

Porträttmålaren Élisabeth
Vigée-Lebrun 1755-1842



FÖRR OCH NU

Tidskrift för en folkets kultur och historia

INNEHÅLL NUMMER 1 2019

Ledare VIII Det nyöppnade Nationalmuseum och muséernas tillgänglighet i backspejeln.....	3
OM KONST	
Per-Olov Käll Skönhet och tvetydighet – om Louise-Élisabeth Vigée-Lebruns porträttkonst. Del I.....	17
HISTORIA	
Jan-Olof Erlandsson Alexander Burnes – en gestalt i det stora spelet om Centralasien.....	45
Lennart Stenflo Att befinna sig på fel plats vid fel tid.....	54
TIDSBILD	
Anders Björnsson HÖSTBREV oktober 2018.....	57
RECENSIONER	
Ewa Kindstrand Marlen Haushofers noveller handlar om de dilemman människan kan ställas inför.....	61
Jan Käll Två versioner av Vanity Fair.....	62
VÅRA VÄNNER	
Anne Lidén Kristin Sigurdsdotters donatorsporträtt i Betlehem restaurerat.....	

Förr och Nu är en kulturtidskrift som tidigare utkom mellan åren 1974 och 1996. Tidskriften var den gången en papperstidning i A5-format och utgavs med fyra nummer per år. Detta är ett försök att åter väcka liv i tidskriften, nu som webbtidskrift. Webbadressen är www.forrochnu.se.

Förr och Nu:s program och inställning uttrycks genom de fyra parollerna:

Försvar för yttrande- och tryckfriheten

För en folkets kultur

För en folkets historia

Antiimperialism

Varje artikelförfattare svarar dock själv för de åsikter hen framför.

REDAKTION:

Ulla-Britt Antman

Jan-Olof Erlandsson

Jan Käll

Per-Olov Käll (ansvarig utgivare)

Anne Lidén

KONTAKT:

Redaktionen nås på

red@forrochnu.se

eller adress

Förr och Nu

c/o Käll

Nya Tanneforsvägen 38 C

58242 Linköping

Ledare VIII

Fri entré eller ”***förhindra en peulemassa att inkomma***”? Det nyöppnade Nationalmuseum och muséernas tillgänglighet i backspegeln.

AV ANNE LIDÉN



*Bild 1. Entrén till Nationalmuseum mars 2019.
Foto Anne Lidén.*

De gula västarna lyser på långt håll i den bleka februarisolen denna förmiddag, en liten skara

är på marsch mot det nyrenoverade palatset vid vattnet mitt emot det Kungliga Slottet. Det är ovanligt varmt för årstiden och snön har smält, så det är ingen risk att halka på de breda trottoarernas stenar. Det är den gruppen som jag ska följa med idag och jag hinner upp dem vid entrétrappan, där de går in på vänster sida genom yttervestibulens glasdörrar som nyss blivit öppnade. Vi möts av en lång och kraftfull väktare som visar oss fram genom den höga portens tunga dörrar.

Men det är inte de franska protesterande Gula Västarna i Paris som jag ska följa med, utan en liten grupp förskolebarn från en förort i Stockholm. Förskolan har bokat en visning. Barnen ska för första gången besöka stadens Nationalmuseum och är mycket spända på vad som ska hända, för säkerhets skull håller de varandra i händerna två och två. Det är fri entré för både barn och vuxna, så vi behöver inte trängas i en lång kö med andra besökare så här strax efter öppningsdags.

När vi kommit innanför portarna möts vi av den enorma trapphallen, högt i tak och med stora fönster som belyser de stora färgrika målningarna på väggarna. Mitt fram är det en öppen portal in mot muséets bottenvåning. Två sidotrappor leder upp till våningen ovanför och där skymtar ännu en lång trappa till övre våningen. Min barngrupp har dock blicken riktad på sina lärare som visar vägen rakt fram genom portalen och sedan kan vi gå ner i källarens garderob med vackra tegelväggar, träbänkar och små sidoprång för förvaringsboxar och toaletter. Barngruppen går allra längst bort i den långa korridoren och lärarna hjälper dem att hitta sina skåp, så de känner sig hemmastadda och trygga. När jag lagt in mina saker i förvaringsskåp, ansluter

jag till dem vid spiraltrappan upp till foajén och butiken i nästa våning. En rolig och färgglad glasskulptur med runda former leder blicken upp genom takets öppning. Man blir nyfiken. Men en stor blå skylt med instruktionstexter är uppsatt intill trappan. Där står att man ”**ska hålla uppsikt på barn med spring i benen**”. Och jag pekar på texten och frågar en av lärarna:

”Vilka barn är det?”

Läraren skrattar glatt tillbaka. Och jag har fångat barnens intresse för frågan – de känner igen sig. En av flickorna i gruppen tittar noggrannare på skyltens visuella symboler – hon har sett en bild med ett kryss på. Hon pekar på skyltens bild med en överkryssad flaska och håller upp sin vattenflaska:

”Jag får inte ha med den här, fröken!”

Den andra läraren rusar snabbt fram och ser till att alla barnens vattenflaskor blir inlåsta i skåpen. När jag kommenterar att det var en bra iakttagelse av flickan, svarar hon rappt:

”Den bilden har jag sett många gånger!”

Med skyltens varnande lärdomar i minnet kan alla kliva upp för spiraltrappan där muséets pedagog möter gruppen för den bokade visningen, och hon för dem genom museibutikens podier, hyllor och montrar till den konstpedagogiska avdelningen. På ena sidan syns genom höga glasdörrar två stora konstateljéer som fångar barnens intresse. Man ser färger och arbetsbord solbelysta från höga glasfönster ut mot sjön. Men dit ska inte gruppen gå nu. Konstpedagogen samlar gruppen och berättar om det speciella nya barnmuseirummet de ska besöka, *Villa Curiosa*. Sedan delas de in i två grupper. Jag får följa med in i ett mörkt rum med porten som ska öppnas och

barnen får först några råd att tänka på och vad de ska spana efter:

”Vems rum kan det vara?”

En liten stund sitter jag med den andra lilla gruppen, som väntar på bänken med sin lärare. Sedan tackar jag dem för att jag fått följa med på deras första besök, och så måste jag gå vidare. Jag ska hinna besöka alla rummen på alla våningar i det nyrenoverade Nationalmuseum och följa den upplagda ”*Tidslinjen*” från 1500-talet fram till våra dagar. Framför allt vill jag studera den franska konstnären Élisabeth Vigée-Lebruns målning, ett porträtt som nu finns utställt i 1700-talsrummet (bild 10). Vigée-Lebrun var en framgångsrik konstnär under Franska revolutionens epok som Per-Olov Käll berättar om i detta nummer.

Men innan dess vill jag höra med museivärdarna hur de ser på den **fria entrén** och mängden besökare. Museivärdarna, som hjälper besökarna i källarens garderob, berättar att det gått väldigt bra och att alla skåp blivit upptagna på kort tid. Dock har besökarytrycket skapat en del problem. I kassan säger en av museivärdarna att det varit så många besökare att de speciella säkerhetsdörrar av glas som finns mellan rummen aldrig hunnit stängas helt eftersom det ständigt strömmade folk igenom. Det orsakade fel i restaurangens fläktsystem och då spreds en matlukt, vilket ej var tänkt. Det förklarar en kommentar jag hörde från en av besökarna: ”*Det luktar mat!*”. Vid tolvtiden var kön framför restaurangen lång och då stod den dörren öppen. Denna kö krockar med de många besökarna som är på väg in till muséet vid lunchen. För alla besökare är klädförvaring, mat och toaletter en första prioritetsfråga eftersom man vill känna sig hemmastadd och trygg, innan man kan

fördjupa sig i utställningens myllrande innehåll.

Nationalmuseum öppnades åter i oktober 2018 efter att ha varit stängt för en väl förberedd, omfattande ombyggnad, renovering och modernisering sedan 2013. Att detta kunnat genomföras är till stor del den förra överintendenten Solfrid Söderlinds förtjänst (2009). Nu har hela byggnaden reparerats, restaurerats och försetts med ny teknik och ny säkerhet. Interiör och utställnings-salar har byggts om. Kungaparet och kronprinsessan klippte banden på muséets trappa vid nyinvigningen den 13 oktober. Det nyrenoverade konstmuséets nya färgrika utställningshallar med fönsterutsikter åt alla väderstreck som släpper in ljuset på alla konstverken har blivit en succé. Mängder av besökare ville se konstverken och konstföremålen i ”sitt” nya museum, över 5000 verk utställda, och trots den fria entrén blev köerna långa ibland (bild 1). Debatten om de nya utställningarna är livlig.

–Är det för mycket färg på väggarna?

–Är det för rörigt?

–Är dagsljusinsläppet skadligt för konstverken?

–Fungerar tekniken ordentligt?

–Är det tillgängligt för alla funktionsvariationer och behov?

Tidskriften *Arkitektur* 2018:6 presenterar i ett rikligt illustrerat temanummer om arkitekternas tankar och analys bakom renoveringen av muséet och om utställningsrummets nya planering (Svensson; Waern 2018). Här poängteras att muséet ska vara **gratis**. Men muséernas fria entré blev sedan starkt hotad under hösten.

Efter höstens riksdagsval pågick under hösten långdragna regeringsförhandlingar i Riksdagshuset och frågan om den kommande budgeten skulle upp till omröstning. Det blev en konservativ M+KD-budget som röstades igenom. Där hade dessa partier kommit överens om att slopa den fria entrén till de statliga muséerna, något som skulle träda i kraft vid årsskiftet. Detta beslut ökade då besöksstrycket på Nationalmuséet för alla ville hinna med att se ”nya” Nationalmuseum innan det krävdes avgift. Muséerna protesterade och krävde en respit till april våren 2019, vilket de fick. I och med januariavtalet med de borgerliga partierna C+L gick kulturministern Alice Bah Kunke snabbt ut med ett motdrag, ett meddelande om att den fria entrén skulle bibehållas. Men trängseln i muséet förblev dock fortfarande stor.

I början av februari 2019 ondgör sig den konservativa ledarskribenten i Svenska Dagbladet i sitt inlägg ”Gratis kostar skjortan för museum” (SvD 09.02.2019) över att den fria entrén bibehålls. Det nya beslutet vållar stark irritation bland de konservativa partierna. Nationalmuseum har slagit larm om att muséet kan komma att få ett underskott på 30 miljoner, och muséets överintendent kräver en ersättning på 60 miljoner för kostnadsökningarna. Ledarskribenten klagar på att fri entré på 18 statliga muséer hotar samlingarnas och personalens säkerhet på just dessa muséer. Det blir även skadligt för alla privata muséer. Och ett standardargument i frågan förs fram, varför svenska skattebetalare ska bekosta ”utländska turisternas kulturupplevelser”. Denna typ av argument i diskussionen om fri entré har en lång kulturpolitisk historia, som jag vill ta upp i en historisk tillbakablick.

