

Nobelpriset i litteratur
– ett nytt sekel

av
Kjell Espmark



SVENSKA
AKADEMIEN

Nobelpriset i litteratur – ett nytt sekel

av

Kjell Espmark



SVENSKA
AKADEMIEN

ISBN 978-91-8020-526-9
Utgiven av Svenska Akademien Stockholm 2021

INNEHÅLL

BAKGRUND	7
PRISSET TILL GRASS – EN SUMMERING	11
VITTNESLITTERATUREN	13
I FÅGELPERSPEKTIV – VIDGNINGEN AV MÅLSÄTTNINGEN	21
TOMAS TRANSTRÖMER – DET NORDISKA PROBLEMET	30
NOBELKOMMITTÉN	33
»DEN POLITISKA INTEGRITETEN«	37
NOBELPRISET OCH VÄRLDSLITTERATUREN	43
ETT RIKTMÄRKE	47

BAKGRUND

Under de två första decennierna av 2000-talet får Nobelpriset i litteratur en delvis ny karaktär. Begreppet »vittneslitteratur« blir viktigt men även i övrigt vidgas fältet på ett väsentligt sätt och nya värderingar träder fram.

Redan det första seklet såg emellertid flera, ibland spektakulära skiften. Alfred Nobels ord att litteraturpriset skulle gå till »det utmärktaste i idealisk riktning« fick till en början en starkt konservativ tolkning som med tiden lämnade plats för läsningar i en helt annan anda. I själva verket har varje ny generation inom Svenska Akademien gjort sin tolkning av testamentet utifrån sina värderingar. Carl David af Wirsén och hans akademi läste Nobels formel som ett krav på lojalitet mot altaret, tronen och familjen men också som en fordran på »en hög och sund idealitet«. Man såg med andra ord i priset inte bara en *litterär* belöning. Pristagarens verk skulle utmärkas av »en verklig ädelhet ej blott i framställnings- utan i uppfattningssätt och livsåskådning«. En konservativ idealism, övertagen från det officiella Sveriges filosof C.J. Boström, slog här följe med en klassicerande estetik, övertagen från Goethes och Hegels epok.

Med sådana kriterier kunde man förkasta Tolstoj, Ibsen och Zola för att i stället hylla Bjørnson, Kipling och Heyse. Dessa värderingar hade tidigare präglat Wirséns och Akademiens kamp mot det moderna genombrottets kritiker och författare i Norden, i första hand Brandes, Ibsen och Strindberg. Nobels testamente gav Wirsén – som kallats den romantiska idealismens Don Quijote – tillfälle att föra ut en provinsiell kampanj på den internationella litteraturens fält. Det var en tillämpning som låg långt från Nobels egna värderingar. Med sina drag av rebell och fritänkare och med sin beundran för Tolstoj skulle han ha reagerat starkt inför Akademiens tidiga Nobelprispolicy.

1920-talet innebar en avgörande brytning med den trånga, litteraturstrategiskt betingade tolkning av begreppet »idealisk« som Wirsén lanserat. Nyckelordet blev nu »vidhjärtad humanitet«, en beteckning som gjorde det naturligt att ge priset till den tidigare förkastade Anatole France. En ny generation, företrädd av ständige sekreteraren Erik Axel Karlfeldt och Nobelkommittéordföranden Per Hallström, städade ut kraven på en teistisk gudsuppfattning och en livs- och samhällssyn i linje med Boströms tänkande. Men man behöll en klassicerande syn på litteraturen, med den återkommande formeln »den stora stilen« som riktmärke. Det betydde att man alltjämt satte Goethe på piedestal men vidgade idealet till att omfatta »den klassiska realismen« under 1800-talet, med en höjdpunkt i den tidigare förskjutne Tolstoj. Akademien stod därmed i tyst förbund med de klassicerande rörelserna i 1920-talet, såväl i svenskt konstliv som ute i Europa. Med en sådan måttstock var Akademien däremot främmande för de nya vitala strävandena i den samtida litteraturen. Den kunde 1929 uppskatta Thomas Manns *Buddenbrooks* – ett mästerverk som närmar sig »den klassiska realismen hos Tolstoj« – men gick med sårande tystnad förbi *Der Zauberberg*. På ett par punkter kunde denna tvehågsna akademi dock reparera den wirsénska akademiens tillkortakommanden. Man kände nu igen »den stora stilen« hos W.B. Yeats, tidigare förkastad för sitt symbolistiska »dunkel«. Hos G.B. Shaw, en gång avvisad för en »alltför brutal« styrka, kunde man urskilja »en i sin kärna idealistisk och human grundåskådning«. Det var den nya, mer generösa tolkningen av begreppet »idealisk« som slog igenom.

30-talets akademi prövade en ny policy utifrån Nobels allmänna fordran att prisen skulle tilldelas dem som »gjort mänskligheten den största nytta«. Den kunde sägas betrakta denna mänsklighet som de aktuella diktverkens tänkta läsare. Det betydde att den mer exklusiva litteraturen – framför allt poesin – uteslöts. Det var »den vanlige läsaren« man gick till mötes. Med denna inriktning på det allmänt tillgängliga kunde Akademien hylla uppburna prosaister, från storsäljaren Sinclair Lewis 1930 till Pearl Buck 1938. De enda

verkligt betydande författare som belönades detta decennium var de två dramatikererna Luigi Pirandello och Eugene O'Neill. Samtidigt stretade den mer konservativa opinionen inom kretsen hela decenniet emot Hermann Hesse som föreslagits av Thomas Mann redan 1931 och lanserades av Anders Österling.

För en yngre falang inom Akademien stod det nu klart att den litterära Nobelinstitutionen befann sig i allvarlig kris. En paus i Nobelarbetet under andra världskriget gav dem som delade Österlings värderingar tid att formera sig. Den nya policy de utbildade innebar en radikal brytning med det föregående, populistiskt anstrukna skedet. Akademien ville nu satsa på »banbrytarna« inom litteraturen. Det var en tolkning av testamentet som liksom inom de naturvetenskapliga kommittéerna ville bana väg för nya upptäckter och nya metoder.

Den nya principen kom till uttryck i priset till Hesse 1946, följt av pris till André Gide, T.S. Eliot och William Faulkner, alla djärva förnyare. I motiveringen för priset till Eliot talas uttryckligen om hans »märkliga insats som banbrytare inom nutida poesi«. I sitt tal ställde Österling bredvid Eliots »storslagna diktexperiment« *The Waste Land* ett samtidigt, »i modern litteratur än mer sensationellt verkande pionjärbete, irländaren Joyces mångomtalade *Ulysses*«. Med de orden sträckte Österling ut 1948 års Nobelhyllning till det föregående skedets största och nu irreparabla försummelse.

Samtidigt gavs nyckelordet »idealisk« en vidare tolkning. Det är talande att den nya listan börjar med Hesse vars »etiska anarki« på 30-talet ansetts svära mot testators syften. Året därpå gällde det att lotsa André Gide förbi de moraliska hindren; för vissa ledamöter var hans homosexualitet ett problem.

Drygt två decennier senare ställde en annan banbrytare, Samuel Beckett, den nya generösa tolkningen av Nobels föreskrift på ett än hårdare prov. Hans mörka världsbild stod i fleras ögon i vägen för ett pris i »idealisk riktning«. Karl Ragnar Gierow fann här den förlösande formeln: det är först vid »botten« som »den pessimistiska tankens och diktens uppenbarelseunder verkar«. Utifrån Becketts djupa känsla för »människans sanna värde« urskilde Gierow »den

inneboende reningen, den livgivande kraften *trots allt*« i diktarens svartsyn.

Kriteriet »banbrytare« förlorade i betydelse allt eftersom det internationella avantgardets epok blev historia och kom i stället att tillämpas på förnyarna inom specifika språkområden. Om Naguib Mahfouz från västlig synpunkt ter sig som en förvaltare av arvet från Flaubert och Thomas Mann är han sålunda i den arabiska världen skaparen av dess samtida romankonst. På liknande sätt är Gao Xingjian den som »öppnat nya vägar för kinesisk romankonst och dramatik«.

1978 innebär genombrottet för en ny policy som i och för sig kunde innesluta förbisedda »förnyare«. Lars Gyllensten hade redan 1971 formulerat kriterierna för en »pragmatisk besinning« i valet mellan kandidaterna. Den tog sikte på prisets »nytta« och ville lyfta fram det otillräckligt uppmärksammade antingen det gällde att stödja »en originell och nyskapande författare«, »en försummad men fruktbar litterär genre« eller »ett otillräckligt uppmärksammat språk- eller kulturområde«. Genom att fästa uppmärksamheten på viktiga men obeaktade författare hoppades man ge världspubliken mästerverk den annars skulle gå miste om och samtidigt skänka ett viktigt författarskap de läsare det förtjänade.

Sitt genombrott fick denna »pragmatiska« policy 1978 med priset till den då fullständigt okände Isaac Bashevis Singer, som inom kort blev en av världens mest lästa författare. Det följdes av pris till de internationellt lika obeaktade Odysseus Elytis, Elias Canetti och Jaroslav Seifert. En särskild betydelse fick kriteriet för poesins del. I ingen tidigare period hade poeterna uppmärksammats så som åren 1990-96 då fyra av de sju prisen gick till Octavio Paz, Derek Walcott, Seamus Heaney och Wisława Szymborska, alla dessförinnan okända för den internationella publiken.

PRISET TILL GRASS — EN SUMMERING

Pristagaren seklets sista år, Günter Grass, aktualiserar flera av de frågor som upptagit de föregående decenniernas diskussion. Från en synpunkt sett var han den som mer slående än någon annan sammanfattat det århundrade man nu såg gå mot sitt slut. I den mån Akademien tänkt sig att accentuera den aspekten just 1999 blev den förekommen av Grass själv som det året utgav *Mein Jahrhundert*. Men Akademiens diskussion sammanfattade också den en hel del av seklets argument.

1972 vägdes Heinrich Böll och Günter Grass mot varandra utifrån ett och samma kriterium – de hade båda verkat »förnyande inom tysk litteratur«. Men Bölls insats var, som Gierow underströk i sitt tal till pristagaren, »inte ett formexperiment« utan en fråga om »en pånyttfödelse ur förintelse, om återupptäckt liv, om en odling, härjad av järnnätter«, som på nytt bar skörd, »all världen till glädje och fromma«. Det var, sammanfattar Gierow, sådant Nobel »menade att hans pris skulle belöna«.

Det betyder att den främste företrädaren för en *moralisk* renäsans på Tredje rikets ruiner – med uttryckligt åberopande av Nobels intentioner – föredragits framför landets främste representant för vad som alltför snävt definierats som »formexperiment«. Valet förde ut Grass ur prisöverläggningarna för många år och gav plats för en diskussion om en nedåtgående kurva i hans konstnärskap. Det återstod för 90-talets förnyade akademi att ta upp kandidaturen från andra utgångspunkter.

