

EFTERORD

PÅR SANDIN

Var och en av de tre tragödnerna skrev i sin livstid ett hundratal eller fler dramer, och vi känner namnen på fler än hundra andra grekiska tragediförfattare. Allt har prögsivits åt förgångelsen, utom den handfull som presenteras i *De grekiska tragedierna* – samt några till av Euripides, som för närvarande inte föreligger i modern svensk språkdräkt, eller i något fall i alltför modern för att ännu kunna tas med i en samlingsutgåva. En stor del gick väl under redan när biblioteket i Alexandria brann; resten prögsivits i stadig takt åt marknadskrafterna, vars aktörer givetvis bara låter kopiera efterfrågad litteratur. De flesta av våra bevarade tragedier, inklusive samtliga av Sofokles och Aiskylos, härstammar från selektiva utgåvor som gjordes av sakkunniga någon gång under senantiken. Dit hör de två uppsättningar å sju dramer som tillskrivs Aiskylos respektive Sofokles, samt tio dramer av Euripides. I Aiskylos' och Sofokles' fall ledde populariteten hos dessa samlingar till att de andra dramerna alltmer sällan kopierades och slutligen försvann fullständigt. I Euripides' fall har vi haft lite större tur: utöver de tio valda verken bevarades ända till tolvhundralet en volym av vad som verkar ha varit en fullständig, alfabetiskt ordnad utgåva, innehållande verk vars titlar börjar på bokstäverna ε till κ (*epsilon-kappa*). Denna kopierades i ett flertal exemplar under den bysantinska renässansen på tolv- till fjortonhundralet, och ytterligare nio dramer räddades därmed åt eftervärlden.

Vi må med rätta beklaga den totala förstörelsen av hundratals grekiska tragediers verk. Redan i sin samtid ansågs dock Aiskylos (ca. 525–456 f. Kr.), Sofokles (496–406) och Euripides (ca. 480–406) som de främsta av alla tragediförfattare, samtida och föregående, och redan i den följande generationen var man på det klara med att kvalitén på den dramatiska produktionen befann sig i fritt fall. Efter ytterligare ett par hundra år var tragedien lika död som, säg, det höglitterära wagnerska allkonstverket ter sig idag. Kort sagt har vi kvar en del av den viktigaste produktionen av de tre bästa tragödnerna.

I Athen på fyrahundralet var den höglitterära tragedien en angelägenhet för samtliga medborgare – och en hel del icke-medborgare: det är troligt att friborna kvinnor och högt rankade slavar med sina mäns eller ägares medgivande hade tillåtelse att bevista teatern, och utlänningar kunde närvara. Dramerna uppfördes på de religiösa festivalerna, av vilka den viktigaste var den stora Dionysosfestivalen varje vår, där de främsta tragödnerna tävlade med sina främsta verk. Under festivalen festade man (som sig bör) och såg på tragedi (samt komedi, satyrspel och körlyriska oratorier) från morgon till kväll i fyra eller fem dagar. Tre tragöder valdes varje år att uppföra var sin trilogi av tragedier, och ett domarkollegium bedömde dem och delade ut första, andra och tredje pris. De tre stora tävlade aldrig allihop samma år; däremot möttes Aiskylos och Sofokles flera gånger (det sägs att Sofokles vann över den gamle med sin allra första produktion), och efter Aiskylos' död tävlade ofta Sofokles och Euripides mot varandra (varvid Sofokles brukade vinna).

Den demokratiska stadsstaten Athen kunde under sin korta blomstringstid stoltsera inte bara med tre av tragediens största namn i världshistorien, utan även med motsvarande begåvningar inom komediens, filosofins, historieskrivningens

och statsmannakonstens områden: Aristofanes, Sokrates, Platon, Herodotos, Thukydidens, Perikles och tragödemna var alla i stort sett samtida, med högst en eller ett par generationers åtskillnad. Ingen annan tid och plats i historien (utom möjligen renessansens Florens) kommer i närheten av denna koncentration av realiserad begåvning.

Under de senaste decennierna har studiet av det grekiska dramat varit djupt upptaget med denna imponerande sociala kontext, den så kallade *pólis*, stadsstaten. Polisens strukturer, institutioner och ideologier har varit av största intresse för de universitetsmänniskor som lever för strukturer, institutioner och ideologier, och trenden föreskriver idag (eller kanske snarare för fem-tio år sedan – trendernas medellivslängd blir stadigt kortare) att man beskriver tragedien med formuleringar av typen "statens – betraktat som en social institution – agerande gentemot allmänheten med ett mål som grovt kan formuleras som 'konsoliderandet av den sociala identiteten och upprätthållandet av samhällskontextens enhet'" och dess upphovsmän som "endast ett förmedlingselement, en nexus eller transfereringsstation mellan beställaren eller sponsorn (institutionen som organiserar och kontrollerar de dionysiska tävlingarna) och allmänheten (det samhälle gentemot vilket den teatrala kommunikationen är riktad)".¹

Vi kan lämna detta därhän och ogenerat hänge oss åt den gammalmodiga föreställningen om konstverk som skapelser av individer och bärare av individuella kvaliteter och unika perspektiv – inte minst därför att denna föreställning är alldeles riktig, åtminstone vad beträffar den grekiska tragedien. De bevarade tragedierna är skapelser av tre exceptionella litterära begåvningar, för att inte säga genier, vars individuella karaktärsdrag man i samtiden uppfattade så väl att de kunde parodieras i populära komedier – komedieförfattaren Aristofanes har skrivit de mest geniala (och elaka) pastischer på både Aiskylos' och – i synnerhet – Euripides' stil och dramatiska teknik.

