

Mellan raderna –

kommentarer till världslitteraturen

av Christian Lanciai (1984 –)

Copyright © Christian Lanciai 1984-2006

Del I : Antiken

1. Första Moseboken

1. Inledning
2. Adam och Eva
3. Noak
4. Lots hustru
5. Isak
6. Jakob
7. Josef
8. Summa

2. Homeros

1. Hektor
2. Men....
3. Hektors död
4. Odysseus
5. Slutet
6. Summa

3. Aiskhylos, Sofokles och Euripides

1. Perserna
2. Agamemnon
3. Gravoffret
4. Elektra
5. Konung Oidipus
6. Antigone
7. Oidipus i Kolonos
8. Orestes
9. Eumeniderna
10. Några ord mellan raderna
11. De fenikiska kvinnorna
12. Hippolytos
13. Backanterna
14. Summa

4. Sokrates, Xenofon och Platon

5. Roms guldålder

1. Eneiden
2. Den romerska peripetin

6. Evangelierna och Apokalypsen

1. Markus
2. Matteus
3. Lukas
4. Johannes
5. Apokalypsen

7. Efter Kristus

1. Silveråldern
2. Marcus Aurelius
3. Den stora galenskapen

1. Första Moseboken

1. Inledning

Låt oss börja med det första, tyngsta och svåraste exemplet, som är det så kallade Gamla Testamentet ur Bibeln. Denna massiva kollektion av hebreiska skrifter från före vår tideräkning uppdelas i allmänhet i tre delar, som benämns Lagen, Profeterna och Skrifterna. Lagen är äldst och består av de fem Moseböckerna. Profeterna är något senare sammanställda och består av de historiska böckerna från konungatiden samt de individuella profeternas skrifter, medan Skrifterna, slutligen, är av mera modernt, mera diffust och mera allmänt innehåll och ursprung. Väsentligast av Skrifterna är utan tvekan Psaltaren och Höga Visan, som betecknar en höjdpunkt i den hebreiska lyriken under konung Davids och Salomos tid, samt Jobs bok, som dock är överarbetad. Profeterna är i allmänhet svårtillgängliga inte minst på grund av konfunderande ursprung, som till exempel Jesajas bok, som påtagligt är skriven av minst tre olika författare; men några av profetböckerna är av häpnadsväckande dramatisk särart, som till exempel Jeremias och Domarboken. Lagen, de fem så kallade Moseböckerna, slutligen, är av mycket ojämn litterär kvalitet, då de ur formsynpunkt är sönderhackade genom formella lagparagrafer. Det lysande undantaget från detta litterära lyte är den första Moseboken jämte de första 20 kapitlen av den andra.

Det är omöjligt att avgöra när Moseböckerna kan ha kommit till. Det är lika omöjligt att med säkerhet fastslå att det inte var Moses själv som skrev dem som att (med säkerhet fastslå att) de slutredigerades först på 700-talet före Kristus. Sanningen ligger väl såsom alltid någonstans i mitten. Kanske var det den siste domaren Samuel som skrev dem. Det får vi aldrig veta.

Låt oss dröja vid den Första Moseboken, Begynnelseboken, Genesis som den kallas internationellt, och Bereshit, som den heter på sitt originalspråk efter sitt inledningsord, som betyder just "I begynnelsen". Denna bok är på sitt sätt världslitteraturens första formfulländade roman. Det är en koncentrerad släktkrönika utan motstycke i senare tider i vilken vi finner litteraturhistoriens första triangeldrama (=Adam och Eva med ormen mot Gud) i symbolisk förklädnad, dess första klara svartsjukedrama (=Kain och Abel), en utomordentligt dramatiskt upplagd episk skildring av en världskatastrof (=syndaflo den), samt den romantiska skildringen av patriarkernas historia, vilken får sin väl genomförda klimax genom berättelsen om Josef och hans bröder med en avslutning som avslöjar historiens första skönlitterära trollkarls mästarhand och formbegåvning.

Vad är det som gör att dessa berättelser aldrig upphör att trollbinda varje ny generation? Vad är det som aldrig upphör att uppröra oss inför Adams och Evas utdrivning från paradiset, vad gör historien om Noaks ark så suverän, vad är det som är så oförglömligt med Lots stackars hustru, vad är det med Isak som gör honom till en så slät och tafatt figur, varför älskar vi bedragaren Jakob, och varför är berättelsen om Josef så oöverträffbart sublim? Låt oss besvara en fråga i sänder.

Man kan aldrig analysera ett stycke skönlitteratur om man inte tar hänsyn till verkets helhet, på samma sätt som man inte kan döma i en tvist utan att känna till dess bakgrund, eller använda ett citat lösryckt från dess sammanhang. Ett exempel: alla vet att Goethes livs sista ord var: "Mera ljus." Vi citerar det och finner det sublimt och älskar Goethe för det utan att ana att vi i själva verket odlar en lögn, ty i själva verket sade han: "Dra bort gardinerna och öppna fönstret så att vi kan få in litet mera ljus." Genast blir bilden av den döende Goethe mycket banalare och krassare men ändå sannare. Så är det även med citat. Det är ytterst sällan som ett lösryckt citat får samma betydelse som det har i sitt sammanhang. Därför är det över huvud taget vådligt att citera och att analysera litteratur bitvis. Man kan icke citera eller analysera

litteraturavsnitt utan att ha helhetsbilden och det stora sammanhanget klart för sig, ty gör man det måste man gå miste om sanningen.

Låt oss alltså se vad som egentligen föregick Adams och Evas olycksaliga utdrivande från paradiset. Vad ledde egentligen till denna för hela mänskligheten så fatala och försmädliga olycka utan like?

2. Adam och Eva

I bokens första kapitel är allt frid och fröjd. Gud skapar världen och uppfyller den med allt möjligt, och allt finner han vara lika gott utan undantag. Han är fullständigt ensidigt god, som en Gud skall vara. Och han är så generös, att han till och med säger till människan: "Råd över fiskarna i havet och över fåglarna under himmelen och över boskapsdjuren och över hela jorden och över alla djur som rör sig på jorden." Han är till och med så omtänksam, att han när han förstår att det inte är gott för mannen att vara ensam skapar en skön kvinna åt honom som kan vara honom till hjälp. Harmonin emellan dessa tre, Gud, mannen och kvinnan, är så fullkomlig, att Adam fritt umgås med Gud alla dagar och systematiserar biologin med honom i bästa kompanjonskap, och att Adam och Eva inte ens är medvetna om att de är nakna. Tillvaron är fullkomligt god och utan hämningar.

Men så väcks en dunkel aning om ett annalkande mysterium när ordet *ont* för första gången nämns. Av någon underlig anledning så planterar Gud ett enastående träd i lustgården som kallas för Kunskapens Träd och som är på gott och ont. Varför inträder här plötsligt och utan logisk anledning för första gången i historien ett element som inte är enbart gott? Vad menar Gud med denna utmaning? Och inte nog med det: dessutom säger han sedan till de intet ont anande Adam och Eva att de får äta av alla träden i lustgården utom just av detta enda som allena inte är enbart gott. Detta gör utmaningen alltför iögonfallande för att man skulle låta den passera obemärkt förbi. Denna utmaning är nu sådan att det är omöjligt att inte haka upp sig på den. Driver Gud med oss, leker han med oss, eller vill han bara jävlas? Och varför vill han i så fall det? En oro har väckts som måste stillas.

Så dyker då ormen fram med sin list och utnyttjar situationen till att locka Eva in på farliga avvägar. Denna orm är ett fullständigt irrationellt element som tar oss med fullständig överraskning, och vi förstår mycket väl att Eva själv helt är tagen på sängen av honom och kapitulerar för honom. Det är ur mänsklig synpunkt oundvikligt. Och denna orm inger oss avsky, vi vet hur äcklig han är när han krälar sig framåt, och vi kan inte slita oss från hans fascinerande avskyvårdhet. Han har inträtt på scenen genom ett dramatiskt mästargrepp som har visat sig oemotståndligt effektivt. Vi känner spänningen i luften, ormens gäckande list, Evas prekära trångmål och oro för vad Adam och Gud skall säga, och så plötsligt är katastrofen inträffad: inte bara Eva har ätit av det förbjudna äpplet, utan till och med Adam har gjort det, synbarligen utan att tveka. Efter den långa dramatiska uppladdningen så kommer det som en chock: "*och hon gav jämväl åt sin man, och han åt*". Hur kunde han gå på en sådan sak? Just den lakoniska kortheten varmed det meddelas att han föll är så fruktansvärt upprörande enär fallet var så stort. Det är nästan så att man misstänker censur i texten: varför står det ingenting om vad han tänkte när han föll? Gjorde han det med en sådan njutning och lusta? Vi endast anar den oerhörda sanningen bakom det korta meddelandet om att han föll och blir ifrån oss av upprörda känslor just för att vi förstår vad han kände och tänkte utan att det står i texten.

Så kommer den fatala vidräkningen: Adam och Eva skäms och försöker gömma sig för Gud och inser plötsligt att de ju är spritt språngande nakna varpå de klär sig i eländiga paltor, som om det vore bättre. Men ingenting kan göra det stora fallet

ogjort. Och så kommer Gud och vredgas på dem och talar hårt till dem och kör ut dem från paradiset, och detta upprör oss i ännu högre grad än själva syndafallet. Vi reagerar instinktivt starkt emot Guds drakoniska åtgärder och finner dem nästan orättvisa, men vi vågar icke uttala detta, ty han är ju ändå Gud. Men hur förklarar vi dessa känslor av indignation över Guds vrede?

Jo, som människor och läsare av denna skandalösa lektyr måste vi ju tänka: "Men Gud planterade ju själv Kunskapens Träd och gjorde det inte helt och hållet gott och pekade uttryckligen ut det för Adam och Eva och sade: 'Ni får äta av alla träden men inte av det där.' Indirekt så inbjöd han dem ju till det! Han har bedragit Adam och Eva!"

Detta är vad vi vill säga i vår upprördhet. "Gud har fört dem bakom ljuset, och sedan bestraffar han dem för att de fördes bakom ljuset! Så orättvis får inte Gud vara!" Gud planterade själv detta fatala träd; då får han själv stå för konsekvenserna och inte beskylla de stackars oskyldiga Adam och Eva för dem, som vi för vår inre syn ser gråtande gå ut från paradiset ut i mörkret iförda eländiga skinnpaltor och med en omänsklig ängel med flammande svärd ståendes bakom dem obönhörlig i sin hårdhet och grymhet. Vi kan bara inte tolerera en sådan orättvisa. Det är det som gör alla läsare av denna den första skandalberättelsen så ifrån sig av upprördhet för alla tider, och varje gång vi läser det på nytt blir vi åter lika upprörda. Varför gav då Gud paradiset åt Adam över huvud taget? Vad menade han egentligen?

Våra nävar knyts mot Gud när de egentligen borde knytas åt författaren, som fnissar i mjugg åt vår förtvivlan. Denna författares alter ego är i själva verket ormen, den listige, som kommer både Gud och människorna på skam. Genom sin djävulska intrig har han åstadkommit en sådan situation att den förblir upprörande, upphetsande och en källa till oro för evigt. Han har lurat både Gud och människor, som båda finner sig som totala offer i situationen. Och detta har han gjort utan att vi har anat hans närvaro, hans beräkning och hans skadeglädje över vad han åstadkommit. I stället har vi anat så mycket mer: Adams skabrösa vällust när han intog äpplet, Guds egen blindhet i situationen, den himmelskriande orättvisan i det hela och hur Adam och Eva plötsligt har vanärats och förnedrats bortom all igenkännlighet. De har gjort bort sig, och vi tar avstånd från dem. Författaren har utnyttjat ihjäl dem och kastar nu bort dem för att övergå till ett annat ämne. Intet av allt detta står uttryckt, men vi känner det i djupet av vårt innersta och är chockerade på livstid. Det är som om vi själva hade förlorat vad Adam och Eva har förlorat. Författaren har brutalt använt oss på ett sätt som vi aldrig kan glömma. Och han har avgått med vinsten, och vi har blivit hans livegna slavar: vi måste fortsätta läsa honom för att få veta vad som hände sedan och kanske någon gång få någon upprättelse. Men vi vet att läget är hopplöst, även om vi vägrar att erkänna det för oss själva. Det är inte Gud som har lurat oss, utan det är författaren som har lurat både oss och Gud, och det fattar vi inte. Författaren ensam har klarat sig ur spelet, berövat både Gud och Adam och Eva och oss på allt självförtroende och tillgodogjort sig det själv på ett så skickligt vis att vi måste beundra honom. Vi står bankrutta, och han har genom sin skicklighet tagit hem all vinst. Han har överlistat oss.

3. Noak

Och så var det Noak. I berättelsen om Noak förekommer vissa berättartekniska besynnerligheter som i alla tider har förbryllat forskarna. Varför dessa anhopningar av ständiga upprepningar? Varför upprepas det tre gånger att det regnade i fyrtio dagar och fyrtio nätter, varför upprepas beskrivningen av djuren i arken likaledes tre gånger, varför verkar nästan varje detalj beskrivas på nytt minst tre gånger? Detta är tekniskt och logiskt inte så lätt att förklara. Somliga forskare har gått så långt i sin

strävan efter långsökta lösningar att de hävdar att berättelsen om Noak ursprungligen måste ha varit tre olika berättelser som sedan någon fiffig redaktör har pusslat ihop till en. Men det troligaste är nog att författaren har varit besatt av sitt tema. Han tar tidigt sats inför beskrivningen av denna världskatastrof: redan i början på sjätte kapitlet bestämmer Gud människornas tid till 120 år. Man anar den ohyggliga faran: på 120 år hinner man förbereda något fruktansvärt. Och Gud tycks vara fixerad i sitt onda uppsåt. Det hjälper inte att hans söner går in till människornas döttrar och ger upphov till forntidens väldiga härliga män, som var så namnkunniga: "Människorna som jag skapade vill jag utplåna från jorden, ja, både människor och djur och fåglar, ty jag ångrar att jag har gjort dem." Så långt går Gud i sitt egensinne att han ångrar att han har skapat världen och därför ämnar göra hela sitt verk om intet! Då finns det inget hopp mer. Och jorden blir alltmer fördärvad och uppfylls av våld; katastrofen nalkas med stormsteg. Man nästan ser hur mörkret faller över jorden med gastkramande obeveklighet.

Men författaren ger Gud en chans, och detta är ett snilledrag. För att rädda hans ansikte litterärt inför eftervärlden låter han Gud rädda Noak och hela dennes familj. Denne är en rättfärdig man som är ostrafflig i sitt släkte och som umgås med Gud och finner nåd för hans ögon: det i alla religiösa sammanhang så typiska goda undantaget som bekräftar regeln att alla andra är onda.

Och nu börjar det gigantiska företaget att rädda vad som räddas kan. En jättelik farkost förberedes, som den femhundraårige gubben Noak måste bygga helt och hållet själv med blott sina söners hjälp, ty det onda flertalet av människorna måste ju rimligtvis skratta ut honom: vem tror på katastrofer innan de har hänt? Och sedan måste Noak dessutom för att rädda Guds ansikte såsom skapare samla tillhoppa två exemplar av olika kön av alla djur i hela världen. Vilken hårresande, omöjlig, vanvettig uppgift! Man storknar bara vid tanken på de hygieniska besvären, det ihållande oväsendet från alla världens samlade djur inklämda på ett ställe, den outhärdliga trängseln och inte minst de oundvikliga besvikelserna i form av ofrånkomliga dödsfall. Och Gud gör det inte lättare för Noak med att undanhålla uppgiften om hur länge han måste hålla på på det sättet och driva omkring instängd i arken.

Författaren har varit klart medveten om detta företags titaniska proportioner. Därför hamrar han åter och åter in i våra skallar uppgifterna om djuren, hankön och honkön, fåglar efter deras arter, fyrfotadjuret efter deras arter, alla kräddjur på marken efter deras arter, och hur viktigt det är att de alla får mat, "alla slags livsmedel, sådant som kan ätas," för att de skall kunna överleva. Och vilken fruktansvärd katastrof är icke syndafloden! Författaren bara brer på och brer på för att vi skall fatta hur ofattbart överväldigande katastrofen är. Därför regnar det i fyrtio dagar och fyrtio nätter inte bara en gång utan tre. Och därför inte bara stiger vattnet, utan det stiger och stiger och stiger, och sedan stiger det mer och mer, och till slut stiger det femton alnar över de högsta bergen; och då först, när allt kött som rör sig på jorden, alla fåglar och boskapsdjur och vilda djur och smådjur, alla ekorrar och mullvadar och chimpanser, och alla människor, som var de enda som förtjänade det, har drunknat och avlidit, försvunnit och utplånats, är Gud nöjd. Ändå fortsätter vattnet att stiga över jorden i hundra femtio dagar till.

Därmed är kulmen nådd. Mera kan skildringen icke stegras, högre kan vattnet icke stiga, men för att visa att det i alla fall steg så högt som det någonsin kunde låter författaren arken stranda på toppen av Ararats berg, det högsta kända berget i världen då för tiden. Författaren har visat vad han dög till. Vi är alla överens om att en saftigare skepparhistoria aldrig har berättats. Han har låtit Gud gå så långt i sin intolerans som över huvud taget var möjligt, och resultatet av detta måste vara frisk luft, ett mildare sinnelag och total försoning. Och som pricken på i-et kröner författaren denna universalkatastrofskildring med den vackra liknelsen om

regnbågen: "Min båge har jag satt i skyn; den skall vara tecknet till förbundet mellan mig och allt liv på jorden, på det att jag aldrig mera må fördärva det." Vi har fått en kalldusch men en välbehövlig sådan, och vad är ljuvare än att efteråt bli förvissad om att det aldrig kommer att hända igen? På denna punkt överträffar den bibliska syndaflodsberättelsen de häpnadsväckande likartade syndaflodsberättelserna från samma tid som upptecknats i Kaldéen och Centralamerika: hos dem slutar katastrofen utan upprättelse, utan regnbågens försoning, utan löftet om en ny bättre värld. Och här har vi exemplet på ett av de effektivaste berättartricksen i litteraturhistorien: att aldrig skildra det värsta utan att ge det en anstrykning av hoppet om ett lyckligt slut trots allt. I den värsta olyckan strålar det minsta men varaktigaste ljuset. Att få fram det har alltid gått hem i litteraturen, och här upplever vi för första gången efter syndafallet och utdrivningen från paradiset och mordet på Abel, som Kain nästan blir belönad för, att Gud ändå egentligen trots allt kan vara ganska god för att inte rentav säga förtjusande. Och den här gången ler författaren inte av skadeglädje utan av mänsklig och konstnärlig tillfredsställelse. Han har låtit den mänskliga faktorn triumfera i Noaks gestalt, och det understryker han med att sedan låta Noak plantera den första vingården och dricka sig full. Att detta leder till komplikationer i relationerna mellan hans söner Sem, Ham och Jafet orkar han inte närmare utreda: han har gjort Noak lycklig, och det räcker.

4. Lots hustru

Lots hustru är en evigt olöslig gåta som man knappast vågar närma sig. Vi vet från början ingenting om henne. Hon är ett oskrivet blad i historien utan någon som helst betydelse och hade förblivit så, om hon inte hade vänt sig om och tittat på Sodom när det brann upp. Men just det att hon gjorde detta har gjort henne odödlig. Varför gjorde hon det fastän hon visste att det var förbjudet och att det kunde ha fatala konsekvenser? Det är det spørsmålet som vi skall ägna oss åt här.

Om hennes man Lot vet vi något mera. Det att han var brorson till Abraham gör honom betydelsefull i berättelsen om den förste patriarken, och han var dessutom av allt att döma en hederlig karl med sitt på det torra. Det enda felet med honom som ledde till en drastisk kris för hans familjs del var det faktum att han bodde i Sodom. Det var nämligen fel stad att bo i ur Guds synpunkt.

Vad var det då för fel på Sodom? Det var tydligen en rik och välmående stad liksom Gomorra, och det finns ingen särskild anledning till att hävda att det syndades mera i Sodom än i andra städer. Vilken storstad har någonsin inte varit förtappad och fullständigt dekadent? I denna stad levde alltså den intet ont anande Lot med sin hustru, som vi aldrig får veta namnet på, jämte deras båda döttrar, och han var tydligen en välbärgad man, eftersom Sodoms och Gomorras fiender i Kedorlaomers krigståg ansåg det mödan värt att släpa honom med sig bort därifrån jämte alla hans ägodelar. Och tydligen trivdes Lot också i Sodom eftersom han självmant valde att bo där fastän det hette att staden var så ond. Han hade tydligen inga samarbetssvårigheter med sodomiterna. Allra mest trivdes tydligen hans fru där, ty hustrun är alltid den första att vantrivas och trivas på ett ställe av två makar, – om hustrun inte trivs måste mannen flytta med henne till ett annat ställe för att få frid i äktenskapet. Det är ett mänskligt axiom. Vi har alltså kommit fram till att Lots hustru måste ha trivats i Sodom och tyckt om staden. Kanske hade hon till och med försänkningar i hovet hos konung Bera? Det är inte alls osannolikt eftersom Lot var en rik och högt aktad medborgare. Sodomiterna ville ju när de omringade Lots hus endast komma åt änglarna som ville Sodom illa och inte Lot själv. Först när Lot tar änglarnas parti blir sodomiterna även hätska mot honom. Det är som om sodomiterna undermedvetet anade att änglarna ämnade förgöra deras stad.

Detta är en skandalhistoria: det är första och enda gången i hela Bibeln som homosexualitet skildras. Och sådant måste åtgärdas genom moralens väktare, vars högsta instans är Gud själv, och sådan som vi har lärt känna att han är kan vi ta för givet att åtgärderna måste bli ordentliga. Det blir de också: alla Abrahams förböner för staden hjälper intet fastän Gud ständigt lugnar honom och säger att allt skall bli bra. Gud har i förväg beslutat att förrinta staden, och han är obeveklig. Han lovar Abraham att skona staden om det finns tio rättfärdiga människor där, och det är svårt att tänka sig att det förutom Lot och hans hustru och deras båda döttrar inte skulle finnas ytterligare sex vänliga människor där, även om de bara skulle vara barn. Gud förgör staden och räddar endast Lot och hans familj, som strängeligen blir tillsagda att inte se sig tillbaka när de flyr.

Låt oss nu sätta oss in i Lots hustrus situation. Hon är bara en vanlig kvinna. Hon har bott många år i Sodom och sett sina döttrar växa upp där. Hon har haft det bra och skapat ett gott hem åt sin man och deras döttrar, och nu måste hon lämna all denna trygghet ifrån sig. Skulle hon då lämna detta liv bakom sig och icke se sig om? Vem kan kräva av henne att hon inte skulle dröja ett slag vid sina minnen från staden, som hon nu ser för sista gången? Naturen kräver att hon kastar en sista öm avskedsblick mot staden, var hon har varit så lycklig, och detta ögonblick blir förevigat i litteraturen genom att hon blir en saltstod.

Någon naturlig förklaring till detta fenomen finns icke. Erich von Däniken hävdar att Sodom och Gomorra förstördes genom kärnvapen och att Lots hustru dog strålningsdöden, men det är en billig förklaring som tar bort den litterära meningen, som är fullt klar om man tänker efter: Lots hustru ensam förbarmade sig i sitt hjärta över staden för alla dess oskyldiga barns skull, och därför förevigades hon litterärt genom saltstodssymboliken: salt var ovärderligt i den avlägsna forntiden. Omedvetet har alla läsare av denna dramatiska subrettepisode ur berättelsen om Abraham sett Lots hustru i ett mera förklarad ljus och mystiskt skimmer än Lot själv, som i kontrast därtill senare skämmer ut sig med att i fyllan och villan avla barn med sina döttrar, som därigenom blir stammödrar till moabiterna och ammoniterna, som idag är Israels närmaste stridbara grannar på andra sidan Jordan. Lots hustru, den okända vanliga kvinnan utan namn, blir till ett evigt mysterium, medan Lot, hjälten i kriget mot Kedorlaomer, visar sig vara den vulgära sinnliga medelmåttan, som efter sin hustrus gåtfulla slut inte längre vet vem han ligger med.

5. Isak

Isak är den av patriarkerna som det står minst om. Samtidigt har honom ensam ägnats det utan konkurrens längsta kapitlet i hela Genesis, som samtidigt är det enda renodlat romantiska kapitlet däri, som icke det minsta handlar om Guds universella ageranden utan uteslutande ägnar sig åt hur Isak och Rebecka fick varandra. Men innan vi kommer så långt skall vi kasta ett öga på Isaks bakgrund.

Hans omständigheter är från början unika. Efter ett långt liv utan barn föder Sara honom långt efter klimakteriets passerande vid över 80 års ålder då hennes man redan är 100. Nu plägar det vara så, att ju äldre föräldrarna är när ett barn föds, desto mer brukar det barnet bli bortskämt. Dessutom var detta barn den gamla Saras allra första och enda. Vi har alltså all anledning att förmoda att gossen Isak blev bortskämd som ingen annan, vilket ytterligare understryks av att hans halvbror Ismael (stamfar till araberna) blev utkörd från hemmet med sin moder för hans skull.

Endast en gång når Isak upp till det sublimala, och det är när hans far Abraham får tillsägelse att offra honom. I denna vidunderliga prövning uppför sig både Abraham och Isak oklanderligt, men särskilt gossen Isak väcker våra varmaste känslor när han själv bär veden på vilken han skall brännas utan att ana det minsta av vad hans far

har för avsikter med honom. Och det står inte ett ord om att Isak skulle ha kommit med den ringaste protest eller bjudit något motstånd när hans far band honom och lade honom på altaret för att slakta honom. Ej heller står det något ord om att Isak efter prövningens överståndande skulle ha hyst något agg mot sin far för det obehag som han som oskyldig fått utstå. Och hur är detta möjligt? Det är endast möjligt om Isak själv egentligen inte fattade ett dyft av hela saken. Vi får här från början bilden av Isak som ganska menlös, trögtänkt och förnöjsam. Ett annat barn som utstått denna dödens omedelbara närhet vid så unga år skulle ha tagit ytterst starka intryck därav för livet, om han förstått något av det.

Så kommer då det långa idylliska kapitlet om Isaks frieri, som är som en liten roman för sig. Först i slutet när Rebecka redan är erövrad genom Abrahams tjänare på uppdrag av Abraham själv uppträder Isak personligen. Han är sorgsen efter förlusten av sin moder för sju år sedan. Detta bekräftar våra misstankar om hans modersbundenhet. Man frågar sig om han ens visste om att han kanske skulle få en hustru: det är logiskt att anta att Abraham tog detta initiativ på eget bevåg av oro för sin tungsinte gosse som inte kunde sluta att tänka på sin sedan länge avlidna moder. Och hur reagerar Isak när han får träffa Rebecka? Han reagerar inte alls. Det är endast Rebecka som reagerar med att förskräckt genast dölja sitt anlete, som om hon tänkte: "Skall jag få den där?" Och vad är betydelsen av att hon så fort hon får se Isak utan att veta vem det är med hast stiger ner från kamelen? Hon har tydligen blivit orolig på grund av mannen i fråga; hon vet inte vem det är men anar att det är hennes öde. Och när hon får veta det resignerar hon genom att sätta slöjan för ansiktet.

Och Isak för henne in i sin moders tält, och så blir Isak tröstad i sorgen efter sin moder. Rebecka har fått sin funktion. Kan hon stå ut?

Äktenskapet hotas av barnlöshet, det mest otvetydiga av alla symptom på ett olyckligt äktenskap. Till slut får hon genom Guds ingrepp äntligen barn, men de stöter henne hårt i hennes liv. Det är tvillingar, och vilka tvillingar! De är varandras motsatser, den ena röd och luden, och den andra slät och fin men tydligen född till bedragare, eftersom han håller den förre i hälen vid förlossningen. Varför blir han därigenom en bedragare? Jo, genom att "den som håller i hälen" och "den som bedrager" på hebreiska betecknas med samma ord. Det är en av de oändligt talrika ordlekarna i Gamla Testamentet som tyvärr är oöversättliga. Och dessa täta ofta snillrika och ofta humoristiska hebreiska ordlekar är särskilt ofta förekommande i den första Moseboken, vilket faktiskt gör dess författare till litteraturhistoriens förste humorist, vem och hur allvarlig han än var. Den som skrev den första Moseboken måste i första hand ha gjort det för att han tyckte det var roligt.

Detta omaka tvillingpar blir en tydlig illustration till deras föräldrars egentligen disharmoniska förhållande. Isak tycker bättre om Esau eftersom denne är mera praktiskt nyttig, medan Rebecka föredrar Jakobs subtilare begåvning.

Nu börjar tiden för Isaks hela enfald komma i dagen jämte Rebeckas äntliga hämnd för många års ödslighet i äktenskapet. Fastän Esau bedrövar sina föräldrar med att äkta ovärdiga hustrur och två stycken dessutom, fortsätter Isak att föredra och satsa mera på honom än på Jakob. Men nu är det dags för Rebecka att ge igen för gammal ost och bereda vägen för sin slugare sons enastående karriär som bedragare. Till att börja med snuvar Jakob och Rebecka Esau på hans förstfödslorett, och Isak i sin enfald går på det knepet och välsignar Jakob i tron att det är Esau: endast en dålig fader kan så bedragas av en sin son och hustru. Och när knepet slutligen avslöjas genom Esaus återkomst från jakten är Isak så dum att han står handfallen medan vilken annan fader som helst hade förbannat bedragaren och kört ut honom från sitt hem och i stället givit den förstfödde dubbla portioner av vad bedragaren fick. Men Isak står handfallen och bidrar därmed till den begynnande fiendskapen på livstid mellan sina båda enda söner. Han säger till Esau: "Jag beklagar, men Jakob har

bedragit oss. Du får göra upp med honom. Jag kan ingenting göra åt saken." Det är i alla fall kontentan av vad han menar. Och ändå är det han som har hela initiativet och ansvaret.

Jakob måste fly för sitt liv undan sin broder, och Rebecka finner sig ensam med sin töntige man och odågan Esau, vars hustrur hon inte kan med. Allt hon kan göra är att fördystra sin mans ålderdom med att beklaga sig över sin tristess: "Varför skall jag då leva?"

Då sansar sig Isak äntligen och accepterar fait accompli och ser till att Jakob inte gifter ner sig som Esau. Det är det sista vi får höra om honom innan han dör. Vi har skäl till att antaga att han dog ganska desillusionerad för sin familjs skull och särskilt för sin älsklingsson Esaus skull, som aldrig blev mer än en duglig men ytlig och tanklös jägare, medan Jakob, bedragaren, blev Israel.

Så mycket fick vi veta om Isak fastän det står minst om honom av de tre patriarkerna. Det är som om författaren avsiktligt inte hade velat låta den enfaldiges karaktär alltför tydligt komma i dagen. Och detta mer än något understryker Isaks enfald och intighet.

6. Jakob

Desto mer står det i stället om Jakob, som är den egentliga huvudpersonen i denna roman. Av dess 50 kapitel behandlar 26 Jakob och hans söner, och av dess 26 är det bara fem som inte direkt berör Jakob. Och denne man är den störste bedragaren i hela Bibeln och världsberömd för evigt genom det namn som han fick och som blev namnet på hans folk Israel, vars historia och öden aldrig har varit aktuellare än vad de är idag 3000 år senare. Så låt oss se vad det var med denne bedragare som gjorde honom förtjänt av ett sådant enastående och bestående renommé.

Vi har redan följt inledningen till hans bana som bedragare. Men hans verkliga karriär börjar först i och med att han flyr för sitt liv till morbror Laban i Mesopotamien. Och nu är det dags att behandla den ursprungliga frågan: vad är det i Jakobs bedrägerier som gör honom så oemotståndligt sympatisk för alla tider?

Hans första bedrägerier infaller på ett tidigt stadium, när hans äldre tvillingbror Esau kommer hungrig hem från en jakt och Jakob just råkar stå och laga mat. Naturligtvis ber Esau honom bjuda med sig, men Jakob, som den beräknande begåvning han är, gör det ej utan vidare. Han ber att i gengäld få Esaus förstfödsrätt. Esau blir förbannad däröver: "Ser du inte att jag dör av hunger?" men Jakob ger inte med sig. Esau säljer för snöd vinnings skull sin förstfödsrätt, det enda han äger av övernaturligt värde, och Jakob får honom till och med att gå ed därpå. Köpet har avslutats och saken är avgjord. Men ändå har Jakob lurat Esau: han har tagit ifrån Esau det heligaste han hade och skaffat det åt sig själv. Varför gjorde han detta?

Vi bör snarare fråga: hur kunde Esau gå med på det? Resultatet av detta sällsamma köpslående är att vi klart får den uppfattningen att Esau icke var beredd att lida för sin förstfödsrätt. Jakobs agerande påvisar en ambition hos honom som Esau saknar. Huruvida Jakob är mera beredd att lida för förstfödsrätten än Esau är en fråga som framtiden får besvara. Vi känner i denna berättelse oss genast stå på tröskeln inför en intressant utveckling och frågeställning.

Isak får i sin enfald aldrig veta att Jakob på affärsmässigt sätt skaffat sig förstfödsrätten från Esau och ämnar välsigna Esau såsom sin förstfödde innan han dör. Esau tycks för länge sedan ha glömt episoden och ämnar mottaga denna välsignelse. Men Rebecka är desto mera klart medveten om att det bara är hennes älsklingsson Jakob som skall få denna välsignelse, och för henne helgar ändamålet

medlen: genom listigt svek blir Esau förfördelad. Vi är medvetna om detta fula svek, vi kan icke hylla det, men samtidigt vet vi innerst inne att Jakob är den enda rätta kandidaten. Och just fulheten i detta svek ställer saken på sin spets: om nu Jakob verkligen förtjänar förstfödslovet och dess välsignelse så må han nu visa i vilken utsträckning han är beredd att lida för det. Sveket kräver att Jakob visar vad han går för.

Och han visar vad han går för. I sju år lider han under Labans godtycke för sin älskade Rakels skull, och efter de sju åren, när han gjort sig förtjänt av Rakel, får han den fula och vulgära Lea i stället. Kan man tänka sig en förfärligare prövning? Morgonen efter sin bröllopsnatt när Jakob finner att han älskat en annan än den han trodde hela natten är ett av de prekäraste ögonblicken i hela Bibeln. Men Jakob består prövningen. Han går med på att lida i ytterligare sju år under Laban för Rakels skull. Så mycket älskar han henne.

Man har anledning att förmoda att Lea är mera frisk och sinnlig än Rakel. Lea får ju massor av barn med Jakob medan Rakel bara får två och avlider i sin andra barnsäng. Ändå är det Rakel som Jakob älskar och icke Lea. Vad är det då med denna Rakel som Jakob bättre kan förverkliga sig själv med och som han slavar i fjorton år för? Vi har redan stiftat bekantskap med Jakobs subtilitet. Men Jakob lider i det oändliga för Rakel. Hon måste ha överträffat honom i subtilitet. Hon måste verkligen ha motsvarat hans ideal. Samtidigt skönjer man en mjukhet, ömhet och sårbarhet hos henne som hos ingen annan kvinna i Bibeln utom jungfru Maria. Hon utstår en övermäktig kamp med sin oförskämda och fruktsamma syster om sin makes hjärta, hon har som överlägsen rival en äldre syster som aldrig förtjänade den man vars hjärta Rakel ensam alltid har ägt, och denna rivalitet består livet ut och dukar hon under i. Sin andra och sista son kallar hon "Min smärtas son", och det är hennes sista ord i livet. Denna son blir senare under domartiden verkligen en anledning till smärta för hela Israels folk.

Och denna kvinna förverkligar Jakob sig själv med. Hon är det konkreta uttrycket för hans eget lidande och smärta, som sedan deras son Josef omsider leder till de sublimaste höjder. Rakel är kronan på Jakobs prövning, lidande och smärta. Genom henne och för hennes skull sonar han alla de mörka skuggor som kan vidlåda hans namn efter bedrägeriet mot den enfaldige fadern och den vulgäre brodern, – efter att han genom svek nödgats skaffa sig den rätt och den välsignelse som endast han var förtjänt av, eftersom det inte gick på något annat sätt. Är det klart? Isak och Esau var för dumma för att förstå att Jakob hade rätt, och därför måste han trampa dem på tårna för att få den rätten. Den smärtan som han därigenom åsamkar Isaks och Esaus får gottgör han genom att vålla sig själv ännu större smärta genom sin kärlek för Rakel, som trälbinder honom i fjorton år.

Och Laban utnyttjar honom å det grövsta. Inte bara lurar han på sin stackars systerson den försmädliga Lea, utan dessutom förändrar han Jakobs lön tio gånger. Men Jakob är född till bedragare, och det disharmoniska samarbetet slutar med att Jakob lurar Laban på konfekten, och det på ett sätt som verkar ren svart magi. Mysteriet med hur Jakob, med att delvis skala färska käppar av poppel, mandelträd och lönn på deras bark och lägga dem i vattnet var Labans får dricker, därigenom får fårens avkomma att bli spräcklig, strimmig och brokig, så att de genom ett avtal tillfaller honom, är omöjligt att lösa. Kanske var det svart magi, och kanske var det ett trick som har en naturlig förklaring som man kände till då för 3000 år sedan men ej längre känner till nu i en mera avnaturaliserad och urbaniserad värld. Det får vi aldrig veta. Men det väsentliga är, att Jakob lurade Laban på ett sätt som det var omöjligt att sätta fast honom för. Vad som hände var, att Laban lovade att Jakob skulle få alla får som var spräckliga såsom slutgiltig avlöning. Och så får samtliga Labans får bara spräcklig avkomma. Laban känner sig lurad men måste erkänna sig besegrad eftersom han inte fattar hur han har blivit lurad. Vi fattar det inte heller och

accepterar att endast Jakob själv kan fatta det. Men vi konstaterar dock att Laban efter att ha lurat Jakob i fjorton år slutligen själv har blivit lurad genom ett av Jakobs vid det här laget redan kända subtila till det yttre oantastliga och egentligen rättvisa mästarbedrägerier.

Det är Jakobs sista bedrägeri. Han har visat att han genomgående har ställt sin djupa insikt i bedrägeriets farliga konst endast i rättvisans tjänst, och därför älskar vi honom just såsom bedragare. Han kröner sina bedrägerier med sitt slutgiltiga avledande av hotet från Esau genom att i förväg skicka alla kvinnorna och barnen den rustade Esau till mötes. Jakob kan inte blott ekonomiskt och affärsmässigt manipulera andra ur spelet; han kan även subtilt manipulera med sin fiendes känslor och få dem att smälta. Han har visat att han kan väcka känslor till liv hos den känslolöse.

Därmed har vi kommit till rätta med Jakobs goda natur i sitt manipulerande. Vi har sett att han endast har mäktat åstadkomma goda bedrägerier. Därför står han sig slätt mot ett bedrägeri som är riktat mot honom och som är direkt ont. Vi har tidigare sett hur Jakob vanligen själv har blivit lidande genom sina goda bedrägerier. Hans lidanden når sin spets när han själv blir bedragen på ett sätt som måste betecknas som direkt ont och vars udd skär honom djupt in i den heligaste kammaren av hans hjärta, när han berövas först sin älsklingsson Josef och sedan även sin yngste son Benjamin, sina enda barn med Rakel, den enda som han älskade och som han trälade för i fjorton år. Kan hans goda natur i all dess subtilaste beräknande väsen klara av en sådan prövning? Kan hans kärlek till Rakel, hans genom henne förverkligade ömma, tåliga och goda personlighet, överleva förlusten av både henne och alla hans och hennes barn? Det är det Josefshistorien handlar om. Situationen räddas genom det väsen som är materialiseringen av Jakobs och Rakels innersta kärlek och som är Josef själv.

Därmed behöver vi egentligen knappast säga något om Josef. Vi har egentligen bara att läsa om honom och njuta.

7. Josef

Vi skall dock göra försöket att inringa själva essensen av denna märkvärdiga personlighets sublimitet.

I det fyrtioförsta kapitlet inträffar det att Josef, som levat i årtal i fängelset i Egypten efter att ha förpassats dit genom den fala hustrun till Potifar, efter att ha sålts till Egypten av sina bröder, som nästan höll på att mörda honom av ren avund över lillebrorsans drömskhet, plötsligt blir ihågkommen av Faraos munskänk, som en gång i fängelset fått en dröm uttydd för sig som då slog in med lyckligt resultat. Resultatet blev så lyckligt, att munskänken glömde bort drömtydaren i fängelset i två års tid – tills Farao får en dröm som ingen kan tyda. Josef kallas från fängelset, tyder Faraos dröm, ställer jordbruksprognoser för fjorton år framåt och förklarar helt spontant hur diverse kriser inom jordbruket skall lösas. "Må nu alltså Farao utse en förständig och vis man, som han kan sätta över Egyptens land. Må Farao även förordna andra tillsyningsmän över landet och taga upp femtedelen av avkastningen i Egyptens land under de sju ymniga åren. Må man under dessa kommande goda år insamla allt som kan tjäna till föda och hopföra säd under Faraos vård i städerna, och må man sedan förvara dem, så att dessa födoämnen finnas att tillgå för landet under de sju hungersår, som skall komma över Egyptens land. Så skall landet icke behöva förgås genom hungersnöden."

Det är en ung fri intelligent realpolitiker som här plötsligt hamnar i centrum av tidens politiska scen, Egypten, och han gör det utan en tanke på sin egen fördel. Han förkunnar bara klart vad som bör göras för att den kommande hungersnöden, som

han förutspått, skall undvikas. Och man förstår att Faraos blir imponerad av den unge hebréens briljanta klarsynthet och att han upphöjer just Josef och ingen annan till denna av Josef föreslagna nya tjänst som landets främste tillsyningsman. Sålunda blir Josef på en dag hämtad från fängelset och gjord till världens mäktigaste man näst efter Faraos. Det är världs- och litteraturhistoriens snabbaste och mest genomgripande mänskliga soluppgång. Och det intressantaste av allt är att det ingalunda tycks stiga Josef åt huvudet. Han tar det snarare som en självklarhet. Denna drömmare skiljer icke mellan dröm och verklighet, för honom är verkligheten hans drömmar, med den påföljd, att när hans mest otroliga drömmar visar sig bli verklighet finner han ingenting märkvärdigt i det. För honom är det alldeles naturligt att hans mest absurda och fantastiska drömmar och fantasier materialiserar sig i verkligheten. Lugnt tar han sig an sin ansvarsfulla uppgift och genomför den klanderfritt, alla hans spådomar slår in, hans förtroliga vänskap med Faraos varar livet ut, och småningom kan den kostbara komedin utspela sig som handlar om hur hans egna bröder, som en gång sålde honom och nästan mördade honom, kommer till Egypten och kryper för honom och hur han själv inte riktigt vet hur han skall behandla dem. Han försöker hålla dem på sträckbänken så länge som möjligt men kan i längden inte behärska sig utan ger sig till känna. Och så slutar hela historien i det ljusaste tänkbara ljus: hans far och hela släkten på 70 personer glömmar det förlovade landet Kanaan för att flytta till Josef i det rikare och mäktigare landet Egypten för gott. Men vilka turer innan de kommer så långt, vilka samvetsqual i brödernas hjärtan, vilken ångest och förtvivlan i den gamle förpinte Jakobs själ när han måste skiljas även från Benjamin, sin siste levande son, som han tror, med Rakel, och vilka själskonflikter hos Josef själv, när han tvekar mellan att antingen hämnas på sina lömska bröder eller att förlåta dem! Författaren frossar i att plåga sina huvudpersoner i det längsta med att göra dem till offer för den yttersta förtvivlan innan han slutligen får fugans olika motiv till att stämma överens och försonas med varandra i en idealisk familjeharmoni.

Däri består Josefssagans sublimitet: i Josefs naturliga och självklara mänskliga överlägsenhet, som egentligen är författarens egen. Det har lyckats honom att ge ett hårresande familjedrama den mest naturliga, harmoniska och logiska upplösning, ty just anledningen till tragedin, Josefs drömmar om sin egen överlägsenhet, som utlöser brödernas raseri emot honom, leder obönhörligt till det lyckliga slutet, i och med att det visar sig att mot alla odds Josefs odrägliga drömmar var sanna. Han inte bara skröt. Det *var* så. Han sade sanningen, den var outhärdlig, han fick fan för det, men det att det ändå var sanningen leder inte bara till hans egen upphöjelse utan även till alla deras, som försökte komma den på skam. Det är en sorts motsats till den grekiska tragedins ödesregler, där en ond profetia förkunnas, huvudpersonen motsätter sig den, och får fan för det i och med att den onda spådomen slår in. I Josefs fall visar det sig, att spådomen, som alla utom Josef försöker komma på skam, slår in och till allas häpnad visar sig vara god. Som om goda spådomar fanns, och som om de över huvud taget kunde slå in! I Bibeln påträffar man ingen optimism i klass med Josefs berättelsens. Det är till och med sällsynt i hela den efterföljande världslitteraturen. Och det märkvärdigaste är att författaren har lyckats göra denna totala optimism fullständigt logisk och trovärdig. De flesta lyckliga slut är banala, men detta lyckliga slut är det minst banala av alla och ändå samtidigt det lyckligaste av alla.

8. Summa

Genom dessa sex exempel ur Gamla Testamentets första skrift ser vi klart att fyra av dem har ett väsentligt drag gemensamt. Episoderna om syndafallet, Lots hustru, Isak och Jakob har med sin övermåttan koncentrerade text lyckats kommunicera mycket och mycket som vi har känt men som inte står i texten. Författaren har fått oss att läsa en hel del mellan raderna. Utan att i klartext dra egna slutsatser har han fått oss att göra det, och dessa slutsatser är mänskligt klara och entydiga. Vår upprördhet inför utdrivningen från paradiset, det oförglömliga mysteriet med Lots hustru, fåordigheten om Isak samt vår sympati för bedragaren Jakob kan icke mänskligt och logiskt förklaras annorlunda. Författaren har gjort sig skyldig till det miraklet att vi har förstått mycket mer än vad vi har läst.