FRI ENTRÉ OCH OFFENTLIGHETSPRINCIPENS BAKGRUND

Frågan om fri entré på muséer hör ihop med Nationalmuseums historia. 1700-talets kungliga konstsamling med målteri och antika skulptur blir först utställd 1792-94 i ett Kongl. Museum på Stockholms Slott, för att sedan bli överflyttad 1866 till ett nybyggt konstmuseum för allmänheten mitt emot slottet, ett "palats" för konsten. Till 200-årsjubileet av Nationalmuseum 1992 publicerar museichefen Per Bjurström en omfattande historisk översikt i verket *Nationalmuseum 1792-1992* (Bjurström 1992; Nationalmuseum 1995). I detta verk presenteras bakgrunden till muséets samlingar, ledning och organisation. Carl Gustaf Tessin hade gjort stora konstinköp i Paris i mitten av 1700-talet till slottets kungliga samling, som tidigare bestod av konstverk såväl rövade som korrekt inköpta av tidigare regenter. Här visas också ett stort käll- och bakgrundsmaterial kring bygget och öppnandet av det nya Nationalmuseum 1866. Något Bjurström inte nämner, men som är en viktig faktor för den svenska offentlighetsprincipens framgång, är den svenska **tryckfrihetsförordningen** från 1766, en av de äldsta frihetslagarna i världen.

En tillbakablick kan ge mer kunskap om hur frågan om fri entré diskuterats tidigare. Det handlar nämligen också om offentlighetens historia och man kan ställa sig frågan vems offentlighet det handlade om? Konstvetaren Anna Lena Lindberg har i skriften *Men Gud förbarme sig, vilket Publikum!* och i sin avhandling undersökt den nya offentlighet som växer fram under 1800-talet (Lindberg 1987, 1988). Där diskuterar hon utifrån källorna hur intentioner för museisamlingen resonerat om publikt tillträde till samlingarna. Hon utgår från Habermas offentlighetsteori om representativ offentlighet med rötter i feodala maktens furstar och adel, samt den nya borgerliga offentligheten i marknadssamhällets

institutioner med nyhetsförmedling och det nya begreppet "public opinion".

Den borgerliga offentlighetens publik, och framför allt dess läskunniga och politiskt medvetna kärna, kommer efter hand att uppträda som den offentliga maktens motpart, (Lindberg 1987 s. 6).

På kungens (Gustav III:s) födelsedag 1784 öppnades i Stockholm den första offentliga konstutställningen i Kongl. Målare och Bildhuggarakademien, då konsteleverna fick ställa ut sina alster. Offentliga konst- och nationalmuséer hade börjat växa upp runt om i Europa, bland annat i London, Oxford, Wien och Paris. Under sin italienska resa 1783-84 hade Gustav III besökt konstsamlingen i Uffizierna i Florens, som blev offentligt redan på 1500-talet. I Rom blev han mottagen av påven Pius V i Vatikansamlingarna och Pio Clementinomuséet. Här fick Gustav III inspiration till ett eget kungligt skulpturgalleri och han beställde en rad antika skulpturer. Skulpturgalleriet planerades att byggas i Haga men blev stoppat i och med kungens död 1792. Istället kunde ett statligt Kongl. Museum inrättas för att "tjäna till allmän nytta och prydnad", som det står i marmortavlans inskrift, med ett Stenmuseum och ett Musernas galleri. Året efter att Louvrenmuséet öppnats i Paris 1793 kunde det kungliga muséets konstgallerier öppnas 1794 för allmänheten, dock finns inte mycket källmaterial bevarat om besökarnas kategorier eller antal från den tiden. Sannolikt rörde det sig om medlemmar ur hovet, adeln och det ledande borgerskapet. Dock var det inte så vanligt att elever ur den kungliga Konstakademien fick besöka samlingarna i studiesyfte.

Med åren kom krav på att det gjordes förteckningar och beskrivningar av

konstverken för allmänt bruk, och under 1800-talets första decennier kom de första museikatalogerna. Nu fanns konst- och nationalmuséer på många platser i Europa; i London, Köpenhamn, Graz, Prag och Sankt Petersburg, men även i kolonier som Sydney och Rio de Janeiro (Aronsson 2010, s. 138). Så goda förebilder fanns. En fullständig museikatalog trycktes 1841, ”*Taflor, som visas i Kongl. Museum i Stockholm*”.

”FÖRHINDRA EN PUEBLE- MASSA” – RÖÖKS BEGÄRAN OM MUSEIAVGIFT AVSLOGS.

Muséet höll vid början öppet måndagar och torsdagar för allmänheten. Lindberg berättar att den publik som sökte sig till de kungliga tavelgallerierna inte sågs med blida ögon av den nyutträdde hovintendenten Lars Jacob Röök (1778-1867), som anställdes 1830 som museikamrer vid muséet (Bjurström 1992 s. 86-95). Här avporträtterad av Fritz von Dardel (1817-1901) i dennes *Skissbok med akvareller, Några av mina samtida bekanta*, Nationalmuseumns teckningssamling (bild 2).

Röök inlämnade en skrivelse till Överintendentsämbetet 1845 där han varnade för flera risker med en publik tillströmning:

I avseende till det otillbörliga, att den sämsta af peubeln uti desse senare dagar, som Museum varit öppet, intränger sig derstädes och ej allenast medför orenlighet och smuts, men äfven gör för mig omöjligt att ansvara, att icke något af Museums små konst saker eller antikiteter bortkommer, nödgas jag anmäla hos Herr Öfverintendenten att tillika med tillförordnade Riksmarskalken vara mig behjelpig uti att sådana mesurer tagas, som kunna förhindra en peublemassa att inkomma uti i det Kongl. Museum; varandes i uti Slottet, som ej är något

publikt ställe, och i synnerhet då ingen Kongl. förordning ännu inkommit, som gjort detta stället publikt. Jag får derfor föreslå, så vida detta skall fortfara, att man likasom uti Målarakademien och uti Vetenskapsakademien gjorde Museum tillgängligt mot en afgift av 12 à 16 skillingar banko personen, hvilken summa kunde lemnas till någon fattigvård eller stiftelse. Men artister och elever vid Akademien få fritt inträda, (Lindberg 1987, s.11-12).



Bild 2. Hofintendenten L. J. Röök vid Kongl. Museum i Stockholms Slott. Teckning av Fritz von Dardel (1817-1901). Foto Nationalmuseum NMH 209/2015

Rööks begäran avslogs och offentlighetsprincipen kvarstod som varit muséets ursprungliga syfte. Hans reaktionära inställning till offentligt öppet hållande, bottnade dock menar Bjurström i att muséet saknade tillräcklig bevakningspersonal för både vakthållning och annan tillsyn ”i de spridda och prångiga lokalerna” (Bjurström 1992, s. 92-93). Rööks nyordning av

galleriernas utställning och evenemang för muséet hade nämligen skapat ett publikt intresse som ej kunde mötas.

Men Rööks skrivelse 1845 hade enligt dagens språkbruk ”dålig tajming”. Samma år antog nämligen riksdagen det väl förankrade förslaget att bygga ett nytt nationalmuseum dit Kongl. Museums samlingar kunde flyttas. Och man ville från svenskt håll följa exemplet från de nya museisamlingarna i t.ex. Berlin och Amsterdam. Året innan hade en ny överintendent anställts för Kongl. Museum, Michael Gustaf Anckarswärd (1792-1878) som satte igång med en total inventering av hela samlingen. En utredning gjordes kring kraven på den nya byggnadens funktioner för samlingen. Röök ansåg dock att han hörde till hovets krets och då hade mer rätt till samlingarna än andra, varför han bjöd in till festliga visningar för sina speciellt utvalda. Men när han råkade missa att bjuda Anckarswärd själv fick han avsked fem år senare.

Många arkitektförslag hade lämnats in till den nya museibygnaden, mer eller mindre visionära och flera platser hade föreslagits, Kungsträdgården, Humlegården, Helgeandsholmen och Kyrkholmen (Blasieholmen), (Bjurström 1992, s. 103-127). Det blev många turer kring olika förslag. Man använde olika beteckningar, såväl begreppet Riksmuseum som Nationalmuseum. Arkitekten Friedrich August Stüler, som ritat Neues Museum i Berlin, fick slutligen uppdraget och hans förslag med tre utställningsvåningar antogs. Han föreskrev ett antal principer 1847 som handlade om att utställningsbelysning och uppsättning skulle vara varierande och inte ha ”för stor anhopning av likartade konstverk”. Det skulle vara samverkan mellan olika konstarter för helhetsintrycket och de förnämsta konstverken skulle ha särskilda platser. Det vore intressant att undersöka om

restaureringen av det nya Nationalmuseum 2018 har återknutit till dessa ursprungliga principer. Vilka tidsepoker i byggnadens historia har återskapats?

Stülers museibygnad stod klar omkring 1863 för att inredas (bild 3). Den nytillträdde intendenten Fritz von Dardel berättar om det nya muséets konstföremål i en artikel ”Ett besök i Nationalmuseum” i Post och Inrikes Tidningar 1865, bland annat om den antika marmorskulpturen *Endymion* som dragplåster. Vad skulle då få plats i den nya byggnadens tre våningar? Många kungliga samlingar hade inventerats. Många konstverk, målningar, teckningar och skulpturer, från Stockholms Slott, Drottningholm och Gripsholm skulle flyttas dit. Livrustkammarens alla rustningar och dräkter, Historiska arkeologiska antikviteter, kyrkliga konstsamlingar, Myntsamlingen och Bibliotekets böcker. Vid invigningen hade man endast kunnat ordna utställning i den nedre våningen, de övriga var ännu inte klara. Men vad skedde när det Nya Nationalmuséet invigdes vid mitten av 1800-talet? Vilka besökte muséet och vad betydde muséets samlingar för samhällets offentlighet?



Bild 3. Vy från Skeppsholmen mot Nationalmuseum och Stockholms Slott. Vinjett i Ny illustrerad tidning 1869.

INVIGNINGEN AV DET NYA NATIONALMUSEUM 1866 OCH PUBLIKENS TILLSTRÖMNING

Ny Illustrerad Tidning berättar om de högtidliga invigningarna av de två utställningarna den 15 juni 1866. Först öppnade drottning Lovisa den stora Skandinaviska Industriutställningen i Kungsträdgården, varefter alla begav sig till det nya Nationalmuseum för att inviga den stora Skandinaviska konstutställningen. *”Denna byggnad är nu öppen för allmänheten”*. Fritz von Dardel markerar att detta är näst efter Slottet *”det största och dyrbaraste byggnadsmonument”* som uppförts i huvudstaden. Om inredningen av utställningen skriver han:

”Det inre af byggnaden bär i sin helhet stämpeln af den lugna värdighet och det imponerande majestät, som anstår ett tempel egnadt åt de sköna konsterna”.