AISKYLOS

Enligt Aristoteles utvecklades tragedien ur körlyriken. Den avgörande innovationen tillskrivs den halvt mytologiska gestalten Thespiis, som någon gång på femhundratalet f.Kr. ska ha låtit en skådespelare gå i dialog med körens ledare, vilket förvandlade det lyriska oratoriet till ett drama. Den som vanligen föräras hedertiteln "tragediens fader" är dock Aiskylos. Enligt Aristoteles införde han påfundet att använda sig av två skådespelare förutom kören.

Naturligt nog står dramat hos Aiskylos närmare lyriken än hos någon annan. Med lyriken avses alltså körlyriken, vilken på fem- och fyrahundratalet inte har särskilt mycket gemensamt med den intima centrallyrik vi känner till från exempelvis Sapfo. Körlyriken är hymnisk, religiös, skyhögt syftande och djupt allvarlig. Om man vill generalisera kan man säga detsamma om Aiskylos, även om detta inte är hela sanningen. På ytan skildrar hans tragedier mänsklig handling, ofta blodig sådan, men på en djupare nivå koncentreras fokus på politiken, religionen och den kosmiska ordningen. Staten har så gott som alltid en viktig roll, och Aiskylos framhåller gärna hur både staten och religionen bringar ordning i det dödliga kaos som naturen och människorna utgör. Athens demokratiska statskick verkar ha legat honom varmt om hjärtat – han anspelar på detta i flera tragedier. Vad gäller religionen spelar Zeus, den högste guden, en dominerande roll, i synnerhet i ett par långa körsånger i *Agamemnon* och *De skyddssökande* (s. 42, 48–49, 59), där en djupt känd religiositet kommer till uttryck. Aiskylos tros ha påverkats av monoteistiska föreställningar i tidens filosofi, bland annat Xenofanes (500-talet f.Kr.) som talade om en enda, osynlig gud. Det kan nämnas att Aiskylos i senare hellenistisk och romersk tid tycks ha varit populär hos den helleniserade judiska diasporabefolkningen vid Medelhavet – det finns bl. a. belägg för att flera judar bar namnet Aiskylos, vilket annars var mycket ovanligt. Det är anmärkningsvärt, då han vid tiden knappast hade någon större läsekrets – den bildade allmänheten föredrog nu Euripides långt framför Aiskylos' gammalmodiga och svårlästa dramer.

Aiskylos är kanske den allvarligaste och djupaste av de tre tragödemna, men i så fall samtidigt den mest humoristiska och sensualistiska. Det kan vara svårt att upptäcka de stänk av burlesk som blänker till i den i övrigt monolitiska tyngden och allvaret. För att ta ett exempel finns det dock nog inget tvivel om

¹ O. Longo, "The theater of the polis", i J. J. Winkler & F. Zeitlin (red.), *Nothing to do with Dionysus? Athenian drama in its social context* (Princeton, 1990), s. 13–14.

att gubbarnas (körens) oändliga dividerande och diskuterande om vad som bör göras, samtidigt som Agamemnon dör under höga klagoskrin i huset intill (s. 72), har en humoristisk underton.² Det sägs att Aiskylos var *satyrspelets* oomstridda mästare under hela sin livstid: satyrspelet var ett slags komisk epilog som sattes upp som avslutning på varje tragisk trilogi, där de aktuella mytologiska ämnena behandlades i farsartad stämning med en kör av satyrer (ett slags naturvarelser med naiv, godmodig framtoning och starkt intresse för vin, sex och spännande nyheter). Ett längre fragment av ett av Aiskylos' satyrspel, *Nätdragarna*, finns bevarat (dock ej översatt till svenska).

På samma sätt som Aiskylos' humor emellanåt blänker till i det tunga allvaret, gör även sensualismen det. I *Persema* beskrivs till exempel de unga kvinnornas längtan efter sina döda män i termer av ren kåttja; "tärda av trånadens brand" (s. 13), "de trår efter männen de äktade nyss ... De sky det läger som reddes så mjukt, deras yppiga ungdoms vållustbädd." (s. 17). Det hedrar den gamle Zilliacus att han knappast alls slätar över – ordagrant står det ungefär "de har givit upp bäddarnas mjukbolstrade läger (= samlag), den yppiga ungdomens njutning". Ganska grova vändningar kan förekomma: det har nyligen påpekats att när kungen av Argos i *De skyddsökande* hånar den egyptiske häröden för att han på ett omanligt sätt dricker öl istället för vin (s. 54), så anspelas det förmodligen på något helt annat: en ordagrann översättning av kungens ord blir ungefär "ni ska få se att det är män som bor här, män som inte dricker sig berusade på säd." Liket en forntida Shakespeare är Aiskylos förtrogen med livets alla realiteter.

