

NYA ARGGUS

Hundrafemte årgången

Nr 6-7 · 2012

Tema: Favoriter ur världslitteraturen



August Strindberg: Marin i månsken, 1874(?)

Kommentarer / Barbro Holmberg: Om moln och människor / Trygve Söderling: Klassiker. Kanon. Chorell?

- Ann-Christine Snickars* Glöm inte att det är jordgubbssäsong –
Clarice Lispectors *Stjärnans ögonblick*
- Ebba Witt-Brattström* Sigrid Undsets *Jenny*
Bengt Ahlfors Rudyard Kiplings *Djungelboken*
- Roger Holmström* Vem minns Kamante? – Karen Blixens *Den afrikanske farm*
Ralf Andtbacka Mellan ordning och förvandling – om William Shakespeares *Stormen*
- Thomas Warburton* På tal om *Ulysses*
Henrika Ringbom Takasues dotter – *Om mitt liv*
- Sara Ehnholm Hielm* Sanning och konsekvens – Karl Ove Knausgårds *Min kamp*
John Swedenmark Anne Carsons *Nox*
Thomas Henrikson Hvad är en klassiker – August Strindbergs *Röda rummet*

Lösnummer 5 €, i Sverige 50 kr.

REDAKTION:

Huvudredaktör: Trygve Söderling

Redaktionssekreterare: Yasmin Nyqvist

Redaktör för detta nummer: Barbro Holmberg

Niklas Bruun, Kristian Donner, Susanna Fellman, Jessica Parland-von Essen, Martina Reuter,
Tom Sandlund, Charlotte Sundström, Ingmar Svedberg, Tom Söderman, Clas Zilliacus, Tom Östling

Ombud i Sverige: Thomas Henrikson, Lill-Jans plan 2, S-114 25 Stockholm

Manuskript till nya.argus@kolumbus.fi

eller till Trygve Söderling, Broholmsudden 3 C 21, 00530 Helsingfors, tfn + 358 (0)9 759 25 92

eller Yasmin Nyqvist, Brahegatan 18 b A 10, 20100 Åbo, tfn +358 (0)45 6713327

Prenumerationer, honorar, arvoden och annonser: Yasmin Nyqvist, Brahegatan 18 b A 10, 20100 Åbo

E-post: nya.argus@kolumbus.fi

Hemsida: <http://www.kolumbus.fi/nya.argus>

Prenumerationspris: ½ år 40 € ½ år 25 €, i Sverige ½ år 400 kr, ½ år 250 kr

Annons: ½ sida 100 € ½ sida 70 € ¼ sida 50 €

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

BIC: DABAFIHH IBAN: FI10 8000 1400 1020 76



I detta nummer medverkar

Bengt Ahlfors	författare, regissör, Helsingfors
Ralf Andtbacka	författare, Vasa
Sara Ehnholm Hielm	förlagsredaktör, filmkritiker, Helsingfors
Thomas Henrikson	fil.dr, docent, Stockholm
Barbro Holmberg	fil.mag., redaktör för detta nummer, Helsingfors
Roger Holmström	fil.dr, Åbo
Henrika Ringbom	författare, Helsingfors
Ann-Christine Snickars	litteraturvetare, kritiker, Åbo
John Swedenmark	kulturredaktör, översättare, Stockholm
Trygve Söderling	fil.dr, huvudredaktör för Nya Argus, Helsingfors
Thomas Warburton	fil.dr, författare, Helsingfors
Ebba Witt-Brattström	fil.dr, professor i nordisk litteratur, Helsingfors

Bilden på framsidan: August Strindbergs *Marin i månsken*, olja på duk, 39 × 47 cm. Enligt Nationalmuseums utställningskatalog *Strindberg: målaren och fotografen* (Stockholm 2001) har originalet varit i privat ägo och är nu försvunnet.

KOMMENTARER: BARBRO HOLMBERG

Om moln och människor

DEN FRANSKA FÖRFATTARINNAN Nathalie Sarraute beskriver oss människor som moln av atomer, som formas beroende på vem vi möter och i vilken omgivning vi vistas. Våra personligheter saknar, anser hon, definitiva konturer.

Jag undrar om man inte också kan inkludera all konst vi möter, i hennes tanke; vi tar färg av allt det vi tillägnar oss av bildkonst, musik, litteratur. Kanske inte enbart för att bättre förstå konsten utan för det perspektiv den ger oss på livet?

Sara Ehnholm Hielm talar i årets *Nya Argus*-upplaga av Favoriter ur världslitteraturen om ”den insikt som den precisa formuleringen ger”, när hon skriver om Karl Ove Knausgårds *Min kamp*.

Henrika Ringbom berättar om ”Takasues dotter”, en japansk kvinna som levde i Japan för 1000 år sedan. I sin dagbok, *Om mitt liv*, betraktar hon tillvaron genom sin tids litteratur och konst. Det ”skänker världen och hennes upplevelser i den skönhet och mening”.

John Swedenmark tar i sin essä om poeten Anne Carsons *Nox* upp tanken att förlusten är ursprunget och drivkraften bakom allt skapande.

Kanske är hela litteraturen ett stort sorgearbete [...] – ansträngningar för att förlika sig med vad som gått förlorat genom att återskapa det i andra medier än verkligheten.

JAG MINNS PLÖTSLIGT ett fotografi som fångar den bottenlösa sorgen i Pablo Picassos ansikte, taget av

den amerikanska fotografen David Douglas Duncan, där Picasso betraktar ett foto som Duncan tagit under Koreakriget. Det är första gången jag verkligen ser Picasso, mannen bakom det drabbande konstverket *Guernica*.

Konsten och litteraturen håller betraktarens och läsarens känslighet och öppenhet vid liv – det är egentligen ett mirakel. Och ekot av vår upplevelse, om den var stark, lever kvar i oss, länge, länge.

I litteraturen är det oss förunnat att söka oss tillbaka till den.

Sara Ehnholm Hielm citerar den första meningen i Knausgårds *Min kamp*: ”För hjärtat är livet enkelt: det slår så länge det kan”.

Hos oss som bär på det hjärtat finns det kanske inbyggt en längtan utöver dess gränser.

*Där finns två berg
där allt är ljust och klart,
det ena är djurens berg,
det andra, gudarnas.
Men mellan dessa två ligger
människans dal av skuggor.*

*Om någon ser uppåt
får han en förkänsla
av en ständigt otillfredsställd längtan,
han, som vet att han inte vet,
till dem som inte vet att de inte vet
och till dem som vet att de vet.*

(Paul Klee i översättning av Bo Carpelan)

20.6.2012

Klassiker. Kanon. Chorell?

I EN NOVELL i Philip Teirs begåvade debutbok från i höstas startar två bortkomna yngre män Facebook-gruppen ”Jörn Donner Appreciation Society”. Drivna av samlarens besatthet häckar killarna i en mörklagd, ostädad etta, omgivna av tomma kinesiska *take away*-matkartonger. På nätet läggs den ena okritiska hyllningen efter den andra ut av allt Donner någonsin sagt eller gjort.

Sjelva gör de inte mycket.

Det är en rolig och dubbelbottnad studie i beundrandets paradoxer, i *fanskapets* fallgropar. Var går gränsen mellan kulturintresse och nördighet? Nätgruppen växer och frodas, men hur smickrande är det med beundrarskaror som verkar sakna allt omdöme, all förmåga till artikulation och reflektion och vars ledare är beredd att bryta sig in hos idolen för att stjäla Ingmar Bergmans Oscar-statyett?

Att bli uppskattad på fel sätt kan vara värre än att inte bli uppskattad alls. Tove Jansson har ofta skildrat den ömtåliga relationen *fan* och idol, beundradbeundrare. Uppenbarligen kände hon till problematiken från nära håll – en brevkorg i hennes ateljé har påskriften ”fans fans” – och den återkommer i en mängd variationer i hela författarskapet. Direkt groteskt blir *fanskapet* i novellen ”Kvinnan som lånade minnen” (1987), om en mytoman som gradvis övertar idolens hela biografi för egen räkning. Roligare, men också mycket bitsk, är ”Meddelande” (1998) – ett av citaten:

Hej! Vi är tre tjejer som har väldigt bråttom med vår uppsats om dig så kunde du hjälpa till med att alldeles kort säga hur du började skriva och varför och vad du menar med livet och sen ett budskap till ungdomen, du vet nog. Tack på förhand

Fanskapstemat behandlas också i muminböckerna, exempelvis ekorrens beundran för Isfrun, hunden Ynks för vargarna, Muminpappans för hattifnattarna. Samt förstås Mumintröllets dyrkan av Snus-

mumriken, en ganska osund relation, som idolen ändå verkar kunna hantera – bland annat genom att fly fältet. Tove Jansson själv flydde till yttre havsbandet men kom enligt vad som berättats inte ens där helt undan *fan*-svansen. Övriga båtlastar med helt främmande, hungriga barnfamiljer kunde dyka upp som ett slags upplevelseturister med omedelbara krav på underhållning och mat. En viss typ av Beundrare nöjer sig inte med att läsa sin Idols verk, de anser sig också ha ”rätt” till sin Idols person, inklusive dennas tid och uppmärksamhet.

TOVE JANSSON ÄR KLASSIKER, ingår i kanon, det är så självklart att det inte behöver sägas. Hur med den två år äldre Valentin Chorell (1912–1983) – är han spelbar och läsbar i dag? Och en kanske intressantare fråga: var Chorell spelbar och läsbar på den tiden han spelades och lästes?

Chorell skulle ha fyllt 100 år i april; två släktingar frågade sig i *Hufvudstadsbladet* varför en i tiden så erkänd författare har glömts bort. De, och Sture-Christian Eklund (i *ÅU*, *Vbl*, *Hbl*), hade också svaret: 1960-talets vänstervåg är den skyldiga. En tes som Jutta Zilliacus ivrigt skrev under och som Ralf Långbacka ifrågasatte. ”Tystnaden kring Chorell”, kanske ”brottet mot Chorell”, har diskuterats vidare. Man kan se det som en form av kanondebatt: vilken, om någon, är Chorells plats där? Kärnfrågan, Chorells författarskap, har däremot nätt och jämnt berörts. I sig symptomatiskt.

Ett faktum är att teatrar och förlag under 1950-, -60- och -70-talen spelade och publicerade Chorelltexter i nästan lika frenetisk takt som han levererade. Dramatikern Chorell var den mest uppförda finlandssvensken och nådde också ut till finska och nordiska scener. Ändå är hans dåtida ställning förstås inget argument för att hävda Chorells livskraft idag. Snarare vittnar den sortens bevisföring om en egendomlig uppfattning av hur en kanon bildas och hur en levande klassiker fungerar.

CHORELL-FRONTENS FÖRSÖK till äreräddning hävdar alltså "kulturvänsterns" väldiga skuld; i redan ett halvsekel tid har en grym åsiktsmaffia, lika enögd som orättvis, hindrat alla att läsa och spela Chorell, ständigt saboterat hans återupptäckt. Men sabotageargumentet fördes faktiskt fram redan för 20 år sen, i ett långt inlägg av Johan Lumme i *Hbl* 1.7.1992; förtrycket tycks vara märkvärdigt uthålligt.

Enligt Lummes dramatiska beskrivning drabbades Chorells verk av "aktiv glömska" en viss dag, nämligen den 13 oktober 1966, när en av hans böcker fick en negativ recension. Får man tro Lumme var Margaretha Starcks anmälan i *Vasabladet* det dödliga slag som Chorells rykte aldrig hämtat sig från.

Ingen liten effekt av en enda text av en ung kritiker i en provinstantidning.

Sant är att recensionen utlöste en debatt, mycket förvirrad och mycket tidsenlig, på temat "individualism kontra kollektivism". Där kritikerna av Chorell såg en alltför inskränkt motivkrets, kallade försvararna detta "individualism", menat som beröm. När Margaretha Starck av *Hbl*:s kulturchef kallades "den socialt medvetna känslolokala litteraturförmedlaren" var det inte menat som beröm.¹

Till det förvirrande med Chorelldebatten 1966 hör att den recenserade romanen inte alls diskuterades som roman, som konstverk – varken i Starcks recension eller av hennes kritiker. Sätillvida var uppställningen densamma som i Chorelldebatten 2012: mest munhuggning utan kontakt med sitt formella föremål.

DÖDA FÖRFATTARE ÄR i regel glömda, sätillvida är Chorells "glömdhet" inget särfall. En litteraturvetare förvånas knappast över att 90% av de författarskap hon studerar är mer eller mindre okända i dagens populärkultur. Samtidigt har Chorells verk självklart behandlats i alla de finländska litteraturhandböckerna, senast och utförligast i *Finlands svenska litteraturhistoria II* (2000) där Clas Ziliacus konstaterar att när intresset för psykologiskt drama återkom, efter de samhällstillvända 1960- och -70-talen, kändes Chorell trång. "När samhällssyn åter slutat vara mode var hans människosyn alltför onyanserad".

¹ J.O. Tallqvist, *Hbl* 15.10.1966.

Det omdömet bestreds i *Hbl*-debatten av Sture-Christian Eklund, dock utan motivering. Som skolelev hade Eklund suttit på Chorells psykologilektioner. Mycket tyder på att personen Chorell ägde karisma eller åtminstone utstrålning. För att re-etablera hans verk behövs i alla fall litet tyngre argument än teorin att 1960-talsvänstern ständigt "hindrar" dagens unga från att upptäcka honom. På ett litet paradoxalt sätt har Eklund och hans meningsfränder hyperpolitiserat vad som kunde vara en konstdiskussion, samtidigt som de uttryckligen fördömer all politisering av konsten. Man kan i linje med Ralf Långbackas replik undra varför borgerskapet, som ändå äger pressen, förlagen och teatrarna, inte gjort något för att bryta den påstådda konspirationen? Är Chorell så bra som de säger så borde rehabiliteringen ju vara en smal sak.

EN KANON ÄR ALDRIG STATISK. Omflyttningar i klassikergalleriet görs och måste göras av varje generation, ifall generationen alls tänkt sig att ha något mentalt liv. Ibland görs omvärderingarna på akademiskt håll, med långsiktiga effekter i kurs- och skolböcker. Ibland lyckas släkt och supportrar göra sig hörda, kanske en *fan*-förening eller Facebookgrupp. En tredje modell är att utövande konstnärer känner igen en okänd syskonsjäl, står upp som den dödas ambassadörer i livet.

En övertygande essä eller nyuppsättning kan blåsa liv i arkiven. Just Chorell är förresten speciellt enkel och billig att vid behov återlansera, eftersom han skrev fem TV- och förskräckande många radiopjäser (minst ett femtiotal, vid sidan av 27 scendramer, 24 romaner, sex filmmanus, två diktsamlingar). I maj repriserade Radio Vega Ralf Långbackas uppsättning av hörspelet *Tre vita skjortor* från 1960.

Återhörandet var underväldigande. Precis som vid förra lyssningen (1970-talet?) hindrades jag effektivt från att ta pjäsen på allvar av att alla personer var skrivna som mer eller mindre otillräkneliga. Ändå verkade avsikten inte vara lyteskomik. *Tre vita skjortor* exponerar en sorts pittoreska teaterarbetare (jfr teaterbönder) som efter viss bembölsk motsträvighet inser att den önskade klassresan uppåt går via vitt. Mentalt och i garderoben. Rätt egendomligt klingar mot den bakgrunden Chorells intervjuutlande (*Astra* 11/1966) att konst enbart kan handla

om ”individen”, allt annat är ”reportage och propaganda”, att ”lösningen på sociala problem – det är inte författarens uppgift”. Åtminstone skjortpjäsen proklamerar uttryckligen en ”lösning”. Man kunde också gissa var Chorell på sin tid hade sin publik: hans gestalter, ofta udda, gärna ömkansvärda, ibland groteska, är tillräckligt små för att kunna studeras genom ett nyckelhål, från ett stort avstånd, som ”individer”. Katharsis verkar hos Chorell bestå i motsatsen till identifikation: skönt att det inte är jag.

HUR UPPBUREN VAR CHORELL i sin samtid, alltså före 1966, året för Starcks recension och den Stora Glömskan? I de anmälningar av hans böcker och pjäser som genom åren har ingått i till exempel *Nya Argus* ser man vissa konstanter. Från Bertel Kihlman 1948 till Sven Willner 1982 ges poäng för dramaturgisk ekonomi men samtidigt påtalar så gott som alla ett drag av ”konstruktion”. Chorell anses vara en av våra främsta dramatiker, ibland den främsta. Men hur högt lagd är den ribban? När ett lustspel sätts upp 1974, på alltid lika operetthungriga Svenska Teatern, kallar Thomas Warburton stycket ”fullt uthärdligt”: ”Inom kategorin blaj är det ett blaj med vissa kvaliteter”.