Vad som orsakade stor uppmärksamhet var flytten av Bengt Erland Fogelbergs stora statyer av de fornnordiska gudarna Tor, Oden och Balder. De tunga lårarna med skulpturerna skulle transporteras från muséet på Slottet, nedför Logårdstrappan och sedan upp för trappan till entrén till Nationalmuseum. Tor och Oden ställdes upp på var sida om ingångsportalen till nedre våningens utställningshall medan Balder, som var mindre, placerades på mellanvåningen ovanför portalen.

Tidningen återkommer sedan med flera rapporter, populära bildinslag och karikatyrer under sommaren och hösten 1866, som visar olika besökare på konstmuséet, i teckningar och gravyrer. Den 20 november 1866 undertecknar Fritz von Dardel en rad regler och riktlinjer som ska gälla för Nationalmuseum, dess besökare och personal. Det handlar om öppettiderna, fritt tillträde, avgifter för olika kategorier besökare. Utan avgift och med avgift markeras i fet stil. Det viktigaste som handlar om **fri entré** är följande:

De National-Musei Konstafdelning och Lifruskammaren tillhörande samlingar, som hunnit blifva ordnade, förevisas för allmänheten alla Söndagar kl. 1-3 och helgfria Tisdagar kl. 11-3, utan afgift.

Turister kallas för Resande och de ska anteckna sina namn i en särskild bok. För övriga dagar finns vissa bestämmelser och avgifter kan tas ut för särskilda ändamål. Muséet ska vara stängt under jul- och påskveckor. Det är också absolut förbjudet för personalen vid muséet att *”af besökande begära eller emottaga något slags ersättning eller sportler för lemnadt biträde i sådant, som tillhör tjänsten.”* Här formuleras grundläggande riktlinjer för det offentliga museiväsendets publika hållning. Fritt inträde för allmänheten och ett institutionellt oberoende utan personliga bindningar.

Vad är det för slags besökare som kommer till muséet? I O.A. Mankells teckning *”Den magnifika trapphallen i Nationalmuseum”* framträder en rad välklädda kvinnor i sidenkrinoliner och män i hatt och kostym som stiger upp för den östra vita marmortrappan (bild 4). Uppe på mellanvåningen skymtar många andra besökare, krinoliner trängs bakom Balder. Ett par kvinnor går i par, medan några män går för sig själva. En grupp i förgrunden nedanför trappan ser ut att vara en familj, dottern bär dekorerad kjol och hatt och lysnar liksom maken ivrigt till modern som instruerar inför besöket. En elegant klädd kvinna står vid balustraden och ser ner på en annan grupp som är klädda i betydligt enklare kläder, en man och en kvinna i landsbygdens bondedräkt. De tittar på den väldiga guden Tor med hammaren.

Syftet med bilden ska enligt Bergström uppfattas utifrån en klassmässig tolkning (Bergström 2015, s. 197). Den väl-

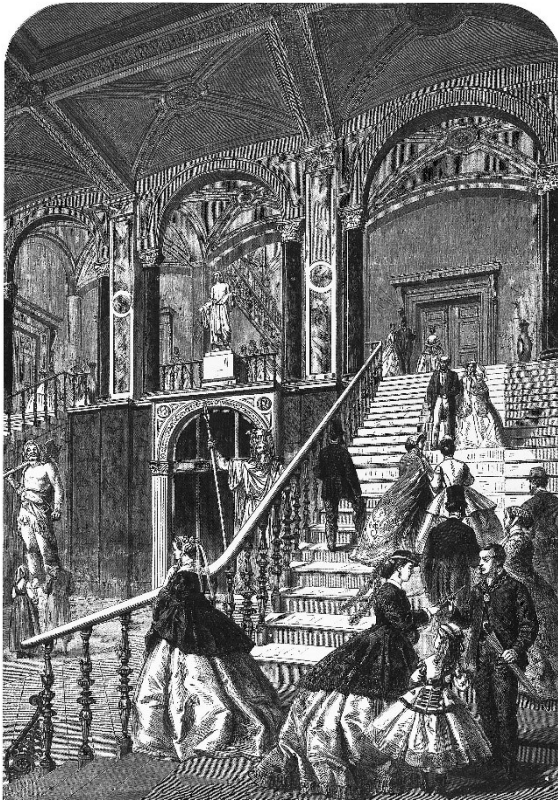


Bild 4. "Den magnifika trapphallen i Nationalmuseum". Teckning O.A. Mankell o G. Janet. Ny illustrerad tidning 1866. (Hämtad ur Bjurström 1992, s. 123)

klädda och bildade medelklassen står uppe på trappan, medan den enklare bondeklassen står på den lägre nivån. Tidningen hade också ett annat syfte med bilden och det var att visa vilken publiksuccé det nya muséet blivit. Det nya Nationalmuseum hade hållit öppet hela sommaren 1866 från 15 juni fram till stängningen 14 oktober och kunde då räkna in 91 045 besökare, vilket var en mycket hög siffra i relation till Stockholms befolkning, som vid denna tidpunkt var ungefär 100 000 personer (Bjurström 1992, s. 124). I både press och museum kunde publiken på så sätt få se sig själv som i en spegel av nya offentligheten, "public opinion". Och från och med nu bygger också pressen en tätare samverkan med de offentliga industriutställningarna och muséernas samlingar.

Året efter när muséets övre våningsplan är inrett och öppnat publiceras

1867 i Ny Illustrerad Tidning interiörbilder på besökare som ivrigt studerar galleriets utställning av vita gipsavgjutningar av marmorstatyer (bild 5). Blicken är riktad mot norra portalen där "Tafvelsamlingen" visas. Runt om i sina nischer står de grekiska skulpturerna uppsatta på höga podier och av vilka en hel del står där än idag. I taket syns takets kasettdekor och medaljongerna med konsthistoriens gestalter. Genom balustraden skymtar trappans kopia med de antika relieferna från *Parthenon*.

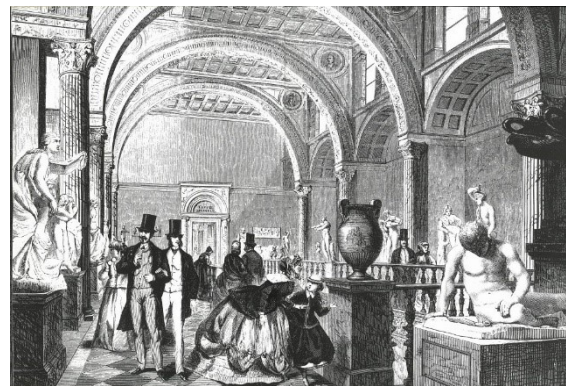


Bild 5. Övre Trapphallen i Nationalmuseum. Ny illustrerad Tidning 1867. (Hämtad ur Bjurström 1992)

Bild 5 visar olika typer av besökare. Längst fram ser vi en ung flicka i en enklare vardagsdräkt pekande på ett podium med en antik vas, en grekisk vas, och hon vänder sig mot den vuxna kvinnan som är med och håller henne i handen, kanske en guvernant. Deras konversation illustrerar ett bildningsideal för hur ungdomen ska lära sig om det antika kulturarvet. Vid sidan om dem vandrar två eleganta herrar fram klädda i rock och hög hatt, en äldre som håller den yngres arm. De beskådar de vita statyernas former. Bakom herrarna skymtar en kvinna som är klädd i en enklare dräkt, liknande den reformdräkt som präglade den växande kvinnorörelsens ideal. Hon går ensam och använder kikare för att kunna se alla detaljer. Ett par är på väg bort mot trappan och på andra sidan kommer

ett annat par gående, troligen gifta par. När jag visat denna bilden i mina kurs-er så har många studenter missat en person, nämligen den kvinna som står lutad mot balustraden, med ryggen vänd mot konsten. Hon skiljer sig från de andra, och man blir nyfiken, vem kan hon vara?

DALKULLORNA MÖTTE PUBLIKEN – EN AUTENTISK REPRESENTATIV PERSONALKATEGORI

Den kvinna som står längst bort i bildens bakgrund är klädd i folkdräkt och hon tittar ner mot trappen. Hon ser dock inte ut att vara någon besökare. Det rör sig om en av dalkullorna som är anlitad av muséet som biträde, och hon ser ner i trappen efter nya besökare. Hon är klädd i sin egen hembygdsdräkt från Rättvik, det är inte en yrkesdräkt från muséet. Senare på 1870-talet och framåt blev det allt vanligare med dalkullor som var anställda på muséer, som museivårdar och vakter. Och det är dalkullorna som möter den nya växande museipubliken och hjälper alla till rätta (bild 6).



Bild 6. Dalkullor från Rättvik klädda i sin egen hembygdsdräkt i övre trapphallen i Nationalmuseum på 1890-talet. I bakgrunden syns Christian Erikssons stora marmorrelief av Carl von Linne 1891. Foto: Nationalmuseum (public domain).

Hur kom det sig att det blev så många dalkullor anställda på Nationalmuseum och det Nordiska muséet? Arthur Hazelius hade nämligen under 1850-till 1870-talen gjort många resor till Dalarna och skapat starka band med dalfolket i Mora, (Bergman 1998 s. 72-73). Det var den nordiska allmogekulturen han ville rädda åt eftervärlden. Dalkullorna var vana att lämna hemmet och söka arbete i Stockholm. När han byggde upp sitt nordiska etnografiska museum, som då låg vid Drottninggatan nr 71 i Stockholm, anställdes flera dalkullor som museibiträden, bland annat från Leksand och Rättvik. Allt fler dalkullor började arbeta på fri-luftsmuséet Skansen och på det nya Nordiska muséet på Djurgården, och även långt in på 1900-talet.

Dalkullorna hade många schemalagda uppgifter som biljettförsäljare, vakter och städare, förutom att de skulle gå med bud, ta hand om besökare och visa runt. Senare kom utökade uppgifter med bland annat registrering. I muséets lokaler intill hade de fått en gemensam tjänstebostad. Hazelius var noga med att vaka över derasandel, och dalkullorna var förbjudna att gå ut efter kl. 10 på kvällen. Enligt *”Ordningsstadga för kullorna”* fanns också stränga riktlinjer för hur de skulle förhålla sig till manliga besökare som eventuellt önskade personliga samtal, ty dessa borde avvisas *”ovillkorligen”*. Hazelius övervakade också kullornas klädsel så att deras bygdedräkt följde traditionen utan tillagda nymodigheter. På så sätt blev dalkullorna tydliga representativa symboler för både sedlighet och det nationella kulturarvet: *”Den PR-begåvade Arthur Hazelius insåg naturligtvis det mervärde det skulle ge muséet att bland de utställda allmogeföremålen ha museivakter som i sin klädsel och sin kulturella bakgrund åskådliggjorde den kultur han ville rädda åt framtiden”*, (Bergman 1998 s. 72).

Dalkullorna i Rättviksdräkten hade samma representativa funktion på Nationalmuseum. De var också personligt autentiska och inte en grupp museipersonal som ikläts konstruerade historiska museidräkter. Riktlinjerna för kontakten med besökare präglades av offentlighetsprincipen och en demokratisk syn på allmänheten: *”Varje besökande, hög som låg, bemötes vänligt och uppmärksamt.”*

MODERMUSÉET FÖR TRÅNGT – NYA MUSÉER BILDADES. DISKUSSIONEN OM FRI ENTRÉ FORTGÅR.