En passus i testamentet som spelat en viss roll i 1900-talets Nobelarbete är begränsningen till arbeten »under det förlupna året«, en bestämmelse som i stadgan mildrats till »de nyaste resultaten«; äldre arbeten kommer i fråga »allenast i händelse deras betydelse först under senaste tiden blivit ådagalagd«. Grass tidiga, tunga insats med *Die Blechtrommel* riskerade därmed att föras ut

ur bilden. Men tillägget »först under senaste tiden blivit ådagalagd« är aktuellt just här. De gångna åren hade förtydligat Grass roll som energikälla i litteraturen. 1972 var han ännu en förnyare utan efterföljare. På senare år hade han hyllats som föregångare av författare som Salman Rushdie, Nadine Gordimer, Gabriel García Márquez, António Lobo Antunes och Kenzaburo Oe. Författaren till *Die Blechtrommel* hade till sist fått sin plats inte bara som en förnyare inom tysk litteratur utan också som en betydelsefull föregångare på det internationella planet.

En yngre generation inom Akademien hade också ställts inför ett betydligt mer omfattande författarskap. Prismotiveringen återkallar en ny sida av Grass, den fabulöse historikern, detta med särskild accent på historiens glömda ansikte. Utan att förbise verk som *Der Butt*, med dess början i historiens gryning, har man helt naturligt fokuserat på vad ständige sekreteraren, Horace Engdahl, i sitt tal till pristagaren kallar »den store utfrågaren av vårt sekels historia«; att ge denne utfrågare seklets sista pris var »ett lätt beslut«. Det val som väntat så länge fann med andra ord sitt perfekta ögonblick just vid slutet av det skede som Grass sammanfattat på ett ojämförligt sätt.

Men valet av Grass vid seklets slut har också en annan innebörd. Prisen till Hesse, Gide, Eliot och Faulkner inledde ett halvsekel präglad av värderingar i fas med den samtida litteraturen och av en mer vidsynt tolkning av föreskrifterna. 1999 års pris ger en antydning om i hur hög grad Akademien lyckats göra litteraturpriset till ett *litterärt* pris. 1972 års hänvisning till moraliska värden på bekostnad av en experimentell konst skulle vara svår att föreställa sig i sekelskiftets akademi. Det kan också noteras att man uttryckligen förbigår de politiska implikationer som gjort Grass då senaste roman, *Ein weites Feld*, omstridd i hans hemland. Engdahl understryker i sitt tal att 1999 års prismotivering inte rymmer någon reservation av det slag som drabbat Thomas Mann (och *Der Zauberberg*).

VITTNESLITTERATUREN

En ny policy signaleras av det Nobelsymposium som Svenska Akademien med anledning av prisets hundraårsjubileum arrangerade 4–5 december 2001 under rubriken »Witness Literature«. Bland inbjudna talare märktes tre tidigare pristagare, Nadine Gordimer, Kenzaburo Oe och Gao Xingjian, och två blivande vinnare, Herta Müller och Imre Kertész. Ytterligare tre deltagare, Timothy Garton Ash, Nuruddin Farah och Li Rui, hade också de en internationellt framträdande ställning.

Initiativtagaren till symposiet, Horace Engdahl, konstaterade att begreppet vittneslitteratur var relativt nytt och ännu inte hade klart definierats av kritiken eller litteraturvetenskapen. Bara ett kvartssekel tidigare hade Elie Wiesel utpekat genren som vår tids litterära innovation: »Om grekerna uppfunnit tragedin, romarna episteln och renässansen sonetten, har vår generation uppfunnit en ny litteratur, vittnesmålets.« Wiesel överdriver det nya i fenomenet, finner Engdahl, men han sätter fingret på den djupaste förändringen i litteraturen efter modernismens genombrott. Det som placerat vittnesmålet i centrum är vår fasa över det systematiska utsuddandet av minnet i totalitära samhällen.

Det exempel som här helt naturligt erbjudit sig är ett verk från samma tid som Wiesels yttrande, nämligen Aleksandr Solzjenitsyns *Gulagarkipelagen*. Författaren kallar det själv ett litterärt verk. Det är till skillnad från historiska arbeten ett verk baserat på vittnesmål från det ryska lägersystemet och på författarens förmåga som tidigare fångade att ge den rätta innebörden åt offrens ord. En olikhet är också att skeendet inte är avslutat; för vittnena och deras uttolkare upphör det aldrig att utspelas. Solzjenitsyns prosa stryker ut tiden mellan brottet och vår läsning om det.

Introduktionen till seminariet inte bara preciserar ämnet och ger en distinkt exemplifiering. Den låter också förstå att det nya

fokus som nu tillkommer redan resulterat i ett av Nobelhistoriens mest uppmärksammade val – det av Solzjenitsyn. Men det stannar inte vid det namnet. De tre pristagare som inbjudits till symposiet exemplifierar på skilda sätt vittnesmålets roll i sammanhanget.

Det var inte oväntat att Nadine Gordimer, som så ofta vittnat om det sydafrikanska rasförtrycket, visade sig utomordentligt ägnad att precisera symposiets ärende. Med hänvisning till den aktuella upplevelsen av 11 september såg hon vittneslitteraturens uppgift inte i den omedelbara bilden, i beskrivningen av händelseförloppet, utan i »depths of revealed meaning»: »It is in the tensions of sensibility, the intense awareness, the antennae of receptivity to the lives among which writers experience their own as a source of their art.« Insikten om vad som hänt kommer från vad som tycks förneka verkligheten – omformningen av händelser, motiv, känslor, reaktioner från det omedelbara till »the enduring significance that is meaning«.

För denna fördjupade innebörd finns det självfallet inte någon given stil eller form. Det språkliga uttryck som är det rätta i ett fall duger inte i ett annat. Ett vittnesmål kräver den prövade eller oprövade kombination av medel som är det unika uttrycket för *händelsen bortom händelsen*, för dess förflutna liksom dess framtid.

Kenzaburo Oe kunde utifrån sin upplevelse av atombombernas verkan i Hiroshima och Nagasaki tillfoga det nödvändiga i att vittnesmålet, med den ryska formalismens ord, genomgår en »defamiliarisering«, den upprepade »tvättning« av det skrivna som till sist låter det oerhörda kännas igen som det som verkligen hänt. I den processen måste vittnet inte bara låta de andras röster eka i sin egen utan också införliva allt det som utarbetandet tillfört. Det är en process som på en gång kan nå fram till en beskrivning av det obeskrivliga och omskapa författaren till den nye intellektuelle som den nära framtiden kräver.

Den tredje Nobelpristagaren, Gao Xingjian, betonade, mot bakgrund av den hårda politiska verklighet han upplevt på sitt eget skinn, det nödvändiga i att bryta sig loss från varje ideologi om litteraturen ska kunna vittna om människan och hennes

existentiella predikament. Det betyder inte att en sådan litteratur undviker politiken som innehåll; den tar däremot avstånd från den som avsikt. Och när det gäller skilda tabun, politiska, sociala eller religiösa, talar vittneslitteraturen för det kompromisslösa oberoende och den andliga frihet som en författare passionerat söker. Vad denne kan tillföra är sin ytterligt skarpa sensibilitet: »Everything suddenly becomes lucid, and the writer can almost physically experience even that which he has never experienced.« Men denna perceptionsförmåga stakar samtidigt ut författarens uppgift: »What more can a writer do but leave a testimony of his times?»

Också två kommande pristagare lämnade bidrag till definitionen av den nya genren. I en framställning full av sinnliga minnesbilder, inte minst från barndomen, poängterade Herta Müller att hon inte uppfattar det som vittnesmål när hon skriver. Hon frågade sig rentav om litteraturen *kan* bära vittne. När livet inte längre är begripligt faller ju orden samman. Alla diktaturer missbrukar språket och det föreskrivna talet blir lika fientligt som varje annan ovärdighet. Hon hade själv fått uppleva hur förtrycket kröp närmare och närmare. Sedan hon vägrat ställa upp som angivare fick hon själv känna på allt hennes vänner berättat om förhör, husrannsakan och dödshot. Det var därför hon visste hur fruktan kan vidga ens synfält och vad vänskap innebär när man inte är säker på att leva från den ena dagen till den andra. Det är inte minst detta vidgade perspektiv som tillsammans med misstron mot det erbjudna språket konstituerar Herta Müllers bild av vittneslitteraturen.

Imre Kertész är den som tillsammans med Primo Levi hade kunnat ge den mest initierade preciseringen av lägerskildringens problematik. Tyvärr uppfyller hans bidrag till symposiet inte sådana förväntningar. Vad han i föredraget »The freedom of self-definition« närmast vittnar om är den diskriminering som ligger i »collective labelling«, det system nazisterna skapade. Hans roll som vittne anges i allmänna termer som den judiske författarens: »I am a chronicler of an anachronistic condition, that of the assimilated Jew, the bearer and recorder of this condition, and a harbinger of its inevitable demise.«

Mellan två andra deltagare i symposiet uppstod en dialog av största intresse. Inledaren, Horace Engdahl, hade utpekad konflikten mellan vittnesmål och litteratur. Hos Platon börjar en antilitteraturens tradition, striden för det ofärgade ordet, det sanningsenliga vittnets tal. Retoriken hör inte hemma i vittnesmålets språk, lika lite som den ideologiska kampen: Vittnet försöker inte övertyga någon. Man kan inte vara debattör och vittne på samma gång.

Peter Englund kan sägas vidga den synpunkten när han redovisar historikernas hatkärlek till genren. Risker är att författaren vinner över vittnet med samma namn. Med stöd ena gången i de kvinnliga minnesteckningarna från Sovjettiden, andra gången i vittnesbörden från första världskriget belyser Englund särskilt processen av förtätning, slipning, omformulering och utslutning mellan händelsen och den slutliga texten, det som gör skeendet till litteratur. Dilemmat är att det i stället för en förening av det bästa hos de båda sidorna kan sluta i en kombination av det sämsta hos båda – resultatet fungerar varken som källa eller som diktverk.

Hos Timothy Garton Ash finner man en motsträmma. Han medger vad alla historiker, journalister och jurister vet – att vittnen är starkt opålitliga. Han markerar hur även den omedelbara registreringen, som en dagboksanteckning, rymmer ett mått av uppfinning. Och minnen skrivs om, dels för att göra händelsen begriplig, dels för att göra den mer bekväm. Men å andra sidan har god historia eller bra reportage aldrig skrivits utan »a large imaginative sympathy« med de människor vi skriver om. Vi skapar dem som karaktärer, under tolkning av deras personlighet. Fantasi är nödvändig men kräver både moraliska överbäganden – som hänsyn till konsekvensen av ett möjligen oriktigt avslöjande – och prövning av »facticity« och »veracity«. Det senare röjer sig, som i Orwells *Homage to Catalonia*, i »tone, style, voice«.

En som kunde ha varit med på symposiet är V.S. Naipaul, som tilldelades litteraturpriset samma månad. Han är inte bara författaren till romaner som *A House for Mr. Biswas* och *A Bend in the River* utan också en förnyare av reportaget. I *Beyond Belief* tar han uttryckligen med sig romanförfattarens människoteckning och

miljöskildring in i en dokumenterande framställningsform och låter bilden av en problematisk kultur växa fram kring ett antal representativa, skarpt tecknade människoöden. Som han själv formulerar saken i sitt förord: han har låtit resenären träda tillbaka för människorna i landet och åter blivit vad han var i början, »a manager of narrative«.