Stilmässigt är Aiskylos oefterhärmlig. Han var känd i antiken för sin *onkos*, vilket kan översättas bland annat som *massa, kroppslighet, tyngd, värdighet* – och *svulst*. Det innebär lapidariska sentenser, poetiska substantiv staplade efter varandra utan uppenbart grammatiskt sammanhang, häpnadsväckande ordsammansättningar och tygellösa etymologiska ordlekar och allusioner åt sju håll på samma gång. Han drack vin när han diktade. Han var känd för sin spektakulära, ofta skrämmande scenografi: hans sista verk, *Eumeniderna*, sägs ha varit så hemsk att den gav gravida kvinnor missfall.

SOFOKLES

Sofokles är sinnebilden för det klassiska i sin allra mest klassiska utformning och var redan i sin samtid något av en ikon – den perfekt balanserade människan, Apollons gunstling, musernas älskling och Mannen i Staten. Han är Goethes och Johann Winckelmanns favorit och marmorideal: "Sofokles' lyckliga natur prisas av fortiden. Som hans bild möter oss i konsten, bär den prägeln av ideal av mänsklig fullkomning, av lätthet och makt på samma gång, av styrkans gratie. Man tänker på Goethe som han måste ha liknat, Goethe sådan Eckermann skildrar honom vid bågskjutningen i trädgården – som Apollon själv i den klara vårdagen, lysande av oförvansklig ungdom." Så den tjugosjuårige Vilhelm Ekelund³ – och vad finns väl att tillägga. Men Ekelund nämner också ett anonymt epigram från senantiken:

*Allt bittert visar du med ordens ljuva kraft
och blandar malörten med honung, Sofokles.*

² Poeten och filologen A. E. Housman spetsar till situationen i sin parodi *Fragment av en grekisk tragedi*:

Eriphyle: — Ack, jag är slagen med en yxas käft.
Det har i faktum skett, ej blott i sägen.

Kören: — Ett ljud jag syntes höra inifrån
olikt dens röst som tar ett glädjesprång.

Eriphyle: — Han klyver skallen obehågeligt
igen! Han tänker dräpa mig till döds.

Kören: — Jag vill ej ryktas överilad; dock
så tror jag ej att allt är glatt därinne.

Eriphyle: — Ack! Ack! Ännu ett slag. Det tredje nu.
Han hugger mig i hjärtat mot min vilja.

Kören: — I så fall är ditt hälsotillstånd svagt,
men din aritmetik är helt korrekt.

³ *Antikt ideal*, s. 63.

Det bittra är lätt att identifiera: Sofokles är den mest konsekvent och obarmhärtigt *tragiska* av de tre tragödemna, åtminstone i de bevarade tragedierna. Majoriteteten slutar grymt och blodigt: Oidipus skär ut sina ögon, Ajas kastar sig på svärdet, Antigone hänger sig i sin gravkammare, och Herakles fräts sönder av gift och bränns levande på bål.

Om Aiskylos intresserar sig för politiken, religionen och den kosmiska ordningen, så är Sofokles' huvudsak individen, och kanske i synnerhet hur olika individers stolta livsprojekt så ofta krockar, både med varandra och med gudarnas nyckfulla vilja – med följderna av totalt haveri i blod och lidande. För att polemisera lite mot C-M Edenborgs förord: Sofokles hjältar *är* goda, så goda de nu kan vara i ett samhälle där de själva måste bekosta all sin godhet och moral och inte kan överlåta notan åt andra. Sofokles ska själv ha sagt, jämförande sig med Euripides: ”jag skapar [karaktärer] sådana som de bör vara, Euripides sådana som de är.”⁴ Den hedniska godheten är emellertid inte altruistisk. Skyldigheten att värna det egna jagets integritet och värdighet är primär. Den egna värdigheten är inte synonym med egenintresset – för bibehållen integritet och ära krävs även att man handlar riktigt mot andra människor. Men man får inte backa, inte ge vika, inte avstå någonting bara för att någon annan kräver det. Givetvis kommer denna värdighet allt som oftast på kant med andras värdighet, och med gudarnas avundsjuka – och det är därför livet är som det är: storslaget, och fasansfullt.