Allteftersom både samlingarna och publiken växte genom åren blev Nationalmuséets byggnad för trång, vilket ledde till att nya muséer skapades för olika kategorier av föremål i modernmuseum. Elektrifieringen på 1930-talet minskade främst brandfaran, men ledde även till kvällsöppet och en helt ny publik. Dessutom skulle senare tillkomma Karl XVI Johans konstslöjdsamling. Livrustkammarens föremål liksom kulturhistoriska samlingen fördes till det Nordiska muséet medan de fornnordiska och kyrkliga historiska föremålen till det nya Historiska muséet som öppnade under kriget. Andra muséer bildades såsom Östasiatiska muséet, och så småningom fick den moderna samtidskonsten ett eget museum 1958, Moderna Muséet. Gustav III:s Antikmuseum kunde återinvigas samma år, och på så sätt blev cirkeln sluten för det gamla kungliga muséet.

Under 1960-talet byggdes många av Nationalmuseums utställningslokaler om; flera fönster täcktes för och södra ljusgården blev omgjord till hörsal. 1966 kunde intendent Carl Nordenfalk leda firandet av det stora 100-årsjubileet av den ståtliga museibygnadens invigning 1866, vilket fick minnesmärkning med ett frimärke (bild 7). Det visade sig att många utställningar hade

dragit nytta av nya mörkare utställningssalar, såsom den stora utställningen ”Gyllene böcker” 1953, man kunde nu även ställa ut material som var starkt ljuskänsligt.



Bild 7. Svenskt frimärke från 1966 med Mankells teckning utgivet vid hundraårsjubileet av Nationalmuseum's invigning 1866.

Fogelbergs väldiga göticistiska gudastoder flyttades från entrén på Nationalmuseum, när de historiska samlingarna överfördes till Historiska muséet på Narvavägen i mitten på 1940-talet, och ställdes då upp i denna nya entréhall. Senare visades de 1988 i Orangeriets skulpturutställning vid Ulriksdals slott, där de belystes i kulturhistorisk rekonstruktion med levande eldslågor. Vid 2018 års restaurering har Fogelbergs fornnordiska verk flyttats tillbaka till Nationalmuseum, nu placerade i norra ljusgårdens nya skulpturhall, som en gång förut placerade på båda sidor om en ingångsportal. Här kan man se de kritvita idealfigurerna av fornnordiska gudar i parallellitet med grekiska mytologiska gestalter, allt infogat i en nyklassicistiskt färgad museikontext, en nordisk mytologisk parnass.

Uppfattningen att de antika skulpturernas vita marmor från början varit helt vit grundades i ett stort missförstånd av 1700-talets ledande antikvarier. Detta synsätt fick tyvärr en stor global spridning genom franska revolutionens nyklassicistiska antikvurm, och den vita färgen fördes fram som ett universellt ideal för demokrati och bildning under 1800-talet. Nu vet man att både antikens byggnader och skulpturer ursprungligen varit bemålade i starka färger. Vidden av konsekvenserna av denna koppling mellan demokratin och den vita idealgestalten borde undersökas mer.



Bild 8. Bengt Erland Fogelbergs fornnordiska gudastoder i vit marmor från 1831-1844 av "Oden, Balder och Tor", som stod i entrévestibulen vid invigningen 1866. Nu är de återförda till Nationalmuseum och uppställda i Skulpturgården, den norra ljusgårdens skulpturhall. Foto Anne Lidén.

TIDSLINJEN – NATIONALMUSEUMS PLAN FÖR MIN VANDRING I MUSÉETS NYA UTSTÄLLNINGSRUM

I min vandring genom de nya utställningsrummen i det renoverade Nationalmuseum följer jag den rekommenderade planen och börjar uppe på Övre trapphallen. Muséets lilla vikbara folder bär jag med mig och kan anteckna bra på de tydliga kartorna över våningsplanens olika rum, (se appen Visitors guide). Jag noterar att en hel del har ändrats när jag kommit uppför de stora trapporna. Carl Larssons ljusa väggfresk med historiebilden av Gustav Vasas intåg i Stockholm 1523 blir fint

belyst över portalen till "Tafvelsamlingen" där verk från 1500-talet har ställts ut. På ömse sidor är nu stora figurrika vävda 1500-talstapeter uppsatta vilket understryker denna tidsperiod. Målningen "Karl XII:s likfärd", som förut hängde här, har flyttats ned till 1800-talets samling. Nu är det tydliga tidsperioder som samlande begrepp, inte nationer och länder, inte konststilar och mästare, utan just *epoker*. På så sätt kan man samla och blanda olika konstarter i samma rum, skulptur, måleri och teckningar samt möbler, husgeråd och vävnader. Idag kan man säga att restaureringsarbetet med det nyöppnade Nationalmuseum 2019 har återknutit till Stülers principer från 1847 och följt dem ganska nära (bild 9 & 10).



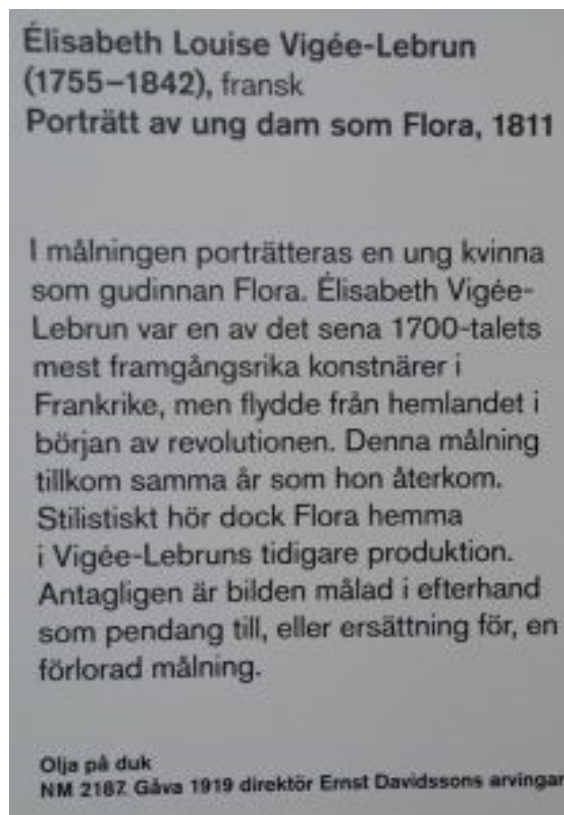
Bild 9. Rum för 1700-tal och 1800-talets början. Francisco Goyas målning "Poesin och Skalderna" på norra väggen, ca 1810-15. Adolf Ulric Wertmüllers målningar i fonden, t. h. porträttet av den franska drottningen Marie Antoinette 1785 samt t. v. "Danaë och guldregnet" 1767. Därunder Elisabeth Vigée-Lebruns porträttmålning. I förgrunden Sergels Venusstaty. Foto Anne Lidén.

I några fall har man inte följt tidslinjen utan gjort anakronistiska designval i utställningen, genom att ställa samman konstverk från olika tidsepoker. Det blir tydligt i salen för 1800-talets andra hälft med historiemåleri och nationalromantik. En tydlig markerande kommentar görs i en text vid tavlan med Gustaf Cederströms (1845-1933) "Karl XII:s likfärd", den som förut hängde uppe i Övre trapphallen under Carl

Larssons fresk med Gustav Vasas intåg i Stockholm 1523.



Bild 10. Elisabeth Vigée- Lebrun (1755-1842), "Porträtt av en dam som Flora". Olja på duk 1811. Frankrike. NM 2187. Foto Anne Lidén.



När det gäller Anders Zorns målning "Midsommardans" från 1897 har man

valt att sammanföra denna målning med ett konstverk från 1990-talet (bild 11 a & b). I en monter nedanför ligger en samling dalahästar, styckade likt köttstycken inlagda i platsförsedda köttförpackningar, som förekommer i matvaruaffärer.



Bild 11 a. "Midsommardans", Anders Zorn, 1897. Olja på duk. NM1603. Nedanför i montern ligger konstverket "How to cook a souvenir". Konstnär Peter Johansson 1990-tal. Dalahästar av trä, skivade och förpackade i köttfärstråg av frigolit och försedda med Bäst före datum. Foto Anne Lidén.

Detta skapar en kommunikation mellan de två konstverken, ett grepp som används i många muséer för att besökaren ska tvingas uppmärksamma en frågeställning. Liksom Dalkullorna i sina folkdräkter vid 1800-talets slut utgjorde autentiska personliga symboler för en geografisk representation av landsbygdens Sverige, får i denna monter 2018 hela frågan om Dalarnas nationalsymbolik och turism en tydlig problematisering. På detta sätt ifrågasätter utställaren den nationella sym-

boliken i sitt eget museum.



Bild 11 b. Anders Zorn (1860-1920), "Midsommardans". Olja på duk 1897. Nationalmuseum, Stockholm.

Man blir därför nyfiken att se hur Nationalmuseum valt ut andra konstverk från olika tidsepoker för att ställa frågor till betraktarna och besökarna, men för en sådan större redovisning finns det inte rum här. De intressanta frågorna om det nya Nationalmuseum 2018 och den nationella identiteten och representativiteten, vems offentlighet som speglas i de nya utställningarna, finns det anledning att återkomma till här i Förre och Nu. Och med stor sannolikt kommer frågan om fri entré på museerna att förbli en tvistefråga i kulturpolitiken!

Litteratur

Aronsson, Peter (2010). "Vad är ett nationalmuseum?". (s. 137-151). Årsbok 2010 KVHAA Stockholm. Stockholm 2010.

Bergman, Ingrid (1998), "Dalkullorna – en viktig personalkategori", (s. 72-73). I *Nordiska muséet under 125 år*. Nordiska muséets förlag, Stockholm 1998.

Bergström, Anna Lena (2015) "The Nationalmuseum's First Exhibition: On the Scandinavian Art Exposition in 1866", (s. 190-198). *Art Bulletin of National Museum Vol 22*, 2015.

Bjurström, Per (1992). Nationalmuseum 1792-1992. Nationalmuseum, Stockholm och Wiken, Höganäs 1992.

Dahlén, Marie (2019), "Gratis kostar skjortan för museum", SvD 9/2 2019.

"Konsten i nytt ljus. Så bra blev Nationalmuseums renovering. Tema Nationalmuseum", Julia Svensson (red.). *Arkitektur 6:2018*.

Lindberg, Anna Lena (1987), "Men Gud förbarme sig, hvilket Publikum! Om konstpedagogikens rötter i Sverige", Skeptron Serie. Stockholm 1987.

Lindberg, Anna Lena (1988), *Konstpedagogikens dilemma*. Lund: Studentlitteratur.

Nationalmuseum Stockholm (1995). Ulf Abel (red.), *Scala Books & Nationalmuseum Stockholm*.