Det har framstått som om 2001 års Nobelsymposium inleder en ny fas i litteraturprisets historia. Vid ett närmare studium visar sig det ryktbara symposiet i själva verket sammanfatta värderingar som varit på väg under mer än ett kvartssekel och manifesterats i fyra Nobelpris – för att samma år komma till synes i ett femte. Vad symposiet de facto betytt är att det bildat en bas för *formuleringen* av en inriktning som redan åtskilliga år kommit till uttryck. På samma gång sammanfattar mötet de synpunkter och värderingar som kan urskiljas bakom satsningen på »vittneslitteratur«.

Den Nobelkommitté som från 2001 och framöver anlade också detta nya perspektiv hade en delvis ny sammansättning. Kjell Espmark (ordf.), Östen Sjöstrand och Lars Forssell var kvar alltsedan 1988, medan Horace Engdahl och Per Wästberg var nya.

Redan året efter symposiet får dess värderingar sitt första explicita uttryck i priset till Imre Kertész. Med andra förtecken än Naipaul har han i sin skakande skildring av koncentrationslägrets verklighet fogat in iakttagarens vittnesmål i en berättande text. I båda fallen antyder prismotiveringen observatörens roll visavi det stora skeendet. Hos Naipaul rör det sig om »omutlig iakttagelse« i verk som dömer oss att – med honom – se »den bortträngda historiens närvaro«. Samma iakttagande hållning antyds när Kertész sägs hävda »den enskildes bräckliga erfarenhet mot historiens barbariska godtycke«. Orden »iakttagelse« respektive »erfarenhet« i relation till det historiska förloppet knyter verken till det stora temat – vittneslitteraturen.

I det följande kunde en rad pristagare sättas in i detta perspektiv, i första hand Herta Müller och Svetlana Aleksijevitj. Men också 2012 års vinnare, Mo Yan, får räknas till kretsen. Motiveringen löd i hans fall: »... som med hallucinatorisk skärpa förenar saga,

historia och samtid«. De båda senare leden erinrar om hur författaren i sina romaner återskapat sitt lands sentida förflutna, en episk dokumentation som sökt återställa ett av regimen raderat minne.

I själva verket kan många pristagare som vid första ögonkastet inte tycks falla inom den aktuella kategorin återfinnas bland de uttryckliga vittnena. Det gäller Tomas Tranströmer som formulerat sitt uppdrag i dikten »Posteringen«: »att vara där man är. / Också i den löjliga gravallvarliga / rollen – jag är just den plats / där skapelsen arbetar på sig själv.« Poeten är vaktposten med uppdrag att »vänta«, »ängslig, envis, förvirrad«. Det han är ålagd att observera antyds i ett annat stycke, »Decemberkväll -72«: han är »kanske anställd / av ett stort Minne för att leva just nu.« Tranströmers ord markerar vad han ser som diktarens fundamentala uppgift – att med sina iakttagelser bidra till det kollektiva minnet. Eller, som Kenzaburo Oe uttryckte det i sitt föredrag: alla de författare vars bilder skrivaren bär i sitt huvud har vittnat om mänskligheten i det tjugonde seklet.

Det riskerar ses som en påpasslig flirt med den nya, snart allmänt kända ambitionen när Jean-Marie Gustave Le Clézio några månader innan han själv tilldelades priset underströk i en intervju att allt han skrivit kunde betraktas som vittneslitteratur. Men motiveringen för hans pris kunde sägas ge honom rätt; den senare delen av den kallar honom »utforskare av en mänsklighet utanför och nedanför den härskande civilisationen«.

Två pristagare har emellertid en särskilt skarp kontur inom genren, Herta Müller och Svetlana Aleksijevitj. Prismotiveringen glider i det förra fallet diskret förbi vittnesrollen. Priset tilldelas henne för att hon »med poesins förtätning och prosans saklighet tecknar hemlöshetens landskap«. Det hon med stor konst åskådliggjort är exilens villkor, villkor hon delat med en rad sentida författare. Men implicit i formuleringen ligger det som tvingat henne bort från sitt hemland, den övervakning, de förhör, trakasserier och dödshot som Securitate gjort sig skyldigt till. Vad hennes poetiska prosa lika subtilt som effektivt kunnat vittna om är en av det tjugonde

århundradets starkaste erfarenheter, livet under diktaturens bistra stjärnor.

De upplevelser Svetlana Aleksijevitj vittnar om är av annat slag. Inte minst utvecklar hon genren genom att göra sig till ett medium för *andras* upplevelser. Hennes insats sammanfattas koncist av prismotiveringen: »för hennes mångstämmiga verk, ett monument över lidande och mod i vår tid«. Om det senare ledet antyder den storslagna samling av vittnesmål hon säkrat, pekar det förra på den specifika karaktär av körverk som dessa röster getts.

»Lidande och mod« – författarinnan säger sig inte vilja skriva »en historia om kriget utan en historia om känslorna«. Det gäller antingen det är fråga om kvinnornas roll i »det stora fosterländska kriget« eller »zinkpojnkarnas« öde i Afghanistan. Men också i de isande vittnesbörderna från katastrofen i Tjernobyl ligger tonvikten på upplevelsen snarare än på händelsen som orsakat den. Svetlana Aleksijevitj vill inte skapa litteratur, markerar hon; för henne är det »i den levande mänskliga rösten, i det levande återskapandet av det förgångna som den ursprungliga glädjen döljer sig och livets tragik kläs av«. I sin ambition siktar hon till ingenting mindre än »en encyklopedi över [sin] samtids känslor och inre liv«.

Men hon betonar att det inte är några obearbetade utsagor hon därvid förmedlar. Hon »förädlar« sitt stoff. Det kan gå år mellan intervjuerna och den sammanfattning som låter en liten del av materialet »utkristalliserar«. Det är i den processen som det vida perspektivet kring de enskilda utsagorna växer fram. Att hon värjer sig mot tanken att därmed åstadkomma litteratur hindrar inte att denna rad av körverk ter sig som betydande dikt.

Svetlana Aleksijevitj har i själva verket skapat en ny litterär genre som gör det möjligt att ge uttryck åt det sena 1900-talets ryska katastrofer. Genom sitt känsliga urval, sin omdiktning, sin disposition, sin upprepningsteknik och sin rytmisering har hon åstadkommit en form av rekviem där dessa tragiska skeenden kan fångas. Prismotiveringen har försökt samla in dessa skilda aspekter av insamling av röster och litterär gestaltning.

Uppmärksamheten på vittneslitteraturen innebär självfallet inte

att denna typ av litteratur prioriteras. Det är fråga om en breddning av bevakningsområdet. Inte heller utgör genren som sådan någon värderingsgrund. Det avgörande är den konstnärliga kraft och precision som vittnesbörden gestaltas med.

I FÅGELPERSPEKTIV – VIDGNINGEN AV MÅLSÄTTNINGEN

Den nya policy som nu skisserats exemplifierar en genomgående ambition alltifrån den senare delen av 1900-talet – att vidga bevakningsfältet och söka göra rättvisa åt allt flera aspekter av den internationella litteraturen. Nobels testamente anvisar en världsvid inriktning och man kunde i längden inte nöja sig med de enstaka försök åt det hållet som prisen till Rabindranath Tagore och Yasunari Kawabata representerar; valen av amerikanska och latinamerikanska kandidater stannade ändå inom den europeiska språkgemenskapen. Ännu i början av 1980-talet kunde man ute i världen använda rubriken »The European Prize«. I Akademien gav man denna kritik rätt.

I en intervju 1984 deklarerar ständige sekreteraren Lars Gyllenstein ambitionen att nå »en global spridning«. En rad pristagare, från nigerianen Wole Soyinka 1986 och egyptiern Naguib Mahfouz 1988 till japanen Kenzaburo Oe 1994, illustrerar denna nya inriktning. Det har avslöjats att den gamle mästaren Shen Congwen var nära ett pris då han avled 1988. Om ett första kinesiskt pris verkligen gått till en författare väl förankrad i hemlandet skulle den senare Nobelhistorien ha sett annorlunda ut.

Nadine Gordimer och Derek Walcott tillhör visserligen den engelskspråkiga sfären men har vidgat den litterära Nobelkartan till att omfatta också Sydafrika och Västindien. Redan priset till Patrick White hade för övrigt låtit förstå hur man velat bredda den geografiska målsättningen. Priset hade, med motiveringens ord, belönat »en episk och psykologisk berättarkonst som infört en ny världsdel i litteraturen«.

Denna vidgade ambition har ställt stora krav på kompetens för uppgiften. Den språkliga förmågan har i regel varit hög inom Akademien. I senare tid har den inkluderat också kinesiska och ryska. Men framför allt har bevakningsområdet vidgats med hjälp

av experter utifrån. Nobelkommittén har under de senare decennierna beställt utlåtanden över litteratur som inte fanns inom synranden under tidigare skeden, utlåtanden som dels kunnat sätta in de aktuella verken i deras litterära och kulturella ram, dels kunnat ge en föreställning om gestaltningens klangliga och associativa egenskaper. När översättningar till engelska, franska, tyska eller något skandinaviskt språk saknats har man också kunnat beställa särskilda översättningar. Den reformering av prisarbetet som kan följas alltifrån 2018 innebär att internationell expertis från de större språkområdena utanför Nobelkommitténs kompetens stadigvarande knyts till verksamheten.

Viktigt är att man inte låtit valet av språk eller land gå före valet av författare; ett sådant förfarande skulle ha inneburit en politisering av priset. I stället har man strävat att vidga överblicken därhän att man i den normala beslutsprocessen kunnat väga ena gången en kinesisk romanförfattare, andra gången en arabisk poet mot kandidater från mer närliggande språkområden – och det på *litterära grunder*.

Det är symptomatiskt att det nya seklets första litteraturpris gått till en kinesisk författare, Gao Xingjian – som året därpå följts av V.S. Naipaul, bördig från västindiska Trinidad. Den förre belönades för »ett verk av universell giltighet, bitter insikt och språklig sinnrikhet, som öppnat nya vägar för kinesisk romankonst och dramatik«. Formuleringen visar hur man än en gång velat uppmärksamma en banbrytare, liksom i fallet Mahfouz en vägröjare på det nationella planet. Det är för romankonstens del mästerverket *Andarnas berg* man utpekat, för dramatikens del en rad teaterstycken där Gao Xingjian lyckligt utnyttjat lärdomar från Brecht och Kafka samtidigt som han, med pressmeddelandets ord, velat »öppna den folkliga teaterns källflöden«. Prisen till sydafrikanen J.M. Coetzee, peruanen Mario Vargas Llosa och kanadensaren Alice Munro kan sägas fortsätta den geografiska vidgning inom det europeiska språkområdet som vi sett när Patrick White, Nadine Gordimer och Derek Walcott uppmärksammades. En verklig utbrytning ur det området blev det först med Orhan Pamuk och Mo Yan. Priset

2006 till den förre, det första till en turkisk författare, betonar också dennes internationella perspektiv; Pamuk sägs på sin spaning efter hemstaden Istanbuls melankoliska själ ha funnit »nya sinnebilder för kulturernas strid och sammanflätning«. Med priset till Mo Yan 2012 har det nya seklets prispolitik för andra gången uppmärksammat den vitala kinesiska litteraturen, denna gång en författare som förmått återskapa en obekväm sentida historia – och samtidigt bevara sin plats inom den kinesiska kulturkretsen, detta till skillnad från exilförfattaren Gao Xingjian. Men liksom Pamuk är han en representant för kulturernas möte; det är utifrån impulserna från å ena sidan katalysatorer som Faulkner och García Márquez, å andra sidan kinesisk sagodiktning som han lyckats skapa en romankonst som »med hallucinatorisk skärpa« gett världen skakande bilder av sitt lands nyss förflutna.