Vid sidan av ett dussintal recensioner har *Nya Argus* publicerat tre längre artiklar om Chorell, nämligen tre av Lars Hambergs många katalogartade studier i ämnet; 1957 avhandlas ”Kvinnogestalter i Chorells dramatik”, 1963 och 1988 Chorells miljöer. I de två senare texterna (delvis samma text) får vi veta en hel del om Chorells biografi och temata men inte mycket om hans konst, hur den fungerar. På ett ställe ger Hamberg ändå en bedömning, det är, skriver han, som om Chorells figurer

[...] skulle kura ihop sig i väntat på att bli bjudna ömhet, trygghet och barmhärtighet. De gör ingenting för att ens försöka bli gåvorna värdiga. Det är synd om Ivar Aalto i den förvirring författaren lämnar honom, det är synd om Stig Sundkvist som inte heller han får någon väg visad, framåt. Figurerna lever i Backens värld, nu och framgent i dessa pjäser och romaner som är tillräckligt skickligt skrivna för att hålla vårt intresse fångat, men som inte på djupet engagerar oss. De kan vara ett lysande följe, ett teaterpack – men har dessa figurer och figuranter ett liv utanför fantasin? (*Nya Argus* 14/1963)

Detta slags förbehåll har alltid förekommit i kritiken – vilket också Hamberg själv har påpekat (*Hbl* 4.7.1992). Chorells ofta omtalade ”uppburenhet” ska alltså tas med reservation. Kritiken ser skickligt hantverk, habilt drama, men också ett drag av spekulativitet i effektfulla gräsligheter: brott, vansinne, incest, trånga rum, kroppsliga lyten. Ämnena kan motiveras, men att den ”psykologiska” planritningen hos Chorell är för synlig påpekas ofta. Kanske Chorell är en finlandssvensk Hitchcock?

Den chorellska skickligheten berördes på nytt av Pia Ingström i en kommentar till vårens *Hbl*-debatt: kanske finns hos honom, trots allt, ”något slags dramaturgisk stringens och kompetens som kunde te sig fräsch och underbart tät som omväxling efter all icke-verbalt utlevd kroppslighet, multimedial visuellitet och överdådigt slösande tidsanvändning som vi fått se en del av på sistone”. Till det kan man säga att ett grepp, en form knappast räcker om själva materialet känns alltför begränsat. Ett kännetecken på riktiga klassiker är deras bredd: att de kan diggas på många slags grunder och trots sina fel.

Å andra sidan ska man aldrig säga aldrig i kanonfrågor: Chorells klichéartade personer och miljöer, hans litet för rafflande, litet för effektsökande intriger kunde platsa väl inom dagens a-psykologiska, kanske postmoderna trend av mer eller mindre ”gotisk” litteratur (jfr min ”Skrivet med *eyeliner*”, *Nya Argus* 5/2010). I de svarta sagornas värld är brist på psykologi och samhällsskildring inget hinder för att berätta en story. I *fantasy*-genren blir otrovärdighet tvärtom en sorts kvalitet.

VÅRENS PRO CHORELL-KAMPANJ verkar ha utgått från den tvivelaktiga föreställningen att ett författarskaps värde konstateras en gång för alla och att den en gång uppburna som försvinner ur samtidens medvetande är orättvist bortglömd. Mot detta kan man ställa faktum att författare i allmänhet är bortglömda och att varken pliktjubiléer, 100-årsdagar eller begagnad storhet duger för att rädda dem ur glömskan. Det enda som håller ett konstnärskap levande är att nya generationer hittar det, gång på gång, personligen tar det till sig, bearbetar, kommenterar, spelar, diskuterar. Någon annan väg finns inte.

20.6.2012

Glöm inte att det är jordgubbssäsong

Clarice Lispectors komprimerade roman *Stjärnans ögonblick* (*A Hora da Estrela*) som kom ut 1977, samma år författaren dog, inleds med en tillägnan av författaren, och den första dediceringen går till 1800-talskompositören Schumann och hans hustru Clara, som var pianist, den bästa uttolkaren av hans verk, sades det.

Man kan ta det som en fingervisning inför läsningen, spänningen ligger mellan den fiktive författaren i romanen och huvudpersonen Macabéa. Men analogin i jämförelsen kan man ganska snart släppa: vem är den som organiserar, och vem presenterar, vems tolkning smäller högre, den kroppsliga i ett oartikulerat liv, eller den som ger allt ord? Det behöver man kanske inte heller få någon ordning på. Och Macabéa kan också ses som ett slags fantom, en kvinna som byggs upp sedan den fiktive författaren Rodrigo S.M. i gatuvimlet sett ett ansikte där han tycker sig avläsa en ”känsla av undergång”.

Men redan på följande sida fortsätter författaren:

Det rör sig inte bara om en berättelse, det är framför allt primärt liv som andas, andas, andas. Ett poröst material, en dag kommer jag här att leva ett molekylliv, med dess möjliga atomdån. Det jag skriver är mer än bara fantasi, det är min skyldighet att berätta denna kvinnas liv bland tusentals andra. Och min plikt att om än föga konstnärligt uppenbara hennes liv.

För rätten att skrika finns.

Så jag skriker.

Molekylärlivet – det är det som tar vid efter döden. I sin essäbok *Förlorat. 4 essäer* behandlar Peter Mickwitz i en elegant uppbyggd essä dödstemat i *Stjärnans ögonblick* och i texter av Franz Kafka och

Runar Schildt med tankar av bland andra Maurice Blanchot och Georges Bataille som referens. En författare kan låta oss/den skrivande/den läsande gå in i döden i den fiktiva gestaltningen – samtidigt blir man given livet åter! Det litterära språket förmår detta. Men bara två av de tre nämnda författarna i essän nådde mållinjen, om man tillåts säga det så. Om Runar Schildt säger Mickwitz lakoniskt: ”För honom blev döden [den personliga] en följsjukdom av att vara författare.”

Clarice Lispector, som dog bara 51 år gammal, hann ge ut ett dussin romaner och novellsamlingar. Ungefär hälften finns att tillgå på svenska. *Stjärnans ögonblick* är ett av hennes mest lästa verk. Det har två huvudpersoner, berättaren och den berättade, författaren och analfabeten. Macabéa kan inte läsa men lyckas ändå få arbete som maskinskriverska. Bra går det inte, hon hotas allvarligt av sparken. Hon har en kavaljer, om nu den bufflige Olimpico är värd den benämningen, men han överför snart sitt intresse på Macabéas väninna. Då var det ju tur att han inte satsat så mycket på Macabéa, menar han, han bjöd henne bara på en kopp kaffe.

Macabéa protesterar inte, hon gör aldrig motstånd, hon klagar inte. Ser man henne utifrån ser man en undernörd, oskolad, hunsad kvinna. Man kan förstå läsa romanen med en blick på den sociala verkligheten, föreställa sig att hon bara är ett enda steg från horgatornas misär. Författaren i berättelsen vet det; det finns kvinnor som säljer sig för att få en god middag, säger han. Men storyn beskriver Macabéa som en som ingen vill ha, som en som ingen riktigt ser.

Hon är en egendomlig litterär kvinnofigur, förödmjukad och upphöjd på samma gång, men utan

helgonglans eller martyrskap. Hon har ett namn som nuddar vid judarnas historia, mackabéerna var den ätt som erövrade självständigheten för det judiska folket ett par århundraden för Kristi födelse. Det medförde strid, men Macabéa är långt ifrån striden, hon accepterar vad som kommer, vad det än är. Hennes namn åstadkommer en spänning i berättelsen, ger också upphov till en besk kommentar: låter det inte som en hudsjukdom, kanske? Macabéa lever och lider och till slut blir hon – när hon kommer från en spågumma som spått henne lycka och framgång (spågumman bluffar förstås) – överkörd av en bil och dör. Döden är just ”ögonblicket”, det största, som titeln talar om.

Den tvärkonstnärliga gruppen Kolmas Tila/Tredje rummet, som har som mål att göra teater med ett filosofiskt och socialt intressant innehåll och uttryck, satte upp *Stjärnans ögonblick* våren 2011 i dramatisering av Seppo Parkkinen och i regi av Juha Malmivaara, på sin hemmascen, den gamla brännvinsfabriken i Manillakvarteret i Åbo. Från den uppsättningen minns man mest Macabéas roll som skapades mellan två kompetenta skådespelare, Cécile Orblin och Liisu Mikkonen, den ena agerade lätt och eteriskt, den andra var ett under av fysisk förankring. I en recension (för *Hbl*) om föreställningen skrev jag:

Det finns också andra renodlat teatrala drag som tangerar berättelsens stoff, ordlöst stiligt. Skådespelarna inleder sminkade med vårdslöst påsmetad vit ansiktsfärg som under föreställningens gång skavs av så att mer och mer av det renskrapade ansiktet friläggs.

När Sveriges Radio satte upp *Stjärnans ögonblick* som radioteater (premiär den 13 april, manus och

regi av Magnus Berg) var det i stället författarrollen, gestaltad av Shanti Roney, som var den mest karismatiska. Radioteatergreppet var också mycket lättsammare, mindre deklamatoriskt är Tredje rummets, mer släntrande och skämtande.

Bägge föreställningarna var njutbara, genomarbetade, utmärkta. Man kan förstå suget efter en visuell och/eller akustisk gestaltning av texten, som är magnetisk. Den har ett realistiskt plan, med fantasieggande eller överraskande detaljer.

Berättelsen har också fått bli film, regisserad av Suzana Amaral 1985. Men ingen av utgåvorna kan ändå mäta sig med det litterära originalet, med Clarice Lispectors suggestiva språk. Volymen är dryga hundra sidor, men låter inte läsaren slippa lätt undan. Det är en text som går långsamt fram, som ska gå långsamt fram, som river upp avgrunder, som låter gestalterna klistra sig fast vid en, mer som ett tillstånd, som aspekter av livet, än som ordinära litterära gestalter som man lär känna och tar farväl av när berättelsen är slut.

Som all väsentlig litteratur kan *Stjärnans ögonblick* vara rolig och djupt allvarlig – på samma gång. Det ligger ett slags omsorg och barmhärtighet i det. Därför ska man, så länge man lever, ta romanens sista uppmaning på allvar, och om man läser den under sommaren, ytterst bokstavligt: ”Glöm nu bara inte att det just nu är jordgubbssäsong.”

ANN-CHRISTINE SNICKARS

Clarice Lispector 2001: *Stjärnans ögonblick* (*A Hora da Estrela*). Översättning Örjan Sjögren. Tranan.

Sigrid Undsets *Jenny*

Jenny är Sigrid Undsets femte bok. När romanen utkom 1911 blev den hennes publika genombrott, trots eller tack vare att huvudpersonen, målaren Jenny Winge var en modern kvinnotyp, fast besluten att ta sitt öde i egna händer. Särskilt chockerande var att den ogifta Jenny, när hon mitt i romanen föder en son, är övertygad om att hon ska kunna skapa sig ”ett namn, som är gott nog till barnet mitt”.

På många sätt liknar hon tidens dröm om Framtidens kvinna, hon som enligt Ellen Key modigt skulle strunta i sociala konventioner och följa ”sitt eget väsens lagar”. Jenny försöker, men tar sitt liv efter att ha mist sin självaktning. Vad Sigrid Undset här vill visa är att den Nya Kvinnan inte konstrueras på det ideologiska ritbordet, utan i verkligheten, där vardagskvinnan brottas med livet. För oss sentida som tvångsmatas med dokusåpskulturens bitterfittor, narcissistiska våp och kränkta offer är en kvinnotyp med Jenny Winges stolta resning en sensation.

Med Sigrid Undsets *Jenny* kommer vi rakt in i en av mänsklighetens ödesfrågor: vilken är kvinnans plats i det samhälle som männen skapat? Det är första generationen emanciperad kvinna som ställer frågan, hon som i början av 1900-talet erövrar medborgerliga rättigheter. Sigrid Undset, född 1882, var 31 år gammal när kvinnlig rösträtt infördes i Norge 1913. Trots de snart hundra år som skiljer oss och *Jenny* åt, känns den samhällskritiska frågeställningen förbluffande modern.

Sigrid Undset är främst känd för sin trilogi om 1300-talets Kristin Lavransdotter (1920–1922). Det var också för sina ”mäktiga skildringar ur Nordens medeltida liv”, som Undset – som andra kvinna

efter Selma Lagerlöf – år 1928 fick Nobelpriset i litteratur. Fröken Lagerlöf var ”deilig”, tyckte den unga Undset 1901: hon ”ser livet genom en kvinno-själ, så det tindrar, och håller sig för god att plagiera mannen”.

Att plagiera manslitteraturen var också Sigrid Undset främmande. När hennes förstlingsförsök, en medeltidshistorisk roman, refuserades, började hon skriva i den feministiska ädelversion av våra dagars *chic lit* som kallades *New Women Fiction*. Svenska exempel är Elin Wägners *Norrullsligan* (1908) och *Pennskaftet* (1910). Undsets novellsamling *Den lyckliga åldern* (1908) är typisk för genren, dels med sin parkonstellation av kvinnliga kontorister och manliga ingenjörer, dels med den melankoliska desillusion som uppstår när den Nya Kvinnans överdrivna livsförväntningar möter den solkiga verkligheten. Kvinnan, menade Undset, ville så mycket mer än att nöta en kontorsstol livet ut, vilket var vad kvinnofrigörelsen kring 1900 i praktiken hade att erbjuda.

Sigrid Undset visste vad hon talade om. Mellan sitt sjuttonde och tjugosjunde år hade hon själv varit lågavlönad kontorist på AEG, den tyska firma som elektrifierade Norge. Nio timmars arbetsdag, sexdagens arbetsvecka, fjorton dagars semester, år ut och år in. Hon försörjde mor och två småsyster sedan fadern, en berömd arkeolog och forntidsforskare, dött då Sigrid var elva år gammal. Men på nätterna skrev hon, och grundlade den osunda vanan att hålla sig vaken med starkt kaffe och cigaretter. En livsföring som skulle lägga henne i en för tidig grav 1949.

För Undset var människohjärtat sig likt sedan forntiden, och hennes skarpa civilisationskritik har

alltid ett kvinnohistoriskt perspektiv. Hon förebrådde kvinnorörelsen för att den i sin iver att få med kvinnorna på modernitetens tåg, om så bara i tredje klass, modellerade kvinnan efter mannen. Likhetsfeminismen raderade ut kvinnornas historiska erfarenheter som kön, menade Undset, och varnade för det vi ser idag: modernitetens förakt för civilisationsbärande element i mänsklighetens historia: kvinnoarbete, kvinnokultur, moderlig etik – och ett kvinnodefinierat begär. Jenny Winge hamnar i sin olösliga livskonflikt för att hon är bärare av ”den store Eros”, som det hette kring 1900.

Redan 1904 hade den unga fröken Undset i *Aftenposten* ringat in den Nya kvinnans konflikt: hur förena kärlekslängtan och yrkesambitioner, hur vara något för andra och samtidigt förverkliga sig själv? Att detta var författarskapets stora tema signalerade redan debutbokens första rader. ”Jag har varit min man otrogen” bekänner Fru Marta Oulie i dagboksromanen med samma namn, som den tjugofemåriga Sigrid Undset begick sin skandaldebut med 1907. Marta Oulie är en yrkesarbetande fyra barnsmamma som låter sin otrohet växa till en existentiell konflikt mellan självbedrägeri och självrespekt.

Jenny är inte bara en tidig kvinnlig konstnärsroman, den är också en idéroman som behandlar kärlekens, driftens, ensamhetens, konstens och arbetets natur och etik. Jennys öde har tre akter, med varsin mans typ som katalysator. I första delen, som utspelar sig i Rom, förs vi in i handlingen genom Helge Gram, en blyg och hämmad ung lärare som hon mot bättre vetande förlovar sig med. Det är med Helges ögon vi först ser Jenny: slank och blond med hög vit panna och stålgrå ögon, kapabel till ordentliga samtal om ”solida ting”. När bilden kompletteras av väninnan Francesca förstår vi allvaret i den Nya Kvinnans etos. Enligt Cesca har Jenny kompromisslösa krav på sig själv som människa. Det blir hennes fall när hon i andra delen återvänder till det småborgerliga Kristiania (Oslo).