Ny illustrerad Tidning 15 juni 1866, 20 oktober 1866.

Svensson, Julia (2018). "Tema Nationalmuseum" (s. 26-29). Temanummer "Konsten i nytt ljus. Så bra blev Nationalmuseums renovering", *Arkitektur 6:2018*.

Söderlind, Solfrid (2009),
”Nationalmuseum undergoing
change” (s. 115-122). Art Bulletin of
Nationalmuseum. Vol 16. Stockholm.

Waern, Rasmus (2018), ”Muséernas
moder ” (s. 50-57). Temanummer
”Konsten i nytt ljus. Så bra blev
Nationalmuseums renovering”,
Arkitektur 6:2018.

Skönhet och tvetydighet – om Louise-Élisabeth Vigée- Lebruns porträttkonst. Del I.

AV PER-OLOV KÄLL



Före fotografiets inträde i mitten av 1800-talet var porträttmåleriet en stor och viktig arbetsmarknad för skickliga avbildande konstnärer. Per-Olov Käll har intresserat sig för en av det sena 1700-talets och tidiga 1800-talets främsta kvinnliga porträttmålare Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842). Inte minst gjorde hon sig ett namn genom sina många porträtt av drottning Marie-Antoinette. Trots att Vigée-Lebrun själv kom ur den lägre medelklassen ogillade hon den Franska revolutionen, kanske för att denna revolution störtade den klass – och det hov – hon försörjde sig på att avbilda. I oktober 1789, samma dag som Ludvig XVI och Marie-Antoinette förs från Versailles till Tuilerierna i Paris, går hon i likhet med många av samtidens adelsmän i exil. Exilen kom att vara i tolv år. Om än tvetydig i sin politiska hållning var Élisabeth

Vigée-Lebrun samtidigt en nyskapande konstnär och kan nog kallas en tidig feminist. På senare år har intresset för hennes konst ökat påtagligt, inte minst i Frankrike som länge hade svårt att förlåta henne för hennes politiska hållning. Artikeln är den första delen av två.

Det är dessutom denna gudomliga passion jag har att tacka inte endast för min förmögenhet utan också min lycka, eftersom den i min ungdom liksom idag har satt mig i förbindelse med de mest älskvärda och de mest framstående människorna i Europa, män och kvinnor.

Élisabeth Vigée-Lebrun, Souvenirs (Minnen)

I.

Skönheten – liksom tvetydigheten – finns i betraktarens öga. Uppväxt i ett konstintresserat hem har intresset för bilder i alla former följt mig genom livet. Till exempel kände jag någorlunda väl till den franska porträttmålaren Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842). I varje fall visste jag att hon målat drottning Marie-Antoinettes porträtt och åtskilliga andra av damer och herrar av ädlast tänkbara börd. En målare för överklassen helt enkelt. Förvisso skicklig men en som tyvärr stod på fel sida.

Så förblev det länge.

Men så var det den där utställningen på Nationalmuseum i Stockholm: *Stolthet och Fördom. Kvinna och konstnär i Frankrike och Sverige 1750–1860* [1]. Om utställningen, som pågick från hösten 2012 till januari 2013, skrev Camilla Hammarström träffande i Aftonbladet:

Både Labille-Guiard och Vigée-Lebrun var medlemmar av Akademien i Paris

och högt respekterade porträttmålare. Eftersom kvinnor var utestängda från de modellstudier som krävdes för större historiska scenerier, blev porträttmåleri deras genre och marknad. I backspeglarna kan man kanske säga att kvinnorna med detta fått en otippad fördel, för medan det historiska måleriet i dag mest känns som en samling gamla artefakter, har porträtten ofta förmåga att kommunicera över århundraden. [2]

På utställningen ser jag för första gången Vigée-Lebruns porträtt "Baronessan de Crussol Florensac" (bild 1). Tavlans målning med olja på pannå och är ganska stor (114 cm × 84 cm). Där den hänger på väggen träffar mig motivet som ett spjut rätt i pannan. Modellens röda dräkt av satintyg flamlar likt en eld mot den gråmelerade bakgrunden. Modellen kastar en blick över axeln mot betraktaren. En självmedveten blick som varken är nyfiken eller nedlåtande. Ja, visst är detta konst för salongerna, avsedd att behaga en hög societet. Men samtidigt oerhört bra. Modellen som är upptagen med att studera ett partitur – någon musikintresserad konstvetare har listat ut att det rör sig om Glucks opera *Echo et Narcisse* (Echo och Narkissos, 1779) – är inte bara en elegant dam. Det är en levande kvinna. En inom societeten.

Från det ögonblicket blev jag tvungen att ta konstnären Élisabeth Vigée-Lebrun på allvar. Det gick inte längre att undvika att ta ställning till henne. Konstnärligt **och** politiskt.

Om modellen på tavlan, baronessan de Crussol, vet man att hon föddes omkring 1750 (andra anger ca. 1755) som Bonne Marie Joséphine Gabrielle Bernard de Boulainvillers och år 1770 gifte sig med baron Emmanuel Henri Charles de Crussol d'Uzès [3]. Bröllopet ägde rum i den vackert imponan-

ta kyrkan Saint-Eustache i Paris, samma kyrka där i april 1755 den då nyfödda Élisabeth Vigée hade döpts. I likhet med många andra adelsfamiljer emigrerade makarna de Crussol under Franska revolutionen. Baron de Crussol dog 1817 men vilket år hans hustru avled är inte känt. Hon var dock med säkerhet i livet 1826, då hon erhöll kompensation för egendomar som konfiskerats av de revolutionära mynd-



Bild 1: Élisabeth Vigée-Lebrun, "Porträtt av baronessan de Crussol Florensac", olja på pannå, 1785. Musée des Augustins, Toulouse. [Källa: Public domain]

igheterna. Medelklassdottern Élisabeths eget liv skulle i hög grad komma att återspegla de ädlingars vars porträtt hon försörjde sig på att måla. Fast – det är viktigt att framhålla – på den fria konstnärens nivå.

"Baronessan de Crussol Florensac" visas på Parissalongen 1785, där den djärva och originella behandlingen av motiv och färger väckte uppmärksam-

het. Bevarade kritikerkommentarer tyder på att en och annan av de kritiker som såg tavlan den gången upplevde den på liknande sätt som jag själv kom att göra 230 år senare [4].

II.

Louise Élisabeth Vigée, av sina vänner ofta kallad "Lisette", föddes den 16 april 1755 på Rue Coquillière i Paris. Gatan finns kvar och ligger mycket centralt i Paris 1:a arrondissement med Louvren och Palais Royal inom gångavstånd. Élisabeth var dotter till den uppskattade porträttmålaren Louis Vigée (1715-1767) och dennes hustru Jeanne, född Maissin (1728-1800). Jeanne Vigée var hårfrisörska och härstammade från bönder i provinsen Luxembourg i Belgien. Fader Louis var son till en parisisk skomakare, en omständlighet hans dotter av någon anledning undviker att nämna i sina memoarer. Det fanns dock konstnärliga influenser i skomakarfamiljen och en bror till Louis, Nicolas-Alexandre, blev skulptör och kom att rekryteras av Carl Gustaf Tessin för att arbeta i Stockholm [5]. Ingenting tycks vara känt om Louis Vigées konstnärliga utbildning, men 1743 blev han 28 år gammal medlem av kollegiet vid *Académie de Saint-Luc* i Paris, en av de ledande konstskolorna där även hans dotter så småningom skulle beviljas inträde [6]. De personer Louis Vigée porträtterade kom huvudsakligen från bourgeoisiens övre skikt: politiker, finansmän, artister, skådespelare, musiker osv. Alltså personer som hade råd att betala för ett porträtt av sig själva. En av Louis Vigées målningar, "Porträtt av en ung och vacker änka", visas i bild 2. Porträttet är målat med olja på duk och man har en känsla av att tekniken inte helt och hållet passar konstnären. Louis Vigées styrka låg i pastellteckningen.

Lisettes far var endast 52 år när han dog på ett ganska snöpligt sätt. Han

råkade sätta ett fiskben i halsen och när läkaren – den på sin tid kände kirurgen Jean Baseilhac (1703-1781) – försökte avlägsna benet drabbades Louis av en infektion, som ledde till döden inom två månader [7]. Av ekonomiska skäl gifte hans hustru Jeanne snart om sig med en juvelerare, en person för vilken Élisabeth Vigée kom att hysa ett djupt förakt. Däremot tycks hon ha stått både sin mor och sin yngre bror, komediförfattaren och skriftställaren Louis-Jean-Baptiste-Étienne Vigée (1758 -1820) påtagligt nära. Men låt oss inte gå händelserna i förväg.



Bild 2: Louis Vigée (1715-1767), far till Élisabeth Vigée-Lebrun, "Porträtt av en ung och vacker änka"/"Porträtt av Marie Sophie Charlotte de La Tour d'Auvergne, prinsessa av Craon", olja på duk, okänt årtal. Okänd ägare. [Källa: Public domain]

III.

Den som försöker skriva om Élisabeth Vigée-Lebrun har en stor fördel av de memoarer, *Souvenirs* (Minnen), som hon lät publicera på sin ålders höst 1835 och 1837 [8]. Hon var då i åttiotaårsåldern. Hennes memoarer är läsvärda, inte enbart som dokument över hennes eget liv utan minst lika mycket som tidsdokument över den dramatiska epok hon fick genomleva. Franska

revolutionen, som man brukar säga inleddes med stormningen av Bastiljen den 14 juli 1789 och definitivt kom att avslutas med Napoleon I:s andra abdikation den 22 juni 1815, några dagar efter nederlaget vid Waterloo, skakade om hela världen och fick ett djupgående inflytande på Vigée-Lebruns liv. Att memoarer inte utan vidare kan tas som bokstavliga sanningar är självklart. Den som berättar historien om sitt liv och sin tid gör det på det sätt hen vill att det hela ska uppfattas. Det som intresserar mig här är just den berättelse som hon i hög ålder och med utmärkt ordning på sina själsförmögenheter väljer att formulera. Ser man det på det sättet blir tidsavståndet från 1835 fram till idag inte särskilt långt, snarare förbluffande kort.

De första fem åren av sitt liv togs lilla Lisette om hand av en bondkvinna på landet söder om Paris. Denna ordning, som för oss ter sig något märklig, var nog inte så ovanlig i den tidens medelklassfamiljer, där inte alltför mycket barnskrik och blöjbyten fick inkräkta på den dagliga kampen för brödfödan. En porträttmålare som Louis Vigée fick säkert ligga i om han skulle kunna försörja sig och sin familj. Inte minst som han aldrig torde ha kommit i närheten av de inkomster som snart skulle tillfalla hans dotter. Pengar hon dock givet kvinnans underordnade ställning under familjeöverhuvudet länge blev tvungen att lämna ifrån sig, först till sin styvfar juveleraren och senare till sin make.