Det sena 1900-talet ser emellertid också en annan vidgning av perspektivet, en vidgning som även den bevarat sin aktualitet in i det nya seklet. Det gäller de kvinnliga författarnas plats i Nobel-sammanhanget. Med sin ambition att ge banbrytarna sitt erkännande och sin vilja att lyfta fram de förbisedda mästarna hade Svenska Akademien under efterkrigstiden lyckats bemästra flera av de svårigheter som den tidigare inte förmått hantera. Men vid 1990-talets ingång uppkom frågan om dessa måttstockar inte systematiskt diskriminerat de kvinnliga författarna. Dessa har varit osynliga för den Nobelkommitté som velat identifiera litteraturens »vägröjare«. Kriteriet har i regel tagit sikte på den språkliga och strukturella innovationen och bara undantagsvis stannat inför den typ av »moralisk« förnyelse man uppfattat hos Böll. Man har på det sättet avskärmat sig från den innovation som ligger i ett nytt kvinnligt perspektiv, med ett känsligt språk för en försummad verklighet. Vi kan konstatera att en rad av en senare tids mest betydande kvinnliga diktare återfinns bland dem som lyckosamt fört en stor berättartradition vidare snarare än satsat på ett nytt paradigm – och därmed inte noterats av Akademiens urvalsinstrument. Samtidigt har de ofta vädjat till en stor läsekrets och belönats med uppskatt-

ning och berömmelse – men därmed gjort sig mindre intressanta också utifrån det andra huvudkriteriet; de har inte funnits med bland de stora men förbisedda författare som Akademien kunnat lyfta fram ur dunklet och överantvarda åt en potentiell publik.

Vad Akademien 1991 hade att överväga var om inte Nadine Gordimer vederfarits en sådan orättvisa – och om hon inte i själva verket hörde hemma bland de »mästare«, från François Mauriac till William Golding, som glidit förbi kriterierna och hyllats trots sin berömmelse, nu för sin suveräna vision och konstnärliga »intensitet«. Här har man ställts inför ett författarskap som trots vissa inslag av »förnyelse« väsentligen hör hemma i en gammal god berättartradition. Nadine Gordimer har själv inordnat sitt författarskap i den »kritiska realism« i Georg Lukács mening där vi återfinner en rad av berättarkonstens stora verk från Balzac och Tolstoj till Thomas Mann och Solzjenitsyn, romaner där en historisk epok förtätats i en handfull pregnant tecknade gestalter. Samtidigt som hon därmed demeriterat sig som »pionjär« har hon med sin drabbande politiska analys och sin levande människoteckning nått en stor och hängiven läsekrets världen över – och därmed i princip gjort sig mindre önskvärd också enligt det »pragmatiska« kriteriet. Akademien har emellertid tagit ställning genom att utmärka »en storartad episk diktning« och markera, med uttryckligt återopande av Nobel, hur Nadine Gordimer genom denna diktning »gjort mänskligheten den största nytta«.

Priset till Wisława Szymborska 1996 är i linje med de pris som tillfallit exklusiva poetiska mästare alltifrån Elytis och Miłosz. Toni Morrison tillhörde däremot knappast de förbisedda storheterna, inte heller de framträdande förnyarna av romanen. Epitetet för hennes konst, »präglad av visionär kraft och poetisk pregnans«, för henne till den kategori där romandiktare som Golding och – senast – Nadine Gordimer placerats, mästare som inte appellerat till de speciella kriterierna utan helt enkelt övertygat med sin konstnärliga kraft. Man ska väl inte förbise vad deklarationen 1971 kallat »ett otillräckligt uppmärksammat språk- eller kulturområde«. Toni Morrison levandegör, heter det ju, »en väsentlig sida av ame-

rikansk verklighet«, alltså det svarta USA som tidigare inte funnits inom prisets horisont. Men till väsentlig del ter sig det nya starkare inslaget av kvinnor – tre på 1990-talet jämfört med en enda under hela den föregående delen av halvseket – som ett resultat av insikten om de begränsningar som kvarstod i de nya lyckligare urvals-instrumenten.

Det nya seklets arbete med litteraturpriset har med den bakgrunden kunnat åtgärda den svaga kvinnliga representationen på ett helt annat sätt än det föregående århundradets. Andelen under de två första decennierna, sju pristagare av tjugo, är långt bättre än under något tidigare tidsavsnitt.

Serien inleds av Elfriede Jelinek, 2004 års pristagare. Hon kan dock inte föras till samma kategori som Nadine Gordimer. Hon har tvärtom uppfattats som en märklig förnyare inom framför allt teatern, där hennes skenbart osceniska textblock visat sig vara tacksamma partitur för omstörtande föreställningar. Med Horace Engdahls ord vid prisceremonin: häpna regissörer finner att hon satt i deras händer »material för att revolutionera teatern«. Han återfinner detta kullstörtande av traditionen också i hennes romaner som »muntert bryter mot den klassiska berättarkonstens lagar«.

Doris Lessing hör till det äldre garde som självfallet figurerat redan flera decennier tidigare i Nobelkommitténs arbete men liksom Nadine Gordimer åsidosatts av de aktuella kriterierna. Förbiseendet av den innovation som ligger i ett nytt kvinnligt perspektiv på tillvaron tycks prismotiveringen 2007 vilja sona; det talas nu om »den kvinnliga erfarenhetens epiker, som med skepsis, hetta och visionär kraft har tagit en splittrad civilisation till granskning«. Det innebär att Doris Lessing utifrån en kvinnlig upplevelse av världen blivit en »moralisk« kraft i släkt med 1972 års pristagare, Heinrich Böll.

Herta Müller och Svetlana Aleksijevitj kan, som vi sett, föras till företrädarna för en kraftfull vittneskonst. Hos Olga Tokarczuk urskiljer man samma strävan till fakticitet, med den skillnaden att de vittnesmål hon frilägger i den väldiga krönikan om den judiske sektledaren Jakob Frank hör hemma i 1700-talet. Prismotiveringen

siktar dock till »en berättarkonst som med encyklopedisk lust gestaltar gränsöverskridandet som livsform«. Alla pristagare kan inte inordnas under specifika kriterier. Det avgörande är att Akademien gripits av en stor litterär konst. Det gäller Tokarczuk men det gäller i lika hög grad Alice Munro och Louise Glück. I det förra fallet talar motiveringen 2013 lakoniskt om »den samtida novellkonstens mästare«, i det senare om pristagarens »omisskännliga poetiska röst« och »sträng skönhet«. Att denna röst samtidigt »gör den enskilda människans existens universell« kan tyckas vara en kliché i likhet med alla tidigare formuleringar om »universella mänskliga villkor«. Men jag vill gärna se en mer specifik innebörd i orden, en syftning på den rörelse – som i en hisnande kameraåkning – där iakttagelsen av vardaglig mänsklig aktivitet oväntat vidgas till vittfamnande vision.

Men valet av Louise Glück har samtidigt en annan innebörd, som framträder i Thomas Steinfelds reaktion. Han fann sig överraskad ha missat en betydande författare. »Respekt för Akademien: den har understrukt sina kunskaper och sin suveränitet.« Litteraturpriset har med andra ord fyllt den funktion som den »pragmatiska« policyn utlovat; den har satt ljuset på en betydande författare som världen annars inte skulle ha uppmärksammat i tillnärmelsevis samma grad.

Ambitionen att vidga bevakningsområdet återfinns emellertid också i ett annat sammanhang. 1971 års deklARATION för den »pragmatiska« inriktningen inkluderade »en försummad men fruktbar genre«. Den aspekten blev aktuell med valet av Dario Fo 1997. Motiveringen är diskret på den punkten. Priset går till en författare »som i medeltida gycklares efterföljd gisslar makten och upprättar de utsattas värdighet«. Med det första ledet utpekas farsen, en i Nobelsammanhang *föribesedd* genre som Fo tagit upp och *förnyat* – och därmed svarat mot det senaste halvseklens två huvudkriterier. Den motiveringen framförde jag inför kritiska frågor om Dario Fo under en estraddiskussion på Bibliothèque Nationale i Paris i november 2000; flera ledamöter i Svenska Akademien deltog

där i ett samtal om Nobelpriset och »världslitteraturen«.

Nu är valet av Dario Fo ett av de mest kritiserade i senare tid. Från ett håll menade man att han inte höll måttet, från ett annat att det var oklart vad som var *hans* insats och vad hans hustru, Franca Rame, svarade för. På italiensk sida var man lycklig över att Sverige som enda nation insett att Italien hade en Molière.

Bakom Akademiens beslut urskils i själva verket en svensk Fo-tradition som kan följas tillbaka till slutet av 1950-talet. Den fick sin första starka manifestation i Pistolteaterns uppsättning av *Vi betalar inte! Vi betalar inte!* 1977. Kim Anderzon gjorde två år senare stor lycka i *En kvinna* och Björn Granath lanserade med ut- hållig framgång *Mistero buffo*, ett centralt stycke i Fos produktion. Flera av pjäserna publicerades också på svenska, bland andra just *Vi betalar inte! Vi betalar inte!*. *Mistero buffo* förelåg i tryck redan 1969. I övrigt kan nämnas *Juan Padan upptäcker Amerika* och en rad kortare farsor.

Detta engagemang – inklusive intresset för genren – hade fått fäste i Akademien och vidgades inför kandidaturen till Fos övriga produktion. I pressmeddelandet framhölls *Mistero buffo* som »det centrala verket« men bland höjdpunkterna nämns också *Morte accidentale di un anarchico* och *Non si paga! Non si paga!* En passage i meddelandet dröjer vid denna genres speciella karaktär: »Fos styrka är att skapa texter som samtidigt roar, engagerar och ger perspektiv. De är som i commedia dell'arte ständigt öppna för nyskapande tillägg och förskjutningar, och de inbjuder hela tiden skådespelarna till improvisationer, varigenom publiken aktiveras på ett slående sätt.« Det är i denna genre i närheten till commedia dell'arte man funnit »ett verk av imponerande konstnärlig vitalitet och bredd«.