Sofokles' stil är jämn och klar – han är i själva verket så transparent i både stil och ämnesbehandling att det är svårt att få grepp om några karaktäristiska drag överhuvudtaget, några konkreta smaker som skulle vara sofokleiska. Han tycks ha varit självmedveten och teoretisk i sitt konstnärliga skapande och ska ha sagt om Aiskylos att ”förvisso gör han rätt, men utan att veta om det”.⁵ Han skrev teoretiska verk om dramet och har beskrivit sin egen utveckling som att han ”från att ha lekt med aiskyleisk *onkos* och sedan med en egen skarp, genomteknisk stil, därefter bytte ut detta mot den art av diktion som var den bästa och mest etiskt uttrycksfulla”.⁶ De bevarade dramerna är alla från den senare delen av Sofokles' karriär och torde höra till den stil han kallar den ”mest etiskt uttrycksfulla” (*ēthikōtaton*). Med etik menade grekerna inte i första hand moral, utan mänskligt handlande och karaktär i stort, sed och beskaftenhet.

Individen, den enskilda människan, är alltså Sofokles' huvudintresse. Hans karaktärrsskildring beundrades redan i antiken, och vid en jämförelse med Aiskylos ter sig hans hjältar synnerligen nyanserade och mänskliga. Medan Aiskylos' karaktärer är som ikoner, bärare av *en* känsla, *ett* motiv, *ett* djupt innejslat mänskligt ideogram som de ger uttryck för i otvetydiga, direkta parafraaser, är Sofokles' roller redan ”dialogiska” – de har komplicerade inre motiv som de diskuterar både med sig själva och med sina antagonister, varefter de handlar efter eget hjärta och, för det mesta, går under i blod och rök.

EURIPIDES

I sin samtid ansågs Aiskylos och Sofokles som de större dramatikererna, Euripides som den eviga trean – kanske inte minst på grund av Aristofanes' hänsynslösa mobbningskampanjer i komedierna. Men Euripides var populär i vissa kretsar. Aristofanes' motvilja är ett uttryck för hans stockkonservativa världsuppfattning, där han tar avstånd från alla moderna intellektuella trender i samtiden. Aiskylos och Sofokles sågs som relativt pålitliga och respektabla försvarare av religiösa traditioner och hävdvunna levnadssätt; Euripides däremot förknippades i sin samtid med den nya generationen av ifrågasättare – sofisterna, trendfilosofer som undervisade i talekonst och i konsten att ifrågasätta allt. Euripides var även intresserad av i våra ögon mer respektabel filosofi: enligt trovärdiga källor umgicks han i kretsen kring Sokrates (enligt en, kanske mindre trovärdig källa, missade Sokrates aldrig en uppsättning av Euripides), och han ska även ha varit lärjunge till naturfilosofen Anaxagoras. Symptomatiskt nog blev både Sokrates och Anaxagoras anklagade för gudlöshet av den athenska staten: den senare gick i landsflykt, den förre tömde som bekant giftbägaren.

Filosofernas rykte om sig som gudsförnekare och världsomstörtare kom att smitta av sig på Euripides, inte alldeles rättvist: ett par av hans viktigaste bevarade dramer, *Hippolytos* och *Backanterna*, handlar faktiskt om gudarnas makt, och

⁴ Aristoteles, *Poetiken*, kap. 25 (1460b).

⁵ Athenaios, *Deipnosophistae*, I 39 (22a–b).

⁶ Plutarchos, *Quomodo quis suos in virtute sentiat profectus*, 79b.

vikten av att ta denna på allvar, på det att deras gruvliga hämnd ej måtte drabba en. Men gudarnas makt hos Euripides är i stort sett enbart negativ; man finner knappast, som hos Aiskylos, föreställningen om religionen som ett värn och stöd i svårigheter. Undantaget är de fall där en gud får träda in och rädda en helt omöjlig situation undan katastrof: den berömda *deus ex machina*, en litterär konvention som hos Euripides ofta framstår som en synnerligen påklästrad och artificiell eftergift åt publikens smak. Man har tolkat gudarna hos Euripides framförallt som symboler för de irrationella krafterna i naturen och i människans inre, i många fall en trovärdig läsning.

Euripides är den mest ojämne eller ska vi säga varierade av de tre – vilket i hög grad kan bero på att fler än dubbelt så många dramer av honom har överlevt än av Aiskylos respektive Sofokles, varav nio stycken i ett relativt slumpmässigt urval, oberoende av de antika kritikernas omdömen. En del av hans tragedier har drag av ren underhållning och publikfrieri och har mycket gemensamt med den senare hellenistiska litteraturen, i synnerhet Menanders komedier. Som Edenberg nämner i förordet har Euripides en viss förkärlek för lyckliga slut. Andra åter, som till exempel *Trojanskorna*, är totalt nattsvarta betraktelser över mänsklig ondska, svaghet och utsatthet.

Euripides' stil är enkel och osmyckad, nästan vardaglig i dialogen, och hans lyriska språk är elegant och dekorativt, ibland en smula precöst och sockrat. Han förebådar den hellenistiska erans smak och blev också, bara någon generation efter sin död, den överlägset mest populära av de tre tragödnerna, vilket bland annat framgår av att han är den som oftast citeras hos senare författare, och vars verk är i överväldigande majoritet i återfunna papyrer med tragiskt innehåll.