För trots sin framgång som fri konstnär drömmer Jenny om en man som hon ”måste älska”. Hennes tragedi är att hon i ett ödesdigert ögonblick ger sig åt fel man, Helges far Gert Gram, ett självmeddligt samt monsterego. Han inger henne snart ”en sjuk, rent kroppslig förnimmelse” av ”förtvivlan, leda, så

djup att hon kände sig nästan utsliten – på gränsen av fullständig liknöjdhet”. För oss som hjärntvättats av sexradikalismen, kan det te sig överspant att ett erotiskt felsteg ska få en människa att tappa fotfästet. Men det är kvinnoromangenrens sätt att insistera på att avgörande kvinnliga erfarenheter har sitt säte i kroppen, och därför också angriper själen.

Stora kvinnliga författare väjer inte för de svåraste och mest tabubelagda erfarenheterna. Skildringen av Jennys graviditet och hennes himlastormande lycka och nattsvarta sorg när sonen fötts men sedan dör sex veckor gammal, är gastkramande. Utan motstycke i skönlitteraturen är beskrivningen av hennes rent fysiska saknad efter det döda spädbarnet: hur den lilla nästippen plattades till när han diade, hur fontanellen bultade under det duniga svarta håret, den späda kroppens lustigt spetsiga bakdel, hans söta små händer. Knäckt återvänder hon till Rom och målarkamraten Gunnar Heggen, som läsaren redan förstått är den rätte mannen för henne.

Sista delens Jenny ser vi genom hans kärleksfulla ögon. Det är för honom hon förklarar varför hon inte kan leva längre, sedan hon tycker sig ha förlorat allt. Moderskapet i kombination med konstnärskapet var hennes ingång till lyckan. ”Han skulle ligga i sin vagn och sova under äppelträden – och jag skulle ha arbetat.” Men nu är hon ”obotligt färdig”. Förslamad av sorg och saknad kan hon inte åstadkomma annat än ”döda färgklickar”.

Gunnar Heggen är en Ny Man som kan leva sig in i den Nya Kvinnans svårigheter. Hans omsorger om Jenny, som han uppskattande kallar ”ett manfolk av förstklassigt slag”, finns jämnt strödda över verket. Han är hennes bästa kollega, hennes trogne räddare i nöden, dessutom attraktiv med sitt solbrända ansikte, sin sneda näsa och sina heta, röda läppar. Liksom Jenny är han självlärd och har slagit sig fram med två tomma händer. Gunnar Heggens frieri är nog ett av världslitteraturens vackraste och mest emanciperade: ”Jag vill ju inte annat med min kärlek, Jenny, än att du skall bli som du ville vara och måste vara för att känna dig lycklig. Vilka galenskaper du än kunde finna på så skulle jag tro att du var sjuk, att det var något främmande, som hade trängt sig in i ditt väsen. – Om du bedrog mig – om jag fann dig full i en rännsten – du är min egen älskade Jenny i alla fall – hör du det.”

Djungelboken

Det var mamma som öppnade dörren till sagorna, men pappa läste två hela böcker för mig. De räckte för många vinterkvällar. Den ena var *Robinson Crusoe*, förmodligen en oavkortad upplaga från pappas barndom, som han ville ge i arv till mig. Det lyckades inte, jag tyckte historien var tråkig och omständlig och jag har aldrig försökt läsa om den. Men den andra var *Djungelboken* och den har jag aldrig riktigt vuxit ifrån. Inte så att jag ständigt skulle ha återvänt till den, men den har förblivit levande i mig.

Rudyard Kipling dog ett år innan jag föddes. Vi kom sålunda aldrig att träffas, och om vi hade gjort det är det inte sagt att sympati skulle ha uppstått. Han var imperialist och rasist, mer än de flesta. Ingen rumsren hållning i den tid när min världsbild på allvar började gestalta sig.

Men det här begrep jag ännu inte när pappa gav mig berättelserna om Mowgli. Då var jag sju år och hade öppna sinnen, redo att sluka all den romantik och eskapism som kan rymmas i en indisk urskog. Översättningen var från 1800-talet, endast lätt reviderad: ”Pröven noga, o vargar!” Ett svårbegripligt och just därför mycket suggestivt språk.

Sigrid Undsets mästerskap är att hon, förutom att teckna ett oförglömligt kvinnoporträtt med Jenny, också får oss att längta efter en värld där det skulle finnas en Gunnar Heggen för varje kvinna.

EBBA WITT-BRATTSTRÖM

Artikeln är en förkortad version av förordet till Nobelklassikern Jenny, Brombergs förlag 2009.

Djungelboken är en novellsamling, eller egentligen två. Första delen kom ut 1894, andra året därpå. De innehåller tillsammans femton berättelser och lika många dikter, fast dikterna hade översättaren oftast hoppat över. Drygt hälften av berättelserna handlar om Mowgli och de är utspridda i de båda samlingarna. Den svenska utgivaren hade emellertid valt att sammanföra just de historierna i en bok, och det var den pappa läste för mig. De andra äventyren – om mungon Rikki-tikki-tavi, ”Den vita sälen” och de andra – mötte jag först långt senare.

Djungelboken är djursaga, men här ska man inte vänta sig katter i stövlar eller husbyggande grisar. Djuren har namn och i viss mån mänskliga egenskaper, de har moral och hederskänsla, kan vara både ädla och småsinta. Men de lever inte i en sagoskog utan i en riktig djungel, under dess lag och på dess villkor.

Och så finns det alltså en människa, Mowgli, en liten vilsegången parvel som en kväll kryper in i en varghåla i Seeoneeborgen, på flykt undan tigern Shere Kahn. Vargfamiljen tar hand om honom, men för att han ska accepteras av flocken krävs långa juridiska och politiska förhandlingar på Rådsklippan. Shere Kahn gör anspråk på sitt byte och flockens majoritet är beredd att utlämna barnet. Då ingriper två respekterade gestalter, björnen Baloo och pantern Bagheera, och går i god för Mowgli. De blir hans faddrar och senare hans lärare, som ger honom både praktisk och moralisk kunskap. Det handlar om att jaga, om att överleva i en skoningslös omgivning. Men också om heder, traditioner, brott och straff.

Och snart är Mowgli överlägsen sina lärare. Djuren kan inte se honom i ögonen utan att slå ner

blicken. Han leder sina vargbröder på jakt och slutligen är han mogen att lösa problemet Shere Kahn. Han dödar tigern och spänner ut huden på Rådsklippan.

Ta upp den vite mannens börda, uppmanar Kipling i en av sina mest kända och okända dikter. Gå ut och civilisera världens vildar! Det är precis vad kolonisationsvärderna Mowgli gör. Han tar ledningen och driver sin primitiva omgivning i den riktning som är bäst för den. Demokrati leder bara till kaos och olycka, det får vargflocken erfara när den avsätter Akela som ledare. Scenerna på Rådsklippan är bland annat en dråplig satir över parlamentariskt kabbel. Victoria, kejsarinna av Indien vid den här tiden, kunde ha varit stolt över honom. Också om han ju inte är någon ”vit” man, utan – med författarens ordval – inföding.

Men *Djungelboken* är också en adoptionshistoria. Ett litet invandrarbarn som blir sin vargmammans favorit, men som ändå slits mellan sina två kulturer. Han kan tala djurens språk – vilket barn kan inte det? – och när han som vuxen söker sig tillbaka till människorna har djungeln påverkat honom så att han inte längre kan anpassa sig till deras värld. Men han kan inte heller återvända till vargflocken. Det är inte utan sorg han konstaterar: ”Jag är två Mowgli. Vatten kommer ur mina ögon, men jag skrattar när det faller. Varför?”

När jag långt senare själv läste *Djungelboken* högt för en annan sjuåring, min son Tariku (född i Etiopien), var det den här aspekten som trängde sig på i mina tankar och känslor.

År 1980 stötte jag på det engelska originalet i en liten bokhandel i Bulgarien, köpte och läste. Det var först då jag kom underfund med att min svenska version hade stuvat om innehållet. Novellsamlingen hade därför blivit en roman, åtminstone i mitt barnsinne.

Men en roman som inte liknade någon annan. Här fanns en struktur som var förvirrande, inte linjär med början och slut så som mina konventioner hade önskat. Kapitlen var avslutade helheter, det fanns ingen *cliff hanger* som höll spänningen uppe till nästa avsnitt. Också efter det Shere Kahn har dödat kan han dyka upp i en senare berättelse, som alltså måste ha tilldragit sig tidigare! Det var lite

oförsäkrat.

Ibland kunde författaren antyda att han inte berättar allt:

Människor och vargar ha förskjutit mig, sade Mowgli. Hädanefter skall jag jaga ensam i djungeln.

Ensam förblev han dock inte, ty sedan åtskilliga år gått om, blev han man och gifte sig. Men den historien passar bäst för fullvuxna.

Sådana kommentarer kan reta ett barn till ursinne och kanske var det författarens avsikt.

Det finns böcker som inte bara berättar sin historia utan också förändrar bilden av vad en berättelse kan vara. Som att man kan avstå från kronologin, berätta tematiskt, med olika och motsägelsefulla synvinklar. För mig har till exempel Per Olov Enquist's *Legionärerna* och Lawrence Durrell's *Alexandriakvartett* fungerat på det viset.

Och *Djungelboken*. Den påverkade med långtidsverkan min syn på både sagor och sanningar, också när jag själv började skriva: livet är fragment, det liknar inte en välordnad Ibsensk femaktare, det är mera som en kabaré. Så upplever jag det och så blir det när jag skriver. Brottstycken som i bästa fall växer till en helhet någonstans i läsarens, åskådarens inre.

Det gäller, slår det mig nu, också min senaste bok, biografien över Vivica Bandler. Den skildrar inte hennes liv från foster till aska, utan fokuserar på de olika roller hon spelade i sitt liv. Jag tror att den metoden på något underligt vis kommer från *Djungelboken*.

Zoltan Korda gjorde film av historien 1942 och den var just så eländig som jag hade befarat. Ingen film kunde ju leva upp till den som min fantasi redan skapat i mitt sjuåriga huvud. Så går det nästan alltid. *De tre musketörerna* däremot såg och älskade jag först som film, efter det klarade boken bra av att berika historien.

Djungelboken har ju inte heller undgått disneyfiering, det vill säga gullande och infantil komik. Det är ju en vanlig missuppfattning att barn i alla sammanhang måste få skratta för att inte bli uttråkade.

Och visst finns det humor i *Djungelboken*, men den öppnade sig för mig först vid omläsningar i

Minns någon Kamante?

Som nybörjare i ämnena svenska och litteraturhistoria vid Åbo Akademi i slutet av 1960-talet fick jag tillfälle att läsa en grundkurs i danska. Undervisningen leddes av Agnete Wolf, en inspirerande dam som generöst delade med sig av det danska gemyt som fick oss deltagare att älska dikten. Bland texterna i den första delen av en antologi kallad *Dansk Nutidsdiktning* fanns ett utdrag ur Karen Blixens *Den afrikanske farm*. Avsnittet fokuserar på en kikuyupojke som bär namnet Kamante och handlingen återger berättarjagets möte med honom och visar den förtroendefulla relation som byggs upp. I ljuset av en entusiasmerande dansklärares kommentarer

vuxen ålder. Som barn hade jag inget behov av den, eftersom historien för mig var på allvar.

Men en gång frestades jag att skämta med Kipling. Det var när jag dramatiserade Jules Vernes *Jorden runt på 80 dagar*. Under sin resa hösten 1872 passerade Phileas Fogg också Bombay, Kiplings födelsestad, och jag tänkte mig att herrarna kunde sammanföras, också om Rudyard vid den här tiden var bara åtta år gammal. Ett närmare studium visade emellertid att han bara ett halvår tidigare hade skickats till en internatskola i England. Ett halvår – värre poetiska friheter har jag väl tagit mig. Men just i det här fallet kändes det fel att bryta mot den dokumenterade sanningen. Så jag avstod. Phileas Fogg fick, i likhet med mig, aldrig träffa Rudyard Kipling.

BENGT AHLFORS

blev bekantskapen med Kamante en bekantskap för livet.

Ett kännetecken på att ett litterärt verk har uppnått klassikerstatus är att det låter sig läsas på nytt över tid. Minns någon Kamante och ”håller” gestaltningen av honom fortsättningsvis läsaren i sitt grepp? Har det intensiva strålkastarljuset på Karen Blixen som person både på film och på teaterscener runtom i världen gjort att hennes verk, enkannerligen som text, har förbleknat? Det är med sådana frågor i bakhuvudet jag gör en omläsning av *Den afrikanske farm*.

Allting i dansk litteraturs historia vilar i skuggan av H.C. Andersen. Efter den magiske sagofarbrorn torde Karen Blixen (1885–1962, pseudonym Isak Dinesen) vara den mest kända danska berättaren i hela världen. Det har i år i september förflutit 50 år sedan hennes död och samtidigt är det 75 år sedan *Den afrikanske farm* (1937) nådde läsarna. Boken översattes redan samma år till svenska av Artur Lundkvist (under titeln *Afrikansk pastoral*) och lanserades även raskt i både engelsk och tysk översättning. Jubileumsår av skiftande slag brukar omge klassikerna. Det kan – som här – gälla en anknytning till författarens dödsår eller ett verks utgivningsår. Men måste klassikerna få draghjälp av ett specifikt jubileumsår för att hållas vid liv? Frågan aktualiserades nyligen inom vår egen kulturkrets i och med en diskussion kring Valentin Chorells författarskap i anknytning till hundraårsminnet av hans födelse. Min uppfattning baserad på ett pågående undersökningsprojekt kring klassiker och kanonbildning är att inga jubileer i världen förmår hålla en klassiker levande ifall hans eller hennes verk inte längre förmår ta tag i läsaren.

Frågan om vilka kriterier ett verk bör uppfylla för att betraktas som en klassiker har resulterat i en störtflod av problematiseringar som jag inte här ska försöka reda ut. Jag nöjer mig med att rent pragmatiskt och kortfattat konstatera att en klassiker är ett litterärt verk som över tid visar sin konstnärliga hållfasthet och sin förmåga att engagera läsaren. En sådan definition framhäver tre aspekter: tidsfaktorn, kvaliteten och mottagandet. I det följande försöker jag i tur och ordning resonera kring dessa aspekter genom att samtidigt relatera till Kamante och hans roll i Karen Blixens memoarverk.

Tidsaspekten ifråga om *Den afrikanske farm* rymmer flera fasetter. I rent objektiv mening utspejar sig händelserna mellan åren 1913–1931 då Karen Blixen hade en kaffefarm vid foten av berget Ngong i Kenya. På den här punkten gör läsaren en tidsresa som rymmer åtskilliga lärorika inslag helt i linje med vad som utmärker liknande klassiker, exempelvis Selma Lagerlöfs berättelse om Nils Holgersson. Det gäller för dagens läsare att inte tolka tidsatmosfären anakronistiskt utan att relatera det skildrade till det sociala och historiska värdesystem som präglade tiden för verkets tillkomst. På detaljplanet handlar det främst om bruket av ett i dag politiskt inkorrekt ord som 'neger', för att inte tala om makthierarkierna mellan de infödda och de vita i Afrika under kolonialismen. I en annan bemärkelse framstår relationen mellan berättarjaget och Kamante som fullkomligt tidlös. Mötet mellan två människor med radikalt olika utgångspunkter blir i Karen Blixens gestaltning en lärorik fabel om den enskilda människans värdighet och okränkbarhet som mänska. Förhållandet mellan de två aktörerna – berättarjaget och Kamante – kan ses i termer av härskare och slav, matmor och dräng, vit och svart, bildad och obildad, besutten och obesutten... Listan på motsatspar kan lätt förlängas. Det viktiga är att Karen Blixen ur hela denna härva av motsättningar med minimala antyd-

ningar lyckas utkristallisera en rad i det närmaste arketyppiska scenbilder för hur ett ömsesidigt och respektfullt möte mellan två individer växer fram. Tanken går osökt till Daniel Defoes Fredag, vilket ingalunda förringar Kamantes storhet, utan enbart bekräftar att levande litteratur i varierande former upprepar beprövade berättelsemönster.