Beträffande episoderna om Noak och Josef förhåller det sig annorlunda. Även här förstår vi väldigt mycket som inte står klart uttryckt, såsom Noaks besvär med djuren och Josefs egna stridiga känslor som tar sig uttryck i nyckfullhet, men dessa två berättelser måste först och främst betraktas som unika lyckträffar från författarens sida. Illustrationen av Noaks gigantiska företag och svårigheter medelst upprepningar in absurdum och den underbara illustrationen av försoningen till slut genom liknelsen om regnbågen, samt den underbara och storslagna tragikomedin om Josef och hans bröder, måste klassas som enastående utslag av ren genialitet. Noaks ark och Josefs öden och äventyr är de mest unika företeelserna i denna bok och de mest oförglömliga. Eftervärldens beundran för sagan om Josef illustreras inte minst i vår tid av Leo Tolstoj, som ansåg det 37-e kapitlet, som handlar om Josefs bröders konflikt med Josef, vara det yppersta i hela Bibeln, och av Thomas Mann, som under Hitlers tid skrev den största tyska romanen om detta judiska tema.

Låt oss nu se, när vi småningom övergår till ständigt profanare litteratur, i vilken utsträckning dessa båda fenomen upprepar sig: fenomenet att författaren lyckas kommunicera mycket mer än vad han säger, samt fenomenet genialitet. Det senare fenomenet kanske vi först så småningom närmare kan ge oss i kast med att definiera, om det kan definieras alls.

2. Homeros

1. Hektor

Homeros har det gemensamt med Shakespeare, den ende som har gjort honom äran stridig om att vara världens främsta skald, att han, ända sedan den kulturvärld gick förlorad som han var med om att skapa, har blivit föremålet för akademiska diskussioner som har gått ut på att bortförklara att han någonsin har existerat. Dessa två är de enda skalderna i litteraturhistorien vilkas existens och autenticitet man har betvivlat. Varför har man velat vetenskapligt likvidera just de två främsta skalderna i litteraturhistorien? Det är det verkliga mysteriet och inte om de verkligen har skrivit sina verk eller ej. Homeros dikter och Shakespeares dramer är lika suveräna och överlägsna i jämförelse med andra dikter och dramer i historien. Dikterna och dramerna finns där, och vi kan inte bortförklara dem. Lika litet kan vi bortförklara deras diktare vilka de än var, och vem deras diktare egentligen var är därmed egentligen ointressant. Det är verken som är intressanta och inte den som har producerat dem, ty verken är sådana att de helt ställer upphovsmannen i skuggan. Homeros och Shakespeare har utplånat sig själva i skapandet av sina mästerverk.

Iliaden är litteraturhistoriens första genomförda tragedi. Den handlar om Troja och trojanerna, deras söner och döttrar och deras undergång genom ett oblikt öde som Paris har skaffat dem i och med skandalen Helena, skönheten som Paris har

enleverat från Sparta och som hennes man därför ställer till med krig för, ett krig som varar i drygt nio år. Helena själv tar det tämligen lätt och betraktar kriget som pågår om henne snarast med ett, som man misstänker, roat löje. Hon föraktar sin enleverare och längtar hem till sin man i Sparta men låter sig hellre underhållas av kriget om hennes person än att hon gör något åt saken. Paris själv är en ytlig person, som är glad så länge han får behålla henne och som struntar i hur det går för övrigt.

Menelaos själv är sammanbitet beslutsam och fåordig och ämnar återvinna sin hustru och sin ära med vilka medel som helst. Hans bror Agamemnon är den egentliga ledaren för hellenerna: en imponerande man som inger respekt men som av drömmar låter sig narras till strategiska missgrepp. Agamemnon ser egentligen bara upp till den gamle Nestor, som inte duger mycket till i striden men som alltid säger de rätta orden. Hellenernas främste hjälte är Akhilleus, en hetlevrad oövervinnelig kämpe, som är svår att ha med att göra. Pålitligare och mera rättfram är då Diomedes, som är den ende bland hellenerna som vågar trotsa själva gudarna. Slutligen har vi då Odysseus, som i Iliaden ännu är en bakgrundsfigur som man inte får något närmare grepp om.

Alla dessa är medvetna om kampens hopplöshet och meningslöshet, när Iliaden börjar har kriget snart fullbordat sitt nionde år och behärskas fortfarande av fullkomligt dödläge, och ändå fortsätter alla dessa soldatdårar att kämpa för livet mot varandra och att ta livet av enstaka fiender här och där. Såväl trojaner som greker är liksom trålbundna av det öde som kriget är och som ingen kan avgöra. Allt är gudarnas fel, och ingen mänska kan göra något åt saken.

Även gudarna själva förhåller sig tämligen passiva och slappa. Några engagerar sig i striderna med dåligt resultat, såsom Afrodite och Ares, som båda blir sårade av Diomedes: de snarare klantar till det än hjälper någondera sidan. Apollon och Athena är då klokare, som går in för att skydda vissa gunstlingar från att råka illa ut. Och den som verkligen borde ingripa och avgöra detta meningslösa långsamma slaktande på båda sidor är den som gör allra minst: gudarnas fader Zeus själv, som mest sitter tyst och inte ens lyssnar till grekernas och trojanernas böner.

Ljuset i detta kaos av meningslöshet är trojanen Hektor, som verkar vara den ende som faktiskt försöker göra något åt saken och som egentligen hela Iliadtragedin handlar om. Han är den sannaste trojanen och nästan den enda ädla personen i hela skådespelet, och man får tidigt det intrycket att han och hans familj är Troja. De är tragedins huvudpersoner och egentligen de enda som råkar verkligen illa ut. Ty den tönten Patroklos kan man ju aldrig riktigt ta på allvar: han får vad han i sin dumhet förtjänar, medan Hektor minst av alla i handlingen förtjänar vad han får.

Redan när Hektor för första gången öppnar munnen framstår han i all sin klarhet och tragiska ställning: "Min bror Paris, det hade allt varit bäst för oss alla om du aldrig hade blivit född." Ingen förstår som Hektor hur tragisk och hopplös Trojas ställning genom Paris' förvållande är, men Paris är samtidigt ändå hans broder. Han vet att han borde befria staden från rötägget Paris och återlämna Helena till grekerna och så få slut på kriget och skona många människoliv, men det att Paris är hans broder tvingar honom till att stå ut med honom. Denna situation framstår klart mot slutet av den sjätte sången.

Ingen vet att Troja kommer att falla, men vi har våra aningar från början, och de besannas efter hand. I skeppskatalogen i andra sången visar det sig klart att grekernas styrkor är överlägsna trojanernas, i enviget i tredje sången mellan Menelaos och Paris drar Paris avgjort det kortaste strået och räddas med knapp nöd från att slaktas, och därpå bryts vapenstilleståndet mot alla regler av trojanerna fastän egentligen kriget enligt reglerna skulle ha varit avgjort genom Paris' nederlag och nesliga flykt. Men först i den sjätte sången står det fullt klart för oss som läsare att Troja måste falla. Och det framgår därur på ett synnerligen hjärteknipande sätt.

Man får det intrycket när man läser Iliaden att det egentligen är här i den sjätte sången som det egentliga dramat om Troja tar sin början. Ändå händer det ingenting konkret i sjätte sången. Ingenting händer, och ändå avgörs allt. Utanför murarna slaktas det för det vildaste i vanlig ordning, vi har vant oss vid det från de föregående sångerna, det ger oss ingenting nytt, den ständiga blodigheten, de drastiska dödssätten, det ständiga slamrandet av vapen som faller med de stupande är snarast redan monotont. Men så beger sig Hektor in till staden och talar med några kvinnor. Och ingenting i de föregående sångerna har varit så spännande som detta är, och det är i dessa samtal mellan Hektor och trojanskorna som allting avgörs. Och själva tycks de inte vara särskilt medvetna om det; det är bara vi som är det i så upprörande hög grad. Och hur kommer detta sig? Vad är det som händer egentligen i denna ganska kortfattade sjätte sång?

Uppmanad av den liksom de flesta andra så vidskeplige Helenos beger sig Hektor in till staden för att organisera Trojas kvinnor i en bön till någon av gudarna. Hektor bråkar aldrig med någon av sina egna vad han än tänker om dem, så han lyder sin enfaldige bror och går in till staden inte utan att först ha ingjutit litet extra kampanja hos sina kämparkolleger utanför.

När Hektor kommer in i staden håller vi andan. Här kommer något helt nytt som tvärt skiljer sig från alla de blodiga slagsmål vi hittills har fått bevittna. Vi känner på oss att något betydelsefullt här kommer att äga rum. Och vi håller andan tills det händer.

Och vi hålls i spänning tills det händer. Även Hektor själv blir märkbart alltmera spänd och orolig tills det händer. Låt oss följa honom på hans korta men intensiva lilla odysseé inne i Troja.

Redan vid porten blir han omringad av troernas hustrur och döttrar som ängsligt frågar honom hur det är med deras fäder och män och vilka av dem som ännu lever. Och Hektor kan inte trösta dem. Han är vanmäktig och kan endast be dem att offra böner till gudarna. Och både han och författaren vet, att "för många är jämmer att vänta".

I sin fader konung Priamos' palats möter han sin moder, som förvånat undrar vad han gör där och samtidigt ber honom stanna. Men Hektor har redan fått skyndsamt. Något har redan gjort honom upprörd och orolig. Han berättar sitt ärende för modern, att prästen Helenos bett Trojas kvinnor att i samlad tropp böna hos gudinnan Pallas Athena, (som utan att de anar det är den av gudarna som mest är emot dem,) och skiljs från henne strax med den undanflykten att han måste få den tröge odågan Paris med ut i striden. Och åter upprepar han hur tungt kriget och bekymret för Trojas framtid pressar på hans hjärta: "Fick jag bara se honom dö skulle min själ bli befriad från gruvligt bekymmer." Och det yttrar han till sin egen och sin egen broders mor.

Och kvinnorna bönar hos Pallas Athena, som givetvis slår dövörat till för dem.

Därnäst sammanträffar Hektor med Helena och Paris. Paris får genast en skopa av berättigat ovett: "För din skull brinner kriget i Trojas knutar! Upp då och slåss åtminstone till Ilions försvar om du är en man!" Endast Hektor kan väcka någon heder till liv hos Paris. Paris ursäktar sig, lyder och tar på sig rustningen. Ironiskt kommer då Helena med sitt ryktbara tal till Hektor:

"Stackars svåger! Det är inte lätt för er att ha mig, rysliga schismatiska kvinna, i ert hus! Hur många gånger har jag inte själv önskat att jag aldrig blivit född! Men när nu allt det onda ändå händer, ack, att då mannen som rövade mig ändå hade varit en värdigare och tapprare man med heder och känsla i kroppen! Men denne har ingen skam och kommer aldrig att stadga sig, och det får han fan för en vacker dag. För hans skull har oss alla drabbat en skam så stor att vi blir en visa för alla tider. Men stanna du, stackars svåger, och vila en aning. Du är ju den som får lida mest för din usle broders skull och för min äreförgätenhet."

Hektor blir av detta endast mera orolig och upprörd. "Mana i stället på din man att bättre skynda sig. Själv längtar jag redan tillbaka till striden. Tiden är mig knapp, och jag måste även få se min maka och son innan jag återvänder."

En känsla har smugit sig över Hektor och oss och bemäktigat sig honom. Han anar hur hopplös situationen är. Åsynen av den lättsinniga Helena och den ansvarslösa Paris och medvetandet om i vilken fara staden befinner sig för deras skull är nästan redan outhärdligt för honom. Och han får extra bråttom att träffa sin maka, som allena kan trösta honom.

Men maken är inte hemma. För att ytterligare situationen skall tillspetsas är hemmet tomt så när som på tjänstekvinnorna, som dock vet, att Andromakhe med sin son begivit sig upp på muren då hon hört hur illa det gick för trojanerna inför Diomedes' anstorm. "Hon skyndade till muren som om hon var ifrån sig av oro." Detta är till för att ytterligare stegra vår spänning och oro: ett tidigt dramatiskt trick. Och vi måste göra oss den stora mödan och besväret att klättra ända upp till Ilions väldiga torn för att få träffa Hektors fru Andromakhe.

Vi känner hur Hektors hjärta snörps samman. Där ute väntar hans bröder och landsmän på hans bistånd i striden, och han får inte träffa sin familj kanske för sista gången. Han vet inte, men det kan vara sista möjligheten för honom att få träffa sina käraste.

Hektor styr sina steg tillbaka till porten ut från staden. Mellan krigets plikt och familjens fröjd väljer han det förra som den man han är. Men vilken lycka! Emot honom på gatan kommer hans hustru med en tjänstepiga som bär deras lille son Astyanax. Lyckan är fullkomlig. De förenas, och Hektor känner frid inför det osvikliga moraliska stöd som hans hustru innebär för honom, och han kan tillfälligt koppla av. Nu kan han lugna sig efter all den oro som alla de föregående kvinnorna och särskilt Helena och Paris har ingivit honom. Och så säger hans hustru, hans livs enda tröst, till honom:

"Älskade man, ditt mod blir din död, och du ömkar dig inte över din älskade pilt, så skön som en tindrande stjärna, eller över mig, som snart skall bli änka, ty snart skall grekerna döda dig och samfällt storma an för att förinta vår stad. Men från den dagen skall det ingen glädje mera finnas för mig och för världen utan endast jämmer och ve och elände, och då vore det bättre att gömmas i jord än att vidare leva. Du är för mig fader och moder och bröder, ty ingen av dem har jag kvar. Så återvänd nu icke till striden, var blott du kan dö, utan stanna hos oss och förbarma dig över oss. Gör ej din gosse till faderlös och ej din hustru till änka!"

Vilken förkrossande tröst! I stället för den tröst, optimism och uppmuntran som Hektor så innerligt väl behöver efter mötet med de andra trojanska kvinnorna kommer här det mörkaste tänkbara framtidsprospekt som en allt förintande profetia. Vi vet med ens att här och nu i just detta ögonblick är kriget redan förlorat, och vi anar att det också genast står klart för Hektor. Andromakhes ord är för profetiska för att kunna lämnas därhän.

Men Hektor vore inte Hektor om han inte genast fann sig i i situationen och handlade därefter. Han svarar lika klart som han tänker och bär sin resignation med jämnmod:

"Ej kan jag ställa mig feg. Du vet att jag måste tillbaka ut i kriget. Väl förstår jag och känner jag i hjärtat att Troja skall falla, men mera än för det oroar jag mig då för hur det skall gå för dig och för vår son. Blir ni då bortsläpade i smälek och gjorda till slavar hos någon simpel grek? I så fall är det bättre att jag dör innan jag får höra er jämmer." Hektor bygger vidare på Andromakhes profetia och drar alla konsekvenserna därav. I ett förklarad ögonblick har hela deras och Trojas ohyggliga framtid uppenbarats för dem, de har konstaterat uppenbarelsen och accepterat den som redan fait accompli, och de vet att de ingenting annat har att göra än att bära och uthärda det och göra det bästa av saken. De skiljs, och när Andromakhe kommer

hem till sig begråter hon och alla tjänstekvinnorna honom som redan förlorad. Andromakhe vet att hon har sett sin man för sista gången.

Men Hektor går beslutsamt till striden och säger till Paris: "Du kan nog slåss när du vill, men du gör det inte på allvar och tar saken för lätt. Därför blir du så ofta hånad av de andra krigarna, och när man tänker på vad de måste lida för din skull blir man närmast förtvivlad. Men låt oss nu jaga bort grekerna från Troja!"

Hektor vet att kriget är förlorat, och medveten därom går han in för att göra sitt yttersta för staden och dö. Han driver grekerna ner till skeppen och lyckas nästan bränna deras flotta, och så gör han sin och Trojas dödsdans till ett subliment triumferande skådespel. Han skulle genom Andromakhe få veta att undergången var oundviklig för att kunna göra denna undergång så praktfull, vacker och storartad som den därigenom blev för alla tider.

Homeros har i denna sjätte sång helt tagit oss med överraskning, och vi vet knappt själva hur det har gått till eller vad som har hänt. Efter fem sånger utan annat än oavgjorda monotona slagsmål och ett oändligt utdraget dödläge har han plötsligt kastat oss Trojas öde rakt i ansiktet och det på ett sätt som verkar rena trolleriet. Ty Trojas öde har här avgjorts inte ute i striden var folk har kämpat i nio år för att få det avgjort utan i ett sammanhang som skulle ha erbjudit endast frid och ro och lycka. Under sina samtal med de trojanska kvinnorna har Hektor sökt sig fram till sitt öde och slutligen funnit det. Det har varit en smärtsam men nödvändig eskapad. Nu när han vet det värsta och känner oddsen kan han göra sitt bästa. Nu när Homeros har visat oss vad det kommer att bli av alltsammans har han därigenom givit sin berättelse dess fulla ram och form, som han nu desto bättre kan utfylla. I och med denna sjätte sång är konstverket redan formfulländat.

2. Men....

Samtidigt så förekommer det i denna så underbart uttrycksfulla sjätte sång för första gången hos Homeros påfallande svagheter och fel i kompositionen som ställer hela formfulländningen i Iliaden på kant. Hur kan Homeros just här göra sig skyldig till det felet, att han dels låter Hektor och Andromakhe mötas just vid utgången från staden vid den Skajiska porten, och att han sedan låter Andromakhe säga till sin make: "Stanna här uppe på tornet!" Skall det vara underförstått att Hektor och Andromakhe under sitt alltför korta samtal tillsammans gör sig det besväret att bestiga detta höga torn fastän hon just har kommit ner därifrån med tärnan och pilten? Det är inte logiskt. Och vad menar Homeros med att mitt i deras känslomättade upprörda samtal låta Andromakhe ge sin man goda råd om hur staden bäst bör försvaras, vilket har intet med det övriga i deras samtal att göra, och vilket Hektor inte bemöter med ett ord? Med fog har man tvivlat på att denna passus är äkta, ty den passar inte alls in i sammanhanget. Men den finns där, och den stör, ty den förgrovar Andromakhes mjuka och lidande karaktär, och den tar bort udden av deras samtal, och samtidigt kan den varken förklaras eller bortförklaras. Hur kunde Homeros klanta till det så mitt i sitt skönaste ögonblick? Det är inte så konstigt att en sådan lapsus som denna har lett till berg av problematiska spekulationer i vad som kan ha hänt med texten och frågor som: Vad är Homeros och vad är inte Homeros? Har texten fördärvats och sedan lagats slentrianmässigt? Har vissa viktiga upplysningar till läsaren kommit bort? Har Homeros sovit? Det sista är tyvärr det troligaste. Och det är det egentliga stora homeriska problemet: hur kan en så utomordentligt förstklassig skald som Homeros är göra sig skyldig till sådana missar?

Det finns bara en förklaring, och det är, att Homeros, då han skrev detta avsnitt, måste ha skenat iväg med sig själv och sina känslor för innehållet. Det märks nästan tydligt att författaren själv är upprörd i detta avsnitt. Han står officiellt på grekernas

sida, som ändå sista slutligen har rätt, men han plågar sig själv och oss och grekerna med att göra Hektor, en trojan, till den mest sympatiske och ädlaste av alla, denna förnuftige ädling, som struntar i järtecken hur tydliga de än är och hellre förtröstar på Gud. Och av denna spänning som uppkommer genom problemet att grekerna har rätt men att trojanen Hektor är bättre bygger han upp hela den storslagna episka katedralstrukturen.

Ingenstans är just denna spänning så akut som i mötet mellan Hektor och Andromakhe, och författaren blir själv offer för den. Han är så upprörd av situationens känslighet att han glömmer att Hektor och Andromakhe står på marken och inte uppe i tornet, och i ett försök att återvinna sitt eget herravälde över denna situation, vars känslighet har passerat förbi hans egen kontroll, låter han Andromakhe plötsligt tala om det krig som både Hektor och Homeros längtar tillbaka till och som de kan behärska bättre än sina egna känslor inför Andromakhe. I och med att Homeros genom Andromakhe låter spänningen släppa en aning kan han genomföra den känsliga kompositionen och låta Hektor besinna sig och ge uttryck åt sina värsta farhågor och de logiska konsekvenserna av situationen. Genom att tala om kriget ger Andromakhe luft åt Hektor så att han kan acceptera det outhärdliga. Annars hade det helt enkelt varit outhärdligt och mera teatraliskt och modernt än episkt och homeriskt.

Detta var ett försök att lösa en av Homeros' omöjligaste ekvationer, som man tidigare har lämnat olöst emedan man har antagit att Homeros har sluddrat i sömnen. Men sanningen är att Homeros endast har varit mänsklig som ingen annan.

3. Hektors död

Vi kan nu inte bara nöja oss med denna sjätte sång och dess tillspetsade problemställning utan att också kasta en blick på hur författaren löser den. Efter femton sångers ständigt tilltagande bravur, under vilka Zeus' och Apollons älsklings Hektor nästan sätter eld på grekernas flotta och lyckas få Agamemnon, Diomedes och Odysseus utslagna ur kriget inträffar så Hektors död efter den fruktansvärde Akhilleus' återinträde i striden genom omständigheterna kring hans naive vän Patroklos' död. Låt oss se hur Hektor dör.

Det verkar som om gudarna allena är skyldiga. Hektor stannar utanför Troja för att göra upp med Akhilleus, men denne är klädd i en ogenomtränglig rustning smidd av en gud enkom för honom. Zeus, gudarnas fader, den allsmäktige, gör ingenting utan tittar bara på. Alla gudar överge Hektor utom Apollon allena, som är den enda guden i hela Iliaden som konsekvent står på Trojas sida. Pallas Athena förkläder sig i Hektors älsklingsbroders gestalt och ger på det sättet Hektor falska råd, som lyder dem, i tron att hans bror står vid hans sida. Akhilleus slungar sin lans mot Hektor som duckar, och Hektor slungar sin lans mot Akhilleus och träffar, men Akhilleus har en gudomlig rustning på sig som skyddar honom. Båda har därigenom förlorat sina lansar, men Pallas Athena ger i smyg tillbaka Akhilleus hans lans. Hektor vet inte detta och vågar sig därför i närkamp med svärd. Därpå är det en lätt sak för Akhilleus att sticka sin lans i Hektors hals.

Det mest betydelsefulla i detta är det enda som allfader Zeus gör i det hela. Han tar sin våg och lottar ut vem av de båda hjältarna som skall dö. Hektors vågskål sjunker medan Akhilleus' stiger. Därmed är Hektors öde avgjort för den högste gudens del. Och det har avgjorts genom lottning.

När Hektor dör vädjar han till Akhilleus' ädelmod och mänsklighet och ber honom: "När jag är död, så låt inte hundarna äta mig, utan lämna mitt lik åt de mina, att de må sörja och begrava mig, och de skall rikligen löna dig därför med dyrbara skänker av koppar och guld." Men den råde Akhilleus svarar: "Lika säkert som jag

skulle vilja äta dig rå är det att inte en hund skall jagas från din kropp, utan hel och hållen skall du styckas och hackas ihjäl av fåglar och hundar." Och då dör Hektor med det löftet till Akhilleus att denne snart skall följa efter.

Och därefter följer Akhilleus' skymfliga behandling av Hektors lik. En sådan råhet som Akhilleus gör sig skyldig till mot den döde Hektor är unik i litteraturhistorien. Han släpar liket efter sin vagn icke i en eller två eller tre dagar utan i tolv dagar. Och den enfaldige Patroklos ges en konungs begravning med festspel och idrottslekar som alla greker deltar i med fröjd medan den skymfde Hektors lik hela tiden vanhelgas bredvid.

Hur reagerar Andromakhe, den främste trojanens hustru? Hon anar inte att hennes man är död utan arbetar glad hemma vid vävstolen och förbereder ett varmt bad åt sin man inför hans återkomst. De andra trojanerna anar det före henne, och hon hör deras klagan. Hon anar genast oråd och kommer lagom upp till tornet för att se sin mans nakna lik bundet bakom Akhilleus' hästar släpas bort över den steniga marken.

Det sista ordet över Hektors död bland trojanerna har Helena, som framhåller att Hektor var den enda bland trojanerna som alltid behandlade henne som kvinna med hänsyn och överseende.

I allt detta står det väldigt mycket skrivet mellan raderna. Utan att direkt säga ett ord mot gudarna eller kriget får författaren här hela kriget att framstå i sin totala gudlöshet: de yttersta, mest omänskliga och skändliga övergrepp begås, och ingen gud gör något åt saken utom de som hjälper till, den osympatiska Hera och den häpnadsväckande omoraliska, falska och orättvisa Pallas Athena. Och Allfadern lottar ut vem som skall dö. Och över Hektors lik fröjdas och festar hellenerna efter att massvist ha begravt sina lansar i Hektors lik långt efter att han dött: Akhilleus var inte ensam i likskändningen. Kan man tänka sig något gudlösare?

Till slut måste Homeros göra något för att i alla fall rädda gudarnas ansikte, varvid den bäste, den ende neutrale guden Hermes skickas till Priamos för att hjälpa honom få tillbaka åtminstone sin sons lik. Så vidtager den idylliska och gripande försoningsscenen mellan den gamle kung Priamos och busen Akhilleus, som här för första gången äntligen får något sympatiskt över sig. Men vi vet alla att han snart skall dö och att Troja snart skall falla. Med denna försoningsscen avslutar Homeros Iliaden. Han har genom historien om Hektor redan uttryckt krigets yttersta gudlöshet. Han behöver inte skildra Trojas ohyggliga fall för att ytterligare klargöra sin mening. Han har skildrat det bästa i kriget genom Hektors gestalt och det sämsta genom omständigheterna kring hans död. Att fortsätta skildra det sämsta utan dess goda motpol Hektorsgestalten skulle ha varit smaklöst.

Och därför avslutar han hela Iliaden med Hektors gravläggning. Och ingenting är så uttrycksfullt i hela Iliaden som dess omätliga innehålls allra sista ord, som är namnet på Hektor.

4. Odysseus

Odysseus är framför allt berömd för sin mänsklighet. I 2700 år har nu få berättelser i historien varit så populära och älskade som Odysseen alltjämt är mer än någonsin framför allt för dess "omätliga mänskliga djup". Vari ligger då detta mänskliga, som är så karakteristiskt för just Odysseus och ingen annan?

Redan vårt första intryck av honom i Iliaden är mera mänskligt och varmt än av någon annan grek. I det stora grälet mellan Akhilleus och Agamemnon, som Iliaden inleds med, om två stackars kvinnliga fångar som, fastän bråket gäller dem, helt åsidosätts genom att det futtiga grälet får sådana orimliga proportioner och sätts i första rummet, är det Odysseus som från början får spela den försonande rollen.

Prästen Kryses ber hos Agamemnon att få tillbaka sin dotter som denne har stulit och begagnar som frilla, och Agamemnon vägrar om han inte får en annan frilla i stället. Omständigheterna tvingar Agamenon att återge Kryses hans dotter varpå han egenmäktigt i stället stjal Akhilleus' fångna frilla Briseis från denne. Därur uppstår grälet.

Kryses har fått lida mycken smälek för Agamemnons stolthets skull, och just därför framstår Odysseus i en så hjärtevärmade god dager när han blir den som återger den gamle prästen hans dotter, vilket dessutom leder till att Apollon, vars präst Kryses är, upphör med att sprida pesten hos grekerna.

När slutligen Odysseus har lyckats få Akhilleus försonlig igen i den nittonde sången är Akhilleus på ett så mordiskt humör att han omedelbart vill göra processen kort med Troja. Men Odysseus säger då:

"Nej, låt oss inte genast ge oss ut i en strid som blir långvarig på fastande mage, utan låt oss först besegla den stora försoningen medelst festhekatomber till gudarnas ära och rikligt med mat och med vin, ty sådant ger mod och ger styrka. Sedan orkar man bättre kämpa tills solen går ned, medan om vi nu genast återupptager den rasande striden vi blott kommer att trötta ut oss och snart börja vackla. Så låt oss nu blott ta det lugnt och besegla er pakt, Agamemnon och tappre Akhilleus, så att den består till den yttersta dagen av kriget, med att i kamratskap och samkväm med mat pigga upp oss och odla vår styrka."

Man får här klart bilden av den överlägsne diplomaten med eftertänksamt vett som bättre förstår de andras bästa än de själva och som kan manipulera dem till rätta. Och det framgår ganska klart, att det utan Odysseus' råd och initiativ knappast hade kunnat åstadkommas en så total försoning mellan grekerna och Akhilleus så snabbt. Naturligtvis var Patroklos' död den avgörande faktorn, men initiativet var redan taget innan dess.

Så kommer vi då till Odysséen, vars huvudperson Odysseus är. Aldrig någonsin har väl en huvudperson så effektivt introducerats i en roman. Berättelsen börjar försiktigt utan några drastiska händelser, huvudpersonens son går hemma och undrar över sin faders öde och diskuterar det och frågar om det hos alla de andra hemkomna grekerna, av vilka den ene gått hårdare provningar till mötes än den andre: Agamemnon mördades vid hemkomsten av sin gemål och hennes älskare; Aias, den ypperste av grekerna efter Akhilleus, dog nesligt efter krigets slut; Menelaos drevs omkring av stormar ända till Cypern, Fenikien och Egypten innan han äntligen fick komma hem, deras olika ödens hårdhet och påfrestningar upptrappas mer och mer från individ till individ, och alla undrar de över Odysseus, som ingen vet någonting om. Till slut får Telemakhos, hans son, veta, att hans far vistas på en öde ö någonstans varifrån han inte kan komma loss.

Och så följer den femte sången, var gudarna samlas och dryftar problemet Odysseus, som tydligen är dem en obehaglig stötesten och som Allfaderns egen bror envist hatar och förföljer, varpå Odysseus äntligen introduceras. Han bygger en flotte och lämnar äntligen Kalypsos ö, var han har hållits fången i sju år, och med denna flotte lider han ett makalöst skeppsbrott utanför Kerkyra, fajakernas ö. I denna sång kastar Homeros plötsligt, efter fyra förrädiskt lugna inledande sånger, hela problemet Odysseus oss i ansiktet på sedvanligt överväldigande homeriskt manér. Och vari ligger Odysseusproblematiken? Jo, Odysseus är en variant på Job, den av Gud orättvist slagne och förföljde, som får lida i det oändliga utan påtaglig orsak hur god och rättfärdig han än är. Detta problem med den goda människan som får lida orättvist, godhetens fåfänglighet och meningslöshet, är ett evigt, tidlöst, universellt och olösligt problem. Ty lika litet som den goda människan kan undvaras i den mänskliga tillvaron, så kan man undvika att han orättvist får lida.

Vi skall nu nöja oss med att genom några exempel och citat helt enkelt ge exempel på Odysseus' berömda mänsklighet.

Den odödliga nymfen Kalypso vill ha Odysseus till sin man och förläna honom odödlighet. Men Odysseus svarar då: "Jag vet, Kalypso, att du är evigt ung och att din skönhet överträffar alla andras och särskilt min hustru Penelopes, men ändå längtar jag hem. Varje dag som förrinner längtar jag hem till mitt hus och skulle hellre på nytt riskera mitt liv för att få se det än avstå från Penelopes dödlighet för din och min odödlighet. Hellre förblir jag dödlig och dör än att jag avstår från min familj." Han erbjuds alltså odödlighet hos den evigt unga Kalypso men föredrar att förbli dödlig och nästan med säkerhet offra livet i ett sista försök att få återse sitt hem, sin hustru och sin son.

I sjätte sången yttrar Odysseus under samtalet med Nausikaa: "Icke en ädlare lott eller sällare gives, än när hustru och man, som innerligt älska varandra, sköta tillsammans sitt hus, sina vänner till fröjd och främst sig själva till ära." Har det någonsin i litteraturen funnits en bättre äkta man än Odysseus?

I sjunde sången misstänker fajakernas konung Alkinoos att Odysseus kan vara en gudomlig person i mänsklig förklädnad och uttrycker denna goda misstanke, varvid Odysseus faller de oförlömliga orden:

"Tänk inte så, Alkinoos! Ingenting har jag gemensamt med de odödliga gudarna och allra minst i skönhet och växt, utan dödliga människor liknar jag endast. Känner ni någon som mera än andra fått dragas med kval, så är jag som han. Men innan jag berättar om mina lidanden, så låt mig få äta i ro först. Ty det finns inget så oförskämt som den bedrövliga magen, som alltid hårt kräver att först man skall tänka på honom, hur mycket man än måste lida för övrigt, i vilket betryck man än är och hur plågad man än är i sinnet av sorgerna. Magen kräver beständigt att man skall förtränga sitt minne hur tungt det än är för att blott mätta honom med mat och med dryck. Så låt mig nu göra det. Och sedan måste ni hjälpa mig hem, ty jag vill gärna dö när jag åter fått skåda mitt hem, min familj, mina kära, mitt gods och mitt husfolk."

Hur kommer Odysseus vid besöket hos cyklopen på den genialiska idén att uppge sig själv svara vid namnet Ingen? Han kan inte ha förutsett att cyklopen Polyfemos skulle ha gastat ut till sina grannar, att Ingen hade gjort honom illa. Odysseus måste ha gripit detta namn ur luften genom en ingivelse, som det inte ens framgår ur texten att någon gud skulle ha stått bakom. Häri ligger ett mysterium som kanske är Odysseus' karaktärs innersta hemlighet: Odysseus är allt, men för sig själv i sitt undermedvetna menar han egentligen att han ingenting är. Odysseus' karaktär är den yttersta mänskliga storslagenheten i den fullständiga ödmjukhetens förklädnad.

I den elfte sången slår oss ett yttrande av Odysseus som ett direkt citat ur Bibeln: "Allt har sin tid; att berätta har sin och att sova har sin tid." Plötsligt mitt i Odysseén hittar vi självaste konung Salomo! (Predikaren kap. 3) Och vad gör han där? Kan Homeros ha varit bekant med de bibliska skrifterna? Vi kan inte bortse från att grekerna konstruerade sitt alfabet på grundval av det fenikiska, som konstruerades på grundval av det hebreiska. Hur föga troligt det än är att Homeros kände till Bibeln kan det faktum att det i den grekiska mytologin förekommer bibelcitat inte utplåna den misstanken att det kan ha varit möjligt.

Odysseus får såsom den ende tillträde till dödsriket. Han ensam får träffa alla de avlidna grekiska hjältarna och tala med dem, som Agamemnon, Oidipus, Akhilleus, Aias och alla de andra. Och de frågar honom om förhållandena uppe på jorden, och just genom att han ensam fått genomgå de prövningar som varit de svåraste vet han ingenting om Menelaos, Agamemnons son eller Akhilleus' son och kan han inte svara dem. Vilken ironi! Den ende som på grund av sina prövningar får träffa de döda är också den ende som inte kan upplysa de döda om vad de önskar veta. Samtidigt är detta mänskligt som ingenting annat. Och vi får här bilden av Odysseus

som genom sina gränslösa lidanden och besvikelser därigenom får en inblick i en annan dimension av verkligheten som de flesta normalt är blinda för.

Den intressantaste av de fyra alltför korta sånger som behandlar Odysseus' irrfärder är den sista. Här möter oss mysteriet med sirenerna och mysteriet med solgudens oxar. Berättelsen om sirenerna är en av de mest svårtolkade episoderna i hela Odysséen. Vad är dessa sirener egentligen för något? Det får vi aldrig veta. Vi får bara veta att de sjunger så gudomligt vackert att alla som får höra det självmant slår sig till ro hos dem och stannar där för gott tills de faller ihop. Vi får veta att det omkring sirenerna ligger förmutnade människolik i högar men inte att sirenerna är kannibaler. Man kan tolka detta som en erfaren sångares nyktra syn på musiken, vars trollmakt han är alltför väl förtrogen med: dess trollmakt kan vara fatal för förnuftet.

Solgudens oxar är det till det yttre minst drastiska och dramatiska av Odysseus' äventyr men ändå det grymmaste och hemskaste. Här drabbas Odysseus till fullo av ett öde som verkligen är ont. Han har blivit varnad för solgudens oxar och ämnar undvika faran med att segla förbi dem, men hans män är uttröttade och kräver vila i land, och de har ett starkt argument i att det under natten troligen blir storm, vilket det också blir. Odysseus får dock sina män att lova att inte röra solgudens präktiga boskap, som finns på ön.

Men de kvarhålls på ön genom dåligt väder i en hel månad, och under tiden tar deras skeppsförråd slut. Vilket oblikt öde! Odysseus' manskap svälter, och ön är uppfylld av präktig boskap som de inte får röra. Frestelsen är värre än vad den var i fallet med Adam och Eva: här är frestelsen snarare ett tvång om inte rentav utpressning. Och männen faller för den, och när Odysseus sover passar de på med att slakta den heliga boskapen och förse sig. Det är värre än ett helgerån, det är rena hädelsen, och endast Odysseus fattar det. Hans närmaste vän bland sjömännen, Eurylokhos, har förrätt honom, och han är fullständigt ensam. Den oundvikliga undergången för dem alla utom för Odysseus själv följer, de lockas ut på ett fridfullt hav som överraskar dem med storm som de alla går under i, och endast Odysseus driver efter tio dygn i land på Kalypsos ö var han sedan kvarhålls i sju långa år under oändlig gråt och suckan och klagan.

Det viktigaste med Odysseus' provningar nämns aldrig i klartext, och ändå är det detta som imponerar mest på oss. Meningen ligger förborgad i den genialiska kompositionen. Vi har sett hur ingenting hände i de första fyra sångerna, hur sedan plötsligt ett ofattbart pinsamt mänskligt öde kastas oss i ansiktet i den femte sången om Odysseus' flotte, ett öde som i sin djupa smärta är oss obegripligt, och nu har vi på ett sätt vars logik och naturlighet tagit oss med överraskning plötsligt fått hela bakgrundsbilden. Vi har fått nyckeln till Odysseus' öde och karaktär, men denna nyckel är för oss på något sätt opåtaglig.

Vari består då Odysseus' dilemma, som vi beklagar att vi inte kan hjälpa honom ur? Vi har tidigare sett hur Odysseus är förföljd av en vredgad gud. Problemet når sin spets genom episoden om solgudens oxar. Odysseus visste om faran med dessa oxar, och han visste hur han skulle undvika den. Av alla farorna på hans väg var den den lättaste att undvika. Men gudarna tvingade honom till att duka under just för den av alla farorna. De tvingar honom och hans män att stanna på ön i en hel månad med svältande magar och den djävulska läckra, oemotståndliga frestelsen dagligen för sina ögon. Det är beundransvärt att de står ut så länge.

Skeendet är otvetydigt och situationen är klar. Hur hög är inte Odysseus' ängslan inför vad han vet att hans män kommer att ta sig till! I en månad har han tjatat om att de inte får komma vid oxarna, och nu svälter hans män i brist på föda! Spänningen är outhärdlig, och hans egen ställning håller på att bli ohållbar. I ett sista försök att blidka gudarna går han så upp på berget för att bedja till dem, och just i hans heligaste ögonblick slår gudarna till mot honom: han försänks i sömn av dem efter

väl uträttad bön, och medan han sover äger den stora händelsen rum. Han vaknar upp till ett *fait accompli*, och hans största smärta blir den vissheten att gudarna har tvingat honom och hans män till en ondska och ett brott som de aldrig var villiga att begå, och för detta skall de alla orättvisligen av gudarna straffas med döden.

Detta är ett religiöst problem. Det är inte så konstigt att Odysseus sedan stannar i sju år på Kalypsos ö fullt sysselsatt endast med att grubbla. I dagens samhälle skulle dessa sju år hos Kalypso ha motsvarat en sju år lång vistelse på ett vilohem eller sinnessjukhus. Om vi sätter oss in i Odysseus' situation så måste vi med honom allvarligt tvivla på den goda försyn, som slagit honom så hårt fastän han är så god. I dessa sju år hos Kalypso, som vi aldrig får veta något närmare om, och den oändlighet av svårmod och grubbleri som de inrymmer, ligger den verkliga nyckeln till Odysseus' personlighet.

Och problemet löses ej. Odysseus förblir hatad av gudarna även efter dessa sju års resignation, aldrig drabbas han hårdare än när han för första gången på dessa sju år vågar sig ut igen, och när fajakerna slutligen hjälper honom hem till Ithaka drabbas även detta positiva och konstruktiva folk av gudarnas orättmätiga vrede som straff för att de hjälpte Odysseus, och det straff som drabbar hela detta folk måste anses som inte bara omänskligt utan rentav gudlöst i det att deras framtid tillintetgöres. De ber för att den skall undvikas, men såsom vi lärt känna gudarna har vi föga hopp om att förbannelsen inte skall träda i kraft. Hur litet Iliaden och Odysseen för övrigt än har gemensamt, så har de dock den ytterst väsentliga röda insmugna tråden gemensamt, som är så väl kamouflerad i det att varken författaren eller någon av hans karaktärer någonsin yttrar någonting mot någon gud, men som dock ständigt då och då så tydligt upprepar och påvisar, att författaren har en gås oplockad med Gud.

5. Slutet

I och med Odysseus' hemkomst inleds Odysseens nedgång och fall. Den tragedi som beskrivs i Odysseus' irrfärder överträffar vida Iliadens i mänskligt patos och hisnande känslösvall, men i och med Odysseus' hemkomst vänds tragedin till litteraturhistoriens första men tyvärr icke sista blodiga hämndhistoria med ett lyckligt och falskt slut. Emellertid varar Odysseus' och Homeros' mänsklighet till slutet, och den skall vi hålla oss till.

Konung Odysseus' hemkomst är lik ingen annan konungs hemkomst. I stället för att omedelbart gå hem, göra upp med friarna och omfamna sin hustru som sig bör inleds här ett komplicerat händelseförlopp, ty den mördade Agamemnon har varnat Odysseus för att fira sin hemkomst och lita på kvinnor, och Odysseus följer rådet, även om han vet att hans hustru Penelope är världens mest trogna och dygdiga. Han kommer hem som en stinkande tiggare klädd i trasor, smutsig och jävlig med rinnande ögon, och nöjer sig till att börja med med att söka upp slaven som vaktar hans svin. Svinvaktarens hundar skäller ut den eländige tiggaren, och Odysseus måste sätta sig i lorten på marken och kasta ifrån sig kappen om han inte vill att hundarna skall äta upp honom.

Men denne stackars gamle skraltige svinaherde gör Homeros till den förste jämlike som Odysseus har träffat på under sina krig och irrfärder. Aldrig tidigare har vi mött någon som har kunnat mäta sig med Odysseus i slughet, alla som han mött har varmt beundrat honom, som Akhilleus och fajakernas konung Alkinoos, eller åtrått honom, som Kirke och Kalypso. Alla har satt honom högre än sig själva. Så kommer han till denne svinaherde, som hellre nattetid ligger hos sina svin än inomhus, och finner i honom en äkta vän som till och med ömkar sig över honom. För första gången talar Odysseus till en annan människa som till en som är honom

jämbördig i allt, och denne hans förste jämlike är en slav som vaktar svin. Och hos denne svinvaktare är Odysseus välkommen. Och han skulle icke vara välkommen någon annanstans i sitt rike Ithaka.

Och noggrant döljer Odysseus sin identitet för svinaherden. Här möter vi åter Odysseus i rollen som "Ingen": den gränslösa ödmjukheten. Och svinaherden är så förståndig att han vägrar att tro på Odysseus' amsagor om att Odysseus snart skall komma tillbaka. "Försök inte," säger svinaherden, "bedragare som sprider falska rykten har vi nog av." Denne Odysseus' trognaste tjänare tror minst av alla att Odysseus någonsin mer skall komma hem.

Och de sitter där i den torftiga hyddan och gaggar komiskt med varandra som två gamla gubbar som varit klasskamrater, och de förstår varandra fullkomligt, just tack vare att den andre inte vet att hans kompis är hans konung. Och vi får åtskilliga prov på Odysseus' mänsklighet: "Ingenting finns för mänskan så svårt som att flacka beständigt; ty för den fasliga magens skull får man lida så mycket, när man skall irra i världen omkring under nöd och förtvivlan." Men detta är redan en upprepning. Den sista originella sång som Homeros komponerade var Odysseus' fjortonde.

Man kommer inte ifrån att Odysseus lider även av vanära. Det vilar något föraktligt över mannen som aldrig handlar snabbt utan som trögt och eftertänksamt genomför sina projekt med list, lögnaren som inte för sina närmaste Penelope, Eumaios och andra trogna tjänare talar om vem han är, den hemvändande äkta mannen som låter sig skymfas och förödmjukas av sin alltjämt vackra hustrus talrika unga och ståtliga friare utan att han försvarar sig, den eländige tiggaren som blir till ett spektakel inför friareskaran i och med att han nedlåter sig till att gå i närkamp med en ännu eländigare tiggare, och den gamle gubben som tar en så blodig och intolerant hämnd på den sköna ungdomen för dess lättsinnes skull och som frossar i blodbadet. Ingen litterär gestalt i historien är så litterärt föraktad i litteraturhistorien som Odysseus. Ingen grekisk diktare efter honom (utom Aiskhylos) har någonsin annat än hån och förakt till övers för honom, och detta agg till hans person utvecklar Vergilius till hat, varpå han av Dante förpassas till helvetets hetaste djup tillsammans med den ännu tapprare Diomedes. Det allmänna föraktet för Odysseus' person i litteraturen är ett häpnadsväckande fenomen för att det är så unikt, och alla som öppet avskyr Odysseus har dessutom det gemensamt att de alla är stora beundrare av Homeros, som ingen av de talrika Odysseus-belackarna någonsin yttrar ett ont ord om. Samtidigt kommer man inte ifrån att Odysseus mer än någon av Homeros' gestalter måste vara något av ett självporträtt.