Ett antal av Euripides' dramer har inte kunnat tas med i *De grekiska tragedierna*. Detta gäller *Cyklopen*, vårt enda fullständigt bevarade satyrspel, som av genremässiga skäl har fått utgå (den finns i svensk översättning av Björn Collinder, Natur och kultur, 1955). Ett par tragedier (*Rhesos* och *Herakles' söner*) tycks aldrig ha översatts till svenska, medan andra (*Andromache*, *Hekabe*, *Elektra*) fick svensk språkdräkt vid mitten av 1800-talet i versioner som är alltför gammalmodiga för att undgå att göra ett parodiskt intryck. *Helena* översattes härom året av Jan Stolpe och Lars-Håkan Svensson (Ellerström, 1996) och är därmed alltför färsk för denna samling. Ambitionen har även varit att minimera antalet översättare för att få en så jämn och konsekvent bild som möjligt av respektive tragöd.

OÄKTA DRAMER OCH INTERPOLATIONER

Radikalism och ifrågasättande är numera en dygd inom vetenskapen. Inom textkritiken har det inneburit att man i högre grad än tidigare har vågat ifrågasätta integriteten och äktheten hos de texter som har traderats från antiken. I fråga om tragedierna har man kunnat visa, på bland annat stilmässiga grunder, att flera partier i texterna med största sannolikhet inte har tillkommit av författarens egen hand utan är senare tillägg, i första hand av skådespelare och regissörer som satt upp dramerna efter upphovsmännens död. Man har även ifrågasatt huruvida ett par av tragedierna överhuvudtaget kan ha författats av sina påstådda upphovsmän. Det anses nu allmänt (dock ej enhälligt) att *Den fjättrade Prometheus* inte kan ha skrivits av Aiskylos; därtill avviker språk, stil och struktur alltför starkt från hans övriga bevarade produktion. En teori är att den är författad av sonen Euforion, som uppfört det som ett verk av fadern efter dennes död, men bevis saknas. Euripides' drama *Rhesos* anses likaså oäkta, vilket inte behöver bekymra oss då det aldrig översatts till svenska och sålunda inte har tagits med i *De grekiska tragedierna*. Euripides' *Ifigenia i Aulis* lämnades ofullbordad vid författarens död och har färdigställts i efterhand, förmodligen av sonen Euripides d.y. I den senaste standardutgåvan av den grekiska texten av detta drama har utgivaren James Diggle markerat med fyra grader av sannolikhet vilka verser som är "äkta" eller "falska",⁷ en nivå av kritisk sofistisering som inte har kunnat tas efter här. Det kan nämnas att dramats inledning, fram till den första körsången, "knappast är av Euripides" (Diggle), liksom slutet. I slutet av Aiskylos' *De sju mot Thebe* dyker Oidipus' döttrar Antigone och Ismene upp, samt en härold med en beskäftig utläggning om det politiska läget. Detta antas med goda skäl vara interpolationer av en regissör som har satt upp dramat som en "prequel" till just *Antigone*. Man har även föreslagit att de mindre inspirerade slutverserna av *Agamemnon* och *Kung Oidipus* är sentida interpolationer, likaså Kreons återkomst och dialog med Oidipus och Antigone i slutet av *De fenikiska kvinnorna*.

⁷ *Euripidis fabulae*. Ed. J. Diggle, vol. 3 (Oxford 1994), s. vi, 358–425.

DEN GREKISKA TRAGEDIEN I VÄSTEUROPA – EN MIKROHISTORIK

För oss börjar egentligen den grekiska tragedien på femtonhundratalet. Turkarnas erövring av det sista av Östrom – Konstantinopel faller 1453 – innebar att en mängd grekiska manuskript flydde västerut, huvudsakligen till Italien, tillsammans med de lärda grekerna. Ungefär samtidigt uppfinnar Gutenberg tryckpressen. Den västerländska renessansen är född. På 1500-talet börjar man på allvar intressera sig för grekisk litteratur, och eldsjälens Aldus Manutius trycker i Venedig editioner av tragödierna: Sofokles 1502, Euripides 1503, Aiskylos 1518. Under femtonhundratalet är den grekiska tragedien framförallt en sak för språglärda renässanshumanister, men snart nog väcks den litterära parnassens intresse, så till den grad att man snart kommer att betrakta den klassiska litteraturen, och tragedien i synnerhet (och i allra största synnerhet så som den uttolkas och definieras av Aristoteles i *Poetiken*), som ett absolut rättesnöre för all allvarligt syftande litteratur. Den litterära klassicismen är därmed född. Den är stammen i den moderna västerländska litteraturhistorien och den tradition som alla sedan har att ställa till: anamma, frigöra sig ifrån, åter hämta inspiration från, åter förkasta. Den första striden står mellan *de antika* och *de moderna* under Frankrikes *grand siècle*: sextonhundratalet. Aristoteles' litterära regler och hierarkier ifrågasätts inte – striden står framförallt om huruvida den moderna konstnären har rätt att behandla moderna ämnen, eller om han, som de gamla mästarna, bör hålla sig till den klassiska mytologin. Jean Racine (1639–99) skrev bland annat *Andromaque*, *Iphigénie* och *Phèdre* enligt de antika reglerna – stränga, hyperklassicistiska kvinnodramer baserade på Euripides' texter, åtydande Aristoteles' (*Poetiken*) och Horatius' (*Ars poetica*) regler som vidareutvecklats och ytterligare stramats åt av den fruktade kritikern och litteraturteoretikern Nicolas Boileau.