Den breddning till vittneslitteraturen som nyss behandlades kan ses i ljuset av denna allmänna vidgning av horisonten. Men kunde inte uppmärksammandet av denna mer eller mindre dokumentära genre sägas innebära att man närmat sig det slags verk som avses i Nobelstiftelsens grundstadgar 2 §? Där heter det att litteratur innefattar »ej blott skönlitterära arbeten utan även andra skrifter,

vilka genom form och framställningsätt äga litterärt värde«. Skulle paragrafen, som väl prövats men inte resulterat i något pris sedan 1953, Churchills år, alltså ha fått ny aktualitet i en genre mellan skönlitterär konst och historisk dokumentation? Andemeningen i § 2 är också vad som föresvävat en av deltagarna i 2001 års symposium, Timothy Garton Ash, när han ser som mötets uppgift just att korrigera 1900-talets privilegiering av den kreativa fantasin. Att det första seklets pris huvudsakligen, om dock inte uteslutande, gått till romanförfattare och poeter uppfattade han som »the background of our meeting«. Vem kunde rimligtvis hävda, säger han, att Thukydidens, Macaulays och Nietzsches verk, Orwells *Homage to Catalonia* eller för den delen Naipauls *Among the Believers* inte var litteratur: »Wherever the boundary of literature lies, it is not there.«

Exemplifieringen rymmer en intressant spänning. Inslaget av filosofi och historia svarar mot Akademiens praxis från Mommsen och Bergson till Russell och Churchill medan Orwell och Naipaul representerar den nya genre som gott och väl rymts inom 2 § men som inte tidigare getts en plats inom bevakningsområdet. Symposiet vidgar ambitionen – men helt inom ramen för vad som förutsetts i Nobelstiftelsens grundstadgar.

Ett annat exempel på utökning av fältet har emellertid väckt större uppmärksamhet, 2016 års val av Bob Dylan, som sades ha »skapat nya poetiska uttryck inom den stora amerikanska sångtraditionen«. Han hade tidigare bland annat tilldelats Polarpriset (2000), en oomtvistad hedersbetygelse. Frågan nu var om sångerna som *text* befann sig på samma nivå som exempelvis T.S. Eliots, Nelly Sachs och Joseph Brodskys dikter. Prismotiveringen undviker den frågan genom att tilldela Dylan nyskaparens roll inom sitt lands stora »sångtradition«. Det innebär att man introducerat en ny genre inom bevakningsområdet, en genre där texten inte kan skiljas från det musikaliska föredraget. Den ständiga sekreteraren, Sara Danius, antyder det i sin skrift om Bob Dylan:

Man kan tycka att det behövs en ny [...] genrebeteckning som kan göra rättvisa åt hans verk. Bob Dylan skriver en poesi för örat. Hans poesi är dessutom en del av en större helhet – låten, skivan, konserten, radiokanalen, Youtube, Spotify. Man ska ju lyssna på hans texter, inte läsa dem, i alla fall inte i första hand.

Sara Danius fortsätter med att sätta in Dylans poesi i ett perspektiv som sträcker sig tillbaka till den grekiska diktningen det sjunde århundradet före Kristus, en poesi som skrevs för att *framföras*, »gärna tillsammans med musik«.

TOMAS TRANSTRÖMER – DET NORDISKA
PROBLEMET

En svårighet som följt litteraturpriset genom åren är hanteringen av de nordiska författarna. De är, som många gånger påpekats, överrepresenterade på pristagarlistan, delvis i konsekvens av neutralitetspolitiken under första världskriget. Företrädare för länderna utanför konflikten – närmast de nordiska – gynnades de åren. Det resulterade i pris till Verner von Heidenstam, Karl Gjellerup, Henrik Pontoppidan och, som en efterklang 1920, Knut Hamsun.

Saken ställdes på sin spets 1959 då Nobelkommitténs majoritet förordade Karen Blixen men Akademien ställde henne åt sidan för Salvatore Quasimodo – och det just med hänsyn till den starka nordiska närvaron på pristagarlistan. Kommitténs ordförande, Anders Österling, hade särskilt framhållit *Den afrikanska farmen*, »en av de märkligaste och rikaste skapelserna i de senaste årtiondenas litteratur, oöverträffad både som konstnärlig naturvision och som episk behandling av det etnografiska stoffet«. Boken utgjorde dessutom, »med sin djupa och barmhärtiga tolkning av de afrikanska folkens lynnesart [...], en ideell vädjan, som har fått ökad räckvidd i den aktuella världen«. Karen Blixen hade vidare som novellist »skapat sin egen genre, stundom en smula pasti[s]chartad och artificiell, men på sina höjdpunkter lysande av sinnrik fantasi och spirituellt människokunskap«. Ännu i den senaste samlingen fann Österling »en sådan juvel av finaste berättarkonst som 'Babettes gæstebud'«. Han slutade med en erinran om att Karen Blixen var 74 år; skulle hon nås av priset, borde det ske »utan dröjsmål«.

Det kunde i detta läge tyckas som en självklarhet att Akademien följde kommitténs rekommendation. Men det fanns en reservant, Eyvind Johnson, som pekade på den skandinaviska litteraturens överrepresentation och förordade en kandidat från den försummade italienska diktningen. Med tanke på att Johnson själv skulle motta priset femton år senare förtjänar det nämnas att akterna

inte rymmer ens en tillstymmelse till beräkning. I själva verket tog Johnson fasta på den tveksamhet inför »ett nytt skandinaviskt pris« som framkommit i argumentationen de senare åren. Hans omsorg gällde prisets internationella renommé.

Akademien stannade som bekant för Johnsons kandidat, Quasimodo. I vårt efterkloka perspektiv kan vi säga att utgången var olycklig. Få kännare skulle idag sätta Quasimodo före Ungaretti och Montale. Men framför allt kan man beklaga att Karen Blixen därmed ställdes åt sidan. Det är ironiskt att just hon fick betala för den tidigare generositeten visavi nordiska författare. Den internationella opinionen skulle säkert ha haft lättare att acceptera henne än flera andra skandinaver som pristagare. Mästaren till *Seven Gothic Tales* och *Out of Africa* uppfattades ju som en engelskspråkig författare. Dessutom råkade Akademien i sitt oroliga sneglande på den nordiska överrepresentationen ut för en annan och kanske värre disproportion – den bedrövliga bristen på kvinnliga pristagare under efterkrigstiden. Karen Blixen skulle inte bara ha prytt pristagarlistan. Hon skulle samtidigt ha mildrat kritiken för genusmässig ensidighet.

Fallet Blixen belyser ett specifikt problem när det gäller nordiska kandidater. Den »pragmatiska« policy som lät Singer nå en världsvid publik och väckte ett internationellt intresse för relativt exklusiva poeter som Brodsky, Miłosz och Szymborska tycks inte fungera när det gäller nordiska författare. Johannes V. Jensen och Halldór Kiljan Laxness har förblivit nordiska storheter. Som om man misstänkt Akademien för att skjuta fram lokala talanger på det internationella uppdragets bekostnad. Det verkar krävas att omvärlden redan betraktat den nordiska kandidaten som en global storhet.

Det gäller för Tomas Tranströmers del. Han var redan läst på uppåt sextiotalet språk och hade energiskt förordats av Brodsky, Walcott och Heaney. Den internationella kritiken sammanfattas av Helen Vendler i *The New York Review of Books* så tidigt som 1998: »Tranströmer is frequently, and justly, mentioned as a poet deserving the [Nobel] prize.«

Den tvekan som förekom var inhemsk. I vad mån Akademiens diskussion kring Tranströmers kandidatur rymde kritiska synpunkter kan självfallet inte behandlas här. Vad som *kan* nämnas är den återkommande, just berörda tveksamheten inför »ett nytt skandinaviskt pris«, i synnerhet med det kritiserade valet av Eyvind Johnson och Harry Martinson i färskt minne. Det gick heller inte att bortse från risken att Tranströmer skulle råka ut för samma förödande kritik som drabbat särskilt den senare. Oavsett vilka argument som kan ha stått i vägen: en akademi är en församling i kontinuerlig förnyelse, med en opinion som förändras ett stycke med varje ny ledamot. I oktober 2011 var ögonblicket i alla hän- delser inne.

Tranströmer belönades »för att han i förtätade, genomlysta bilder ger oss en ny tillgång till det verkliga«. Motiveringens senare del siktar till poetens epifanier, dessa »rum som rymde alla ögonblick – ett fjärilsmuseum«. Den förra delen refererar till ett av de mest uppmärksammade dragen i Tranströmers språk – Brodsky säger sig ha stulit mer än en metafor från honom. Att det sedan inte stannar vid metaforen som sådan utan att det gäller hur den enskilda bilden byggts in i en större drabbande struktur, det blev det en uppgift för talaren vid Nobelceremonin att klarlägga.

NOBELKOMMITTÉN

Vid det nya seklets början hade Akademiens Nobelkommitté som nämnts fått en något ändrad personuppsättning, med Horace Engdahl och Per Wästberg som nya ledamöter. Senare gick Katarina Frostenson och Kristina Lugn in efter Forssell och Sjöstrand.

Inför min 75-årsdag avböjde jag återval som ordförande; jag efterträddes på posten av Wästberg. När Peter Englund förordnades som ständig sekreterare 2009 adjungerades han till kommittén. 2015 ersattes han där av Sara Danius när hon valts till ny ständig sekreterare. Inför 85-årsdagen valde jag att lämna också kommittén men kvarstod en tid som adjungerad ledamot. I början av 2018 valdes Sara Stridsberg in i kommittén efter Katarina Frostenson.

Den kris som skakade Akademien våren 2018 förändrade radikalt arbetet med det litterära Nobelpriset och fick genomgripande betydelse också för Nobelkommitténs sammansättning. I ett pressmeddelande den 4 maj upplyste Akademien om att inget Nobelpris skulle utdelas innevarande år. 2018 års pristagare skulle i stället utses tillsammans med 2019 års pristagare. Som skäl för beslutet angavs »en numerärt försvagad Akademi och ett minskat förtroende för Akademien i omvärlden«. Församlingen hade ju, sedan också Sara Stridsberg lämnat den, reducerats till tio arbetande ledamöter och – även internationellt – utsatts för hård kritik. Det var, hette det, nödvändigt att Akademien fick »tid att återställa sin fulla styrka, engagera ett större antal aktiva ledamöter och återskapa förtroendet för sin verksamhet innan nästa litteraturpristagare utses«.

Nobelstiftelsen som naturligtvis haft sin del i beslutet stödde det i ett pressmeddelande som också förutsatte att Akademien nu lade »all sin kraft på arbetet med att återupprätta sitt förtroende som prisutdelande institution [...] och framöver redovisar de konkreta åtgärder som vidtas«.

Det kravet återkommer i det brev som Nobelstiftelsen tillställde

Svenska Akademien den 15 juni. *DN* kan återge huvuddragen i brevet den 18 augusti. Stiftelsen anser att Akademien »måste utse en ny Nobelkommitté som kan verka så länge akademien som helhet inte har restaurerats på ett sätt som återställt förtroendet«. Kraven på den nya Nobelkommittén är 1) att den får arbeta och fatta beslut om Nobelpris på »ett helt självständigt sätt« i relation till Svenska Akademien i övrigt; 2) att det i kommittén ingår ledamöter som »inte är direkt komprometterade av det senaste halvårets händelser«; samt 3) att den självständiga kommittén involverar »både medlemmar med tidigare erfarenhet av Nobelprisarbete och utomstående adjungerade sakkunniga«. Även om ansvaret för att utse kommittén bör ligga hos Akademien förbehåller sig stiftelsen rätten att pröva att den process som Akademien följer »möter stiftelsens krav på kompetens, legitimitet och trovärdighet«.