Vi har här även litteraturhistoriens första thriller. Det vilar en glödande spänning över skeendet i Odysseus' hem före massakern. Friarna är en vacker skara ungdomar som aldrig gjort sig skyldiga till annat än tanklöshet och som därför varken Penelope eller Telemakhos har hjärta att köra ut, tack vare dem är det fest hemma vareviga dag, och Penelope har inte hjärta att säga rakt ut att hon aldrig ämnar gifta sig med någon av dem. För att slippa tala om detta tar hon till det berömda vävstolsknepet, som dock avslöjas efter tre år strax innan Odysseus kommer hem, och vävstolsknepet har endast den konsekvensen att friarna blir kåtare än någonsin. Så kommer Odysseus som tiggare och slår sig ner i huset och blir genast en kontroversiell person som ger upprepade anledningar till tvister och slagsmål och som helt förstör friarnas feststämning, som i stället ersätts av en obehagligt jäsande spänning. Till råga på allt kommer Telemakhos hem och är plötsligt en man som plötsligt har en oförskämt uppkäftig attityd till friarna, vilket han inte har haft förut. Och de intet ont anande friarna festar bara på, ignorerar all den lilla intuition de har och alla varningstecken och går samtliga under i en upprörande massaker utan like jämte samtliga sina mätresser, som alla hängs. Vilken brist på diplomati från Odysseus' sida! Men hela Odysseus' handlingssätt styrs av gudinnan Pallas Athena, hon som mördade Hektor genom Akhilleus. Han vägrar att parlamentera med dem, alla fredsanbud avvisas

kallt, med ens är hela Odysseus' mänsklighet som bortblåst, och i stället dominerar en omåttlig mordiskhet som överträffar Akhilleus'. Inte ens friarnas präst skonar fastän han ber om misskund, och endast Telemakhos' ingripande förmår rädda häroldens liv medan skalden är den enda som Odysseus skonar självmant. Denna heroiska slakt utan motstycke, utförd till en början av Odysseus ensam och småningom med endast tre medhjälpare av vilka två är gubbar och den tredje en yngling, som symboliserar den första litterära individualismens framträdande i detta drastiska avrättningsutbrott riktat mot den tanklösa mängden blott för dess lättsinniga okunnighets skull, följs av fest och glädje och ett ohöljt firande av händelsen som en lycklig tilldragelse, vilket för våra öron klingar omisskännligt falskt. Firandet av slakten på de oräkneliga friarna och deras tolv mätresser kan vi inte delta i utan endast stumma betrakta på avstånd.

Och så följer den sällsamma återföreningen mellan Odysseus och Penelope. Vad är det med detta äktenskap som verkar så onaturligt? Penelope har under de dagar som Odysseus varit hemma aldrig känt igen sin egen man och inte ens när de har talat med varandra mellan fyra ögon. Andra har utan vidare känt igen honom, såsom den gamla amman Eurykleia och till och med en gammal hund, men hans egen hustru erkänner honom inte som sin man ens efter slakten. Men även här som i alla hans tidigare prövningar räddas situationen och dikten genom Odysseus' oemotståndliga mänsklighet: sängprovet hör till de mest gripande episoderna i hela Homeros' diktning. Vem utom Homeros skulle någonsin ha kunnat hitta på en konung som på ett övermåttan konstifikt sätt kommer på att snickra ihop en alldeles särskild säng åt sig och sin fru, som är ett sådant underverk av snickarglädje att ingen annan utom paret själva kan känna till hemligheten med sängens konstruktion? Våra hjärtan smälter inför denna äktenskapsbädd skapad med en sådan utomordentlig omsorg och därigenom så upphöjd. Ingen har någonsin vackrare idealiserat ett äktenskap än Homeros genom Penelopes prövning av sin man angående sängen.

Homeros är medveten om att det kvarstår ett problem, och det problemet fuskar han bort. Naturligtvis tar Ithakas befolkning till vapen mot Odysseus som hämnd för sina söner friarna. Inbördeskriget håller på att bryta ut och måste sluta olyckligt för kung Odysseus och hans lilla familj när Pallas Athena plötsligt stiftar fred. Denna gudinna som alltid tidigare har stått för de mest avgörande, blodiga och lömska skeendena stiftar plötsligt fred. Detta är Homeros' första inkonsekvens. Men Pallas Athena uppträder i den hemlighetsfulla gestalten av Mentor, som vi aldrig får träffa utom i Athenas gestalt, och denne Mentor är Homeros själv. Han är trött på att strida. Han har kämpat genom hela Iliaden, genom Odysseus har han utstått ännu värre prövningar som sedan avslutas med en inomhusmassaker hemskare än hela Iliaden på grund av sin tillspetsning, och så väntar nu ett blodigt och meningslöst inbördeskrig. Då orkar inte Homeros längre utan lägger ned lyran och stiftar fred. Och så förblir den stora problematiken i Odysseus ett ofullbordat och ett obesvarat frågetecken.

Iliaden är ett perfekt och helgjutet universellt konstverk som ingen har något att tillägga till. I Odysseus är mänskligheten, känslorna och tragiken ännu djupare och innerligare, men liksom den titaniska tragedin Kung Lear och liksom den gudomliga Chartreskatedralen med sin släta västfasad förblir detta evigt imponerande konstverk ofullbordat. Odysseus är innerligare än Iliaden, som dock är mera universell, vilket påtagligt illustreras och framhävs genom Odysseus' brist på metaforer och Iliadens outtömliga rikedom på sådana. Homeros har lärt sig mycket genom Iliaden, Odysseus är skickligare komponerad och mycket mera omväxlande och koncentrerad, men även Homeros var blott en dödlig som inte ens kunde göra sin största skapelse Odysseus på gott och ont fullkomligt gudomligt perfekt.

Å andra sidan understryker denna imperfektion Odysseus' mänsklighet. Det är samma fenomen som vi upplevde i Iliadens sjätte sång. Och denna Odysseiska mänsklighet har aldrig förr eller senare sett sin make i litteraturen. Man påträffar embryon till den i den Femte Moseboken mot slutet av Moses avskedstal till folket i form av Guds omätliga omsorg om sitt utvalda folk, och man hör ekon av den hos Euripides, Sokrates och Jesus, men sedan möter man den knappast oförblommerat på nytt förrän hos Cervantes och Shakespeare. Och Odysseus är dessa genuina varma mänskliga egenskapers gamle patriark, och hos honom endast är de outtömliga. Hans stilla underfundiga roade självbelåtenhet när han visat friarna vem han är med att spänna bågen och skjuta genom yxorna och säger till sin son Telemakhos: "Främlingen skämmer åtminstone inte ut den högsal han sitter i," och hans konsekventa ödmjuka skådespeleri när han efter massakern träffar sin gamle far och förställer sig även för honom fastän han inte längre har någon anledning att spela tiggare är alla utslag av den varma innerliga stilla underfundiga humor som gör Homeros och Odysseus mer odödliga än någon grekisk gud.

6. Summa

Iliaden och Odysseen har ytterst litet gemensamt med den första Moseboken. Dock har vi i både Iliaden och Odysseen alltför ofta på nytt mött både fenomenet mycket skrivet mellan raderna och fenomenet genialitet. Den sjätte sången i Iliaden, vari Hektors odysse i sin hemstad skildras, som tvärt bryter av mot Iliadens föregående myckna stridigheter och som plötsligt slungar oss Ilions öde i ansiktet, måste betecknas som ett otvetydigt utslag av genialitet. I sången om Hektors död fann vi alltför mycket skrivet mellan raderna. Presentationen av Odysseus i femte sången av Odysseen efter fyra sångers lugn före stormen och hela det följande skeendet med berättelsen om irrfärderna inklusive samtalen med svinvaktaren Eumaios, Odysseus' enda jämbördige vän i hela Homeros' diktning, samt Penelopes prövning av sin man medelst sängfrågan är likaså alltsammans klart genialiskt, och genom hela Odysseen har vi i alltför hög grad mellan raderna läst vad som redan antydde i Iliaden, nämligen ständigt återkommande väl kamouflerade stilla men envisa angrepp mot den gudomliga försynen samt den endast försiktigt skisserade framställningen av problemet med den gudomliga orättvisan.

3. *Aiskhylos, Sofokles och Euripides*

1. Perserna

Liksom vår Bibelöversättning från år 1917 knappast kan överträffas vad beträffar känslan för språket och den musikaliska rytmen jämte ordvalet och förekomsten av träffande uttryck, så har vi också turen att på vårt modersmål äga en Homeros-översättning vars klassiska skönhet knappast kan överträffas. Genom sin Homeros-översättning endast står Karl-Erik Lagerlöf på samma nivå som Selma Lagerlöf. Likaså har ingen av de många senare Shakespeare-översättningarna kunnat mäta sig med Karl August Hagbergs, som efter 100 år fortfarande är den bästa och klaraste. Och på samma sätt har vi även en oöverträffbar komplett översättning av Aiskhylos, som har givits oss genom finländaren Emil Zilliacus. Denne man har så väl förstått sin uppgift, att det, efter att man läst hans företal till exempelvis Perserna, är ganska svårt att ha någonting mera att säga därom.

Låt oss emellertid våga försöket. Aiskhylos' skådespel "Perserna" från år 472 före vår tideräkning är litteraturhistoriens första kända helgjutna drama. Och det är ett

övermåttan dramatiskt drama. Vad innebär då ett egentligt drama? Låt oss leta i "Perserna" och se vad vi eventuellt kan finna.

För det första förekommer det inga ord i dramat som inte direkt sägs av dramats personer. Ett drama består av mänskliga samtal.

Därför kan ett drama inte berättas av en person, utan det måste berättas av ett helt kollektiv. De homeriska dikterna är till för att en enda skall berätta dem, men i dramat möter oss något fullständigt nytt i det kollektiva framförandet. Och alla personer som deltar i framförandet måste därför samarbeta väl. De kan understryka det de berättar och samtalar om genom gester och utrop, vilket ytterligare kan höja spänningen i handlingen och publikens känslor för det hela. Ett drama beror för sin spelbarhet på sina effekter. Dessa effekter kan utebli, och då blir dramat tråkigt, och de kan överdrivas, och då blir dramat vulgärt. Dramat som konst ligger i balansgången och spänningen mellan tristess och vulgaritet, mellan disciplin och utbrott, mellan sanningssökeri och effektsökeri. Och denna perfekta balansgång har Aiskhylos såsom den förste funnit i sitt drama om Perserna.

Det handlar om perserkonungen Xerxes' misslyckade erövringståg mot Grekland år 478 före vår tideräkning och slaget vid Salamis, som författaren själv deltog i. Han visste med andra ord vad han talade om. Den som producerade detta skådespel och betalade iscensättningen var ingen mindre än Greklands blivande störste statsman Perikles. Teaterstycket "Perserna" är med andra ord trefaldigt ett stycke historia: det gjorde teaterhistoria, det behandlar ett stycke historia, och dess uppförande hade historisk betydelse icke blott i det att politikern Perikles bekostade det utan också emedan det fick politisk betydelse för athenarnas inställning till stormakten Persien. Men dess största historiska värde ligger i dess teaterhistoriska värde.

Dessutom är det synnerligen originellt. Aldrig någonsin tidigare hade ett grekiskt drama skrivits där inte en enda av de dramatiska gestalterna var en grek. Det är bara perser, utlänningar och barbarer det handlar om och som aktörerna spelar. I detta det mest nationellt uppbyggliga av alla grekiska dramer förekommer inte en enda grek, utan grekerna nämns endast i förbigående som ett nödvändigt ont. Däri ligger detta skådespels genialitet.

Men vi skulle ta reda på vad dramatik egentligen var för något. Den sätter i gång genast från skådespelets början. Kören förmedlar till publiken sin stora skräck inför vad som skall komma. Ingen vet vad som skall komma och om det är ont eller gott, men det att en väntad budbärare aldrig kommer väcker oro och spänning. Och denna spänning, som är det första författaren skapar, trappas sedan oavbrutet upp. Den stegras genom körens skildring av Xerxes' oövervinneliga här och dess ståtliga utmarsch till ett krig vars utgång förblir okänd, och den laddade oron byggs ideligen på genom ständiga metaforer, som ger dramat luft och rymd. Sången om uttåget och oron för dess resultat utmynnar i ångestropet: "Måtte det bara inte sluta illa!" Och där lämnas vi hängande i ovisshet när Xerxes' moder uppträder.

Även hon är ångestjäktad och fruktar det värsta. Hon berättar något tämligen ovidkommande, som kören gärna lyssnar till för att glömma sin oro, men det visar sig att den dröm hon berättar mer än något annat ger anledning till stegrad oro. Men denna stegrade oro kommuniceras blott till publiken, ty kören hittar på ett positivt sätt att tolka hennes dröm och försöker invagga sig själv och henne i illusionen om drömmens goda betydelse. Något lugnad frågar då drottningen vad dessa athenare egentligen är för ett folk, som hon rakt ingenting vet om, och kören berättar det lilla den vet. Man känner att stämningen redan har lugnat sig betydligt, inför detta lilla obetydliga folk finns ingen anledning till oro, och just då kommer som en blix från klar himmel budbäraren in som förkunnar det förkrossande nederlaget. Här är dramats höjdpunkt. Tragedin är ett faktum, och alla blir hysteriska och uttrycker och kommunicerar sina upprörda känslor väl. Drottningen är i upplösningstillstånd men ber ändå om att få veta allt, och budbäraren kommer då med sin underbara exakta

skildrig av hela slaget som utgör dramats egentliga ryggrad: den sakliga skildringen av grekernas seger är det enda i hela dramat som inte är känslöbetonat. Och genom detta uttrycks hela skådespelets egentliga budskap och undermening, som är att perserna i grund är förintade medan grekerna endast gjorde sin plikt och varken förlorade något eller har något att yvas över. För grekerna var segern helt enkelt en naturlig självklarhet och minst av allt något att skryta om. Här föds den så typiska hellenska upphöjdheten, ädelmodet och besinningen: segern ger mera ansvar än glädje. Budbäraren avslutar sin skildring med återtågets strapatser och katastrofer, som på den tiden för grekerna måste ha varit något liknande vad Napoleons återtåg från Moskva är för oss; och efter att ha försatt drottningen och perserna i fullständig depression lämnar han dem åt sitt öde. Och drottningen kan endast resignera.

Här är det egentliga dramat redan slut. Men Aiskhylos går längre. Han låter perserna och drottningen i sin desperation mana upp den gamle och store avlidne konung Dareios och söka tröst och råd hos honom. I stället för att sparka Persien ner i graven manar Aiskhylos upp dess största storhet som representant för det bästa Persien äger. Och denna Dareios' vålnad är så storslagen att han inger oss respekt och vördnad. Inte ens kören kan av respekt med att tala om för honom varför han egentligen har frambesvurits. Han måste vända sig till sin änka för att få veta vad som har hänt. Hon säger i all korthet att det är slut med Persien. Vad har då hänt? frågar den gamle storkonungen. Har Persien hemsökts av pest eller inbördeskrig? Nej, genmäler hans änka, Persien förintades av Athen.

"Av Athen? Och vem drog väl så långt på härnadståg?" (Underförstått: Vilken klåpare gjorde något så vanvettigt?)

"Xerxes," svarar drottningen.

Dareios finner det otroligt. "Och hur kunde han föra en här över havet?"

"Han byggde en bro över havet."

"Vilket vanvett! Och hur gick det för den hären?"

"Alla omkom."

Dareios inser att hans son har förstört hela hans livsverk, och det ironiska är, att Xerxes har inspirerats till detta fiasko av faderns storverk. Dareios är förkrossad: "Han är sinnessjuk! Icke alla härskare tillsammans har så mycket kval berett åt Persien som denne Xerxes!" utropar han och berövar perserna deras sista illusioner om att något av perserhären kan räddas. Det enda goda råd som han kan ge sin änka är att hon skall ömka sig över den förlorade, sinnesrubbade sonen, när han sedan kommer hem i trasor. Detta är ett genialiskt drag hos Aiskhylos: de omänskliga perserna giver han ett mänskligt drag i det att han låter den store perserkonungen Dareios mana sin änka till mänsklighet och medömkan med den omänskliga misslyckade sonen. Han ger perserna en mänsklighet som allra minst Xerxes själv besitter.

Så kommer då dramats stora antiklimax och miserabla slut i det att den ömklige Xerxes själv, hela dramats huvudperson, framträder i hela sin makalöst bedrövlige och släta figur. Det är omöjligt att tycka synd om denne erbarmlige usling, som snarast är löjlig och komisk. Han kommer in förtvivlad, förkrossad och klädd i trasor och borde skämmas öronen av sig men gör det icke. Det enda han i sin totala uselhet kan göra är att tycka synd om sig själv. Kören vet inte om den skall gråta eller vara arg på honom: den ropar turvis ve och anklagar honom. Han känner inte själv sin oerhörda skuld och upptar inte körens frågor som anklagelser, ty han är för dum, och när han till slut äntligen gör det kan han bara gråta och ropa ve. Xerxes är den slätaste och dummaste figuren i hela den grekiska litteraturen. Vilken kontrast mot fadern Dareios' vördnadsvärda klokhet och majestät! Slutet på dramat är en orgie i klagovisor över Persiens undergång. Xerxes och kören frossar i att beklaga sig själva. Och vi kan med publiken inte tycka det minsta synd om dem: de har redan för länge sedan såsom barbarer fallit till föga för vulgariteten.

Aiskhylos slutar sålunda sitt drama med att överbetona effekterna, känslomässigheten och vulgariteten, och detta är icke konstnärligt lyckat. Han kan dock ha gjort det avsiktligt för att understryka Xerxes' omåttliga tafatthet. I så fall har han lyckats med att skriva väldigt mycket mellan raderna. Genialiteten i att ingen av dramats personer är grek, i budbärarens uppdykande i ett ögonblick då han var som minst av allt väntad och med ett budskap som tar alla med storm, samt genialiteten i Dareios' mänsklighet har påvisats. Vi har även konstaterat att väldigt mycket kan vara skrivet mellan raderna i den avslutande Xerxes-akten men tvivlar dock därpå då just Xerxes-aktens konstnärliga utformning inte står på samma nivå som dramat för övrigt. Har Aiskhylos varit avsiktligt eller oavsiktligt vulgär? Låt oss söka svaret i hans Orestin.

2. Agamemnon

Tyvärr har vi inte tid att här närmare gå in på Aiskhylos' övriga tidigare skådespel, den lågmälda inledningstragedin "De skyddssökande", som är världslitteraturens äldsta bevarade drama, den titaniska mellantragedin "Den fjättrade Prometheus", där det grekiska heroiska gudatrotset når sin spets och orättvist bestraffas, precis som längre fram i Dostojevskijs "Brott och straff", och den ytterst krigiska sluttragedin "De sju mot Thebe", som glöder av krigets raseri i högre grad än Iliaden, eftersom här krigets raseri dessutom är dramatiserat. Alla dessa skådespel har utgjort delar av trilogier av vilka de övriga delarna har gått förlorade. Och dessa tre bevarade trilogibrottstycken finns inte ens fullständigt bevarade. Vi har helheten av dessa skådespel men saknar väsentliga detaljer.

Emellertid är en av Aiskhylos' talrika trilogier bevarade åt oss i sin helhet, och det är Orestestrilogin eller Orestin, som den allmänt kallas, och som var Aiskhylos' sista produktion. Vi möter här den fullmogne dramatikern som fullständigt behärskar sin konst, den dramatiska konstart som han själv har varit med om att skapa och som han som den förste har bragt till fulländning.

Orestin består av de tre tragedierna Agamemnon, Gravoffret och Eumeniderna. Agamemnon är huvudskådespelet av dessa medan de följande delarna helt enkelt utgör den naturliga och ofrånkomliga utvecklingen och lösningen av det problematiska temat i Agamemnon. Orestes själv dyker inte upp förrän i den andra delen Gravoffret, och frågan är om vi skall ta upp denna andra del till behandling, då den inte är bevarad i fullständigt skick. Vi kunde längre fram ägna oss åt Euripides' mera lysande tragedi om Orestes i stället. Däremot skall vi definitivt behandla tredje delen Eumeniderna lika utförligt som Agamemnon, som är det första antika drama som har bevarats åt oss i fullständigt skick utan att en bokstav har gått förlorad.

Låt oss till att börja med jämföra slutet i Perserna med slutet i Agamemnon. Vi har redan påtalat treaktaren Persernas bristfälliga slut i karaktären Xerxes' påfallande löjlighet: han skall vara tragisk men är snarare löjlig. I den fulla femaktaren Agamemnon motsvaras den avslutande aktens stora finaleffekt av profetissan Kassandras förfärliga uppträde. Såsom Xerxes beseglar tragedin i Perserna men på ett föga övertygande sätt, så beseglas tragedin i Agamemnon av Cassandra, men här är effekten överväldigande verkningsfull, övertygande och förintande. Man ser här genast skillnaden mellan mästaren och experimentatorn bakom ungdomsverket Perserna. Perserna är ett strålande ungdomsverk och experiment och ett synnerligen lyckat sådant, men det saknar den mognad, som är så imponerande i Orestin och som gör Aiskhylos ensam förtjänt av titeln Homeros' arvtagare. Hesiodos och Herodotos i all ära, men de är varken episka, dramatiska eller lyriska tillräckligt för att överträffa Homeros, medan Aiskhylos ensam överträffar Homeros i det dramatiska och det lyriska. Vi skall återkomma till Cassandra längre fram.

Agamemnon börjar lugnt; långsamt och utförligt lägger författaren den solida mörka grunden till den stora tragedi som därifrån skall skjuta så långt upp i höjden, men grundtonen i det hela är omiskännlig från början: allting utspelas nattetid, och alla de opåtagliga element som hör natten till och som den som ej kan sova är alltför intimt bekant med infinner sig vederbörligen: huvudsakligen skräck och oro.

Dock börjar tragedin med ett glädjebud: Troja har fallit. Fest och dans förbereds, och kören, som består av skröpliga gubbar som inte tagits med som soldater till Troja utan som lämnats kvar hemma, vänder sig till Agamemnons drottning Klytaimnestra i hopp om att hon skall bli en frälsare för deras grubblande själ och fördriva den omätliga skräck som gnager deras sorgtyngda hjärta. I samband därmed grubblas det över tvisten mellan atridernas far och farbror, som ledde till att Agamemnons och Menelaos' far Atreus lurade sin bror Thyestes till att äta upp de tillredda resterna av hans egna barn, ett dåd som aldrig kan glömmas eller försonas. Men naivt upprepar gubbarna sina falska förhoppningar: "Klaga, o klaga, min mun! Men det goda må segra." Dock kommer de i sitt grubbel ej heller ifrån det historiska faktum, att Agamemnon för att få förlig vind till Troja offrade sin och Klytaimnestras dotter Ifigeneia med att slakta henne. Tungt vilar ödet över det hem som Agamemnon skall komma hem till. Samtidigt talar den vise Aiskhylos genom gubbarnas mun: "Blott genom lidande kan visdom vinnas."

Nu visar sig Klytaimnestra och delar sin glädje över Ilions fall med kören, som får glädjetårar och knappast vågar tro henne. Omedvetet tvivlar kören på hennes uppriktiga glädje, och det gör vi också. Vad får oss att tro att Klytaimnestra hycklar? Vi vet redan att Agamemnon har slaktat hennes dotter, och några oförsiktiga ord undslipper henne: "Även utan syndaskuld så ropar gjutet blod på hämnd, om också vedergällningen ej hastar." Men hon märker genast att hon sagt för mycket och invagar genast gubbarna på nytt i den falska glädjens säkerhet: "Men må det goda segra," och hon tillägger tvetydigt: "säger jag som kvinna ofördunklat, ty då har min lyckas mål jag äntligt nått." Hon säger inte allt vad hon tänker, och det har aldrig någon lugnande verkan.

Men gubbarna går på det och jublar inför Agamemnons snara och äntliga återkomst. Stämningen höjs allt mer ju närmare Agamemnons återkomst nalkas, och även publiken rycks med av de positiva förväntningarna. En budbärare kommer för att annonsera hans ankomst, och vi hör Agamemnon nästan redan andas i kulisserna, hans ande svävar redan över scenen, och budbäraren underblåser förväntningarna med att berätta om alla de kval som nu äntligen är över: "Gudars ätt allena får evigt njuta av ett smärtfritt liv." Det kunde Odysseus ha sagt. Och Klytaimnestra även skingrar de sista mörka molnen över scenen med att offentligt kungöra sin glädje över mannens snara ankomst. Men varför skryter hon om sin egen ärbarhet? "År blev lagt till år, men aldrig bröts i huset en försegling. Förbjuden kärleksfröjd och fläckt rykte är lika främmande för mig som konsten att bronsera. Icke skämmer självberöm en ädel kvinna, om det blott är sant." Hon vill till varje pris övertyga oss om hennes fläckfria vandell, och just det får oss att tvivla på den. "Bättre vet väl ingen förfaren tolk att lägga sina ord," kommenterar kören torrt: just en tolk vet man aldrig om han talar sanning.

Budbäraren fortsätter att stegra spänningen inför Agamemnons ankomst med att berätta i det oändliga om Menelaos' öden, varpå andra akten avslutas med körsång åter kryddad med Aiskhylos' egen vishet: "Ett ordspråk säger, att ej lyckan barnlös går i graven utan lämnar efter sig ett ändlöst ve. Men jag är av en annan åsikt: endast gudlöst dåd kan föda olyckor och brott, medan lyckan alltid går i arv." Det är underförstått att lyckan ej bor i Atreus' hus. "I huset spirar en brottets sådd, som är oemotståndlig och obetvinglig." "Rättfärdigheten strålar blott under låg och sotad ås medan den skyr höga slott med glans av guld där sudlade händer råda." Körens gamlingar kan glädjas men inte luras.

Så följer då Agamemnons storslagna entré i en triumfvagn. Detta stadfäster den tredje aktens funktion i den tragiska dramatiken för alla tider som dramats höjdpunkt och vändpunkt, som senare får namn av peripeti. Hans entré är magnifik, man har sett fram emot den hela tiden, och man blir inte besviken: han är fullt värdig alla våra förväntningar. Han hälsas med ett värdigt välkomsttal och svarar själv med ett ännu värdigare tal. Så inträder Klytaimnestra med samma suspekta överspända glädje som tidigare, och Agamemnon blir genast själv omedvetet berörd därav och visar detta med att hejda sig i nedstigandet från vagnen: han är genast känslig för den fara som han inte alls själv kan definiera. Men vi känner den alla med honom. Hon håller ett glänsande välkomsttal och gör sitt yttersta för att skingra våra sista tvivel men går så till överdrift, och detta befäster våra tvivel och konkretiserar Agamemnons. Hon vill ägna sin man en alltför stor och alltför smickrande hyllning med att rulla ut röda mattan för honom. Detta är ett otroligt snillrikt konstgrepp, som Aiskhylos har hittat på: mattan har blodets röda färg, associationen är ofrånkomlig och kristallklar, och i luften råder fullt alarm. Agamemnon har förstenats, och vi ger honom full rätt att vara den mest alarmerade av alla. Han svarar sin hustru som hon bör svaras, diplomatiskt men korrekt, men i detta svar liksom håller han andan: han har hört alarmet, men han förstår ännu inte vari faran ligger. Han håller sig till det enda påtagliga tecken som givits honom om faran och vägrar att beträda mattan. Sina värsta farhågor yttrar han så väl maskerat att hans egen hustru inte därav kan förstå hur gravt alarmerad han i själva verket är: "Endast den må prisas lycklig vilken lycklig dör." Dessa de visaste ord som dittills har uttalats i världslitteraturen läggs här i munnen på en man som kommer att dö olyckligast av alla och uttrycker hela hans skräck för den okända fara som han väl vädrar men inte känner. Klytaimnestra märker hans osäkerhet men låtsas inte om den utan går hårt på och lyckas övertala honom till att i alla fall bevandra den purpurröda mattan. Hon har honom fast och har därigenom redan fått honom lyckligt in på dödens väg mot fällan. Omedvetet är han själv varse att han nu ej mera kan vända tillbaka och yttrar som sina sista ord: "Ta hand om Cassandra, min fånge." Och han ger oss till avsked en oförglömlig bild av sin egen storhet som konung: "Med nådig blick ser Gud på den som övar mildt sin makt, ty självmant träder ingen under oket." Han som ingen annan har kunnat härska på rätt sätt.

Klytaimnestra följer efter sin man in i borgen och undviker själv noga att beträda den röda mattan: detta är symboliskt. Hon försöker undvika det öde som hon lockat in sin man på. Hon tror att hon kan lura ödet. Och alla våra misstankar angående vad hon egentligen har i sinnet får en våldsam stegring när hon innan hon följer sin man in i borgen stannar upp ett ögonblick och ber en vild bön, som nästan är extatisk: "Zeus, Zeus, hör min bön! Fullborda nu det som fullbordas skall!" Hon ämnar fullborda något, och detta något är så oerhört att hon till varje pris vill ha den högstes namn med i det hela. I och med detta är hennes avsikt att försöka helga något oheligt uppenbar.

Även kören är nu mycket orolig: "Mitt hjärta klappar vilt i bröstet. Nu stönar det, kringvärvt av mörker och kval; för sent en förlösande aning föds i mitt brinnande bröst." Körens funktion i alla äldre grekiska tragedier och komedier är att ge uttryck åt skådespelets stämningar, att leda dem och få publiken med i dem. En kör i ett antikt drama som ej förmår just uttrycka den rätta stämningen är värdelös. Kören måste därigenom nästan vara mera uttrycksfull än skådespelarna, som blott är författarens instrument medan kören är författaren själv. Och mer än någonsin tidigare sätter här Aiskhylos liv i kören. Dessa stackars gubbar eggas han småningom upp till en strid som kan bli deras undergång. Han är tvungen att göra detta för att rädda sitt eget ansikte inför de gudlösheter som publiken småningom får bevittna.

Klytaimnestra ser sina planer gå perfekt i lås, men hon vill ha det mer än perfekt. Därför kommer hon ut tillbaka och befäller även krigsfången Cassandra, som stått

med Agamemnon i vagnen, att komma med in i borgen "för att dela konungens goda", men Cassandra tiger och står kvar. Klytaimnestra är för ivrig i sitt uppsåt för att orka tjata i längden, förlorar tålmodet med den tigande och återvänder in i borgen. Därmed har vår och körens uppmärksamhet fallit på Cassandra, som nu är den enda skådespelaren på scenen.

Hon introduceras på ett synnerligen effektivt sätt. Hon är instrumentet genom vilket författaren genomför dramats effekt. Ändå blir hon aldrig vulgär genom den starka effekt som hon gestaltar utan är blott och bart övertygande genom den gränslösa tragik som hon åskådliggör. Hon endast tiger så länge Klytaimnestra ansätter henne, och när drottningen givit upp och försvunnit fortsätter kören bearbetningen av henne utan att lyckas. Dock är kören medveten om att hennes tigande innebär något djupt tragiskt. Publikens har redan vant sig vid att hon tiger när plötsligt hennes överraskande utbrott begynner: "Åh! Ve mig! Apollon!" Dessa ord är de enda hon skriker ut till en början. Hennes illavarslande tigande är därmed utbytt mot ännu mer illavarslande känslor. Man känner hur explosionen närmar sig, som skall få världen att rämna. Hon svarar icke kören utan hänger sig endast åt sina egna profetiska syner, av vilka den ena är mera fasaväckande än den andra. Kören försöker följa med i hennes uppenbarelser, till en början är det lätt så länge hon blott ser in i det förflutna, Thyestes' ofrivilliga måltid på sina barn är ingen nyhet för dem, men det att hon ser detta utan att ha vetat om det fyller kören med respekt, de måste nu tro henne vad hon än ser, men när hon ser in i framtiden och indirekt förutspår Klytaimnestras mord på Agamemnon hänger inte kören med längre: den kan inte föreställa sig en sådan fasa.

"Fattar du ej mina ord?" skriker Cassandra till slut. "Lönnmord, lönnmord i blodat kar!" Och kören fattar ingenting och anser Cassandra vara sinnesrubbad. Hon övergår till att sia om sin egen död, vilket ånyo griper kören. En underbart välkomponerad växelsång följer mellan profetissan och kören som hela tiden piskar och hetsar stämningen framåt mot den oundvikliga katastrofen. Till slut säger Cassandra rent ut, när kören och publiken är som minst förberedda på dråpslaget: "Du skall bevittna Agamemnons död!"

"Håll upp; du arma, inga olycksord!" protesterar kören genast och tål inte en sådan syn. "Min tid är all, för mig finns ingen räddning!" säger Cassandra och går mot borgen men ryggar tillbaka. Till det yttersta driver författaren upp spänningen. Ingenting är lättköpt i detta drama. Hon känner blodlukt, som inte kören känner, försöker en andra gång gå in men ryggar åter tillbaka, slutligen vittnar hon om mördarnas död, och detta ger henne mod att gå in. Hennes sista ord är Aiskhylos' egen livsbekännelse: "Vår lycka ramlar för en skuggas hot, och vad vi lidit faller bort i glömska – en skrift som plånas ut av fuktig svamp. Och detta är det bittraste av allt." Det är som om Aiskhylos i detta ögonblick förutsåg hur litet av hans dramatiska produktion skulle skonas av framtida barbarer och fanatiker. Cassandra har sett sitt öde i vitögat och går äntligen in i borgen. Hon hänger sig åt döden. Och så upphetsad som hon är kan hon inte gå lugnt in i borgen utan torde snarare kasta sig in i den och in i dess blodiga död och helvete, som uppslukar henne.

Kören reflekterar över situationen: "Om gudarnas gunstling kommer hem och måste sona för länge sedan utspillt blod och dör för de döda och manar döden fram till straff för sin död – vem kan då, som hör detta, tro sig vara född till vankfri lycka i livet?"

Kören störs av gutturala skrik och vrål från borgen. Konungen skriker inifrån att han dör. Vi är för länge sedan redan förberedda på detta och kören också, men ändå grips vi av panik. Kören blir plötsligt en samling rådvilla individer som inte vet vad de skall göra och som talar i mun på varandra. För första gången har någon grekisk dramatiker vågat upplösa kören, och detta gör han för att illustrera det universella upplösningstillstånd som måste inträffa vid en sådan konungs död. Slutligen

beslutar sig gubbarna för att dra vapnen och ingripa, och de stormar upp för palatsets trappa. Då inträffar knalleffekten, som icke förfelar sin verkan. Med ens slås dörrarna upp, och i centrum för hela världens blickar ligger Agamemnon i sitt badkar insvept i en väldig purpurmantel död. Blodet har sprutat omkring honom och befläckt Klytaimnestra, som står bredvid med den yxa i handen som hon slaktat honom och Cassandra med, som också ligger död på golvet bredvid badkaret. Det förfärligaste av alla faits accomplis kastas oss här rakt i ansiktet. Ingen kan vara lugn, men Klytaimnestra ensam är det.

Kallt berättar hon precis hur det gick till och varför hon gjorde det, och hon vågar vara stolt över dådet. Kören häpnar inför hennes infernaliska skamlöshet. Men hon är inte rädd för någon, ty Aigisthos, Thyestes' enda överlevande son och Agamemnons kusin, är hennes älskare. Hon har mördat Agamemnon för att han offrade hennes dotter och bedrog henne med Cassandra, som hon därför också har mördat. Så enkelt är det. Kören protesterar fåfängt; Klytaimnestra ångrar intet.

Hennes skamlöshet kröns med att Aigisthos kommer in med beväpnad livvakt. Han har ingenting gjort och är nu härskare, han jublar över att fadern Thyestes blivit hämnad och prunkar i den oförskämdaste självgodhet, och han hånar kören för dess protester. Kören ropar då på hämnd, Aigisthos' livvakt fäller sina lansar, åldringarna drar sina svärd, och ett blodigt inbördeskrig verkar oundvikligt. Men Klytaimnestra kommer och drar Aigisthos med sig in i borgen och säger: "Hetsa inte upp dig! Bry dig inte om dem. De tröttnar snart på att gläfsa. Gjort är gjort, och inte ens de kan göra något åt saken."

Så slutar dramat i totalaste mörker: rätten är skändad, tronen usurperad och befäst av en mördare, som lever i älskog med den mördades mörderska. Ett svartare slut har aldrig givits åt ett drama.

Dramat är genialiskt från början till slut: den långsamma uppladdningen, Klytaimnestras dolda planer som vi blott omedvetet anar genom att några av hennes ord är dunkla, Agamemnons storslagna entré, hur författaren får oss att läsa hans innersta tankar, den ohyggliga uppladdningen inför mordet som Cassandra ensam leder och för oss in i, och den makalösa förevisningen av det gräsliga fait accompli som Klytaimnestras skamlöshet demonstrerar. Dramat är egentligen över i och med detta, men Aiskhylos överskrider alla gränser och tar till det yttersta snilledraget med att till slut även introducera den odräglige Aigisthos och låta honom yvas över den gräsliga hämnden som han åstadkommit på sin kusin för dennes faders brott mot hans egen för länge sedan avlidna fader. Denna skandal överträffar alla tidigare i litteraturhistorien, och Aiskhylos slutar dramat när den är som allra värst.

3. Gravoffret

Den andra delen av Orestin Gravoffret börjar var Agamemnon slutar vid dennes obegråtna grav och för problematiken från Agamemnon vidare utan att lösa den: Agamemnons son Orestes hämnar sin faders död med att slakta sin moder och hennes älskare Aigisthos varefter han slås av samvetsqual för dråpet på sin moder och lämnar scenen vansinnig. Gravoffret är helt beroende av sin föregångare, vars spänning detta drama för vidare, men är i sig självt icke lika slående som Agamemnon och icke lika rikt i innehållet utan snarare en upprepning. Emellertid finns även i Gravoffret en genialisk röd tråd som är helt ny för detta skådespel.

Klytaimnestra drömmer en hemsk dröm om att hon när en orm vid sin barm som stinger henne till döds. Hon slås av samvetsqual för mordet på sin make och skickar sin dotter Elektra med en kör av sorgklädda kvinnor till graven för att uträtta ett försoningsoffer. När Elektra kommer till graven har någon varit där före henne, Orestes ger sig till känna, syskonen återförenas, och planerna för hämnden på

modern och hennes älskare tager fast form. Hämnden genomförs, inför sin sons oförsonlighet blottar Klytaimnestra sitt modersbröst för honom, hon ser sin dröm bli verklighet och kallar sin ende son ormen som hon har närt vid sin barm, varpå hon slaktas lika brutalt som hon slaktade Agamemnon. Liksom i Agamemnon förevisas i finalen de avrättades lik för hela publiken. Hämnden är ljuv, och kören är tillfredsställd. Kören säger: "Du har befriat hela Argos' stad då du högg huvudet av dessa ormar," åsyftande de två mördade. Men det där med ormar skulle kören inte ha sagt. Ormsymboliken är detta dramas röda tråd. Orestes' gradvis vaknande dåliga samvete tar gestalt av fasaväckande vålnader, hämndgudinnorna, gorgonerna, vilkas hår består av ringlande ormar. Orestes blir besatt av synen av dessa hemska ormvålnader och flyr fältet.

Vilken genialisk ingivelse detta med Klytaimnestras dröm! Det är den ormdrömmen som utlöser hela dramat, som får Elektra och Orestes att träffas vid graven och som resulterar i hämnden. För övrigt står det i detta drama inte mycket skrivet mellan raderna. Dramats funktion är att berätta historien, föra problematiken vidare utan att lösa den och så ge anledning till trilogins tredje avslutande del. Vi skall se om denna del lyckas lösa Agamemnonskandalens uppenbart olösliga problematik.

Men innan dess skall vi ta oss en titt på hur Sofokles och Euripides behandlar samma tema. Vi skall undersöka Sofokles' tragedi om Elektra och Euripides' tragedi om Orestes.

4. Elektra

Sofokles och Euripides överlevde Aiskhylos med femtio år, och medan Aiskhylos' främsta verksamhetsår sammanfaller med den athenska stormaktens framväxande under och efter perserkrigen samt den uppbyggliga fred som då småningom började, så sammanfaller Sofokles' och Euripides' främsta verksamhetsår med det peloponnesiska krigets tid och dess upplösning och förfallande moral. Aiskhylos har karakteriserats som den heroiske tragöden, Sofokles som ljusets tragöd och Euripides som mörkrets tragöd. Aiskhylos är den starkaste av de tre, Sofokles är den mest sofistikerade, medan Euripides är den mest kontroversielle. Medan Aiskhylos är ursprunglig, frisk och primitiv, så saknar man hos Sofokles Aiskhylos' tyngd och mänskliga djup, som har ersatts med teknisk finess och en mera utvecklad personkarakterisering, medan man hos Euripides saknar Aiskhylos' positivism och Sofokles' klarhet. Euripides är nämligen diktaren som befäster tvivlet hos människorna.

Sofokles' Elektra är någonting helt annat än Aiskhylos' Gravoffret. Låt oss gå igenom skillnaderna. Sofokles har starkt brutit ner körens betydelse till förmån för de agerande individerna, så att kören hos Sofokles snarast har en ackompanjerande funktion och inte längre den väsentliga stämmingsledande funktion som den hade hos Aiskhylos. Intrigen i handlingen hos Aiskhylos finns kvar hos Sofokles, men tyngden, djupet och allvaret är borta. Temat har i stället utvecklats till en elegant serie variationer vars helhet är mycket mera spetsfundig och komplicerad än det klart uthuggna doriska helhetsintrycket hos Aiskhylos. Resultatet är, att Sofokles' pjäs ger ett yttigare och kyligare intryck än vad Gravoffrets djupa passion gör. Men i stället har Sofokles utvecklat huvudpersonen Elektras personlighet till ett vackert konstverk.

Sofokles är den minst maskulina av de tre tragödena. Han är den förste diktaren som öppet vågar nedgöra Odysseus (i "Aias" och "Filoktetes"), och därmed nedgör han det grekiska maskulina patriarkidealet. Och han ersätter det icke med någonting annat. I stället bländar han oss med sin konst, som han avgjort lyckas ge en ädlare

och mer förfinad form än både Aiskhylos och Euripides. Sofokles i tragedin motsvarar sofismen i filosofin. Det är vackert och bländande men saknar "stake".

Dock innehåller tragedin Elektra flera prov på vad vi söker efter. Det mest genialiska draget hos författaren är de tvära omkastningarna i handlingen: författaren är en mästare på intriger. Omedelbart efter att den lidande Elektra har fått mottaga det falska sorgebudet om sin broder Orestes' död och hon under långvarig klagojämmer har uppgivit allt hopp, så kommer hennes fega syster Chrysothemis och berättar att Orestes har kommit tillbaka från utlandet. Denna tvära strömkantring sker förstas i tredje akten. *Vi* vet att Orestes lever, men Elektra vet inte vad hon skall tro, och hennes psykiska kval förvärras av ovissheten. Det är i den lidande Elektra som Sofokles når någon storhet i denna pjäs, som inte egentligen är någon tragedi, ty hennes lidanden får ett lyckligt slut i och med återföreningen med den levande Orestes, som är en makalöst gripande scen och dramats mänskliga höjdpunkt. Shakespeare hade inte kunnat göra det bättre, ömmare eller underbarare. Så följer den lyckliga hämnden, Orestes får inte ens några samvetsqual, och allt blir frid och fröjd. Dramat är en vacker tavla som snarare hänger inne i Aiskhylos' Orestikatedral inom dess fyra väggar än att den ens vågar konkurrera med Gravoffret. Finkänsligt nog har Sofokles ej velat vidröra ormlidmotivet i Gravoffret.

Endast på ett ställe har man något väsentligt att läsa mellan raderna hos Sofokles' Elektra. Elektras heroiska trots och vägran att samarbeta med den onaturliga modern och hennes mördarälskare bemöts av systemen Chrysothemis' maning att hon skall bära sig förståndigare åt och lyda dem som i alla fall har makten. På denna förnuftsgrund upprepar Chrysothemis denna varning vid olika tillfällen, varvid Elektra alltid slår dövörat till. Till slut när Klytaimnestra redan har mördats och Aigisthos håller på att gå in till hennes mördare, så yttrar Elektra förstulet: "Tiden lärt mig vett. Jag sluter mig till dem som äger makten." Detta är ett utslag av ironisk humor, så sällsynt i de grekiska tragedierna och så betecknande just för Sofokles' höga intellektuella nivå. Han vågar genom Elektra skämta om mordet på Klytaimnestra och Aigisthos! Genom hela skådespelet har Elektra vägrat att samarbeta och därför beskyllts för vansinne, men hennes vansinne har hela tiden varit klokhet. Hon är så klok, att hon till slut, innan ännu segern är vunnen och det alltjämt finns svåra risker, vågar ta ut segern i förskott och ta segrarnas parti innan de ännu har segrat. *Hon* är det verkliga politiska geniet i denna pjäs. Förlorarnas parti har hon vägrat att befatta sig med genom hela pjäsen hur mäktiga de än har varit, och segrarnas parti tar hon innan de ännu är segrare, och hon vågar kalla dem segrare innan de är det. Det är på gränsen till hybris. Men man unnar henne detta lilla nöje efter hennes lidanden under den onaturliga modern.

Om brottets problematik, om onskans makt, om skuld känslor och ansvar – inte ett ord i hela dramat. Det som är så tungt och mäktigt i Orestin är hos Sofokles' Elektra obefintligt. Han befattar sig här inte alls med fallet Agamemnons verkliga problemställning. Låt oss se om Euripides gör det i stället i sin pjäs om Orestes.

