils Erik Forsgård, Barbro Holmberg, Martina Reuter
Tom Sandlund, Folke Stenman, Charlotte Sundström, Ingmar Svedberg, Tom Söderman, Clas Zilliacus, Tom Östling

Manuskript till Trygve Söderling, Broholmsudden 3 C 21, 00530 Helsingfors, tfn 7592 592

Barbro Enckell-Grimm, Linnankoskigatan 24 A 1, 00250 Helsingfors, tfn 406 345 (fm, kväll) fax 406 934

Prenumerationer, honorar och arvoden: Barbro Enckell-Grimm, Linnankoskigatan 24 A1, 00250 Helsingfors

E-post: nya.argus@kolumbus.fi

[http:// www.kolumbus.fi/nya.argus](http://www.kolumbus.fi/nya.argus)

PRENUMERATIONS- och ANNONSKONTOR:

Postbox 52, 00251 Helsingfors. *Prenumerationspris:* 1/1 år 30 € 1/2 år 20 €, i Sverige 1/1 år 300,- Skr, 1/2 år 180,- Skr.

Annonser: 1/1 sida 100 € 1/2 sida 70 € 1/4 sida 50 €

Sampo 800014-102076; Sparbanken Aktia, checkräkning 405511-13963

BIC: PSPBFIHH SWIFT: FI10 8000 1400 1020 76.

I detta nummer medverkar:

<i>Trygve Söderling</i>	huvudredaktör för Nya Argus, Helsingfors
<i>Thomas Ek</i>	fil.dr, Lund
<i>Mikael Enckell</i>	med.lic., Helsingfors
<i>Susanna Fellman</i>	docent i ekonomisk och social historia, Helsingfors
<i>Zinaida Lindén</i>	författare, filmvetare, Åbo
<i>Erik Stenmark</i>	fil.lic., Grankulla
<i>Nalle Valtiala</i>	författare, modersmålslärare, Grankulla
<i>Thomas Warburton</i>	fil.dr, Helsingfors

Katsushika Hokusai, aktuell på utställning i Ateneum i Helsingfors, avbildar på pärmbilden "Den stora vågen" eller "Grottan inunder en väldig våg vid Kanagawakusten". Förebild är en översvämningssolycka eller tsunami 1707, då Fuji hade sitt sista utbrott. Läs om Hokusai, hans konst och liv i Thomas Warburtons artikel.

Ett förminskat USA

Finanskrisen bildar en både representativ och effektivt vinjett till den kedja av händelser som under millenniets första åtta år effektivt har förminskat USA. Sådillvida är den s.k. nykonservativa *neoon*-regim som i januari 2001 tog över Bill Clintons ekonomiskt starka USA släkt med den misslyckade hemmakemisten i en amerikansk filmkomedi från 1989 med titeln *Honey, I Shrunk the Kids*.

2000-talets många reella och PR-mässiga katastrofer för USA är välkända: från soloåkning i klimatpolitik och internationell rätt till "preventiv" krigföring på fabricerade grunder (massförstörelsevapen, demokrati). Från social nedrustning på hemmaplan, inklusive icke-hanteringen av katastrofen i New Orleans, till ockupation och utsugning av Irak med tillhörande tortyrskandal i Abu Ghuraib och med Guantanamo Bay som världskänd symbol för amerikanskt rättskydd.

Att också finanskrisen är politiskt självförvald erkänns nu allmänt och president Bush ses själv stöda statliga interventioner. När det gäller att rädda banker kan plötsligt t.o.m. selektiv kommunism, delad nota, tas till heders.

Det är oroande att en tongivande strateg som Richard Holbrooke också i dag anser att USA "på nytt kan, och måste, inspirera, mobilisera och leda världen" (*Foreign Affairs* 5/08). Att Holbrooke flaggar för Obama räcker inte som förmildrande faktor, som bl.a. USA:s ambasadör i Tyskland 1993-94 och i FN 1999-2001 borde han veta att uttalade ambitioner till världsherravälde inte nödvändigtvis väcker positiva associationer utanför USA. Världen vill kanske helt enkelt inte bli ledd, inte på villkor som en enda nation ensidigt bestämmer om.

Ett starkt USA, som dessutom överskattar sin styrka, har visat sig ha katastrofala följder både för omvärlden och sig självt. Det under Bush försvagade USA är då att föredra. Den administration som följer efter hans kan tänkas i något högre grad intressera sig för att skapa allianser

med också andra stater än Rumänien, Albanien eller Pakistan.

Överskattning av resurserna är en gemensam nämnare för kriserna, inte bara inom ekonomin. Ett förminskat USA kan då handla om en återgång till de verkliga proportionerna, som när en börsbubbla spricker. Samtidigt som finanskrisen har visat hur beroende vi alla är av den amerikanska ekonomin, stryker den under ömsesidigheten i beroendet. USA klarar sig inte längre utan Kina, kanske inte ens utan Europa. Varken USA, Kina eller Europa har av någon högre makt utsetts att leda världen, varken moraliskt eller politiskt, men ett läge där Europa fungerar som en "swing state" i global skala verkar ändå vara att föredra framför de försök till rent unipolär världsordning som vi sett under Bush-eran.

Enbart ett byte av president kommer inte att göra svart till vitt, eller tvärtom. USA:s militär kommer t.ex. högst sannolikt att stanna kvar i det oljestrategiska Irak under vår livstid, vad presidenten än personligen tycker om det. Bland annat därför kommer det knappast heller att finnas resurser för det andra kriget, i Afghanistan, där opiumproduktionen har ökat kraftigt efter talibans fall, där taliban å andra sidan på nytt vinner terräng och där analfabetismen bland kvinnor rapporteras ligga kvar kring 80%. Det var inte så lätt som det verkade att bomba världen demokratisk.

I sin bok *Chockdoktrinen* från 2007 ser Naomi Klein det hon kallar för "katastrofkapitalismen" (*disaster capitalism*) som en strategi för ökad dominans. Intressant nog har många av de aktuella USA-ledda katastroferna tvärtom försvagat kapitalismens flaggskepp, lett till så kallad "imperial overreach". Därmed kan det paradoxala facit för Bush-regimen bli att ett något större spelrum för demokrati och rättvisa har röjts där USA gått bakåt. Syftet var ett annat men det är resultatet som räknas.

17.10.2008

Krisen på finansmarknaden – en reflexion

Relativt länge har ekonomiska experter varit medvetna om att de amerikanska investeringsbankerna och bolåneinstituten har suttit på stora risker. Storleken på problemen kom dock som en överraskning för många – som vanligt. Även om krisens omfattning och konsekvenser ännu är omöjliga att förutspå står det klart att krisen kommer att vara en av de värsta finanskriserna sedan kraschen på Wall Street 1929. I Finland kan vi visserligen känna oss relativt lugna. Här är bankerna idag i relativt gott skick och de har också under de senaste åren varit försiktigare än investeringsbankerna i USA. Trots det kommer de finska låntagarna och konsumenterna nog att få känna av dyningarna av krisen.

Att kriser inträffar är inte överraskande. Markandsekonomin är cyklisk till sin natur. Det är dessutom tydligt att finansmarknaderna är speciellt instabila. En orsak är att marknaderna inbjuder till spekulation. Finansmarknaderna tenderar dessutom att överreagera åt det ena eller det andra hållet, eftersom investerarnas beteende baserar sig på förväntningar. Detta leder lätt till panikreaktioner eller alternativt eufori. På finansieringsmarknaderna är dessutom förtroendet en förutsättning för att marknaderna överhuvudtaget skall kunna fungera. Om förtroendet rasar, inträffar lätt den välkända sk. dominoeffekten, dvs. den ena banken och finansieringsinstitutet efter det andra rasar och drar med sig även helt kuranta bolag, eftersom förtroendet för hela finanssystemet kollapsar. Detta kännetecknar dagens kris, då låneströmmarna mellan finansieringsinstituten helt stannat upp, då ingen längre litar på den andra. Denna kreditkris är en av de faktorer som EUs stödprogram strävar att råda bot på.

Många förutspår idag en upprepning av 1930-talets depression. Det finns i dagens kris många faktorer som påminner om 1930-talskrisen, men också faktorer som klart skiljer sig från denna. Det är helt klart att den globala ekonomin nu kommer att gå in i en period av lågkonjunktur, möjligen en djup sådan. Men 1930-talets kris, med t.ex. en halvering av industriproduktionen och en arbetslöshet på 25–26%, vilket var fallet i bl.a. USA och Tyskland på 30-talet kommer vi inte att se annat än kanske i något enskilt land som Island. I Island är problemen också i högre grad strukturella, där finanssektorns storlek i förhållande till den övriga ekonomin varit minst sagt ”ohälsosam”. 1930-talets depression var från början en realekonomisk kris, och till stor del även en strukturkris. USA kämpade med klassiska makroekonomiska problem som sjunkande efterfrågan och fallande investeringar i slutet av 1920-talet. Det globala ekonomiska systemet hade inte heller riktigt återhämtat sig efter första världskriget, vilket syntes i en kontinuerlig oro och instabilitet i många länder. I Storbritannien hade faktiskt produktivitetsutvecklingen varit negativ efter kriget. Många länder genomgick en sk. fredskris i början av 1920-talet, medan Tyskland drabbades av en svår hyperinflation. Ekonomen Lionel Robbins skrev år 1934 att USA inte går in i det fjärde året av kris, utan det nittonde. Kraschen på Wall Street var snarare en indikation på en kommande realekonomisk kris, än orsakade den, låt vara att börskraschen och bankpaniken bidrog till att störta ekonomin i ett fritt fall.

Myndigheternas och de politiska ledarnas förmåga att reagera och agera vid krisen var dessutom svaga, även om 1930-talets depression småningom var en startpunkt för en modern

ekonomisk politik. Orsakerna till 1930-talets kriser debatteras ännu av ekonomhistoriker, och tyvärr har vi inte här möjligheter att gå in på de olika förklaringsmodellerna. Intressant är emellertid att de flesta pekar mot den internationella guldstandard som återupprättades 1925 och dess inbyggda svagheter, som en viktig bidragande orsak.

Idag borde en bättre beredskap hos myndigheterna och politikerna alltså finnas. Å andra sidan har det politiska läget i USA inte underlättat situationen. Ekonomi är alltid politik och politik är alltid ekonomi, men att problemen sammanfallit med det amerikanska presidentspelet är olyckligt. Det har lett till ömsesidiga beskyllningar, och politiska och personliga dragkamper, vilket inte har underlättat försöken att sy ihop ett krisprogram, eller ens till en sansad debatt om hur man kunde undvika dylika situationer. Faktiskt har EU visat en inbördes styrka som kanske förvånat många som vanligen ansett att de europeiska länderna är inflexibla. De europeiska ländernas tradition med statlig intervention har gjort det lättare att acceptera både statliga garantier och statligt ägande.

För oss forskare som intresserar oss för frågor som berör kapitalismens ”många ansikten” och marknadsekonomin dynamik bjuder dessa händelser på intressanta infallsvinklar. Även om det kanske är olämpligt – t.o.m. omoraliskt – att följa med händelserna med ett analytiskt intresse, kan det inte förnekas att denna kris bidrar med en uppsjö av material för framtida analyser. Eftersom det i detta skede är för tidigt att komma med några säkra utsagor om effekterna och kostnaderna från krisen, är det kanske lättare att studera den debatt som förs kring hur krisen ska skötas och speciellt frågor om statens roll i en modern marknadsekonomi.

De diskussioner som nu förs avspeglar väl det komplicerade förhållande olika grupper i USA har till statlig intervention. Samtidigt är man tvungen att inse att statsmakten i sista hand ansvarar för att systemet fungerar. Att man i USA har problem med att acceptera direkta statliga stöd och ett statligt ägande är kanske inte förvånande, men det är intressant att se hur vissa grupper har problem med att acceptera statens reglerande roll. Självreglering ses av många som marknadsekonomin förtecken. Men erfarenheter visar att självregleringen vanligen leder

till mindre konkurrens och sämre fungerande marknader, en av ultraliberalismens paradoxer. En stark och aktiv stat och en fungerande marknadsekonomi är inte något motsägelsefullt, utan snarare en nödvändighet. En stark och aktiv stat betyder inte att vi har en regleringsekonomi eller att staten äger företag. Men för att marknadsekonomin ska fungera stabilt och effektivt bör det finnas klara och entydiga spelregler och dessa ska inte ställas upp av marknaderna, utan av politiska beslutsfattare. Myndigheterna ska ha tillräckliga befogenheter och tillräcklig kompetens att övervaka att reglerna följs och ingripa vid behov.

Denna kris kommer att väcka en mera grundläggande debatt om statens roll. Det är möjligt att vi står inför ett regim- eller paradigmskifte, där den neoliberal ideologin utmanas. Det betyder inte att vi går mot en regleringsekonomi. Om nu inte krisen blir så djup att man är tvungen att tillgripa ett ekonomiskt undantagstillstånd. Här är kanske Island i den främsta riskzonen. I skrivande stund är Islands öde öppet, men ifall landets ekonomi inte står pall, kommer Internationella valutafonden IMF:s experter att få ett tungt jobb att hålla landet flytande. Dessutom finns det knappast förutsättningar eller något större politiskt stöd för en återgång till en direkt reglering av finansierings- och kapitalmarknaderna. Möjligheterna till – eller åtminstone försöken – att kringgå en strikt reglering skulle undergräva ett sådant system från början. Men en ny form av mera organiserad marknadsekonomi kommer sannolikt att vinna gehör.