Kvalitetsaspekten hör intimt samman med konstnärliga värderingar. Hur berättas en historia? Vilka stilistiska medel tillgriper författaren i sitt gestaltungsarbete? Bibehåller språket sin fräschör? Att Karen Blixen äger berättartalang framgick redan i hennes debut på engelska med *Seven Gothic Tales* (1934) som följande år utkom på danska med titeln *Syv fantastiske fortællinger*. Ordvalen 'gothic' och 'fantastisk' fångar centrala element i hennes skapande, vilket hennes levnadstecknare Judith Thur-



Karen Blixen 1934
Foto: Reimert Kehlet



Karen Blixen: Abdullahi Ahamed, 1923.

man går närmare in på i den grundläggande Blixenbiografen (1982). Risken att gå ner sig i realismens dike gör enligt Thurman att Karen Blixen helst förlägger sina berättelser till det förflutna. I gestaltningen av Kamante, som här får tjäna som exempel, frammanas minnena av berättarens möten med honom i ett mytiskt skimmer. Den mest oansenliga och ouppmärksammade bland de fattiga och faderlösa blir genom tillfälligheternas spel (eller ödets nyck?) plötsligt sedd och når steg för steg fram till en utvaldhet och en hemmahörighet. I återgivningen av händelseförloppet finns flera inslag som anspelar på intrigens uppbyggnad inom dramatiken. Memoarverket som helhet innehåller till och med flera explicita jämförelser till det antika dramat som samtidigt vittnar om Karen Blixens utvecklade sinne för det tidlösa och det allmänmänskligt generella. Ett annat viktigt element i hennes berättande är de korta enkla huvudsatserna som ger hennes stil en direkthet och en monumentalitet som ställvis associerar

till Gamla testamentet. Ett studium av kapitelrubrikerna för de enskilda avsnitten och de inledande meningarna lyfter fram en berättare som medvetet väljer bort det utsmyckande och yviga för att ge maximal bärkraft åt det väsentliga. Hennes återgivning av Kamantes blick eller av pojkens hand som höjer sig till hälsning ristar sig in i läsarens medvetande. Effektfullheten i Karen Blixens språk bottenar i allt väsentligt i hennes bildval som bygger på närheten till djur och natur i det omgivande afrikanska landskapet. Också i beskrivningen av Kamante görs flera analogier till djurens värld, men ingalunda i förklenande bemärkelse utan i syfte att framhålla det i bästa mening naiva och ursprungliga i Kamantes karaktär.

Varje generation har sina klassiker och Olof Lagercrantz har bland många andra framhållit omläsningens betydelse för förståelsen av ett litterärt verk. För en ung läsare framstår kanske jakthistorierna och olyckorna i det digra händelseför-

loppet i *Den afrikanske farm* som mest fängslande. Frågan – Hur gick det sen? – driver läsaren från avsnitt till avsnitt. En läsare förtrogen med händelseutvecklingen ser förmodligen helt andra saker: den livserfarna och intuitivt begåvade berättarens sinne för mänskolvets mångfald och hennes förmåga att se 'det stora' i 'det lilla'. Kanske den hektiska kändiskulten kring Karen Blixen som person börjar vara förbi i och med Sydney Pollacks film *Out of Africa* och William Lucas skådespel *Lucifer's Child*. Förhoppningsvis kan nya läsare oanfrätta av baronessens biografi tillgodogöra sig hennes verk som fiktion. Mötet med Kamante och övriga Blixentexter håller gott och väl för en omläsning.

ROGER HOLMSTRÖM

Karen Blixen 1974 (orig. 1937): *Den afrikanske farm*. Gyldendal

Mellan ordning och förvandling – om William Shakespeares *Stormen*

Hertig Prospero, den avsatte härskaren av Milano, lever sedan 12 år i exil på en ö i havet tillsammans med sin dotter Miranda. Deras följeslagare är Ariel, en luftande, och Caliban, den vanskapte och jordbundne sonen till häxan Sycorax. Ariel, som häxan före sin död fängslade i en trädstam, befriades av Prospero, vars magi förment är vit i motsats till häxans svartkonst. Caliban hade till en början rollen som lärjunge men efter ett försök att förgripa sig på Miranda betraktas han som okultiverbar vilde och är i praktiken koloniserarens slav.

När en flotta närmar sig ön låter Prospero, assisterad av Ariel, en våldsamt blåsa upp. På ett av fartygen finns Prosperos bror, Antonio, och Alonzo, kung av Neapel, vilkas ränker ledde till Prosperos landsflykt. Också Alonzos son Ferdinand ingår i sällskapet. I pjäsens öppningsscener tyder allt på att fartyget ska gå i kvav och de ombordvarande dö drunkningsdöden. Men genom Ariels insats räddas både männen och skeppet. Huvudpersonerna, som spolas i land i olika konstellationer och på olika ställen, lever i tron att de övriga har dukat under. Följaktligen sörjer Alonzo sin son, samtidigt som Ferdinand fruktar att han har förlorat sin far.

Det här är utgångspunkten för William Shakespeares sena pjäs *The Tempest*, på svenska *Stormen*, som uruppfördes 1611. Ben Johnson hänvisar i ett av sina dramatiska verk, *Bartholomew Fayre* (1614), i inte helt positiva ordalag till sin rivals ”tjänarevidunder”, alltså Caliban, som av allt att döma hade blivit en känd rollfigur. Ett halvt sekel senare betraktades pjäsen dock som föråldrad och omarbetades kraftigt. Det var först på 1800-talet som man återgick till den ursprungliga texten.

Men som alltid när det gäller Shakespeare är det vanskligt att tala om ursprunglighet eftersom inga tryckta utgåvor är auktoriserade av skalden. Det är heller inte känt vilka förlagor som använts och i vilken mån renskrivare och redaktörer har förändrat texten. Beträffande *Stormen* har man ifrågasatt om det statiska ”maskspelet” med fruktbarhetsgudinnorna Ceres, Iris och Juno i fjärde akten faktiskt ingick i originalversionen. Ur textkritiskt perspektiv är detta inte alls Shakespeares mest problematiska pjäs, men här finns oklarheter som forskningen inte har kunnat reda ut. Å andra sidan passar sådana semantiska och källrelaterade osäkerhetsmoment sällsynt väl in i ett verk som tangerar feeri, förundran, försvinnande och förvandling.

Intrigen i sig är inte speciellt överraskande – snarare tvärtom. I ett tidigt skede är det uppenbart att Prosperos mål är att återerövra den milanesiska tronen och gifta bort sin dotter med den napolitanske tronföljaren. Hans plan går som på räls, vilket ju inte genererar någon stor dramatisk spänning. Ferdinand och Miranda blir förälskade redan i första akten, samtidigt som usurpatorn Antonio irrar runt tillsammans med Alonzo och dennes bror Sebastian och rådgivaren Gonzalo. En annan omkringdrivande trupp, bestående av Caliban, gycklaren Trinculo och munsken Stefano, får bidra med huvudparten av styckets situationskomik.

De mordplaner som smids är potentiella krisjägar. Antonio och Sebastian bestämmer sig för att röja Alonzo och Gonzalo ur vägen, och Caliban försöker övertala Stefano ”att slå en spik uti” den föraktade husbondens huvud, men de förhindras i sitt uppsåt av den vaksamma hantlangaren Ariel. Prospero visar i alla lägen att han har situationen

under kontroll. Händelserna är bara etapper i förflyttningen mot den oundvikliga finalen.

Draget av beräkning understryks av att detta är en av Shakespeares mest strikt strukturerade pjäser, som närmar sig principen om rummets, tidens och handlingens enhet. I det ordnande mönstret ingår också symboliskt mättade kontraster och paralleller, exempelvis mellan Sycorax och Prospero, mellan Ariel och Caliban och mellan Ferdinand och Miranda.

Denna formella stränghet till trots är *Stormen* ett mångtydigt verk, något som framför allt hänger samman med att karaktärerna är mer komplexa än de vid en första anblick kan tyckas. "Naturbarnet" Caliban må sakna förfining men har andra egenskaper som är värda att respekteras. Och ön är hans hem, Prospero och Miranda är intränglingar. Det som ur ett perspektiv framstår som rättrådighet och vishet kan ur ett annat uppfattas som maktfullkomlighet och brist på empati. Synen på rollkaraktärerna är förvisso kopplad till växlande värderingar i historien, men ambivalensen är också en återspeglning av den kulturella brytningsperiod som Shakespeare levde i.

Enligt pjäsens primära geografi är ön belägen någonstans i Medelhavet. När Prospero intervenerar är hans antagonister på returrese från Tunis, där Alonso har gift bort sin dotter Claribel. Men det finns antydningar om en ännu mer exotisk miljö. Namnet Caliban anses allmänt anknyta till kannibal och karib(er). På ett ställe nämns det att Ariel hämtat dag "från stormiga Bermuder" (i Carl August Hagbergs klassiska översättning) eller "the still-vex'd Bermoothes", som den ortografiskt svävande formuleringen lyder i folioupplagan från 1623. Genom sådana hänvisningar skrivs pjäsen in i en begynnande kolonial diskurs som periodvis har rönt stor uppmärksamhet i Shakespeare-forskningen.

Prosperos envetna strävan efter kontroll kunde ses som ett försök att etablera en traditionell moralisk och politisk ordning i ett förändrat sammanhang, en strävan som hotar att undermineras av

oförutsägbarheten hos "en djärv ny värld" – orden är Mirandas, "a brave new world", som också har gett titeln åt Aldous Huxleys dystopiska roman från 1932.

I *Stormen* löses gränsen mellan fantasi och verklighet upp – förvandlingen är det mest framträdande moduset. I djupet försvinner ingenting, sjunger Ariel, utan genomgår en sällsam metamorfos – en föreställning som associerar till Prosperos alkemistiska konst men också till den förundran som rapporterna och föremålen från upptäcktsresorna väckte. *Stormen* är Shakespeares variant av ett kuriosakabinett, en *Wunderkammer* fylld av förbluffande möjligheter och märkligheter.

Stormen betraktas av hävd som en av Shakespeares mest personliga pjäser, vilket innebär att man utgående från verket drar slutsatser om dess upphovsman, en i så många avseenden gäckande historisk figur. Liksom Prospero skapar Shakespeare en magisk värld, som i förlängningen överskrider hans kontroll. I den sista akten avsvär sig Prospero sina övernaturliga krafter, något som ofta har tolkats som Shakespeares farväl till skaldekonsten, och vädjar i en epilog till publiken att lösa honom från hans band "med klappande och vänlig hand". Verkets öde bestäms inte av författaren utan av publiken, och läsarna, som med tiden avlägsnar sig allt mer från den kontext som födde texten.

Att läsa verket är att navigera mellan den betydelse man tror att det gavs av Shakespeare och hans samtid och den skiftande förståelse som är en oundviklig del av historiens gång. Kanske är de största verken de som alltid har utrymme för nya tolkningar. En väsentlig del av deras tjuskraft är att de inte är täta och avrundande utan innehåller aporier, luckor och ellipser. Detta stämmer i varje fall in på min upplevelse av *Stormen*. Prosperos ordningsskapande är måhända en beständig nödvändighet, men i språket ska allt fortgå att förvandlas, "doth suffer a sea-change / Into something rich and strange".

RALF ANDTBACKA

På tal om *Ulysses*

James Joyces beskrivning av en Dublinbos vandringar genom en livsdag var och är en märkeshändelse i romankonsten. Den är på en gång både en djupt irländsk och flerdimensionellt världsfamnande skildring. Också inom vårt eget lilla språkområde med sina tio miljoner människor har den lämnat direkta eller indirekta spår. – Vad vore för övrigt den svenska litteraturen utan sina tusentals översättningar tiderna igenom? Ja, vad vore vi själva?

Av annonsagenten Leopold Blooms lika vidsträckta som korta odysse kan man nu, för första gången, få läsa en helt ny svensk version, med all tillbörlig omsorg och möda utförd av Erik Andersson i Sverige, en erfaren och ordbegåvad översättare. Han har gett sig själv en svår och ganska otacksam uppgift, och löst den med glans.

Varje översättning låter sig nötas eller blekas av tiden. Fyrtio–femtio år brukar ibland räcka till för att lägga en lätt dammslöja över somliga vändningar eller fraser, medan originalets text uthärdar samma ålder eller betydligt mera utan att lida skada. Förklara det den som kan. Ändå får själva urtexten inte ”moderniseras”. Det är bara översättningen som får förbättras eller revideras och på så sätt hålla sig kvar ”i tiden”.

Ulysses heter Joyces helaste och mest bekanta verk i original, och har fått heta så i flera översättningar till olika språk, nu också svenska. Därmed har en nyans i titelns innebörd hamnat lite i skymundan, tycker jag, särskilt för dem som inte har stött på namnformen tidigare i rätt sammanhang, eller vet att den är en översättning eller förvrängning av sin latinska form, Ulixes. Men i nordiska och andra germanska språk har man kallat sagohjälten Odysseus, i många

hundra år, och aldrig något annat. För så hette han ju själv.

Anderssons val av titel är praktiskt, i och med att de två svenska tolkningarna kan behöva hållas i sär, till exempel om man vill citera någondera. Vad en tredje översättning om femtio eller sjuttio år skall få heta blir ett senare problem. Kanske kommer någon vilja slå ihop två till en tredje, ”definitiv” version. En översättning blir som känt aldrig färdig.

Redan nu har Erik Andersson haft tillgång till en uppsjö av nyare kommentarer till Joyces roman. Har man själv seglat i samma vatten för tämligen länge sen får man snart märka att många grynnor i texten har blivit markerade och mist sin farlighet. Men många avsiktligt hemlighetsfulla formuleringar får ju inte för den skull förklaras i en översättning, hur frestande det än kunde vara. Och den som nu eller någon gång vill försöka följa Leopold Blooms irrvägar bort och tillbaka hem kommer att göra klokt i att hålla någon av de många kommentatorerna i handen. En av de allra förnämsta är Olof Lagercrantz’ korta men klart lysande och eleganta bok *Att finnas till*.

* * *

Men allt i en bok behöver ändå inte förklaras ens om man inte helt har förstått det. Stil och tonfall ger ändå besked om en romanpersons – eller författarens – tankar i hans eller hennes inre monolog.

Att recensera den nya *Ulysses* i detalj vore ett specialarbete som någon kanske ger sig in på en dag. Jag får nöja mig med resultatet av några stickprov. Dem har jag, inte minst av nyfikenhet, plockat på ställen som jag minns som svårtolkade eller på

något annat vis besvärliga på den tiden det begav sig.

Stickproven har i medeltal visat två eller tre misstag eller oklarheter på ungefär 40 stora sidor åt gången. Det är, tycker jag, ett lysande resultat, en förnämlig prestation. Man bör minnas att felfria tolkningar av komplicerade litterära verk troligen inte existerar. Det gäller förstås poesi, men också berättande ordkonst.

Joyces stora verk är prosa, med åtskilliga inströdda citat på vers. Och redan bokens allra första rad är försåtligt hexametrisk: *Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, carrying...* Erik Andersson dissecerar raden och dess svenska uttrycksmöjligheter i sin trivsamma och läsvärda bok om översättandets krav och mödor, men han nämner här inte att versraden är en diskret blinkning av samförstånd från Joyce till hans forntida *maestro*. Boken har den välfunna titeln *Dag ut och dag in med en dag i Dublin* och rymmer, utom intryck från många irlandsresor, upplysningar i förbifarten om en översättares oro och lättnad, hjälplöshet och segrar. En del sådana intryck bränner sig fast i exekutörens minne som en långvarig förtret eller stilla belåtenhet. – Själv sumpade jag genom slarv den inledande meningen i *Odysseus*, eller rättare sagt den sista versfoten.

I samma första avsnitt av *Ulysses* dyker ett av nyckelorden upp för första gången: *agenbite of inwit*, ett medeltida namn på envisa samvetskval. Andersson har någonstans tagit reda på ett ålderdomligt svenskt uttryck: ”Sederlighet. Samvitte”. Var han har spårat upp det får vi inte veta, men han kan gott ha tillbragt timmar med en sådan detalj – och det finns många av dem i *Ulysses*. Sådant hör ju till de flesta samvetsgranna översättares vardag.

Den som i Joyces roman gnags av samvetskval är Joyces alter ego, den unge Stephen Dedalus, som också fyller en symbolisk skuggroll. Han är Telemakhos, Odysseus’ son. Under Odysseus’ irrfärder går de skilda vägar – Odysseus Bloom kommer hem till slut, Telemakhos Dedalus har inget hem att komma till.

Av honom får vi ett första porträtt i början av *Ulysses*, skuggat och färgat av många reflexioner och tankar som kommer att möta honom senare un-

der dygnet. – Joyce har ett kompositoriskt favoritgrepp: att dunkelt antyda sådant som skall utvecklas i senare sammanhang.