Drygt hundra år senare tog romantiken fart i Nordeuropa. Man förkastade inte de klassiska författarna, däremot klassicismen. Åter till det ursprungliga, det grekiska: Homeros, inte Vergilius; Aiskylos, inte Euripides; Platon, inte Aristoteles. Samtidigt breddas det vetenskapliga studiet av antiken. Från att ha sysslat nästan uteslutande med den traderade texten och ordalydelsen hos de antika författarna börjar man, i första hand i Tyskland, att ägna sig åt hela det historiska komplex som antiken utgjorde: historia, religion, vaser, mynt, byggnader, fakta. Hellenofilin breddade ut sig i England och Tyskland. I Sydeuropa hade man alltid filterat grekerna via latinet och Rom; germanerna tyckte sig nu känna en djupare affinitet med grekerna själva – i synnerhet tyskarna, som på allvar hävdade en djup samhörighet mellan den grekiska och den tyska kulturen, i kontrast mot de "dekadenta" romanska civilisationerna.

Goethe skriver en egen version av *Iphigenie auf Tauris* (slutversion 1787) och låter efter att ha tagit över chefskapet för Weimars Hoftheater sätta upp flera av de ursprungliga grekiska dramerna i översättning. Dessa uppsättningar, tillsammans med det stora uppsvinget för klassiska studier och August Wilhelm Schlegels föreläsningar om den grekiska tragedien i början av 1800-talet, leder till att tragedierna snart blir en del av standardrepertoiren på tyska teatrar. Populärast var *Antigone*, som bland annat gavs i en berömd uppsättning i Potsdam 1841, med ouvertyr och körpartier tonsatta av Felix Mendelssohn-Bartoldy.

Ett klassicerande och idealiserande drag lever kvar i synen på tragedien genom hela 1800-talet. Det så kallade "marmoridealet" kommer under attack först i slutet av seklet och i början av nästa. Den klassiske filologen Friedrich Nietzsche kom redan 1872 ut med den lilla stridskriften *Tragediens födelse*, där han betonar det irrationella, dionysiska i det grekiska dramat, i kontrast till det upphöjda, förnuftiga och apolliniska, vilket i Goethes, Schillers och Winckelmanns anda dittills setts som tragediens utmärkande drag. Nietzsche går även till storms mot den kvardröjande romantiken, den anda av idealistisk andlighet i vilken allt draperas i 1800-talets Tyskland och vilken han ser som direkt antipolär till det grekiska i allmänhet och det tragiska i synnerhet. Hans svenske lärjunge Vilhelm Ekelund introducerar denna "hårda" föreställning om tragedien på svenska i essäsamlingen *Antikt ideal* (1909, citerad ovan). I England företräder T. S. Eliot, påhållnad av Ezra Pound, en antiromantisk syn på tragedien, i synnerhet vad gäller stilen, där han hävdar klassisk klarhet och enkelhet gentemot det överlastade, blomsterprydda språk i vilket tragedierna, och klassikerna överhuvud, begravdes levande av litterärt insnöade översättare så sent som ett halvsekel efter drottning Viktorias död.

Freud inspireras till sin teori om oedipuskomplexet av Sofokles' drama och får stort genomslag bland litteratörer. Eugene O'Neill publicerar en freudianskt inspi-

rerad, modern version av Aiskylos' *Orestien: Mourning becomes Electra* (1930).

Under det senare 1900-talet förvandlas den grekiska tragedien mer och mer till litteraturhistoria, till en angelägenhet för specialister och entusiaster. Det är svårt att veta på att den skulle ha haft någon särskild betydelse för efterkrigs-generationernas författare, dramatiker och filmskapare. Ett undantag är Pier Paolo Pasolini som filmatiserade *Kung Oidipus (Edipo re, 1967)* och *Medea* (1969). I de senare årens uppsättningar av tragedierna har man gärna försökt överföra handlingen till samtida miljö och i möjligaste mån eftersträvat att beröra politiskt aktuella spörsmål.

ÖVERSÄTTNING OCH ÖVERSÄTTARE

Förutom de tre tragödnerna får vi i *De grekiska tragedierna* stifta bekantskap med fyra – ursäktat uttrycket – ädelhumanister av den gamla stammen: översättarna Tord Bäckström (1908–91), Björn Collinder (1894–1983), Emil Zilliacus (1878–1961) och Hjalmar Gullberg (1898–1961). Av dessa var endast Zilliacus klassisk filolog till yrket, men alla fyra var barn av en generation där kunskap i de klassiska språken var ett *sine qua non* för var och en som tänkte sig en karriär i vitterheten, i det akademiska såväl som i den övriga offentligheten.