Men innan vi gör det skall vi, emedan jag i denna skrivande stund ännu icke fått tillgång till Euripides' Orestesdrama, kasta en blick på några andra pjäser av Sofokles.

5. Konung Oidipus

Skandalen Oidipus var välkänd i hela Hellas redan på Homeros' tid, den förblev under seklerna ständigt lika aktuell, och det har den förblivit till våra dagar. När Sofokles' version av Oidipus' öde utspelade sig på scenen så visste varenda medlem av publiken exakt vad som skulle ske. Icke en var oinitierad i den fasaväckande historien om hur Oidipus dräper sin fader och äktar sin moder och får barn med

henne. Ändå tog Sofokles sin publik med storm, och det har han med sitt Oidipusdrama aldrig upphört med att göra sedan dess. Vad är det då i hans version som alltid på nytt griper oss så ohyggligt varje gång vi läser det på nytt, fastän vi alltför väl känner till hela historien? Vad är det som är evigt nytt i detta drama?

Redan dramats första rader tillkännager den stämning, som sedan präglar hela dramat, och som vid varje fåfång utflykt därifrån kören genast återinför på nytt: man slipper den aldrig. "En sorgtyngd stad, var luften fylls av böners sång och klagorop" presenteras för publiken, och ingen är ivrigare att komma ifrån denna ödesstämning än Oidipus själv, som, utan att han anar det, är källan till den. Pesten rasar i staden Thebe, "dödens svarta floder översvämmar allt, folk och få med jordens vissna frukt dör bort, och svultna boskapshjordar dag för dag förgås, och värst av allt: varenda kvinnas livsfrukt dör." Det är en skakande landskatastrof som synbarligen orättvist har drabbat Thebe, ty det finns ingen logisk anledning för gudarna att vredgas. Ändå säger Apollon: "Avlägsna upphovet till landsplågan, så blir allt bra igen." Alltså finns det ett upphov. Men var skall man spåra detta?

Oidipus är konung av Thebe. Han har fått tronen för att han ensam lyckades förkrossa usurpatorn Sfinxen, som intog tronen efter att den laglige konung Laios mött döden på en resa tydligen genom ett banditöverfall. Oidipus har det högsta ansvaret för Thebes välfärd, ingen begriper mindre än han varför dessa plågor skakar landet, han är ju inte ens theban utan uppväxt i Korinth, han är en fullkomlig outsider men åtar sig ändå att gå till botten med saken och börjar anställa efterforskningar om vem som egentligen dödade konung Laios.

I andra akten, efter det att inledande efterforskningar har anställts angående Laios' död med hjälp av Oidipus' småaktige svåger Kreon, (vars syster, Laios' änka Iokaste, är Oidipus' maka och moder till hans fyra barn,) uppträder den blinde siaren Teiresias, som har tillkallats för att han genom något siarord kan ge någon ledtråd till landets olycka. Han kommer motvilligt och, vad värre är, vägrar att tala. Därmed avslöjar han att han vet något. Ett stort gräl vidtager, vari Oidipus först tvingar den gamle att tala och sedan skäller ut honom för hans skamlösa utsagor: Teiresias har fräckheten att påstå att anledningen till olyckan är ingen annan än konung Oidipus själv. Ju värre hemskheter Teiresias ofrivilligt kläcker ur sig, desto hårdare går Oidipus åt honom med hotelser och okvädingsord, varpå Teiresias säger ännu värre saker: Oidipus får även höra att han lever i blodskam. Oidipus kan inte förstå sådana insinuationer på annat sätt än att Teiresias och Kreon måste stå i maskopi med varandra för att avlägsna Oidipus från styrelsen. Ett ännu värre gräl vidtager med Kreon, och här visar sig den store intrigmakaren Sofokles i hela sin härlighet, i det att han kastar Oidipus i rasande kraft ut på ett villospår som bara trasslar till hans egna begrepp om saken: i sitt politiska makttänkande kan han inte längre skilja mellan vän och fiende. Mellan raderna läser vi samtidigt att alla dessa rasande gräl först med den blinde gamlingen och sedan med Kreon måste delvis vara ett resultat av den spända inrikespolitiska situationen med dess svåra tryck på de styrande.

Dock är det icke i Oidipus' natur att gräla, och det är när grälet blir som värst som han för första gången omedvetet börjar misstänka sig själv. Mitt i grälet tystnar Oidipus och tiger och ställer sedan en helt ovidkommande fråga, som han inte ens vågar uttala helt: "Hur länge är det sedan Laios....?" Och det är här peripetin inträffar. Här börjar Oidipus' svåra uppgörelse med sig själv, hans outhärdliga jakt på sin egen skuld i det hela, och hans överväldigande tappra försök att ta reda på vem han själv egentligen är, som han bara intensifierar ju värre saker han får veta. Han är blind i sin okunskap om sitt eget öde, han vill se det till varje pris, och när han har fått veta det....

Drottning Iokaste uppträder och försöker förlika Oidipus, sin make, med Kreon, sin bror. När hon får veta vad de forskar i försöker hon genast få dem att avbryta alla efterforskningar. Siarord är ju aldrig att lita på, det bevisas genom hennes eget fall,

hon blev ju en gång spådd att hennes egen son skulle mörda hennes man och gifta sig med henne, vilket ju aldrig har inträffat. Hon och hennes man Laios lurade ju detta öde genom att sätta ut den ende son som de någonsin födde i skogen. Men i stället för att därmed lugna Oidipus blir dennes onda aningar värre. Dock är de fortfarande endast undermedvetna, men detta onda undermedvetna har redan börjat styra honom. Ingenting kan nu stoppa honom från att ta reda på allt. Och det i sin tur väcker Iokastes undermedvetna till obehagligt liv och oro.

Det visar sig, att Oidipus redan i barndomen hyst tvivel om att han verkligen var en äkta son till konungaparet av Korinth. Han är nu också på det klara med att det är han själv som har dräpt konung Laios och därefter famnat hans maka. Dock är inte alla detaljer klarlagda. Det finns ett litet hopp om att han trots allt var oskyldig. Det gäller att finna det enda överlevande ögonvittnet.

Ju mera Oidipus närmar sig sanningen, desto mer försöker hans gemål Iokaste hålla honom tillbaka därifrån. Hon vill inte veta något.

Då inträffar det mest genialiska i handlingen: en budbärare kommer från Korinth och meddelar att Oidipus' far där har dött och att Oidipus nu är konung även av Korinth. Detta verkar att bevisa Iokastes tes att siarord är lögn, då Oidipus har blivit spådd att han skulle dräpa sin fader och äkta sin moder och just därför hade övergivit sin hemstad Korinth. Nu är den fader som Oidipus skulle ha dödat redan död, och Iokaste triumferar. Men Oidipus är inte helt lugnad, ty hans moder lever ännu, och han fruktar siarordet att han skulle äkta sin moder.

"Lugna dig, Oidipus," säger då budbäraren, "du är inte son till drottningen av Korinth. Du har ingenting att oro dig för." Detta säger budbäraren i syftet att skingra Oidipus' sista tvivel, men det har motsatt effekt: Oidipus måste följaktligen undra: "Vem är då min moder?"

Det utspinner sig en intensiv diskussion mellan Oidipus och budbäraren. På samma scen står Iokaste och hör allt och är tyst. Det är hennes tystnad som på ett makalöst sätt dominerar hela denna scen. Hon säger intet, men hon känner desto mer, och vi känner vad hon känner, ty i denna scen går hela sanningen upp för henne och för henne ensam. Och den sanningen är så fruktansvärd att hon vägrar att se den. Mellan raderna i denna diskussion mellan Oidipus och budbäraren har Sofokles uttryckt ett helt universum av känslor hos den tigande drottning Iokaste.

När Oidipus äntligen vänder sig till henne har hon nu endast en sak mer att säga: "Forska inte vidare i saken!" Och därmed menar hon: "Måtte du aldrig få veta vad jag nu vet!" Men ingenting kan stoppa Oidipus. För honom fattas nu endast den sista pusselbiten, och den vägrar han att avstå ifrån. Han anar inte att den skall förstöra hela pusslet för honom, medan hon vet att hennes liv redan är förstört av sanningen, och hon lämnar scenen i förtvivlan.

Oidipus lämnas nu åt sitt öde. Ögonvittnet, den gamle boskapsherden, en senil gammal luffare, påträffas och förhörs. Utan att ana det dissekerar Oidipus sig själv levande. Boskapsherden däremot vet hur förfärlig sanningen är och vill inte avslöja den. Men Oidipus är obeveklig i sitt sanningsnit, han är så rättvis som advokat att han inte tvekar inför att ta reda på det värsta om sig själv och därigenom fördöma sig själv, han tvingar herden att berätta att han, Oidipus, är konung Laios' egen son, – och därmed är dramat fullbordat. Pusslet är färdigt för Oidipus' del, han ser nu allt, och han störtar ut från scenen till sin dom.

Men Sofokles har lärt sig av Aiskhylos att inte nöja sig med det yttersta: han går ännu längre. Efter körens lämpliga utfyllnad av tomrummet efter knalleffekten uppträder en tjänare och berättar att drottning Iokaste har hängt sig. Och inte nog med det: han skildrar i detalj hur Oidipus har straffat sig själv med att, nu medveten och seende allt, beröva sig själv sin syn. Han har med ett spänne från den döda drottningens egen dräkt stuckit ut sina ögon. Därpå uppträder den olycklige själv och kungör sitt ohyggliga ve. Men det räcker inte med det. Den småaktige Kreon

uppenbarar sig och kräver att Oidipus skall isoleras, då hans exempel är föga uppbyggligt. Här träder politikern fram och gör med sin realpolitiska cynism, egoism och omänsklighet tragedin dubbelt överväldigande: den lidande Oidipus, som nu förlorat allt, skall straffas för sin olycka och ej mer behandlas som en människa. Man märker att här en ny och hårdare tid har brutit in över världen: den cyniska maktpolitikens tid. Oidipus får knappt säga ett gripande farväl till sina döttrar, Kreon är otåligt angelägen om att få hans fall bortsopat under mattan och begravet levande, och med Kreons dom över Oidipus slutar dramat. Och hans dom lyder: "Eftersom du har misslyckats som politiker får du inte längre ha något människovärde." Oidipus är störtad från maktens himmel till olyckans och vanärens helvete.

Dramats styrka ligger, som alltid hos Sofokles, i karakteriseringen av huvudpersonen. Oidipus är oskyldig. Det kommer inte publiken ifrån. Han är en rättvis och god konung, det är inget fel på honom, och orättvist drabbas han av ödet genom att han bestraffas för brott som han inte har haft en aning om att han har begått. Han dräpte en rik man som förolämpade honom från sin höga vagn. Han dräpte icke sin fader. Han gifte sig med landets drottning när han blev konung för att demonstrera att han gifte sig med landet och dess folk, och han älskade henne och födde prinsar och prinsessor med henne. Han gifte sig icke med sin mor. Men gudarna gjorde damen han gifte sig med till hans mor många år senare, och mannen som han dräpte för dennes tykenhets skull gjorde gudarna till hans far när mannen redan legat död i årtal. Och fastän Oidipus hårt straffar sig själv för att gudarna gjorde dessa två människor till hans far och mor genom att beröva sig synen straffar maktens representant honom ännu hårdare genom att förvägra honom den mänskliga gemenskapen. All denna oerhörda gudlösa orättvisa är vad dramat handlar om, fastän det aldrig uttrycks.

Av tidernas smaklösaste skandalhistoria har Sofokles gjort ett av tidernas ädlaste, vackraste och mest gripande drama, genom att han gör Oidipus omedveten om de brott som han aldrig haft en tanke på att begå men som genom gudarnas försorg ändå är ett faktum. Han har spunnit en makalös thrillerartad intrig omkring konungens sökande efter sanningen bakom den straffdom som har drabbat hans stad, och häri ligger den sensationella dramatiska och litterära nyheten: detta är historiens första psykologiska drama. Det handlar om en man som söker efter sig själv. Han söker den omedvetna sanningen om sig själv, och när den blir medveten blir den fullkomligt outhärdlig. Han tvingar sig till att analysera de värsta sidorna av sig själv, och när han blivit klar med analysen finner han resultatet så horribelt att han gör sig själv till invalid för att slippa göra sig skyldig till något ont mer: av rädsla för sig själv odugliggör han sig själv. Som psykologiskt drama är detta det första i litteraturen och kanske det största. Och det är outtömligt i sina psykologiska nyanser: det är så mycket skrivet mellan raderna, då ingen så mycket som Oidipus själv ger uttryck åt så mycket mera än vad han säger. Därför är det som ett nytt drama varje gång vi läser det.

6. Antigone

Antigone, som är ett antal år tidigare skrivet än Konung Oidipus, utgör fortsättningen på berättelsen om Oidipus' släkt. Det är alltså ett äldre drama, och man förnimmer här tydligare än i de två tidigare genomgångna Sofoklesdramerna släktskapen med Aiskhylos och beroendet av hans skola: körens roll är här ännu av avgörande betydelse, fastän den är nästan lika dum som Kreon. Den dominerar inte, som hos Aiskhylos, men ej heller är den av underordnad betydelse, som i senare dramer, utan den liksom väger mellan om den skall hålla med huvudpersonerna

eller följa sin egen instinkt. Den håller fejt med Kreon för att han är den starkaste, men den nickar även bifall åt Haimon hans son, som vågar ta Antigones parti mot Kreon. Till slut behåller den sin integritet med att inte ta parti för eller emot någon.

Konung Oidipus är ett fullmoget drama som kom till i den kritiska brytningstid som såg det peloponnesiska krigets utbrott och Perikles' död. Man märker på en del detaljer att Antigone är mycket tidigare. Samtidigt är väl Antigone det mest hjärteknipande av alla grekiska dramer. När Kreons vakt berättar hur han tog Antigone på bar gärning när hon på eget initiativ torftigt begravde sin stupade bror fastän han dömts av Kreon till att ligga i dagen för asätande fåglar och djur att frossa på emedan han ville Thebe illa, så beskriver han henne, när hon gick och grät: "Det lät som fågelpip vid plundrat bo, där dun av döda fågelungar kringstrött flyga ses." Här slår Sofokles an den ton som sedan behärskar hela dramat: den goda gärningens fullständiga försvarslöshet och sårbarhet. Ingen gör något för att rädda Antigone genom hela stycket, alla bara pratar om henne, alla är passiva utom hon själv, som tar ett så berömligt initiativ till mänsklig barmhärtighet. Den enda övriga personen som visar prov på handlingskraft är den erbarmlige byråkraten och paragrafryttaren Kreon, som stockdumt hänger fast vid ett fastslaget besluts lagliga bokstav, för att "det är rätt". Det visar sig naturligtvis att han har fel.

Kreon och Antigone är de två karaktärer som leder spelet och ger det dess spänning, liv och oförglömliga verkan. Antigone gör vad hon gör, och visst är det utsägligt vackert och berömvärt, men man frågar sig ändå om hon vet vad hon gör. Men den frågan ställer man till henne när det redan är för sent. Det är detta dilemma spelet handlar om: vilka oerhörda konsekvenser det kan ha att göra något som man får ångra och ångerns fåfänglighet när den kommer för sent, vilket den alltför ofta måste göra. Det är oerhört mänskligt att ångra något på grund av handlingens oförutsedda konsekvenser, och när det då är för sent är ångern desto bittrare och mera förkrossande.

Kreon håller i egenskap av statschef på den formella rätten, på lag och ordning, på principer och hållfasthet, stadga och beslutsamhet och allt sådant som låter väl så bra men som är omöjligt i praktiken. Trogen lagens bokstav, som han i likhet med liknande inskränkta politiker anser att staten står och faller på, blundar han för Antigones mänsklighet och barmhärtighet och dömer han henne till att döden dö jämte systemen, som fromt har hjälpt henne. Förgäves pläderar systemen Ismene samt Antigones trolovade Kreons egen son Haimon för hennes sak, men Kreon har en gång för alla bestämt sig. Han menar sig stå där han står och icke kunna annat: ett hopplöst fall för diplomater. Det hjälper inte vad hela folket viskar, som uppskattar Antigones barmhärtighetsgärning: Kreon är en gång för alla stockdum och går till och med till överdrift mot sin egen son och hans försiktiga vett: "Håll käften, kvinnoslav!" Och sonen, som söner tyvärr alltid gör, svarar lika hårt tillbaka, och därmed är hans slag förlorat: en fader lyder aldrig sin son utan ser det som sin plikt att göra honom tvärt emot om sonen sticker upp. Sonen försvinner i vredesmod, och det är det sista vi ser av honom. Försiktigt frågar kören: "Var det klokt, det där?" men Kreon är obeveklig, och Antigone föres ut för att muras in levande i en grotta, för sakens och principens skull. Staten är ju Kreon, menar Kreon.

Så följer Antigones underbara dödssång, som hon framför tillsammans med kören. Hon vandrar mot sin död, hon skall få följa sin fader Oidipus, sin moder Iokaste och sina båda stupade bröder, och hon jublar däröver. Hon sjunger om döden som en annan sjunger om sitt stundande bröllop. Det är höjden av melankoli blandad med såväl triumftoner som den otröstligaste sorg. Så gör hon sin vandring mot döden till skådespelets höjdpunkt. Några barnsliga rader förråder hela hennes totala oskuld, som Kreon ensam är blind för: hon säger sig endast kunna gå i graven emedan hon förlorat föräldrar och bröder och varken har man eller barn att begråta. Därmed uppenbarar hon mellan raderna för oss att hennes död faktiskt är frivillig:

sorgen över föräldrarna och bröderna har gjort henne självdestruktiv. Hon väcker därmed en farhåga hos oss som besannas senare.

Kreon vill bara ha det undanstökat så fort som möjligt. För honom är hela affären något obehagligt som man lämpligast sopar under mattan på byråkratiskt manér.

Men efter domens verkställan kommer Teiresias in och gör situationen ännu obehagligare för Kreon medelst otäcka spådomar, och Teiresias är känd för att under sitt långa liv aldrig ha yttrat en falsk profetia. Han väcker Kreon till plågsam besinning och går sedan, lämnande Kreon ensam med föreställningen om sonens och makans bortgång. Den opportunistiska kören ser det nu som sin uppgift att mana Kreon till den ånger som redan spirar inom honom, och paniskt skyndar han till grottan var Antigone inspärrats.

Naturligtvis kommer han för sent: Antigone har hängt sig, och när fadern kommer dit är sonen Haimon där. När denne misslyckas med att dräpa Kreon dräper han sig själv inför Kreons ögon. När Kreons maka ryktesvägen får höra om detta försvinner hon från scenen. "I tysthet drottningen försvann. Vad månede det betyda?" undrar kören och fruktar det värsta liksom vi: åter en tyst kvinnlig huvudperson som med sin tystnad uttrycker allt.

Allt detta har meddelats oss genom en lämplig budbärare. Nu bär Kreon in sonens lik. Han är upplöst av sorg. Då öppnas palatsets dörrar, och drottningens lik förevisas. Och Kreon får veta, att hennes sista ord var en förbannelse mot honom. Man antar, att han blir vansinnig, när tjänare bär ut honom.

Det oerhörda som aldrig uttrycks i klarhet och som ger detta drama dess överväldigande slagkraft är det faktum, att genom att självmant gå döden till mötes tidigare än nödvändigt så drar Antigone även med sig sin fästman Haimon och sin morbror Kreons hustru i döden, och dessa tre dödsfall drabbar Kreon hårdare än döden. Oidipus' öde känner vi redan alltför väl till, det har drivit hans hustru Iokaste jämte hans båda söner i döden. Men det är inte slut därmed. Sedan går Oidipus' dotter frivilligt i döden och drar med sig hela Kreons släkt. Gör hon det avsiktligt som hämnd på Kreon? Nej, det gör hon icke, utan hon gör det i fullkomlig oskuld utan att ana att Haimon och hans moder skall följa henne, och detta är det märkliga. Därmed har Kreons paragrafrytteri lett till döden för tre människor.

En politisk pjäs? Nej, en moralisk pjäs. Sofokles är nästan odräglig när han gör anspråk på överlägsenhet genom att ge stycket en torr sensmoral. Vems sida står han på egentligen? Ingens. Han har offrat Kreon och Antigone för sig själv. Och det är sista gången en dramatiker identifierar sig och sina syften med kören. Antigone blir en så oförglömligt förtjusande flicka, att Sofokles i fortsättningen offrar kören för huvudpersonerna.

7. Oidipus i Kolonos

Sofokles' tredje thebaiska drama är hans livs sista, och dess handling utspelar sig mellan Konung Oidipus och Antigone. I detta drama, som han skrev vid omkring 90 års ålder strax före det peloponnesiska krigets slut genom Athens slutgiltiga nederlag mot Sparta, bringar han sina två käraste karaktärsskapelser, Oidipus och hans dotter Antigone, till nytt liv. Det märks att det är en gammal mans verk, mycket av gubbknarrigheten i hans andra tidigare ålderdomsverk Filoktetes, (som stämningmässigt har påfallande likheter med Shakespeares näst sista verk Stormen,) återkommer i Oidipus i Kolonos, dess dramatiska struktur är egentligen svag, mycket är en upprepning av en tidigare starkare Sofokles, och huvudsakligen ägnar sig Sofokles i detta drama åt att förtydliga sina intentioner med den ett kvarts sekel äldre Oidipustragedin. Men så dyker den erbarmlige Kreon åter upp som den mest obehagliga av alla gengångare och ger anledning till någonting nytt.

Kreon kommer för att hämta hem Oidipus från Athen, var han fått skydd hos den ädle men kylige Theseus, till Thebe, som Oidipus avskyr. Kreon kommer "icke för att öva våld", han "lider med den stackars gamle" och har endast för avsikt, som han säger, att lugnt försöka övertala Oidipus att komma hem till Thebe för att avhjälpa en politisk kris. Men Oidipus säger blankt nej, så länge han själv önskade lämna Thebe hölls han med våld inspärrad där, och när han önskade stanna där blev han med våld driven i landsflykt. Ingenting kan förmå honom till att återvända till sina olyckor. Då börjar Kreon hota. Hur väl känner vi inte igen denne avskyvärde realpolitiker, som lovar allt och håller intet, som talar mjukt och handlar hårt, som ger sken av välvilja men brukar den blott som mask för sin hänsynslöshet. Brutalt skiljer han Oidipus' båda döttrar från den blinde gamle och för dem under väpnad eskort mot Thebe för att tvinga Oidipus att följa med. Kreon kom "icke för att öva våld" och "led med den stackars gamle blinde", men se hur han behandlar honom! Denne Sofokles' ålderdoms karakterisering av Kreon är ett monstrum av politisk hjärtlöshet, som efter tjugofem år i högre grad än någonsin vägrar att tillerkänna den gamle Oidipus något som helst människovärde trots dennes aktningsvärda lidanden, ålderdom och vishet. Oidipus svarar tappert, men vi känner hur hans hjärta skälver inför Kreons oerhörda politiska brutalitet. Sofokles försökte av sina söner ställas under förmyndarskap vid denna tid. Är det denna harm som vi läser mellan raderna i det sista grälet mellan politikern Kreon och människan Oidipus, grälet som för Oidipus' del är ett gräl för mycket?

Men det blir värre. Efter att Kreons antastning har misslyckats genom Theseus' ingripande nalkas en ännu värre prövning: Oidipus' son Polyneikes närmar sig. När Oidipus får höra om det försöker han instinktivt genast stöta ett sådant möte ifrån sig: han vill inte höra talas om det. Vi vet inte att det är Polyneikes som kommer, allenast författaren och Oidipus vet att det är han, och vi förstår inte vad Oidipus kan ha emot sin son, medan vi förstår Antigone och Theseus, när de övertalar Oidipus att i alla fall ta emot honom. Och emedan Oidipus är blind och maktlös kan han inte undkomma mötet med Polyneikes.

Polyneikes kommer botfärdig och ångerfull som en förlorad son och väcker omedelbart vår sympati. Han tigger fadern om barmhärtighet, men fadern i sin blindhet genomskådar honom och tiger sammanbitet: även Polyneikes har endast kommit av politiska skäl för att be fadern ta hans parti mot Thebe och sin broder Eteokles, Oidipus' andre son. Förgäves förfäktar Polyneikes att han har rätt mot sin broder, som har usurperat makten i Thebe och manövrerat bort honom, varför han nu har viglat upp hela Grekland mot Thebe. Oidipus tvingas att svara honom, och svaret blir så hårt att vi inte fattar att det är sant. Hur kan en sådan hårdhet bo i en sådan gammal, erfaren och hårt prövad mans hjärta? Hans hårdhet är lik en Khomeinis: han förbannar båda sina enda söner med sin moder Iokaste eftersom de först tillät att han begravdes levande i Thebe såsom ett djur och att han sedan drevs i landsflykt därifrån av dem såsom en brottsling. Han var oskyldig till att han avlade dem på onaturlig väg, då han ej visste att deras moder även var hans egen moder, men de är båda fullt skyldiga till onaturlighet gentemot sin fader, och därför måste han förbanna dem, och han gör det fullt ut. Och Polyneikes måste gå därifrån fullt medveten om att både han och hans bror kommer att dö vid slaget om Thebe.

Men vi läser även här mellan raderna, att detta blir för mycket för den gamle Oidipus. Att behöva förbanna sina söner och att behöva mera råka någon av sina förbannade söner får hans hjärta att brista: så fort Polyneikes har gått känner Oidipus att han håller på att dö. Vad som sedan följer är ett så bländande storartat apotheos, en sådan underbar försoning med dödens ofrånkomliga verklighet och en sådan idealisk död utan smärta och med endast ljus och gudomlig glädje som ackompanjemang, att såväl dramat som vi själva fylls och smittas av Sofokles' svanesångs serenitet. Detta skådespel har mycket gemensamt med Eumeniderna,

som det är ett av Athens politiska öden och lidanden luttrat eko av. Och vi blir inte förvånade när vi får höra att Sofokles själv fick dö på samma smärtfria och idealiska sätt som han förunnade den grekiska mytologins hårdast drabbade gestalt att få lämna oss ett så oförglömligt triumferande och leende avsked som minne av för eviga tider.

8. Orestes

Av de tre enda överlevande grekiska tragödem är Euripides den som har överlevt bäst: medan sju tragedier har överlevt Aiskhylos och Sofokles var, så har 18 tragedier överlevat Euripides. Vad skiljer Euripides från Sofokles och Aiskhylos som gjorde honom mera populär och seglivad än sina kolleger?

För det första, så är Euripides den som introducerar passionen på teaterscenen. Ett motstycke till den rasande Medeas förtvivlan och handlingssätt hade aldrig den heroiske Aiskhylos eller den sofistikerade Sofokles kunnat göra sig skyldiga till. När Sofokles går som längst i Oidipusdramat i skildringen av mänskliga passioner blir det på sin höjd några gräl, och han låter aldrig något oanständigt äga rum på scenen. Aiskhylos förevisar gärna bloddrypande handlingar men bara som dramatiska effekter och aldrig som djupa mänskliga problem; medan Euripides visar hur hans brottslingar tänker och försöker lösa olösliga moraliska problem, vanligen utan att lyckas, men bara försöket är något nytt.

Vidare introducerar Euripides sentimentaliteten och melankolin på scenen. Tidigare skildrade negativa mänskliga känslor har nästan enbart varit häftig vrede eller sorg, men hos Euripides träder vemodet in, som ej sällan besjälar en hel pjäs från början till slut. De flesta av hans pjäser har en dominerande känsla över sig som behärskar hela stycket. I "Trojanskorna" är det svart hopplöshet, i "Medea" är det svart förtvivlan, i "Andromakhe" är det den djupaste melankoli, i "De skyddssökande" är det begravningsandakt, i "Helena" är det ljus harmoni, i "Backanerna" är det vansinne, och så vidare. Det är som om Euripides går in för att skildra ett tema och gå till botten med det i var och en av sina mera betydande pjäser.

Vidare är Euripides en kvinnoförfattare och den första i litteraturhistorien. Ingen har som han förstått sig så bra på kvinnor utom Henrik Ibsen. Kvinnorna dominerar männen i hans pjäser, vilka egentligen allesammans snarare är typer än manliga karaktärer, med undantag för Hippolytos. Hos Euripides ackompanjerar männen kvinnorollerna, medan kören har en ännu blygsammare ställning: den är hos Euripides reducerad till en tjänareskara utan egna åsikter. Den har att tjäna huvudpersonerna när de söker råd, att moraliskt stå dem bi när deras eget mod sviker, och att sjunga en till ämnet passande sång då och då. Den är egentligen till endast för sällskaps skull.

Men framför allt är Euripides den mest mänskligt överlägsne av de tre. Aiskhylos skildrar och målar, och Sofokles analyserar, men ingen av dem genomskådar, vilket Euripides ständigt gör med skärpa. I "Elektra", som bygger vidare både på "Gravoffret" och Sofokles' "Elektra", och som saknar dessas fördelar men har andra att erbjuda i stället, låter Euripides drottning Klytaimnestra hålla ett fullständigt övertygande försvarstal för mordet på sin man, som absolut skulle dupera vem som helst, utom hennes egen dotter Elektra, som omedelbart svarar på detta tal med att göra bort sin moder totalt blott genom att belysa hennes små kvinnliga svagheter. Ingen kvinna kan lura Euripides. Eller vad sägs om Orestes' stora monolog i andra akten: "Jag har sett en ädel faders son värd ingenting och goda söner till de sämsta fäder, skraltig feighet i en mäktig herres själ och i en fattig man ett oförväget hjärta. Hur skall man då rätt bedöma människan? Hans rikedom är inget rättesnöre, och arm fattigdom uppfostrar honom till att synda genom nödtvång.

Endast genom umgänge kan man förstå vad mänskan går för. Han förräder sig i enkla ting, som genom blott sitt sätt att gå. Den som ej går men låter sig bli buren har då lika litet vett i skallen som hans mage sväller ut: en sådan är på torget blott en prydnad och staty, ett ytligt blickfång som försvinner." Han gör sig här skyldig till skärskådande paradoxer à la Chesterton och Shakespeare, och som vi får vänta på i 2000 år innan vi möter samma samtidigt deltagande och avståndstagande mänskokänedom på nytt hos Montaigne och Shakespeare.

Låt oss nu vända oss till Euripides' stora drama om Orestes, som var det sista drama som han själv iscensatte och ett av hans sista dramer över huvud taget. Han skrev det långt efter sin version av "Elektra", som i "Orestes" utgör en bifigur. Men man märker i "Orestes" Euripides' tendens mot slutet av sin bana att förvandla alla sina karaktärer till bifigurer, till marionetter för ett gudomligt skeende som varken vi eller de själva kan komma till rätta med.

"Orestes" är en fullt genomförd thriller. För att krydda den inför Euripides talrika element i historien som man inte har sett röken av hos Sofokles och Aiskhylos. Den dominerande karaktären i skådespelet "Orestes" är faktiskt kung Menelaos, som genom sin feghet åvägabringar hela det oroliga skeendet. "Orestes" är litteraturhistoriens första fullt utvecklade persondrama, där såväl kören som gudarna helt får stryka på foten och endast förekommer för syns skull.

Redan i prologen så kommer den klagande Elektra med den ytterst förmättna insinuationen att allt är guden Apollons fel, och denna anklagelse mot gudomen förblir dramats ständigt återkommande ledmotiv. Till råga på allt så är den anklagade guden Apollon den enda egentligen fullt moraliskt överlägsne av gudarna: han är ljusets, kulturens, musikens och skönhetens gud, och ingenting var heligare i det gamla Grekland än just allt vad guden Apollon stod för. Och Euripides börjar sin pjäs med att avrätta honom och sedan låta honom förbli avrättad.

Klytaimnestra och Aigisthos har mördats, och den arme Orestes plågas som värst av sina ohyggliga samvets kval i gestalt av hämndgudinnorna. Hans syster Elektra endast tar hand om honom och bryr sig om honom. Men Helena och Menelaos har kommit hem, och Helena lever i skräck för de grekiska borgarna. Hon fruktar deras hämnd för att det för hennes skull dog så många greker vid Troja. Detta är en logisk konsekvens som Euripides själv mästertligt har dragit av Trojakriget: Helena kunde bara inte få det lätt vid hemkomsten. Även Orestes och Elektra fruktar de grekiska borgarna, ty dessa stänger alla dörrar för det kungliga syskonparet för modermordets skull. Även detta är logiskt: vilken människa kan svälja att kronprinsen mördar sin egen moder drottningen vad hon än har gjort? I handlingen förekommer även Helenas dotter med Menelaos, den unga oskulden Hermione, som dock inte spelar någon roll ännu.

Så uppträder dramats egentliga huvudperson, den fåordige, försiktige, tålmodige och obeslutsamme politikern Menelaos. Han känner medlidande med sin brorson och ämnar just ta hans parti och försöka få honom försonad med folket, när Helenas fader Tyndareus plötsligt uppträder och komplicerar situationen betänkligt i det att han helt enkelt pläderar för landets nedärvda lag och rätt, som klart förkunnar att mördare skall straffas, vilka motiv de än hade. Han insisterar på att Orestes' mord inte kan lämnas ostraffat, och Menelaos kan bara ge honom rätt. Han kan inte längre ta parti för Orestes och drar sig feget ur problematiken och lämnar åt folket och Tyndareus att avgöra Orestes' och Elektras öde utan Menelaos' medverkan och inflytande. Orestes anar att han är förlorad och ansätter sin farbror svårt med grova invektiv och beskyllningar för feghet, men farbrodern har en gång för alla tagit avstånd: han är politiker och befattar sig inte med moraliska problem.

På Elektras och Orestes' sida står endast Pylades, Orestes' gode vän, som av sin kunglige fader i Fokis har förskjutits för skandalen Orestes' skull. Men Pylades står osvikligt på Orestes' sida mot världen till slutet.

Sålunda införs i tragedin det ena elementet efter det andra som komplicerar handlingen och försvårar huvudpersonernas ställning. Det är som en skruv som ständigt skruvas allt hårdare uppåt med spänningen. Hur skall det sluta? Spänningen närmar sig redan alltmer det outhärdliga.

En gammal man uppträder som redogör för vad som har hänt vid det stora tribunal som sammankallats för att besluta om Orestes' öde och eventuella straff. Den gamle berättar omständligt att somliga har talat för honom medan andra har talat emot honom, han redogör för alla argument, som har lett till obeslutsamhet hos folket, och hur slutligen den man har vunnit som har uppträtt mest politiskt och uttryckt sig hårdast: massan har, som alltid, låtit sig manipuleras av den som varit låg nog att ägna sig åt att manipulera den. Det strängaste straff har beslutats åt Orestes, Elektra och Pylades på det att ett exempel må statueras som skall avskräcka ungdomen från revoltförsök mot föräldrarna. Och det verkar som om Orestes, Elektra och Pylades ingenting annat har att göra än att förbereda sig på döden.

Men om de skall dö så orättvist så skall de åtminstone inte dö ensamma. De beslutar sig för att i så fall innan dess avrätta Helena, vars ärelösa agerande dock är den ursprungliga skulden till allt, samt att ta hennes och Menelaos' dotter Hermione som gisslan och döda även henne om massan insisterar på att Agamemnons barn och släkt skall utdö. Och de genomför lyckligt detta projekt.

Men en tjänare lyckas fly när Helena hotas till livet, och detta är skådespelets sista och största överraskning och dess mest genialiska drag: i och med det blir spänningen alldeles olidlig, ty tjänaren skvallrar naturligtvis för folket om att Orestes har dödat Helena. Denne frygiske slav framställs själv som alltför upprörd för att kunna vara vid sina sinnens fulla bruk, och även detta bidrager till den absoluta spänningen och oron för hur dessa ständigt mer komplicerade komplikationer och ständigt mer uppskruvade spänningar skall sluta. En blodig konflikt, ja, ett inbördeskrig hotar, när Menelaos kommer med folket till borgen och Orestes uppenbarar sig på balkongen med svärdet mot Hermiones vita oskuldsfulla flickebarnshals och de konfronteras med varandra. Orestes tvekar inför att skära av halsen på Hermione, då han egentligen inte vill det, och Menelaos tvekar inför att ge order om anfall mot ungdomarna då han egentligen vill skona dem, men situationen, rättshaveriet och logiken tvingar dem till vad de icke vill. Orestes skall just sätta facklan till borgen och besegla de tre sista ättlingarnas till Agamemnons hus öde, när Euripides tillgriper deus-ex-machina-tricket och förlöser publiken ur den outhärdliga spänningen med att låta Apollon uppträda och lösa situationen enligt sin visdom: Orestes kommenderas i landsflykt, Menelaos kommenderas hem till Sparta, och Pylades och Elektra får varandra. Naturligtvis blir även Hermione fri, och palatset räddas. Men deus-ex-machina-knepet löser aldrig ett mänskligt problem. Det upplöser det utan att lösa det, och vi lämnas kvar med problemet Orestes' berättigade eller icke berättigade modermord olöst i bakhuvudet. Det sätt på vilket Euripides här behandlar det, hur mästerligt och oöverträffat dramatiskt det än är, genom att först genom hela pjäsen beskylla Apollon för alltsammans och indirekt avrätta honom för att sedan påstå motsatsen och låta honom uppträda som den ende som vet vad som är rätt, är inte alls övertygande. Vi saknar en lösning på den *mänskliga* problematiken, som Euripides som ingen annan före honom endast har lyckats belysa men icke att lösa.

"Orestes" är ett alltigenom genialiskt skådespel, där de individuella aktörerna styr hela pjäsen medan kören helt har berövats sin integritet och guden har avrättats som gud och i stället blivit till ett dramatiskt knep. Och Euripides skriver egentligen inte mycket mellan raderna. Han skriver i stället alltför mycket i klartext. Och i detta skådespel är egentligen det enda vi läser mellan raderna den stackars frygiske slavens stora sinnesförvirring inför vad han har fått se inne i palatset då Helena likviderats. Men denne frygiske slav är desto uttrycksfullare, liksom den gamle

bonden som inleder samme författares version av "Elektra", och som Eumaios i Odysséen. Han är fullkomligt skrämnd från vettet, han kan endast yttra sig oklart på grund av de färor han har fått se, han är fullkomligt hjälplös, en riktig undermänniska, en komediant i tragedin, som Orestes sedan skonar blott för hans enfalds skull, en föregångare till Shakespeares talrika effektiva narrar, en clown som höjer dramats effekt genom att göra sig löjlig och som till slut till och med Orestes måste le åt. Denne narr är något fullkomligt nytt. Xerxes i "Perserna" var oavsiktligt löjlig, han var menad att vara tragisk, men denna slav är inte det minsta tragisk, och genom sitt kontrasterande mot alla de andras synnerligen tragiska ställningar förhöjer han hela tragedin på ett subliment sätt, som pekar direkt hän mot Shakespeare i en avlägsen framtid.

Låt oss nu äntligen se hur Aiskhylos löste Orestesproblematiken.

9. Eumeniderna

I "Eumeniderna" är Apollon från början den ovedersägliga högsta auktoriteten: den massivt storslagna trilogin Orestins avslutande del öppnar med hans delfiska orakels hyllning till honom som till sin herre. Hennes versers högstämndhet erinrar om den homeriska hymnen till Apollon, den enda av de homeriska hymnerna som är så homerisk att man tror den kan ha varit skriven av Homeros. Men så går sibyllan in i sin herre Apollons tempel och ryggar förskräckt tillbaka: till templet har sökt sig några fasaväckande objudna gäster. Utom den utslagne Orestes själv ser hon även de förfärliga mardrömssyner som förföljer honom, hans samvetsqual, hämndgudinnorna, som kallas Erinnyerna. Även gudomen Apollon själv uppenbarar sig och kungör reservationslöst sin partiskhet för Orestes, som guden själv tar på sig ansvaret för Klytaimnestras död, eftersom det var han själv, Apollon, som manade till mordet. Och under Apollons goda skydd lyckas Orestes smita sin väg från de sovande hämndgudinnorna.

Mellan raderna står här skrivet, att den heliga sibyllan i Delfi och den högste siarguden Apollon, i och med att de ser Orestes' hämndgudinnor och grips av deras fasa, därmed visar, att de fullkomligt har satt sig in i Orestes' situation och att de fullkomligt förstår honom, och att de bara på grund av det måste förlåta honom.

Men dessa hämndgudinnor, som ingenting annat är än Orestes' själsliga samvetsqual, utgör i detta drama kören och spelar såsom kör i detta drama en huvudroll som aldrig förr eller senare i ett grekiskt drama. De är ohyggliga, de ligger och rosslar, blodigt slem rinner ur deras käftar, man föreställer sig dem som vampyrer som suger livet och blodet ur dem som de plågar genom skuldkomplex, och när vålnaden av Klytaimnestra uppträder för att ruska liv i Erinnyerna och busa dem vidare på den från ödet flyende Orestes stönar de och kvider, och de första ord de ger utlopp för är ett hysteriskt begär efter att fortsätta plåga den stackars Orestes. De är både individer och förenade, de sjunger både var och en för sig och tillsammans, deras makt är lika fruktansvärd som deras yttre, de är de rysligaste tänkbara helvetesdemoner med de gräsligaste helvetesdunster omkring sig, de kommer som direkt ur ett värre Inferno än Dantes, och det dröjer inte länge innan Apollon driver ut dem från sitt tempel: Apollons ljus och vishet är oförenligt med Erinnyernas hat och hämndhysteri, och när de lämnar scenen sker det i oordning: deras makt förmår dock ingenting mot den renhet och harmoni som Apollon representerar.

Detta är dramats inledning: en storartad helvetesvision av Orestes' samvetes plågoandar i Erinnyernas demoniska gestalter understruken av Klytaimnestras vålnads uppenbarelse, som än en gång visar sitt modersbröst och manar till oförsonlig och outröttlig hämnd för sonens mord på henne, i kontrast till Apollon,

ljusets besinningsfulle och rättvise gud, som tar ansvar och parti för envar som lider, i det här fallet den landsflyktige och psykiskt lidande Orestes. Genom blotta karakteriseringen av Apollon står det genast klart för oss i dramats början att barmhärtigheten kommer att vinna över hämnden. Men hur?

Orestes drar jagad av hämndens demoner till Athen och söker där skydd hos gudinnan Pallas Athena, som vi tidigare har sett hava så många skumma saker för sig. Men hos Aiskhylos är Athena idealet Apollons kvinnliga motsvarighet: en över alla mänskliga småaktigheter stående opartisk gudinna, som faktiskt gör något så unikt som att uppriktigt eftersträva rättvisa. Efter att ha åhört både de av den mördade Klytaimnestra frambesvurna hämnddemonernas anklagelser och Orestes' försvar anser hon klokt nog att saken lämpligast bör avgöras genom en formell domstol. Hämnddemonerna ser därvid genast sina intressen hotade, ty de är vana vid att fritt och godtyckligt få härja i människors hjärtan. Objektiv jurisdiktion fruktar de mer än någonting annat, då hela deras existens vilar på subjektivt tänkande.

Det är intressant hur mycket hänsyn Aiskhylos tar till både dessa avgrundsväsen och till den fördömda Klytaimnestra: flera av dramats mest kända yttranden läggs i deras mun, som Klytaimnestras ord: "I sömnens dvala skärpes andens syn, men dagens ljus gör ofta ögat blint." Här för Aiskhylos de subjektiva krafternas talan mot de sakliga och klara, som hör dagsljuset till. Och kören sjunger före domstolsscenen: "Skräcken är ett gott ibland: såsom hjärtats stränga vakt bör den bliva på sin post. Genom tvång kan en klok besinning vinnas. Råder ingen fruktan mer inom människornas bröst – vilken dödlig, vilket folk vill då Rätten vörda? Ej en frihet utan tygel, ej en envåldsfurstes välde skänk ditt pris. Medelvägen i allt har Gud givit segern, hur hans vilja än växlar." Aldrig har en skald satt klokare ord i en hemskare skapelses mun. Och vi måste anse att hämnddemonerna har rätt i denna sång. Aiskhylos tvingar oss att ta hänsyn till dem så som han själv gör och låta dem få full talan vid rättegången.

Guden Apollons resonemang är i grunden mänskligt. "Den som ej hjälper en nödlidande som behöver och bedjer om hjälp drabbas tungt av förbannelsen vare sig han är en gud eller människa." Orestes har sökt Apollons hjälp i sin nöd, och därför ställer sig Apollon konsekvent på Orestes' sida.

Större delen av domstolsscenen upptas sedan av Apollons och hämndgudinnornas argument och följdliga gräl med varandra. Rättegången urartar småningom till att de helt enkelt står och skäller ner varandra. Men så säger Apollon till Athena, som är domstolsförhandlingarnas högsta domare: "Jag sände denne Orestes till dig, o Athena, på det att hans land skulle bli dig en pålitlig bundsförvant. Stor skall din stad bli, och stort skall ditt folk bli, och evigt skall pakten emellan Athen och Orestes' land (Peloponnesos) få gälla." Och vi läser här mellan raderna, att Apollon indirekt meddelar Athena, att hennes stad Athen har mycket att vinna på om hon frikänner Orestes. Vi kan inte gå så långt som att tolka det som en muta eller kalla det rena kohandeln, men vi känner omiskännligt doften av politik.

Så följer omröstningen, och av juryn röstar somliga för Orestes och somliga för hämndgudinnorna. Även Athena själv avger en röst till Orestes' förmån. Hon försöker motivera varför hon röstar till hans fördel, men den motiveringen låter snarast som en ursäkt, och mellan raderna är det tydligt att hon sväljer Apollons bete.