Här kan noteras ett oväntat mellanspel, ett initiativ till en ny Nobelkommitté redan den 1 juli. Till ett möte i Barlingbo på Gotland kallade Nobelstiftelsens VD Lars Heikensten och Akademiens medlare Eric Runesson två ledamöter, en från vardera sidan i schismen, från Akademiens sida dess direktör Per Wästberg, från »avhopparnas« sida den som skriver denna historia.

Under diskussionen kom Runesson upp med en salomonisk lösning som skulle på en gång tillfredsställa Nobelstiftelsen och rädda Akademiens ansikte. Akademien skulle delegera det litterära priset till en oberoende kommitté, sammansatt av medlemmar från de båda tvistande lägren plus några utomstående sakkunniga, detta för ett par (högst fem) år för att ge Akademien tid att reorganisera sig och återvinna det förlorade förtroendet. Kommittén skulle inte innehålla någon som »komprometterats« i samband med hanteringen av »kulturprofilen« och det som följt.

Per Wästberg och jag arbetade under sommaren med denna uppgift och kunde i augusti presentera ett förslag till en kommitté om tio personer, omfattande tre representanter för vardera lägret och fyra externa ledamöter. Förslaget tillställdes Akademien men förkastades.

Den 19 november meddelade ständige sekreteraren Anders

Olsson att Akademien i samråd med Nobelstiftelsen beslutat bilda en ny Nobelkommitté om tio ledamöter för 2019 och 2020 års Nobelarbete: Per Wästberg (ordförande), Horace Engdahl, Kristina Lugn, Anders Olsson och Jesper Svenbro samt fem externa sakkunniga, Mikaela Blomqvist, Rebecka Kärde, Kristoffer Leandoer, Henrik Petersen och Gun-Britt Sundström. Till skillnad från sommarens förslag omfattade det externa inslaget flera verksamma kritiker – som det skulle visa sig en komplikation. Mikaela Blomqvist och Rebecka Kärde hade på våren tilldelats Akademiens kritikerpris på förslag av en oberoende jury.

Vid Akademiens första sammanträde i januari 2019 återgick Peter Englund och jag till arbetet. Vi förklarade offentligt att vi under hösten »medverkat i återuppbyggnaden av Svenska Akademien och deltagit i flera viktiga beslut« men nu »nått en punkt där en fortsatt insats i reformarbetet bara [kunde] göras inom Akademien«.

En första uppgift för Akademien det nya året var att söka återfå uppgiften att utdela Nobelpriset i litteratur. Nobelstiftelsen hade, som pressen kunde meddela, uppställt flera krav på den punkten. Ett av dem – att Katarina Frostenson skulle lämna Akademien – uppfylldes den 18 januari. Ett annat ligger bakom Akademiens pressmeddelande i mars att Horace Engdahl lämnar Nobelkommittén »på eget initiativ« för att inte »äventyra litteraturprisets framtid genom att försvåra samarbetet mellan Svenska Akademien och Nobelstiftelsen«. Ett tredje krav kan läsas tvärs igenom ständige sekreteraren Anders Olssons meddelande att man beslutat att kommittén ska lämna förslag på *en* pristagare till Akademien. Att som tidigare skett lägga fram en finallista på fem namn för Akademiens avgörande skulle nämligen beröva de externa ledamöterna inflytande på det slutliga valet. Det nya förfarandet svarar mot praxis i de övriga Nobelkommittéerna.

Det framgår av en intervju med Heikensten att Nobelstiftelsen önskat tidsbegränsade ledamotskap. Akademien beslutade också att ledamöterna i Nobelkommittén skulle förordnas på tre år, med möjlighet att omförordnas för ytterligare en treårsperiod.

I mars 2019 godkände Nobelstiftelsen att Akademien utsåg 2018 och 2019 års pristagare. I det arbete som Nobelkommittén inom kort påbörjade deltog alltså de fem externa ledamöterna. Mot det personval som föregått den situationen riktades viss kritik från skilda håll. De fyra kritikerna hade visserligen undertecknat en tystnadsförsäkran – men vem kunde hindra dem att efter sin tvåårsperiod i Akademiens tjänst utnyttja sin kunskap om vilka kandidater som varit aktuella, inte bara de återstående på finnlistan utan också det tjugotal som väntade på den halvlånga listan? Den frågan har förblivit obesvarad.

Efter överläggningar tillsammans med hela Akademien lade den nya kommittén i september fram *ett* förslag för 2018 års pris, Olga Tokarczuk, och *ett* för 2019 års pris, Peter Handke. Det förra namnet var helt oproblematiskt, det senare som bekant omstritt. Akademien som under själva arbetet haft tillfälle att påverka resultatet hade på detta sena stadium inga möjligheter att riva upp kommitténs förslag. Vid den omröstning som följde stannade en stark majoritet också för att bifalla förslagen. Peter Englund tog avstånd från beslutet beträffande Handke och markerade sitt ställningstagande genom att utebli från alla ceremonier i samband med priset.

De externa kommittéledamöternas förordnande löpte ut med år 2020. Erfarenheterna lockade inte till någon fortsättning. Den nya kommitté som Akademien valde på hösten det året omfattade fem ledamöter, alla ur den egna kretsen. Anders Olsson som fungerat som ordförande under sommaren omvaldes för den kommande treårsperioden. Wästberg och Svenbro omförordnades medan Ellen Mattson och Anne Swärd trädde in som nya ledamöter. Man beslutade vidare om tio externa sakkunniga – utan rösträtt – på språkområden som Akademien inte behärskar.

»DEN POLITISKA INTEGRITETEN«

Under hela litteraturprisets historia har besluten från skilda håll kritiserats för att ha en politisk syftning. Med nästan samma regelbundenhet har kritiken avvisats av en akademi som understrukt prisets rent litterära karaktär och gång på gång framhållit »den politiska integriteten« som sin ledstjärna. Till bilden hör att man på flera håll, särskilt i det gamla östblocket, haft svårt att inse Svenska Akademiens självständiga position visavi stat och regering.

Det finns naturligtvis en politisk aspekt hos varje internationellt litteraturpris. Det är emellertid nödvändigt att göra en distinktion mellan politisk *verkan* och politisk *avsikt*. Den förra är oundviklig och ofta oförutsägbar. Den senare har uttryckligen bannlysts av Akademien.

Distinktionen kan, liksom Akademiens autonomi, illustreras av förhistorien till Solzjenitsyns pris. Man hade de tragiska konsekvenserna för Boris Pasternaks del av 1958 års val i färskt minne; han utsattes ju för en häftig sovjetisk kampanj och tvingades avböja priset. Med tanke på det sonderade ständige sekreteraren klimatet för Solzjenitsyns kandidatur. Från den svenske ambassadören i Moskva, Gunnar Jarring, fick man ett lugnande besked som dessvärre visade sig inte vara profetiskt. Denne bad emellertid samtidigt Akademien att uppskjuta beslutet. Ett pris nu »skulle komma att medföra bekymmer för våra Sovjetförbindelser«. Han fick svaret: »Ja, det kunde väl så vara, men vi är eniga om att Solzjenitsyn är den mest förtjänte.«

Replikskiftet klargör något mycket viktigt: Akademien tar ingen hänsyn till vad som vore önskvärt utifrån Utrikesdepartementets horisont. Dess okonventionella – och föga rekommendabla – förfrågan har enbart tagit sikte på de eventuella konsekvenser som beslutet kunde få för kandidaten personligen. Men meningsskiljaktigheten utgör samtidigt ett vackert exempel på det sätt en möjlig

politisk *effekt* kan tas med i beräkningen – naturligtvis inte så att den eventuella störningen i relationerna till Sovjetunionen skulle vara avsedd men så att man insåg risken och valde att bortse från den.

Ett annat fall av principiellt intresse under senare halvan av 1900-talet är valet av Czesław Miłosz 1980. På många håll i utländsk press ansågs priset motiverat av att Polen kommit i centrum för det politiska intresset. Miłosz var emellertid på »korta listan«, alltså bland de fem finalisterna, redan i maj – med andra ord ett par månader före strejken i Gdańsk. Denna dramatiska händelse fick, som Artur Lundkvist avslöjat, flera ledamöter att tveka men att samtidigt finna det omöjligt att *förkasta* Miłosz på grund av det som skett i Polen. Orden belyser ett oväntat dilemma: ett icke-val skulle i detta läge ha varit ett politiskt ställningstagande. Akademien fattade det enda beslut som kunde bevara prisets integritet.

Ett tredje fall av principiellt intresse för det följande är Ezra Pounds kandidatur i det sena 1950-talet. Han appellerade till Akademiens nya kriterium med sin »banbrytande betydelse« men diskvalificerades av sina fascistiska utspel i italiensk radio under kriget, sitt lovprisande av Hitler och Mussolini men framför allt sina applåder över massmordet på östeuropeiska judar. Detta diskrediterade också hans verk, närmast hans senare *Cantos*. Med Österlings ord: »den onda anden sticker upp huvudet överallt.« Slutsatsen formulerades i ett brev från Dag Hammarskjöld 1959: »En så 'sub-human' reaktion [...] bör utesluta ett pris som dock avses fästa vikt vid den belönade insatsens 'ideala riktning'.«

Akademien följde den linjen och har därmed markerat en undre gräns: en författare som ger uttryck för ett grundläggande förakt för mänskliga värden verkar i strid med Nobels anda och kan inte komma i beaktande.

Dessa ställningstaganden kastar ljus också över det nya seklets praktik. Det internationella klimatet har naturligtvis inte varit lika känsligt som under det sovjetiska imperiets tid. De ömtåliga fallen har också varit färre. År 2000 väckte valet av Gao Xingjian stark irritation hos den kinesiska ledningen och 2005 års pris till Harold

Pinter tillskrevs på skilda håll politiska motiv. Den förre, en dissident som levde i fransk exil, hade tagit ställning mot händelserna på Himmelska fridens torg. Inom Akademien hade man naturligtvis haft klart för sig att ett pris under sådana omständigheter kunde vålla missnöje i Beijing men det var – liksom 1970 – en omständighet man inte ansåg borde påverka valet. De kinesiska makthavarna å sin sida anklagade Akademien för »dolda politiska motiv«. Den totalitära staten, för vilken en akademi är ett instrument för makten, såg med andra ord ännu en gång en politisk avsikt i priset.