Vid sex års ålder sattes hon i ett internat i Trenighetsklostret (*Couvent de la Trinité*) på Rue Charonne i Faubourg Saint-Antoine, ett område i Paris som på den tiden huvudsakligen befolkades av de fattiga klasserna. Där läste hon sådant som den tidens flickor ur medelklassen ansågs behöva kunna som att läsa, skriva, katekes, musik, hushålls-

lära och gott socialt uppförande. På klosterskolan blev hon kvar tills hon hade fyllt elva. I sina memoarer skriver hon att hennes hälsa för illa av vistelsen i skolan, men att det också var där som hon på allvar upptäckte sin förmåga att teckna:

Under denna tid tecknade jag oupphörligt och överallt; mina skrivhäften, även de som tillhörde mina kamrater, fylldes i marginalerna av små huvuden tecknade framifrån eller i profil; på sovsalarnas väggar tecknade jag med kol figurer och landskap, och som ni förstår blev jag ofta straffad. På lediga stunder tecknade jag i sanden allt som for genom mitt huvud. Jag erinrar mig att jag vid sju eller åtta års ålder vid lampan tecknade en man med skägg, som jag alltid behållit. Jag visade teckningen för min far, som full av entusiasm utbrast:

-Du kommer att bli målare mitt barn, du om någon! (EVLS, s. 5f, se [8] för förklaringar)

Souvenirs är delvis skriven i brevform – oavsett om breven är bearbetade autentiska brev eller helt enkelt var en form som gjorde det lättare för henne att berätta sina minnen – där första delen består av ”brev till prinsessan Kourakin” (*lettres à la princesse Kourakin*). Brevstilen förklarar vändningar som ”... som ni förstår blev jag ofta straffad” i citatet ovan. I verkligheten torde det ha rört sig om den ryska prinsessan, tillika sångerska och kompositör, Natalja Ivanova Kurakina, född Golovina (1766-1831). Ett porträtt av henne av Vigée-Lebrun visas i bild 3.

1766 lämnade en lättad Lisette klosterskolan och flyttade äntligen in i sin familj på riktigt. Familjen hade nu flyttat till Rue de Cléry, inte så långt från den ursprungliga bostaden på Rue Coquillière. Pappa Louis tycks tidigt ha insett

sin dotters sällsynta talang och tog nu på sig att undervisa henne i det konstnärliga hantverket, kanske särskilt i pastellteckning, en teknik han själv excel- lerade i. Den bild hon tecknar av sin far i memoarerna är påfallande ljus, så för- hållandet mellan far och dotter tycks ha varit gott.



Bild 3: Élisabeth Vigée-Lebrun, "Prinsessan Natalja Ivanova Kurakina, född Golovina", olja på duk, 1797. Utah Museum of Fine Arts, USA. [Källa: Public domain]

Hemmet var en mötesplats för konstnärer, musiker och författare, en tradition som Élisabeth skulle föra vidare, fast – som alltid när det gällde henne – i större skala. Hennes egen salong skulle med tiden bli en av Paris ledande. Men nu befinner vi oss i mitten av 1760-talet och unga Lisette är inte ens tonåring. Följande passus i memoarerna vittnar dock om den samtida intellektuella miljön:

Hur många gånger drog jag mig inte under 1789 [revolutionsåret; POK] till minnes följande närmast profetiska replik: en dag när min far lämnat en middag där filosoferna Diderot, Hel-

vétius och d'Alembert varit närvarande, föreföll han så nedstämd att min mor undrade vad som hade hänt:

-Allt kära vän som jag just hört, svarade han, får mig att tro att världen snart kommer att vändas upp och ner! (EVLS, s. 10)

Den middagskonversationen hade man gärna lyssnat på!

IV.

Lisette är tolv år då hennes far i maj 1767 dör. I sina memoarer erinrar hon sig den smärta förlusten gav upphov till:

Jag var så förtvivlad i min sorg att jag under lång tid inte rörde mina kriter. Doyen besökte oss ibland och som han hade varit min fars bästa vän var besöken oss till stor tröst [9]. Det var han som stimulerade mig att återuppta min älsklingsysselsättning, i vilken jag i själva verket fann den enda distraktion som kunde lindra min saknad och rycka mig bort från mina sorgsna tankar. Det är under denna period jag börjar måla efter naturen. Jag fullbordar successivt åtskilliga porträtt i pastell och olja. Jag tecknar också efter naturen och efter gipsbyster, oftast i lamplyus tillsammans med mademoiselle Boquet som jag då kände. Jag besökte henne på kvällarna på Rue Saint Denis, där hennes far hade en kuriosabutik. Vägen dit var ganska lång, ty vår familj logerade på Rue de Cléry, mitt emot Hôtel de Lubert, och min mor gjorde mig alltid sällskap. (EVLS, s. 13)

Redan ett par år senare i fjorton femtonårsåldern driver de två unga flickorna på varandra i deras respektive konstnärliga utveckling. De tävlar också om vem av dem som är vackrast. Snart nog börjar den unga Lisette göra

sig ett namn i konstnärskretsar, och hon blir bekant med den berömde Joseph Vernet (1714-1789), som blir en av hennes läromästare (en av dennes målningar visas i bild 4) [10]. År 1778, när hon är tjugotre år gammal, målar hon hans porträtt (bild 5). För en så ung och vacker porträttmålare som Élisabeth (bild 6 visar skulptören Augustin Pajous byst av den då 28-åriga Vigée-Lebrun [11]) kunde naturligtvis en och annan manlig modell frestas att inleda kurtis med den unga artisten. När den sortens arbetsstörande situationer kunde befaras såg hon till att alltid ha sin mor närvarande i ateljén. För övrigt, säger hon



Bild 4: Claude Joseph Vernet (1714-1789), "Hamn i månljus", olja på duk, 1771. Louvren, Paris. Se även [10]. [Källa: Public domain]

var jag så upptagen av min konst att det inte fanns något sätt att distrahera mig. Därtill utgjorde de moralens och religionens principer, som min mor hade inympat i mig, ett starkt skydd mot de förförelser av vilka jag omgavs. (EVL5, s. 17)

Var hon troende? Själv säger hon det. Hon säger att hon tillsammans med sin mor regelbundet besökte högmässan och att de iakttog religionen olika påbud som till exempel fastan. Men den som skrivit *Souvenirs* är en person som ganska tydligt är *konventionellt* religiös. Liksom hon är konventionell rojalist. Hennes verkliga passion är



Bild 6: Augustin Pajou (1730-1809), byst av Élisabeth Vigée-Lebrun, terrakotta, 1783. Louvren, Paris. Foto: Thomon. Se även [11]. [Källa: Creative commons]



Bild 5: Élisabeth Vigée-Lebrun, "Porträtt av Joseph Vernet", olja på duk, 1778. Louvren, Paris. Se även [10]. [Källa: Public domain]

penseln och när hon hanterat den glömmer hon både Gud och Kungen.

Samtidigt tror jag att hennes nästan extrema fokusering på att utveckla sin talang och nå framgång på sätt och vis skadade henne. Hon tycks aldrig på allvar ha försökt sätta sig in i de idéer, som dominerade hennes samtid och ledde fram till 1789. Revolutionen tycks hon mest ha uppfattat som ett störande inslag i sin konstnärliga verksamhet och iakttar med avsmak hur den hugger huvudet av flera av hennes vänner och modeller. Hon tycks heller aldrig ha tagit aktiv politisk ställning. I själva verket undviker hon ämnet i memoarerna. Hennes nära förbindelser med Frankrikes adel och kungahus gör henne dock misstänkt i många revolutionärers ögon och kom, gissar jag, att under lång tid att skada hennes position i den franska konsthistorien.

V.

Ett drygt halvår efter makens död gifter modern Jeanne Vigée om sig med sin förmögne juvelerare, som hette Jaques François Le Sèvre. Familjen flyttar nu in i dennes bostad på Rue Saint-Honoré mitt emot Palais Royal. Idag är Palais Royal en regeringsbyggnad, men före 1789 var parken kring palatset en populär samlingsplats för Paris medelklass med butiker, kaféer och musikaliska evenemang. Där förekom förstås också prostituerade, och skvallret om erotiska skandaler torde ha hört till underhållningen för dagen. Åren omedelbart före revolutionen var detta också en plats där det diskuterades, agiterades och spreds antirojalistiska pamfletter och slottsherren själv, Ludvig Filip av Orleans (även kallad *Philippe Égalité*) en avlägsen släkting till kung Ludvig XVI, var ingalunda främmande för att delta i konspirationerna mot det rådande franska statskicket. Genom fönstret i den nya bostaden kan hon se ner på terrassen på

Palais Royal och familjen tycker om att promenera i parken:

Senare, men likväl före revolutionen, såg jag dessa soaréer hålla på ända fram till klockan två på natten; man musicerade utomhus i månskenet. Artister och amatörer, bland dem Garat och Asevedo, sjöng. Det spelades harpa och gitarr; den berömda Saint-Georges spelade ofta violin: där samlades publiken. (EVLS, s. 18)

1774, nitton år gammal, blir hon medlem av konstakademien *Académie de Saint-Luc*, som påpekats samma akademi som hennes far hade tillhört [6]. Att ingå i en akademi innebar på den tiden att man var en accepterad medlem av konstnärsskrået. Det var en förutsättning för att ha tillåtelse att hålla sig med ateljé och kunna ta betalt för sina verk. Just denna akademi kännetecknades av sitt stora antal kvinnliga medlemmar. År 1777, det sista året akademien existerade, räknade man 130 kvinnliga konstnärer i sina led.

Första gången Élisabeth Vigée möter Marie-Antoinette är under en promenad tillsammans med några vänner i slottsparken i Marly-le-Roi, en kommun halvannan mil väster om Paris:

En morgon mötte jag drottningen som promenerade i parken med flera damer från hennes hov. Alla bar vita klänningar och var så unga och söta att de föreföll mig som en uppenbarelse. Jag var med min mor och vände om när drottningen hade godheten att hejda mig och inbjöd mig att fortsätta i vilken riktning jag önskade. Ack! När jag återvände till Frankrike 1802 skyndade jag mig att återse mitt nobla och leende Marly. Slottet, träden, vattenfallen, dammarna var alltsammans borta. Jag kunde bara finna en sten som föreföll markera mitten av salongen. (EVLS, s. 24)

De två kvinnorna skulle snart mötas igen. De skulle till och med lära känna varandra en smula. Det är i denna veva hon med utgångspunkt från äldre gravyrer målar två porträtt, ett av kardinalen och statsmannen de Fleury (1653-1743) och ett av författaren och akademiledamoten La Bruyère (1645-1696), som hon skickar till Franska Akademien (*L'Académie Française*). Till svar erhåller hon ett starkt uppmuntrande brev av akademiens ständiga sekreterare d'Alembert [12]. Brevet, som hon kom att bevara livet ut, inleds på detta sätt:

Mademoiselle,

Den Franska Akademien har med största möjliga erkänsla mottagit ert förtjusande brev och de vackra porträtten av de Fleury och La Bruyère, som Ni varit vänlig att skicka för placering i Akademiens samlingsal där det länge förelegat en önskan om att kunna se dem. Dessa två porträtt erinrar Akademien om två av för den kära namn och som oavbrutet kommer att påminna den om allt som den är skyldig Er; de kommer dessutom i Akademiens ögon vara ett bestående monument över Era sällsynta talanger, som den redan känner genom offentlighetens röst och som fortsätter att uppenbaras hos er genom ert förstånd, ert behag och den mest älskvärda blygsamhet. [...] (EVLS, s. 27)

Den artige d'Alembert besökte även den unga porträttmålaren i hennes ateljé. Själv beskriver hon honom som "en liten man, torr och kylig" om än "utsökt artig" [13].