Först i det femte kapitlet finner vi Joyces Odysseus. Leopold Bloom är egentligen en främling var han än befinner sig, ute som hemma, son till en invandrare i Dublin, en ungersk jude, till hälften fjärrmad från sin hustru Marion, kallad Molly, ingen trofast penelopegestalt precis. I romanen vandrar eller irrar Bloom i gott och väl sexton timmar, med eller utan bestämda ärenden, men alltid iakttagande och reflekterande över det han upplever. Stephen och han snuddar vid varandra under dagen men möts och gör varandra sällskap på kvällen och nattkröken, då fadern tar hand om sonen.

Joyce var tjugutvå år då han lämnade Dublin för gott på hösten 1904, tillsammans med sin blivande hustru Nora Barnacle, och han gjorde ett sista besök i hemstaden år 1912. De miljöer som omger hans Odysseus, de människor, diskussioner och tankar som han upplever i romanen är alltså baserade på eller återger hans genuina intryck från en sekelskiftsmiljö, noga beskriven.

Man kan ta det virtuosa elfte kapitlet som exempel. Här finns många möjligheter för en läsare eller översättare att missa något som Andersson klarar sublimt. Kapitlet har musik som underbyggande tema och brukar kallas ”Sirenerna”, med anledning av de förföriska misserna Douce och Kennedy som sköter baren på den stående scenen, en lunchrestaurang, dit Bloom beger sig, där flera av hans bekanta redan sitter, inklusive Stephen Dedalus far, som är en villig sångare, och händelsevis också en av stadens kända tenorer, mr Boylan, som är på väg till Marion Bloom på sängkamarvisit. Han är för tillfället hennes impresario, för hon är en anlitad amatörsångerska.

Kapitlet är en sorts symfonisk dikt och har omkring sextio ledmotiv, små och stora, som står samlade som korta fraser i början och efterhand återkommer i tur och ordning, några nästan omärkligt under kapitlets och handlingens lopp. Här kan läsaren uppleva en av översättarens triumfer, och vill man följa textens struktur i samvetsgrant återgiven detalj skall man vända sig till *Ulysses* hellre än till de tidigare versionerna. Applåd!

De båda sirenerna kan underhålla privilegierade gäster bland annat med att klatscha med sina osynliga strumpeband. Detta snärjer inte Bloom, som bryter upp efter att ha ätit en av sina kära inälvsrätter. Mycket händer över huvud taget inte i det tragikomiska kapitlet, men hela krogscenen beskrivs på en rytmisk prosa, späckad med musikallusioner och brottstycken. I Dublin är de flesta människor musikaliska, och berättelsen är komponerad som en mosaik av spridda musikcitat, fragment av opera, visor, instrumentala läten. Man gissar att Joyce har satt ihop helheten av sina egna musikminnen, av vilka han ger läsaren orden, inte tonerna. Men det finns antagligen Dublinbor ännu i dag som kan höra dem under läsningen.

Ett annat slags kraftprov erbjuder det fjortonde kapitlet åt en översättare, för här finns genomgående ett olösligt problem, som man får tackla så gott det går. Bitvis kan man trots allt lyckas härma något av vad Joyce har för avsikt. Kapitlets huvudtema är människans fortplantning; i första hand hennes utveckling före födelsen. Symboler för hennes tillväxt blir dels en ökning av textens komplikation, dels en återspeglning och efterlikning av olika tidsskedens språk. Tillblivelsen symboliseras från befruktning till förlossning genom stilväxlingar i prosan allt från forntid till Bloomtid.

Men där Joyce har haft tillgång till en stilskala från hedenhös till 1700-tal och 1800-tal blir översättaren från början handikappad av uppgiftens variation. Visserligen går det att attrappera svensk stilutveckling i stora drag, till exempel från fornsaga via medeltid, stormaktsprosa, 1700-tal med Linné, Dalin, Wallenberg och så vidare. Men Erik Andersson nöjer sig ibland med ett slags allmän ålderdomlighet i återgivningen av Joyces text, och tidsmar-

keringarna blir i mitt tycke något för fåtaliga eller inte tillräckligt tydliga. En vinning blir däremot – ur läsarens synpunkt – att prosan löper friare och utan ansträngning. Översättarens skicklighet visar sig här i att han gör en knepig text njutbarare, och för det bör han ingalunda klandras.

En klar revansch får han i sin återgivning av kapitlet femton och det avslutande kapitel aderton, det första ett med järnhand sammanhållet virrvarr av dröm och fantasi som kamuflage av en tarvlig bordellscen, där både Stephen, berusad och utmatad, deltar och får växlande roller tillsammans med Bloom, halvsovande men nykter. Långsamt manglas de fram mot episodens upplösning och slut. Kapitlet, benämnt ”Circe”, och det adertonde, ”Penelope” är de två texter som gav Joyce världsryktbarhet, skandaliserad.

I det berömda slutkapitlet ligger Molly Bloom ensam i väntan på sin make och går igenom sitt liv och sin tillvaro i något som Joyce skrivit som en enda lång monolog, men som är en bild av hennes uppfattning om sin egen världsbild och sig själv. Sällan har väl ett abstrakt känsloläge återgetts med en så inkännande självbeskrivning ens efter 1921 då *Ulysses* först tog en epokgörande roll på litteraturens scen.

THOMAS WARBURTON

Skribenten publicerade 1946 Odysseus, den första översättningen av James Joyces Ulysses till svenska. 1993 utgav han en reviderad version med över 4000 ändringar.

James Joyce 2011: *Ulysses*. Svensk översättning av Erik Andersson. Bonniers

Erik Andersson 2012: *Dag ut och dag in med en dag i Dublin*. Bonniers

Takasues dotter

*Leta upp berättelserna åt mig! Låt mig
få se dem! Låt mig få se dem!*

Det har alltid fascinerat mig att läsa dagböcker, tanken att ett liv, eller åtminstone det som någon under sin livstid skrivit om sitt liv, skulle kunna rymmas mellan två pärmar. Fast memoarer och biografier på samma sätt vill sammanfatta livet känner jag mig svalare inför dem, och det är oftast citaten ur brev och dagböcker som får mig att stanna upp. I dem talar en röst färgad av känslor, aningar och förhoppningar ur något osäkert och oavslutat. Det finns varken någon fast utsiktspunkt eller något facit.

För tjugo år sedan läste jag under en sommar i Stockholm Virginia Woolfs dagbok i fem volymer på engelska. Dagboken tar slut mitt i, den sista anteckning Woolf gjorde innan hon fyra dagar senare dränkte sig i floden Ouse lyder: ”L. is doing the rhododendrons...” (L. syftar på hennes man Leonard.) Två veckor tidigare var det ännu uppryckning som gällde: ”Oh dear yes, I shall conquer this mood. It’s a question of being open sleepy, wide eyed at present – letting things come one after another. Now to cook the haddock.”

Fast hon denna gång inte övervann missmodet förtar det i mina ögon inget av föresatsen att öppen och sömning, vidögt närvarande låta allt komma, det ena efter det andra (och dessutom få koljan kokt!). Woolfs romaner och essäer visar att hon med större kraft än de flesta under årtionden lyckades leva upp till sin föresats. Så stark är livskänslan i dem att hon inte i första hand blivit läst i ljuset av självmordet.

De här tankarna väcks när jag läser en betydligt äldre dagbok skriven av en japansk kvinna under Heian-

perioden (794–1185). Dagboken dateras till år 1060 och dess författare är känd under namnet ”Takasues dotter” (kvinnor i den tidens Japan uppkallades ofta efter en nära manlig släktings titel eller namn). På svenska kom den år 2006 med titeln *Om mitt liv*.

Egentligen är det frågan om ett mellanting mellan dagbok och självbiografi, för till skillnad från Woolf redigerade Takasues dotter själv sina dagböcker. Texten tillkom när hon fyllde femtio blickar tillbaka, men bygger med stor sannolikhet på tidigare anteckningar, detaljrikedomen är stor och dikter som skrivits och repliker som uttalats långt tidigare återges.

När hon skrev dagboken var hon nybliven änka och också hennes barn hade lämnat henne. Vid bokens slut beskriver hon sig som helt övergiven och gläds över en brorsons besök:

*Hur kan det vara
att du en månlös mörk natt
kommer på besök
till din ensamman faster
på berget Obasute?*

Ordet Obasute betyder ”övergiven faster/moster” och berget sågs som en plats där gamla människor övergavs när de blivit en börda. Dikten går tillbaka på en legend om en ung man som sörjer sin älskade faster när han ”ser månen över Sarashina och Obasutes berg”. Så stor vikt har fästs vid den att dagboken i Japan går under namnet *Sarashina nikki* (’nikki’ = dagbok).

Takasues dotter var alltså akut missmodig när hon sammanställde dagboken. Fraser som ”sedan blev det inte mer” och ”men det blev inte av” återkommer, och hon förebrår sig ideligen sitt lättsinne,



När vi var på väg längs den stora vägen Ichijo mot Uzumasa hade två vagnar stannat där.

att hon låtit sig försjunka i berättelser och dagdrömmar i stället för att inrikta sig på nästa liv.

Hennes självklara tro på tidigare och kommande liv – de omtalas ungefär som något som inträffat för två veckor sedan eller kommer att inträffa i övermorgon – hör till det som gör boken så intressant. Hur påverkas man om man tror att det onda som drabbar en beror på att man misskött sig under tidigare liv, och att ens handlingar i nuet avgör hurdant nästa liv blir? Skulle det inte kunna hjälpa en att ta misräkningarna och att inrikta sig på nuet och framtiden? Vad man ställt till med i de liv som redan passerat är ju inte mycket att göra åt. För Takasues dotters del leder det till självrannsakan och en sorts preventiv religiositet. Drivkraften bakom dagboken och de vallfärder hon gör är strävan att förebygga: sköter hon sig nu kommer kanske Amida Buddha en

dag och hämtar henne, vilket han lovat i en dröm.

Men i dagboken finns en minst lika stark dragning åt motsatt håll, till denna världen och all dess sinnliga obeständighet. Trots alla bedyranden om motsatsen är det uppenbart att Takasues dotter här upplevt mycket som fyllt henne med glädje, längtan och kärlek. Vänskap har gett henne mycket, liksom naturens skönhet. Här finns en liten kärlekshistoria. Och de berättelser som hon så eftertryckligt fördömer genomsyrar hennes språk och blick och skänker världen och hennes upplevelser i den skönhet och mening.

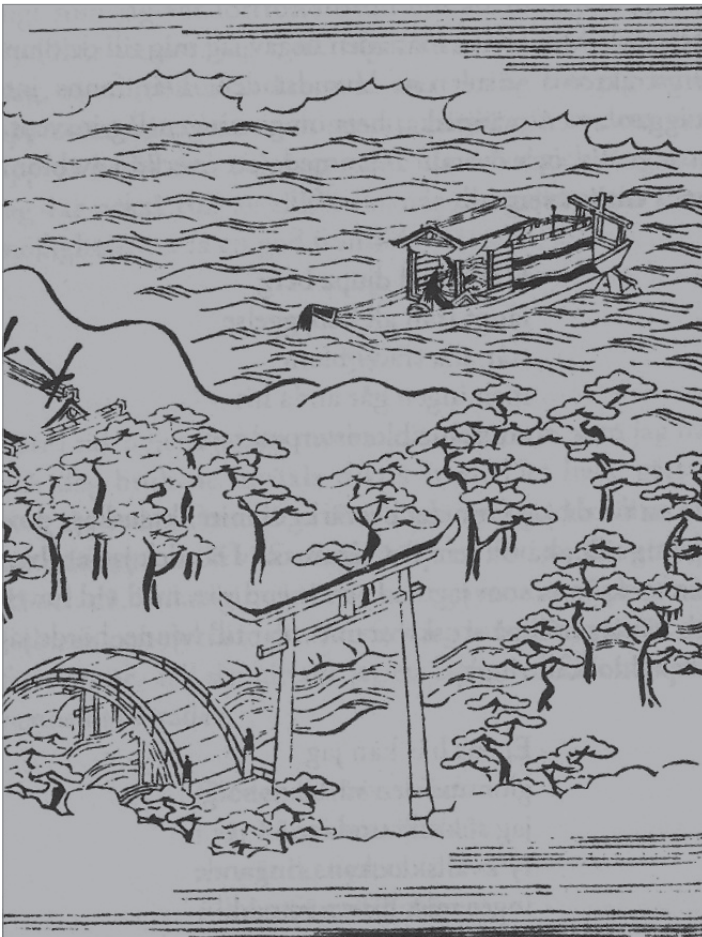
Det är i berättelserna dagboken tar avstamp. När Takasues dotter är tretton år flyttar hon med sin familj från den östra provinsen till huvudstaden Heian Kyo, dagens Kyoto. Fast hon senare tidvis tjänstgör vid hovet är det inte det glansfulla hovlivet som lockar, utan löftet om att komma åt fler berättelser. Framförallt längtar hon efter att få läsa världens kanske första roman, berättelsen om den strålande prins Genji.

Men redan under resan till huvudstaden ser hon världen genom tidens litteratur och konst. Fuji beskriver hon som

”målade i klarblått”, höstlöven ligger ”som en brokad över marken” och berättelser och dikter dyker upp i hennes minne vid de vadställen och slätter som de inspirerats av.

Väl framme i Heian Kyo ropar hon: ”Leta upp berättelserna åt mig! Låt mig få se dem! Låt mig få se dem!” Och när hon äntligen får sträcka ut sig bakom sitt förhänge och läsa är hon så lycklig att hon inte skulle vilja byta ens med kejsarinnan. Vid denna tid uppmanas hon visserligen av en munk i en dröm att lära sig Lotussutran. Men drömmen är hastigt glömd. Hon fortsätter läsa och dagdrömmer om att en dag bli strålande vacker och dras in i äventyr.

Småningom kastas hon ändå ut ur sin fantasi-värld. Där drömmarnas milda förebräelser gått bet lyckas verkligheten med sin arsenal av dödsfall och



*Nästa dag, när solen höll på att gå ned bakom bergsryggen,
kom vi förbi stranden Sumiyoshi.*

andra förluster bättre. När hennes amma dör glömmen hon berättelserna för en tid, men finner tröst i en poetisk bild: "Hela dagen lång grät jag bittert, och när jag tittade ut, föll alla körsbärsträdets blommor virvlande till marken i det klara solnedgångsljuset." Också när hennes syster dör i barnsäng är det berättelserna och poesin hon tyr sig till fast hon skriver: "Vattnet till min tuschsten har frusit, mitt hjärta sluter sig i sorg och jag tvingas lägga ner min pensel."

Så ungefär mitt i boken sker ett hopp på ungefär tio år. Nu lägger hon faktiskt ner penseln. Orden tar slut. Den röst som tar vid efter tystnaden är medelålders och desillusionerad. Ångern över att hon låtit sig uppslukas av sin "futtiga drömvärld" verkar inte längre kokett (eller tillkommen i efterhand) utan djupt känd. Vad som drivit fram förändringen uttalas inte klart. Vi får veta att hon nu är gift och välbeställd och har ett barn. De avsnitt som föregår hoppet i tiden beskriver en tillvaro fylld av praktiska

bestyr. Men i dem minns hon också en nära vänskap, och i det allra sista avsnittet före den tioåriga tystnaden tecknar hon konturerna av en förälskelse, ett slumpmässigt möte som inte mynnar ut i mycket mera än ett samtal om årstider och ett flyktigt återseende. "Så gick tiden."

Vem är väl jag att tusen år senare sätta ord på vad som hände inom henne under de tysta åren? I stället läser jag med stigande fascination om hennes vallfärder. Till slut blir jag riktigt road. Hennes nyväckta religiositet och inriktning på livet efter detta känns inte falska, men hon är heller inte alls döv och blind för världens lockelser. Här finns underbara beskrivningar av människor och natur, och fortfarande längtar hon till platser som besjungs i poesin eller besökts av prins Genji. Under vallfärderna upplever hon både vänskap och äventyr. Längtan efter att återse vännerna inspirerar henne till flera dikter, som denna bitterljuva:

*Den som dyker djupt
får sina armar våta
i vågornas brus,
ändå saknar jag den tid
då vi tre dök tillsammans.*

Själv tillstår hon att "resorna med alla vedermödor och alla intressanta upplevelser helt naturligt" var henne till stor tröst och glädje, men skyndar sig att tillägga att hon förtröstar om att de ska ge henne Buddhas ynnest.

Och så väljer hon alltså att avsluta dagboken med att för säkerhets skull gnälla ordentligt och oroa sig för att "ingenting jag önskade skulle uppfyllas" i nästa liv heller. Så mycket hellre kunde hon ha slutat sin återblick med till exempel denna mening, skriven efter att hon under en vallfärd färdats över viken vid Sumiyoshi "... jag satt hela tiden vänd bakåt utan att någonsin tröttna på att blicka bort mot den vackra stranden."