Det som man också kan lära sig från 30-talets depression är att stora ekonomiska kriser alltid har politiska och sociala konsekvenser och konsekvenser på det internationella systemet. Stora kriser tenderar att drabba olika grupper olika hårt, medan andra t.o.m. kan utnyttja krisen och återhämtningen för att göra stora vinster. De stora resurser som går till att rädda finanssektorn är också en stor omfördelning av resurser. Eftersom de politiska spänningarna också ser ut att öka och bevakandet av nationella intressen tilltar i krisens spår, ger krisen indikation på att kriser som skakar om den industrialiserade världen kan leda till en återgång i den globala utvecklingen. Globaliseringen är ingen ”enkelriktad gata”.

17.10.2008

En konstnär i sin omvärld

Katsushika Hokusai var fyllda 90 år då han bytte bostad för 94:e och sista gången i sin tillvaro. Han skulle få ett nytt och sista namn också, fastän inte veta det själv. Lika litet kunde han veta var han hade vistats i tidigare existenser, men han hade roat sig med att fantisera om den följande i ett brev till en gammal vän i deras gemensamma hemstad Edo:

”Emma, Underjordens Konung, har blivit gammal och tänker på att dra sig tillbaka. Han har låtit bygga sig ett vackert hus och har inbjudit mig för att måla honom en kakemono att dekorera det med. Jag kommer därför nu att avresa dit och skall ta med mig alla mina skisser. Vid ett hörn av huvudgatan i Underjorden skall jag hyra mig en bostad och blir glad om jag får hälsa dig välkommen där, ifall du råkar få dina vägar förbi.”

Det var alltså en av Asiens genom tiderna märkligaste målare och grafiska konstnärer som nu var död, den 13 april 1849 enligt vår tideräkning. Han hade gjort många tuschmålningar före denna sista beställning som han skriver om, men den överlägset största delen av hans livsverk består av teckningar och målningar (man kan kalla dem vilketdera som helst) som underlag för träsnitt, sedan tryckta i svart, med eller utan nyanser eller andra färger. Åtminstone ett par av dem är välbekanta klassiker för de flesta konstvänner också i den västliga världen. Det är färgträsnitten ”Den stora vågen” och ”Fujiyama en blåsig dag”. Till dem skall jag återkomma.

Det dåtida Japan hade ett enda sätt att mekaniskt mångfaldiga skrift eller bild, nämligen att skära ut alla tecken och linjer i högre relief på plattor av körsbärsträ, som sedan skulle färgas in och lämnas avtryck på papper. – Och vilket papper, eller snarare vilka! Det var sega och mjuka sorter som lätt absorberade färger men inte spred dem det

minsta. Otaliga bergsbyar vid strömmande vattendrag levde av papperstillverkning för hand. Grundmaterialet var fiber av ett mullbärsträslag som växte i klungor av buskar med smala skott. Pappersarken, som var ganska små, såldes till en ständigt beredd yrkeskår, ett skrå av noggranna träsnidare med skarpa knivar och stämjärn, som skar ut varje tunnaste linje och minsta prick av en teckning på träskivorna, som tryckarna så fick ta hand om. I rikets stora hantverksindustri intog tryckeribranschen platsen närmast efter den textila och den keramiska produktionen.

Bortåt hälften av storstädernas befolkning var läskunnig, kvinnor som män, och handeln med berättelser och små romaner blev stor redan under 1700-talet. Det fanns jättemanor och saklitteratur dessutom. Över ettusen bokförläggare verkade i miljonstäderna Edo och Osaka under de tvåhundra åren närmast före Japans politiska – och tekniska – nyordning från och med 1867. De flesta av de många böckerna skulle illustreras, mer eller mindre konstfärdigt, och sysselsatte tiotals, antagligen hundratals tecknare och målare. De var ofta jäktade av förläggare och träsnidare, och fick dåligt betalt.

Tokutarō från Katsushika, en av Edos förorter, var en tidigt föräldralös pojke som adopterades av metallpegelpoleraren Nakajima Ise och begåvades med ett nytt förnamn, Tetsuzō, det första av hans många namnbyten. Han visade tidigt sin förmåga att hantera tuschpenslarna och målade av både människor och djur, växter och föremål med uppseendeväckande säkra tag. Han fick bli springbud i en bokhandel och umgicks tidigt med böcker, fick sedan plats som träsnidarlärling och kunde efterhand själv tillverka enklare träblock för svartvita romanillustrationer. Senare skrev, illustrerade och tryckte han egenhändigt flera

berättelseböcker som brödarbete, men snart tog måleriet över.

I adertonårsåldern, efter fyra lärlingsår, lyckades Tetsuzō bli antagen som elev hos en mycket berömd målare, Katsukawa Shunshō. I ateljén arbetade redan fyra eller fem blivande konstnärer, på väg att etablera sig i yrket. När mästaren fann att de hade kommit tillräckligt långt fick de äran att välja sig ett konstnärsnamn med samma förstavelse som lärarens: Shun Nakajima Tetsuzō blev Katsukawa Shunrō och hette sedan så i flera år. Han tecknade bokillustrationer och lärde sig den kuranta stilen för skådespelarbilder, rollporträtt från kabukiteatrarna. Sådana reklambilder behövdes ständigt.

Under 16–1700-talen hade en moderniserande kulturtrend blommat upp inom stadslivet. Den ingrep i själva den urbana livsstilen bland den småningom allt talrikare medelklassen, och fick återverkningar också inom bildkonsten. Det uppstod en brytning i förhållande till de rådande skolorna, som förvaltade kinesiska bildarv från medeltiden i synsätt och teknik. Den nya trenden fick snart benämningen Ukiyo-e, ”bilder av en flytande värld”, ett mångskiftande tidsmode som också färgade litteraturen.

Maestron Shunshō följde tidigt den nya stilen, men den unge Shunrō fann sig småningom bli oense med sin lärare, lämnade honom för att arbeta helt på egen hand, och kallade sig Sōri. Han vidgade sitt register ansenligt, lämnade teaterbilderna, bytte signatur flera gånger och stannade till sist för namnet Katsushika Hokusai; tillnamnet valde han efter sin hembygd, förnamnet, som han skulle göra världsberömt, med betydelsen ”Målaren från Norden”. De traditionella skolorna hade sina hemvist söderöver.

Att byta namn eller signatur var närmast en regel i den japanska konstvärlden. Orsakerna kunde skifta: nya livsomständigheter, ett genrebyte, en framgång eller berömmelse, skäl som alla passade in på Hokusai, som också hunnit med att gifta sig och bilda familj. Det tilltalade honom uppenbart att kalla sig än det ena, än det andra. Över 50 av hans pseudonymer eller signaturer är kända i dag. I vilken mån hans samtid kunde identifiera upphovsmannen bakom dem alla är ovisst.

Liksom de många flyttningarna, en eller två varje år som vuxen, tyder Hokusais namnbyten kanske på något av en rastlöshet eller rent av

rotlöshet. Nog för att det kan ha funnits också en reellare bidragande orsak. Under största delen av hans liv var hans ekonomi dålig, den väldiga produktionen till trots. Han hade svårt att handskas med pengar. Lån eller kreditköp hörde till vardagstillvaron, och både lag och sedvänja bjöd att sådant måste regleras vid årsskiften. Då började kreditorernas hantlangare ansätta de skyldiga, och det blev mer än praktiskt att flytta bort någonstans i storstadsmyllret, eller en bit ut på landet. Ett annat skäl var, på Hokusais äldre dagar, att hans bostäder tenderade att bli obeboeliga.

Inte särskilt mycket är bekant om Hokusais familjeförhållanden. Men han var gift två gånger, blev änkling vardera gångerna, och hade inalles fyra döttrar och en son. De båda yngsta döttrarna var konstnärligt högt begåvade. Katsushika Tatsu, den äldsta av dem, verkade som målare i början av 1800-talet, men bara tre av hennes arbeten lär vara kända i dag. Fjärde dottern, Katsushika Oi, är mycket bättre bekant och beskriven. Hon arbetade ofta tillsammans med sin far, och på hans ålderdom delade de ateljé och hem. Hon skildras som en manhaftig kvinna med stor haka, totalt ointresserad av hushåll, och en mycket skicklig tecknare; Hokusai ansåg att hon avbildade vackra kvinnor bättre än han. – Ingendera brydde sig om att städa, och maten köpte de färdig på värdshus. De satte också värde på sake. Då bostaden efter en tids användning började förfalla och bli svårbrukbar flyttade de till en ny.

Ekonomi var som sagt aldrig god, och intill sina sista levnadsår hade Hokusai många bekymmer med en odåga till dotterson som slukade stora pengar för att hålla sig på fötter, och med sonen som också gärna tydde sig till pappas silver. Hokusai skulle dö fattig.

När han var åttio år gammal målade Oi ett porträtt av honom. Vad hon såg var en åldring med bred haka, stora öron och glesnat hår, med halvsutna ögon under djupa pannveck. Men det var fortfarande skarpa ögon.

Handen blev om möjligt ännu säkrare. Hur många teckningar Hokusai inalles publicerade under sin levnad har endast ungefärligt kunnat uppskattas – siffrorna tycks variera mellan 35 000 och 50 000, däribland illustrationer till 457 böcker. Hokusai tycks med tiden ha lagrat ett enormt minnesmaterial efter att sedan barna-

åren ha ritat av praktiskt taget allt han såg omkring sig. Det medförde sannolikt att han inte längre på ålderdomen behövde eller brydde sig om att teckna efter modell. Han visste hur saker såg ut och kunde placera in dem i en bild som fantasin bestämde.

Ett resultat av detta – och en bild av hans redskapsförråd – blev inalles 10 böcker i svartvitt, plus tre posthumt utgivna volymer, med titeln *Manga*, ”Tiotusen bilder”. Ordet, skrivet med ett annat första tecken, begagnas i dag om album och tidskrifter med tecknade serier. Hokusais mangaböcker är ganska små till formatet, men fullpackade med teckningar av vilt varierande slag och motiv, ofta 5–10 per sida, ibland karikatyrartade, oftast vad som troligen är pricksäkert fångade situationer och aktiviteter ur levande livet i Edo. De saknar texter, för det mesta, men med humorn och sinnet för komik som accentuerar dem behövs det inte heller. Mycket snart var de ute i upplaga efter upplaga. Kompletta sviter och även volymer är redan rariteter, men enstaka mangablad dyker ibland upp också i nordiska antikvariatet, mestadels i sena tryck med slitna stockar. – Färgtryck av Hokusai ser man sällan till, annat än på museer och stora konstauktioner.

Hokusais manga är berömda och eftersökta, men kan ändå inte räknas till hans magna opera. I ett avseende var de i alla fall originella och rent av banbrytande för sin tid: de gjorde en gång för alla av med uppfattningen att bildande konst i Japan borde basera sig på och reflektera klassiska förebilder i motiv och attityder. Manga är sakliga glimtar av vardagsliv och folkliv, med realism och groteskeri i ett omväxlande vimmel.

Hokusai följde naturligtvis noga med sin egen utveckling som konstnär. En gång då han var sjuttiofem år gammal sammanfattade han den, med en lätt parodi på Konfutses berömda självbiografiska uttalande:

Sedan mitt sjätte levnadsår har jag känt behovet att avmåla allt jag ser. Då jag fyllde femtio hade jag redan publicerat otaliga teckningar, men var inte nöjd med någonting jag dittills hade åstadkommit. Först då jag hade nått 73 års ålder förstod jag något av träds och örters växtsätt samt fåglars och andra djurs, insekters och fiskars kroppsbyggnad.

Ända tills jag fyller åttio hoppas jag kunna göra framsteg i detta. Som nittioåring vill jag kunna tränga in till kärnan i alla ting. Vid hundra skall jag ha hunnit en lång väg mot fullkomlighet, och när jag blir etthundratio kommer varje prick och linje av min pensel att vara fullt levande. Var och en som får skåda den dagen av min ålderdom uppmanar jag härmed att själv övertyga sig och vittna om att jag har talat sanning.

Den av målning besatte gamle.”

På de stora filosofernas vis såg Hokusai sålunda sitt liv som en enda lång lärotid, och gav tillkänna den enkla sanningen att ingen konstnär någonsin kan bli ”färdig”. Men han hade småningom hunnit pröva på det mesta av motiv och genre som stod till buds för en målare och träsnittsmästare. I början styrde marknaden hans uppdrag och arbete, men två av de vanligaste och populäraste genrerna kunde han ändå ofta undvika: bordellreklamernas damigt stiliserade skönheter och kabukiteaterns konventionellt poserande skådespelare. Motiven kunde intressera honom som den människoskildrare han var, men porträtten saknade de stereotypa eller litet insmickrande drag som fordrades för framgång. Andra gjorde sådant skickligare; Hokusai blev aldrig någon skönmålare.

Ändå målade han många oförnekligt vackra landskap, efter verkligheten eller ur sin fantasi, oftast landskap med människor närvarande, inte sällan vanliga fula, slarviga människor i vardagliga sysslor, ibland hängivet betraktande någonting vackert eller ovanligt. Närstudier av dem och av djur och natur fyller hans mangaböcker och finns också på sedermera berömda enskilda färgsatta blad. Majestätiska vattenfall, grandiosa sjö- och havsvyer, djärva broar över hemlighetsfulla raviner, kusliga skelettspöken, liksom alla hans andra motiv i fint och tålmodigt nyanserad kolorit. En specialgenre, ett slags symboliserande eller rebusartat miniatyrmåleri, fängslade honom tydligt. Sådana *surimono*, ofta minutöst arbetade stilleben på ett litet pappersformat, brukades som lyckönskningar eller minnesblad vid olika begivenheter i stadsnöjeslivet.