VI.

I januari 1776 gifter sig Élisabeth Vigée – för övrigt i samma kyrka där hon döptes – med Jean Baptiste Pierre Lebrun. Denne är konsthandlare och av-

lägset släkt med Ludvig XIV:s *premier peintre* ("förste målare") Charles Le Brun, bild 8 & [14]. Élisabeths känslor är blandade men modern, som är av åsikten att Monsieur Lebrun är mycket förmögen, övertalar sin dotter att svara ja på hans frieri. Paret flyttar in i makens hus, benämnt Hôtel de Lubert, på 19 Rue Cléry. Huset står kvar och en liten skylt vid porten erinrar om att Élisabeth Vigée-Lebrun bodde där mellan 1778 och 1789 [15a & b]. Till en början har hon otvivelaktigt nytta av sin makens omfattande kontaktnät, stora kunskaper om konst och betydande samling av verk. Han å sin sida inser sin hustrus konstnärliga kaliber och försöker hjälpa henne i karriären. Inte minst lär han henne ta ordentligt betalt för sina porträtt.



Bild 8: Charles Le Brun (1619-1690), "Herdarnas tillbedjan", olja på duk, 1689. Louvren, Paris. Se även [14]. [Källa: Public domain]

I Hôtel de Lubert bodde förutom makarna Lebrun flera konstnärer, antikhandlare och adliga personer. Centralt i byggnaden var *Salle Lebrun*, där herr Lebrun drev sin konsthandel. Kring paret Vigée-Lebrun utvecklas nu en kulturell salong, som får rykte om sig som en av Paris mest spännande. "Alla" vill dit; även om man, när stolarna tar slut, kan få sitta på golvet. Den musikaliska Madame Vigée-Lebrun framträder ibland själv med sång till eget gitarrackompanjemang. En samtida krönikör skrev att man hade "oändligt myc-

ket roligare hos Madame Le Brune än i Versailles” [16].

I februari 1780 föds makarnas enda överlevande barn, dottern Jeanne Julie Louise. Det är tydligt att dottern blir mycket viktig för sin mor, som ska utvecklas till en framstående barnmålare. Ett av hennes finaste barnporträtt är det där hon omfamnar lilla Julie, som sitter i hennes knä. Målningen tillkom 1786 och visades året därpå i Salongen för franska artister (*Le Salon des Artistes Français*) i Paris (bild 9). Julie, som så småningom själv med växlande framgång försökte försörja sig som konstnär, skulle inte överleva sin mor. Hon dog 1819 i Paris, endast 39 år gammal. Som vuxen hade Julie inte alltid lätt att dra jämnt med sin viljestarka mor. Som jag nämnt i en tidigare artikel bemöttes tavlan till viss del av en irriterad kritik, då den bröt mot den etablerade estetiska konventionen att en modell inte bör visa sina tänder (som i äldre tider ofta var i dåligt skick). Till och med en så pass sentida kritiker som Simone de Beauvoir tycks irritera sig på målningen och skriver i *Det andra könet (Le Deuxième Sexe, 1949)* att

”Det är också hennes person som är hennes huvudsakliga – och ibland hennes enda – intresse: madame Vigée-Lebrun upphör aldrig att fästa sitt leende moderskap på duken.”

Äktenskapet med Monsieur Lebrun börjar rätt snart knaka i fogarna och när hon i memoarerna sammanfattar sin syn på maken är det inte utan att ett stråk av bitterhet skymtar fram:

Det var inte så att Monsieur Lebrun var en elak man; hans karaktär erbjöd en blandning av mildhet och livlighet; han var mycket förbindlig mot alla, med ett ord ganska älskvärd; men hans tygellösa passion för kvin-

nor av låg moral tillsammans med hans passion för spel ledde till att han ruinerade både sin egen och min förmögenhet, vilken senare han helt och hållet förfogade över; till den grad att 1789, då jag lämnade Frankrike, hade jag inte tjugo franc kvar av mina inkomster efter att jag för egen del tjänat mer än en miljon. Han hade gjort slut på allt. (EVLS, s. 30f)



Bild 9: Élisabeth Vigée-Lebrun, ”Madame Vigée-Lebrun och hennes dotter Julie”, olja på pannå, 1786. Louvren, Paris. [Källa: Public domain]

VII.

År 1778 kallas hon till Versailles för att måla drottningen, den kvinna som i historien är känd som Marie-Antoinette. Egentligen var hon döpt till Maria Antonia Josepha Johanna von Habsburg-Lothringen och var dotter till Österrikes kejsarinna Maria Teresia (1717-1780) och dennas make den tyskromerska kejsaren Frans I (1708-1765). Marie-Antoinette föddes i Wien 1755, alltså samma år som Vigée-Lebrun. Genom sitt äktenskap med Ludvig XVI tvangs hon avsäga sig arvsrätten till

den österrikiska kronan för att istället bli drottning av Frankrike och Navarra. Hon skulle, antagligen mindre av egen förskyllan än historiens omständigheter, bli en av Frankrikes mest omstridda kvinnliga gestalter, som aldrig har upphört att fascinera. Trots – eller kanske snarare på grund av – att hon som personlighet kan beskrivas som spontan snarare än beräknande, undflyende snarare än stridbar, lättsinnig snarare än djupsinnig. Hon är endast 37 år när hon i oktober 1793 – nio månader efter sin make – tvingas bestiga schavotten på *Place de la Révolution*, idag det välbekanta *Place de la Concorde* i Paris. Både Ludvig XVI och Marie-Antoinette dömdes juridiskt korrekt enligt då gällande fransk lagstiftning för högförräderi. Men det är en annan historia.

Att måla drottningens porträtt var inte alla konstnärer förunnat och den franska kungafamiljen var därtill missnöjd med några tidigare försök. Nu ville man att den blott tjugotreåriga Vigée-Lebrun, som med sin porträttkonst gjort kometkarriär inom den parisiska societeten, skulle pröva lyckan framför staffliet:

Det var år 1779 [det korrekta årtalet är 1778; POK], min kära vän, som jag första gången målade drottningen, som då befann sig i blomman av sin ungdom och skönhet. Marie-Antoinette var lång, beundransvärt välväxt, något mullig men utan att vara det i alltför hög grad. Hennes armar var superba, hennes händer små och perfekt formade och hennes fötter förtjusande. Hon var den kvinna i Frankrike som gick bäst; hon bar sitt huvud högt med ett majestät som visade på suveränen i mitten av sitt hov, men utan att denna hållning stod i vägen för allt det som var behagligt och älskvärt hos henne. Det är emellertid mycket svårt att till den som aldrig sett drottningen bibringa en föreställning om de behag

och den förfining som förenades i hennes person. Hennes anletsdrag var inte regelbundna, hon hade ärvt sin familjs långa och smala ansiktsöval, vilken är utmärkande för folk av den österrikiska nationen. Hennes ögon var inte stora och hade en nästan blå färg; blicken var livlig och vänlig, näsan fin och vacker, munnen inte alltför stor även om läpparna var en aning kraftiga. Men det som var mest anmärkningsvärt i hennes ansikte var hudens lyster. Jag har aldrig sett något lika glänsande, och glänsande är ordet, ty hennes hud var så genomskinlig att där inte förekom några skuggor i ansiktet. Jag förmådde inte heller återge denna effekt efter min egen smak: jag saknade färger för att måla denna fräschör, dessa fina skiftningar fanns endast hos denna charmerande figur och jag har aldrig återfunnit dem hos någon annan kvinna. (EVLS, s. 40)

Så erinrar sig Vigée-Lebrun den franska drottningen nästan sextio år senare. Och det är en konstnär som talar. Det är dock ovanligt att män talar om andra män på detta sätt. Vilket inte automatiskt innebär att mäns språk är mer exakt, endast mindre utbroderande än kvinnors. Man kommer inte ifrån att den som formulerade meningarna ovan förmodligen hade iakttagit sitt föremål med större noggrannhet ("exakthet") än någon annan i drottningens omgivning. Det har uppgetts att Vigée-Lebrun målade tjugo porträtt eller fler av Marie-Antoinette.

Hennes första porträtt av drottningen tillkom med avsikten att sändas till den senares mamma, den österrikiska kejsarinnan, för att hon skulle få en uppfattning om hur hennes älskade dotter numera såg ut. De två hade inte setts sedan Marie-Antoinette 1780 skickades iväg för att gifta sig med den franske tronföljaren.

Med tanke på vad Vigée-Lebrun snart ska prestera är "Marie-Antoinette i hovklänning" ett överraskande konventionellt porträtt (bild 10 a). Det ligger nästan helt i linje med tidens ikonografi hur drottningar bör framställas. Möjligen med undantag av det kusligt exakt återgivna ansiktet, som vittnar om en osentimental konstnär (bild 10 b). (Är det bara jag som tycker att Marie-Antoinette liknar Karl XII, bild 10 c?). Dock var Marie-Antoinette såväl som hennes mor mycket nöjda med porträttet. Kopior av verket sändes också till hov runt om i världen för att visa hur Frankrikes drottning såg ut.



Bild 10 a. Élisabeth Vigée-Lebrun, "Marie-Antoinette i hovklänning", olja på duk, 1778. Tavlan skickades i februari 1779 till Marie-Antoinettes mor kejsarinnan Maria Teresia av Österrike i Wien, där den idag befinner sig på Kunsthistorisches Museum.

Konstakademin *Académie de Saint-Luc* hade, som påpekats, stängts 1777 och för att kunna fortsätta att arbeta som konstnär behövde Vigée-Lebrun

bli medlem av den prestigefyllda *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (Kungliga Akademien för Måleri och Skulptur). Akademin regler var dock sådana att hennes makes konstkommersiella verksamhet uteslöt henne från medlemskap. Men hon hade nu fått en mäktig bundsförvant i drottningen, som kunde beordra akademien att se mellan fingrarna i ärendet och i maj 1783 blev Vigée-Lebrun en av organisationens få kvinnliga medlemmar.



Bild 10 b. Detalj



Bild 10 c. Axel Sparre (1652-1728), "Karl XII" (detalj), olja på duk, 1715. Nationalmuseum. [Källa: Public domain]

I augusti samma år ställer hon på Salongen i Louvren ut tre verk: det charmiga och starkt självmedvetna "Självporträtt i stråhatt" (bild 11 a), "Marie-

Antoinette i muslinklänning” (bild 12) och den målning som utgjorde hennes mästarexamen (*morceau de la réception*) till Akademien, ”Freden återställer välståndet” (bild 13). Motivet i den sistnämnda målningen syftar på freden mellan Storbritannien och Frankrike efter det Nordamerikanska frihetskriget [17].