HENRIKA RINGBOM

Takasues dotter 2006: *Om mitt liv*. Översättning
Vibeke Emond, Ellerströms

Sanning och konsekvens

Spoilervarning!

Så skall vi ta tåget hit till Malmö, så skall vi sätta oss i bilen och så skall vi köra hem till vårt hus, och hela vägen skall jag njuta, verkligen njuta av tanken på att jag inte längre är författare.

Så lyder sista meningen i sista delen av Karl Ove Knausgårds monumentala *Min kamp*.

Det är över.

Besattheten klingar ut, tomheten belägrar mig. Men också lättningen (och tvivlet på att han talar sanning).

Det här språket, den här mannen, har bott i mig så länge. Jag känner hans själs rörelser bättre än min fars, mitt barns, min väns. Det var kärlek vid första meningen: ”För hjärtat är livet enkelt: det slår så länge det kan.” Hans kamp har varit min. När del 6 äntligen kom ut körde jag runt hela Oslo för att hitta boken (1115 sidor inklusive en essä på 400 sidor om Hitler¹), för otålig för att vänta på den svenska översättningen.

1 Här fanns inte plats för att skriva mer om essän ”Namnet och talet”, om Hitler, nazismen och vi. En enorm personlig syntes av 1900-talets europeiska filosofi, estetik och politisk historia. Det radikala är att Knausgård gör Hitler till en människa. Med romanförfattarens tunga inlevelse försöker han förstå vad som hände i Tredje riket – och hur det kunde hända igen, i vårt samhälle. Hans analys av hur Hitler använder vi och de, jag och du i sin *Mein Kampf* är briljant: att massmördare, som Breivik, framför allt saknar ett du att förhålla sig till. Ändå kände jag ett intensivt obehag över att ha befunnit mig i Hitlers närhet så länge då jag mitt i läsningen besökte förintelsemuseet i Washington D.C. På grund av essän kunde det ha lönat sig att vänta på den svenska översättningen.

Ett litterärt projekt av sällan skådade dimensioner är fullbordat. Inte fulländat utan knöligt och hisnande ambitiöst i sina anspråk på verklighet och inget annat än verklighet, gud hjälpe mig. Knausgård skriver:

Vill man nå in till verkligheten som den är, för den enskilda – och nån annan verklighet finns inte – vill man verkligen dit, kan man inte ta hänsyn... Denna roman har gjort ont för alla i min närhet, den har gjort ont för mig, och om några år, när de är tillräckligt stora för att läsa den, kommer den att göra ont för mina barn. Hade det gjort mera ont, hade den blivit sannare.

Ingen fiktion har för mig under senare år ens kommit nära dess angelägenhet. Ett sammantvinnat skriv- och livsprojekt som nästan i realtid och under omänskligt hårt tryck, inför läsarens blick, förs till sin obönhörliga konklusion.

Del 1 och 2, skrivna utan ett yttre öga, kan bli klassiker. Men det är helheten som är svindlande: ett verk med dess tillkomsthistoria och mottagande inskrivet. Verkligheten redigerar romanen. Litteraturen griper in i livet. Här finns sällsynt insyn i hela den litterära näringskedjan: uppläsningar, textredigering, författarkollegor, läsreaktioner, rasande sårade släktingar. All upptänklighet hänsyn har tagits – alla omnämnda har fått läsa och stryka text om dem själva i manuskriptstadiet. Han har tagit bekännelselitteraturen till dess yttersta spets, med den förtvivlat hoppfulla hypotesen att text skriven med goda avsikter, strängt redovisad subjektivitet och vilja till sanningen inte kan skada. Jag ville tro honom.

Den man som satte sig ner för att skriva var knappt 40 år, uppbyren romanförfattare, gift trebarnsfar i

det jämställda Sverige, där han förväntades axla sin del av småbarnsskötseln. Han verkar inte ha haft en susning om vart detta vansinnigt riskfyllda projekt skulle bära. De flesta i medelåldern förändrar sig inte längre, deras livshållning etsar sig bara djupare som rynkorna i deras ansikten. Men på utvägen är Knausgård en annan.

Om framtidens litteraturvetare söker ett modernt exempel på en faustisk pakt kommer blickar att falla på Knausgård. Han blottar mer av sin själ än någon författare på länge och vinner därmed offentligheten: framgång, pengar, makt, litterär berömmelse,hängivna läsare. Det djävulska är den enorma arbetsbördan (som för bort från livet) och den ohämmade sanningslidelsen som närmar sig hybris, för vilken han och hans närmaste får betala ett högt pris. Det privata rummet blir upphävt, han måste med sitt liv inlösa sina ord.

”Närmare en annans själ är det svårt att komma”

Romansviten visar att en konkret, hyperrealistisk beskrivning av ett ganska vanligt liv i all dess futtighet och storhet kan framstå, ”inte så att språket svepte in verkligheten i sina stämningar, utan att verkligheten steg fram ur dem”. Språket är genomskinligt som en glasruta.

Bokens patos föds ur att författaren lägger fram denna högst motvilliga man – sig själv – till beskådande. I verkligheten undviker han folks blickar för att de tränger för djupt in i honom (den rädslan känner jag igen: det finns människor vars blick jag inte vågar möta, för de får min själ. Och vad ska de göra med den?). Men den skygghet han kan känna i världen kompenserar han med en tilltro till skrivandet som kan försätta berg. Där har han suverän kontroll. Idealet verkar vara den åldrade Rembrandts självporträtt som han betraktar i ett galleri i London:

Det är som om en annan ser på oss, från en plats innanför ansiktet där allt är annorlunda. Närmare en annan människas själ är det svårt att komma... Det som är avbildat här är just denna människas existens, det som den människan varje morgon vaknade upp till och som genast trädde fram i tankarna, men som inte själv var tankar, det som genast trädde fram i känslorna men som inte själv var känslor, och det som den varje kväll somnade från, till sist för gott.

Rembrandt ser sig själv se och blir samtidigt sedd. Att blicka tillbaka mot läsaren uppnår Knausgård med den självbiografiska formen (därmed oändligt mer intressant än dagbokens). Hans organiska skicklighet i gestaltningen (genren varierar mellan delarna) är överväldigande och har nåtts genom djup bildning och svidande ambition:

när det kom till det stora tvivlade jag aldrig på att jag kunde nå så långt jag ville, jag visste att jag hade det inom mig, för min längtan var så stor och den slog sig aldrig till ro. Hur kunde den slå sig till ro? Hur skulle jag annars kunna krossa alla?

Ofta får läsaren av självbiografier känslan att författare inte har en aning om vilken bild de ger av sig själva. Så aldrig här. Knausgård har uppenbarligen sedan barnsben perfekt gehör för vilket intryck han gör. Han var det rädda barnet som skrämtd såg upp på den känslomässigt otillgängliga pappan: ”Det slog mig att jag alltid hade försökt avgöra vilket uttryck det var han hade i ansiktet. Att jag aldrig hade sett på det utan att samtidigt försöka avläsa det.”

För det mesta leder det till ömhet inför andras sårbarhet. Ett exempel är en intervju med poeten Olof Hauge som en ung Knausgård gör med några vänner. Plötsligt öppnar poeten sig men när

han ville visa oss saker gjorde han det på ett slags troskyldigt, barnsligt sätt, oändligt vänligt, men också oändligt sårbart, som en pojke utan vänner när någon plötsligt visar intresse för honom... Eller nej, det var inte öppna sig han gjorde, det var mer som om det var hans naturliga tillstånd som den avvisande hållningen när vi kom värnade om. Jag såg något jag inte ville se, för han som visade upp det visste inte hur det såg ut. Han var över åttio, men i honom hade ingenting dött eller stelnat, och på så vis gör det egentligen alldeles för ont att leva, tänker jag nu.

Knausgård verkar helt orädd för hur läsaren uppfattar honom. Antingen saknar han det koketteri som gör så gott som hela bloggösfären oläslig eller så litar han totalt på sin egen litterära förmåga. Han verkar lägga sin livshistoria i läsarens hand med gränslös generositet (för hon börjar se med hans ögon, tänka med hans tankar). Rockstjärneupphaussningen har blandat bort korten men jag har aldrig hört om nå-

gon bok om vilken så många läsare säger: han är jag. Jag är han.

Som när han skriver om varför det är så skrämmande att få barn:

Inget jag dittills varit med om varnade mig för den invasion av livet som barn innebär. Den oerhörda närhet man får till dem, hur ens eget temperament och humör liksom inflätas i deras temperament och humör, på ett sådant sätt att alla ens värsta sidor inte längre är något man kan ha för sig själv, i hemlighet, de tar liksom form ut-
anför en och slungas tillbaka.

Eller när han beskriver mer sanningsenligt än någon annan jag läst varför man dricker – för att utplåna blicken utifrån:

Jag älskade det, jag älskade den känslan, det var min bästa känsla, men den förde aldrig något gott med sig och dagen efter eller dagarna efter var den lika nära förenad med gränslösheten som med dumheten, något jag innerligt hatade. Men när jag var mitt upp i det fanns inte framtiden och inte heller det förflutna, bara ögonblicket, och det var därför jag så gärna ville vara i det, för min värld strålade, i hela sin outhärdliga banalitet.

Men vi backar till den första boken. Som väl varenda människa numera vet handlar den om en sons rasande uppgörelse med en avlägsen, våldsam far, som blivit alkoholist. Efter faderns död får den vuxna sonen skrubba hans skit från badrummets kakelplattor – en nästan för perfekt litterär situation för att författaren inte skulle känna behov av att utföra den på riktigt. Här finns omväxlande barndomsminnen, ”den sinnessjuka ungdomsvärlden med sina ändlösa begär”, syner som brinner av skönhet, medelålderns annalkande meningslöshet, författandet, ett havererat äktenskap, bildkonst, en skälvande kärlekshistoria, oceaner av vardag. Projektet har jämförts med Prousts men här finns också något av Doris Lessings *The Golden Notebook*, med extra verklighetsförpliktelse. Fast Knausgårds version av verkligheten ”red in tooth and claw”, med smärta, skuld och skam nogsamt redovisade.

I del 6 börjar han förstå (han använder till och med ordet älska) sin far, att fadern saknade den inre ro och tyngd som vuxna människor borde ha:

En gränslös far är ingen far, men en man med barn. En gränslös man är ett barn, det vill säga den eviga sonen. Den eviga sonen tar och får, han ger inte, och han tar eller får för att han inte är hel och inte sin egen.

Historien om honom, Kai Åge Knausgård, är historien om mig, Karl Ove Knausgård. Den har jag berättat. Jag har överdrivit, jag har lagt till, jag har tagit bort, och det är mycket jag inte har förstått. Men det är inte honom jag har beskrivit, det är min bild av honom. Det är färdigt nu.

Det som inte är avklarat är det han skrivit om de levande.

Det lilla jag hade av försvar för det jag gjorde, som att jag bara skrev om mig själv, löste upp sig så fort en av dem jag hade skrivit om vände sig och såg på mig. Det gjorde de i tur och ordning, och jag såg ner, jag såg bort, jag såg ned i roman-
sidan och skrev vidare.

Till exempel om hustrun Linda ”som krävde så mycket av mig, så ofattbart mycket mer än någon annan människa tidigare hade gjort, och så visste hon inte om det.” Eller hur svårt det är att leva i en vardag, barnfamiljens igenkladdade vardag:

Moppar golv, tvättar kläder, lagar middag, diskar, handlar, leker med barnen ute på lekplatser, går hem med dem och klär av dem, badar dem, håller ett öga på dem tills de lägger sig, lägger dem, hänger upp kläder på tork, viker ihop kläder och lägger dem i skåpet, städar upp, torkar av bord stolar, skåp. Det är en kamp, och även om den inte är heroisk så förs den mot en övermakt, för hur mycket jag än gör hemma översvämmas lägenheten av bråte och skit, och barnen som har passning varenda minut av sin vakna tid är trotsigare än jag någonsin sett andra barn vara, i perioder är det rena dårhuset här, kanske för att vi aldrig fått till den nödvändiga balansen mellan avstånd och närhet.

Familjen är inte Knausgårds mål i de tidiga böckerna, inte heller närheten eller lyckan. Vissa sura svenska kritikers reaktion beror antagligen på att de inte kan förstå ett liv som vill något annat – alla ska tillhöra verklighetens folk som söker den lilla lyckan i det lilla livet. Men är det så fel att också vilja det stora?

För familjen gör jag allt jag måste, det är min plikt. Det enda jag har lärt av livet är att uthärda det, aldrig ifrågasätta det, och förbränna den längtan som därmed alstras, i skrivandet.

Jag får tårar i ögonen när jag ser på en vacker målning men inte när jag ser på mina barn. Det betyder inte att jag inte tycker om dem, för det gör jag av hela mitt hjärta, det betyder bara att den mening de ger inte kan fylla ett liv. Åtminstone inte mitt.

Knausgård verkar ha en närpå outhärdlig saknad efter det som laddade verkligheten. Han vill rakt in i det förhöjda, det skälvande, det stora. När han skriver som vackrast, om dottern Vanjas födelse eller om andra bokens kärlekshistoria som lyfter som en fågel (skriven på 24 timmar får vi veta i del 6) är det obegripligt varför han någonsin låter det dala. Men han måste, för att det ska bli sant.

I romanseriens början vill han hålla sig öppen för världen, istället för ”denna förkalkning av livet som cirklar kring institutioner: dagis och skola för ens barn, kanske sjukhus och åldringshem för ens föräldrar, jobb för en själv.” I del 6 har han resignerat och bränner bort denna längtan ur sitt hjärta, det vill säga blir vuxen. Han har förverkligat sin ambition men förlorat tron på meningsfullheten för denna form av skrivande (för honom), ser att det rentav skadar. Följaktligen tar den svenska kritikerkåren mangrant honom till sitt hjärta och tävlar om att kalla honom svensk.

För mig har det varit en nästan absurd kamp att skriva den här eländiga texten. Jag har börjat avsky mitt eget språk – det krävs ett ansenligt mod för att fästa sina ord vid verkligheten. Kanske man likt Knausgård måste vara vacker som en gud? Modig som ett lejon eller ett manligt geni? Att öppna sig som han gjorde var en handling av nästan dödsföraktande kärlek till litteraturen och läsaren. Och lika dödsföraktande att betrakta verkligheten så noga. Jag blev illamående vid tanken på så mycket ärlighet, ville fortsätta böka runt under illusionernas trygga täcke. Jag ville att böckerna skulle lyfta mig ur min feighet och glömska. Jag tog gladeligen hans hänsynslöshet om jag fick hans intimitet.

Det värsta var att jag inte ville se Knausgårds längtan dala. För det var den jag kände igen mig

i. Lusten till skrivandet, insikten som den precisa formuleringen ger (både att läsa och skriva), litteraturen som fylld av mening i motsats till det outhärdligt meningslösa livet – Knausgård förhöjer uttryckligen vardagens betydelse genom att se och formulera den. Litteraturen som platsen där all vår längtan blir underbart uppfylld, där gränsen mellan författare och läsare upphävs, där vi kan dela vårt innersta med andra (mer intimt än *live*, obekymrat trolöst mot de närmaste). Det förhöjda, det skälvande, det stora. Vad är min femåring som cyklar själv för första gången i jämförelse med det? Hennes lysande lilla ansikte, så koncentrerat, de vinglande kurvorna som blir allt snävare, den röda cykeln mot den svarta asfalten. Aldrig mer kommer dagen då hon lärde sig cykla. Men för en läsare som har delat Knausgårds enorma längtan var det först hjärtskärande: vad är detta för en liten unken källa? Så det fanns inget hav?

Linda – bokens du

Bok 6 slutar i en besvärjelse, en kärleksförklaring till Linda, som nästan gått sönder. Vi förstår att han sitter och skriver essän om Hitler ensam hemma med tre små barn, medan hon är frivilligt inlagd på sjukhus, diagnosticerad med bipolär sjukdom. Hon försvinner om han inte vakar över hennes permissioner. Till och med hans metaforer blir makabra: ”Hon tog en bok från skrivbordet, satte sig ner och de tre barnen formade sig till en hög av lemmar runt henne.”

Här, under de sista hundra sidorna, inser han att hans kamp aldrig har kunnat jämföras med hennes.