Emil Zilliacus, av den framstående finska kultursläkten, stred för Mannerheim och de vita i inbördeskriget 1918 och hann därefter med att översätta en stor mängd grekisk dramatik och lyrik, skriva formsträng poesi i den franska parnass-skolans efterföljd, författa flera essäböcker och reseskildringar samt slutligen tjänstgöra som professor i antikens litteratur vid Helsingfors' universitet intill pensioneringen 1945.

Björn Collinder var språkforskare, professor i finsk-ugriska språk i Uppsala och har förutom Sofokles gjort ansedda översättningar av *Eddan, Kalevala* och Shakespeares, "på en mycket kärnfull svenska" enligt *Nationalencyklopedien*.

Hjalmar Gullberg är välkänd som diktare. Men han läste också klassiska språk och litteraturhistoria i Lund och har utöver de här medtagna Euripides-dramerna även översatt Sofokles' *Antigone*.

Tord Bäckström var en fruktad konst- och teaterkritiker i Göteborg, och han ägnade sig också själv åt bildkonsten. Bäckström har förutom Euripides' texter även översatt flera komedier av Aristofanes.

Alla de fyra översättarna följer i grund och botten de "filologiska" principer som sedan slutet av 1700-talet har gällt för svenska översättningar av grekisk och latinsk vers. I översättningarna eftersträvas semantisk ekvivalens i den mån en sådan går att återge i acceptabel svensk språkdräkt. Versmåttet bibehålls i de talade, "recitativa" passagera, det vill säga de icke-lyriska jamberna, anapesterna och trokéerna.⁸ I de lyriska, ursprungligen sjungna passagera, där originaltextens versmått ofta är extremt komplicerade, tar sig översättarna med nödvändighet metrisk friheter. Den som har gjort det mest ambitiösa försöket att faktiskt återge dramats lyriska versmått i översättningen är Björn Collinder med sin

⁸ Forngrekiskan saknar tryckaccent och bygger sin verskonst på växlingen mellan långa och korta stavelser. Den s. k. musikaliska accenten, som förekom i såväl grekiskan som andra äldre indoeuropeiska språk (t. ex. latin och sanskrit), innebar höjt tonläge, inte tryckbetoning, och var likgiltig i rytmiska sammanhang. Mycket har skrivits med stort engagemang om skillnaden mellan antik och modern rytm. Det finns dock likheter, vilket gör att man kan återge enklare rytmer relativt väl på en del moderna språk. I svenskan sammanfaller generellt sett vår tryckaccent med lång stavelse (inklusive kort vokal före lång konsonant), och saknas vid kort stavelse, varför flera av de forngrekiska versmåten passar oss väl, även om för all del tryckaccenterna för grekerna skulle ha tett sig barbariska och klumpigt övertydliga.

Grekiskan använder förutom lång (—) och kort (⏏) i vissa positioner i versen även något som kallas anceps (x), vilken kunde fyllas med antingen lång eller kort stavelse. I svensk översättning ersättes denna vanligen med kort (obetonad) stavelse i jambisk och trokéisk vers. I vissa rytmer, t. ex. anapesten, kan två korta stavelser ersättas med en lång (—). Den grekiska metrikken accepterar även ibland att en lång stavelse löses upp i två korta, vilket är svårare att förena med ett rytmiskt system med tryckaccent och bör undvikas i svenska anapester.

De recitativa versmåten ser ut som följer: (1) jambisk trimeter, standardversmåttet i dialog: x—⏏x—⏏x—⏏x—⏏— *Må ej för mycken klökskap bringa dig på fäll*; (2) anapestisk marsch, även i dialogiska partier hos den sene Euripides: — — — — — [etc.] — — x *Må virvelstörmar och åska och blixt och regnstinna vindar på vrédgat häv dem alla bringa om livet*; (3) katalektisk (= "avhuggen", d.v.s. en stavelse saknas på slutet) trokéisk tetrameter — ⏏x—⏏x—⏏x—⏏x— *Kállad av din vilda klågan här jag stigit úr min gráv*.

Sofokles. I förordet till *Antigone* säger han sig ha ”återgivit grundtextens rytm trognare än vad Felix Mendelssohn har gjort i sin musik”, och det stämmer nog; i de flesta fall lyckas han troget följa grekiskans versmått. Vad gäller metern kan även nämnas att Zilliacus i samtliga sina översättningar, liksom Gullberg i *Alkestis* och *Medea*, har valt att återge den ursprungliga jambiska trimetern med blankvers, alltså med femfotad jamb istället för sexfotad, förmodligen då de ansett att detta versmått har en större hemortsrätt i svenskan, möjligen med ett öga på engelska och tyska översättningar och klassiserande vers.