Vid 73 års ålder, som Hokusai upplevde som en milstolpe på livsvägen, hade han alltså prövat på det mesta i sitt yrke. Han kunde allt han önskade

kunna och var mogen för det sista stora motivet. Han blev besatt av det och ägnade största delen av sina återstående femton år åt det, åt Fuji.

Fuji-yama, Fuji-san, är inte heller något vanligt berg eller ens en ordinär vulkan. Det är en nationell symbol, och i ännu högre grad en religiös. Det finns en allmän bergskult, vars härstamning förlorar sig i japansk urtid, och allt som har med berg att göra – utsikter, vattenfall, flera slags djur och växtlighet – äger en aura av helgd. Den ansluter sig intimt till den åldriga shintoismens andetro. Men också inom den senare importerade buddhismen betraktas Fuji med vördnad, och många av myterna och sagorna kring berget har buddhistiskt innehåll. Det råder ingen konflikt mellan sådana religiösa uppfattningar. Under Edo-tiden, från 1500-talet och tre sekler framöver, växte det dessutom fram en särskild Fuji-religion och kult, som tog fasta på den mänskliga vardagstillvaron och styrdes av en från berget nerstigen gud. Fuji självt är en kvinnlig gudom och beskyddas av en gudinna. När hon avbildas är hon rätt så lik buddhisternas Kwannon, barmhärtighetens beskydderska, och somliga Jungfru Marior – utom då hon har hundra armar, ibland.

Hokusai var för egen del troende buddhist, en anhängare av den något obstinata och tidvis kampglada riktning som bär namn efter Nichiren, en präst på 1200-talet. Men något direkt religiöst tema har han veterligen aldrig tecknat eller målat, så när som på någon Kwannon eller Fujigudom. Religiösa ämnen är över huvud taget sällsynta på de japanska träsnitten.

Det är tingens värld som står för symboliken och bildernas andliga dimension; i synnerhet växter och djur. Men det finns också en symbolkategori av mera abstrakt slag: det är talen, lösare i sina hänsyftningar, men desto lättare brukbara. De flesta inte alltför höga talvärden har något slag av känslassociationer. Det finns Tre, Fyra, Åtta, Tolv och så vidare av det ena eller andra och därmed av allt möjligt. Sålunda räknar man Sex Sköna Juvelfloder, lika många uppenbarelseformer av Kwannon, eller Stora Poeter från det gyllene åttahundratalet, liksom Fem Element, Färger, Metaller med mycket mera.

En särskild anknytning till poesi har numerärerna Trettiosex och Etthundra. På så långa listor kan man utan närmare rangordning räkna in berömdheter ur hela den klassiska litteraturen, el-

ler betona poetiska och estetiska värden i något sammanhang. Så gjorde Hokusai då han tog itu med sitt stora motiv.

Åren 1830–35 gav han ut sin svit om 36 färgträsnitt av Fuji med omgivningar, och byggde i efterskott ut den med tio stycken till. De 36 eller 46 har alla varsitt namn. Ordningsföljden är obestämd – de publicerades aldrig som en samlad helhet i bokform, men som nr 19 brukar räknas ”Den stora vågen”, eller som den egentligen heter, *Kanagawa oki namiura*, ”Grottan in under en väldig våg vid Kanagawakusten”. Här bryter sig en kolossal tsunami eller eventuellt ett tidvattensvall, med förebild i en jordbävning eller översvämningsolycka året 1707, då Fuji hade sitt hittills sista utbrott, ett par generationer innan Hokusai föddes. Han måste givetvis ha hört berättas om det, redan som liten. På sin ålderdom kunde han ha skildrat både störtvågen och Fuji som den skarpsynta realist han också var – men det är inte så man närmar sig det besjälade och heliga. Säkert hade Hokusai iakttagit Fuji otaliga gånger, från alla upptänkliga håll. Men han hade till exempel aldrig bestigit det, något som de flesta japaner kan drömma om att någon gång få göra, som ett slags valfärd.

På träsnittet låter Hokusai sin fantasi spela fritt. Det är en på flera sätt symbolisk bild (som förresten har påverkat symbolister och impressionister i europeiska länder, och sägs det, bland annat Debussys orkesterverk ”La mer”). Bilden handlar om naturkrafternas makt och människans utsatthet – de tre stora fiskarbåtarna i vågdalen tycks rusa mot sin undergång med sina hopkurade besättningar. Fuji står oberörd mycket långt borta, inneslutet i bildkompositionen av den kvinnliga yin-figuren, medan själva den rasande vågen representerar yang. – Hokusai återkom till motivet några år senare, i sina ”Hundra bilder av Fujiyama”, men vände då på det och gav det en positivare framtoning, där han låter en flock vipor på ett nästan Escherskt vis stöta fram ur jättevägens splittrade skumkrön. Här finns naturligtvis Fuji också med, fast lika avlägset och litet som förut, men människorna är försvunna.

I stort format och majestätisk enslighet presenteras Fuji i nr 1 av de 36 trycken, *Gaifu kaisei* (”Gynnsam vind, klart väder”), mot glesa molnstrimmar på den klarblå sommarhimlen. Berget är i kopparorange, vid dess fot står barrskogen

som en mörkgrön matta. Stämningen är närmast meditativ. Det är utan tvivel en orubbligt upphöjd symbol som Hokusai har velat skapa, och lyckats med. Det har sagts att han nog tänkte sig att hans egen konst skulle stå sig på samma omotsägliga sätt i hans eftervärld; den blev inte alltid särskilt uppskattad eller trendig i hans egen tid, och han var i all stillsamhet en ärelysten man.

Hokusais sista stora verk, de Hundra bilderna, är hans definitiva triumf som konstnär. De utgavs 1834 och ca 1847, i tre volymer med respektive 31, 30 och 41 tuschmålningar i svart och grått. Också här får verkets betraktare, läsare och uttolkade ett par bilder "på köpet" utöver vad titeln utlovar. Det tioåriga dröjsmålet mellan del II och III skall ha berott på nödtid i Japan och en förlagskrasch. Målningarna var alla färdiga tidigare, men också skärningen av stockarna krånglade. – Hela verket, "Hundra bilder av berget Fuji" finns för övrigt i en förnämlig svensk utgåva (Författarförlaget, 1988).

På så gott som alla de Hundra bilderna finns det människor, vanligtvis i förgrunden och med realistisk framtoning, inte alltid så olika figu-

terna i Manga. De vandrar, klättrar, beundrar, arbetar, pladdrar, grimaserar, vilar. De avbildar den mänskliga tillvaron i triviala eller lätt karikerade former, mot fonden av Fujis gudomliga allvar. Berget liksom övervakar sina undersåtar eller dyrkare, till vilka Hokusai räknade sig själv. Det är också en bild av livets fortlopp och av odödlighet, något som han själv önskade sig som konstnär, och nog hundrafemtio år efter sin död har fått.

Hokusai blev gravlagd vid templet Saikyō-ji i en gammal del av Tokyo. På graven har någon gång stått en träspjäl, halvannan meter hög, en *sotoba*, med hans *kaimyō*, hans buddhistiska dödsnamn, det som han aldrig fick veta själv, och en invokation till sutran som heter Den underbara Lagens Lotus. Sotoban har med tiden blivit ersatt av en sten med inskriptionen *Gakyō-jin Manji no haka*. Japanska kan vara ett lakoniskt språk, fullpackat med innebörder. En tänkbar tolkning av gravskriften vore "En lycklig åldring besatt av att måla är här begravnen." Hans namn finns inte med.

Thomas Warburton

Skräckblandad förtjusning

En studie i japansk filmestetik

Varför ska vi bry oss om något så udda som japanska thrillers?

Åren 1999–2000 då jag vistades i Japan för första gången fanns det inte så många Japan-entusiaster i Finland. Numera är situationen helt annorlunda. Japan har kommit hit för att stanna. Manga, sushi, Gothic Lolita-modet, J-pop... För att inte nämna de lite naiva försöken att hitta något gemensamt i den finländska och den japanska nationalkaraktären.

Synd att de japanska kulturfenomen som når oss brukar vara av bisarr art. De ger ingen balanserad bild av Japan. Bisarra fenomen är spännande, men för att skaffa sig en adekvat helhetsuppfattning av en nations mentalitet måste man främst koncentrera sig på det vardagliga. Ofta önskar jag att några trevliga japanska TV-serier skulle köpas in – i stället för nihilistiska filmer som *Kinji Fukasakus Battle Royale*.

Vissa av de filmer jag fokuserar på här bjuder på en hel del vardagliga detaljer och kan således vara en källa till "det normala" – vid sidan om all suspense.

Medeltida spökelegans och moderna skräckelfantasier

Den japanska skräckfilmstraditionen har i grund och botten medeltida anor – något som skiljer den från den västerländska. I vår kultur har vi inget titthål in i medeltiden. I Japan lurar den bakom varje bastdraperi.

Få japaner är religiösa, men många av dem är skrockfulla (själva shintoreligionen beskrivs av vissa skeptiker som en anhopning vidskepelser).

Japan har en långvarig tradition av både lantlig och urban skräckfolklore. Den urbana folkloren är mera välutvecklad än våra historier om Svarta handen eller Spöklifaren. Japanska storstäder, i synnerhet Tokyo inbjuder till fantasifykt som

inspirerat många författare och filmmakare. De historier som mina japanska generationskamrater berättade för varandra som barn lever ofta vidare, tex legenden om Kuchisake-onna, Kvinnan med den uppskurna munnen som vandrar runt i munskydd likt vanliga tokyobor när höstförkylningarna slår till. Samtidigt har mera modern folklore uppstått: om "Shibuya locker" – en ödesdiger förvaringsbox vid Shibuya stationen, om Chuo-sen – självmördarnas favoritlinje i Tokyos tågnät.

Den ständigt närvarande medeltiden gjorde det möjligt att upprätthålla en stark och trovärdig gotisk tradition inom 1900-talets japanska litteratur. Den flitigt filmatiserade novellisten *Edogawa Rampo* (1894-1965) dyrkade Edgar Allan Poe. *Ryunosuke Akutagawa* (1892-1927) är känd i Väst bl. a. tack vare *Akira Kurosawas* film *Rashomon*. Akutagawa är en portalfigur till en genre som förenar medeltida legender, de shintobuddhistiska föreställningarna samt den västerländska litteraturens instrumentarium.

Ytterligare en portalfigur är *Lafcadio Hearn* (1850-1904) – en västerlänning som blev naturaliserad japan. År 1904 gav han ut *Kwaidan: Stories and Studies of Strange Things* (ofta kallad för *Kwaidan* eller *Kaidan*), en skräckantologi som har haft ett stort inflytande på omvärldens bild av det japanska. Sextio år senare använde *Masaki Kobayashi* boken som underlag till sin numera klassiska novellfilm *Kwaidan*.

Det medeltida i Kobayashis film förstärks av att där finns en berättare. Hans jovialiska röst gör oss mindre rädda för de mardrömslika detaljer som skräckfilmen bygger på. Berättaren inte bara hörs utan också syns – i finalen. Det för tankarna till *rakugo*, monologer framförda

av berättarkonstnärer som ännu för några decennier sedan uppträdde på marknader. (Också i den moderna spökfimen *Kaidan* regisserad av *Hideo Nakata* år 2007 finns en berättarröst.)

Kobayashis film är stundom mycket teatralisk. Det härstammar från Noh- och kabuki-teatern. Trots att filmen är väldigt lång imponerar den även på dagens åskådare.

Kwaidan består av fyra självständiga historier. ”Svart hår” handlar om en trogen hustru som blir brutalt övergiven av sin äkta man. I ”Yuki-onna” möter vi filmens mest folkloristiska gestalt – Snökvinnan som bor i bergen och som ibland förälskar sig i en vanlig dödlig och till och med bildar familj med honom. ”Hoichi” berättar om en skönsjungande blind novis som blir av med sina öron när han hamnar inför vålnaden av den kejsare som han själv besjunger i sina visor. I stark kontrast till det episka avsnittet om Hoichi står den intima sagan ”Inne i en tekopp”. Finalen där berättaren träder fram har dubbel effekt: å ena sidan påminner den oss om alltings förgänglighet, å andra sidan inspirerar den oss till att leva livet till fullo.

Hämndlystna kvinnliga vålnader är ett specifikt japanskt ämne. Av någon anledning har Hollywood oftast tagit avstånd från det, till och med i sina nyversioner av japanska thrillers.

Kwaidan var sin tids mest påkostade japanska film. Där finns bl. a. en medeltida strid med en massa statister och rekvisita. Ändå tar Kobayashi avstånd från att frossa i kusliga detaljer. Han bygger upp *suspense* med subtila expressionistiska medel. Filmens tempo är avmätt – något som än idag är typiskt för japanska thrillers.

Kobayashis eleganta filmspråk kontrasterar mot ett modernt fenomen som man kan kalla för skräckel-estetik. (Termen skräckel – orden skräck och äckel sammanslagna – myntades av Kaj Glans och har tillämpats bl. a. på Carina Rydbergs och Stig Larssons litteratur).