Men de mest uppmärksammade politiskt känsliga fallen var 2012 års pris till Mo Yan och 2019 års val av Peter Handke. I det förra fallet var det inte som år 2000 pristagarens hemland som reagerade. Tvärtom ansåg den kritiska opinion som leddes av Herta Müller att Mo Yan var en partigångare som belönats på bekostnad av hennes egen kandidat som var dissident. Det är riktigt att Mo Yan var – en av flera – andre ordförande i det kinesiska författarförbundet, med andra ord väl anskrivnen hos ledningen. Men han var ingalunda den följsamme författare kritiken såg i honom. Man hade inte klart för sig hur Mo Yan agerat under de svåra villkor som landets författare varit underkastade. Den som skriver detta upplystes under möten med kolleger i Kina månaden efter prisbeslutet om hur skickligt Mo Yan manövrerat för att möjliggöra både sitt och andras kritiska författarskap. Med sina djärva romaner hade han gett sina läsare den censurerade moderna historien tillbaka samtidigt som han tänjt gränserna för vad han och hans kolleger kunde skriva. Och detta hade varit möjligt genom att han, utanför sin litterära verksamhet, agerat förfaret i den politiska verkligheten. Man såg i honom en sturig kinesisk bonde som inte vek sig för några påtryckningar.

Men dessa pro et contra kan inte ha varit aktuella för Akademien när beslutet fattades. Den häftiga kritik som riktades mot Akademien från framför allt Herta Müllers håll kom som en överraskning.

Handkes kandidatur var av besvärligare slag. Han hade, som numera är väl bekant, i många år varit en seriös kandidat. Han

hade också haft ett betydande genomslag i svensk litteratur. (Det ämnet hade redan på 1980-talet ägnats ett doktorandseminarium på Stockholms universitet under medverkan av bland andra Stig Larsson, Katarina Frostenson och Christer Eriksson.) Handkes betydelse på det internationella planet hade också manifesterats under flera decennier. Men man hade samtidigt kunnat följa hans diskutabla agerande under och efter kriget i det forna Jugoslavien och argumenten för och emot hade haft god tid att utvecklas långt före den aktuella diskussionen.

När Handkes kandidatur togs upp på nytt 2019 aktualiserades Akademiens tidigare ställningstaganden i fråga om litteratur och politik. De principer som illustrerats av diskussionen kring Solzjenitsyn, Miłosz och Pound svävar alla över detta val, ett av Nobelhistoriens intressantare – också genom att det dragit in fem externa ledamöter som inte var förtrogna med Akademiens sedan länge utvecklade tankegångar.

För den sida som var för Handke bör ha gällt, liksom i fallet Solzjenitsyn, att kandidatens litterära kvalitet var ensam utslagsgivande och att de väl kända politiska komplikationerna kunde lämnas därhän. I fleras ögon måste också – som inför Miłosz kandidatur – ett icke-val ha tett sig som ett oberättigat politiskt hänsynstagande. Men även fallet Pound hade naturligtvis aktualiserats. För dem som förespråkade ett pris till Handke tedde sig de komprometterande omständigheterna helt enkelt inte lika allvarliga som de som föranledde avstyrkandet 1959.

Att det gick en spricka genom den beslutande församlingen blev tydligt genom att Peter Englund tog avstånd från beslutet. Hur långt in bland de beslutande som oenigheten sträckte sig syntes dock inte utåt. Tre av de externa ledamöterna försvarade valet i pressen och Jesper Svenbro gav sitt ställningstagande poetisk glans genom en dikt, »Frukttjuven«, riktad till Handkes senaste roman, *Die Obstdiebin* (*Svenska Dagbladet* 23.10.2019).

Fasadens spricka vidgades först i december i samband med två externa kommittéledamöters avhopp. Den ene, Kristoffer Leandoer, menade sig för sent ha insett att han och de övriga varit

»brickor i ett internt maktspel«. Han hade uppfattat som »vår upp-gift« att »återupprätta Nobelpriset genom att göra det relevant i en värld som inte accepterar könsfördelningar av storleksordningen 100/14, lika lite som den accepterar att litteratur enbart kan skrivas och läsas på kolonialmakternas språk«. Han fann det »inte svårt att hitta förslag på värdiga pristagare som levde upp till ett eller bägge kriterier«. Leandoers ambition är här inte osannolikt representativ för de förhoppningar de externa ledamöterna hyst.

Men man hade funnit att man, med Gun-Britt Sundströms ord, fått »gå in i beredda gärningar«. Vad hon närmast syftar på torde vara det faktum att det efter ett val av pristagare kvarligger en rest av finallistan som helt eller delvis förs över till nästa års diskussion – och att en nytillkommande kandidat då inte kan väljas samma år; en oskriven lag, den s.k. lex Pearl Buck, stipulerar nämligen utifrån erfarenheten av ett förhastat val att en kandidat måste ha stått på den korta listan ett år för att vara valbar. De externa ledamöterna har helt naturligt upplevt att urvalsprocessen det första året var låst. Inte förrän det andra året kunde deras idéer få genomslag.

Inför Handkes kandidatur har Gun-Britt Sundström haft en viktig reservation. Hon har vägrat att bortse från hans ifrågasatta politiska aktivitet: valet har »tolkats som ett ställningstagande för synen på litteratur som något som står över 'politiken'. Den ideologin är inte min.«

Leandoer finner det för sin del »stå utom allt tvivel« att Handke var värd Nobelpriset. Däremot anser han att beslutet »hetsades fram, utan tillräcklig förankring«. Han menar rentav att man önskat »ett riktigt kontroversiellt pris, som skulle ge upphov till extra mycket gläfs«. Det är ett helt absurt påstående. De som röstat för Handke har otvivelaktigt ansett sig agera i linje med Akademiens deklarerade politiska integritet och menat sig inte hos denne ha funnit ett förakt för mänskliga värden i nivå med Pounds upp-rörande uttalanden. Det är till sist den bedömningen – rimlig eller illa grundad – det hela handlar om.

Har agerandet från kommittén i övrigt varit så hårdhänt som Leandoer och Sundström menar med talet om »maktspel«? Den

frågan måste överlämnas till framtida studier. Det principiellt intressanta är att kommitté och akademi agerat utifrån de riktlinjer som fastlagts redan i det föregående seklet – men alltså gjort en bedömning i relation till testfallet Pound som låter sig allvarligt diskuteras.

En besvärlig politisk komplikation för det fortsatta Nobelarbetet utgör ett uttalande av den kinesiske ledaren Xi Jinping sommaren 2020. På en författarkonferens – där Mo Yan satt i publiken – kritiserade han att »vissa kinesiska författare inte skriver för partiet, bara för att vinna västerländska priser« (läs Nobelpriset). Det innebar en dramatisk förändring från 2017. Jag var på hösten det året i Kina och fick höra att man lyckats hacka sig in i Akademiens trafik och kommit över det hemligaste av allt, årets korta lista! Regeringen hade bestämt att en kinesisk kandidat skulle tillåtas ta emot priset trots att han framstått som obekvä, detta inför risken att en japansk författare kunde tilldelas belöningen. (Det var Kazuo Ishiguro som trots sitt brittiska medborgarskap och en produktion på engelska betraktades som japan.) I den allmänna skärpning som den kinesiska politiken undergått under de senaste åren har med andra ord också den kulturella politiken hårdnat. Utspelet sommaren 2020 väcker frågan om ett val av en kinesisk pristagare skulle riskera att försätta vederbörande i samma svåra situation som Pasternak 1958 och Solzjenitsyn 1970. Som torde ha framgått är dessa förhållanden ingenting som *utesluter* ett pris men det är en realitet som måste vägas in i ett eventuellt beslut.

NOBELPRISET OCH VÄRLDSLITTERATUREN

Kan det litterära Nobelpriset skapa en kanon, en katalog över den sentida världslitteraturen? Det var ämnet för det nämnda estrad-samtal på Bibliothèque Nationale i Paris år 2000 som Svenska Akademien inbjödits till. I andra sammanhang har den frågan omformulerats till ett imperativ. Man har helt frankt tillskrivit priset uppgiften att åstadkomma en global parnass – och kritiserat Akademien när dess val inte ansetts tjäna det syftet. Det har till och med krävts att priset skulle utdelas till sedan länge döda mästare för att fylla de besvärande luckorna i pristagarlistan. Sådana anspråk förbiser några oöverstigliga hinder.

Alfred Nobel själv tillskrev obestriddligen sitt pris en universell räckvidd. Det var testators »uttryckliga vilja att vid prisutdelningarna intet avseende fästes vid någon slags nationstillhörighet sålunda att den värdigaste erhåller priset antingen han är Skandinav eller ej«. Tillfrågad i saken skulle han sannolikt ha tillfogat att hans utopi var en litteratur utan gränser på samma sätt som naturvetenskapen saknar gränslinjer av nationellt slag.

Men ständige sekreteraren under litteraturprisets första årtionde, Carl David af Wirsén, hade för sin del ingen tanke på ett globalt pris. För honom rörde det sig om att kröna dem han kallade »den kontinentala litteraturens stormän«. Det första utomeuropeiska priset, det till Rabindranath Tagore 1913, året efter Wirséns död, var ett halvhjärtat försök att inkludera också asiatiska språkområden. Man nöjde sig i själva verket med att läsa Tagore i hans egen engelska översättning, även om det vid denna tid fanns en orientalist i kretsen, Esaias Tegnér d.y., som var väl i stånd att läsa texterna på bengali.

På 1920-talet fastslogs det i Nobelkommittén att priset var »avsett för hela världens rikt skiftande dikt« men det dröjde till 1930-talet innan man ens tog in USA i bilden – och till 1945 innan

man valde »den latinamerikanska världens andliga drottning«, Gabriela Mistral. Först 1968 gick man ännu en gång utanför den europeiska språkkretsen med valet av Kawabata.

Som framgått är det under 1980-talet som en mer beslutsam politik framträder, med en deklarerad ambition att »nä en global spridning«, tillämpad i valen av Soyinka, Mahfouz och Oe under återstoden av seklet. I det nya millenniet är denna målsättning en självklarhet.

Vilka är då de svårigheter som hopar sig inför varje strävan att göra pristagarlistan till en verklig internationell parnass? Ett mycket påtagligt hinder är av kronologisk art. Bland de förbisedda man dragit fram återfinns namn som Proust, Kafka, Rilke, Musil, Kavafis, Mandelstam, García Lorca och Pessoa – en lista som skulle ha varit graverande om den inte rymt lika många anakronismer. Man har inte gjort klart för sig att Kafkas, Kavafis och Pessoa's verk i allt väsentligt publicerats efter författarens död. Mandelstams dimensioner framträder framför allt i de otryckta dikter som hans hustru räddat från förintelse och förmedlat långt efter det han omkommit i sin sibiriska förvisning. I Prousts, Rilkes och García Lorcás fall har alltför kort tid förflutit mellan de aktuella verken och författarens bortgång för att ett pris skulle ha varit möjligt. Proust fick sitt genombrott 1919 genom Goncourtpriset för den andra delen av sin romanserie men mindre än tre år senare var han död. För Musils del är det först med de samlade verken 1952–57 som hans betydelse klarnar utanför den lilla kretsen av kännare och då är han sedan länge borta. Till de inte så få som dött ifrån ett väntande pris hör den franske poeten och essäisten Paul Valéry och den kinesiske prosamästaren Shen Congwen. Redan en död i förtid gör det på det sättet vanskligt att söka etablera en *Weltliteratur* med Nobelpriset's hjälp.