Alla åren med barnafödelse, amning och småbarn hade hon kämpat. Hennes kamp hade varit en helt annan än min, hennes hade varit på liv och död. Jag hade skrivit att jag levde ett icke-autentiskt liv, att jag levde en annans liv och det kan hända att jag gjorde det, men det hotade mig inte. Linda hotade det. Hela hennes personlighet, den jag hade blivit tillsammans med, och hela hennes språk hade blivit utsuddat av livet vi hade levat. Jag hade skrivit, jag hade mitt språk, och inte minst, mitt avstånd.

Han har lyft sig ovanför vardagen med längtan, hållit avståndet med att skriva. Hon har störtat ner, ner.

Nox

Kanske är hela litteraturen ett stort sorgearbete, eller rättare sagt många större eller mindre sorgearbeten – ansträngningar för att förlika sig med vad som gått förlorat genom att återskapa det i andra medier än verkligheten. Arbete är ju dessutom ett så vackert, dubbeltydigt ord, eftersom det avser både verksamheten och resultatet. ”Det här var verkligen ett fint sorgearbete”, skulle nån kunna säga till en diktare och samtidigt låta som en idrottskommentator och en hemslöjdsspecialist.

Men det gäller att begreppsligt hålla isär två av det litterära sörjandets funktioner. Dels det ovan nämnda, att i nån mån ersätta vad som gått förlorat. Dels att utåt ge gestalt åt sina egna sorgeskänslor och därmed väga förlusten. En privat sida och en monumental sida, som förstås inte utesluter varann. Utan tvärtom säkert kan fungera förstärkande på diverse

vis. Till exempel när uppdraget att ge sin sorg en officiell form får en terapeutisk verkan. Som hos Egill Skallagrímsson, vikingen och diktaren, den man som gav oss slutrimmet.

Efter att hans son omkommit drabbas han av en livsfarlig depression som dottern bryter med stor, nästan komisk förslagenhet, bland annat genom att lura honom att börja äta igen. Och genom att påminna om att det måste skrivas en arvedikt.

Den dikten, ”Sonförlusten”, är en av världslitteraturens allra vackraste, inte minst därför att den beskriver ett tillfrisknandeförlopp. Den börjar i stumhet och slutar i uthärdlig depression och ett beslut att leva vidare. Om sonen nämns inte mycket, och då bara i form av berövelse.

”Sonförlusten” är ett sorgearbete; den är också ett sorgesmycke som på sätt och vis fungerar som

På slutet ändras hans tempus till presens, konditionalis och futurum: ”Då hon ropade i natt, tänkte jag att jag skulle hjälpa henne. Jag hoppas jag kan det, jag hoppas jag är god nog. Jag hoppas att jag har lärt mig.”

När man läser Linda Boström Knausgårds lilla, utsökta prosabok *Grand Mal* (2011) inser man vad som saknas i hennes makes storslagna verk: erotiken nästan helt och hållet, sensualismen, drömmen, leken. Och det nakna, ställvis oemotståndliga, sugget mot döden. Hur fiktion kan utelämnas människor mer obönhörligt. Hur behärskad, allvarlig och asketisk *Min kamp* ändå är.

I många av novellerna skriver hon till ett du, som

är en man, eller om ett par. Den sista novellen utgörs i sin helhet av en mors tröstande ord till en förtvivlad dotter, på väg mot undergången. Men det som står emot är moderns vilja, och ingenting är starkare. Hon skriver:

Hur är det möjligt att känna fruktan när det inte finns någonting att frukta? Det är inte möjligt kan jag säga dig. Jag kan säga dig det och jag kan säga att den vissheten alltid kommer försent. Att livet lika gärna kunde vara utan kamp.

SARA EHNHOLM HIELM

Karl Ove Knausgård 2009–2011: romansviten *Min kamp* 1–6. 3622 sidor.

symbolisk ersättning för den döde. Och därigenom uppfyller den en socialt förväntad funktion. Som naturligtvis de flesta stormän i forna tider inte skötte genom att dikta själva utan betalade nån annan för att göra det. Vilket väl inte bara var en yttre plikt utan säkert gjorde gott även i själen.

På tal om beställda sorgedikter kan även Daniel Möllers litteraturvetenskapliga avhandling *Fänad i helgade grifter* från 2011 nämnas. Genom att ta ett ämne som verkar apart – gravskrifter över döda sällskapsdjur under svenskt sexton- och sjuttonhundratals – och visa vilken central roll dessa epitafier spelade i de sörjande ägarnas liv just som meningskapare, utgör avhandlingen viktig forskning.¹ Det vill säga inte bara tillfällig tröst, utan mening som känslan av ordning, av sammanhang att ingå i.

Följer vi tanken att all diktning är ett sorgearbete, inte bara den diktning som officiellt utnämns till det, då hamnar vi innerst inne hos frågan om mening. Om mening trots allt. Om mening som hela tiden bär på hotet att slå över i meningslöshet och död (jag tänker på förintelseförfattarna). Ta en av de stora litterära sörjarna: Landsvägs-Maja hos Fröding, som blev tokig när barnet dog och låtsas vaggva det och sjunger en förunderlig vaggvisa:

kom, sola mi, nu skola vi i jorden, för där får vi fred en gång!

Visan skapar mening och köper extra livstid, samtidigt som den egentligen inte rymmer några illusioner. Just det där tilltalet till nånting som föreställer ett barn som om det levde och därför kallas för en sol, samtidigt som begränsningarna är uppenbara, känns så äkta tragiskt.

I en nyskriven essä om den nutida amerikanska poesins förfall misströstar Marjorie Perloff (som vanligt) över möjligheten att vara originell. Den poesi som försöker vara ett personligt uttryck hamnar bara i stereotyper och vinner en massa priser för det. Så kan man sammanfatta hennes sluggermatch mot en nyutkommen antologi.

Men Perloff lyfter istället fram poesi som jobbar med färdigt språkmaterial och gör nånting nytt av

¹ <http://lup.lub.lu.se/luur/download?func=downloadFile&recordId=1859166&fileId=1963879>

det istället. Till exempel när poeten Susan Howes make plötsligt dog. Då inleddes projektet *That this*, som fortfarande pågår och utvecklas, även fast det finns utgivet som vacker bok, ja verkligen ett sorgesmycke. Jag har den och kan inte sluta vistas i den.

Centraldelen består av ett slags utställning av bitar av en sjuttonhundratalsdagbok med sorgean-teckningar från en kvinna som verkligen trodde på en meningsskapande ingripande Gud, och dessa fragment blir så otroligt vackra när man kan vandra runt dem på baksidan; det är som om de snöade ner till en fråga en evighet som inte finns. Sen avslutas boken *That this* med mer vanliga dikter som liksom efterhandsutvärderar projektet, fantastiska de med, men det verkliga sorgearbetet består i detta att skapa nya minimala språkgestalter, samtliga på gränsen till meningslösheten, av ett språkligt material som självt trodde på en övergripande mening.

kom, sola mi, nu skola vi i jorden, för där får vi fred en gång!

Vilket leder oss fram till den verkliga klassikern. *Nox* av Anne Carson. Hon är en av världens bästa poeter tack vare sin självklara sammansmältning av det antika och det nutida. När hennes bror, som hon aldrig hade haft mycket kontakt med, dog i fjärran land, tillverkade hon ett långt dokument i ett enda exemplar, ett hundratal hoplimmade sidor vars ram är en dikt av Catullus, också den riktad till en död bror, den förklaras etymologiskt ord för ord, stramt och ingående så att man får en inblick i latinets själva språkvärld, men uppblandat med allehanda former av dokument: fotografier, sparade lappar, beskrivningar av begravningen, tidlösa minnesanteckningar, skisser.

Och allt detta finns det noga utgivet en kopia av, med fuktfläckar, häftklamrar och allt, som man kan köpa som bok och bläddra i, ströva i som för att få tröst, fast man inte är personligen berörd den här gången.

Bland de dokumentaristiska fragmenten finns också då en massa språkbitar som nästan är dikter (oavsett om det är original eller citat – det litterära ligger snarast i detta "nästan"). Som när det står på en liten fastklistrad lapp invid en obegriplig färgteckning av ett grodden (?):

Hvad är en klassiker

Alice:

– jag måtte ha älskat den mannen!

Kurt:

– och hatat!

Alice:

– o c h hatat!...frid över honom!

Så slutar *Dödsdansen*, den väl mest plågsamt traumatiska av Strindbergs dramatiska texter. Och ingenting är väl plågsammare än att bli hängd i tysthet. Inte ens med draghjälp av den store Voltaire: *Rien n'est si désagréable que d'être pendu obscurément*.

Mottot till *Röda rummet*.

Men så blev det icke. Och så var det inte heller planerat. Ty Strindberg var ett genialt PR-geni och en lysande regissör. Och den enda roll han till sist älskade, och satte i och på scen, var rollen som protagonisten *August Strindberg*.

Nu sitter han där, som en anabol gymsteroid och – möjligen – erotiskt antik *Titan*, i brons vid Tegnér-lunden i Stockholm. En svensk *Prometeus* – som ju stal elden från Makterna. Ingen eld i Sverige vore ju större än hans. Så påstod han i alla fall, eldigt nyförälskad, till Siri von Essen.

Och *Makterna* var både ockulta och stod i symbios med Samhället. Det är en finurlig koppling och

Why do we blush before death?

Varför rodnar vi innan/inför döden?

En fullständigt obestämbar och obesvarbar fråga. Den kan handla om så många saker. Och så många människor kan tänkas inbegripna i detta ”vi”. Först och främst inklusive alla de som bläddrar i en färgkopia av *Nox* (vilket betyder ”natt” på latin) och på så vis nästan deltar i sörjandet, fortsätter med sorgearbetet. Bland annat är det vi som rodnar, därför att vi fortfarande lever, och får ta del av dessa dokument i en form som bara nästan är poesi, eller där det aldrig riktigt går att säga vad som är poesi och inte. Men att hela *Nox* är ett etymologiskt sorgearbete kan man utan tvekan hävda, och från den insikten kanske gå vidare till att på ett nytt och uppdaterat sätt ställa den stora inledningsfrågan: Är all litteratur ett sorgearbete, informerat av förlusten av ett älskat objekt och en vilja att återskapa det? Åt-

minstone känns den frågan som en oerhört produktiv läsanvisning. En text kanske kan mångfaldigas i massupplaga, men egentligen finns den bara i ett enda exemplar, som i sin tur ersätter nån eller nånting som inte ens finns i ett enda exemplar längre, och kanske aldrig har funnits.

kom, sola mi, nu skola vi i jorden, för där får vi fred en gång!

JOHN SWEDENMARK

Anne Carson 2010: *Nox*. New Directions Books, New York

Fotnot: Artikeln utgör även en kommentar till en annan klassiker, som nyligen kommit på svenska: Martin Heideggers essäer och föredrag om språk och poesi, *På väg mot språket*, i översättning av Ola Nilsson och Sven-Olov Wallenstein. Den boken närmar sig oavslutligt tanken att sägandet är ett sorgearbete.

den blir inte mindre finurlig genom skulptören Carl Eldhs förhållande till både den tidiga arbetarrörelsen och den antika myten. Historien gör nu gällande, att den blivande ärkebiskopen Nathan Söderblom stod modell för det första utkastet i gips. Det blev sedan – av alla – Nathan Söderblom, som skulle jordfästa Strindberg den 19 maj 1912.

Biskop emerita Caroline Krook publicerade till hundraårsjubileet ett märkligt understreck i *SvD* (23/5) och framhöll att ärkebiskopen *in spe*, på Strindbergs 60-årsdag, hade publicerat en lång artikel om

Strindberg och makterna. Han hade också skrivit till Svenska Akademien och föreslagit att Strindberg skulle få Nobelpriset i litteratur i februari 1911 (de ansåg brevet vara för sent inkommet), och han var en av de som undertecknat det så kallade Strindbergsuppropet. Några dagar efter begravningen skulle han vidare komma att skriva en längre uppsats om Strindberg och religionen.

Strindbergs begravning skedde med en pompa och ståt som skulle anstå ett statsöverhuvud. Där fanns en hästförspänd likvagn, ”en utsirad vagn med barocktak krönt med ett kors. Hästarna bar svarta täcken. Mängder av människor kantade vägen, somliga anser över 60 000”. Också kopplingen mellan biskop Krook och Strindberg, vid 100-årsdagen av hans död, är fylld av diskutabel och raffinerad mystik:

Strindberg var arbetarnas vän och över 100 röda fanor följde honom och åtta medlemmar ur arbetarkommunen bar till sist kistan fram till graven. Den jordades tillfälligt eftersom sprängningsarbeten pågick. Kungahuset representerades av prins Eugén, medlemmar ur regeringen, landets studentkårer under vita fanor, Författarföreningen, landets teatrar, Freds- och skiljedomsföreningen och en rad andra institutioner hedrade Strindberg. Hela den socialdemokratiska riksdagsgruppen var där. Det var dock inte så att ”alla var där”. Svenska Akademien lät sig inte representeras. Strindbergsfejden var inte över. *O crux, ave spes unica*.

Om icke vetekornet dör. Strindbergs död innebar hans återuppståndelse som nationellt Monument.

Redan i *Röda rummet* skulle just färgsättningen innebära Strindbergs födelse som arbetarrörelsens ikon, med Hjalmar Branting som profet. Det hela skulle fullbordas genom det politiska genombrottet i begynnelsen av 30-talet. Därmed var Strindbergsfejden änteligen över och 90-talisterna *historia* och *passé*. Särskilt den tidigare Nationalskalden Verner von Heidenstam.

Nu skulle gipsen gjutas till brons och Titanen kom på plats i Tegnérunden 1942. Tio år senare fullbordades Carl Eldhs största verk: Brantingmonumentet i högrelief på Norra Bantorget. Skuggat av LO-borgen, flankerad av en liten staty av August Palm.

The making of a monument.

Ett motsägelsefullt monument. Var är nu den Strindberg från Giftasfejden och hädelsen av de heliga sakramenten. I ”Dygdens lön” hade han tagit ut svängarna rejält och justitieministern Nils von Steyern fann det säkrast att inskrida till *makternas* försvar. I redan klassiska rader och på sitt mest maniska och överdådiga humör, gick Strindberg åt konfirmationen och samtidigt ”Ibsens hysteriska runkningar”:

Så blev han [Theodor Wennerström] konfirmerad på våren. Det uppskakande uppträdet, då överklassen tog ed av underklassen på Kristi lekamen och blod, att den senare aldrig skulle befatta sig med vad den förra gjorde, satt länge i honom. Det oförskämda bedrägeriet som spelades med Högstedts Picadon à 65 öre kannan och Lettströms majsoblater à 1 kr. skålp., vilka av prästen utgavos för att vara den för över 1 800 år sedan avrättade folkuppvigglaren Jesus av Nazarets kött och blod, föll icke under hans reflexion, ty man reflekterade icke på den tiden, utan man fick ’stämningar’.

Här är Strindberg i Schweiz, på kontinenten, och han är redan en etablerad storhet. Och han kan, framför allt, kosta på sig satanisk satir och cynismer i det stora formatet och spela med begrepp som ”överklass” och ”underklass”; *Theodor Wennerström* bor på samma adress som Strindberg i Stockholm – och spelar en *roll* på intimt avstånd från den mantalskrivne Strindberg själv. Ungefär som Arvid Falk i *Röda rummet*, *Mäster Olof*, *Tjenstekvinnans* Johan eller någon annan i myllret av masker. En skriftstäl-

lare fabulerar aldrig så listigt, som då han för sitt *alter ego* på tal.

Vid tiden för *Giftas* 1884 har han lämnat kampen för Rollen i det stora dramat, den som börjar med *Mäster Olof* och striden om den rätta läran – i politik som religion. Fundamentalisten Gert Bokpräntare låter han gå under, på det att Olof måtte leva. Olof Lagercrantz gör en snillrik parallell till Goethe, som låter den ofrälse Werther gå under på det att Johann Wolfgang von Goethe måtte få leva och Geheimerådet i Weimar bli till. Otaliga romantiska unga män av ofrälse börd sköt sig sedan, romantiskt maskerade i Wertherfracken: ekon av skottet efter *Den unge Werthers lidanden*. Ett lidande i skarven mellan den närmast feodala adelskulturen och de begynnande borgerliga anspråken. Eller annorlunda formulerat: den övervägande *franska* klassicismen och roman-tiken; klassicismens regelestetik (Boileau) och den framväxande känslans estetik.