Takashi Shimizus film *Ju-on* kom ut år 2003. Där kan man formligen känna lukten av smutsiga *futon*-madrasser och höra flugor surra – enkla medel som har lika mycket effekt som rysliga demoner.

Tyvärr har Shimizu förstört effekten genom att göra alldeles för många filmer med samma namn. År 2004 regisserade han *The Grudge*, en amerikansk remake av *Ju-on*. Det finns också

Ju-on 2 och *The Grudge 2*. *Ju-on 3* är under arbete. Förvirrad av kassatänkandet har Shimizu tappat något värdefullt. Uppföljaren nummer två har varken någon riktig story eller någon logik, bara en oändlig mängd folk som ”smittas” av förbannelsen.

Vatten, hår och andra naturelement

Japan är ett örike som ofta drabbas av tajfuner. Juni och början av juli utgör tillsammans en regnig årstid kallad *baiyu* eller *tsuyu*. Vatten har en särskild betydelse i den japanska mentaliteten. Det är gränslöst, ombytligt, har ingen form och för tankarna till evigheten.

Vatten är ett tacksamt material för filmmakare (tänk på *Andrej Tarkovskij*). Ljudet av sakta droppande vatten påminner om en klockas tickande – och om tidens gång.

Samtidigt står vatten för renhet och rengöring. Därför är det så kusligt med förgiftat, mörkt vatten – som i *Hideo Nakatas* film *Honogurai mizu no soko kara* (2002) känd utanför Japan som *Dark Water*.

Västerländska skräckfilmsregissörer begränsar ofta sin användning av vatten till någon duschscen. Nakata har utvecklat konsten att utnyttja vatten till virtuositet. Det finns knappast någon form av vatten som han inte använt sig av i sina filmer: störtregn, vatten i en cistern på ett hustak, badkarsvatten, brunnsvatten, vatten som forsar ur krånglande vattenledningar...

Även Nakata har vallfärdat till Hollywood där han regisserat några remakes av sina egna filmer, men till skillnad från Shimizu har han behållit sina estetiska ambitioner. Nakatas filmer är eleganta. De sällar sig inte till skräckel-genren.

Också elden används i J-horror. År 2000 filmatiserade *Shusuke Kaneko* thrillerförfattarinnan *Miyuki Miyabes* bok *Crossfire* som handlar om en ung kvinna som föddes med pyrokinesis, kraften att skapa eld.

Även snö är ett estetiskt medel (t ex i *Kwaidan*) – men snö är ju bara en form av vatten.

I den japanska skräckgenren finns några egna ”naturelement”. Till dem hör människohår.

I Akutagawas novell *Rashomon* (1915) finns en scen där en gammal tiggarkvinna vandrar bland döda kroppar och stjälar hår av kvinnolik. Denna episod upplevs som en stark sinnebild för ondskan.

I Kobayashis *Kwaidan* spelar håret en central roll – i den första och mest dramatiska historien, ”Svart hår”.

Det är alltid långt kvinnohår det handlar om. Ibland är det knälångt (som i *Ringu* eller *Dark Water*), ibland nästan fotsida (*Shibuya Locker*). Särskilt skrämmande blir det när det är fråga om en liten flicka – eller om håret täcker hela ansiktet. Det sistnämnda tricket (en ”ansiktslös” gestalt) används även inom västerländsk skräckfilm, där en huva får spela samma roll som långt hår i Japan.

Lost in translation

Från barnsben lär sig japanerna tre skrivsystem: *kanji*, kinesiska skrivtecken för japanska ord samt två stavelsealfabet, *hiragana* och *katakana*. Semiotiken i japanernas tankevärld är annorlunda än hos oss.

I Nakatas film *Ringu* finns en scen där några kinesiska skrivtecken långsamt förvandlas till svarta insekter. I *Ringu* finns ett barnspöke som heter Sadako. Hennes namn dyker upp som ett hotfullt skrivtecken i en episod. Sådana allusioner går den västerländska tittaren förbi.

Originalversionen av *Dark Water* bjuder på en massa vardagsdetaljer som inte kunde överföras till den amerikanska filmduken. Vi ser dagisbarn traska hem i gula regnrockar helt på egen hand. En liten flicka blir kvar vid porten och väntar på sin mamma i störtregn. Hon väntar länge, men ingen kommer. Sakta börjar hon vandra bort...

När Nakata regisserade samma film i USA avstod han från dessa scener. I USA kör alla bil. Ingen sexåring promenerar hem från dagiset där.

Alienation vs. melankoli

Det moderna Japans samhällsklimat med hyperkonsumtion och cyberkultur har berövat många människor deras tillhörighetskänsla och blivit en grogrund för alienation.

Alienation är nyckelordet till de flesta moderna skräckfilmerna. Ett undantag är *Dark Water* som vissa sakkunniga kallar för en av de bästa filmerna gjorda år 2002 – inte bara inom thriller-genren.

Handlingen i *Dark Water* är enkel, men sällsynt engagerande. En hemmamamma vid namn Yoshimi går igenom en svår skilsmässa från en yrkesmässigt väletablerad make – som nu vill beröva henne vårdnaden om deras sexåriga dotter. Yoshimi måste bevisa att hon är en ansvarsfull och stabil individ. Hon skaffar ett jobb, hittar en lägenhet och placerar sin dotter på dagis. Taket i deras lägenhet verkar ha någon form av läckage. Vattenfläckar uppstår på underliga platser. Hela hyreshuset verkar vara drabbat av fukt. En dag beslutar Yoshimi att undersöka huset...

I huvudrollen syns en av Japans bästa skådespelerskor, *Hitomi Kuroki*. Genom att skildra en kvinnas och ett barns utsatthet och ömsesidiga kärlek skapar filmen en antites till alienation och återger vardagslivet dess autenticitet och mening. Med sin tidlösa melankoli är *Dark Water* är en av de få thrillers som tål att ses om och om igen.

Zinaida Lindén

1. Mark Schilling. A Summer Ghost Story to Chill You. The Japan Times, 4.8.2007.
2. Metropolis Tokyo. Japan's – 1 English Magazine, August 10, 2007.
3. Tiffany Godoy. Tokyo Street Style. London, 2008.

Att skämmas inför grannen

“Gott mit uns!” (“Gud med oss!”) har som förhoppningsfullt, uppmuntrande och samlande stridsrop låtit höra sig på många slagfält och reflekterat övertygelsen om att den som strider för en rättvis sak kan räkna med Den Allsmäktiges hjälp och måste då också segra. Åt samma håll pekar den generella tendensen i alla meningsutbyten, polemiker och dispyter att söka sig mot nivån för moralisk argumentering; man vill ständigt visa hur den egna ståndpunkten, utom alla andra förtjänster, även är etiskt överlägsen, medan motståndarens är moraliskt tvivelaktig. De som polemiserar uppfattar tydligen detta slag av skäl och synpunkter som särskilt effektiva och slagkraftiga och söker sig därför mer eller mindre instinktivt i deras riktning och det finns knappast anledning att betvivla deras intuitiva psykologi: segern på moralens valplats måste bli avgörande för stridens utgång som helhet.

Detta kan givetvis sättas in i ett psykologiskt-historiskt sammanhang. De första striderna och konflikterna upplever individen i förhållande till de då övermäktiga föräldraauktoriteterna som, i likhet med Gud i det religiösa perspektivet, kommer att segra. Senare delegeras en del av denna auktoritetsmakt till jämnåriga, kamrater, gruppen. Icke desto mindre bibehåller dessa individ-historiskt tidiga och mönsterskapande strukturer en avsevärd del av sin tendens att utdela moraliska domar och till denna, delvis arkaiska nivå söker vi oss instinktivt så snart vi upplever att vi befinner oss någonstans på ett konfliktfält med stridiga intressen.

Som europé är ens situation inte avundsvärd ifråga om att försöka utdela gudsdömmar eller att utforma ställningstaganden med de humana ideal och människorättsprinciper som utgångspunkter, vilka borde diktera vårt tänkande och som till stor del ändå fötts och utvecklats i vår

världsdal, vars närhistoria under 1900-talet i detta avseende ter sig mardrömslik. Moln av ohanterliga skamkänslor hänger över oss: folk-mordet på armenierna, som stormakterna inte kunde förmå sig att stoppa, passiviteten, eller ska vi säga? – oviljan att begränsa Förintelsens omfattning jämte den europeiska vänsterns ofta till total tystnad dämpade kritik av det sovjetiska tyranniet med dess miljoner offer verkar förstummande eller framkallar våldsamma reaktioner (“Nie wieder Deutschland!”) av avsky eller av tillkämpad förnekelseoskuld (“Jag, för min del, var inte med!”).

Nietzsches formulering: det har jag gjort säger mitt minne. Det är omöjligt! Säger min stolthet. Slutligen ger minnet vika, beskriver väl vad dagens europé har att brottas med. Brottnings häftighet omvittnas inte minst av de ihärdiga försöken att tysta anklagelsen med enfatiska uttalanden: “Jag ångrar ingenting! Jag var inte ens född då!”, allt vittnesmål om obehaget inför det upplevda skamfyllda medbrottslingskapet i de ideologiska bundsförvanternas, föregångarnas, förebildernas och fädernas illgärningar.

I ett sådant, för självkänslan plågsamt läge där – för att tala “psykoanalytiska” – den europeiska människans narcissistiska balans allvarligt rubbats, uppstår en del egenartade psykiska bildningar som följer av det hotande mindervärdet. Situationen påminner om den som föreligger vid mobbning för deras vidkommande som bevittnat – och eventuellt även deltagit i – ett skeende som den egna moralen inte kan godta. Man skuldbelägger offret och så blir händelseförloppet mer acceptabelt, det är mer eller mindre den mobbades “eget fel”.

Avläggare till denna typ av resonemang, ett slags ättlingar till de av skam- och skuldkänslor plågade vittnenas inre manövrer för att tysta

de otrevliga självförebåelserna, blir också här att roten till det onda finns hos den som väcker skuld- och skamkänslor. Och vad får vi höra? Jo, i en utfrågning av EU-medborgare anser de flesta, ca 40%, Israel vara den största faran för världsfreden. Och i S:t Petersburg har man demonstrationer där det görs gällande att Estland är en fara för världsfreden.

Efter att en naiv rättfärdighetspolitik i och med vinterkrigets slut lidit nederlag och nått en ändpunkt, ympades en avsevärd portion cynism hos oss in i den nationella överlevnadsideologin. Därefter har vi fortsättningsvis stått i djupt gripande samarbetsförhållanden med de banditregimer som funnits i vår närhet. Hitlertyskland åren 1941-1944 och Sovjetunionen 1944-1986. Det är uppenbart att en viss portion cynism utgör en nödvändig ingrediens i en liten nations politik, när den gränsar till en stormakt utan etiska hämningar. Men hur långt ska den mindre parten gå i sin dagtingan med de moraliska kraven och låta tredje part stå för kostnaderna? När är det fråga om välmotiverade eftergifter av hänsyn till landets och befolkningens bästa? Och när om ren egoism och etisk slapphet? Som exempel kunde då utlämningen av de åtta statslösa judiska flyktingarna till Tyskland tjäna. Man kvitterar detta Horellis och Anthonis brott med att hänvisa till landets beträngda läge mellan två stormakter, utan att ta hänsyn till att utlämningen faktiskt var en konsekvens av Anthonis karriärambitioner och skedde på Finlands eget initiativ.

Det var länge, efter andra världskrigets slut och fram till Sovjetunionens sönderfall medförande Estlands återvunna självständighet 1991 uppenbart att Finland klarat sig relativt helskinnat ur krigets alla katastrofer, medan syskonstaterna i Baltikum tillhörde de förlorande parterna med mord på "folkfiender", mångåriga lägerförvisningar och förluster av alla fri- och rättigheter, olyckor som kom till uttryck bl.a. i en decimering av befolkningstalen från tiden före ockupationen. Allt detta kände man till här och var obestämt medveten om, ungefär på samma sätt som man i tiden kände till judarnas öden i Tyskland och dess lydländer, man både vet och inte vet. Denna obenägenhet att klargöra för sig själv vad offren för "den historiska utvecklingen" fått betala ger upphov till ett obestämt obehag, en potentiell skamkänsla och en hotande oro för att den nationella tillfredsställelsen över den egna

välgången inte är så välgrundad och obestriddig som man skulle önska. Människan har ju iallafall ett samvete.

Baltikums frigörelse kring 1990 innebar för finländarna att denna oro och potentiella skam blev ett par grader uppenbarare. Sådant väcker inte känslor av tacksamhet precis. Uppmaningarna till balterna att "skynda långsamt", att "inte låta sig provoceras", liksom upptagenheten av de ryskspråkigas situation där är säkert delvis motiverade av genuint intresse för vad som sker i dessa samhällen. Men lite omsorg om den estniska och lettiska framtiden skulle inte ha missprytt oss tidigare och skulle inte heller göra det nu. Det ryska språkets framtid torde knappast vara hotad.

Den Estlandskritiska tonen i våra media och i vissa uttalanden uttrycker en i och för sig begriplig oro över att en långvarig stabilitet i våra trakter kanske gått till ända – en stabilitet som vi dragit nytta av och bl.a. Baltikum betalat priset för. Den "förändringens vind" som nu blåser gör oss nervösa. Kanhända "Finlands väg" inte i alla lägen är en garanterad, moraliskt oförvitlig väg till lycka och framgång för alla och envar i Rysslands grannskap? Åtminstone hyser man i Baltikum begripligt nog sina dubier om den saken. Man kan säga att vänskaps- och biståndsliturgin som blev den ofrånkomliga rubriksättningen för allt i våra relationer österut, tjänade vardera parten ganska väl under decennierna efter krigsslutet efter den snabba "omorienteringen", men att den inte kunde upplevas som ärlig och att denna konflikt mellan ideal och verklighet fortfarande är smärtsam och inte får blottläggas är uppenbart. När en politiker säger vad vårt primära säkerhetsproblem, som alla känner till, är, blir det sensation. En följd bland många av att man så till den grad vant sig vid ett säkerhetsnät av lögnar och hyckleri.