En sådan strävan glömmet också det överflöd av värdiga kandidater som Akademien konfronteras med inför ett beslut. Situationen tecknas väl i en enkät som genomfördes av tidskriften *Books Abroad* i syfte att upprätta ett bokslut över prisets första halvsekel, en internationell enkät bland 350 »experts in belles-lettres«. Denna

jury fann att 2/3 av valen varit lyckade men den upprättade samtidigt en lista på 150 författare värda att lagerkrönas. 150 utmärkta kandidater för 50 pris – det ger oss en föreställning om problemets vidd.

Jag skulle vilja tillägga att tre värdiga kandidater för varje pris är en approximation som en ledamot av Nobelkommittén skulle kunna skriva under. Några exempel. W.H. Auden, som omfattades med stor sympati 1964 men fick vika för Sartre, fördes fram på nytt 1967. Striden stod då mellan Asturias, Auden och Graham Greene. Priset gick som bekant till Asturias och valet av banbrytaren för den latinamerikanska romankonsten kan knappast klandras. Två år senare var det många som satsade på Malraux; denne hade då lämnat sin kulturministerpost och vunnit ny aktualitet med sina *Antimémoires*. Men 1969 års val blev Beckett och följande års Solzjenitsyn, båda räknade till de »kanoniska« namnen. I en sådan embarras de richesse kan gestalter som Malraux, Auden och Greene figurera på framträdande plats i flera år utan att nå erforderlig majoritet.

En ytterligare faktor som gäcker varje ambition att göra litteraturpriset till en skapare av vår tids parnass är den kontinuerliga förskjutningen av perspektivet. För vår tid framstår Joseph Conrad som ett av de allvarliga förbiseendena. Men den positionen hade han inte vid tiden för sin död 1924. Ingen av de många förslagsberättigade på anglosachsiskt håll reagerade i tid. Lika självklart är det idag att Paul Celan hör till 1900-talspoesins mästare. När han dog 1970 var han inte bland dem som kritiken harmset efterlyst på pristagarlistan. Faktum är att Akademien 1966 övervägde ett framsynt förslag att dela priset mellan Celan och den honom närstående Nelly Sachs. Dessvärre kunde kommittén inte »övertyga sig om att hans verk skulle motivera placeringen«. Man får då erinra om att »det sena verket«, från *Atemwende* och framåt, ännu inte förelåg. Den i kretsen som faktiskt satte Celan högt och stimulerades starkt av honom i sin sista samling – Hjalmar Gullberg – var död sedan fem år.

Dessa skilda argument – än med kronologin, än med rikedomen

på kandidater, än med perspektivets förskjutning i fokus – påvisar det vanskliga i varje försök att med Nobelprisets hjälp skapa en sentida *Weltliteratur*. Vad priset kan åstadkomma är ett substantiellt *bidrag* till en sådan kanon. Är kanske inte det tillräckligt?

ETT RIKTMÄRKE

Den som i fyra decennier varit verksam inom arbetet på det litterära Nobelpriset kan med viss överblick fråga sig hur det idealiska valet ser ut. Vem är den förebildliga pristagaren och hur ser den lyckligaste urvalsprocessen ut?

Svaret har för min del varit lätt – William Faulkner och det arbete som ledde fram till hans pris. Svaret har fått oväntad tyngd under det nya seklet.

Vid valet av T.S. Eliot 1948 visste man i Akademien att man stod inför en banbrytare som haft ett genomgripande inflytande på det internationella planet. Vid diskussionen om Faulkner fanns ännu inga tecken på en liknande betydelse. Man föregrep utvecklingen genom att satsa på en förnyare med *potentiellt* stor betydelse för litteraturen. Faulkner framstod nämligen, »vid sidan av Joyce, och kanske i ännu högre grad än han«, som »den store experimentatorn i vårt århundrades berättarkonst«, som det hette i Gustaf Hellströms tal till pristagaren.

Det var en unikt lycklig satsning. Faulkner fick småningom ett allt större internationellt inflytande. Det hade redan börjat i den franska *nouveau roman* där författare som Claude Simon låtit sig inspireras. Senare blev Faulkners romaner en mäktig stimulans i den latinamerikanska boomen, med namn som Gabriel García Márquez och Mario Vargas Llosa. Men också i USA fick Faulkner en ny roll. Litteraturhistorikern Robert E. Spiller finner att 1949 års pris ledde till en omläsning som avslöjade en helt ny Faulkner. Här om inte annars tycks Nobelpriset ha haft den märkbara effekten att bidra till ett rättvist erkännande åt en stor författare, säger han. Till de amerikanska författare som lärt mycket av Faulkner får vi räkna en annan Nobelpristagare, Toni Morrison.

När jag i *Litteraturpriset, Hundra år med Nobels uppdrag* (2001) gjorde denna markering av Faulkners särställning kunde man ännu

inte ana hans genomgripande betydelse för sentida kinesisk litteratur. Under det nya seklet har det blivit tydligt att han varit den troligen viktigaste impulsgivaren på det fältet. Mo Yan har berättat om en dialog som sträcker sig genom åren: »Närhelst min tillförsikt sviker, brukar jag prata lite med Faulkner.« Inspirerad av dennes Yoknapatawpha County har han skapat sin nordöstra region i Gaomi härad, en egen provins där vanliga människor och deras handlingar fått växa ut till nästan mytiskt format. Han låter sitt Gaomixian – »inte större än ett frimärke« – bli »ett Kina i miniatyr« som får sammanfatta landets sentida historia. Inte osannolikt har också Faulkners höga temperatur i personteckningen och hans djärvt skiftande berättarteknik varit en viktig stimulans.

Det kan i själva verket ifrågasättas om någon annan författare i det tjugonde århundradet haft lika stor betydelse för det följande som Faulkner. Här har litteraturpriset, vid seklets mitt, föregripit sin först senare formulerade uppgift att lyfta fram en ännu inte allmänt uppburen mästare. Men Faulkner har inte bara erövat en ny publik; han har också kunnat inspirera en rad yngre kolleger. Kanske har inget pris betytt mer än just 1949 års.

Hur ser då den procedur ut som fått ett så vackert resultat?

I Sverige hade Faulkner uppmärksammats relativt tidigt – inte oväntat av Artur Lundkvist. Denne presenterade honom redan i *BLMs* novembernummer 1932 och senare i en större essä i *Ikarus' flykt*. Vid den tid boken utkom, 1939, delade han och den nye vännen Erik Lindegren fascinationen inför Faulkners romaner. I sin recension i *Frihet* av *Ikarus' flykt* kallade Lindegren Faulkner »högspänningsledningen inom den allra modernaste romanen« och klandrade de »många kritiker med välavlönat väloljade moraliska hämningsmekanismer« som »varit framme med sina varnande anslag«.

Faulkner har med andra ord varit väl etablerad i den modernt orienterade delen av den svenska författarkåren år 1950 då Pennklubben – genom sin ordförande Prins Wilhelm – föreslog honom till pristagare.

Med sin ambition att välja »banbrytare« har Akademien varit

en gynnsamt sinnad mottagare av förslaget. Det uppdrogs åt den i anglosachsisk litteratur väl bevandrade Gustaf Hellström att skriva ett utlåtande. Det är ett märkligt sammanträffande att denne som räknats till 1910-talets borgerliga realister och med *Snörmakare Lekholm får en idé* skapat den stora romanen om den svenska ståndscirkulationen skulle bli den som lanserade den mest inflytelserike modernisten på pristagarlistan. I sitt utlåtande ser han Faulkner som »en av de för närvarande allra främsta gestalterna inte endast i nordamerikansk utan överhuvudtaget i anglosachsisk romandiktning«. Han framhåller dels Faulkners »glödande inbillningskraft och intensiva psykologiska gestaltungsformåga«, dels hans »från roman till roman varierande berättarteknik«: »Till denna experimenteringslusta kan kanske också hänföras hans i nyare anglosachsisk romandiktning oöverträffade herravälde över det engelska språkets från skilda språkelement och skiftande stilepoker stammande rikedomar – från elizabethanerna ända fram till sydstatsnegrernas torftiga pidg[in E]nglish.«

Mot bakgrunden av de föregående decenniernas avoghet inom Akademien mot all konstnärlig komplikation ter sig Hellströms analys av *Absalom, Absalom!*, »Faulkners svårtillgängligaste verk«, särskilt imponerande. Hans läsning utmynnar i ett försvar mot invändningarna att verket var ett misslyckande: »Det är en mäktig, för att inte säga överväldigande skaparkraft som här fått sin utlösning; det är endast genier som gör sådana misslyckanden.« Enligt Hellströms uppfattning är detta »en av de säregnaste och mest fascinerande romaner som skrivits på mången god dag«.

Med fin intuition banar den sakkunnige väg in i denna ganska svårtillgängliga terräng genom att aktualisera en näraliggande, älskad berättarkonst. Han jämför Faulkners Yoknapatawpha County med Selma Lagerlöfs Värmland och ställer hans Jefferson City bredvid Hjalmar Bergmans Wadköping. Han visar samtidigt hur Faulkner – liksom de två svenska berättarna »både romantiker och realist« – delar Lagerlöfs tro att ingen undgår sitt straff eller berövas en rättmätig medkänsla. Den amerikanske författaren sägs också komma nära Bergmans groteska humor. Men hans scen är,

finner Hellström, mörkare och blodigare och dess samhälleliga bakgrund vitt skild från den stabila rättsordningen hos de svenska författarna.

Med denna effektiva vägledning i Faulkners värld lyckades Hellström få Akademien med på ett pris till en svårtillgänglig förnyare. Den förste han lyckades vinna för sin kandidat var Nobelkommitténs ordförande, Anders Österling. Denne erkände i sitt yttrande att han hyst betänkligheter inför »de djupt depressiva teman« Faulkner med förkärlek behandlar. Det motsvarade föga »den fordran på trösterik eller i någon mån positiv livssyn, som fick anses åsyftad i föreskriften om idealisk riktning«. Men, tillades det, »hans konstnärliga integritet är så stark och egenartad att man slutligen tvekar att lägga en dylik måttstock på hans romaner«. Österling var därför beredd att för sin del instämma i den sakkunniges »klart avvägda« värdering av Faulkners »berättargeni«. Han fann också dennes »ställning i den litterära världen« så kvalificerad att ett pris skulle hälsas med bifall i både Amerika och Europa.

För 1950 års pris föreslog kommittén enhälligt Bertrand Russell. För den händelse Akademien beslöt utdela även det reserverade priset för år 1949 förordade Österling Faulkner. I den värderingen instämde inte de övriga i kommittén – men lyckligtvis Akademiens majoritet.

1949 års pris tilldelades på det sättet en svårtillgänglig förnyare om vars internationella genomslag man ännu ingenting visste. Att Akademien kunde ta till sig en så synnerligen krävande kandidat och genom att satsa på dennes förnyande kraft förde fram den kanske störste impulsgivaren i seklets berättarkonst, det är i mina ögon den vackraste insatsen i den litterära Nobelhistorien. För den senare akademi som har i uppgift att föra den historien vidare framstår valet av 1949 års pristagare som en ständig uppfordran.