På Kymmendö skriver Strindberg, omgiven av välvilliga kamrater och den vackraste natur, i ett enda svep mellan den 8 juni och den 8 augusti *Mäster Olof*, historien om Lutherlärjungen Olaus Petri, vilken med Gustav Wasas kraftfulla stöd genomför reformationen, men kommer i konflikt med kungen och är nära att mista huvudet. *Mäster Olof* är skriven av en tjugotreåring. Flertalet diktverk av den kvalitén att de inte blott får minnesstenar resta över sig i litteraturhistorien utan spontant vinner läsare i nyare generationer – och endast sådana borde räknas till den ”klassiska” litteraturen – är skrivna av äldre människor. De diktade gestalterna är ofta unga men de som berättar om dem inte. I ett litet fåtal verk – Goethes Werther det stora exemplet – skriver unga om unga. Det ger dem en särställning. Vi får i dem en föreställning om hur det känns att vara ung, ej blott hur det efteråt känns att ha varit det. *Mäster Olof* hör till denna sort.

Olof Lagercrantz’ biografi *August Strindberg* från 1979 förtjänar, enligt min mening, också den att kallas ”klassisk” – i sin art. Vi har ju så få biografier på den nivån i den svenska vitterheten. Den bygger på gedigen inläsning i den vetenskapliga litteraturen, men driver samtidigt en tes: ”Strindberg har för varje fas i sitt liv bestämt hur han ska uppfattas, givit sig själv namn och karaktär. En stor del av hans författarskap uppfattas som självbiografisk – ofta

med orätt”. Och citatet ovan blir också ett nyckel-citat i vårt speciella sammanhang. Lagercrantz ser *Mäster Olof* som en *klassiker*, skriven av ett ungt geni. Han ser också den politiska komplikationen i det religiösa dramat. Det är en uppgörelse i den stora stilen, en Jakobsbrottning med *Makterna*, allt det Strindberg kallade ”makterna”.

Universalsnillet Strindberg ritade också ett utkast till ett attentat mot Kungen (Oscar II) med dynamit och all behövlig rekvisita: ”Ritning på Stockholms slott och helvetesmaskin”. Hela arrangemanget är undertecknat ”August Strindberg (satan)” och för nästan tankarna till Josephsons sjukdomskonst – men det är ju inte fråga om påverkan. Den ”sataniske Strindberg” tecknade tidigare och agerade helt på egen hand och ansågs inte heller vara ”sjuk”. Vilket ju Ernst Josephson verkligen var. Strindberg var revoltör på riktigt. Också den distinktionen mellan ”frisk” och ”sjuk” är ju olustigt dagsaktuell.

Strindbergs attack på det oscarianska samhället noterades förvisso av det bildade skiktet. Och inte bara ”det bildade skiktet”. Giftasprocessen gav honom närmast status av *folktribun* och han hyllades – bland annat – med extatiska ovationer vid en extra insatt föreställning på Nya Teatern av *Lycko-Per*.

Strindberg var givetvis inte opåverkad av den aktuella revolutionen i Paris och Pariskommunen passade in i Strindbergs personliga scenografi. Det låg revolutionära och anti-rojalistiska stämningar i luften. Strindbergkännare brukar också tala om hans faiblesse för rollen som *offer*. Offret som sådant, men också offret som stilmedel. Men tiden för *lidande* skulle också komma. Gert Bokpräntare hade inte lämnat scenen för gott.

Den som kan sin Strindberg, känner också måltavlan för hans pilar. Den framstår i allmänhet som befolkad av medelmåttigt begåvade, gärna byråkrater och opportunist. Kanske kan det, i rättvisans namn, vara på sin plats att låta en aktör stiga ur massan av det Röda rummets anonyma aktuarier i Kollegiet för utbetalandet av Ämbetsmännens löner eller kopisterna, notarierna, kanslisterna, revisorerna, revisionssekreterarna, kontrollörerna, kontrollörsekreterarna, advokatfiskalerna, kammarförvanterna, arkivarierna, bibliotekarierna, kamrarna, kassörerna, ombudsmännen, protonotarierna, protokollsekreterarna, aktuarierna, registratorerna,

expeditionssekreterarna, byråcheferna och expeditionsscheferna.

Det blir lite som en vandring längs någon av de lägre kretsarna i Dantes *Inferno*, men i muntrare tonart och vandringen slutar framför ”Presidentens rum” i *Röda rummet*. Med en lätt känsla av svindel undrar läsaren om vandringen genom kollegierna går uppåt eller nedåt. Men låt oss motsägelsefullt anta, att vandringen går uppåt i samhällshierarkin.

Högst upp tronar förstås ”Skaldernas konung” och kretsen kring honom. Det är nästan alltför lätt att sugas in i Strindbergs magi och likt Mästaren låta löjet spela över hela den dåtida offentliga sektorns armé av underbetalda och undersysselsatta extraordinarie och andra byråkrater. Men Strindberg har självfallet siktat högre ställt, mot Presidentens rum.

Dagens svenska språk föddes till stor del genom och med Strindberg. Det var han som förde gatans språk, krogarnas jargong, talspråk och slang in i den etablerade litteraturen och med språket också verkligheten. Och så stor var hans magi att vi än i dag förmår översätta den tidens verklighet med dagens ”kollegier” och ”samhälle” – inte minst *därför* är Strindberg en klassiker och ständigt aktuell. Också i ett internationellt perspektiv.

Men visst existerar också den andra bildens språk och röst, *makternas* röst. Den svenska Akademien styrdes under Strindbergs tid av Carl David af Wirsén. Som Akademiens ständige sekreterare har han fått klä skott för diverse ”missade” Nobelpris. Det har skrivits och forskats en hel del kring Wirsén och det har noterats med mildast tänkbara ironi att hans efterträdare Verner von Heidenstam kallade honom ”gåtan Wirsén” i sitt inträdestal. Men Wirsén verkar förbli en patetisk figur, i marginalen kring ”Skaldernas konung” – alias Oscar II. Det vilar ju ett visst vittert skimmer över en del av släkten: Prins Gustav, Prins Wilhelm och inte minst Prins Eugén. Men det finns säkrare och skarpare källor att gå till. Och då visar det sig att det fanns en intelligentia av annan karat i *samhällsmakterna*.

Carl Georgsson Fleetwood var på väg att göra karriär i UD, då Strindberg tog sig an Kollegiet för utbetalande av ämbetsmännens löner, Gråkappan, Sjöförsäkrings-aktiebolaget Triton och gjorde entré i *Röda rummet*. Strindberg står uppe vid Mosebacke torg i Stockholm och låter solens strålar föda den

svenska romanen med rader som förblivit klassiska:

Det var en afton i början av maj. Den lilla trädgården på Mosebacke hade ännu icke blivit öppnad för allmänheten och rabatterna voro ej uppgrävda; snödropparna hade arbetat sig upp genom fjolårets lövsamlingar och höllo just på att sluta sin korta verksamhet för att lämna plats åt de ömtåliga saffransblommorna, vilka tagit skydd under ett ofruktsamt päronträd; syrenerna väntade på sydlig vind för att få gå i blom, men lindarne bjödo ännu kärleksfilter i sina obrustna knoppar åt bofinkarne, som börjat bygga sina lavklädda bon mellan stam och gren; ännu hade ingen mänskofot trampat sandgångarne sedan sista vinterns snö gått bort och därför levdes ett obesvärat liv därinne av både djur och blommor.

Strindberg var en mästare på sättet att börja stycken. Och den försåtligt pastorala idyllen växlar snabbt tempo till ett virtuost uppvaknande, där solen skjuter kvastar av strålar och *Stockholm i fågelperspektiv*, ligger under Arvids Falks fötter ”som en fiende; hans näsborrar vidgades, hans ögon flammade och han lyfte sin knutna hand, som om han velat utmana den stackars staden eller hota den”.

Det är frestande att jämföra Arvid Falks entré i den svenska litteraturen, emotionellt, med Beethovens motsvarande inledande *adagio molto* i den första symfonin i c-dur, som överraskande övergår till *allegro con brio*. Det är givetvis en synestetisk metafor: bägge dessa ”ikonoklaster” behärskas av liknande temperament. Strindberg älskade Beethoven och han ”hade ett i första hand emotionellt förhållande till musik. Han ville bli drabbad, omskakad på djupet och den musik som inte uppfyllde dessa krav försåg han gärna med epitetet ’lärd’ musik”. Så skriver pianisten Love Dervinger i ett programblad till *Spöksonaten* på Dramaten:

Framstående kompositörer kunde råka illa ut. Mozarts ”kvintileringar” stod han inte ut med och Wagners musik ansåg han rentav vara ”tallanglös” och ”dålig” – en åsikt han för övrigt delade med Stravinskij. Den tonsättare som tilltalade honom mest var Beethoven. Vilket inte är så konstigt. Få kompositörer har väl på ett så reservationslöst sätt hängett sig åt kontrastens och konfliktens svärbemästrade konst som just Beethoven. I detta musikaliska rum präglad av hög-

spänning och motsägelse kände sig Strindberg hemma, så pass att han ”döpte om” en av pianosonaterna till ”Spöksonaten”.

Dervinger påpekar sedan att Strindbergs ”spöksonat” i själva verket är den högdramatiska pianosonaten nr. 17 i d-moll op. 31, den som brukar kallas *The Tempest* efter Shakespeare.

Men nu handlar det om det av högspänning och motsägelser fyllda *Röda rummet*. Arvid Falks dramatiska entré var noga regisserad och organiserad av författaren. Pressen rangordnades efter graden av fiende eller vän och Strindberg spred påpassligt ett rykte att det rörde sig om en ”nyckelroman”, ett tidlöst trick som fungerade då som nu. Och nu träder de oscariska *makterna* in på scenen i Carl Georgsson Fleetwoods gestalt:

En bok som nyligen utkommit och väckt mycket uppseende, är *Röda rummet*, roman av Strindberg. Vad man kallar intrig finnes där verkligen icke. Den är ett galleri av porträtter, men karikerade och svärtade så, att man visserligen känner igen personen men får en bild av honom sådan han i det hela taget icke är. Henning Hamilton, professor Ribbing, f.d. redaktören av Aftonbladet Gödecke (Gråkappans redaktör) skyldra där alla.

Sellén säges skola vara en målare, numera bosatt i Paris, Ekström. Olle Montanus lär i verkligheten vara en blekingebondpojke, vilken kom upp till Stockholm för att utbilda sig till artist. Där råkade han på Ygberg – vem det är har jag icke lyckats få reda på – som förvred hans huvud med de Boströmskt Ribbingska dumheterna, i boken dränker sig Montanus, i verkligheten återvände han till sin plog, vilket Strindberg ansåg = självmord.

Boken är för övrigt rätt väl skriven, men överflödande av en hop nymodigheter, varmed nutidens författare söka överglänsa varandra. Ger sig ut för att vara en skildring av verkligheten, som är mer än överkligt avmålad med hans pensel d.v.s. penna. Ett ämbetsverk som här omtalas finnes icke och har icke funnits även före reformen i ämbetsverken, den tid då herr Strindbergs skildring enligt hans eget påstående skulle varit verklig. Hur lite beundran jag än hyser för Riksdagens andra kammare, sådan den figurerar i *Röda rummet* har den aldrig visat sig, Gunås's så visst, ty då vore dess dagar snart kanhända räknade.

Bokens tendens är ungefär att giva uttryck åt en pessimism, varmed författaren koketterar i en

icke obetydlig grad. Den är en tydlig uppmaning att riva ned för att bygga upp – vad? Där ligger just frågan. Det bestående anfälls på alla sätt och vis – rättvist ibland, alltid hänsynslöst. Författaren låter sin hjälte genomträngas av den uppriktigaste känsla av det närvarandes elände och vrånghet, men i alla fall bliva en dess tjänare, men i den fromma och enfaldiga avsikten att kunna skapa något nytt, när tiden kommer. Sådant är egoism och ingenting annat och för min egen del föredrager jag Anckarström före Pechlin, en öppen radikal framför en som står i det konservativa lägret och koketterar för de röda.

Som ett tidens tecken har *Röda rummet* ovillkorligen ganska mycken betydelse. Den är fatalismens, indifferensens och *laissez-aller* regimens manifest, men som litterär produkt kunde den i det hela taget vara värd det öde, varom mottot på pärmen talar

*Rien n'est si désagréable
que d'être pendu obscurément*

Carl Georgsson Fleetwoods dagbok utgör en huvudkälla till den oscariska högreståndsmiljön kring *Skaldernas Konung*. Han kom från en invandrad engelsk adelsfamilj, som redan under brittisk medeltid spelade en roll under de strider i västra England, som ledde till inbördeskriget och Charles I:s avrättning. Släkten Fleetwood hade huvudsakligen tagit parti för Parlamentet och Cromwell. En medlem av familjen, Sir William, var också gift med en dotter till Cromwell. En äldre broder George, gick i svensk tjänst under trettioåriga kriget och gjorde ett fördelaktigt ekonomiskt giftermål med en Gyllenstierna.

Carl Georgsson Fleetwood hade sålunda *anor* och gjorde kort och framgångsrik karriär i den svenska utrikesförvaltningen (”kollegierna”) – han gick ur tiden ung 1892. Fleetwood skrev en unikt omfångsrik och ytterligt detaljerad dagbok. Denna dagbok, på 1 600 sidor, utgiven av systemen Gwendolen, är numera en huvudkälla till det senare 1800-tallets svenska historia, ”i varje fall har inga andra publicerats” (Wilhelm Odelberg). Det innebär att han utgör en likaledes unik kontrapunkt till Strindbergs tidigare texter, inte minst *Röda rummet*. I själva verket är Fleetwood en intellektuellt jämbördig kontrast till Strindberg – trots att de troligen aldrig träffades bokstavligen. För Fleetwood var Strindberg säkerli-



August Strindberg: *Staden*, 1903

gen en *parveny*, vilket för *Tjänstekvinnans son* säkerligen var en merit. Men *coincidentia oppositorum*; motsatserna gör varandra synliga.

Klassikern *Röda rummet* blir i det oscariska rummet en irriterande och här hängd parentes, i det litterära svenska rummet en *klassiker*.

Men ingalunda det enda klassiska verket av Strindberg. Den svenska televisionen sänder i repris *Hemsöborna* under flaggen ”mer klassiskt kan det aldrig bli” (med Allan Edwall, Sven Wollter och Siv Ruud) och nu är det Strindberg i alla media och utan ände. Slår man på radion hör man Keve Hjelm kommentera sig själv i *Fadren* och på Strindbergs Intima teater spelar nu Anna Pettersson alla tre rollerna i *Fröken Julie* – med bravur. Det är virtuöst och i tidens tecken feministiskt och genuspolitiskt politiskt korrekt. I det för ögonblicket instabila europolitiska projektet är Strindberg ett stabilt och klassiskt bravurnummer. Juli-



August Strindberg: Storm i skärgården. "Den flygande holländaren", Dalarö, 1892

ette Binoche gör *Mademoiselle Julie* till ett offer för (fransk) discokultur och "nutida fransmän, produkter av en historielös mediekultur och nöjesindustri, där man med olika strategier söker ta plats och bli sedd" (SvD 28.5). Schaubühnes Thomas Ostermeier gör Julie i Moskva med ödesdigra kopplingar till nyrika oljeoligarker och Katie Mitchell och videokonstnären Leo Warner gör *Fräulein Julie* på Schaubühne i Berlin.

Hvad är en klassiker. En gång frågade Horatius efter kopplingen mellan bild och ord i *Ars Poetica*: *Ut pictura poesis* – såsom bilden så dikten – blev då hans replik, men kom sedan att sättas i fråga av den tyska romantiska filosofin – inte minst genom Novalis (Friedrich von Hardenberg). Den tyska romantiska filosofin fann Horatius alltför statisk och

ersatte *pictura* med *musica*. Så fick man rörelse – *action* – i det jämförande begreppet. Den statiska bilden ersattes av den rörliga musiken: *ut musica poesis*. Och då får vi Strindberg och Beethoven.

Med Beethoven har vi en klassiker och inte nog med det. Vi har en Wienklassiker. Ett helt konglomerat av klassiker, världsklassiker. Strindberg är ett kluster av klassiker. Han är en klassiker i sin helhet, som *persona*. I *Ensam* lyssnar han till Beethoven och går i hög hatt och snöyra, mot sin höst och död. Det är nu han hör musiken av "den störste som lidit hela livet". Det är "Månskenssonaten". Men inte de inledande tonerna i *adagiot* utan den sista satsens stormiga *presto agitato*.

Ut musica poesis.

THOMAS HENRIKSON

NYA ARGUS HAR TILLDELATS DET FINLANDSSVENSKA
KULTURTIDSKRIFTSPRISET FÖR 2012.
Priset delades ut 7.6. i Åbo. Vinnaren utsågs i år av professor Helena Ranta.