Samma art av "avslöjande" är det som ligger till grund för att de baltiska ländernas annorlunda kursval ligger i förhållande till säkerhetsproblemet Nummer 1 i Östeuropa: Ryssland, väcker skamkänslor och irritation. Säger balterna att finnen är feg? Vi med vinterkriget och Mannerheim! Vet hut!

Naturligtvis är det inte balterna som säger så. Det är den egna skammen över en överdriven och alltför långt driven anpasslighet i vår närhistoria som plågar oss. Minns ni högtidstalen om Lenin

som den trygga klippan, vid vilken Finlands frihet och självständighet var angjorda? Suomen Kuvaletis hyllningsartikel i anledning av Stalins, Finlands väns, död? Eller hur vinterkriget var en olycka, i huvudsak framkallad av oss själva?

Det finns ett egenartat fenomen i sättet att tänka och uttrycka sig – i seriös avsikt, inte som ironi – som man kunde kalla tänkandets och talandets pervertering. Jag avser när man tänker och säger sådant som uppenbart är huvudlöst och i strid med realiteten. Så sker när man gör gällande att två små stater som Estland och Israel utgör stora faror för världsfreden, den ena med en befolkning på en miljon, den andra med en utsträckning som Nylands län. Att säga så är avsett att skrämja och förödmjuka den man talar om eller till, det utgör första akten i en övervåldspjäs man fantiserar om att bli iscensatt, en upprepning av en tidigare utförd våldtäkt av ett folk: den sovjetiska ockupationen av Baltikum och Förintelsen. Det är obestridligt att den mänskliga fantasin oemotståndligt dras till bilder av och föreställningar om brutala skedanden: skräckvåldet 1792, ryska revolutionen 1917, nazisternas judeförföljelser, utrensningarnas Sovjet. Inte för att vi skulle önska dem tillbaka, men... Ambivalensen, fascinationen och lockelsen är givetvis tydligare hos dem som av geografiska orsaker eller p.g.a. generations-tillhörighet befunnit sig långt från de konkreta händelsernas centrum.

Det är som om det skulle vara symptomatiskt och föreligga någon symbolik i att Finlands utrikesminister skriver en biografisk studie över den estlandsfödda folkdemokratiska radiochefen i Finland och där inte behandlar de etiska problem det måste ha inneburit för henne att samarbeta med "Estlands bödel" och de krafter denne representerade. Att hon inte själv tagit upp problemet utesluter inte dess relevans.

Vårt eget dilemma illustreras av denna vinjett och utgör en anledning till att vi lätt blir irriterade på balterna; de påminner oss om en del problem vi har i vårt förhållande till vårt förflutna. Det finns minnesförluster, särskilt i förhållande till de baltiska länderna, som vi obestämt skäms över. Även om vi kanske inte hade kunnat handla så mycket annorlunda, men vi hade kunnat tänka på saken. Att få oss att känna oss dåliga är oförlåtligt och påminner om vad man kallar "sekundär antisemitism". Det är judefientlighet

som uppkommer av att man inte tål att påminnas om att man handlat i strid med sina ideal.

Det ökade inflytande media idag har fått över våra medvetandehåll har, bland annat, lett till att steget från fantasi till realitet, från våldsunderhållning till nyhetsmaterial har förkortats: de inbörds gränserna mellan dröm, dagdröm och konkret verklighet har blivit suddigare och övergångarna otydligare. Hand i hand med denna utsuddningsprocess ser vi också en stegrad tendens i samtidens tänkande att – likt samhällsplannare och företagschefer som manövrerar med tusentals individer, miljoner varuexemplar och produktserier – bolla med individuella öden och upplevelser som skulle vi vara höjda över den nivån och "världens herrar lika". Folkmord jämförs med och bytes ut mot ett annat folkmord, människomassorna drivs framåt av den helt abstrakta spekulatörens piskslag längs olika utspekulerade fantasivägar, helt förglömmade det avgörande elementet: den individuella konkreta upplevelsen vars slavar vi alla ändå är och kommer att förbli; respekt för den, oavsett om den utspelade sig i tyska eller ryska läger eller på väg dit!

Detta fenomen: att den direkta, ovedersägliga individuella upplevelsen på något sätt försvinner och "trollas bort" i de stora seriernas och det mediala informationsflödets gränslösa dimmoln fördunklar för oss det faktum att det ges en konkret verklighet av en annan, påtagligare art än de majestetiska utblickarnas luftiga spekulationer. Vi kommer att allt mera närma oss psykologiska manövrar som påminner om vad den för inte länge sedan döda franskjudiska psykoanalytikern Janine Chasseguet-Smirgel beskrev som karakteristiskt för de perversa lösningarna av existentiellt förankrade problem: man sätter sig beslutsamt över en obestridlig "gräns" eller "skillnad" och förnekar, exempelvis, att det ges olika generationer. De enskilda individerna är inte – så som de perversa lösningarna försöker hävda – obegränsat flyttbara och utbytbara, de är fixerade vid de positioner de intar i livet. Om esterna och judarna på ett för europén – och även för finländaren – skamligt och förödmjukande sätt offrades i samband med andra världskriget, betyder det inte att vi kan vända om på den för oss genanta ekvationen och påstå att de är föröware av samma brott som de råkade ut för utan att vi gjorde något för att förhindra katastrofen.

Kastar vi om termerna i ekvationen – och det föreligger många exempel på sådana försök såväl visavi Estland som Israel – är det fråga om ett verklighetsförfalskande och perverst försök till “äreräddning”, dömt att misslyckas utan stöd från en konkret realitet. I senaste numret av den judiska församlingstidskriften Hakahila berättar Eva Odrischinsky om ett par tyska turister som under en palestinierguidad tur inbördes beskärade sig: “Tänk att de kom hit från lägren och direkt började förintä palestinierna!”

I dessa sammanhang får man ett intryck av att förmågan att pröva fantasier och önskningar, kollektiva eller individuella, mot den yttre realiteten och överjagsaxiom, verkliga aktuella eller förlutna omständigheter, har avtagit och att vi kommit närmare föreställningsmönster, reaktioner och beteenden som tecken på galenskap. Hatobjektens obegränsade utbytbarhet förefaller ha gått över gränserna till det absurda i både terroristaktionerna och de av dem inspirerade skolmorden i USA och här hemma. Och media gör vad de kan för att fascinerat sprida skräcken. Man kan säga att en långt driven total utbytbarhet av de enskilda individerna där differenserna dem emellan helt försvunnit, också innebär att var och en är den andras avbild och gränsen mellan

mord och självmord går mot sin eliminering. Är detta en sida av den skrämmande utvecklingen mot att det urskillningslösa dödandet och självmordet alltmera blivit ett verktyg i den politiska och ideologiska kampen? En partiell seger för självförstörelsens och undergångsdragningens sug?

Är detta en depressiv fantasi och en våldsam överdrift hos en åldring med redan ett ben i graven? Ja visst är synpunkten en funktion av närheten till döden, men är den därför en överdrift? Kanske borde den hellre tas på allvar än att som nu bagatelliseras? Det urskillningslösa, för objektet likgiltiga dödandet, visar att det finns ett suicidalt stråk i människans sätt att förhålla sig till sig själv och det är möjligt att se den europeiska Förintelsen och de sovjetiska massmorden under 1900-talet som förövningar och varningar om möjliga, ännu direktare självmordiska katastrofer. Var är ravinens botten och hamnar vi där? Man kan säga att en sådan föreställning utgör en negativ spegelbild av Mosebokens bud om att älska nästan såsom sig själv och en motsats till Gamla testamentets tes att Gud har ställt framför dig liv och död och du ska välja livet!

Mikael Enckell

Blicken

(Några tankar efter ett Wienbesök)

I Wien kunde man för någon tid sedan på en utställning i stadens konsthistoriska museum se Tizians version av hur Marsyas, flöjtspelaren som enligt Ovidius överträffade Apollo med sin konst, måste flås levande för sin förmäthenhet, så att Olympens gudomliga ordning kunde återställas. Tizian fick leva ett mycket långt liv och man har betraktat tavlan som en återspeglning av en åldrande konstnärs livssyn: en känsla av isolering, av misstro mot förnuftet och en motsvarande tro på instinkten, en helig vrede eller, som man finare har uttryckt saken, en transcendental pessimism. Tolkningen har sin bakgrund i en annan aspekt på åldrandet enligt vilken vi som gamla, och det gäller framför allt diktarna, förlorar det som med en sammanfattande term kunde kallas den poetiska inspirationen. Men Tizian, har man sagt, och med honom en handfull andra bildkonstnärer som Rembrandt och William Turner utgör här det stora undantaget. De har in i ålderdomen och just i den förnyat sig och skapat en ålderdomsstil som i Tizians fall präglas av en furiös lidelse.

Det ovarsagda är inte ett skräckscenario för oss alla som är på väg att bli gamla, utan tankar som den brittiska konstkännaren Kenneth Clark har lagt fram i en av sina underhållande essäer, "The Artist Grows Old". Jag läste den för ett antal år sen och har den nu med på en resa ner till Wien dit jag kommit för att begå min födelsedag och med den ta ett nytt steg in i ålderdomen. Jag ser idag med en viss reservation på hans tes, för den har färg av en privat pessimism som också lyser fram ur hans memoarer och det är lätt att beslå honom med ensidighet; vi lever alla och åldras på vår egen fason. Då han skriver att ingen författare kan njuta av pennans rörelser eller knattret från skrivmaskinen ("No writer enjoys the movement of his pen, still less the click of his typewriter") tar han dessutom grundligt fel,

för en diktare som vår egen Paavo Haavikko, ett ypperligt exempel på en åldrande och pessimistisk diktare, har avslöjat att det för honom inte finns ett finare ljud än just skrivmaskinens. Men Haavikko har fått en ny fiende i datorn, som så lätt låter den första inspirerade meningen försvinna utan återvändo, utan att i stället kunna erbjuda den gamla teknikens korrigeringsmöjligheter. Datorn vet inte längre någonting om hur det mänskliga sinnet fungerar.

Men hur man än ser på saken så kvarstår ändå den centrala frågan i Clarks resonemang: varför är det som om bildkonstnärerna skulle bibehålla sin skaparkraft längre än andra? Han tycks för egen del anse att en av skillnaderna ligger just i själva utövningen, i det tekniska förfarandet. När vi med penseln sätter en färgfläck på duken har vi för ett ögonblick glömt bort oss själva och fångats av verkligheten omkring oss, medan diktaren, eller skribenten, hela tiden måste vaska fram någonting ur sitt eget inre. En synupplevelse stimulerar oss – "a visual experience is vitalising" – att skriva är däremot att ständigt hålla en slocknande glöd vid liv. Det är blicken, vågar man sammanfatta, som skiljer målaren och skulptören från deras skrivande medbröder och systrar.

*

Det finns skäl att anta att Tizian har målat in sig själv på sin tavla i kung Midas' roll och vänd i profil följer med hur Marsyas som en uppochnervänd korsfäst fläks upp av sina bödlar. Sådant kräver en motvikt och jag går vidare till Wienmuseets egna samlingar och stannar av en slump vid en Velásquez-tavla som bildar en kontrast men samtidigt också ett slags oskyldig pendang till Tizian. Den föreställer en liten Habsburgsk prins – jag fäster mig inte vid hans namn – som enligt museets bredvidtext redan har sin

tid utmätt och på samma sätt som Marsyas har ett vittne vid sin sida, en liten vit knähund som oroligt tittar rakt på oss som om den med djurets instinkt skulle ana sin husbondes öde. Det är hundens blick som stannar i mitt minne, för den är målad med Velásquez' suveräna teknik som här visar sin styrka: det är inte vilken blick som helst, den är ett flyktigt och knappt uppfattat men med penseln fångat ögonkast.

Jag är inte ensam om att ha stannat för intryck av det här slaget hos Velásquez. Svetlana Alpers pekar i sin bok om honom på en liten detalj i den stora duken "Spinnerskorna", där det är som om en av hovdamerna i bakgrunden skulle vara medveten om att hon blir målad och kastar en blick ut ur den återgivna scenen, kanske ut ur tavlans ram. Hon är en med lätt hand skisserad bifigur och vi uppfångar hennes närvaro som en plötslig ögonkontakt med någon, här och nu. Den lilla detaljen är en av de sekundsabba ingivelserna i konsten – "a fleeting moment" – som antingen fastnar på duken eller spolas bort som orden i Haavikkos dator.