Passande nog har den mest gammalmodige översättaren tagit hand om den mest gammalmodige poeten – Emil Zilliacus’ svenska Aiskylos innehåller en stor mängd ålderdomliga vändningar, som dock står i samklang med originalets ofta arkaiserande språk. Han undviker i möjligaste mån lånord, i synnerhet från franskan och latinet, och både ordvalet och versformerna har drag av fornnordisk diktning, inklusive bruket av allitteration (i mindre utsträckning i *Trojanskorna*). Gullberg följer ungefär samma riktlinjer vad beträffar språket, men där är större elegans och färre arkaismer i hans Euripides – vilket stämmer väl överens med originalets språk. Hans lyriska översättningar är antikiserande, gärna daktyliska.

Zilliacus’ och Gullbergs översättningar tillkom i början av trettioalet (med undantag för Euripides’ *Trojanskorna*, 1952); Collinders och Bäckströms huvudsakligen under sextio- och sjuttioalet. De båda senare är naturligt nog modernare och kanske även mindre språkpuristiska än de äldre. Ingendera gör dock moderniteten till en dygd. Både Collinder och Bäckström undviker lånord som har alltför uppenbart främmande ursprung, varvid Collinder är strängare. Han väjer däremot inte för att mynta egna ordbildningar och -sammansättningar. Han eftersträvar som sagt att troget följa de lyriska versmåten i översättningarna – en ingående diskussion om metriken återfinns för övrigt i förordet till hans *Antigone* (1954, s. 9–12).

Tord Bäckström eftersträvar en ledig och naturlig svenska utan att göra våld på meter och innehåll, och han accepterar en del moderniteter. I sitt förord till *Backanerna* (1954, s. 19) beskriver han de lyriska passagerna som återgivna i ”fri dityrambisk vers”, men även hos honom förekommer ibland drag av fornnordisk skaldekunst i lyriken.

Sofokles och Euripides – i synnerhet den senare – är friare i sitt bruk av det jambiska versmålet än Aiskylos, vilket återspeglas i både Collinders och Bäckströms översättningar.

SVÄRIGHETER

Den samtida publiken antogs känna till de myter och gestalter som behandlades i tragedierna, eller åtminstone hålla god min och nicka igenkännande. Vi sentida må ursäktas om vi inte har namn som Teleutas, Eurysteus och Aglauros helt aktuella. Någon kommentar gives inte i *De grekiska tragedierna*. Till skillnad från tragödnernas ursprungliga publik har vi förmånen av i stort sett gratis tillgång till information. Det är bara att gå och slå upp på biblioteket, eller surfa om man föredrar det. För de mer obskyra mytologiska gestalterna kan rekommenderas Carlos Parada, *Genealogical guide to Greek mythology* (Göteborg: Paul Åström, 1993) eller som en sista utväg: W. H. Roscher m.fl., *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* (Leipzig 1884–1937).

⁹ Bäckström avser det som vanligen kallas daktylo-epitritisk vers, där segmenten –UU– och –U– omväxlar i fritt sammansatta sekvenser, t.ex. *Vore jag i min ungdoms kraft I skulle jag svinga en låns i strid I sāmman mēd de ūnga i Thēbe* (–U–UU–U–|–UU–UU–U–|–U–U–UU–X).

BIBLIOGRAFI

Aiskytos

- Aischylos, *Agamemnon*. Tolkad av Emil Zilliacus. Stockholm: Geber, 1929.
 Idem, *Gravoffret*. Ibidem, 1929.
 Idem, *Eumeniderna*. Ibidem, 1930.
 Idem, *Den fjättrade Prometheus*. Ibidem, 1931.
 Idem, *De sju mot Thebe*. Ibidem, 1932.
 Idem, *De skyddssökande*. Ibidem, 1933.
 Idem, *Perserna*. Ibidem, 1934.

Sofokles

- Antigone: Tragedi av Sofokles*. Översatt av Björn Collinder. Stockholm: Geber, 1954.
 Sofokles, *Antigone. Filoktetes*. Stockholm: Forum, 1965.
 Idem, *Kung Oidipus. Elektra*. Ibidem, 1972.
 Idem, *Oidipus i Kolonos. Ajas. Kvinnorna i Trachis*. Ibidem, 1974.

Euripides

- Euripides, *Hippolytos*. Tolkad av Hjalmar Gullberg. Stockholm: Geber, 1930.
 Idem, *Medea*. Ibidem, 1931.
 Idem, *Alkestis*. Ibidem, 1933.
 Idem, *Trojanskorna*. Tolkad av Emil Zilliacus. Stockholm: Geber, 1952.
 Idem, *Backanerna*. Från grekiskan av Tord Bäckström. Illustrationer av Niels-Henry Mörck. Göteborg: Albert Ekmans Fond, 1954.
 Idem, *Orestes. Backanerna*. Översättning av Tord Bäckström. Stockholm: Forum, 1958.
 Idem, *Ifigenia i Aulis. Ifigenia i Taurien*. Ibidem, 1965.
 Idem, *Herakles. Ion*. Ibidem, 1966.
 Idem, *De fenikiska kvinnorna. De skyddssökande*. Ibidem, 1970.