När rösterna räknas visar det sig att de har utfallit precis jämnt. Om inte Athena hade röstat hade hämndgudinnornas sak fått en rösts övervikt. Men genom att bestämmelserna är sådana att den anklagade frias om röstningen blir oavgjord så frias Orestes. Och Orestes reser sig lättad och bekräftar att genom hans frigivning Argos och hans land alltid skall vara Athens bundsförvanter. Utan att vi har varit

fullt medvetna om det har hämndgudinnorna förts bakom ljuset genom att Orestes, Apollon och Athena har enats om ett inre samförstånd. Och Orestes lämnar scenen tillsammans med Apollon. De är fullt tillfredsställda.

Det är däremot inte hämndgudinnorna, och återstoden av skådespelet går åt till Athenas försök att blidka dem. Och denna dialog mellan Athena och kören är dramats klimax och det mest genialiska som Aiskhylos har åstadkommit. Athena blir här den idealiske och karismatiska politikern och diplomaten, som räcker förlorarna (hämndgudinnorna) handen. Hon inbjuder dem att komma till Athen och stanna där som hennes gäster för evigt under vördnad och tillbedjan från folket. Hon inbjuder dem till ett liv i respektabilitet i stället för i fruktan och fasa som hittills. Hon erbjuder dem att skifta hamnar från hänsynslösa och fasaväckande hämndgudinnor och avgrundsandar till rättvisans nådiga beskyddare och älskliga gudinnor, från Erinnyer till Eumenider. Hon ber dem att stiga från helvetet upp till paradiset. Och när de vägrar att finna sig i en sådan nåd, så förespeglar Athena dem helt enkelt att de aldrig skulle få något liknande erbjudande någon annanstans ifrån, och att Athen är en stad som har en framtid. Även här uppträder sålunda en politisk flirt: "Om ni inte accepterar min inbjudan är ni dumma och kommer ni att ångra er, ty detta mitt folk kommer att nå stor ära och ryktbarhet." Det är den vise som erbjuder visdom åt den dumme som den dumme inte kan acceptera bara för att han är dum. Men inför den reella mutan faller kören till föga: den accepterar att få makt och inflytande i Athen i gengäld för att den släpper fallet Orestes. Och sålunda har Athena lyckats vända hämndgudinnornas destruktivitet till en försonande och trygghetsresulterande konstruktivitet, och denna förvandling av det onda till det goda är dramats huvudinnehåll. Aiskhylos har här på ett fullständigt övertygande vis visat att det onda kan förvandlas till sin motsats det goda, och därmed bevisar han att ingenting är omöjligt. Och det hela klingar ut i en optimistisk gemensam jubelsång utan like mellan Athena och kören, som utgör höjden av grekisk optimism, och som motsvarar finalen i Första Moseboken. Även en så fasansfullt gudlös händelse som mordet på Agamemnon har genom Orestes' fridssökande i Athen lett till ett förbund mellan Athen och Agamemnons rike som har förenat hela Hellas till synes för evigt.

Vid Aiskhylos' död så började den athenska storhetstiden under Perikles' ledning, då bland annat Akropolis byggdes. Han slapp att få uppleva den upplösning av Hellas som blev resultatet av det peloponnesiska kriget som slutade med att Sparta besegrade Athen. Men Sofokles och Euripides fick uppleva denna upplösning. Sofokles brydde sig inte om det och förde den från Aiskhylos nedärvda athenska optimismen vidare trots allt, som ännu lyser i diktarens sista verk "Oidipus i Kolonos" vad än Oidipus har fått gå igenom dessförinnan, medan Euripides uttrycker den athenska andans slocknande genom tvivlet, ifrågasättandet av alla värden och den andliga upplösningen. Euripides är den som bekräftar vår misstanke, att den underbara bländande athenska optimismen, som Sofokles så mästerligt förde vidare, även den bara är hybris.

10. Några ord mellan raderna

När vi har kommit så här långt i vår så kallade avhandling torde det redan stå klart för läsaren därav att den aldrig kommer att kunna bli akademisk i den bemärkelsen att den kan tillerkännas något vederhäftigt vetenskapligt värde. Djupdykningarna i de olika gamla litterära verken är för tvära och subjektiva, ingenting behandlas så utförligt som det förtjänar, och den påfallande *legère*-heten, om man så får kalla det, beror väl närmast på att författaren har tagit sig vatten över huvudet i det att han faktiskt ämnar plöja igenom hela den klassiska

världslitteraturen. Därför är det nu på sin plats att närmare avslöja och förklara hans verkliga intentioner.

Det bästa resultat som han kan åstadkomma med denna forskning är att världslitteraturen öppnas för vanligt folk och att fler människor börjar läsa mer därav. Han tror redan att han har lyckats lokalisera två väsentliga faktorer som gör att somlig litteratur överlever medan det mesta försvinner. Det ena är att vissa författare i vissa verk lyckas uttrycka väsentligheter, utan att direkt uttrycka dem, genom att så att säga skriva mellan raderna. Det andra är faktorn genialitet, ett diffust begrepp som vi hittills ej ännu vågat oss på att försöka inringa, men ett försök skall vågas i samband med Johannes Uppenbarelse. Genom att försöka visa vilka väsentligheter vissa författare faktiskt har lyckats kommunicera mellan raderna hoppas denna författare att impulser kan ingivas läsaren till att börja läsa världslitteraturen med delvis nya ögon. Om detta kan åstadkommas är författaren lycklig.

Något bör sägas om bristen på akademisk rumsrenhet. Författaren som skriver detta är själv icke någon vetenskapsman utan bara en diktare. Han kommer med sina egna vanligen ovetenskapliga teorier utan påtagligt underlag på diktares vis utan förvarning och ofta med chockverkan utan att bry sig om konsekvenserna. Således vågar han helt och hållet bortse från alla många århundradens vetenskapliga vedermödor att klargöra hur egentligen Bibeln och Homeros' dikter har kommit till och i synnerhet den för handen varande på modet aktuella teorin därom för att i stället uteslutande betrakta sådana eviga problem för vetenskapen såsom helt enkelt tidlösa konstnärliga skapelser. Lika litet som det kan uteslutas att Moseböckerna och de homeriska dikterna kom till under århundraden genom kollektivt collage-arbete anser denne forskare att det kan uteslutas att Moses och Homeros gjorde allting själva, vilket faktiskt är en mer populär och mer djupt gående uppfattning. Vi får härvid icke glömma, att fadern till vetenskapens fader Aristoteles, som var Platon, akademismens instiftare, helst helt hade uteslutit sådana som Homeros och hans dikter ur tillvaron på grund av dennes brist på akademisk rumsrenhet. Ett problem som Homeros är för komplext för att kunna lösas, hans diktning är för universell för att kunna inramas och för populär för att kunna antastas. Platon började själv som diktare, alla hans dialoger om Sokrates är snarare diktverk än predikningar, utom Staten, var Platon övergår från att ha varit diktare till att bli en torr dogmatiker och systematiker, som börjar med domen över Homeros. Men Platons senare dialoger förblir för alltid svårtillgängliga konstruktioner för eliten att initieras i medan Homeros förblir läst och älskad av alla.

Medan andar som Homeros och Bibelns författare saknar påtaglig skepnad uppträder de tre stora attiska tragödem som fullt suveräna och odiskutabla individer. Vi känner dem som människor av kött och blod genom att vi är bekanta med vad de själva upplevde och gjorde; just genom att de inte enbart var diktare utan även verksamma i statlig tjänst är de så bekanta för oss som människor, och de har aldrig råkat ut för samma vetenskapliga dissekering som Bibeln och Homeros. Man har bara här och där försökt bryta ut vissa meningar och rader som man på vetenskapliga grunder har trott sig kunna bevisa att inte var autentiska, man har bara försökt peta i de minsta såren med lika tvetydigt och varierande efter modet skiftande resultat som lösplockandet av alla detaljer ur Bibeln och Homeros, i stället för att helt enkelt låta alla texter vara i fred i den form som vi fått mottaga dem i. Det är nästan så att man förstår apokalyptikern Johannes, när han i slutet av sin uppenbarelse förbannar envar som vågar rubba ett ord i densamma, i synnerhet när man betänker hur mycket åtskilliga koncilier har velat ändra på i Bibeln och att faktiskt en hel del ströks ur evangelierna när kristendomen blev statsreligion. Det är då sällsamt att konstatera, att den av de tre tragödem vars texter bevarats mest intakta är den ende av dem som under sin livstid var kontroversiell och delvis blev förföljd för vad han vågade skriva. Det är denne den grekiske Jeremias, grubblaren

och melankolikern Euripides, som vi här närmast skall befatta oss med genom hans thebaiska tragedi "De fenikiska kvinnorna", hans moraliska tragedi "Hippolytos" och hans livs sista verk "Backanterna".

11. De fenikiska kvinnorna

Foinissai, som är det enda överlevande drama i vilket Euripides har vågat behandla Oidipusämnet, tillhör liksom Orestes och Backanterna författarens sista period som dramatiker. Man har antagit att dramat var hans sista före Orestes. Man skönjer i *Foinissai* samma mogna metodiska uppbyggnad och säkerhet i konstruktionen som i Orestes men utan att dramat löper amok i full frihet, som med nöd hindras i Orestes och som icke alls hämmas i Backanterna. Och hur vågade Euripides bearbeta samma tema som Sofokles så mästerligt redan sagt allt om i Konung Oidipus? Kunde verkligen Euripides ha något nytt att säga därom?

Vad som omedelbart ger Euripides' *Foinissai* en särställning i grekisk litteratur är att det är det till omfånget största antika drama som har bevarats. Det är i stort sett en vidareutveckling av Aiskhylos' thebaiska drama "De sju mot Thebe", vari behandlas Oidipus' söners död i strid mot varandra. Bland Sofokles' thebaiska dramer tillkommer handlingen i *Foinissai* platsen efter "Konung Oidipus" och före "Antigone". Men på sitt sätt så omfattar Euripides' Oidipusdrama alla de föregående dramerna i samma ämne och är på sätt och vis en genomföring av dem alla.

En centralfigur i Euripides' drama är drottning Iokaste, som här inte har begått självmord utan som har valt att leva vidare för sina söners skull. Det är hon som på Euripideiskt manér introducerar pjäsen med en lång belysande och högstämmd monolog som noggrant visar åskådaren i vilken komplicerad situation han befinner sig i från början: Euripides är i alla sina främsta pjäser mycket noggrann med att se till att åskådaren får veta allt vad Euripides och huvudpersonerna själva vet innan handlingen börjar. Som ett led i introduktionen visar en gammal man för Antigone även alla huvudpersonerna utanför Thebe, som under den förfördelade Polyneikes' befäl har kommit för att med våld kräva rättvisa av den övermodige och bedräglige Eteokles, hans bror. Liksom i "De sju mot Thebe" presenteras de sju vilda kämparna mot Thebe från murens tinnar men här för Antigone, som är lika mycket åskådare i det hela som publiken, och därefter kan handlingen börja. Kören, de fångna fenikiska kvinnorna, presenteras med de spydiga orden: "Se, nu kommer kvinnohopen, som förvirring sprider genom sta'n: ty kvinnor älskar än skandaler, ty finner de ej samtalsämnen hittar de på lögn. Underligt är nöjet kvinnan finner i att jämt förtala andra kvinnor." Detta är så typiskt för Euripides, som verkar vara lika trött på dramakörer som på kvinnor.

Polyneikes är även här liksom i de flesta andra pjäser som behandlar hans öde en avgjort sympatisk person genom den klara orättvisa han har lidit, och man kan inte annat än ge honom rätt i hans lagliga krav på Thebes tron, som den mer odräglige och självgoode Eteokles förvägrar honom. Gripande är Iokastes sång när hon får syn på sin förfördelade son från muren, och ännu mer gripande är det samtal som utspinnas mellan dem: Iokaste visar sitt innerliga deltagande med honom, och han blottlägger med knappa ord hela sin förnedring i exilen. Detta är ett märkvärdigt parti så till vida, att denne kunglige prins helt enkelt beskriver sitt liv i exilen som det sortens liv som varje normal samhällsmedlem i dessa dagar måste uppleva: han får inte säga vad han tänker, han måste tolerera de härskandes orättvisor, för sitt livsuppehälles skull måste han bära oket, och endast hoppet om bättre tider får honom att uthärda, fasträn han vet hur falskt detta hopp är. Självhärskaren i exil, den till kungligt arv borne, måste uppleva allt icke-kungligt som ett outhärdligt förtryck medan han finner sin enda frihet i att förtrycka andra, ty den uppgiften är hans

lagliga arv. Vanliga människor upplever inte ett vanligt liv som ett förtryck, men förtryckaren gör det. Mer är här skrivet mellan raderna än vad vi demokrater kan förstå.

Den arma modern Iokaste misslyckas med att försona sina söner med varandra, hennes försök leder bara till värre fientlighet mellan dem, och här börjar tragedin. Från och med detta moment börjar tragedin gradvis att tyngas av olycka efter olycka, som de agerande beslutsamt gör allt för att förhindra men som just därigenom desto obönhörligare drabbar dem. Resultatet blir denna författares tyngsta tragedi och hans mest överväldigande och högst stegrade pathos.

Hur vis är inte Iokaste, när hon säger till Eteokles: "Varför griper du efter Ambitionen, som är den värsta gudomen? Hon är ondskans drottning, som icke besöker något lyckligt hem eller samhälle utan att lämna det efter sig i ruiner. Jämlikheten är då bättre att hedra, som för samman och knyter vänskapsförbund och skapar samarbete." Men sonen är lika förstockad som Farao och envig som synden: han vägrar att avstå från sin makt och leva ett år som vanlig människa. Även han är en kunglig person som ser det som under sin värdighet att frivilligt leva som en vanlig människa. Och brödernas oförsonlighet endast tilltar ju mer de diskuterar med varandra. Polyneikes har inget val: eftersom Eteokles förvägrar honom tronen måste han försöka ta den med våld, eftersom han om han lät Eteokles få behålla tronen därmed som arvsberättigad konung till Thebe skulle förlora sitt ansikte inför Hellas och leva sitt liv i oacceptabel vanära. Å andra sidan vet han att thebanerna aldrig skulle acceptera en konung som dragit i krig mot Thebe och dödat sin broder. Sålunda är hans situation dubbelt tragisk, medan Eteokles, som är skyldig till hela eländet, endast är en stor skit. Och han blir det desto mer som Polyneikes aldrig får någon upprättelse.

Vi skall här icke gå närmare in på figuren Kreon, som vi tidigare har sett ställa till med alldeles tillräckligt mycket elände redan, och som här naturligtvis genast helhjärtat sluter upp på Eteokles' sida och går med på dennes krav att aldrig tillåta Polyneikes någon hederlig begravning om de båda skulle dö i kriget. De smider krigsplaner ihop och tror de hittar den rätta formeln för att klara försvaret av staden när en viss osäkerhet får Kreon att tillkalla den så ökände och fatale siaren Teiresias, som vi redan känner så väl från tidigare. Menoikeus, Kreons son, står vid sin faders sida när siaren uppträder, varpå siaren ber sonen gå bort, vilket Kreon inte låter honom göra, varpå siaren naturligtvis förkunnar att staden endast kan räddas om Menoikeus' liv offras. "Nej!" skriker Kreon och kör bort Teiresias, varpå Kreon, som den fulländade egoist han är, beslutar att staden skall offras på det att hans son må leva. Men sonen är ädlare och offrar hellre i hemlighet sitt eget liv än att han går med på att staden offras för honom. Därmed är utgången av kriget given, men Teiresias, trött på alltsammans, drar sig tillbaka med en förbannelse över sitt eget yrke: "Stolle den som siare är! Spår han ont avskys han av dem han spår för, och spår han gott av pur barmhärtighet, så spår han falskt. Endast den omänskliga kan vara siare." Så går han ut ur pjäsen för att inte synas till mera förrän i "Backanerna", var han ånyo ställer till det. Teiresias' uppträdande i *Foinissai*, när han kungör nödvändigheten av att offra Menoikeus, innebär detta dramas peripeti: därmed avgörs det att Thebe skall segra men på bekostnad av alla mänskliga värden. Förgäves har Iokaste försökt rädda sina söner, och förgäves har Kreon försökt rädda sin son, och från och med nu bär det bara utför.

Drottning Iokaste lyssnar på en budbärarens berättelser om krigets lyckliga vändning i och med den ena store motståndarens död efter den andres, här segnar alla de sju stora fienderna mot Thebe till marken alla efter varandra, och allenast hennes båda söner vill reportern inte referera någonting om. Till slut tvingas han bekänna att de har beslutat sig för att genomföra ett envig mot varandra på liv och död för att därmed avgöra hela kriget. Och berättaren tvingas lämna drottningen

med de förintande orden: "Jag hoppas bara att du på denna enda dag inte förlorar bägge dina söner!" Och genast förstår hon att det bara är just så som det måste gå. Och hon berättar för sina döttrar, att deras bröder redan är döda, fastän de båda ännu slåss. Fatalismen blir mer ödesdiger i detta skådespel för varje rad. Titaniskt bygger Euripides upp det ena väldiga sorgblocket efter det andra på varandra, och de blir ständigt mer massiva och mer förintande. "Om de dör, så skall även jag ligga hos dem!" utbrister Iokaste och lämnar scenen, och i nästa ögonblick uppenbarar sig Kreon med Menoikeus' lik. Han får höra att hans syster Iokaste just sprungit ut till hennes båda dödsdömda söner, varpå en dyster budbärare visar sig som meddelar, att Eteokles och Polyneikes båda har avlidit i strid med varandra, och att drottning Iokaste tagit livet av sig inför deras lik.

De tre liken av modern och hennes söner bärs in och förevisas, varpå Antigone brister ut i sin stora utomordentliga klagan. Menoikeus' lik ligger dessutom fortfarande kvar inför allas blickar. Den stolta hären från Peloponnesos är slaktad, och Thebe blir sig aldrig likt igen. Antigones stora klagosång är synnerligen övertygande, hon har minsann anledning att klaga och begråta sina bröders och sin moders och sin faders olycksöde, och här äntligen har Euripides nu kommit så långt i sin tragedibyggnad att han vågar släppa fram den som han inte vågat visa tidigare. Av respekt för Sofokles har gubben Oidipus ännu inte hörts av i detta drama, han har ständigt då och då nämnts såsom det största onda, Thebes begravnade olycksöde, det stora skelettet i garderoben; och först nu, när Euripides vet att han redan åstadkommit en tragisk byggnad som överträffar alla Sofokles' konstruktioner, så vågar han släppa in Sofokles' främsta skapelse Oidipus själv. Som kulmen på sin klagan ropar Antigone ut till honom att komma, det är bara den sorgen, den största, som nu fattas, och vi ryser när vi genom Antigones sång hör den gamle blindes stapplande steg komma ut ur det mörker som ej den svartaste midvinternatt kan göra ännu mörkare.

Och Oidipus' första ord är en ännu värre klagan: "Varför, min dotter, har du kallat mig ut ur mitt mörker från jämmerns och tårarnas säng som jag bands vid? Vad kan väl orsaka din klagan? En vålnad så grå att han icke bör synas, ett lik ifrån helvetet eller en fåfäng bevingad och vanvettig dröm?" Oidipus lever icke längre i verkligheten, han lever i en värld av syner och anfäktelser, han är som Kung Lear ute på heden fast han i motsats till denne länge levat instängd i borgen i stället, där levande begraven av sina egna söner. Och Antigone måste berätta för honom, som en annan Cordelia, att båda hans söner samt hustru-moder har mött en ond bråd död.

Det är inte så mycket som återstår mer än Kreons slutliga utdrivande av Oidipus från landet, hans dömande av Antigone till döden för hennes initiativ till en mänsklig begravning av liket efter Polyneikes och annat sådant som vi redan känner till. Det hjälper inte att Oidipus bönar: "Vad har det för mening, Kreon, att sålunda ytterligare förinta mig? Varför slår du den redan ihjälslagne?" Men Kreon är realpolitiker och har bara det för ögonen att staten måste fortsätta fungera. Inte ens Antigones tänkvärda fråga: "Vad tjänar det till att stifta speciallagar för ett ensamt prostrerat liks skull?" får Kreon att tänka förnuftigt i stället för statligt. "Vari syndade Polyneikes när han kom för att kräva vad som var hans?" besvarar Kreon endast med: "Han skall aldrig begravas, var så säker." Thebe har segrat, sju tappra peloponnesiska kämpar jämte hela Thebes konungafamilj har gått åt, och kvar av Thebe är endast den förstenade omänsklighet som Kreon representerar. Och de sista mänskliga thebanerna, Oidipus och Antigone, omänskligt och orättvist straffade för ingenting, lämnar Thebe och Kreon för att i armod och vanära gå i frivillig exil.

Det genialiska i dramat är presentationen av Oidipus. Han omtalas ständigt, man vädrar honom bakom kulisserna eller snarare anar honom någonstans i scenens underjord, och när hela tragedin har utspelats utan att han har visat sig så väntar man sig honom inte längre. Men just då manas han fram nästan som man besvärjer

fram en osalig ande, och han är i högsta grad osalig. Han är mera osalig i Euripides' enda tappning av honom än i någon av Sofokles'. På så sätt lyckas Euripides genom detta drama ge alla de gamla grekiska thebaiska dramerna om Oidipus den slutgiltiga gräddklicken och den absoluta pricken över i-et. Just genom att inte förevisa Oidipus själv såsom ett skådespel i en person utan låta honom utgöra detta skådespels bakgrund och den ram som detta skådespel utspelar sig inom, och genom att göra skådespelet så massivt tungt och stort genom de ständigt mer tilltagna bedrövelserna, så lyckas Euripides göra Oidipusgestalten så mycket mera tragisk än vad den redan var innan, som om det den var innan inte redan hade räckt till.

12. Hippolytos

"Hippolytos" intar en unik särställning i den grekiska dramatiken. Det liknar inte något annat grekiskt drama, på sätt och vis är det Euripides' personligaste produktion, och det har närmast karaktären av ett kammerspel. Allting äger rum inom en familjs inre cirkel, tonen är från början intim och blir ständigt blott intimare under handlingens gång, folket får inte veta något av vad som egentligen försiggår i kung Theseus' palats i Troizen, och kören sammanställd av kvinnor från Troizen håller genom hela spelet en sotto-voce-attityd: "jag blandar mig inte i, jag gör bara mitt och ser inte vad Faidra gör", och verkar stundtals försvinna helt (i tredje akten) för att dock mot slutet återkomma i en ytterst betydelsefull sång.

Vidare skrevs "Hippolytos" under Athens demokratiska ledare Perikles' sista dagar, och körens sista slutstrof ändrades vid pjäsens uppförande för att den skulle passa landsstämningen efter Perikles' bortgång. På sätt och vis är detta skådespel en athensk svanesång, som är ännu vackrare än "Eumeniderna" och "Oidipus i Kolonos" genom att huvudpersonen Hippolytos är så fläckfritt ädel och handlingen så oerhört tragisk.

Temat har ständigt återkommit i världslitteraturen. Racines "Phèdre" hör till den franska klassicismens yppersta pärlor och har nästan ställt Euripides' originalversion i skuggan genom sin popularisering och förenkling av det moraliska problemet: hos Racine är Fedra den tragiska huvudpersonen medan Hippolytos är den övermodige som är så dum att han inte vill ligga med henne och som straffas rättvist därför: detta är den populära uppfattningen av dramat, som senast har gått igen i Jules Dassin's film från 60-talet med Melina Mercouri och Anthony Perkins i huvudrollerna, där Hippolytos faktiskt (äntligen!) lägrar Fedra; men i Euripides' originalversion inom det kungliga palatsets fyra väggar med dess skeende som gemene man aldrig får någon inblick i är den faktiska intrigen mycket finare och mera mänsklig och tillspetsad.

Man förstår Faidras passion för den unge Hippolytos. Han är en idealisk ung man som sköter sig, han är välskapt och tillbringar en stor del av sitt liv ute i friska luften, hans umgänge och levnadssätt är alltigenom gott, han är ett dygdemönster som varken dricker, slösar eller springer efter kjoltyg. Och hemma sitter Faidra och har tråkigt medan hennes kunglige man Theseus är fullt upptagen med politiken.

Hippolytos är Theseus' son med amazonernas drottning. Faidra är Theseus' senare hustru och alltså Hippolytos' styvmor. Amazonerna var det stolta släkte av damer som aldrig beblandade sig med män. Hippolytos har alltså ett synnerligen idealiskt påbrå genom sin hjälte till fader och sitt dygde- och renlevnadsmönster till moder. Man kan tänka sig att resultatet måste bli övermåttan iögonfallande. Också framgår det att många unga damer tävlade om Hippolytos' hjärta men att ingen fick det, vilket måste ha provocerat alla damers känslor för honom ytterligare.

Hippolytos är så käck och grann att självaste kärleksgudinnan Afrodite beslutar sig för att utmana honom, och därmed börjar dramat. Hur vågar den oemotståndlige

motstå kärleken? resonerar Afrodite och tar hans kyskhet som en personlig förolämpning. Just genom sin dygd har dygden en förmåga att väcka förargelse, missunnsamhet och angrepp hos dem som saknar den, vilket är ett vanligt mänskligt fenomen. Vi svenskar känner till den kungliga avundsjukan, som riktas mot allt som är "för bra", vilket är ett utslag av samma tragiska fenomen. Och här gestaltas reaktionen mot Hippolytos' otadlighet, kyskhet och höga ideal av den uttråkade drottningen Faidra.

Hon är helt enkelt kär i honom, men kungligt stolt som hon är vägrar hon att ge sin kärlek till känna och fastar hellre ihjäl sig än att hon tillstår sin svaghet. Hennes kammarjungfru märker att hon tynar av och uttrycker sin oro däröver genom en märklig sång i vilken hon menar, att det är bättre att vara sjuk än sjuksköterska, eftersom den sjuka endast lider av *ett* ont medan vårdaren dels har händerna fulla med vårdandet och dessutom får all oro för den sjuka på sin lott. I samband därmed filosoferar hon till och med över döden i liknande ordalag som senare brukas av Hamlet och vilket denne blir så berömd för. Med alla medel försöker sköterskan och kören få ur Faidra vad hon egentligen lider av, och när de råkar nämna Hippolytos' namn är det färdigt: Faidra reagerar på blotta namnet, och sköterskan har sedan bara att nysta vidare på den tråden. Snart står det klart för alla kvinnorna på scenen, som tills vidare bara har kvinnor att uppvisa och inga män, att Faidra oerhört nog lider av en olycklig kärlek till sin egen makes son från en tidigare förbindelse. Och kvinnorna fasar sig över detta och är naturligtvis så kvinnliga att de inte kan låta bli att, just för att de är så chockerade över Faidras fallenhet, skvallra om detta för Hippolytos själv när han kommer hem. De himlar sig över det oerhörda men för det ändå vidare.

Euripides' kritiska kvinnosyn har tidigare flyktigt berörts. "Hippolytos" är på sätt och vis hans stora uppgörelse med kvinnosläktet. Hippolytos är den suveräne ädlingen som föraktar kärleken och alla kvinnor för den och som därför, som en annan Orfeus, manar fram kvinnornas värsta sidor och blir till offer för just de dunkla destruktiva drifter som han genomskådat och därför tagit avstånd från. Avståndstagandet från älskogens behag har kallats det yttersta hjältemodet, då ingenting är så svårt som det, då inget trots är större än det, (det trotsar ju hela naturen och mänskligheten,) och då knappast någonting är mera hopplöst och omöjligt att framhärda i. Samtidigt är ingenting ädlare, då ju därmed avståndstagaren berövar sig själv en del av sitt liv samtidigt som han skonar den kvinnliga ömtåligheten och motverkar den i vår tid så aktuella världsfaran befolkningsexplosionen. Samtidigt finns ingenting mera dumdrigt, eller fanns åtminstone inte då. För alla normala människor som i vanlig ordning förbrukar sina oskulder måste detta att icke ha könsligt umgänge med någon framstå som höjden av hybris. Men det är aktningsvärt i sin extrema ovanlighet, och genom att belysa och genomföra ett sådant exempel lyckas Euripides, inte minst genom sitt eget tydliga engagemang i saken, (få av hans skådespel är så lyriska som "Hippolytos",) skapa ett skådespel som i sin säregenskap trotsar alla andra, samtidigt som han i samma veva äntligen får till stånd en privat uppgörelse med hela kvinnokönet och dess ibland väl tilltagna falskhet och list.

Ingen känner kvinnorna så väl som kvinnorna, och Faidras sköterska är fullt på det klara med att det enda som kan rädda Faidra och bota hennes åtrå är den älskare hon åtrår. Faidra uttrycker sin harm över ammans förslag, men för alla kvinnor står det alltför tydligt mellan raderna att den harmen är spelad och att Faidra i själva verket genom sin låtsade harm därmed ytterligare uppeggar sköterskan till att våga försöket att verka som kopplerska.

Men Hippolytos, när han får veta det, reagerar naturligtvis med att skälla ut den som kommer med ett så skändligt förslag. Kvinnorna fattar aldrig att män aldrig kan tänka som kvinnor: kvinnlig och manlig logik är varandras motsatser, och resultatet av en sammanslagning är alltid ologiskt. Det enda Hippolytos kan lova den stackars

sköterskan som gjort bort sig är att åtminstone tåga om saken. Sedan följer hans stora heroiska kyskhetsmonolog, som beseglar hans löfte: "Kvinna, vet, att Gud jag fruktar. Detta endast räddar dig. Om du inte klokt nog innan snärjt mig med ett tystnadslöfte hade jag förvisso allt fört vidare till konung Theseus, min fader." Detta tystnadslöfte, får vi se längre fram, räddar även Hippolytos själv från varje annan tids misstanke om hybris mot honom, då hans fromhet därigenom bevaras intakt intill slutet. Samtidigt ligger i denna tystnad hans högsta heder och ära, som dock leder till hans död. Samtidigt får han tyvärr genom ammans förslag sin värsta misstanke om kvinnornas väsen befastad: "Låt någon enda kvinna nu stå upp och visa att hon ärbar är, eller vare kvinnorna av mig föraktade för evigt."

Genom att själv slippa göra Hippolytos närmanden kan Faidra hänsynslöst skälla ut amman för hennes försök efter att amman misslyckats. "Du har förrått och prisgivit mig!" ropar Faidra medan hon i själva verket (mellan raderna) är ifrån sig över att Hippolytos inte gick in på förslaget. Peripetin inträffar när Faidra helt överraskande tar livet av sig: en sådan heder trodde vi henne aldrig vara förmögen till. Även hon har visat en beundransvärd konsekvens i att hellre ta livet av sig än riskera en skandal. Men det visar sig tyvärr att hennes självmord inte är allt. Hon har lämnat efter sig ett fatalt testamente, i vilket hon skriftligt meddelar, att hon tagit livet av sig emedan Hippolytos kommit med skändliga närmanden. Och denna skriftliga lögn av en död kvinnas hand kommer Theseus till del och ingen annan. Utan att ana det dömer hon därmed av ren kvinnlig fåfänga både sin styvson och sin make till ett fruktansvärt öde.

Det är berättelsen om Josef och Potifars hustru men i ny och mera tillspetsad tappning: Potifars hustru Faidra är här så infernaliskt listig att hon självmant går i döden för att hämnas på den som vågat förbli kysk, och just genom hennes död blir hennes testamenterade lögn så oantastlig och förkrossande effektiv: Theseus kan inte tvivla på Faidras oskuld och Hippolytos' skuld.

Vi måste förstå kung Theseus' vilda vrede: han älskade Faidra oerhört, och hon har gått bort så plötsligt och så orättvist för honom. Samtidigt har hans dyrkade son visat sig vara en så skenhelig infernalisk skurk, att han bara kan förbanna honom genom en helig faderlig vredes fulla förödande kraft, som står över alla lagar. Hans sons brott och dess konsekvenser är så himmelsskriande att han som fader har naturlig rätt att ta lagen i egna händer. Lamt försöker kören, som vet det faktiska förhållandet, blidka Theseus, men bevisen mot Hippolytos genom Faidras döende hand är så överväldigande att Theseus icke kan se något annat än deras fruktansvärda kraft. Faidra har genom sin död besegrat både Theseus och Hippolytos: genom äktenskapet behärskade hon Theseus redan i livet, men nu har hon i döden övervunnit Hippolytos genom dennes tystnadslöfte, som gör att han ej kan försvara sig mot faderns ohyggliga anklagelser och hat. Hippolytos är så ädel att han till och med ger fadern rätt i sin vrede: han anser den fullt berättigad och sig själv värd döden om äktenskapsbrottet verkligen hade begåtts. Men förgäves vidhåller den ödmjuka sonen att det aldrig har begåtts och blir driven i landsflykt av sin fader.

Hippolytos' situation är övermänskligt svår: "Hur kan jag hålla inne med min hemlighet när den jag älskar mest förgör mig så brutalt och orättvist, när blott ett ord av sanningen om henne skulle skingra all hans vrede och förtvivlan? Men ett löfte är ett löfte." Och Hippolytos håller tyst medan fadern avrättar honom: "Vad den äcklar mig, din falska min av helgongloria och martyr! Ge dig iväg ur landet och kom aldrig mer tillbaka!" Fadern vill snabbt ha sonen ur huset av fruktan för att det annars skall ske en olycka: han kan knappt tygla sin vrede. I Jules Dassins film illustrerades faderns känslor ypperligt genom att han hämningslöst örfilar upp sin son utan att märka att en ring på hans finger hela tiden fläker upp sonens kind mer och mer.... Tragedin fullbordas genom att Hippolytos när han med sina älsklingshästar kör ut

från Troizen vid stranden råkar ut för en trafikolycka som kostar honom livet, och genom att fadern då först äntligen får veta hela sanningen om hans avlidna hustrus egentliga olyckliga sinnestillstånd. Det är den vanlige buttre alltid lika illavarslande budbäraren, allmänt förekommande i grekiska tragedier som den väsentligaste nyckelrollen, som dyker upp i femte akten och meddelar Hippolytos' död, som fadern till en början rycker på axlarna åt, för att för sent lära känna hela sanningen. Och han får höra sin sons sista ord före avresan: "Må min far när jag är död få veta att han gör mig orätt om han ej får veta det med mig i livet."

Så följer strax före försoningsscenen och inbärandet av Hippolytos' kropp körens makalösa slutsång, som är en lovsång till Afrodite, och som är så förintande genom sin malplacering. Detta är ett snilledrag hos Euripides. Afrodite, kärlekens gudinna, har förstört Faidras, Hippolytos' och därigenom även Theseus' liv, och när allt detta har hänt uppstämmer kören denna abnorma hyllningssång till den fatala kärleksgudinnan. Det är så ironiskt så att man undrar vem Euripides är egentligen. Han måste ha gottat sig i detta maskerade angrepp på den leda gudinnan, som i själva verket är ett uttryck för en utomordentlig hämnd på den sinnliga kärleken, i vilken författaren genomför sin uppgörelse med kärleken och kvinnorna, som är ledmotivet i denna pjäs.

Hippolytos lever ännu när han bärs in, och han hinner försonas med sin hårt drabbade far innan han avlider av skadorna. Och han hinner även avlossa en sista bredsida för sin sak, som visar att han bestått prövningen till slutet och aldrig förlorat något av sin dygd: "Om ändå mänskornas förbannelser en gång ock kunde drabba gudarna!" Han håller intill slutet och står på sin rätt och vågar såsom den enda rikta någon rättvis anklagelse mot den enda skyldiga i dramat, som är kärleksgudinnan Afrodite: hon har inte lyckats besegra honom.

Och Hippolytos dör i sin faders armar, som lovar att fortsättningsvis utgöra Afrodites dåliga samvete. Sedan återstår det blott för kören att symboliskt sammanfläta Hippolytos' död med den nyss avlidne statsmannen Perikles'. Den grekiska dramatiken inledde sin klassiska storhetstid i och med Perikles' produktion av Aiskhylos' "Perserna" år 472 f.Kr. i Athen, och i och med detta drama, det på sätt och vis ljusaste och ädlaste av alla, som handlar om hur orättvist den bäste av alla måste dö, går den perikleiska storhetstiden i graven efter 43 års oförglömlighet, som sett teaterkonsten inta en dominerande ställning inom litteraturen som sedan ingen någonsin har ifrågasatt.

13. Backanterna

"Backanterna" är det mest groteska, fasaväckande och blodiga skådespel som Antiken lämnat oss i arv. Det är en orgie i överskridandet av alla gränser för mänsklig anständighet, och få pjäser har under årtusendena varit så debatterade som denna. Egentligen begriper man ännu inte idag vad meningen med denna vidriga historia är. Den är full av inre motsägelser, aldrig har gudomen varit så omänsklig som här samtidigt som Euripides aldrig har gett den så stor auktoritet som här, och diktaren verkar bygga upp något endast för att krossa det hårdare än vad han någonsin avrättat något förut. På något sätt verkar detta skådespel inte handla om något annat än självdestruktivitet från början till slut.

Vi har redan nämnt att det är diktarens sista verk. Han skrev det under sin ålderdoms frivilliga exil i Makedonien, var han i en tämligen orörd idyll och natur framför allt hade distans till allt vad Athen stod för med dess förvirrade politik och självdestruktiva peloponnesiska krig, som nu närmade sig det onda bråda slutet, och man kan tänka sig, att Euripides som gammal kände ett behov av att en gång för alla skriva av sig allt det vanvett som han fått se och uppleva i det efter-perikleiska

Athens förryckta fluktueringar hit och dit från den ena politiska galenskapen till den andra.

Vi har tidigare nämnt att vansinnet präglar denna tragedi. I Thebe drabbas mänskorna av backantisk yra, kvinnorna springer ut i skogarna och lever orgiastiskt och vet inte vad de gör, ungefär som nunnorna i Loudun 1900 år senare, och de anføres av Thebes konung Pentheus' egen moder. Till och med gamla gubbar, som siaren Teiresias och Thebes grundare Kadmos, konung Pentheus' morfar, förlorar all sin respektabilitet och klär ut sig ungefär som hippies och springer ut och dansar i skogarna. Pentheus anser att ordningen i landet därmed allvarligt hotas och beslutar sig för att göra slut på eländet. Men samtidigt dras han hemlighetsfullt till de besinningslösa hoparna och beslutar sig för att närmare observera dem först innan han vidtar rigorösa åtgärder för att återställa ordningen. För att kunna spionera ut de galna fruntimren klär även han ut sig till kvinna och grips även han själv delvis av vansinnet, som om pjäsen egentligen handlade om droger och deras inflytande och hur den högste ansvarige innan han tar i tu med problemet tar litet LSD själv och dukar under för just det vanvett som han ämnat bekämpa. Denna pjäs är kusligt modern och evigt aktuell.

Han beger sig ut i skogen för att utspionera galningarna, och dessa genomskådar honom genast såsom en man i kvinnlig förklädnad som är ute för att spionera, varpå kvinnorna bokstavligen sliter sönder honom lem för lem, och den som inleder massakern på honom är hans egen mor. Damerna är så hysteriska så att de inte ens fattar att det är en människa de sliter sönder, utan de tror det är ett lejon, och de sparar huvudet som trofé för att sedan skryta om saken i staden.

Drottningen kommer sedan in med huvudet i staden och skryter om slakten på "lejonet" för den gamle Kadmos, offrets morfar, som nu är utan ättlingar. Han är redan pinsamt medveten om vad det landsomfattande vansinnet har ställt till med, och småningom tvingas även Pentheus' moder Agaue inse vad det är hon egentligen har gjort.

Det är guden Dionysos eller Bacchus som ställer till det, vinets och rusets gud, och dramat handlar om hur hans kult kom in från Asien. Skådespelets kör består av den galna kvinnohop, som drottning Agaue anför, och som kommer med Dionysos från Asien. Det är kören som sliter sönder ordningens och moralens väktare kung Pentheus. Parallellerna med det drogmissbruk som på 60-talet utbreddes i Västerlandet från Asien är påfallande.

Författaren skildrar den backantiska yran till att börja med med ett visst humoristiskt deltagande: han engagerar sig i det och deltar i viss mån i det själv för att med desto starkare chockverkan sedan kunna visa hur det slår över. I en lovsång till Dionysos sjunger kören i början: "Guden hatar den man som rynkar på näsan åt livets goda. Håll dig ifrån den som vis är, och nöj dig med vanligt folks gatulivs förnöjsamhet." Detta är en maning till motsatsen av det apolloniska idealet "sök dig själv" och dess besinning. Skalden låter kören mana oss till ytlighet, vulgaritet och lättsinne som om han verkligen menar det.

Ett liknande ställe förekommer längre fram, som ofta har citerats, och som läggs i hela pjäsens enda fullkomligt nyktra persons mun, nämligen den alltid fatale budbärarens: (vers 773-774) "När vinet tagit slut är kärleken det med, och ingen glädje finns det sedan kvar hos mänskorna." Här låter det som om kärleken bara kunde existera och fungera med hjälp av berusningsmedel och att livet bara vore roligt så länge man var full.

Och hur omänsklig är icke denna gud som spelar huvudrollen i denna pjäs och som så höjs till skyarna! Dionysos manipulerar med människorna och ser med berätt mod till så att Pentheus, till straff för att han går emot drogkulten, sönderslits av först och främst sin egen moder. Infernaliskt klipskt planerar Dionysos detta, och han går ännu längre i sin djävulskhet i det att han, när allt är förberett, cyniskt säger till

Pentheus: "Sällsam skall din erfarenhet bli (när du spionerar på kvinnorna), och därigenom skall du få en ryktbarhet som skall nå ända upp till himlen." Dionysos skickar ut Pentheus till att sönderslitas av sin moder och lovar honom att han skall bli berömd för det.

Tyvärr har viktiga delar av detta drama gått förlorade. Någon fiffig kristen författare under de mörka århundradena hittade på att använda främst Agaues klagan i slutet till ett erbarmligt skådespel om den kristna passionen och lade då Agaues klagan i Jungfru Marias mun, och kanske just därför saknas i de kända euripideiska handskrifterna just ett väsentligt avsnitt i slutet på detta skådespel, vilket vi endast kan beklaga och förarga oss på kristendomen för. Vi har sålunda hela den enastående uppladdningen av skådespelet men saknar finalens hjärta.

Rent dramatiskt är detta skådespel Euripides' styvaste verk. Intensiteten i den hysteriska backanaliska yran kommer så levande fram i texten och handlingen att ingen publik eller läsare kan undgå att beröras av den, den väller fram i dramat som en obönhörligt skenande naturkraft, och på sätt och vis kan detta drama betecknas som litteraturhistoriens första prov på naturalism. Samtidigt driver Euripides med såväl sina aktörer som med publiken i det att han humoristiskt låter till och med så respektabla gamla greker som Kadmos och Teiresias klä ut sig i hippiekläder och svänga sig i den orgiastiska dansen. Ja, han låter dem till och med uppträda ungefär som om de var frälsta efter ett frikyrkomöte, ty de pläderar för sin sjuka sak och försöker övertyga även andra gamla respektabla greker om att de har funnit den enda rätta frälsningen. De uppträder nästan som nyfrälsta tidiga kristna, som forcerat försöker sprida evangelium. Faktum är, att många fromma kristna i följande årtusenden sedan på fullt allvar försökte se denna pjäs som en kristen pjäs eller som förebådande Kristus, och de såg i rusguden Dionysos' fångslände en parallell till Kristusp passionen. Skillnaden ligger i det, att Dionysos är en omänsklig gud medan Kristus är en mänsklig människa. Spekulationer av detta slag ägde betecknande nog rum under en tid då kristendomen som politisk makt redan hunnit bli omänsklig.

Peripetin i pjäsen inträffar när Pentheus själv, tidigare handlingskraftig och bestämd, börjar påverkas av Dionysos' manipulationer och småningom själv klär ut sig i de vanärande fotsida kvinnokläderna, som en annan dragshowartist eller transvestit. Och hur grymt handskas inte Euripides med denne stackars politiker! Det är som om han i Pentheusfiguren såg alla de misslyckade politiker han fått uppleva i Athen, han leker och gycklar med honom och förnedrar honom till oigenkännlighet i den makabra dräkten, han driver med honom till det yttersta för att sedan låta honom dö den mest onaturliga och skändliga död. Dionysos är i själva verket i denna pjäs Euripides' alter ego, som demonstrerar sin fullkomliga makt inom teatern: alla damer driver han från vettet, och politiken och statsmakten gör han till en pajas som han förnedrar ihjäl.

Skildringen av Pentheus' död hör till det gräsligaste som diktats i hela litteraturhistorien. Den stackars mannen, halvt från vettet i sin transvestitmundering, finner sig mitt i en hop av dräglände vanvettiga riktiga damer som ämnar slita sönder honom, och tafatt och hjälplöst försöker han förgäves visa för sin mor vem han är. Men hon inleder slaktandet med att vrida loss armen på honom utan att ens höra på honom, och de andra följer efter och frossar i att sprida hans lemmar och inälvor från varandra.

Men det är inte det värsta. Skadeglad kommer sedan Agaue in till staden med sonens huvud under armen och demonstrerar det för alla och säger: "Se vilket präktigt dagsverke vi har gjort!" Och mot henne från andra sidan kommer hennes far med de sorgliga övriga resterna av hans dotterson och vet alltför väl vad hon har gjort. En pinsam dialog följer som hinner bli ganska lång innan Agaue äntligen fattar vem det är hon i gudens namn har slitit sönder. Hon hinner till och med inbjuda familjen till en festmåltid på kadavrets rester innan hon förstår att hon egentligen

inte alls har någon anledning till att kalla sig för den lyckliga Agaue. Det är hon i denna pjäs som står för det verkliga hybrisinslaget och inte Pentheus. Som aldrig tidigare lyckas här Euripides verkligen ifrågasätta kvinnokönets ofelbara moral. Han lyckas helt övertygande och logiskt bringa en moder därhän till att skryta över att ha massakrerat sin egen enda son.