Mitt eget intryck av den förstnämnda Velásquez-tavlan får lämnas åt sitt värde, sådant kan vara svårt att förmedla åt andra. Det gäller dock inte vår mottaglighet för den här sortens upplevelser i största allmänhet: jag läste för en tid sedan om hur en konstanmälare upplevde en tavla på en utställning av holländsk konst i London, ett litet porträtt av en äldre prästman målat av en annan vital åldring, den åttioårige Frans Hals. Den snabba glimten i den avbildades ögon återspeglade ljuset och fick betraktaren att falla offer för samma synvillor som den nyssnämnda: känslan att det är modellen som iakttar oss, medan vi är åskådaren. Den lilla detaljen blev för den citerade någonting mer än ett förbiglidande synintryck, den blev trappsteget som förde honom upp till den högre nivå som Rembrandt ensam företrädde på utställningen. I dennes sena verk öppnar sig dunklet redan mot en osedd inre värld, men också inför hans självporträtt är intrycket detsamma: de lämnar oss i osäkerhet om det är vi som ser på honom eller han som betraktar oss.

*

Rembrandts självporträtt tycks avslöja en innersta sanning, en brunn av djupaste levnadsvisdom, men hans blick är samtidigt yrkesmässigt kall och prövande. Äktheten i de snabbt förbi-

glidande och halvt omärkligt uppfångade ögonkastet i måleriet kan väl ingen ifrågasätta, men hur förhåller det sig när konstnären ställer sig framför spegeln i akt och mening att återge sig själv. Är han sitt bästa vittne?

Självporträttet är en riskfylld genre: skevheten mellan inre och yttre bild, mellan det som konstnären vill visa utåt och det som han vill behålla för sig, vilar alltid som en skugga över de målade självporträtten och det ligger nära till hands att påminna om myten om Narkissos som speglade sig själv i källan. Och alldeles som om konstnären på förhand ville gardera sig mot sådana beskyllningar ser vi honom inte sällan (eller henne: man kan också tänka på Helene Schjerfbeck) liksom av en händelse granska sig själv med en prövande blick från sidan i sina självporträtt. I Wiens Leopoldmuseum stannar jag framför ett sådant, om också inte särskilt typiskt. Det är målat av en av mina gamla favoriter, Oskar Kokoschka, som till yttermera visso här har återgett sig med handen framför ansiktet.

Porträttet fick nyligen tjäna som inledning till en tv-film om det tidiga 1900-talets Wien, men den bild det ger av Kokoschka själv är om också inte insmickrande inte heller lika ödesmättad som de porträtt med vilka han i tiden ryckte masken av de gamla wienarna och en rad konstnärer och intellektuella bland hans samtida. Han hörde som porträttmålare till de spontana och E.H.Gombrich, som kände honom, ertappade honom en gång (det berättas i artikeln "The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art") med att oavsiktligt röja hur lätt det smyger sig in en projektion av den målade konstnären själv när han återger andra och hur de vanliga porträtten på det sättet kan bli ett slags självporträtt.

Men vi kan också som betraktare lägga in någonting av oss själva, som ett slags gensvar eller eko som ansiktet på en tavla framlockar, och jag ertappar mig med att ofrivilligt avslöja att så är fallet när jag under min museirond stannar framför ett studiehuvud som vid första ögonkastet tycks ge näring åt mina tankar om blickens roll i måleriet. Det är utfört av Gustav Klimt, som var ett av de centrala konstnärsnamnen i den österrikiska huvudstaden vid 1900-talets inbrott och förmodligen det allra största, och det fångar min uppmärksamhet genom sin pyramidliknande komposition och modellens intensiva utstrål-

ning, som för ett ögonblick får mig att känna mig själv som den iakttagna. Det dröjer innan jag upptäcker att mannen på tavlan är blind och att hans ena öga flackar vilset medan den mörka ögonhålan som markerar det andra öppnar sig rakt framåt som bläckfläcken i ett rorschachtest. Jag har fyllt ut tomrummet på samma sätt som vi enligt Gombrich automatiskt gör när vi betraktar skuggan kring ett antytt Rembrandtöga.

*

Jag har kommit till Wien för att se den gamle Tizian, men det är inte bara i Marsyastavlan han vänder bort blicken. Så gör han också i två andra profilvända självporträtt som lånats ut till konsthistoriska museets utställning och det blir i stället de nyssnämnda ansiktena från förra sekelskiftets Wien i stadens andra museer som stannar på näthinna. De ser på en direkt och med en ny och modern självupptagenhet, som påminner om att året 1896 då Klimt målade sin porträttstudie råkade vara det år då Freud präglade ordet psykoanalys.

Tidsandan som porträtten bär vittne om känns emellertid redan en aning passerad och med den också arvet från Freud, vilket inte behöver minska den vördnad man känner vid ett besök i hans museum vid Berggasse 19, det är endast perspektivet som nu är ett annat. Vi lever ännu kvar i hans era, skriver Harold Bloom, men vi ser honom inte längre som vår tids Darwin utan i stället som dess Montaigne, en superb moralisk essayist. Också självporträttet låter sig idag studeras utan den obligatoriska referensen för mästaren vid Berggasse. Växelspelet mellan konstnären och hans blick i spegeln och oss betraktare som aktiva medspelare har behandlats i två artiklar av den amerikanske forskaren T.J.Clark, som har valt att stanna vid ett porträtt som markerar en annan sekulär skiljelinje än den nyssnämnda, men hundra år tidigare. Han granskar ett självporträtt som målades i Bastiljen i Paris 1794 under hotet om en dödsdom som slutligen uteblev. Årtalet skulle enligt den franska revolutionskalendern ersättas med siffran II, ett datum som återspeglar en annan men lika genomgripande förändring i vår världsbild som den freudianska. Konstnären var Jacques-Louis David.

Porträttet råkar vara bekant för tv-tittaren, för konsthistorikern Simon Schama lät det nyligen dröja en stund på bildskärmen i programserien

Konstens kraft, men Schama tycktes uppfatta den bild som David ger av sig själv som medvetet tillrättalagd, medan Clark ser hans forskande ögonkast i spegeln som ett renodlat exempel på hur blicken i självporträtten påverkar oss. Han försöker också sätta sig in i hur David kan ha upplevt den samtida bakgrunden och räknar med tre inflytanden som han knappast kan ha undgått: ett av dem kom från Rousseau, men det omedelbaraste och mest genomgripande kom från upplysningsfilosoferna som just då med sin materialism tycktes ha berövat människan hennes själ. Vad hade det blivit av den i den stora omvälvningen, var fanns den nu? Människan hade tidigare förletts att tro att det finns någonting inom henne som är skilt från kroppen, skrev en av materialisterna, men tillade, alldeles som om han haft självporträtten i tankarna, att det skulle ha inneburit att hon samtidigt kunde se sig själv både inifrån och utifrån.

*

Så långt är bakgrunden till Davids självporträtt ännu bunden vid sin tid, men med det tredje inflytandet som T.J.Clark nämner förflyttas man redan in i vår egen, för David Humes *A Treatise of Human Nature* gick samtiden nästan helt förbi, men hans radikala skepticism lever fortfarande kvar i ett ofta anført avsnitt i hans bok där han drar vissheten om att vi har ett orubbligt *själv* i tvivelsmål; det kunde, som Clark framhåller, få också oss att mista tron på det oföränderliga i vårt jag och i Rembrandts många ansikten. Så långt behöver man självfallet inte sträcka sig, men också en lekman lägger märke till att det var just det här avsnittet i Humes bok som nervfysiologen Oliver Sacks för något år sedan utgick från när han ville beskriva hur dagens forskare försöker se vårt medvetande som sammansatt av en serie snabba synintryck som avlöser varandra likt bilderna i en filmremsa, som i ett slags "stream of consciousness". Hans forskarkollega Christof Koch har gjort samma jämförelse i en artikel under rubriken "The Movie in Your Head". De kommer kanske en vacker dag att ge oss tillbaka vårt jag eller vårt själv, om också inte riktigt i den form som vi hade föreställt oss, och att därmed ge oss ett nytt belägg för det gamla talesättet att ögat – eller blicken – är själens spegel.

Erik Stenmark

Essäisten och lindansarkungen

För några år sedan bodde jag en kortare period i Flemingsberg, en av Stockholms södra förorter. Nästan varje dag passerade jag över Västerbron med buss. Den imponerande höjden över havet på 87 meter gjorde att man hade en sagolik utsikt åt både öster och väster. När den invigdes den 20 november 1935 var Västerbron den största bågbron i stålkonstruktion som någonsin byggts i Sverige. Det är den fortfarande. Någon gång, inte ofta, promenerade jag över den och roade mig då med att tänka på deltagarna i Stockholm Maraton som måste besegra stålkollossens två gånger. Om man ställer sig högst uppe på brospannet och tittar ner i vattnet får man en hisnande känsla i maggropen. Hur kändes det då inte för arbetarna som byggde bron? Josef Kjellgren har skrivit om dem som vågade sina liv i *Människor kring en bro*, svensk litteraturens första kollektivroman.

Om man från Västerbron blickar åt öster upptäcker man snart Sankt Eriksbron, inte fullt lika hög men imponerande nog. I en essä med titeln "Akrobatens predikan" har Hans Ruin skildrat hur han som åskådare var ett av tusentals vittnen när lindansarkungen Astor uppträdde i ett cirkustält uppställt vid Sankt Eriksbron. Längre levde jag i villfarelsen att Astor hade gått på en lina uppspänd mellan Sankt Eriksbrons spann, men fullt så spektakulärt var det alltså inte.

Essän om Astor var inte Ruins första. Han hade skrivit om lindansare tidigare. I essän "Lindansare på fallrepet" ur samlingen *Gycklare och apostlar* (1935) porträtterar han den tidens mest berömda lindansare, den store Colleano, vars framträdande han sett i Paris i början av 1930-talet under flera besök på Cirque Medrano. Med dokumentär precision skildrar han den starka upplevelsen. Som alltid hos Ruin är uttrycksdimensionen i centrum: "Från det ögonblick

Colleano sprang fram på ställinan var det bara han som fanns till i det väldiga rummet. Bandet under hans fötter var intet medel för honom att hålla sig uppe i luften, utan en sträng att spela på, ett organ att uttrycka sig genom. Colleano var en ställinans expressionist, som i sviktande vågrörelser, bekände sig själv, sin ras, sitt lynne, sitt högmod, sin ödmjukhet. Det vore för litet sagt att han behärskade publiken. Han kuvade den – kuvade den så som en gång hans kollega Emile Ravelet kallad Blondin gjort, när han i förra seklets mitt inför tolv tusen åskådare tog sig ut över Niagara på en fyra hundra meter lång ställina och dansade fram under tusen piruetter och kapioler för att slutligen stanna på mitten och böja sig lättjefullt över avgrunden, såsom man en söndagsmorgon böjer sig ut ur sitt fönster för att tala med någon på gatan."

Men varför skriver Ruin om lindansare och akrobater? En anledning kan vara att han inte ville vara sämre än sin läromästare. Kunde Yrjö Hirn skriva om eremiter, pilgrimer och landstrykare, kunde väl han skriva om akrobater. En annan anledning kan vara att han kände igen sig själv, både i lindansarens utsatthet och i det krav på perfektion som följde med uppgiften.

Det är mycket vi inte vet om Hans Ruin. I sin ungdom var han en duktig brottare. Det sägs att han brottade sig till sin flitskallighet genom att alltför ofta ligga i brygga. Han lär också ha uppövat konsten att balansera en pilsnerflaska på huvudet till fulländning. Långt upp i åren behärskade han fortfarande konsten. I en dagboksanteckning mot slutet av sitt liv nämner han faktiskt också akrobatik som ett av de ämnen som han "snusat och läppjat på". Men den stora bredden i kunskaperna som var en förutsättning för hans essäistik, såg han själv mot slutet av sitt liv som en brist i sin personlighet. När han iakttog

böckerna i sitt bibliotek blev de närmast en bild av en defekt i hans person: ”utan skelett, utan system, utan linje”.

Om Astor Torvald Holmqvist vet vi ännu mindre.

Han föddes i Matteus församling i Stockholm den 8 juni 1923, och dog några kilometer längre söderut i Johanneshov den 31 januari 1983. Han blev alltså inte ens 60 år, men man tänker sig heller inte att lindansare skall bli särskilt gamla, essäister kanske, men inte lindansare. Men Astor var inte bara lindansare utan också filmstjärna. I ”Kortknäpp” (1957) spelar han turnéledare. I ”Svenska bilder” (1964) spelar han lämpligt nog just lindansare. Astors insats i den tredje filmen, ”Masturbationsdrama” (1968), är höljt i dunkel, men han finns med i rollistan. I första hand var Astor Holmqvist dock lindansare, den störste som Sverige haft.

Hösten 1960 gav Hans Ruin ut sin självbiografiska essäsamling *Hem till sommaren*. I en av essäerna beskriver han en återkommande dröm. År efter år har han haft samma dröm. I perioder varje natt. I drömmen balanserar han på en takkam. Han tvingas ta sig ner för en ställning som når nästan ända upp till taklisten. Hela tiden måste han försöka hålla balansen, samtidigt som han kämpar mot skräcken att allting skall rasa. Men så en natt har drömmen förändrats. Stapeln består nu av resväskor. Själv ligger han och kryper högst uppe på den översta resväskan. Han känner hur stapeln under honom långsamt förskjuts. I sista stund räddas han av husväggen som ger det nödvändiga stödet: ”Jag vaknade, våt över hela kroppen. Och då – plötsligt, ur det länge sedan förgångna – en bild, ett minne! Från en tid, som jag inte längre trodde mig veta något om, från mina tidigaste år, medan min bror ännu levde och jag var fyra eller fem år.”

I barndomsminnet som plötsligt tänds är scenen det gamla societetshuset i Helsingfors. En akrobat bygger tillsammans med några frackklädda herrar upp en pyramid av stolar ända upp till taket. Ruin minns att han som pojke identifierade sig med akrobaten som hela tiden befann sig högst uppe i pyramiden: ”Jag såg med mannens ögon, var uppe med honom under takstuckaturen, kände svikten i stolkolonnen, frestade jämvikten med honom, men utan att känna hans trygghet, utan att uppleva hans triumf”. Ruin menar att om han gjort det så hade inte den

bräckliga stolkonstruktionen ”blivit den fasans pelare, som ur ett glömt förflutet skulle sträcka sig genom hela mitt liv och gång på gång driva mig ut på sin sviktande brygga och spetsa mig i ångest och kallsvett”.

Samma år som *Hem till sommaren* kommer ut möts Hans Ruin och lindansarkungen Astor på nytt. Nu är scenen inte ett cirkustält vid Sankt Eriksbron utan en TV-studio. Båda medverkar nämligen i TV-programmet ”Söndagsbilagan” i Sveriges Television. TV-programmet är för alltid försvunnet. Det enda som numera vittnar om mötet mellan de båda är en dagboksanteckning gjord av Ruin.

Till en början konstaterar Ruin prosaiskt: ”Vi ställde några frågor till varann, jag bland annat hur det kommit sig att han valt som livskall att skjuta prick med sin kropp på linan, han bland annat hur det kommit sig att jag börjat intressera mig för akrobatik.” I fortsättningen är han dock mer utförlig. Ruin svarar att han som ung först hade fascinerats av det våghalsiga och spännande i akrobatens konster. När han blev äldre imponerades han av skönheten i hållningen och rörelserna. Slutligen hade det blivit en moralisk sak. Ruin förtydligar: ”Det låter besynnerligt, men är det inte. Den som arbetar med tankar och ord, en vetenskapsman eller författare, råkar gång på gång ut för misströstan: någonting föresvävar honom som det tyckes honom omöjligt att få exakt uttryckt. Att då för sina levande ögon få se något utföras som tyckes omöjligt att göra, det blir en spark framåt, det blir en tillförsiktsskälla – man går hem med ny beslutsamhet: försök på nytt, förtrötta inte, det kommer att gå, det måste gå, också du kan, bara du tar dig samman! När jag såg dig i tältet nedanför Sankt Eriksbron för femton år sedan erfor jag en moralisk uppryckning helt enkelt. Därför kallade jag också vad jag skrev för Akrobatens predikan.”

Från att först ha beundrat det våghalsiga äventyret, därefter det estetiska i hållning och rörelser, slutar det alltså med att Ruin lägger en moralisk aspekt på lindansarens bedrifter. Lindansaren blir en modell för honom som essäist. En motvikt till den återkommande misströstan han själv ofta upplevde i sitt skrivande. Han får ny kraft av att se någon annan, i en helt annan verksamhet, utmana ödet. Det är tydligt att Ruin känner det så nu, men det märkliga är att när han såg Astor uppträda femton år tidigare och skrev

”Akrobatens predikan” var det helt andra känslor som var förhärskande.

I ”Akrobatens predikan” beskriver Ruin till en början den nonchalanta attityd som lindansaren Astor förmedlar: ”När Astor i vit frack med en praktfull krysanter i knapphålet sprang ut på det blänkande bandet från sin förnicklade ställning, liknade han en kavaljer i forna tiders balsalonger, som vid musikens första toner hastar över parketten för att bjuda upp den sköna från hennes plats vid väggen. Han bar på sina läppar det småleende som kommer av besegrade svårigheter.” Men framträdandet präglas också av koncentration och precision. Ruin fortsätter: ”Men så stannade han. Stod stilla på stålbandet, så stilla som hjärtats slag tillät, bara en lätt pendling i kropp och lina. Han hukade sig ner, vägde sina krafter och möjligheter, kornade som en kulsytt på en måltavlas innersta ring. Och så, i det rätta ögonblicket – en tyst explosion av exakt inriktad, exakt beräknad kraft, det sjöng i den sviktande linan, ett sekundsnavt roterande hjul med vita ekrar slog upp i strålkastarens frätande blåvita ljus, och där stod han igen på linan, leende, lycklig, utan spår av ansträngning, och tog med handen lekfullt utsträckt, ned de brusande applåderna från raderna.” Astor hade utfört det som vid den tiden var en sensation: en baklänges frivolt på lina. Ruin är djupt imponerad över lindansarens konster och tänker på den träning som måste ligga bakom: ”Vilket tålmod i övningarna, vilken uthållighet i målsättningen, vilken tukt i själ och kropp.” I slutet av essän verkar Ruin dock resignera: ”Ju mer jag fantiserade om det, desto mer förödmjukad kände jag mig. Tänk om också vi andra skulle ha ett sådant fullkomlighetsbegär i blodet. Vart hade vi inte kunnat bringa det. Vilka ordets prickskyttar hade vi inte blivit. Men vi kan fuska, ty ingen dödlig risk smyger i våra fjät, färdig att avslöja oss.”

I TV-programmet finns ingenting av det som Ruin lyfter fram i sin essä. Han nämner ingenting om den förödmjukelse och resignation som han kände inför Astors uppvisning. Tvärtom menar han nu att lindansarens konster den gången hade fyllt honom med tillförsikt. De var något att efterlikna vid perioder av misstro. Ett mantra att upprepa för sig själv: ”försök på nytt, förtrötas inte, det kommer att gå, det måste gå, också du kan, bara du tar dig samman!”

Hans Ruin var mycket självkritisk som förfat-

tare, men i takt med att hans stilistiska mognad tilltog fick han en mer tolerant inställning till sina texter. Kanske är det denna utveckling som är förklaringen till att det i TV-programmet finns en tillförsikt som är ovanlig för honom, och som på ett märkligt sätt kolliderar med beskrivningen i ”Akrobatens predikan”, trots att båda beskrivningarna syftar på samma händelse.

I sitt skrivande var Ruin på många sätt en perfektionist. Samma fullkomlighetsbegär som hos lindansaren fanns även hos honom själv. Men varför reagerade han den gången som han gjorde? Kände han det som om han ständigt tvingades upp på skrivandets slaka lina för att förgäves försöka slå en baklänges frivolt i sina texter, trots att det förorsakade honom så stor vanda? Det yrke han hade valt handlade i och för sig inte om liv eller död, som lindansarens. Ändå vill jag ta fasta på det stora allvar som finns där och som Ruin tycks vilja undvika när han talar om sig själv som författare och konstaterar: ”vi kan fuska, ty ingen dödlig risk smyger i våra fjät, färdig att avslöja oss”. Även om den som skriver inte bokstavligt talat är utsatt för ett dödligt hot vid ett misslyckande, så kräver själva skrivakten ett stort mod. För många författare, och Ruin tillhör den kategorin, fungerar skrivandet både som ventil och överlevnadsstrategi. Ett ofta återkommande tema i Hans Ruins självbiografiska essäer är konflikten mellan moderns och faderns världar. För honom hotade inte en yttre fara utan en inre. Kanske var lindansaren, med sitt krav på full kontroll över sina handlingar, just den bild han sökte för sin egen utsatthet, för den balansgång han tvingades gå mellan föräldrarnas olika världar?

I mötet mellan Hans Ruin och Astor Holmqvist tangerar essäistens och lindansarens världar varandra. Vid deras första möte imponerades Ruin av Astors konster, men han tyngdes också av de omänskliga kraven och kände sig förödmjukad. När de möttes i TV-studion efter femton år hade någonting förändrats. Rollerna var på sätt och vis ombytta. Hans Ruin var på väg att publicera *Hem till sommaren*, sitt stora mästtarprov som essäist, medan Astor nu tedde sig mera mänsklig. Ruin skriver i sin dagbok: ”Han var nu 37 år, hade lagt upp som lindansare fastän han för det här tillfället gjorde om sitt nummer i en film som tagits någon dag tidigare. Någon lindansarkung var han inte längre. Han slog sin

Medelklass med mänskligt ansikte

Vi trodde det var så det skulle vara. Att de nya tankarna, böckerna, filmerna, kläderna, hela den blixtnabba förändringen där omkring oss, berodde på att vi höll på att bli vuxna. När man som jag har råddat ihop sextiotalets radikalism med sin egen pubertet är det svårt att fatta att dikter inte alltid har sett ut som de gör t.ex. i Sonja Åkessons samling *Pris*: "Varje dag lika fräsch! / Fräsch och välvårdad tjugofyra timmar om dygnet! / Män är fåfänga och vill gärna vara stolta över en välvårdad och vacker fru / Sidenmjuk och fräsch!"

För mig var *Pris* en viktig inkörsport till poesin – inte till någon speciell, nyenkel sextiotalistisk popkonst-poesi som arbetar med collage och ironi, utan helt enkelt: till poesin. Vi hade inga begrepp, ingen analys för allt det som hände oss och drabbade oss, inspirerade oss. Ingen historisk djupsyn. Vi trodde att det var så här konsten och livet såg ut och nu hade vi äntligen hittat fram till den.

Åt det som följde 10 eller 20 år senare blev vi därför något förvånade.

För en forskare är det viktigt att arbeta upp förstågan att förvånas. Kanske har det förvånande med sextioalet i viss mån gömts undan, täckts över, av de historier som vi redan har berättat alltför många gånger: om studentkravallerna, popmusiken, Vietnamkriget, kosmonauterna, minikjolarna ...

I min strävan att få syn på sextioalet som någonting främmande och förvånande har jag haft stor hjälp av den finlandssvenska litteraturen – helt enkelt för att *den* inte ingick i *mitt* sextiotal.

Visserligen kunde vi som i skolväskan hade en lärobok i samhällskunskap som hette *Samhället vi lever i* genast se att Claes Anderssons diktsamling *Samhället vi dör i* var en blinkning just till oss, en betydelsemaskopi. Men annars var vägen för oss som gick i skolan då mycket kortare till Godards avantgardefilm *Week-End* och Pasolinis *Teorema*, till Sven Lindqvists politiska essä *Myten om Wu Tao-Tzu*, till popkonst av Rauschenberg, Kienholz och Warhol, till avantgardemusik av Frank Zappa och John Len-

volt, men hade svårt att hålla balansen när han kom på fötter igen på linan."

För en essäist som Hans Ruin, som ofta lyfte fram det mångtydiga hos människan, borde egentligen den åldrande lindansarkungen varit en naturligare förebild än den yngre upplagan som slog sina baklänges frivolter på lina. Perfektion fungerar för det mesta bättre för lindansarkungar än för essäister. Men det blev aldrig någon essä skriven i detta ämne, trots att konflikten mellan gammalt och ungt är något av ett tema i Ruins essäistik. Anledningen kan nog tänkas vara den

unge lindansarkungen Astors lyskraft där i cirkustältet vid Sankt Eriksbron.

Thomas Ek

Hans Ruins essä om Astor Holmqvist publicerades första gången i Dagens Nyheter den 22 september 1946 under den återkommande rubriken "Söndagsbetraktelse". Essän finns också med i essäsamlingen *Drömskepp* i torrdocka, som gavs ut 1951, samt i tidskriften *Spektrum* nr 1 1952.

Med ovanstående essä vann Thomas Ek andra pris i Hans Ruin-tävlingen våren 2008.

non, än till den radikalism som man kan *tycka* att fanns allra närmast oss. Finlandssvenskheten skyddade sina barn väl.

Sextiotalsromanerna av Christer Kihlman och Marianne Alopaeus, som jag studerar i den första halvan av min avhandling *Drag på parnasen*, läste jag först på 70-talet. Jarl Sjöbloms författarskap, liksom Ulla-Lena Lundbergs tidiga böcker, hittade jag på 90-talet. Lyckligtvis – för Lundbergs mycket unga, mycket mogna, avantgardistiska, politiska *En berättelse om gränser* från 1968 är numera för mig en klart lysande stjärna på sextiotalets himmel – lysande, och nästan okänd.

Hur ska man, med tillräckligt förvånade ögon, förstå 1960-talet? I januari 1965, i anslutning till det då aktuella händelseåret mot författaren Hannu Salama, hänvisade Olof Lagercrantz i *Dagens Nyheter* bland annat till Christer Kihlman, vars romaner hade påtalat ”den reaktionära efterblivenhet som präglar en stor del av den finlandssvenska ideologin”. Intressant känns i dag också hur starkt Lagercrantz betonar ”rätten att vittna om samhället och människorna med sanningen som enda rättesnöre”. I dag skulle vi kanske – luttrade av den poststrukturalism och postmodernism som *också* är barn till sextioalet – mumla att det finns många sanningar; frågan är *vilken* sanning som behövs och lyfts fram i en viss situation. Filosofen Michel Foucault talar om *pouvoir/savoir*, ”makt/vetande” som oupplösligt intrasslade i varandra. Vems makt/sanning handlar sextioalet om?

I min läsning är sextioalet medelklassens stora revolt, med sexualiteten, konsten, klädkoden, du-reformen och hundra andra fronter löpande tvärs genom allas vardagsliv, som tillhyggen mot det gamla borgerskapets nu stelnade, urholkade hegemoni. Det kan se ut som en paradox att det i det här skedet är borgerskapet egna barn som anför massorna och välter statyerna; barn som Kihlman, Alopaeus, Andersson, Margaretha Starck, Märta Tikkanen. Proletärförfattaren i mitt sampel, Jarl Sjöblom, är också den *minst* uppenbart politiska. Ett liknande mönster tror jag man kan hitta i Sverige, även om det i Sverige kanske kan vara svårt att förstå hur pass chockerande det är i en finlandssvensk kontext att t.ex. en Christer Kihlman i början av 1960-talet ansluter sig till socialdemokraterna.