Kan en skald bli bittrare?

14. Summa

Vi har studerat 12 grekiska skådespel. Genialiteten i "Perserna", "Agamemnon", "Gravoffret", "Kung Oidipus" och "De fenikiska kvinnorna" har presenterats, vi har i "Eumeniderna" sett den genialiska politiska förklaringen, i "Elektra" och "Antigone" har något nytt uppenbarats för oss genom en gripande karakterisering, och i "Oidipus i Kolonos" har en gammal döende skalds metamorfos från skälvande harm och förtvivlan till serenitet klart förmedlats oss genom känslor; i "Hippolytos" har vi stiftat bekantskap med ett nytt ideal, och i "Orestes" samt "Backanterna" har en ny litterär intensitet och laddning kommunicerats till oss som ännu idag på 1900-talet verkar mera modern än antik. Vi har sett hur mycket ytterst väsentligt det stod skrivet mellan raderna hos "Agamemnon" och "Konung Oidipus", och vår gamla teori, att litteratur är för sin överlevnad beroende av väsentligheter uttryckta mellan raderna i kombination med genialitet verkar i princip att hålla, då just "Agamemnon" och "Konung Oidipus", som av skådespelen uttrycker mest mellan raderna, också är de två erkänt största grekiska dramerna. Vi har sett mycket skrivet mellan raderna även i de andra skådespelen, bitterheten i "Backanterna" och det förtäckta gudahånet i "Hippolytos" är det viktigaste som vi i dessa skådespel har lokaliserat mellan raderna, i "Gravoffret" hade vi satt fingret på mera undermeningar om inte Emil Zilliacus redan hade gjort det; men några av dessa tolv dramer erbjuder nya perspektiv som vi inte sett embryon till tidigare. Den höga moraliska idealismen i "Hippolytos" är något helt nytt även om vi känner igen exemplet från Första Moseboken, ty i "Hippolytos" är exemplet genomfört i den perfekta litterära formen av en tragedi. En mänsklig idé framstår här som en större kraft än den gudomliga idén, (vi såg hur Afrodite aldrig besegrade Hippolytos,) och detta är en litterär sensation. I "Elektra" (Elektras lidande och återföreningen med brodern,) i "Antigone" (hennes barmhärtighet) och i "Oidipus i Kolonos", och särskilt i den sistnämnda, har vi upplevat en ny mänsklig innerlighet uttryckt i känslorna, ett nytt inre mänskligt känsloliv, som just Sofokles mer än någon annan förnyar litteraturhistorien med. Slutligen har vi i "Orestes" erfarit en litterär thrillerliknande intensitet och laddning som ej förekommit i litteraturen tidigare i sådan utsträckning, även om åtskilligt i Odysseen före friarnas död samt i "Agamemnon" och "Konung Oidipus" har pekat fram mot detta, och just denna nya moderna intensitet har vi med häpnad fått se slå ut i fullaste blom i Euripides' sista skådespel "Backanterna". Den litterära intensiteten blir ett tema som vi längre fram får all anledning att sysselsätta oss med hos Dante, Shakespeare och Dostojevskij bland andra giganter, och detta element, som Euripides såsom den förste för fram till extrem utveckling, skall vi noga i fortsättningen följa med varje eventuell återkomst av.

Ett avsnitt hade här gärna ägnats åt Aristofanes, den främste grekiske komediförfattaren, och det hade framför allt i anslutning till Euripides varit ett nöje att närmare skärskåda "Grodorna", vari Euripides avrättas på ett sätt som Euripides själv hade skrattat åt, ty det är synnerligen genialiskt och lyckat, och antagligen hade

även Euripides själv hållit med Aristofanes om att vad Athen behövde var en ny Aiskhylos, (Athens politiska genialitet i "Eumeniderna" tog slut med Perikles;) men tyvärr så har vi viktigare saker att ägna oss åt. Vi har ju hela litteraturhistorien framför oss, av vilken vi blott klarat av inledningen, och vill vi hålla oss till tidlösheten får vi inte försjunka alltför mycket i något särskilt århundrade.

4. Sokrates, Xenofon och Platon

Sokrates var god vän med Perikles och Euripides, och hans två kändaste lärjungar var Xenofon och Platon. Sålunda kan han sägas utgöra bryggan och förbindelselänken mellan Athens klassiska storhetstid och den upplösningens tid som sedan följde.

Sokrates deltog som fotsoldat i det peloponnesiska kriget men var egentligen bildhuggare. Han var gift med Xantippa, några barn känner man inte till, men Xantippa har fått rykte om sig att ha varit ganska grälsjuk. Efter kriget tycks Sokrates inte ha återgått till sitt bildhuggeri, som han aldrig var särskilt framstående i, utan började i stället föra en sorts dagdrivartillvaro under oändliga samtal med unga män. Själv var han ful och liknade en satyr, men till hans unga vänner hörde Alkibiades, Athens skönaste man och ryktbar för sin politiska äventyrarkarriär, som bidrog till att Athen förlorade i det peloponnesiska kriget. Athenaren Alkibiades förrådde nämligen Athen vid ett antal tillfällen, och fastän han verkligen var en landsförrädare anlidade Athen honom på nytt. Sokrates blev själv mest ryktbar genom sitt slut. Som gammal drogs han inför rätta för påstådd subversiv verksamhet genom att förföra ungdomen. Liksom hans liv var denna anklagelse en snudd vid homosexualitet. Han fälldes och dömdes till att ta sitt eget liv genom gift, vilket han valde att göra mitt bland kretsen av sina unga vänner. Därigenom blev han Athens historias värsta skandal.

Utom Xenofon och Platon har även Aristofanes skrivit om Sokrates, men Aristofanes har inget gott att säga om honom. Xenofons och Platons bilder av Sokrates är mycket olika.

Även Xenofon var aktiv soldat och deltog vid omkring år 400 före vår tideräkning i den så kallade Kyrosexpeditionen: ett antal av 10,000 greker deltog i ett persiskt inbördeskrig och kom ända ner till Babylon men måste sedan själva på egen hand ta sig tillbaka till Grekland via Armenien och Trapezunt. Om denna långa marsch berättar hans berömdaste bok *Anabasis*, som är en mäktig dokumentär ögonvittnesskildring och som fick politisk betydelse genom att den öppnade hellenernas ögon för Persiens stora inre svaghet. På ett högre litterärt plan står hans stora biografi över stormakten Persiens skapare och störste konung den förste Kyros, han som lät judarna vända hem från Babylon, som är författarens egentliga huvudverk. I anslutning till Thukydidens, "den mest politiske författare som någonsin levat", en glasklar och kall historiker och skildrare av det peloponnesiska kriget, skrev Xenofon även en fortsättningshistoria om grekernas politiska inre invecklingar och utvecklingar; och så skrev han då några skildringar av Sokrates, som är triviala och negativa och rena motsatsen till den idealiserande blick som Platon betraktade sin lärare med. Det är Xenofon som hävdar att Sokrates sade, att Platon påstod en massa förskönande saker om Sokrates som Sokrates aldrig haft en tanke på att försöka göra sig i stånd till. Som bekanta med Xenofons uppriktiga dokumentära journalistiska verksamhet och med Platons idealism har vi ingen anledning att betvivla att Platon faktiskt skönmålade sin lärare.

Emellertid har ingen skrivit så mycket om Sokrates som Platon, och det är genom Platons bild av Sokrates som Sokrates blivit så odödlig som han är.

Platon började som dramatiker, men tydligen emedan han inte kunde skriva särskilt dramatiskt slutade han med det. I stället fann han sig i dialogformen. Hans produktion omfattar 28 dialoger av vilka flera är ytterst voluminösa och av vilka alla endast består av introspektiva samtal om för det mesta totalabstrakta företeelser. De är i regel torra och ofta tråkiga med några undantag. Min favoritdialog är "Euthydemos" som är den enda renodlat humoristiska. Det är en utpräglat älskvärd satir, och man beklagar att Platon aldrig utvecklade denna humoristiska ådra mera. "Faidon" är en oförglömlig skildring av Sokrates' död i vilken Platon för en gångs skull vågar dryfta verkligt universella ämnen av intresse för alla tider, framför allt livet efter döden, och denna dialog är den enda som har något av den grekiska tragedins fulländade form över sig. "Menexenos" är en utböling i sällskapet och liknar romersk retorik i sin bländande chauvinism, som visar Platon från en helt annan sida: det verkar som om Platon här försökte rädda det ansikte som Athen förlorat genom det peloponnesiska kriget. "Symposion" är skildringen av en fest i Sokrates' sällskap, och denna dialog uppvisar det mest övertygande Sokratesporträttet: konsekvent rätt igenom snuddar dialogen vid homosexualitet men liksom Sokrates själv utan att någonsin falla. "Timaios" är Platons djupaste och kanske mest tidlösa och inflytelserika dialog, blotta anekdoten om Atlantis i denna dialog gav upphov till den litteraturgenre som i våra dagar fått namnet *science fiction*, och på sätt och vis tar Platon i denna dialog avsked av Sokratesgestalten. Redan i "Staten" har Platons egna idéer vuxit Sokrates över huvudet, och i denna hans innehållsrikaste dialog tycker man redan att Platon använder sig av Sokrates för sina egna syften. I hans senare med tiden allt tyngre dialoger försvinner Sokrates mer och mer för att så i den sista och mest omfångsrika dialogen "Lagarna" inte längre alls vara med. Här är det enbart Platon själv som summerar upp allt vad han har försökt lära sig under sitt långa liv som kan vara ett bestående samhälle till godo, och det kanske största värdet i denna hans samtidigt mest personliga och mest ödsliga dialog är den bild man får av den kulturvärld som var Platons, som ingen andligt solidifierade så mycket som Platon, och som skulle bestå i mer än ytterligare 500 år. Det är denna värld som vi kallar Antiken.

Filosofi och vetenskap faller utanför ramen för denna forskning. Platon börjar litterärt men slutar som det mest renodlat filosofiska som någonsin funnits, och hans lärjunge Aristoteles går ännu längre och blir rent vetenskaplig, vilket vi här minst av allt har för avsikt att någonsin bli.

Platons betydelse för kulturhistorien kan aldrig överskattas, och det visste redan hans samtid. Han är så god och uppriktig att ingen senare kristen fanatiskt godhetsivrande dogmatik kunde finna något i honom värt att bannlysa; tvärtom fann man i honom och hans kärleksbud och rättvisesträvan mycket som direkt understödde inte bara kristendomen utan även det "gamla testamentets" viktigaste k äpphästar, och därför skrotades han aldrig. Hans idealism, trots det skönmåleri av Sokrates och den sliskiga lögnaktighet som Xenofon beskyller honom för, räddar honom åt evigheten, medan sådana som saknar den idealismen, som just Xenofon och Plutarkhos, delvis har skattat åt förgängelsen. Platons idealism är egentligen hans diktarbegåvning, hans skönmåleri av situationer med Sokrates är spontan skaldefantasi, och sådan får man aldrig bura in för dess frihets skull. Ty fantasin är nyckeln till evigheten, och den är det som besjalar allt det bestående inom världslitteraturen.

Det är således hans fantasi som räddar Platon, ty han är aldrig genialisk, och hans stora svaghet som begränsar honom är att han vinnlägger sig om att inte uttrycka något mellan raderna utan formulera allt utan undantag i klartext. Det är detta som gör honom för tråkig för de flesta: han eggjar på intet sätt läsarens egen fantasi, utom möjligen i "Timaios".

Även om mycket skrivs under de följande århundradena så är de fattiga på litterära sensationer. Efter allvetaren Aristoteles' absoluta mästerskap i vetenskaplig torka – hans enda levande verk var Alexander den Store – följer Epikuros' harmoniska resignationsfilosofi som invaggar Antiken i den lyckliga illusionen om att allt ont är en lögn och att all fantasi är morbid – naturligtvis överlevde inga skrifter av honom. Hans filosofi fick dock ett glänsande uttryck genom den briljante skaldebegåvningen Lucretius' episka dikt "Om tingens natur", som lyser av en humanistisk idealism liknande Hippolytos': även Lucretius sätter sig över allt vad gudar heter och tar avstånd från allt vad erotisk kärlek heter. Lucretius är emellertid redan en romare och skriver på latin, liksom komediförfattarna Terentius och Plautus; men dessa två skojare stjäla sina idéer från grekiska föregångare, vilkas alster gått förlorade. Den störste moderne grekiske komediförfattaren Menandros finns bevarad endast i fragment. Men mitt under hellenismens förflackande tid med diktatorer och kondottiärer överallt som kväser all demokratisk idealism skriver Apollonios från Alexandria i Rhodos en storslagen episk dikt som består och som behandlar Argonautersagan: det mest minnesvärda i detta verk är de romantiska stämningfulla scenerna mellan Jason och Medea. Varken Aiskhylos, Sofokles eller Euripides befattade sig någonsin med verklig romantik, vilket ju Homeros med sådan förkärlek gjorde, och den homeriska romantiken blommar fram igen genom denne av samtiden först utskrattade särpling Apollonios.

Vad händer då i Rom medan Hellas drar sig tillbaka i epikureisk lättja? Vi har historikern Cato den äldre, vars historiska arbeten gått förlorade, och för övrigt har vi endast politiker och fältherrar. Den redan nämnde Lucretius kämpar förtvivlat med sitt modersmåls kantighet medan alla andra nöjer sig med att översätta eller plagiera grekerna. Den förste som lyckas göra latinet litterärt förstklassigt är talaren Cicero, som fastän han skriver hur mycket som helst dock aldrig åstadkommer något skönlitterärt. Det som kommer närmast riktig litteratur hos honom är alla hans personliga brev främst till sin grekiske vän Atticus, som för första gången i latinets litterära historia andas liv, känslor, stämningar och stundom nästan sofokleisk innerlighet. Men under alla dessa århundraden skrivs ingenting stort mellan raderna. Den konsten har glömts.

Titus Livius skriver en omfångsrik romersk historia som börjar med chauvinistisk fantasi om forntida nationaltraditioner som saknar grund: sådant vill romarna läsa, men största delen av hans arbete har gått förlorat: i längden var det för tråkigt. Den vid sin bortgång blott 33-åriga Catullus skrev utsökta dikter som klingar mjukt och mänskligt medan Julius Caesar skrev politiska propagandaskrifter om sig själv som klingar metallhårt och iskallt men oövervinnligt drivet och slipat: den romerska perfektionismen börjar behärska världen. I Mantua föds en man som börjar dikta originella idyller på hexameter – *Bucolica* och *Georgica*, formfulländade intagande dikter som griper alla. Han heter Vergilius och höjer latinet till samma respektabla nivå som Pindaros och Hesiodos men utan att konkurrera med Homeros. Emellertid vågar han försöket och skriver Roms nationalepos. Låt oss se hur det går.

5. Roms guldålder

1. Eneiden

Även Vergilius har vi lyckan att äga en för alla tider vederhäftig översättning av, som givits oss av gustavianen Gudmund Jöran Adlerbeth; och hans översättningar av Vergilius till svenska är efter två hundra år alltjämt aktuella. Andra språk, såsom engelska, som är modersmålet för minst 300 miljoner människor, äger av varje ansedd klassiker minst tio helt olika vederhäftiga översättningar som alla är lika goda som de sinsemellan är olika, medan vi svenskar med vår endast trehundraåriga skönlitteraturhistoria och endast nio miljoner ensamma individer i världen, som över huvud taget behärskar detta från kulturvärlden fjärran avlägsna och isolerade provinstungomål, får vara glada om vi äger en enda. Låt oss alltså vörda tongivande översättarpionjärer som Adlerbeth, Hagberg, Lagerlöf, Zilliacus och laget bakom 1917 års Bibelöversättning i stället för att missunna dem deras ofrånkomliga auktoritet.

Innan vi startar ut på Eneidens Odysseé och förgås i dess Iliad, så låt oss först göra en hastig jämförelse mellan romerskt och grekiskt. Den romerska kulturen hämtade all sin näring ifrån Grekland, och ingenstans är detta tydligare än i Vergilius' Eneid, som till det yttre är en fortsättning på Homeros' Iliaden, i sina första sex sånger skildrar en romersk odysseé och i sina senare sex skildrar en romersk Iliad. Alla de romerska gudarna är grekiska fast omdöpta med romerska namn, (endast Apollon behåller sitt eget,) huvudpersonerna i Eneiden fanns redan i Iliaden och var där mera levande, och så var det även med den romerska kulturen för övrigt: Ciceros filosofi är eken av den grekiska, det enda som romarna själva hittade på i arkitekturväg var valvet och arkaden, som kanske uppstod genom akvedukternas praktiska nödvändighet, och för övrigt var den romerska arkitekturen lika grekisk som hela Roms kultur, religion, tänkesätt och levnadssätt var. Den romerska civilisationen var helt och hållet hämtad från Grekland.

När vi så inleder läsningen av Eneiden slås vi ganska snart av en väsentlig skillnad i tonen mellan romerskt och grekiskt. Vi slås av Vergilius' nationalism, hans totala partiskhet för trojanerna och Rom, hans chauvinism i förhållandet av Roms framtid och den förste Caesar, som ingenting har med Aeneas' angelägenheter med Dido att göra, och annan sådan dyrkan av den romerska centralmaktens sak. Något sådant förekom aldrig hos Homeros och endast i undantagsfall hos Aiskhylos (Eumeniderna) och Sofokles (Oidipus i Kolonos). Homeros skildrade både greker och trojaner utslutande som människor och visade, fastän han i princip stod på grekernas sida, en påfallande förståelse och sympati för de trojanska fienderna. Vi har sett hur Iliaden egentligen är ett monument över det grekisk-nationella intressets största fiende Hektor. Någon liknande mänsklig vidsyn förekommer aldrig i latinsk nationallitteratur, där trojanerna som romarnas förfäder utslutande är hjältar och där trojanernas besegrare och särskilt då Odysseus ("den grymme") utslutande är skurkar. Denna romerska partiskhet, vars funktion är att befästa dogmen om Roms ofelbarhet, blir med tiden den romerska kulturens undergång, då maktfullkomliga kejsare så småningom mer och mer börjar ägna sig åt utrotning av mänskliga värden för bevarandet av denna maktidés skull, som från början till slut bara är en fåfång illusion. Den enda som sedermera vågar ägna sig åt humanistisk vidsyn och opartiskhet när det gäller Roms politik är Tacitus, som till tack där för till större delen blev skrotad av det barbari som det romerska enväldet resulterade i i kombination med det kristna envælde som blev dess arvtagare.

Om vi studerar och jämför gamla romerska byggnader med gamla grekiska, så finner vi samma skillnad där som mellan Vergilius och Homeros. De grekiska templen är härligare, de utstrålar entusiasm och kraft, och de är formfulländade,

medan de romerska kopiorna är antingen tyngre eller sprödare, detaljarbetet är mera omständligt på bekostnad av formen, och en viss matthet och gråhet ersätter den grekiska klarheten. Romarna avundades i regel grekerna för vad de inom konsten hade producerat, romare drog sig inte för att förstöra grekiska skulpturoriginal för att de romerska kopiorna av dem skulle bli mera värda, och i regel spelade romare i den grekiska världen rollen av översittare. När Eneiden kom ut ansågs Iliaden och Odysseen ersatt av en mera tidsenlig romersk kopia, kejsar Caligula avsåg seriöst att förstöra alla existerande kopior av Homeros' dikter, och sålunda placerades Vergilius inom kulturmedvetandet långt ovan Homeros, som dock Vergilius fått allt ifrån; och denna säregna partiska chauvinistiska kulturörättvisa höll i sig ända fram till renässansen. Ja, i våra egna dagar för tio år sedan har vi sett hur italienarna gjorde en konstnärligt mästerlig filmatisering av Eneiden medan de samtidigt nedlät sig till att göra en filmatisering av Odysseen som grundade sig på ett gammalt Hollywoodmanuskript från 40-talet; och i vår tid i våra egna länder uttalas fortfarande grekiska namn med latinsk betoning i stället för med grekisk, som ett arv av den latinska politiska dominansen över grekisk kultur. Den romerska nationalismens förtryck av den grekiska humanismen är ett kulturhistoriskt fenomen som fick härja fritt i 1500 år och som nådde sin kulmen när man prisgav Konstantinopel åt den turkiska förintelsen 1453. Då först började man vakna och blåsa nytt liv i Hellas igen.

Det nationella i Rom odlas på bekostnad av det mänskliga, och det framgår ganska klart ur Eneiden, som är mycket intressant och njutbar så länge parafrasen på Odysseen pågår i de första sex sångerna, men som blir direkt outhärdligt monotont och steril när i de sista sex sångerna författaren parafraserar Iliaden i ett försök att förhärlika det tillblivande Rom: Aeneas' fiende Turnus blir aldrig en Hektor, och när han dör i slutet blir det bara ett platt fall. Till och med Aeneas själv får egentligen bara övertygande och intressant liv i sig genom den olyckliga kärlek som drottning Dido hyser för honom i de första sångerna.

Vergilius själv önskade förstöra hela Eneiden strax innan han dog emedan han var pinsamt medveten om dess svagheter. I stället för att förstöras upphöjdes Eneiden med sin upphovsman på nationalismens avgudaaltare och behöll där sin position i det oändliga medan man samtidigt inom akademiska institutioner började ägna sig åt att hitta på bevis för att Homeros aldrig hade funnits. Polariteten dogmatik-humanism, vetenskap-fantasi, centralmakt-demokrati uppstår när Rom sätter sig över Grekland, när Rom monopoliserar den grekiska civilisationen, och när Rom använder sin makt till att kväva Greklands frihet.

Man kan även göra den elaka jämförelsen mellan Vergilius' flit och de grekiska skaldernas. Aiskhylos komponerade 70 versdramer under 45 år, Sofokles åstadkom över 100 under sin sjuttioåriga karriär, och Euripides åstadkom 92 under sin femtioåriga teaterbana. I jämförelse därmed kan Homeros mycket väl under sin livstid ha hunnit med både Iliaden och Odysseen och haft mycket tid över för både krig, familjeliv och sång, fastän han även torde ha tillbragt långa år i fångenskap. (Hans namn betyder ju "gisslan".) Vergilius däremot filade på sin *Georgica* (som är något längre än Euripides' *Foinissai*) under sju mödosamma år, och Eneiden, som är som fem grekiska tragedier, arbetade han på i elva år utan att få den färdig. Han räknade med tre år till för att bli klar med detaljerna. Ingenting ont om strävan efter fullkomligheten, men romarna var allt med sina 166 helgdagar under året bra mycket latare än grekerna, som dessutom var kvickare både intellektuellt och praktiskt. En talande illustration härav är omständigheterna kring Arkimedes' död: Rom producerade aldrig vare sig någon teoretiker eller praktiker som Arkimedes men däremot många sådana som hans mördare. Utan sitt tunga krigsmaskineri var Rom knappast värt att respektera.

Emellertid får man inte fränkänna Vergilius en viss genialitet och dramatisk talang i förening med lysande fantasi. Skildringen av Trojas undergång är högst imponerande och dramatisk, och porträttet av Dido är genomgående intressant. Aeneas' karaktär kommer avgjort i skuggan av hennes, och hennes genialiska förbannelse av Aeneas och hans folk för alla tider, när han lämnar henne i sticket fastän han kränkt henne, är inte utan effekt. Rom fick minsann sedan under århundraden lida av Didos folks rivalitet och dödsfiendskap. Visserligen levde ju Vergilius långt efter Kartagos undergång, men det är ändå genialiskt av honom att attribuera Roms svårigheter med Kartago i det förflutna till en Didos förbannelse av Aeneas och hans folk. Väl förstår vi denna kvinna, nästan euripideisk i sin storslagenhet, som i sin kvinnliga stolthet hellre går i döden för att ge kraft åt sin förbannelse av Aeneas än att hon sväljer att Aeneas skrotar henne.

Ett spår av humor skönjer man i femte sången i samband med idrottslekarna. Vid löpningen inträffar det en del fusk genom att en löpare snubblar och använder sin sista kraft till att sabotera loppet för en annan löpare för att hans kompis Euryalus skall vinna, vilket denne också gör. Detta leder till komplikationer vid prisutdelningen, då den som saboterades kräver ett lika fint pris som segraren, eftersom han ledde loppet innan den fallne Nisus kom med ojusta metoder. Den klagande får tröstepreis, varpå också Nisus börjar klaga: "Om han får pris utan att ha vunnit, så skall jag också ha!" och visar sin i fallet illa tilltygade kroppshydda. Aeneas måste med ett leende erkänna att även han med sin blodsutgjutelse gjort sig förtjänt av ett tröstepreis och utdelar det. Det är enda gången Aeneas ler.

Styrmannen Palinurus' försvinnande i havet är intressant då det föregås av en dialog mellan honom och havet. Han känner havet och genomsådar den syn som frestar honom till att somna: "Skall jag då förgäta hur ofta det falska havet försåtligt ler och åt detta monster förtro mig?" Men det är just vad han gör: åt detta monster förtror han sig i det att en del av skeppet sjunker i havet och drar honom sovande med sig. Här illustreras havets farliga trollmakt över sjömännen på ett slående sätt.

Vergilius' intressantaste sång är emellertid Eneidens sjätte, i vilken Aeneas besöker underjorden, och det är denna sång som sedan Dante 1300 år senare använder som grund för sin skildring av Inferno. Vergilius' skildring av underjorden är mycket utförligare än Homeros', och på denna punkt endast överträffar Vergilius Homeros.

Aeneas beslutar sig för att besöka underjorden av tvehågsenhet inför de faror som väntar honom på italisk jord. I början av sången har vi en sällsynt dokumentär skildring av hur ett antikt orakel fungerade: "Skiftad var spåmöns hy och anletsdragen förställda, håren svävande vilt förspridda, flämtande bröstet. Hjärtat svällde. I högre gestalt hon syntes och rösten ej rörde dödliga ljud, då hon kände guden sig nalkas.... En isköld genomträngde trojanernas blod.... Men mot Apollons makt obändig den gräsliga spåmön rasar i grottans djup att guden skaka ur bröstet. Febus förökar dess mer sin kraft. Den fraggiga munnen, det upproriska hjärtat han tämjer med mäktiga tyglar. Gällt ljuder i luften oraklet:" Och så kommer orakelspråket, som som alltid är illavarslande och obegripligt. "Skräckfullt yttrar sig så ur grottan Kumas Sibylla, sanning gömmer i gåtor och ljus förblandar med mörker."

Aeneas inleder sedan sin ensamma vandring bland dödsrikets skuggor, som är betydligt mera befolkat här än vad det var hos Homeros. För första gången uppträder här hos Aeneas någon känslighet och sympatisk mänsklighet, som man alltid saknat hos denne kylige hjälte hittills. Och efter en fasansfull vandring i mörkret, efter ett föga uppbyggligt återseende med Dido och andra, så träffar Aeneas sin fader, som här bortom det yttersta mörkret presterar det underbara tal om Roms öden och äventyr som Vergilius med rätta blivit så berömd för och som slutar med de alltid i alla sammanhang på nytt och på nytt citerade orden, att Roms mission i

världen är att "stifta lagar och fred, att försvara den ödmjuka och att krossa allt övermod."

Den speciella vergilianska genialiteten består liksom i exemplet från fjärde sången (Didos förbannelse) i den nationalistiska fantasin, som uttrycker sig i lovord om det förflutna som läggs i munnen på folk som levat före det förflutna, så att de uttrycker om framtiden vad Vergilius uttrycker om det förflutna. Härmed tar Vergilius steget ut i tidlösheten, i det att han låter tiden bli fullständigt relativ och egentligen betydelselös.

Vergilius förtjänar förvisso titeln nationalskald genom att ingen diktare lyckades uttrycka sig mera uppbyggligt för Rom. Vad vi läser mellan raderna hos honom är ständiga politiska maningar till hur Rom och romarna bör uppföra sig: hans dikter är moralpredikningar förklädda i episka skildringar. Och Rom förstod att ära honom för hans epik men icke att lyda hans moral: predikanter har aldrig någonsin varit och kommer väl aldrig heller någonsin att bli populära, om de inte tar steget ner från litteraturen och blir demagoger.

Eneiden innehåller förvisso många lysande ställen. Vergilius är en finare och känsligare skald än Homeros, vilket inte minst visar sig i den förres ofta skräckbetonade visioner, medan Homeros aldrig är rädd utan alltid visar en oändlig säkerhet och kontroll över dikten och formen, som hos honom alltid är fulländad vilket den aldrig är i Eneiden.

I så fall är Vergilius' tidigare dikt "Georgica" mycket mera hållbar, som han i lugn och ro fick fullända som han ville och var Vergilius själv också kommer bättre till sin rätt än i ett pretentiöst ämne som förelades honom av en politiker, för att Augustus därigenom även skulle kunna befästa den romerska makten inom kulturens område, vilket han misslyckades med: den grekiska kulturen var bäst så länge den förblev grekisk.

2. Den romerska peripetin

Om Vergilius misslyckades i det stora formatet, så lyckades hans gode vän Horatius desto bättre i det lilla. Vi har hittills inte alls berört alla de otaliga lyriska poeter som litteraturhistorien kryllar av ända från Homeros' tid och till våra dagar, därför att lyriska poeter i princip faller utanför ramen för denna undersökning. Den lyriska dikten är den minsta litteraturen, och vi koncentrerar oss på den största. Genom sitt lilla format är den lyriska dikten behändigare att bevara än stora berättelsekomplex och har därför rent praktiskt större chans att överleva om den är bra; genom sin anspråkslöshet är den den lättaste litterära formen ännu idag, vilket bevisas av att den stora majoriteten av litterära debutanter gör sin debut i den lyriska diktformen eftersom den är lättast och billigast att slå igenom med, varför de lyriska poeterna alltid utgör en sådan uppsjö av namn att man omöjligt kan lära sig hälften och ännu mindre få det klart för sig vilken hälft man i så fall bör lära sig. Även om den störste av de grekiska lyrikerna är Pindaros, så finns det bland dem egentligen bara en som alla känner till, och det är Sapfo, och hennes namn lär man sig för att hon sticker av från alla de andra genom att hon är kvinna. Följaktligen har vi hittills inte alls befattat oss med lyriska poeter. Emellertid måste vi göra ett undantag för Horatius.

Horatius är Roms Bellman. Han sjunger mest om vin och kvinnor och trivs bäst om han inte har något annat att sjunga om. Emellertid har han emellanåt även annat att sjunga om, och det är detta andra som är det märkliga med honom.

Han skrev omkring 160 dikter av vilka samtliga, i motsats till Vergilius' stora diktverk, är formfulländade. Hans styrka ligger i att han kan koncentrera vad han vill ha sagt till ett minimum av ord, och sålunda kan det i en liten dikt av honom på

15 rader ligga förborgad en lika stor andemening, vishet och värld av innehåll som i en roman av Leo Tolstoj. Horatius var epikuré liksom Lucretius men en mycket styvare och mer tolerant diktare än denne. Horatius är den västerländska kulturens motsvarighet till Kinas "Tao Teh King" och till Indiens Bhagavad-Ghita. Denna jämförelse kan verka absurd för den konservative, men faktum är, att Horatius har två väsentliga faktorer gemensamt just med Lao-Tse och Bhagavad-Ghitas okände författare. Liksom dessa de två berömdaste skrifter som Asien producerat är innehållet i Horatius komprimerat till den minimalaste tänkbara form samtidigt som tankeinnehållet är det mest universella tänkbara.

Man gör Lucretius och Horatius orättvisa om man stämplar dem som materialister. Vad båda försöker uttrycka är ingenting annat än logiskt sunt förnuft, och båda driver sitt låga enkla mänskliga uppfattningssvett så långt att det blir universellt. Ingen av dem förnekar någonting medan båda lyckas komprimera allting till dess fundamentala väsens egenskap. Båda lyckas med konststycket att begränsa allting inom en så liten och enkel ram att det mikrokosmos de verkar inskränka sig till i själva verket är det faktiska makrokosmos. Detta luktar filosofi, och vi skall ej dröja för länge därvid; men en annan jämförelse mellan dessa tre, (Horatius, Lao-Tse och Bhagavad-Ghita,) är på sin plats, och det är, att liksom Horatius med sina små kluriga dikter totalt ställer Eneidens avskräckande pretentioner i skuggan, så framstår kapitlet Bhagavad-Ghita som vida mer monumentalt än det epos som det är hämtat ur; och så står sig såväl Konfucius som Buddha tämligen slätt mot den avvikande parentes Lao-Tse.

Vi skall kontrastera Vergilius och Horatius mot varandra med att här inflika nästan en hel dikt som omväxling.

Horatius' epod nr. 16 (i tolkning av Ebbe Linde).

O hjälp mig, gudar, alla som ur himlen styr
vår arma jord och mänskors ätt!
– Vad gäller bråket? Varför kastar alla så
en farlig blick på stackars mig?
Om du har barn själv, släpp mig, snälla kvinna, släpp –
låt minnet av dem röra dig!
se på min oskuld, se min hjälplöshet och se
den röda bården på min dräkt! (=omanbarhetstecken)
Du rycker i mig som en styvmor eller ett
av järnet sargat, ont, vilt djur...."
– Så talte gossen, darrande, med tårfylld röst.
Med rivna kläder stod han där.

Den nakna kroppen bar ej ännu mandoms fjun,
den kunde rört ett trakiskt bröst –
Canidia med korta ormar i sitt hår
känner ej misskund vid hans röst.
Bockfikonbuskar, som från gravar ryckts, och svart
cypress hon bjöd att släpa dit,
nattugglefjädrar, ägg, som onda paddans blod
hade bestänkt och giftmängd ört
av alla slag som jolker och iberier
drar upp i mörka trolldomsland.
Allt skulle brännas i ett kolchiskt kok med ben,
slitna ur gap på svulten hund.

Med kjolen lyftad Sagana stänkte i var vrå
träskvatten från Avernersjön.
På ända håret stod som sjöborrspiggar strävt
eller som ilskna vildsvinsborst.
Men utan ånger Veia grov med gräftan grop
och stänkade vid arbetet –
där skulle gossen myllas och förtvina, dö,
med läckra rätter framför sig.
Tre gånger byts de under dagens tröga lopp,
den döende till ökat kval:
huvudet bara skall stå upp och skåda dag,
likt simmaren, vid hakan hängd.

Den armes torra lever, tvinta mærg skall bli
till åtråns heta kärleksdryck
när ögonstenen snart har slocknat, brustit, dött,
vid den förbjudna födan fäst.
Ah, en pervers var med, en kvinna med manlig drift,
den ariminska Folia,
så troddes allmänt i Neapels lata stad
och förstadsgyttret däromkring –
trollkunnig packa, som med dakisk sång förstod
ta månen själv från himlen ned.
Hon sjöng. Och oklippt tumme bet Canidia
med blå och varig gnagartand.

Vad sade och vad teg hon med i denna stund?
– "Ni stumma vittnen till min konst,
Natt och Diana, drottning över tystnaden,
där mörkrets helga riter sker:
nu ruvar djuren krupna i sin vilda skog,
slapp dvala smyger i var själ,
så kom tillstädes! Vänd ert hat, er hadeskraft
mot er tjänarinnas fiender!
Den vissne gubben, som jag smort med nardussaft,
den fränaste min hand berett,
äktenskapsbrytarn – låt Suburras hundar spy
och gläfsa efter den till spe och skratt!"

En stackars pilt, hur kan han väl ha hopp att få
vid sådant hat en droppe nåd?
Nej, allt är mistat! Han förstår, och när igen
han talar, är hans ord ett rop,
thyestiskt hes förbannelsen ur barnets mun:
"Ja, driv ert spel, förgör min kropp!
All eder trollkonst gör dock icke svart till vitt
och dämmer icke rättens lag.
Jag skall förfölja er som spöke var ni går,
och hetsa er var natt och dag!
Till Nattens fasa skall förvandlas min gestalt,
så snart jag drar min sista suck!

Med klor på mina fingrar skall jag flaxa då
kring edert ansikt, klösa det,
med maners makt om natten skall jag sätta mig
på era bröst och pressa ner.
Folkhopar skall jag ropa överallt med sten
att jaga, käringluder, er –
tills obegravna era knotor kastas ut
till Esquilinens korp och varg –
och stackars mamma och min far som mistat mig,
får dock den trösten att se på!"

Vi har redan sett hur Vergilius med förkärlek dröjt sig vid stunder och känslor av rysning och skräck, men vad är hela hans underjord mot denna fasansfullt naturalistiska skildring av en vanlig romersk häxa och hennes metoder? Denna dikt av Horatius, som hör till hans ökända och gärna undanstuckna epoder, skiljer sig helt från Horatius' vanliga harmoniska vardagsvisa och universellt apolloniska diktning, som annars konsekvent tar avstånd från allt obehagligt; och någonting mera chockerande har vi moderna människor svårt att finna i latinsk litteratur, som ju normalt är så sval och avmätt. Denna dikt skulle man kunna benämna såsom "den felande länken" mellan Euripides' "Backanterna" och Dantes Inferno.

Och hur upprörande är den inte! Hur kunde något sådant få förekomma i det ändå upplysta, civiliserade och juridiskt sinnade Rom? Något liknande har vi aldrig sett maken till under det civiliserade Athens historia. Och ändå skildras denna utstuderade barnmisshandel och detta vidrigt utdragna barnamord av ett ögonvittne som ser och hör det här och nu strax efter slaget vid Actium vid begynnelsen av Roms guldålder och pax romana! Vilken chockerande vittnesbörd är icke denna dikt mellan raderna om hur fritt ren djurisk ondska kunde få florera mitt i Rom trots kejsare, senat och allt! Redan i denna dikt skriven vid den tid då Augustus definitivt blev Roms allenarådande envåldshärskare blickar vi ner i den avgrund som Roms samhälle sedermera blev genom sådana monster som Tiberius, Caligula, Nero, Domitianus och alltför många andra, som använde Roms makt till att tillintetgöra allt vad den antika civilisationen byggt upp under åtta århundraden, nämligen det mänskliga värdet.

Vergilius tjänade troget Augustus' syften och åstadkom därvid en halvdan Eneid medan Horatius vågade vägra finna sig i någon politisk sele och därvid åstadkom idel mästerverk av klok mänsklig förnöjsamhet. Den tredje skalden under Roms guldålder Ovidius går ännu längre och lyckas få sig landsförvisad av Augustus för sina pornografiska skrifter skull, varpå han i exilen skriver sitt mästerverk "Metamorfoserna". Detta fenomen är något oerhört: en skald landsförvisas för sin poesis skull! Plötsligt uppträder för första gången i litteraturhistorien ett direkt övergrepp mot yttrandefriheten – någonting sådant hade varit fullständigt omöjligt i Grekland. Där blev man förvisad för politiska ställningstaganden men aldrig för ren poesi!

Men med Ovidius har Roms förfall redan börjat. Samma år som Augustus utvisade Ovidius fördrev han även sin egen enda dotterdotter från staden efter att han redan fördrivit alla sina andra ättlingar utom de sämsta. Hur virtuost och njutbart Ovidius' "Metamorfoser" än är så saknas det viktigaste. Teknisk briljans är inte tillräckligt för att denna forskning skall tillfredsställas. Vad vi söker efter mest är just vad "Metamorfoserna" som mest saknar, nämligen dolda djup av mänsklig art av betydelse för evigheten. "Metamorfoserna" är ett bländverk av kulisser utan bakgrund och utan mänsklig karaktär: här gör den ytliga underhållningslitteraturen sitt insteg i historien och blir genast en populär genre, vilket den är än, till skada för

den klassiska litteraturen, till välsignelse för alla affärsinriktade förläggare, och till förbannelse för mänskligheten. Billig och banal underhållningslitteratur hade skrivits tidigare men aldrig så *skickligt* som Ovidius skrev de för alltid populära historierna om Philemon och Baucis, om Orfeus och Eurydike, om Midas och guldets och om Ceyx och Halcyone.

Den som verkligen tröttnar på den romerska teknikens perfekta världsherravälde och dess överlägsna men ytliga och tomma briljans är den romerska guldålderns siste skald Seneca. Denne romare skrev någonting så oromerskt som tragedier, men de tragedier som denne trötte romare skrev var verkligen trötta. Ingenting finns kvar av de attiska tragöders dramatik, lyrik, fantasi eller formfulländning. Senecas tragedier dryper liksom alla hans andra skrifter av sliskt frossande i det överdrivna. Det enda som vi läser mellan raderna hos Seneca är en kulturtrötthet in absurdum. Denne man som predikade fattigdom men var rik, som ständigt festade men var ledsen, som gjorde anspråk på vishet men hade sin främste lärjunge i Nero, denne den romerske Leo Tolstoj, som utan tvekan var sin tids lärdaste man och högsta kulturerepresentant, visade på hög nivå att den antika kulturen och civilisationen hade kört i botten. Det behövdes krampaktigt någonting nytt, och det räckte inte bara med att Nero störtades. Hela kulturlivet krävde revolutionär förnyelse, och framför allt så behövdes det så innerligen väl att det romerska tvångsenväldet upphörde, men det fattade ingen så länge man hade det bekvämt. Den ende som fattade det var en snickarson från landet i en avlägsen provins som inte ens kunde tala latin. Själv skrev han lika litet som hans obildade lärjungar gjorde det, men deras lärjungar började så småningom nödtorftigt skriva ner ett och annat om inte på latin så åtminstone på grekiska. Och när dessa litterärt undermåliga böcker så småningom fann vägen till en bredare publik började ett kulturellt jordskred som ingen kunde kontrollera.

6. *Evangelierna och Apokalypsen.*

Det äldsta evangeliet är troligen Markus' evangelium, som också är det minst litterära och mest sakliga. Alla de fyra etablerade evangelierna berättar samma sak men på helt olika sätt och ur helt olika infallsvinklar, så att den huvudpersons karaktär som de skildrar verkar att vara fyra olika personer. Markus' bild av Jesus är den minst personligt färgade och därför troligen den mest äkta, Matteus färgar sin Jesusuppfattning med en heroisk hårdhet och intolerans, Lukas gör Jesus till en humanist medan Johannes går längst i det att han försöker förgudliga honom. Det tragiska är att det är Johannes' bild av Jesus, som är den mest personligt färgade och som därför måste vara den skevaste, som har fått störst religiös och politisk betydelse.

Låt oss nu se vad som egentligen står i de fyra berömda evangelierna mellan raderna.

1. Markus

Den första paragraf som verkar konstig är skildringen av Jesu dop. Det står, att Jesus steg upp ur vattnet, att himmelen delade sig, att det kom en Ande från himmelen i skepnad av en duva, och att en röst kom från himmelen. Hela denna episod verkar ytterst subjektiv. Den enda förklaringen till detta måste vara, att Jesus själv måste ha berättat om sina fantasier och visioner och upplevelser i samband med vattendopet. Markus var en lärjunge till Petrus, och Petrus stod Jesus mycket nära. Även Petrus var en lättrörd och sensibel karaktär. Även de fyrtio dagarna i öknen, då

Jesus frestades av djävulen och betjänades av änglar, måste Jesus själv ha berättat sina subjektiva inre upplevelser av.

Jesus måste ha varit mycket Bibelsprängd, och han hade ett personligt uttryckssätt som tilltalade vilka åhörare som helst. Ett egendomligt fenomen som ständigt upprepas genom evangelierna är, att besatta människor kände och förstod honom bättre än vanligt folk. Alltid då och då säger någon vanvettig människa till honom: "Jag vet vem du är, du Guds helige," eller "Vad har du här att göra, du Guds son," eller något liknande. Jesus måste ha haft en viss demonisk förmåga som endast andra människor med demoniska förmågor, och särskilt då sådana vilkas demoniska förmågor slagit över hos, kunde urskilja. Även Sokrates var ju något av en predikant som gick omkring och samlade åhörare och som gärna diskuterade sitt umgänge med demonin. Denna demoni hos Sokrates och Jesus måste ha varit en alldeles speciell sorts karisma.

För övrigt kan vi utan vidare köpa alla Jesu handgripliga underverk. Underverkare har alltid funnits och kommer alltid att finnas, vi kommer aldrig att kunna bli av med dem, och det enda som skiljer Jesus från vanliga undergörare och uppväckare av döda är att han fick historisk och kulturell betydelse.

Man spårar en hel del epikureism och sunt förnuft hos Jesus. Han fastar inte i onödan, han dricker gärna vin, han är inte alls någon asket och har ingenting emot att umgås med publikaner och syndare, romare och greker och andra oheliga personer, han är en sorts judisk epikuré som tycker att det mänskliga värdet, det sunda förnuftet och det naturliga behovet kommer före alla de intrikata judiska religiösa lagbestämmelserna. Härigenom förenar han antikens filosofi med judendomen, och den stora följderna av världshistorisk och universalkulturell betydelse av detta är att inte bara judarna utan snart hela världen börjar läsa och följa hela Bibeln.

Därigenom måste han naturligtvis bli kontroversiell, och lika kontroversiell som han var under sin levnad mest för sitt eget folks högst bildade medlemmar och för sin egen familj är han än idag; och ju mer man undersöker honom, desto mer kontroversiell blir han.

Vad menar han egentligen i kapitel 3:29 med att den som syndar mot den helige anden aldrig kan förlåtas och att allt kan förlåtas utom detta? Denna synd mot den helige anden är ingenting nytt. Den är det genomgående temat i alla grekiska tragedier. Vad Jesus menar med synden mot den helige anden som den enda oförlåtliga synden och som den yttersta händelsen är helt enkelt hybrid: övermod, förmätenhet, självförhävelse, och så vidare: att konkurrera med Gud. Och vi skall se, att detta gamla grekiska tema som alla grekiska tragedier uteslutande består av egentligen också är det enda temat för de fyra grekiska evangelierna.

I femte kapitlet stöter vi på en av de mest kontroversiella episoderna i Jesu historia, nämligen fallet med den besatte mannen vars besatthet övertas av en svinahjord. För att få någon klarhet i vad som menas med detta måste vi riskera att gå ut på så djupt vatten att vi aldrig kommer i land igen. Men eftersom vi nu redan har sagt A så får vi väl säga B också.

Denna episod berättas även av Matteus och Lukas, den tilldrog sig då Jesus steg i land tillsammans med sina lärjungar på stranden av Gennesarets sjö, och utom lärjungarna fanns även svinens herdar som åsyna vittnen. Därmed kan vi tyvärr icke bortförklara händelsen som omöjlig eller som någon inre inbillning hos någon.

Den besatte ropar till Jesus: "Vad har du här att göra? Vad du än gör så kom inte vid mig!" Mannen är en galning, han kan inte beläggas med kedjor utan att han sliter sönder dem, han bor natt och dag bland gravarna och går omkring och skriar och sårar sig själv med stenar, Jesus har ämnat exorcera honom i vanlig ordning, som han redan gjort med många andra förut, men denne ber Jesus uttryckligen: "Jag besvär dig vid Gud, plåga mig icke!" Detta får Jesus att ändra sig, och i stället för att

exorcera honom frågar Jesus med en psykologisk finkänslighet som vi inte kan fatta: "Vad heter du?"

Och mannen ger då den fulla förklaringen till sin abnorma situation: "Legion, ty vi är många." Han är alltså inte besatt av bara en ond ande utan av många. Och mannen komplicerar ytterligare situationen för Jesus med att enkom be honom att inte driva ut legionen från den trakten. Hos Lukas ber han: "Störta oss inte ner i avgrunden."

Men "legion" är ju även termen för ett kompani romerska soldater. Man kan inte låta bli att fråga sig, om man har fantasi, om det möjligen var så, att den legion som mannen var besatt av var en hop av de alltför talrika romerska soldater som redan stupat för ingenting under bråk i Israel? I så fall kan man förstå att de var osaliga.

Denna legion onda andar vill inte utdrivas och vill nödvändigt stanna kvar där på platsen av någon anledning, men Jesu personlighet är sådan att hans blotta närvaro måste tvinga alla onda andar till att skingras. Detta är tydligen de onda andarna medvetna om, och sålunda kommer deras märkliga kompromissförslag: "Om vi inte får stanna kvar hos mannen, så låt oss i stället få fara in i svinhjorden som går där och betar." Och Jesus är inte den som avvisar kompromisser. Han låter de onda andarna lämna den stackars mannen och fara in i svinen, varvid det högst märkvärdiga visar sig, att Jesus har lurat de onda andarna, ty knappt har de onda andarna farit in i svinen, så störtar sig hela svinahjorden ut för branten och avgrunden och ner i sjön och omkommer. Jesus lovar andarna att de skall få överleva genom svinen, och så begår alla svinen massjälvmord. Kunde svinen inte acceptera eller uthärda de onda andarna? Varför fick svinen annars panik? Men mannen, som inte kunnat beläggas med kedjor, är från den stunden inte besatt längre.

Vilken vanvetting historia! Varför sysselsätter vi oss med den över huvud taget? Därför att den inte liknar någonting av allt det märkvärdiga vi hittills funnit på vår litterära resa. Och ingenting bekräftar denna episods sanningshalt så mycket som det att svinaherdarna inför fenomenet med den botade galningen och de panikslagna svinen betogs av fruktan för Jesus och bad honom försvinna från landet: en ytterst naturlig, mänsklig och logisk reaktion hos herdar som förlorat sin svinahjord och som själva fått se hur.

Här handlar det om krafter som överträffar fantasin. Denna episod visar att människan Jesus kan handskas med psykiska krafter som ingen förr eller senare kunnat handskas med. Han kan bota vansinniga och göra svin vansinniga. En konsekvens av detta är, att om han kan driva svin från vettet, så borde han också kunna driva människor från vettet. Vi har sett hur Euripides i "Backanterna" fullt realistiskt och övertygande driver vilka människor som helst från vettet, även om det bara är teoretiskt. Men här ser vi nu en människa som har den kraften att kunna göra det i praktiken. Vad skall det väl leda till? frågar vi oss oroligt.

Jesus' utomordentliga känslighet kommer till synes i episoden med den gamla kvinnan som för att bli frisk rör vid hans mantel för att den vägen få kraft från hans person. Hon lyckas med detta, Jesus märker genast att någon vidrört honom och "stulit" kraft av honom, men han vet inte vem det var. Först när han lokaliserat källan till kraftförlusten blir han lugn igen. Vi ser här att Jesus är oerhört noga med fördelningen av sina resurser. Han accepterar inte att hans väsen används till vad som helst. Han visar att han har omdöme. Detta gör oss något lugna för att han inte skall falla i farstun för hybrisfrestelsen utan kanske klara sig. Och när han så fullgör kraftprovet i att uppväcka Jairus' dotter från döden, hans första dylika prestation, gör han det lugnt och säkert: "Kom, min flicka." Och hon kommer tillbaka från döden som om ingenting hänt. Det verkar fullt naturligt både för henne och för honom och blott icke för alla dem som senare läser om det med den fördömen att sådant är omöjligt.

När han sedan predikar hemma i Nasaret, så kan han där inte uträtta några underverk, ty nasarenerna känner honom sedan han var barn och tror inte på honom som mer än som timmermannens son. Det märkliga här är, att det visar sig, att Jesus är oförmögen till underverk om inte hans åskådare samarbetar och tror honom kunna utföra dem. Han är alltså beroende av en viss respons och ett visst utbyte bland dem som han verkar hos. Annars är det ingen idé att han försöker.

Hur han klarar av att bispisa fem tusen män utom kvinnor och barn med enbart fem bröd och två fiskar och hur tolv korgar blir fulla av vad som blir över efter dessa fem tusen mäns festmåltid med oräknade kvinnor och barn förblir ett evigt olösligt praktiskt problem, liksom hur han kunde gå på vattnet. Somliga har förklarat det med att han måste ha lärt sig fakirkonsten i Indien, vilket lika litet är omöjligt som allting annat.

Men varför i all fridens namn bråkar Jesus med Jerusalems lärde? Vad skall detta tjäna till? Jesus är ju en förståndig man, saktmodig, mild och god är han dessutom, vad har han då emot att det även finns andra utom han som har läst Bibeln? Av någon anledning kan inte Jesus och de skriftlärde låta bli att bråka med varandra, om de inte bråkar så utmanar och provocerar de varandra ständigt, och här kommer hybriselementet in i handlingen. Jesus är arg på de skriftlärda för att de är högfärdiga över sin lärdom, och de skriftlärda är arga på Jesus för att Jesus inte lever enligt sin lärdom. Vad är källan till hybris hos både Jesus och de skriftlärda? Jo, den myckna lärdomen. Och med den som verktyg hetsar de upp varandra till ständigt större ursinne vilket kulminerar när Jesus står fängslad framför överstepräster i Jerusalem.

Jesus själv lider av denna konflikt. För att komma ifrån den går han ända till hedningarna omkring Tyrus, och när fariséerna uppsöker honom drar han sig undan ifrån dem med en suck. Men han slipper aldrig det att han själv är jude och lärd, och detta drar honom ständigt tillbaka till Jerusalem. Han slipper aldrig Guds stämpel på sig som en medlem av Herrens utvalda folk. Vi står här inför den största av judiska tragedier, som alla judar måste förstå alltför väl och åtminstone mycket bättre än alla icke-judar, som måste missförstå den och som alltid har missförstått den.

Hans inre konflikt som människa med sin egen lärdom har redan börjat vålla oro i hans hjärta, och därtill har han redan fått ett landsomfattande rykte som undergörare. Vem är han egentligen? frågar han sig själv, och när Petrus svarar att han är Messias, konung Davids ättling, Israels frälsare, så ser Jesus avgrunden framför sig och ingen möjlighet att undvika den: han måste sluta som offer för sitt eget rykte och sin egen lärdom, ty dessa två faktorer gemensamt har redan med eller mot hans vilja tvingat honom in i ett hybris-tillstånd, som bara kan förvärras så länge han lever. Han förutspår sin egen snara död, och ingen lärjunge kan sedan träda emellan honom och hans öde hur gärna de än försöker. Å andra sidan: ingen kan längre vara hans lärjunge och följa honom som icke är villig att lida på samma sätt som Jesus. Jesus är så klok att han självmant fattar att han bara kan sona sitt hybris genom lidandet.

Förklaringen uppe på berget Tabor – vad var det egentligen? Det kommer vi aldrig att få veta. Petrus var tydligen ganska förvirrad vid tillfället, och han är den enda av dem som var med som har berättat detta, vilket Markus fått höra i andra hand. Dessutom sov de som var med under större delen av tillfället.

Men den största gåtan av alla är Jesu uppståndelse, som han talar om redan långt före sin död. Vi uppskjuter den frågan så länge.

I nionde kapitlet vers 40 faller Jesus några ord som hör till de mest väsentliga och betecknande för honom och sin sak som han någonsin uttrycker. Han säger, att den som icke är emot honom är för honom. Hur ofta har vi inte sedermera intill tjatighet fått höra från alla fanatikernas läppar: "Den som inte är med oss är emot oss." Men Jesus är raka motsatsen. Alla som inte är emot honom är för honom, och därmed

erkänner han alla som sina vänner som håller sig stilla, som inte tar parti, som håller sig neutrala och som lever för sig själva, för sitt och de sina. Häri är han den bästa sortens epikuré och en god representant för den antika tradition av tolerans som både Sokrates, Platon, Epikuros, Lucretius och Horatius så varmt har förespråkat.

Samtidigt menar han, att det inte finns något värre brott än att förföra en annan människa. Vi anar här redan något av en realisering och genomföring av det ideal som vi delvis redan har fått skåda hos Euripides' skapelse Hippolytos och hos Lucretius. Han säger rentav, att man bara kan få erfara Guds nåd såsom ett ofördärvat barn, som om han saknar den tid då han ännu inte var bildad.

Han går längre och längre i sitt förnekande av meningen med all mänsklig strävan. Härnäst duger pengar ingenting till, de är också i vägen för Guds nåd, och därmed menar han att ekonomiskt tänkande måste inskränka friheten, vilket alla idealister har gett honom rätt i och vilket alla realister har tagit avstånd från.

Är Jesus självdestruktiv när han går till Jerusalem fastän han vet att han där kommer att dödas? Denna fråga kan endast besvaras i samband med lösningen av uppståndelseproblematiken.

I Jerusalem bryter Jesus' hybris ut på fullt allvar, vilket klart framgår ur två episoder. Den ena är det meningslösa förbannandet av ett harmlöst fikonträd, och den andra är det våld som Jesus tillgriper mot månglarna inne i templet, vilket övergrepp klart står i motsats till hans egna läror om icke-våld. Konflikten med den lärda eliten blir värre för varje dag, han använder sig av bibelcitat för sina egna syften bara för att reta de skrifflärda, och samtidigt är han så överlägsen och snillrik i sitt sätt att umgås och tala. Han verkar komma överens med auktoriteterna i fråga om grundsatserna i den judiska religionen, men så fort de vänder ryggen till talar han illa om de skrifflärda igen. Vad som följer är den ofrånkomliga slutliga uppgörelsen inför översteprästererna i vilken Jesus framhärdat i att citera Bibeln till stöd för sig själv, att berättiga sig själv genom sin lärdom, vilket översteprästererna tolkar som en hädelse, vilket enligt judisk religiös lag måste straffas med döden. Så följer korsfästelsen som äger rum utan att någon närvarande fattar att vad som egentligen utspelar sig är världshistoriens största skandal, ty just genom sin avrättning genom romersk lag och Pontius Pilatus' genomdrivande därav får Jesus världspolitisk betydelse såsom offer för tidernas värsta justitiemord, som småningom inte bara hela det romerska imperiet utan även världsjudendomen skall falla på.

Och som om inte skandalen och justitiemordet redan var nog så uppstår till på köpet det oerhörda mysteriet med den tomma graven, som ger anledning till legenden om uppståndelsen. Vi skall belysa denna legend längre fram. Det troligaste enligt modern forskning är att Jesu kropp hämtades från graven av hans esséiska ordensbröder, som lätt kunde skrämman bort vakten. Kvar återstår då mysteriet med liksvepningen i Turin, som än idag vittnar om att den döda kropp som den inneslöt försvann ur svepningen utan att denna rubbades.

Men låt oss hålla oss till Markusevangeliet, som är den mest ursprungliga och sakliga texten om den man som blev så märkvärdig genom sin högst oförtjänta avrättning. Den texten slutar med det kaos som uppstår omkring den tomma graven, och någon förklaring av mysteriet med det försvunna liket är evangelisten Markus diplomatisk nog att inte försöka ge sig i kast med att prestera.

Därför har någon senare kristen fanatiker lagt till bland annat att Jesus blev upptagen i himmelen "och satte sig på Guds högra sida", som om det rörde sig om att sätta sig till bords, vilket helt berövar evangeliet det intryck av saklig kännedom om faktiska förhållandet som för övrigt präglar Markus i högre grad än de andra evangelisterna.

2. Matteus

Matteus går i sitt evangelium konsekvent in för att dogmatisera och etablera Jesusgestalten som en person överlägsen alla andra. Självt hade Matteus ett skumt förflutet: han var publikan, han arbetade som judeutsugare för romarna fastän han var jude själv, och man frågar sig varför Jesus gjorde en sådan till sin lärjunge. Men Jesus med sin otroligt känsliga psykologiska skarpsblick såg kanske just de dolda talanger hos Matteus som sedan fick ett så starkt uttryck i hans evangelium.

Det första Matteus gör är att etablera dogmen om Jesu kungliga blod genom att anföra en detaljerad släkttavla, som sedan Lukas ger en helt annan formulering av. Emellertid är båda överens om att Jesus var släkt med kung David. Vad ingen av dem omtalar är att det var många judar som kunde skryta med den saken och att Jesus aldrig gjorde det själv.

Hos Matteus börjar den vanvettiga legenden om att Maria blev havande och förblev jungfru på samma gång. Detta ämne kan vi inte gå in på utan att göra oss skyldiga till begagnandet av laddade ord. Må därför den religiöst ömtålige tillfälligt avbryta sin läsning här och lämna fortsättningen av denna paragraf oläst. – Det är vetenskapligt möjligt för en kvinna att bli befruktad fastän hennes man inte knullar henne utan bara hånglar. Hans säd kan statistiskt sett i undantagsfall i ett fall på miljarden gå igenom hennes kläder och allt och ända in i livmodern utan att hon för den sakens skull förlorar sin oskuld. En syster blev i vårt århundrade havande genom att hon burit sin broders trosor som han råkat spilla säd i. Först i vår tid har sådana unika fall kunnat vetenskapligt klargöras. Men mannens säd behövs i varje fall, och genom att Josef ändå var Marias trolovade, genom att han hade varit gift och haft många söner förut, så är tyvärr den mest troliga och logiska förklaringen till Marias havandeskap den att Josef i alla fall åtminstone åtrått henne. Sedan får kyrkorna säga vad de vill. För övrigt är både Matteus och Lukas i sina släkttavlor överens om att Jesus bara kunde bli släkt med David och arvtagare till dennes tron om Josef var hans köttslige fader.

Till varje pris försöker Matteus befästa Jesus' auktoritet som Messias och skrifternas fullbordare genom lösryckta bibelcitater som verkar stämna in på Jesu personlighet. Jesus måste själv för sina lärjungar ha citerat alla dessa ställen ur det Gamla Testamentet, ty de hade knappast kunnat komma på dem själva så obildade som de i regel var, och detta befäster vår misstanke om Jesu lärdomshybris. Frireligiösa fantastiker och fanatiker älskar att använda vilka bibelcitater som helst i vilka sammanhang som helst, och vi har i inledningen till undersökningen av Första Moseboken försökt åskådliggöra hur förkastligt det är att använda sig av citat för sina egna syften.

Utomordentligt intressant är Matteus' andra kapitel som berättar om de tre vise männen. Det är bara han som berättar denna episod, som ursprungligen måste ha Jesus' egen fader Josef till källa, då det är dennes politiska instinkt som leder den heliga familjens öden från Betlehem via Egypten till Nasaret. Matteus säger inte ens att de tre vise männen var just tre till antalet, men ändå vet hela världen att de var just tre, och Marco Polo vet till och med precis vad de hette, och det att de hette Kasper, Melchior och Balthasar och kom från Persien verkar fullkomligt godtagbart för vem som helst. Allt logiskt tänkande tyder dessutom på att de var astrologer, då det vid tiden för Jesu födelse inträffade ett ganska berömt astrologiskt fenomen som vem som helst kunde iaktta på himmelen men som bara astrologer kunde dra vissa intuitiva slutsatser av.

Astrologin faller utanför ramen för denna litterära undersökning, då den är ett sådant område, att ju mera trådar man drar i den, desto fler nya trådar uppstår det att utreda i nystanet; så låt oss inte väcka en björn som sover utan för en gångs skull helt ignorera en i sammanhanget betydelsefull faktor.

De vise männens kunskap och uppfattningar om fenomenet är emellertid så övertygande och vederhäftigt att konung Herodes i Jerusalem blir lamslagen av fasa över den eventuella förekomsten av en ny judisk konung som ej är släkt med honom. Hans panik är äkta, och det är ett historiskt faktum att han lät avrätta alla förekommande spädbarn i Betlehem som ett utslag av denna hyperparanoida panik.

Det var mycket som låg i luften i dessa dagar. Herodes hade återuppbyggt Israel och givit judarna en unik ställning inom det romerska imperiet, hans återinvigning av det 500 år tidigare förstörda Salomotemplet var såväl hans egen karriärs kulmen som det moderna Israels internationella kulturtriumf, han var nu gammal och sjuk och höll på att långsamt ruttna ihjäl inifrån, dessutom var han rubbad, sina bästa söner och arvtagare hade han själv mördat jämte sina bästa gemåler, i Rom, världens hjärta, hade den augusteiska deklineringen redan börjat, den började vid denna tid när kejsarens gemål Livia lyckades få honom officiellt etablerad även som en allmänt dyrkad gudomlighet – hybris besjälade makten i hela världen. Och då uppsöker tre persiska siare vägleda av sin instinkt en fattig krubba i Betlehem och finner där det barn som har fötts vid den rätta tiden av de rätta föräldrarna. Och behärskade av samma österländska allvisa intuition lyder de sedan inte Herodes och återvänder till Jerusalem för att berätta för honom om de fann barnet i fråga, utan de skiter i Herodes och far hem. Därmed har de indirekt och symboliskt överfört makten från den högste, Augustus' etablerade representant i Israel, till den lägste, ett barn fött utanför äktenskapet på en bakgård i ett stall sedan ingen velat ge den havande ogifta modern husrum. Och Herodes beseglar sin prestigebankrutt i denna världen genom den vanvettiga slakten på några dussin spädbarn. Men det rätta barnets far Josef har varnats av de vise männens utomordentliga instinktiva känslighet och i god tid fört sin ödesmärkta familj i säkerhet till Egypten, var han stannar tills Herodes äntligen är död (år 4 före Kristus), och sedan så väljer han att bosätta sig nästan anonymt i en avsides liggande bergsby som enligt tradition och hävd inte kan producera något gott. På ett så okänt ställe låter han sin son få växa upp i fullkomlig säkerhet.

På hebreiska är Jesu namn Jeschúa, som betyder frälsning. Det är i princip samma namn som bars av Moses efterträdare Josua, profeten Hosea på konung Hiskias tid, och konung Josia, den siste anständige konungen i Jerusalem, och den svenska motsvarigheten till detta namn är Gösta. Hans namn var alltså i princip så vanligt som ett namn kunde bli. Hans extra namn Kristus, som gavs honom efter hans död, är en grekisk översättning av hebreiskans Messias och betyder "den till konung smorde".

Hos Matteus står den fantastiska berättelsen om Jesu frestelser i öknen i fullt utvecklade form. Den tredje frestelsen är den mest hisnande: Jesus ser sin möjlighet att, om han vill, satsa på makten i världen om han följer dess ondska, vilket han heroiskt vägrar att göra. Vi ser redan här, hur just genom att avböja all världslig makt han kommer all den världsliga makten på skam.

Det som mest höjer Matteusevangeliet till en nivå som inget av de andra evangelierna når upp till i fråga om styrka och kraft är den så kallade bergspredikan. Denne illa beryktade lärjunge har som ingen av de andra lyssnat till kraften i Jesu budskap. Och den starkaste kärnan i hela hans mission, som omedelbart får all romersk militärdiktatur att kännas fullständigt meningslös och förfelad, är orden: "Älsken edra fiender," vilket han varierar med: "Ni skall icke stå emot en oförrätt." Vilket absurt krav på mänskligheten, vars flesta medlemmar betraktar det som fullständigt onaturligt och feget att inte försvara sig om man blir anfallen, och vilket det ju också egentligen är! Men just denna feghet och denna onaturlighet är kärnan i Jesu budskap, och vilken visdom ligger inte däri om man tänker efter! Om alla slutade försvara sig mot orättvisor så skulle orättvisan bli maktlös, då ingenting så provocerar fram våld och orättvisa som just det att den angripne ger igen. Och vilket mod hos en ensam individ att förespråka en så överlägset vis och ädel och därför så

omöjlig tes! Ty tyvärr är det en tes som bara kan omfattas av det minsta och lyckligaste fåtalet, då de flesta alltid måste följa naturen och ge igen när de utsätts för överväld. Och Jesus' största triumf ligger, liksom i Hippolytos' bevarande av sitt tystnadslöfte, i att han konsekvent följer denna tes själv och aldrig gör något för att förhindra sin egen korsfästelse. Därmed bevisar han, liksom Hippolytos, att han hade rätt medan alla de andra får stå där med sin tvättade hals. "Dömen icke på det att I icke må bli dömda" är en annan variation på samma tema, som därtill fogar den genialiska tanken, att varje slags negativ aktion mot någon annan människa måste hämna sig, att allt ont som någonsin förövas kommer tillbaka till förövaren själv på ett eller annat sätt. Detta luktar både hinduism och buddhism, och somliga menar att Jesus måste under sina okända år ha studerat dessa religioner också. Det leder också fram till den alltför välkända tesen, att "allt vad I viljen att människorna skall göra eder, det skall ni också göra dem." Men detta är ingenting nytt. Det sade redan Platon, det sade redan Buddha, det sade redan Moses, och det kommer alltid i alla tider att fortsätta upprepas till förbannelse utan att mänskligheten någonsin på allvar börjar reflektera över vad dessa ord egentligen betyder, tanklös som den till största delen alltid har varit och är.

"Han förkunnade sin lära med makt och myndighet och icke såsom deras skriftlärd." Därför lyssnar folket hellre på Jesus med hans fängslande bildspråk, hans djärva utsagor och hans mänskliga innerlighet som talar direkt till deras hjärtan, som i saligprisningarna, än till de bildningsförtorkade etablerade skriftlärd, som tydligen saknade den makt och myndighet som Jesus hade, det vill säga, de skriftlärd hade makten och pengarna och saknade därför folkets förtroende, medan Jesus avstod från allt vad makt, pengar och etablerad ställning hette och därför vann folkets förtroende i stället. Allt hade gått bra om han inte provocerat de mäktiga emot sig.

Var bildningen är såsom lag etablerad märker Jesus snart att han egentligen inte har något nytt att komma med. Moselagen är sedan ett årtusende etablerad, och Jesus erkänner själv att aldrig en bokstav däri kommer att rubbas. Men i den märkliga episoden med den troende romerske översten, som tror att Jesus kan bota hans tjänare blott genom ett ord och en god vilja, går det omedvetet upp för Jesus att han bortom Israel har en hel värld att vinna: "I Israel har jag icke hos någon funnit så stor tro." Han har svårt att få de bildade i Israel att tro på sig därför att de redan tror på Gud. De behöver inget ytterligare. Men utlänningar som aldrig hört talas om Moses finner det desto lättare att tro på vad Jesus än säger, ty de är vana vid övertro.

En lärjunge ber Jesus om lov att först få begrava sin fader innan han för alltid börjar följa Jesus, och en sådan from och mänsklig begäran måste väl Jesus rimligtvis ge efter för, tycker man, men här kommer ett av Jesu mest arroganta uttalanden: "Låt du de döda begrava sina döda." Därmed avser han alla dem som inte följer honom. Därmed uttrycker han ett gränslöst förakt för alla de judar som hellre begraver sina fäder, som hellre begraver sig i sina böcker och traditioner än följer honom. Han kallar faktiskt här alla de traditionsbundna judarna för "de döda".

Hårdheten i Jesu förkunnelse hos Matteus når sin höjdpunkt i det tionde kapitlet, då Jesus skickar ut sina lärjungar till att verka för honom. "Jag har icke kommit för att sända frid utan svärd." "Den som älskar någon anhörig mer än mig är icke värdig mig." "Jag har kommit för att väcka söndring...." och så vidare. Är detta den samme Jesus som höll den underbara bergspredikan? Vi känner inte igen honom i dessa hårda ord som anstår en korpral vid uppläxningen av sina beväringar. Det är någonting som inte stämmer här. Denna hårdhet, fanatism och hänsynslöshet får sin klimax i 12:30, där det i motsats till Markus heter: "Den som icke är med mig är emot mig." Är detta verkligen Jesus? Det låter mera som Muhammed, Napoleon eller Hitler eller andra sådana för vilka ändamålet helgade medlen. Nej, denna Jesusbild som helt motsäger Markus' lugnare och sakligare redogörelse är inte övertygande

längre. Här motsäger Jesus sin egen lära, och det kan vi inte acceptera, eftersom vi har sett hur konstruktiv hans lära egentligen är. Matteus, du vet inte vad du skriver och skenar iväg med dig själv och din egen fanatism. Du skriver inte längre sanning utan agitatorisk propaganda. Du är värre än Judas, som åtminstone hängde sig för att ha förrått sin mästare. Men du förråder honom skriftligt och vållar därigenom hela kristendomen obotlig skada då du i hans namn predikar intolerans.

Matteus' evangelium bygger till formen helt och hållet på Markus', som det är en kopia av och som det försöker sätta mera kött på benen av, och det lyckas det även med, Matteus' evangelium är mycket starkare och mera lysande och imponerande än Markus', som är det svagaste av alla fyra. Men Matteus' evangelium är tendentiöst. Det står alltför tydligt mellan raderna, att syftet med detta evangelium är att ge Jesus en övermänsklig betoning, att göra honom mindre människa och mera gudomlig, att bygga upp en grund för en bestående religiös kult. Matteus skriver med tanke på alla dem som skall läsa vad han skriver, vilket den ständigt återupprepade frasen i Jesu mun visar: "Varhelst detta evangelium blir predikat", "vem som läser detta evangelium", Matteus är medveten om sin möjlighet och makt att påverka kristendomens utveckling, och han gör allt han kan där för. Han skyr inga medel. Jesus är hos honom en suveränt överlägsen revolutionär och agitator som gör anspråk på ofelbarhet, allt vad han säger är retoriskt lysande, och dramatiken når sin klimax när efter Jesu död andarna stiger ur graven, templets förlåt rämnar i stycken, jorden skälver, gravarna öppnas och många döda uppenbarar sig för de levande: det är rent dramatiskt effektsökeri. Matteus är den ende dramatiska evangelisten, och därför är hans evangelium det starkaste. Men hans färgstarka dramatik får inte göra oss blinda för att han därigenom "förbättrar" sanningen.

3. Lukas

Lukas var läkare till yrket, i motsats till de andra lärjungarna var han allt annat än jude, han var lärjunge till Paulus, och då denne aldrig själv sammanträffade med Jesus så kan Lukas i ännu mindre grad ha gjort det. Av alla som skrivit om Jesus är alltså denne den mest personligt avlägsne från honom, och ändå har just han givit oss intima skildringar av honom som ingen annan. Därtill är Lukas' evangelium det enda litterärt njutbara evangeliet.

Medan Markus nöjer sig med att berätta vad han på naturlig väg fått veta om Jesus som han tror är sant, Matteus dramatiserar honom och Johannes försöker komma åt Jesu innersta tankar, så forskar Lukas metodiskt i saken och bygger på den grund som Markus och Matteus redan lagt en humanistisk byggnad som är oantastlig. Det mest berömda hos Lukas är alla de uppgifter om Jesus som han fått veta genom personliga samtal med den korsfästes moder samt hans mycket lyckade ansträngningar att återge en del av Jesu liknelser. Matteus nöjde sig med att berätta ett antal ganska hårda och negativa liknelser som han kanske dessutom förvanskat själv, medan Lukas med stor möda lyckats rekonstruera sådana liknelser som folk mindes efteråt och som genom Lukas därigenom fått evigt liv samtidigt som man därigenom fått de vackraste bilderna av förkunnaren Jesus själv och den medmänsklighet som var hans huvudsakliga förkunnelse.

Lukas får genast in en fullträff i alla sina läsares och lyssnares hjärtan i och med skildringen av omständigheterna kring Jesu födelse. Utan honom hade vi aldrig fått veta att Jesus och Johannes Döparen var släkt med varandra, den för såväl konst- och musikhistorien så oerhört betydelsefulla berättelsen om Marie bebådelse (med "Magnificat") hade aldrig blivit diktad, och hur oerhört intressant och belysande är inte skildringen av Jesus som tolvåring i templet! Utan den pusselbiten hade vi aldrig fått den övertygande bilden av Jesus som något av ett underbarn.

Även episoden om hur Jesus väckte anstöt i sin hemstad Nasaret måste Lukas i all dess utförlighet ha fått från Jesu moder. Det berättas, att borgarna blev så förargade över hans förmätenhet, att de höll på att störta honom ut för en klippa men att de av någon anledning hejdade sig. Var det så redan här, att Jesus vägran att försvara sig utlöste en viss skamkänsla hos de ursinniga?

Psykologiskt intressant är en annan episod i en synagoga, vari Lukas visar hur Jesus väckte anstöt. I lokalen befinner sig en man vars ena hand är förvissnad. Jesus vet att de skriftlärd iakttar honom, Jesus, och undrar vad han skall göra. Just därför vågar han öppet bota mannen där och då mitt i synagogan. Han utmanar dem på pin kiv liksom för att visa dem hur totalt han struntar i deras bigotta fördomar. Han vill visa dem själva hur oheliga de är i sin helighet då de kräver att man för sabbatens helighets skull då inte får göra något gott. Hans religiösa förkunnelse består här i att trotsa religionen.

Ibland når Lukas upp till det sublima. Ett sådant ställe är scenen i fariséens hus, då Jesus sitter till bords hos den välbärgade fariséen, och det pinsamma inträffar, att en fallen kvinna inträder och börjar smörja och smeka Jesu fötter av ren botfärdighet. Alla förlorar behärskningen utom Jesus, som framställer liknelsen om gäldenären som var skyldig litet och gäldenären som var skyldig mycket, vilket utmynnar i frågan: vem skall bli mera tacksam av de två, när deras skulder efterskänkes? Den som var skyldig mera, förstås, svarar fariséen och är säker på sin sak. Varvid Jesus drar parallellen till synderskan som tvättar hans fötter: hennes syndabörda är mycket större än fariséens, varför han hellre förlåter synderskan hennes brott än fariséen hans fultigheter, då han vet att hennes tacksamhet och kärlek där för skall bli så mycket större. Och fariséen och de andra fattar ingenting och allra minst att Jesus egentligen förolämpar hans gästfrihet. Det är även intressant att konstatera, att Jesus kunde umgås med fariséer, då även hans gode vän Nikodemus var farisé, men endast icke med sadducéer, som förnekade det eviga livet.

Lukas citerar pliktskyldigast både Markus: "Den som icke är mot eder är för eder," och Matteus: "Den som icke är med mig är emot mig." Emellertid slår oss citerandet av Matteus som mera dubiöst, då han faktiskt citerar Matteus ordagrant, medan han i citerandet av Markus mera använder sitt eget språk. Hur skall man tolka detta? Bekräftar Lukas Matteus' ord genom att blint efterapa dem, eller för han genom att avskrika dem exakt en lögn från Matteus' penna vidare? (Markus 9:40, Matteus 12:30, Lukas 9:50, 11:23.)

Vi skall dröja ett slag vid Jesu underbara humanism, som kommer bättre fram hos Lukas än hos någon av de andra. Den yttrar sig främst genom några av liknelserna, av vilka de främsta är den om den barmhärtige samariten och den om den förlorade sonen.

Samariterna var den mest föraktade sekten i Israel av judarna, och berättelsen om den barmhärtige samariten handlar om hur en stackars av stråtrövare plundrad och misshandlad resenär ignoreras av två förbiresande i hög social ställning som låter den medvetlöse ligga kvar i diket medan däremot sedan en fattig förbiresande samarit plockar upp honom och gör allt för att ställa det till rätta för honom igen. Detta berättar Jesus i undervisningssyfte för att visa att bara den förtjänar att älskas och vördas såsom en medmänniska som visar barmhärtighet med sina medmänniskor. Social ställning spelar ingen roll: den som visar prov på omänsklighet har förverkat sitt mänskliga värde.

"Den förlorade sonen" handlar om de två sönerna av vilka den ene var redlig men den andre en sådan oförskämd odåga, att han kräver ut sitt arv av sin far i förskott, slösar bort det på ett liv i sus och dus och sedan kommer tillbaka och ber om förlåtelse. Det märkliga är att han får förlåtelsen utan vidare, och det kan den andre, den redlige brodern, inte förstå eller acceptera. Fadern förklarar saken sålunda: "Du är alltid pålitlig, men din broder var förlorad men har ändå kommit tillbaka. Han var

nära döden men lever. Han var dålig men har blivit klok. Det enda han har slösat bort var sitt eget ovett." Och vi måste dela denna faders hejdlösa glädje över sonen som syndade men ångrade sig och dra oss bort från den tråkige brodern som inte syndade men som därför heller aldrig har visat någon mirakulös ånger eller ödmjukhet eller någon annan sådan speciell mänsklig förmåga som för evigt gör människan så mänsklig att hon aldrig kan bli gudomlig.

I en annan sådan liknelse avrättar Jesus den ganska allmänna uppfattningen, som grundar sig mera på naturlig logik än på mänsklig logik, att den som råkar illa ut måste ha förtjänat det på något sätt, för annars hade han inte råkat illa ut. Jesus är liksom Job och Odysseus av den uppfattningen att den som råkar illa ut inte alltid har förtjänat det, vilket vanligt folk alltid har lika svårt för att fatta.

En annan liknelse behandlar den rike skrymtaren och den ärlige publikanen. Den rike tackar i templet Gud för att han är bättre och rikare än alla andra, och han demonstrerar för hela världen hur mycket han offrar i skatt av sitt goda, han är all den tidens självgodhet, medan den föraktade publikanen tyst står i ett hörn och skäms över sin dåliga vandel och ber Gud att förbarma sig över honom – naturligtvis står den föraktade fattige publikanen mycket högre i Jesu ögon än den socialt etablerade. En liknande episod är den om den stackars fattiga änkans usla offergåva, som hon smusslar ner i offerkistan så att ingen skall se hur blygsam den är, medan de rika avsiktligt låter sina tunga mynt skramla i bössorna så att deras frikostighet skall väcka uppmärksamhet; men änkans ringa offer är mera guld värt än någon av deras dubloner, då hon offrade de sista två femöringar hon ägde.

Sackeusepisoden är intressant, då här är ett exempel på någonting så ovanligt i annalerna om Jesus som en jude som vinner Jesu uppskattning. Sackeus är rik, och Jesus gästar hos honom, och till tack där för giver Sackeus hälften av sina ägodelar åt de fattiga, varvid Jesus med tillfredsställelse menar att han har frälst juden Sackeus, som tidigare var förlorad.

Tyvänn är inte dessa humana episoder genomgående. Omedelbart efter Sackeuslunchen får vi svälja den synnerligen obehagliga och upprörande historien om den stränge konungen, som ger tre tjänare tio pund var att förvalta, varvid två av dem ökar konungens kapital medan den tredje ger det intakt tillbaka vid konungens återkomst, varvid denne stackare, som handlade som han gjorde av rädsla för den stränge konungen, blir hårt uppsträckt och bestraffad. På något sätt måste man genom denna episod få en viss sympati för Marx och dennes fördömande av det kapitalistiska systemet, om det tar sig sådana uttryck som det gjorde i denna svårsmälta dokumentärhistoria berättad av Jesus själv om hur makten och penningen fungerar. Det värsta är att Jesus här själv tar den mäktiges parti mot den stackars skräckslagne, som egentligen inte alls har gjort något illa, då konungen ju får tillbaka sina pengar men blir arg ändå. På något sätt så slår här redan Jesu förkunnelse över i hybris, och detta är det sista han berättar innan han kommer till Jerusalem och förbannar staden.

Men den märkligaste episoden av alla som Lukas berättar är den om vad som hände två lärjungar på vägen till Emmaus efter Jesu död. Jesus själv slår följe med de två lärjungarna, av vilka en heter Kleopas och den andra kan vara Lukas själv, då berättelsen är så övertygande skriven, och de märker inte att främlingen är Jesus själv. De fascineras så av hans tal att de ber honom stanna hos dem i Emmaus över natten, och Jesus låter sig övertalas. Men vid nattvarden förråder Jesus sig själv genom att han välsignar och bryter brödet precis just så som Jesus för alla tider har blivit så berömd för, varvid de två lärjungarnas ögon öppnas för vem han är. Men i samma ögonblick är Jesus försvunnen och kan inte längre påträffas för dem i sinnevärlden.

Här slår oss hela uppståndelseproblematiken med en ny kraft som vi ej mött hos Markus och Matteus. Vad skall man tro egentligen? Man kan ju inte bara acceptera

att han levde upp på nytt efter korsfästelse och spjut genom kroppen och allt, och lika litet kan man förneka att hans lärjungar hade påtagliga upplevelser av honom under några veckor efter hans död. Naturligtvis kan man ställa frågan: hur påtagliga var de? Men mysteriet kan aldrig lösas helt och hållet, och man måste sista slutligen hålla med om, att egentligen var det ganska logiskt att Jesus fick återuppstå från de döda, eftersom han själv återkallade så många färdigt insomnade till livet. Vi har ännu inte ställts inför den halsbrytande Lazarusuppståndelsen.

Lukas skrev även en fortsättningshistoria, som inte alls är lika kvalitativ. Några intressanta punkter ur Apostlagärningarna bör här i förbifarten noteras.

Den första är Gamaliels uppträdande vid en process mot de första kristna i kapitel 5 vers 34 och framåt. Denne Gamaliel var en historisk person, han var lärare till Paulus och sin tids dominerande gestalt inom den lärda judendomen. Denne kloke man manar här judarna till att lämna de kristna i fred och att inte söka bråk med dem, då de ännu inte vet om kristendomen är av Gud eller av ondo. Han menar till och med, att kristendomen om den är av ondo måste förinta sig själv. Tyvärr så visade det sig med tiden att kristendomen i högsta grad blev till skada för judendomens sak, att den inte förintade sig själv, och att den knappast i längden var god utom i sina egna ögon, men det hör inte hit. På denna tid hade judendomen och kristendomen ännu inte separerat, den förste som började söka skilja dem åt är Paulus vilket Petrus motverkar, och först vid konciliet i Nicaea år 325 enligt modern tideräkning blir separationen definitiv. Därmed börjar judendomens oändliga betryck under 1464 år framåt, och därmed börjar den mörka medeltiden i det kristna godtyckets och enväldets tecken, men det hör inte heller hit. Vad som hör hit är att Lukas, en grek, är den enda av de första kristna skribenterna som vågar ge en judisk auktoritet någon talan. Det är den berömda grekiska vidsyntheten och toleransen ärvd från Homeros och Aiskhylos som här vägrar att låta judendomen helt täppas till mun på i dessa ändå ursprungligen uteslutande judiska angelägenheter.

Lukas skildrar sedan Petrus' öden och äventyr tills denne försvinner, varpå han skildrar Paulus' öden och äventyr tills denne försvinner. Ingendersas öde får vi någonsin någon ordentlig klarhet i. Schismen mellan Petrus och Paulus förtigs helt, och Petrus försvinner så spårlöst att man får anledning att misstänka att Lukas har något skäl till att förtiga resten. Apostlagärningarna gör därför som helhet ett ytterst ofullständigt intryck. Det är en tendentiös uppbyggelseskrift som saknar form, och dess historiska värde är tveksamt då så mycket förtigs.

Vi skall här icke gå in på Paulus' så ytterst betydelsefulla, ofta värdefulla och givande skrifter. Ingen betydde så mycket för kristendomens utveckling som denne fanatiker, och ingen ledde starkare därefter till att kristendomen småningom urartade till ren maktfullkomlig dogmatik, och därför anser vi det desto bättre ju mindre sagt vi får om honom. På sitt sätt var han kristendomens första politiker.

Däremot skall vi närmare skärskåda Johannes' evangelium och hans apokalyps, som lovar att avslöja för oss att denne som ingen av de andra kristna författarna kunde den glömda konsten att skriva mellan raderna.

4. Johannes

Johannes' båda böcker hör till de märkligaste som världslitteraturen har att uppvisa, inte minst genom att de på sätt och vis är varandras motsatser. Johannes' evangelium är kärlekens eget evangelium, och hans apokalyps är den starkaste och mest fanatiska skrift som någonsin skrivits. Därför har vetenskapsmän betvivlat att samme man skrev bägge böckerna, men tvivlar man på den saken måste man också betvivla allt annat inklusive Jesus' egen historiska existens, och det är ingen betjänt av. Så länge ingen har bevisat att Johannes' båda böcker inte är skrivna av samma

person, och så länge ingen har bevisat att Jesus aldrig existerade, så har vi ingen vetenskaplig grund för att förneka det.

Vem var då denne Johannes, som kunde skriva två sådana oöverskådligt betydelsefulla böcker? Det lilla vi vet om honom är att han var den lärjunge som Jesus älskade, och att han var den enda lärjunge som slapp martyrdöden. Man har det intrycket av vad andra skriver om honom att han var en stillsam och mild bakgrundsmänniska som egentligen snarare följde med än var med och påverkade utvecklingen. Först på sin ålderdom under kejsar Domitianus' omänskliga tid gör han något och blir han av verklig betydelse, då han sist av alla skriver det viktigaste evangeliet och dessutom gör sig skyldig till den enastående apokalypsen, som är mera gammaltestamentlig än nytestamentlig.

Johannes kände judarna som ingen av de andra evangelisterna, och därtill hade han en makalös observationsförmåga och dessutom ett kristallklart minne, eftersom han skrev evangeliet så sent. Matteus och Lukas uttrycker båda sin egen syn på saken, och Markus håller sig till fakta, medan Johannes är den enda som verkligen nästan förstått vad som egentligen hände. Detta framgår ur hans psykologiska skildringar av Pontius Pilatus, Nikodemus och andra aktörer i dramat utom Jesus själv.

Höjdpunkten i hans evangelium utgöres av hans skildring av den sista nattvarden och Jesu gripande avskedstal. Medan Markus och Matteus snubblar förbi denna afton som inte mycket olik alla andra, så ägnar Johannes nästan en fjärdedel av sitt evangelium åt denna enda afton, som han kristallklart minns varje detalj av och särskilt då vad Jesus egentligen sade och menade.

Johannes måste ha skrivit sitt evangelium i avsikt att komplettera de andra tre, som han tyckte saknade vissa väsentligheter, ty hans evangelium består nästan uteslutande av nyheter i ämnet. Det är egentligen bara passionen, om än mer detaljerad, som är den samma utom den berömda bespisningen av de fem tusen männen, som dock hos Johannes får en ny innebörd som vändpunkten i Jesus' karriär. På vissa punkter vågar Johannes rentav tvärt motsäga de andra tre evangelisterna, som i Jesu rensning av templet, som hos Johannes äger rum i början och icke i slutet, och i skildringen av kvinnan som tvår Jesu fötter, som hos Johannes är en fullt ärbar kvinna och icke en sköka. Men framför allt skiljer sig Johannes från de tidigare tre genom den lysande stämning som uppkommer genom att han så djupt lever sig in i vad han skriver.

Han avslutar sitt evangelium med de berömda orden, att om man skulle skriva ned allt vad Jesus sade och gjorde så skulle inte hela världen kunna rymma alla de böcker som då bleve skrivna. Det samma skulle man kunna skriva om allt det som Johannes skriver om honom. En analys av Johannesevangeliet måste bli ett Sisyfosarbete som man aldrig kan bli färdig med, då varje kapitel innehåller så mycket skrivet mellan raderna, att man snart kommer under fund med, att det står ännu mer skrivet mellan de rader som står skrivna mellan raderna än mellan de redan skrivna raderna.

Johannes nagelfar man inte ostraffat: man måste fastna i varje kapitel utom ett. Och värst fastnar man genast i början.

Vad menar han egentligen med Ordet? Redan denna primära ofrånkomliga fråga bereder oss en oändlighet av olösliga mysterier. Vad var det för ett Ord som var i begynnelsen, och hur kunde detta Ord samtidigt vara hos Gud och dessutom utgöra allt som Gud består av? Här har vi genast en platonisk gåta som Platon själv skulle kräva en hel dialog som Timaios till att bena ut. Nej, vi klarar det inte. Låt oss nöja oss med att konstatera, att de första 18 verser som denne evangelist skriver är så universellt halsbrytande att vi aldrig har upplevat maken varken hos Platon eller i hela Gamla Testamentet. Och ändå så är allt som denne evangelist visar i sin

filosofiska dynamiskt överväldigande skapelseberättelse det, att han vet vad han talar om.