Här är det ibland lätt att chockera.

Det finns en tidighet i den finlandssvenska sextiotalsradikalismen som jag tror är en Väinö Linn-effekt. I den meningen börjar det finländska sextioalet redan 1954 med Linnas *Tuntematon sotilas*. I Finland är en politisk historierevision i full gång i litteraturen tio år innan Göran Sonnevi skriver sin berömda Vietnam-dikt som i Sverige signalerar ”strömkantringen”. Frånheten, satiren, radikalismen i Christer Kihlmans roman kan ha en bakgrund i Linnas förarbete.

När jag avläser *maktens* tematik i de fyra romanerna fascinerar jag av hur elak Kihlman är t.ex. mot journalistiken. När hans berättare, chefredaktör Randgren, en enda gång skriver vad han egentligen tänker i sin ledarspalt – t.ex. att folkhemmet, den svenska modellen, är en bra idé – blir han hotad och satt på plats av tidningens ägare ”Rulle”. Hemligt, diskret, skenbart broderligt, men effektivt. Det är den finlandssvenska modellen.

Det här spelet bakom kulisserna kan tidningens läsare förstås inte ana. Officiellt råder det fria ordet. Jag föreslår i min avhandling begreppet *repressiv legitimering* för den här typen av maktspel och manipulation. (Begreppet är en utveckling och kritik av Herbert Marcuses *repressiv tolerans*.)

När jag läser romanerna genom *platsens* tematik möter oss en stor värld i Marianne Alopaeus och Ulla-Lena Lundbergs romaner. De utspelar sig i Frankrike respektive USA och de tar upp Algeriet respektive Vietnam. I synnerhet Vietnam blir ett våld vid allas horisont, i den TV-värld som med Marshall McLuhans sextiotalslogan har blivit en *global by*. Med en anpassning av Michail Bachtins kronotopbegrepp talar jag här om *krigets kronotop*.

I de två *männens* romaner är världen tvärtom liten. Dikesgravaren i Jarl Sjöbloms roman *Kärret* ser sitt naturnära jobb hotas av samma teknologiska utveckling som förser hans tonårsdöttrar med nylonunderkläder, som smiter åt på ett ganska upprörande sätt. Moralen är i gungning, idyllen hotad. Bachtin har i sina texter från 1930-talet beskrivit dels idyllens kronotop, dels (i fri översättning) den sunkiga småstadens kronotop. En annan översättning kunde Merete Mazzarellas ”det trånga rummet” vara. Christer Kihlmans ”Lexå”, en tidig variant av *Fucking Åmål*, ser vi med Bachtins hjälp att hör till en eu-

ropeisk 1800-talstradition av sunkiga småstäder där också Gogols *Revisorn*, Flauberts *Madame Bovary* och Tjechovs *Tre systrar* ingår. Kanske Kihlmans bok är ”Emma Bovary möter Revisorn”? För även om romanen har en blottande, självbekännande sida, ska den satiriska och humoristiska ådran inte underskattas, och då hamnar vi i den jämförelse med Strindberg som Olof Lagercrantz tog till i sin recension. Alltså inte bara det trånga rummet utan också *Röda rummet*.

Lästa genom *känslans* tematik, eller ”raster”, tycker jag mig se drag av en känslornas strukturmöjvandling i romanerna. Det kan handla om svartsjuka, som Mirjams älskare argumenterar mot i Alopaeus roman, och Mirjam drömmer själv om att ”älska som en man”, som hon kallar det – det vill säga tillfälligt, slarvigt, utan förpliktelser. Begreppet ”singelkvinnan” låg 1965 ännu i framtiden, liksom Erica Jong och ”det knapplösa knullet”. Jag talar i boken om förändrade *känslomanuskript* och tänker då också på den *hebefili* eller *efebofili* – det Lolita-syndrom – som redaktör Randgren upplever i *Se upp, Salige!* och som idag sannolikt skulle vara omöjligt att behandla i en roman skriven av en man. Det skulle kanske bli en ny Salama-process.

När jag i avhandlingens andra del läser den litterära *modernistdebatten* som utspelade sig 1965, främst i *Vasabladet*, kommer jag för det första till att debatten verkligen var en debatt, i sak. Mikael Enckell har i sin bok från 1997 förnekat sakinnhållet och i stället talat om ”estetisk regression”, ”politisk ändamålsenlighetscynism” och ”ohöljt hat” hos de debattörer han inte tycker om. En mindre subjektiv och passionerad beskrivning av debatten kändes behövlig.

Bland debattens bakgrundsfaktorer hittade jag någonting som jag i kultursociologen Pierre Bourdieus anda har kallat för ”1950-talets lyrikfält” och som kännetecknas av en enhetlig lyriksyn. Den är så enhetlig att i stort sett alla poeter kan recensera varandra, och också gör det. Den dominerande gestalten på lyrikfältet är modernistklassikern Rabbe Enckell, som visar sig vara en mycket aktiv och stridbar debattör. 1961 frågar Enckell, litet avundsjukt

Varför nämner man bara ”de arga unga männen”? Som om det inte fanns några vresiga

gamlingar, som med några spottsmällor kan avfärda dylik kycklingvrede?

Och några år senare, 1964, i ett brev till Louise Ekelund

Jag för min del har också varit ’käck’ och deltar i en enkät i Nya Pressen ang. Johannes Salminens essä ’Så har jag åter fot mot jord’ [...]. Jag slår honom med gangsterkraft i skallen och väntar mej ett motsvarande slag under hakan – jag känner det redan, som en fjärrverkan i tiden och mår färdigt så smått därefter. Jag ångrar mej redan, men nu är det försent.

Det Rabbe Enckell skriver i *Nya Pressen* är att Salminen är ”amatörmässigt okunnig”, ”korrupt ensidig” och ”helt illitterat”. Det är ganska hårda ord om Enckells egen förlagsredaktör, som i sin essä har efterlyst mera modernitet i dagens modernism. ”[F]ör Salminen är den inte modernist som inte har asfalten till ideal”, kontrar Enckell. Men den ”fjärrverkan i tiden” som han profetiskt nog anade i brevet till Ekelund är på väg, ett drygt år senare plockas Salminens argument fram av andra skribenter i *Vasabladet*-debatten. T.ex. Claes Andersson talar för en ”tidsmedveten poesi” och frågar om ”vi” behöver en dikt som

Till Claes Andersson

Strängt taget: behöver vi nyckelpigan
S där hon flygfärdig statar på
anemonen och rusar in
genom öppnat fönster och hänger i
sociala gardiner? Låt oss skaka bort
allt som inte behövs
bland vita rockar blå glasögon
på desinficerade ronder före lunch
med jämna tidtagarrum och fjärrblick
ställd efter beräkning med blick på armen!
Man kontemplerar ej vid saklig diagnos
man är så långt ifrån att svika
att sveket inte längre känns
som någon lockelse och den kerubinske
vandringssmannen är expedierad
som den utdöda behemot han var
långt från ett ordnat mottagningsrum
med skåp och tvättbar vaxduk —
— men ursäkta:
vad har du på berget Parnassos?

Rabbe Enckell

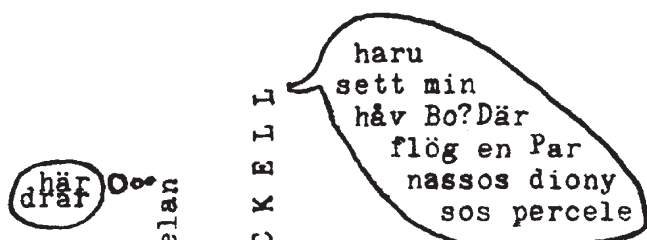
enbart fungerar som "kontemplationsgömma". Rabbe Enckell svarar med dikten "Till Claes Andersson", som bland annat tar fasta på att Andersson arbetar som psykiater.

Här talas om "vita rockar" och "desinficerade ronder"; "Man kontemplerar ej vid saklig diagnos", ironiserar Enckell och i slutet kommer den ytterst fräna frågan "– men ursäkta: / vad har du på berget Parnassos?".

Det vill säga: vem är du att säga något om litteratur?

Också Anderssons svar är en dikt, en "skrivmaskinsdikt" i det bild-dikt-format som är populärt under 1960-talet. På berget Parnassos ser vi två figurer, "carpelan" och "ENCKELL", Enckell vill fånga en fjäril – Parnassos dionysos percele – och carpelan tänker "här drar".

BERGET PARNASSOS eller ENCKLA INVEKTIV



carpelan
ENCKELL
Parnas
sos=star
ckt sönder
splittrat ka
lkstensmassiv i
mell.Grekland 245
9 m.P.ansågs under f
orntiden vara hemvist f
ör Apollon (Bonniers k.l.)

Claes Andersson

Modernistdebatten förs i alla fall inte enbart i diktform och ett huvudtema är just konstens relation till sin samtid, det som Andersson kallar "tidsmedvetenhet". I det avseendet kan debatten kallas typiskt sextiotalistisk. Men ett intressant och specifikt finlandssvenskt spår handlar faktiskt om *modernismen*, och trots att Ingmar Svedberg i det första inlägget provocativt talade om "det modernistiska liket" tror jag man kan säga att ett resultat av debatten var ett förnyat intresse för den modernistiska traditionen, i hela dess mångfald och inbördes motstridighet. Rabbe Enckell är inte Diktonius eller Södergran i deras expressionistiska fas, de i sin tur skiljer sig helt från den paniskt *coola* och ironiska Henry Parland, och ingen liknar förstås Gunnar Björling som skriver att "Folk är dygdiga som kandelabrar" och "Hjärtat är en polis som mist vettet".

När jag talar om sextioalet som medelklassens revolt är det inte för att ironisera över sextotalismen. Jag försöker bara få syn på de förvånansvärda drag som fortfarande kan vara svåra att se, därför att vi kanske fortfarande lever inne i sextioalet. Ibland känns dess 10 korta år som en mycket snabb och mycket färggrann reklamfilm eller filmtrailer för den tid vi nu lever i, långsammare och blekare. I sextioalets intensiva rock-video ser vi författare som Kihlman, Alopaeus, Andersson förvandlas, som i ett filmklipp, nästan byta identitet. Det går undan, och man får ibland hålla i hatten i draget.

Trygve Söderling
(lectio praecursoria 20.9.2008)

Tills börsen rasar

”Den skulle räcka länge om de inte skulle prata så fort.” Så en herre i mellanakten på Lilla Teatern, den kväll jag såg Pentti Kotkaniemis uppsättning av David Mamets Försäljarna. Mycket riktigt hade den väl sammansvetsade ensemble som gav liv åt texten pressats till ett närapå anglosachsiskt tempo. Det var en föreställning med fart och fläkt, gestaltad av idel aktörer på bästa spelhumör. Enbart manliga aktörer, vilket kunde ha bäddat för en viss sterilitet. Men icke.

David Mamet är amerikan; för länge sedan såg jag hans pjäs American Buffalo på Svenska Teatern. Mitt minne av intrigen är något dunkelt, kanske var det inte så mycket till intrig. Så värst mycket händer i varje fall inte i Försäljarna – några tigerhajar vid en fastighetsfirma balanserar med varierande framgång på den kniveggsmala linan mellan framgång och förlust. Inte helt oväntat är moralen den största förloraren.

Mamets analys av sitt hemlands kultur, sådan den framstår på fastighetsmarknaden, är cynisk intill nattsvarhet. Allt går att köpa, allt går att sälja, alla går att dra vid näsan, inte minst näsdragaren själv. Att detta sker med förödande charm, som i Asko Sarkolas bejublade come back som veteranförsäljaren Shelly Levene, ligger i sakens natur. En slipad skurk ut i fingerspetsarna, vilken den här gången dock faller på eget grepp. Så går den flotta Cadillacen, priset för bästa säljresultatet, hans näsa förbi. Också den eleganta yuppien Richard Roma (Carl-Kristian Rundman) går

miste om en bombsäker affär, genom kontorchef John Williamsons (Sampo Sarkolas) fatala felsägning i ett kritiskt ögonblick.

När något går snett, eller när någon blir trampad på tårna, exploderar språket i det som kallas Mametspeak. Några nya älskvärdheter ur rännstenen lärde jag mig inte, men frekvensen av vulgariteter kan väl ha överskridit det finländska scenrekordet. Christer Kihlman måtte ha bearbetat Klas Östergrens översättning med blossande kinder.

Så går det till i det Amerika där vi alla numera är medborgare, tills börsen rasar. En nattsvart historia, i sig en förklaring till att börsen rasat, berättad med sedvanligt gott Lillanhumör. För utmärkta insatser, med avstamp i högst olika personligheter, stod också Sixten Lundberg som den fryntligt American Buffalo-aktige Dave Moss, Tom Wentzel som den lätt mossige George Aaronow och Marc Svahnström som orakad, inte överdrivet förtroendeingivande polis. Återstår Joachim Wigelius James Ling på kundsidan, ett komiskt-patetiskt offerlamm, alltför menlös för att lyckas framstå som moraliskt alternativ till Marknaden.

Jyrki Seppäs Kinakrog var en lagom avskalad kontrast till andra aktens kaotiska kontorsmiljö. Men de många rykande cigaretterna på scen är ett inferno för astmatiker bland publiken.

Nalle Valtiala