Presentationen av Jesus själv senare i samma kapitel är magnifik: "Se Guds lamm som borttager världens synder!" Johannes Döparen, som senare själv blir halshuggen såsom det första offret i den kristna tragedin, introducerar storslaget Jesus i sammanhanget med dessa ord, som redan inbegriper hela denne mans utesägligt tragiska öde. Magnifikt introduceras Johannes Döparen just för att denne på detta sätt så magnifikt skall kunna introducera den ännu mer tragiske Jesus.

Och redan i detta samma första kapitel så är Jesus' hybris så definitivt som det kan bli: "Ni skall få se himmelen öppen och Guds änglar fara upp och fara ned över Människosonen," och därmed åsyftar han sig själv. Hur kan det sluta annat än illa för en sådan blåögd ärkefantast? Ingen av evangelisterna skildrar Jesu övermod med en sådan genomförd konsekvens och stegring och en sådan samtidigt deltagande medkänsla som Johannes. Ty Johannes är den enda av Jesu lärjungar som liksom Jesus själv är en fin psykolog. Endast Johannes har det gemensamt med Jesus, att "han av sig själv vet vad i människan är." (2:25)

Det makalösa samtalet med Nikodemus är unikt i den evangeliska litteraturen, ty här uppvisar Jesus samma underbara judiska ordlekskonst som vi stiftat bekantskap med i den Första Moseboken, *men på grekiska*. Man frågar sig: är den Jesus' egen eller Johannes' egen? Talade Jesus grekiska med Nikodemus, eller har Johannes själv diktat detta så oerhört underfundiga samtal om högre ting? Det får vi aldrig veta. Klart är emellertid att Johannes varit inspirerad, så som varje kapitel av hans evangelium lyser av spiritualitet.

Samtalet med den samaritanska kvinnan är lika spirituellt. Ingenstans framstår Jesu aktningvärda clairvoyance så klart som när han överrumplar damen med att genomskåda hennes lögn: "Du har rätt i vad du säger, att du icke har någon man, ty fem män har du haft, och den du har nu är icke din man. Du har talat alldeles sant." Och vi står lika förbluffade som kvinnan.

Exemplen i evangelierna på Jesu clairvoyance är otaliga, och vi skall inte gå närmare in på dem utan endast antyda, att denna förmåga hos honom är lika litet unik som hans undergörarverksamhet. Jag har själv under min levnad mött talrika clairvoyanta personer, ibland har det verkat som om alla kunde läsa mina tankar utom jag själv, så detta är ingalunda speciellt för Jesus. Det enda unika med Jesus som ger honom världshistorisk betydelse är att han korsfästes så oskyldig som han ändå sista slutligen var.

Denna samaritanska kvinna är nästan lika erfaren som skökan som oljade hans fötter och Maria Magdalena, som han drev ut sju onda andar ur: tydligen hade han en ganska god hand med fallna kvinnor, vilket varken Sokrates eller Buddha hade. Det är också intressant att konstatera, att det ur detta kapitel framgår, att samariterna, den mest ortodoxa, slutna och gammalmodiga judiska sekten, i motsats till de flesta modernare judar tidigt kom till tro på Jesus åtminstone som profet.

I det ögonblick efter bespisningen av de fem tusen männen då Jesus säger: "Jag är livets bröd, och det brödet är mitt kött som jag skall giva världen att äta för att världen skall leva," så står det redan klart för Jesus hur snart han kommer att dö, och det har Johannes med sin fina psykologi uppfattat. Här är vändpunkten i Jesus' karriär: folk förstår honom inte längre och överger honom, när han börjar träda sitt ödes väg mot slutet. Här börjar han bli allvarligt kontroversiell, och folk börjar få delade meningar om honom: "Han är en rättsinnig man." – "Nej, han förvillar folket." Men även om de diskuterar för och emot honom så vill de inte ta ställning till honom: "Varför vill ni döda mig?" frågar Jesus rent ut, men de svarar: "Du är galen! Ingen vill döda dig." Den tanken är helt absurd för dem men dock inte för Jesus, som här för första gången har ingivit judarna fröet till en så hemsk utveckling. Och gradvis provocerar sedan Jesus dem mer och mer tills de finner det outhärdligt. Och

Jesus njuter av det som om det vore en lek; vi ser honom nästan le när rättstjänarna kommer tomhänta tillbaka till översteprästerna och förklarar varför de inte grep Jesus med orden: "Aldrig har någon människa talat som den mannen talar." Jesus har en personlig makt av manipulerande slag över mänskorna som han aldrig kan låta dem få något övertag över förrän när han själv är redo att låta sig offras och genomföra sin magnifika tragedi för den judiska frälsningen av mänskligheten. Johannes skildrar detta underfundigt med att låta den judiska populasen spela en lika betydande roll i sitt evangelium som den nästan var obefintlig i de tidigare evangelierna, som nästan enbart skildrar Jesus själv medan Johannes som ingen annan skildrar förhållandet mellan Jesus och judarna. Johannes förhöjer Jesu monologer med att ofta göra dem till dialoger. Därför är hans evangelium mera dramalikhnande än de tidigare.

Jesu mildhet och självupppoffring för sin sak når sin höjdpunkt i hans beskrivning av sig själv som den gode herden. Hur underbar är inte denna hans nästan poetiska kärleksförklaring till mänskorna. Jesu karaktärs likhet med konung Davids, (han som skrev psalmen "Herren är min herde",) är här nästan total. Davids älsklighet går definitivt igen i Jesus, och det är enda gången i historien den gör det.

Endast en gång förråder Jesus att han också har naturliga mänskliga känslor. Det är när han uppväcker Lazarus. När han möter dem som sörjer den för fyra dagar sedan avlidne blir han upprörd, och när de visar honom var den döde ligger, så gråter han. Det är enda gången Jesus gråter. Och det underverk som han sedan presterar i återuppväckandet av Lazarus är hans både största och sista. Detta underverk, föregånget av en sådan upprördhet och sådana tårar, måste ha kostat Jesus avsevärda krafter. Det verkar nästan logiskt att hans undergörande krafter borde vara slut efter en sådan allting överträffande kraftprestation. Och det verkar nästan skrämmande naturligt att det just är i det ögonblicket, när Jesus helt har tagit ut sig, som sanhedrin beslutar sig för att Jesus måste dö för folket så att ordningen under romarna måtte bestå. Men liksom de av ödet programmerade aktörerna i en grekisk tragedi förstår inte sanhedrin, att det just är det att de offerar Jesus för den judisk-romerska ordningens skull som kommer att leda till denna ordnings tillintetgörande. Det skall dröja många generationer innan de har fattat det.

Redan i följande kapitel beseglas ödets gång när det står klart för Jesus efter intåget i Jerusalem, att "Nu går en dom över denna världen, nu skall denna världens furste utkastas." Jesus skulle nästan kunna säga det samma som Hamlet: "Ur led är tiden, och ve att jag blir den som måste sätta den rätt igen!" Och ingen gör något för att avstyra tragedin. Johannes karakteriserar på ett oförglömligt sätt de socialt etablerade rådsherrarna, som inte vågar visa att de känner sympati för Jesus, ty "de skattade högre att bli ärade av människor än att bli ärade av Gud." Deras egen fåfänga får dem att tiga, och därigenom kan genom deras försummelse justitiemordet äga rum.

Så följer den odödliga avskedsscenen mellan Jesus och hans lärjungar. Hur många gånger måste inte Johannes på nytt och på nytt ha gått igenom allt vad som sades denna sista afton för att så väl så långt senare sedan kunna beskriva Jesus' gripande sinnesstämningar och hans tafatta lärjungar som inte begriper någonting. Det är bara Johannes som skildrar fottvagningen, som måste ha generat lärjungarna synnerligen, och som därför de andra evangelisterna inte vågar närmare beskriva. Det är bara Johannes som genomskådar Jesus' nästan till upplösningstillstånd gränsande sinnesstämning denna sista afton. I ett sista försök att återvinna herraväldet över sig själv ödmjukar han sig totalt för sina lärjungar genom att krypande tvätta deras fötter, och därigenom klarar han kvällen utan att tappa fattningen: hans sista budskap blir hans vackraste, när han ber lärjungarna älska varandra så som han har älskat dem. Jesus' största gärning ligger i det att han genom att själv demonstrera den yttersta ödmjukheten därmed gjorde dygden ödmjukheten

till en mera förenande dygd än någon annan. Det är enbart den som gjort kristendomen till världens största religion. Och Jesus genomför och avslutar aftonen viss om att han moraliskt har övervunnit hela världen. Det återstår nu bara den yttersta förlossningssmärthan för en ny tid och en ny bättre värld i kärlekens och självupppoffringens tecken.

Vi har redan nämnt att Johannes mera detaljerat återger passionens olika faser än de övriga evangelisterna. Framför allt är Johannes' belysning av fallet Pontius Pilatus intressant. "Vad är sanning?" frågar Pilatus och visar därmed ett ganska avancerat filosofiskt intresse för vad Jesus egentligen går för. I det längsta försöker han rädda Jesu liv från den vanvettiga pöbelns krav på hans avrättning, och man hålls i spänning medan Pilatus vacklar hit och dit mellan rädslan för att Jesus kan vara någon gudomlighet och rädslan för de politiska konsekvenserna av att rädda hans liv – övertygelsen att det kan vara farligt för Rom om en usurpator skonans beslutar slutligen Pilatus för den rättsvidriga avrättningen, och just därigenom faller Pilatus i samma farstu som alla andra: för att rädda Rom offerar han Jesus, men just därigenom skall Rom gå under. Om Jesus endast gisslats, släppts lös och utskrattats hade Rom aldrig mött någon underjordisk fara i kristendomen, som i så fall hade förblivit en lokal judisk företeelse utan någon politisk betydelse. Men just genom törnekröningen och döden på korset under den officiella skylten "Jesus från Nasaret judarnas konung" ges fallet Jesus en för alla tider alltför politisk betydelse: en martyr är alltid farligare än en galning.

Johannes ägnar sig sedan mera än sina föregångare åt att skildra Jesus efter döden. Hur verklig är Jesus efter döden? När Maria Magdalena träffar honom är nästan det första han säger: "Rör mig icke!" Vi måste fråga oss varför han inte vill att vi skall känna efter om han är av kött och blod, och det att vi inte får något svar på denna fråga lämnar oss otillfredsställda. Thomas' inställning är således helt naturlig, när han menar att han inte kan tro att Jesus fysiskt går igen: "Om jag inte får sticka mitt finger genom hålen på hans händer så kan jag inte tro det."

Så visar sig Jesus på nytt och avvärjar Thomas totalt med att säga: "Se, här är hålen i mina händer. Stick nu fingret genom dem." Och Thomas kan bara förgås av övermäktig rörelse, han är helt överväldigad och kan bara framstamma: "Herre Gud!" Och han sticker aldrig fingret genom Jesu händer. Sålunda blir inte vi helt övertygade även om Thomas blir det.

Det finns två episoder i Johannes' evangelium som är mera mystiska och märkvärdiga än några andra. Anledningen är att de saknas i de äldsta handskrifterna i förening med att de kanske utgör de två vackraste minnen vi har av Jesus. Den ena är episoden om äktenskapsbryterskan (kap. 8) som skall stenas för sitt brott. Men judarna tvekar och frågar Jesus till råds, varvid Jesus avger det salomoniska yttrandet: "Den av er som är utan synd kaste den första stenen." Alla de judiska männen är alltför pinsamt medvetna om alla de gånger som de har bedragit sina hustrur eller gjort liknande saker, för att någon av dem skall kunna ta initiativet. De försvinner en efter en och lämnar Jesus ensam kvar med den fallna kvinnan, och han säger lugnt till henne: "Ej heller jag kan döma dig. Gå i frid men gör inte om det."

Den andra är den skimrande avslutningen på Johannesevangeliet som berättar om Petri fiskafänge. Varför är denna enkla berättelse så svindlande vacker och övermäktigt gripande? Därför att Johannes här med en dramatikers känsla för effekt och komposition går över gränserna för sin egen genialitet.

Samma berättelse finns beskriven av Lukas som hörande till begynnelsen av Jesu verksamhet. Enligt Lukas så är det genom denna händelse som Petrus lämnar allt och följer Jesus. När Johannes berättar om detta efter allt vad Jesus gått igenom tillsammans med sina lärjungar, efter korsfästelsen, den stora bedrövelsen, så illustrerar han i själva verket den utomordentliga saknaden efter Jesus. Han berättar det som om detta mirakulösa fiskafänge från en för länge sedan svunnen tid ägde

rum på nytt. Det står ett minnets rosenröda skimmer omkring Johannes' berättelse som griper vårt innersta. Petrus och Johannes har tillsammans med några av de andra beslutat att åter pröva sin gamla konst som fiskare, till deras sällskap hör dessutom Natanael, en lärjunge som försvann och som endast förekom i inledningen av Johannesevangeliet, och dessa sex enkla fiskare märker inte att det är Jesus som står på stranden. När Johannes märker det så säger han lågmält till Petrus att det är han, varvid Petrus blir så ivrig att han kastar sig i vattnet och simmar och vadar in till Jesus på stranden. Hur levande och hur mänsklig är icke denna skildring! Och den är så översinnligt mystisk genom att vi inte vet om Johannes diktar eller talar sanning, om han blandar med den händelse som Lukas skildrar eller om faktiskt samma händelse upprepade sig, och han berättar den så övertygande att ingen någonsin kan veta vad han skall tro därom. Och så slutar Johannes' evangelium. Berättelsen blir desto mer övertygande genom Jesu samtal med Petrus och hans förutspående av att Petrus skall dö våldsamt, (den enda evangeliska uppgift vi har om hans död,) medan Johannes skall uppnå en hög ålder. Vi lämnas hängande med löftet om Jesu återkomst någon gång efter en avslutande berättelse om Jesu karriär som är som inledningen till den: Johannes' evangelium bär rakt ut i tidlösheten.

5. Apokalypsen

Johannes' Uppenbarelse är världens berömdaste nonsensskrift. Andra liknande nonsensböcker är Alice i Underlandet, Kristens resa och pjäser av Ionesco, men ingen av dem är så berömd som den stora kristna Apokalypsen. Ändå är denna ingalunda det första exemplet på denna bisarra genre – talrika gammaltestamentliga profeter, och mest då Hesekiel, har redan skrivit alltför mycket nonsens förut.

Fastän Apokalypsen är så fullständigt nonsensbetonad så grips läsaren så starkt av dess innehåll att han med ständigt stigande intresse måste sträckläsa den. Det är någonting med denna apokalyps som är fullständigt enastående. Vad är det?

Det är många saker. Den är alltigenom genialisk. Den är formfulländad. Den är från början till slut besatt av samma fanatiska intensitet som vi fann hos Euripides i "Backanterna". Och mellan raderna är den den mest hatiska skrift som någonsin skrivits.

Lika mycket kärlek som Johannes predikade i sitt evangelium uttrycker han i apokalypsen renodlat hämningslöst hat. Hans evangelium är rött medan apokalypsen är svart. Men hatet är berättigat. Det är en helig vrede som uttrycks på varje sida av denna skrift med en obetvinglig kraft som måste komma till uttryck, och när den väl är uttryckt känns det bättre, Johannes kan lugna ner sig, och därigenom ser Apokalypsen ut att få ett lyckligt slut. Vad är det då som händer i Apokalypsen egentligen?

Jo, det är mycket enkelt. Rom går under, och det är de kristnas hat som ser till att det går under. Apokalypsen är ingenting annat än en politisk skrift i religiös förklädnad. Och det politiska budskapet får en sådan oerhörd kraft genom att den religiösa formen är så ytterst spetsfundig. Låt oss kasta en blick på hur Apokalypsen formellt är komponerad.

Kompositionsstrukturen är nästan geometrisk i sin ständiga multiplicering av talet sju. Man kan nästan matematiskt definiera formeln för Johannes' Apokalyps med talet sju upphöjt med fyra. Han börjar tämligen lugnt med att rikta förmanande ord till sju församlingar i Mindre Asien som han anser att har misskött sig, och det är ord och inga visor i hans förskräckliga åthutelser. Det liknar nästan Martin Luther. Därmed är grunden för sjutalet lagd. Sedan blir hans extatiska hänryckning värre, och han ser liksom i hallucinationer den ena profetiska synen värre än den andra. Det börjar med bokrullen med de sju inseglen, och den förskräckliga uppenbarelsen

inleds med att apokalypsens fyra ryttare gör entré: makten, kriget, nöden och döden. Han lovar krig och död utan ände. Och det är bara början. För vart och ett av de sju inseglen som brytes blir visionerna värre, hårdare och omänskligare, och när det sjunde inseglet brytes uppenbarar sig sju änglar med sju domedagsbasuner. Var och en av dem stöter efter varandra i sin basun varvid sju nya än värre katastrofer utbreder sig över världen, och efter att den sjunde har stött i sin basun och de förskräckliga fantasierna knappast kan bli mer universellt outhärdliga så kommer de sju änglarna med de sju sista plågorna. Och var och en av dem är värre än de föregående, och det hela kulminerar med den oerhört mäktiga visionen av Roms och dess imperiums oåterkalleliga fall.

Men Rom nämns aldrig. Vad som nämns är Babylon och olika vilddjur av vilka det enas tal är 666, en stor sköka på ett annat vilddjur, och så vidare. Denna skrift är världslitteraturens första genomförda allegori, och den har aldrig överträffats. Den är makalös i sin raffinerade maskering. Vilddjuret vars tal är 666, som har betecknats som denna Apokalyps' svåraste mysterium, är ingen annan än kejsar Nero skrivet så att bara människor med kunskap i hebreiska kan dechiffrera det. Den stora babyloniska skökan som tronar på vilddjuret med de sju huvudena som är sju kullar är lättare att förstå. Och det makalösa är att Rom här i Johannes' uppenbarelse skildras såsom redan fallet, som om dess saga redan var all, mitt under Domitianus' tid då ännu inte Trajanus utbrett Roms gränser till deras maximala omfattning. Men Johannes känner och vet intuitivt att Rom redan är förlorat. Han är lika säker på det som Jesus var det.

Kulmineringen av den förskräckliga visionen är ingenting annat än författarens egna personliga hämnd på det korruperade Rom, var de kristna redan fått utstå så digra förföljelser. Johannes skrev detta på Patmos i enslig landsflykt: han hade nödgats fly från kejsar Domitianus' vanvettiga förföljelser. För första gången i sitt liv är han utan församling, utan sina medbröder omkring sig och helt ensam. Och denna ensamhet utnyttjar han till att uttömma all sin bitterhet mot staten, makten, etablissemangen, militärdiktaturen och dess eländiga förtryck. Vi får icke glömma att Jerusalem ett tiotal år tidigare slutgiltigt hade förstörts med tempel och allt, som redan Jesus förutsagt, och att de kristna massvis i Rom hade mördats under kejsar Nero som syndabockar för Roms brand, så att Johannes i egenskap av jude och kristen verkligen hade dubbel anledning till att harmas över det romerska politiska godtycket. Vilken suverän hämnd är icke denna eviga skrift! I sitt mäktiga pathos, i sin raffinerade överlägsenhet, i sin aristokratiska förfining och fulländade formulering är den mera effektiv än ett kejsarmord och allmänt uppror hade varit. Vad Johannes i uppenbarelsen genomför är Jesu moraliska triumf och besegrande av den romerska världsligheten, och han gör det med en sådan magnifik bravur att denna text på sitt sätt framstår som den starkaste i hela Bibeln. Han ger med sin apokalyps kristendomen en genomslagskraft som allting måste falla inför.

Låt oss syna några detaljer i sömmarna. Här genomförs och stadfästes även det kristna kyskhetsidealet, som Jesus själv uttryckte sig så försiktigt och diplomatiskt om (Matteus 19:11-12), medan Johannes skildrar en majestätisk kör bestående av 144,000 sångare som sjunger till Gud en ny sång som endast sådana kan lära sig "som icke har orenat sig med kvinnor". De har blivit friköpta från mänsklighetens förbannelse, de är oförmögna till lögn och helt ostraffliga. Även detta ideal, som vi först fann hos Euripides' Hippolytos, som gick igen hos Lucretius och som Jesus tycks ha representerat, blir således av Johannes upphöjt och etablerat såsom norm. Och han gör det i en sådan form att det blir helt onödigt och ovidkommande att gå in på en sådan norms praktiska olägenhet.

När slutligen Rom är fallet och triumfen är total, så förutspår Johannes att de fromma skall få regera med Kristus i tusen år. Om man räknar från det år då under Konstantin den stores tid kristendomen etablerades såsom statsreligion till den tid då

Dantes Gudomliga Komedi kom ut och påvarnas babyloniska fångenskap i Avignon började, så blir det ganska exakt just tusen år. Men var dessa fromma tusen år mellan år 300 och år 1300 egentligen så lysande? Kulturhistoriskt har ett årtusende som detta ingen make att uppvisa i fråga om kaos, nöd, lidande, elände och andligt mörker om man inte går tillbaka till förhistorisk tid.

Vi lovade att här försöka definiera vad litterär genialitet egentligen är. Dess värre måste en sådan definition bli ytterst otillfredsställande, då den enda möjliga definitionen måste bli oapplicierbar på samtida litteratur. En bok kan endast med århundradena påvisa sitt egentliga värde om den har något, och därför kan vi inte pröva den enda möjliga definitionen ens på de äldsta nobelpristagarna.

Vi har sett hur Apokalypsen innebär den kraftfulla genomföringen av den kristna idén, som i första hand är politisk och destruktiv och riktad mot den romerska centralmakten. Vart ligger då Apokalypsens genialitet? I det att den har kunnat ge en idé av världshistorisk betydelse en konstnärligt fulländad form, att den har kunnat konkretiseras litterärt med övertygande kraft och påtaglighet. Däri ligger dess största förtjänst.

Genialitet ligger alltså i att gripa en idé ur luften och kunna göra den begriplig för en publik. Men det räcker inte med detta. Den idén måste vara så unik och så bra och så inspirerande att resultatet måste bli bra av sig självt. Och om idén var tillräckligt unik och bra och inspirerande så visar sig detta först med tiden då dess resultat i så fall blivit av kulturhistorisk om inte världshistorisk betydelse.

En och samma idé besjalar evangelierna och apokalypsen, men i evangelierna är den klarast uttryckt hos Johannes, och i hans apokalyps får den sitt slutgiltiga, kraftfullaste och rakaste uttryck.

Emedan den kristna idén och idealismen är så oerhört stark och mäktig, så har så många skrifter från Antikens civilisation gått förlorade inklusive de flesta dramerna av Aiskhylos, Sofokles och Euripides och en hel del av Xenofon, Plutarkhos och Tacitus. De överlevde helt enkelt inte den förödande slagkraftiga kristna konkurrensen. Endast enstaka genialiska särfall, som "Agamemnon", "Konung Oidipus" och "Hippolytos", var tillräckligt besjälade av genialisk kraft för att kunna fortsätta leva vid sidan av kristendomen. Och endast de renodlade genierna och idealisterna, som Homeros, Platon och Horatius, hade en gång för alla en tillräckligt stark integritet för att genom det mörka årtusende som följde förbli intakta och orubbade av den tyvärr onödigt destruktiva kristna världsrevolutionen.

7. Efter Kristus

1. Silveråldern

Alltsedan vi inledde dessa essayer har de mer och mer urartat och småningom börjat ta sig formen av en sorts popularistisk men dock ambitiös litteraturhistoria. Eftersom vi vågar medge så mycket, så låt oss även medge, att bland dem som vi har hoppat över på vägen är även den ädle Sallustius; och må vi i fortsättningen foga även den ambitionen till våra redan tillgodogjorda att ej vidare hoppa över någon som förtjänar den rättvisan att få förekomma bland de eviga namnen.

Bland dem är trots allt Paulus, som är den avgjort främsta stilisten bland de evangeliska författarna. Fastän han i det närmaste är en parasit i sammanhanget, då han varken har Markus' objektivitet, Matteus' dramatik, Lukas' humanism eller Johannes' inlevelse, och då han minst av dem alla hade något att göra med Jesus

personligen, så kvarstår dock det faktum att hans skrifter fick oöverskådlig betydelse för den kristna sektens politiska utveckling och dess utbrytning från sitt judiska ursprung.

En annan intressant författare får ej förbigås då vi ännu är judiskt engagerade, och det är den så kallade Flavius Josephus. Hans historia om Israel från äldsta tider till och med det olyckliga krig som ledde till romarnas förstörelse av Jerusalem, (vilket krig omfattar en dryg del av hans arbete, då han själv hade observerat allt vad han skrev därom,) är den enda helt och hållet bevarade klassiska historieskrivningen från förkristen tid efter Herodotos. Den är oändligt vidlyftig och detaljerad och tar lång tid att läsa, men den är intressant. Själv hörde han till de lärda och kloka judar som under Jerusalems belägring valde att gå över till romarnas sida, (den gamle vishetsläraren Jochanan ben Sackai var en annan som gjorde det av det skälet att han inte såg det konstruktiva i att all judisk lärdom skulle förgås med Jerusalem: därigenom föddes Talmud,) han kom i gunst hos kejsar Vespasianus och dennes populära son Titus och fick därigenom tillnamnet Flavius som ärebetygelse. Hans stora betydelse ligger i det att han, medan de kristna förde kristendomen till Rom, öppnade de lärda romarnas ögon för judarnas uråldriga historia och lärdom.

I och med kejsar Trajanus' positiva regering uppstår den så kallade romerska litterära "silveråldern" vars främsta namn är de redan nämnda Tacitus och Plutarkhos. Emellertid var Plutarkhos grek, och hans författarskap omfattar utom de populära biografierna över berömda greker och romare (ur vilka Shakespeare hämtade det mesta materialet till sina bästa pjäser) även talrika andra filosofiska, historiska och moraliska skrifter, av vilka de intressantaste nog är hans historia om Sparta, dess konungar och folk. Även romaren Svetonius skrev historia men av mera skvalleraktigt slag: från honom härstammar de värsta skandalryktena om de romerska kejsarna.

Sedan återstår inte mycket mer av den antika litteraturhistorien än det romerska imperiets lugna aftons stillsamma reflektioner. De uttrycks huvudsakligen genom fyra namn, av vilka tre är filosofer: Epiktetos, Marcus Aurelius och Plotinos, samt den fjärde någonting så unikt i antiken som en romanförfattare: Longos. Alla fyra skriver liksom Josephus på grekiska.

Longos' lilla kärleksroman "Daphnis och Chloë" är en glad snilleblix till i den trista romerska världsskymningen. Den handlar om någonting så naturligt som sex, och dess genialitet består i det att läsarens sexuella förväntningar oavbrutet underhålls, retas och stegras för att icke tillgodoses förrän på den allra sista sidan. Plotinos' filosofi är en vidareutveckling av Platons och blir känd som nyplatonismen, medan Epiktetos, en frigiven grekisk slav och stoiker, blir lärare åt Marcus Aurelius. Marcus Aurelius är den siste romerske kejsare som lyckas upprätthålla den antika civilisationens höga kulturella nivå – efter honom börjar allting rasa. Därför är den lilla filosofiska bok som han efterlämnade något av den antika kulturens testamente. Vi skall för en gångs skull syna detta stycke renodlad filosofi, eftersom det är så historiskt intressant.

2. Marcus Aurelius

I elfte boken av sina "Självbeträktelser" säger kejsar Marcus Aurelius till sig själv: "Det börjar stå klart för dig, att ingen annan levnadsställning är så lämpad för filosofiska betraktelser som den vilken du just nu intar." Låt oss till att börja med syna denne kejsares märkliga levnadsställning.

Liksom den duglige kejsar Trajanus, kallad "den bäste", adopterade Hadrianus emedan han ansåg denne som den mest lämplige till att överta det högsta ansvaret för Roms välfärd efter sin död, så adopterade kejsar Hadrianus av exakt samma

anledning Antoninus Pius, och så adopterade denne kejsare av exakt samma anledning den unge Marcus Aurelius, som dock för säkerhets skull redan hade adopterats som Antoninus' efterföljare av den gamle Hadrianus, som tidigt 'upptäckt' Marcus Aurelius. Dessa fyra, de ädlaste och mest framstående romerska kejsarna efter Augustus, var inte alls nära släkt med varandra; de var sinsemellan mycket olika: den renodlade militären Trajanus var spanjor medan den store resenären Hadrianus, också av spansk härkomst, var en 'kulturfreak' som föredrog Athen framför Rom, Antoninus var fransman och ekonom och den frommaste och enklaste av alla kejsare, och Marcus Aurelius, också av spansk härkomst men född i Rom, var den ende renodlade filosof någonsin som fått se sig anförtrödd av ödet den uppgiften att klara av regerandet av ett världsimperium.

Han klarade uppgiften men inte utan att han led av dess börda. Under hans tid börjar germanerna bli som svårast uppe vid gränserna i norr, och mot germansk aggression hjälper inte det mest upphöjda ädelmod i världen, samtidigt som perserna i öster allvarligt börjar hota gränserna därstädes, samtidigt som denne fridsälskande kejsare tvingas tillbringa många långa tunga svåra år i fält vid gränstrakterna omkring Donau. Samtidigt hemsöks det romerska riket under hans tid av pesten, en framstående militärbefälhavare i öster igångsätter ett militäruppror mot honom, rikets ekonomi hotar att gå över styr, samtidigt som de ständigt alltmer talrika kristna visar en allt större nonchalans och likgiltighet för Roms framtid och hans egen son visar sig bli en ovärdig efterträdare samtidigt som det inte finns någon annan. Av sina nitton regeringsår nödgas han tillbringa sjutton i fält, och han dör innan han fyllt 60 i Wien, som då var en gränsbefästning.

Till denna svåra regering utgör hans efterlämnade "Självbetraktelser" ett stillsamt upphöjt ackompanjement som inte är av denna världen. Han vet att han är den siste i raden, han ser hur Rom moraliskt och kulturellt redan alltför tydligt förfaller (8:31, 11:6), det arv som han mottagit från Trajanus, Hadrianus och Antoninus och som han på sitt sätt är fullkomnaren av har han ingen som han med god förhoppning kan ge det vidare åt, och allt detta måste leda honom till att på allvar börja filosofera över döden och alltings förgänglighet. De flesta av hans tankar upptas av döden, ledmotivet i hans betraktelser är att göra sig tillräckligt förberedd därpå för att kunna mottaga den med öppna armar, ibland längtar han efter den från sin fångenskap i denna världens hägn, och ofta måste hans dödstankar uppfattas som djupt resignerande, pessimistiska, fatalistiska, beklämmande, trista och nästan deprimerande.

Hans skrift är inte bara filosofi. Den kan hänföras till den mest sällsynta av alla genrer, nämligen den aforistiska. Motstycken till hans arbete är Salomos "Predikaren", Montaignes "Essayer", Blaise Pascals "Tankar" och Dag Hammarskjölds "Vägmärken". Men i denna rad intar Marcus Aurelius' "Självbetraktelser" den förnämsta platsen och dessutom en särställning.

Han personifierar slutet på en världshistorisk kulturepok. Han är den siste i raden av de tidlösa tänkare och kulturframbringare av vilka den förste var Homeros, som sedan följdes av Solon, Pythagoras, Aiskhylos, Euripides, Platon, Aristoteles, Epikuros, Lucretius, Cicero, Horatius och Plutarkhos; och som den siste i raden utgör Marcus Aurelius summan av alla dessa. Han innefattar allt som tänkts före honom och har aldrig varit mera aktuell än vad han är idag. Hans lilla bok är visare än alla Platons dialoger tillsammans, han är klokare än Jesus i det att han aktar sig för hybris, och mot hans universella humanism står sig de följande tusen årens kristna förvillelser tämligen slätt. Han kände några kristna men drog sig för att umgås med dem då han fann dem naiva i sin övertro och okunniga om hur kort deras egen historieuppfattning i själva verket var. (Redan då tenderade de kristna att bortse från allt som varit före Kristus.) Han föredrog i så fall att begrava sina döda och att umgås med dem, ty dem fann han visare än denna världen. "Låt du de döda begrava sina

döda" säger Jesus till den som vill följa honom och avser därigenom alla bildade judar, och Marcus Aurelius är den som tar konsekvensen därav och som hellre fromt begraver sina döda och icke förgäter sina förpliktelser mot samhället hur dödsdömt av de kristna det än är. Han är hellre bildad och umgås med de döda än att han följer Kristus med den frestande arrogans som kristendomens högmod inbjuder till och som de flesta kristna föll för.

Samtidigt är han mera kristen än någon kristen. Han föraktar allt sinnligt och tar avstånd från köttslig lusta sedan han gjort sin plikt och bildat familj och sört för sina barn. Han lever enklare än någon kejsare före honom, han avstår gärna från god mat och sover om natten helst under en enkel skinnfäll, och ingen är konsekventare än han i att vägra ge tillbaka för en oförrätt: "Bästa sättet att försvara sig är att icke löna lika med lika," (6:6) och detta upprepar han gång på gång i olika former.

Han är den fulländade kombinerade epikurén och stoikern, han förenar alla filosofier till en och leder därigenom fram till enheten i allting: "Du skall alltid föreställa dig världen såsom *ett* levande väsen med *en* kropp och *en* själ. Iakttag hur detta väsen uppfattar med *en* förnimmelse och hur det åstadkommer allt ur *en* inre kraft och hur allt är medverkande orsak till allt som sker samt på vad sätt allting har ett inbördes sammanhang." (4:40) Han identifierar sig själv med kosmos, med den eviga världsordningen, samtidigt som han är fullt medveten om sin egen litenhet i det hela som en betydelselös bricka i den outrannsakliga försynens händer.... Som kejsare står han för mikrokosmos, som filosof tolkar han makrokosmos. (4:4, 4:29)

Det mest tragiska i hans ställning är det som han gång på gång beklagar, nämligen att han aldrig kan få tid för vad han vill göra. Han får aldrig tid för sin läsning, och detta uttrycker han med en gripande resignation: "Låt böckerna vara! Låt ej dem göra dig förströdd.... Du har ju lika litet tid att läsa dina egna anteckningar som de gamla romarnas och grekernas historia eller de valda stycken av andra författare som du lagt åt sidan för din ålderdom....", en ålderdom och fritid som aldrig unnas honom. Han medger i förbifarten att han ser fram emot att få läsa mer på sin ålderdom men förstår nästan självmant att han aldrig kan bli så gammal, och väl medveten om att de eviga krigen aldrig kommer att lämna honom i lugn och ro åt sin läsning avstår han hellre genast helt från alla tankar på någonting sådant. Han, den siste och ypperste av Antikens kulturrepresentanter, tvingas leva som soldat och ges ingen möjlighet till fortbildning. (8:3)

Hans humanism och tolerans omfattar såväl religionen som materialismen: "Endera är *ett* tänkande väsen urkällan, varifrån allt strömmar in i världen såsom i en kropp, och då får delen ej klaga över vad som länder det hela till nytta; eller också existerar endast atomer, som slumpvis blandas och skiljas. Vadan i så fall din oro? Säg då till din tänkande själ: du är ett livlöst stoft, du är ett djur och går bland hjorden och betar." (9:39) Han menar att både den yttersta andligheten och den yttersta materialismen ryms inom ramen för förnuftet.

Därmed är han tidlös som ingen annan: "Hur kort är inte tidsrymden mellan födelsen och döden, hur omätlig åter tiden före födelsen och efter upplösningen!" (9:32)

"Den mänskliga livstiden är ett ögonblick lång, människans väsen är som en rinnande ström, hennes förnimmelser äro dunkla, kroppens vävnad är hemfallen åt förruttnelse, själen är ett snurrande hjul, dess öde är gåta, människans dom över människan godtycklig. Kort sagt, vad till kroppen hör är en ilande flod, vad till själen hör är dröm och dunst; livet är en kamp och en färd i främmande land; eftermälet är glömska. Vad finns då som kan leda en igenom? Endast och allena filosofin. Den åter består i att man bevarar den gudomliga anden inom sig okränk och fläckfri, står höjd över lust och olust, aldrig handlar i fåvitsko, aldrig tillgriper lögn och förställning och förblir oavhängig av andras göranden och låtanden. Vidare ha vi att betrakta allt som vederfares oss såsom kommande från samma källa som denna

gudomliga ande själv, och framför allt ha vi att med frimodigt sinne bida döden och i den ej se annat än upplösningen av de element av vilka varje levande väsen är sammansatt. Men om det för elementen själva icke ligger något fasansfullt i att vart och ett av dem beständigt förvandlas till ett annat, varför skulle man då bäva för samtligas förvandling och upplösning? Detta sker ju enligt naturens lag; och vad som sker enligt naturens lag är icke ett ont." (2:17)

Vad kan kristendomen efter detta mera ha att tillägga? Intet, ty detta är det närmaste som någon skriftställare utom Lao Tse någonsin kommit evigheten och universalismen på spåren.

3. Den stora galenskapen

Den förste stora kristne filosofen är Origenes under tredje århundradet, som för ett ytterst aktivt litterärt liv i Alexandria och bland annat försöker åstadkomma något så beundransvärt som en förening mellan antikens filosofi och kristendomen, men av sina kristna trosfränder lönas han med total otacksamhet genom bannlysning, och alla hans originella litterära skrifter svartlistas.

En annan som blir utomordentligt berömd för sitt underbara språk och sin ärlighet är ärkebiskopen i Konstantinopel Johannes Chrysostomos ("Guldmun"), men han beskylls för sympatier med den arianska kättarrörelsen och drivs i landsflykt för att dö i misär någonstans i Kaukasus. Dessa två är de främsta av de grekiska kyrkofäderna.

År 325 bestäms genom konciliet i Nicaea vilka riktlinjer kristendomen som statsreligion skall följa, dess sista samband med judendomen sprängs genom att det kristna sabbatsfirandet flyttas från lördag till söndag, och mycket annat vidunderligt diskuteras därjämte, som till exempel om huruvida kvinnan kan sägas äga en själ eller inte, vilket dock inte leder till någon slutgiltig dogm. (Genom omröstning kom man omsider fram till att hon skulle tillåtas hava en själ men med bara en rösts övervikt.)

Den ena irrläran, variationen och vidareutvecklingen av den kristna läran uppkommer efter den andra, och alla leder de till förföljelser, massakrer, bannlysning och annat sådant. Någon lättnad uppkommer under Julianus Avfällingens tid, en kejsare som för en gångs skull är mera upplyst än kristen, men han dör tidigt liksom den för sin upplysningsfilosofi massakrerade Hypatia i Alexandria, två martyrer för förnuft och mänsklighet, som kristendomen inte tar någon hänsyn till eftersom de inte var kristna: endast kristna martyrer räknas. Hypatia, kvinnlig bibliotekarie, blev lynchad ihjäl av en mobb som mobiliserades av en kristen agitator i biskopsmitra. Och under tiden stormar barbarerna an, goterna infaller vid Donau, ingen Marcus Aurelius finns kvar som kan bjuda barbariet motstånd längre, vilket de kristna struntar i; världsriket klyvs i två delar av vilka den ena är ohållbarare än den andra, och de sällsynta dugliga kejsare i Rom som ibland förekommer blir vanligen hastigt avlägsnade av sämre.

Eusebius skriver en latinsk kyrkohistoria av konstruktivt värde, Hieronymus översätter Bibeln till fullgott latin, och i Milano domderar den duktige biskopen Ambrosius, genom vilken Augustinus finner sin frälsningsväg från hedendom till kristendom.

Det har han själv berättat om i sina "Confessiones", världens första omfattande självbiografi, som från början till slut dryper av tendentiös och sentimental om inte sliskig subjektivitet: han skriver om hur mycket han led av sina kvinnor (– varför låg han med dem då?) och hur han led av att läsa Homeros (– varför läste han honom då?) och hur slutligen kristendomen räddade honom från det oblida ödet att kanske för alltid förbli maniké (– medlem av en sorts antik frireligiös väckelserörelse

grundad av persern Mani, som också liksom Jesus blev avrättad). Man får bilden av en något hysterisk och modersbunden ung man som är villig att falla i farstun för vad som helst utom för förnuftet, och först genom kristendomen lyckas han kanalisera sin oro på ett konstruktivt sätt. Det intressantaste i "Confessiones" är de avslutande tre böckerna som enbart handlar om Guds skapande förmåga. Av någon underlig anledning har dessa tre väsentliga avslutande kapitel utelämnats i den svenska standardöversättningen.

Hans huvudverk "Om Gudsstaten" är inte alls lika intressant som Platons idealstat var, här möter vi redan den kalla kristna litterära "flum"-strukturen som inabsurdum cirkulerar omkring vad som helst som inte har med verkligheten att göra, som leder in i högskolastiken och som får sitt slutgiltiga uttryck genom Thomas av Aquino och dennes lika monumentala som torra filosofi. (Hans bästa vän är Aristoteles.)

Genom Augustinus får kyrkan i Rom ett andligt stöd som den dittills saknat. Under hans tid krossar goter och vandaler det västromerska riket, och därigenom blir den romerska kyrkan dess ersättare, som genast börjar bygga upp sin nya auktoritet på Augustini skrifter. Därmed inleds påvedömets politiska historia.

Redan Augustinus etablerar en viss intolerans i kyrkans officiella hållning, han yttrar sig inte bara mot sina före detta egna trosfränder manikéerna utan även mot de sedan urminnes tider förekommande stjärnskådare som kallas astrologer och andra, och man föredrar då vida den unge lastbare Augustinus som åtminstone var mera levande som människa än vad den gamle etablerade otillgänglige biskopen i Algeriet var med sina metrar av kristna fromhetsvolymmer.

Intoleransen ökar inte minst i Konstantinopel, var Justinianus den store ställer sådana anspråk på religiöst monopol att han stänger Athens akademi, som grundades av Platon nästan ett årtusende tidigare. Vad skulle detta tjäna till? Samtidigt uppfinns den kristna tideräkningen, som hittar på att Jesus föddes ett visst datum ett visst år, varför vi ännu idag brottas med problem med tideräkningen som uppstått genom att det enligt kristen tideräkning inte finns något år noll. Då Herodes den store avled senast år 4 före Kristus måste alltså enligt den på 500-talet uppfunna kristna tideräkningen Jesus själv ha fötts senast fyra år före Kristus. Att med denna absurda kristna tideräkning (med baklängesräkning före Kristus), betydligt äldre och sundare tideräkningar, som både den romerska, den grekiska och den egyptiska kalendern, i praktiken skrotades och kördes över, struntade de kristna fullkomligt i.

Den tilltagande universalintoleransen bereder väg för Muhammed och dennes totala fanatism, som egentligen inte predikar annat än att han har rätt och att alla andra har fel. Han är större än både Moses och Jesus, och i Guds namn förklarar han det fria våldet berättigat om det bara begagnas i det heliga krigets namn för främjandet av islam. Därmed inleds arabstormen, som totalt skall ödelägga åtminstone hela Nordafrika samt betydande delar av det tidigare civiliserade Asien under de närmaste århundradena. Dessutom uppfinner han en ny tideräkning igen, som är ännu mer befängd än den kristna, då den går enligt en månkalendar med kortare år än solåret, med den påföljd, att fastän muslimerna ligger 6 sekler efter den kristna tideräkningen, så kommer de att komma i kapp med den kristna tideräkningen på 6000-talet och till och med gå förbi den då.

"Koranen", som anses ha dikterats av honom, är från början till slut en outhärdligt aggressiv skrift, vars enda någorlunda behagliga inslag utgörs av stölder från Första Moseboken och som endast har det goda att lova, att om man skoningslöst genomför det heliga kriget mot alla oliktankande, så har man i utsikt att få en plats i paradiset bland "houris" (kurtisaner). Denna sinnliga lön i ett för sinnevärlden okänt paradiset är allt vad Muhammed lovar araberna som lön för det heliga kriget, och de går på det och utrotar alla oliktankande och icke-arabiska kulturer överallt var de bara kan. Sålunda beslagtar de även forntidens största

bibliotek i Alexandria med alla dess under århundraden lagrade ovärderliga boksamlingar och använder dessa till bränsle emedan man "inte behöver någon annan bok än Koranen". Här går det mesta av Aiskhylos, Sofokles, Euripides och Menandros upp i rök för evigt genom ren mänsklig dumhet.

Nu förstördes Alexandrias bibliotek i portioner, redan Caesar och Antonius vållade katastrofala förstörelser där när de krigade i Egypten mot Egypten eller för Egypten mot Rom, och även andra idioter var där och härjade, men den definitiva förstörelsen skall ha ägt rum under arabisk regi. Under årtal använde araberna gamla pergamentsbokrullar med okänt oläsligt grekiskt innehåll till att elda med under sina badkar i de offentliga badhusen.

Av de stora religionsstiftarna är Muhammed den utan tvekan erbarmligaste, hans Koran är inte ens originell utan består till två tredjedelar av plagiat och stölder från Första Moseboken och till en tiondel av material från Nya Testamentet, och av senare hysteriska ideologiska demagoger är det bara Hitler som har överträffat honom i dumhet och galenskap. I jämförelse med den muslimska sinnligheten med salomoniskt månggifte allmänt praktiserat, så måste man respektera det kristna ordspråket: "För litet sex är människan förmögen till vilken galenskap som helst. Klok är därför endast den som avhåller sig från sex."

Det tragiska i historien är att den kloke alltid är ensam, vilket Marcus Aurelius bättre än någon annan illustrerar: kulturpersonligheten måste alltid räkna med evigt bråk från okunnighetens och barbarernas sida, och i den stund han viker från sin försvarsposition är mera förlorat än vad som någonsin kan återvinnas.

Slut på första delen.