Bild 11 a. Élisabeth Vigée-Lebrun, ”Självporträtt i stråhatt”, olja på pannå, 1782. The National Gallery, London, UK. Vigée-Lebrun berättar i memoarerna att hon fick uppslaget till målningen när hon såg Rubens tavla i bild 11 b. [Källa: Public domain]

1781 hade makarna Lebrun gjort en resa i Flandern, vilket gav Élisabeth Vigée-Lebrun möjligheten att studera de flamländska mästarna på plats. Till de konstnärer hon intresserar sig för hör Rubens, vars målning ”Porträtt av Susanna Lunden”, även kallad ”Stråhatt”, blir viktig för henne:

...i Antwerpen återfann jag i synnerhet den ryktbara ”Chapeau de paille”

[Stråhatt] som nyligen såldes till en engelsman för en betydande summa. Denna beundransvärda tavla visar en av Rubens hustrur; dess stora kraft ligger i de två olika slags ljus, det vanliga dagsljuset och glimten av solljus, som präglar målningen, och kanske behöver man vara målare för att bedöma hela den skicklighet Rubens nedlagt i motivet. Denna tavla hänförde mig och inspirerade mig till den grad att jag målade mig själv i en stråhatt prydd med en plym och en blomstergirland och hållande min palett i handen. (EVLS, s. 50f)



Bild 11 b. Peter Paul Rubens (1577-1640), ”Porträtt av Susanna Lunden (?)”/”Stråhatt”, olja på ekpannå, mellan 1622-25. The National Gallery, London, UK. [Källa: Public domain]

Rubens mästerliga porträtt (bild 11 b) kan alltså ses som en slags förlaga till självporträttet i bild 11 a. Vigée-Lebrun kommer nu att måla en rad kvinnor i stråhatt, till exempel Marie-Antoinette (bild 12). Bilden av drottningen i ledig

sommardräkt föranledde inte oväntat höjda ögonbryn:

En av [målningarna] visar henne iförd en stråhatt och klädd i en vit muslinklänning, vars ärmar är lätt uppvikta: när den visades på salongen försummade inte de elaka att säga att drottningen låtit måla sig i bara linnen; ty vi befann oss i 1786 [rätt årtal är 1783; POK] och redan hade förtalet börjat riktas mot henne. (EVLS, s. 41)



Bild 12. Élisabeth Vigée-Lebrun, "Marie-Antoinette i muslinklänning", olja på duk, 1783. Schloss Wolfsgarten, Langen, Hessen, Tyskland. Se även [18]. [Källa: Public domain]

Vigée-Lebrun ombads ta ned tavlan, och hon ersatte den med i princip samma motiv fast där Marie-Antoinette är "anständigt" klädd, "Marie-Antoinette med en ros" (bild 14).

Personligen tilltalas jag mest av självporträttet – hon skulle måla ett antal utomordentliga sådana – och det av drottningen i muslinklänning. Båda visar starka kvinnor, som vill och törs



Bild 13. Élisabeth Vigée-Lebrun, "Freden återställer välståndet", olja på duk, 1780. Målningen var Vigée-Lebruns mästarprouv (*morceau de la réception*) vid inträdet i Kungliga Akademin för Måleri och Skulptur (*L'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*). Målningen finns på Louvren i Paris. Se även [17].



Bild 14. Élisabeth Vigée-Lebrun, "Marie-Antoinette med en ros", olja på duk, 1783. Versailles. [Källa: Public domain]

vara sig själva. Man kan nog säga att det är Vigée-Lebrun och andra stridbara kvinnor under *l'Ancien Regime* som banar väg för det vi idag kallar feminismen. Själv skulle hon på gamla dagar beklaga sig över att revolutionen hade lett till att kvinnan förlorat den

fria ställning hon, enligt Vigée-Lebrun, hade haft före 1789. Det är en intressant synpunkt; frågan är bara om den delades av alla samtidens kvinnor? Det fanns trots allt fler kvinnor i Frankrike än det lilla kottteri som umgicks runt Marie-Antoinette i Petit Trianon [18].

I september 1785 beordrade Ludvig XVI myndigheten Kungens byggnader (*Les Bâtiments du Roi*) att beställa ett stort porträtt av drottningen och hennes barn av Vigée-Lebrun. Det blev hennes i särklass största uppdrag och resulterade i en målning som var 2,16 m bred och 2,75 m hög, nästan 6 kvadratmeter. Den politiska bakgrunden till motivvalet var att visa upp drottningen, som hela tiden såg sin popularitet minska, som en omtänksam mor för vilken familjen stod i centrum. I juli 1786 godkändes Vigée-Lebruns skisser över hur tavlan skulle se ut av hovets ansvariga, inklusive drottningen själv. Drygt ett år senare, i augusti 1787, lade hon i Trianon sista handen vid porträttet av drottningen och de tre barnen (bild 15).

Till vänster på tavlan lutar sig Marie-Antoinettes äldsta barn, dottern Marie Thérèse Charlotte de France – i enlighet med traditionen kallades hon för *Madame Royale* – ömt mot drottningen. I knät har hon sin yngsta son Louis-Charles, hertig av Normandie och till höger står kronprinsen själv Louis Joseph de France. Den sistnämnde viker åt sidan det gröna överdraget till en tom barnsäng. I sängen skulle det barn ha legat som Marie-Antoinette födde i juli 1786 men som avled innan målningen blev färdig.

Av de tre barnen skulle endast *Madame Royale* uppnå hög ålder (1778-1851). Hon skulle komma att gifta sig med sin egen kusin, sonen till en av Ludvig XVI:s yngre bröder, som sedermera själv blev fransk kung under



Bild 15. Élisabeth Vigée-Lebrun, "Marie-Antoinette och hennes barn", olja på duk, 1787. Versailles. [Källa: Public domain]

namnet Karl X. I likhet med sina föräldrar och farbröder var *Madame Royale* en svuren motståndare till 1789 års idéer och livet igenom hoppades hon på ett återupprättande ("restoration") av *l'Ancien Regime*.

Ett fåfängt hopp skulle det visa sig. Tronföljaren Louis Joseph avled i tuberkulos endast sju år gammal i juni 1789. Den yngre brodern Louis-Charles (1785-1795) kunde därför formellt i enlighet med successionsordningen anses som Frankrikes nye kung efter sin fars giljotinering i januari 1793. Samtidens rojalister knöt stora förhoppningar till denne blivande Ludvig XVII. Men han skulle inte bli äldre än tio år. Det har spekulerats åtskilligt om huruvida Louis-Charles i själva verket var frukten av Marie-Antoinettes förbindelse med den svenske greven Axel von Fersen (1755-1810), en fråga vi här lämnar åt sitt öde.

Vad ska man säga om Vigée-Lebruns monumentalmålning av drottningen och hennes barn? Förvisso ett ytterst skickligt och elegant utfört verk. Ändå är det som om något saknas. Känslan av liv! Den blick med vilken drottningen iakttar oss är märkligt uttryckslös. Vi tycker oss nästan förstå barnens uttryck bättre än huvudgestaltens. Framför allt saknar vi den *busighet* som både konstnären och drottningen kunde visa prov på i mindre stela sammanhang.

Nåja, åren kring 1780 och framåt är mycket framgångsrika för Vigée-Lebrun. Hon behärskar nu till fullo sina konstnärliga uttrycksmedel. Bland dem vars porträtt hon målar återfinns Madame du Barry, den äventyrliga kurtisan som Ludvig XV gjorde till ny älskarinna efter att Madame de Pompadour avlidit (bild 16 & [18]). Hon lär känna du Barry och de umgås i slottet i Louveciennes ett stycke väster om Paris. Vigée-Lebrun förälskar sig i trakten och ska med tiden skaffa sig ett eget lanthus där. Hon ligger även begravd på kyrkogården i Louveciennes.

Madame du Barrys tidigare förbindelse med hovet och därefter med olika adliga kretsar gjorde henne starkt misstänkt i jakobinkretsar. Vigée-Lebrun skriver om hennes tragiska död:

Madame du Barry arresterades, sattes i fängelse och dömdes till döden av revolutionstribunalen i slutet av 1793. Hon är den enda kvinnan, bland alla dem som under dessa fruktansvärda dagar miste livet, som inte förmådde uthärda åsynen av schavotten; hon skrek och bad om nåd inför den grymma folkmassa som omgav henne, och denna massa lät sig röras till den grad att bödeln skyndade sig att genomföra sitt uppdrag. Detta har övertygat mig om att om de som offrades under denna hemska tid inte hade haft stoltheten

att vilja dö med mod, skulle skräckväldet tagit slut mycket tidigare. Mäniskor vars intelligens inte är tillräckligt utvecklad saknar fantasi nog att föreställa sig ett inre lidande, och det är mycket enklare att uppväcka folkets medlidande än dess beundran. (EVLS, s. 95)



Bild 16. Élisabeth Vigée-Lebrun, "Porträtt av Madame du Barry", olja på pannå, 1781. Philadelphia Museum of Art. Se även [18]. [Källa: Public domain]

Ett av de porträtt som blev särskilt uppmärksammat – och föremål för skvaller – var det hon gjorde av Charles Alexandre de Calonne (1734-1802), bild 17. Denne var under en period en av den franska regeringens mest inflytelserika ministrar, och ryktet kom i svang att han inte endast satt snällt poserade i sin fätölj när han mötte sin vackra porträttmålare. Ryktet dementerades eftertryckligt av en förargad Vigée-Lebrun i memoarerna:

Jag var förvisso inte en kvinna som kunde förföras av titeln generalkont-

rollör av finanserna [finansminister; POK] och i alla andra avseenden har M. Calonne alltid förefallit mig föga attraktiv; ty han bar en peruk. En peruk! Bedöm hur jag med min kärlek till det pittoreska skulle ha kunnat vänja mig vid en peruk! Jag har alltid funnit dem gräsliga, till den grad att jag avböjt ett rikt äktenskap emedan friaren bar peruk; och jag målade inte utan motvilja män utstyrda på detta sätt. (EVLS, s. 66)

Hur illa Madame Vigée-Lebrun än må ha tyckt om peruker kan man inte låta bli att undra en smula över hur trovärdig hennes dementi är? Inte helt trovärdig efter vad vi vet. Ett brev som hon skriver till Calonne i mars 1789, ett halvt decennium efter att hon målat honom, inleds på följande sätt:

Jag har läst, min kära älskade, kopian som du skickade mig av ditt brev till kungen; jag charmas alltid av din stil som erinrar om en fjärils; du liknar, tro mig, dig själv mer i ditt skrivande än i ditt porträtt; [...] När jag var otrogen mot dig, älskade du mig inte desto mer? [...]

Brevet är inte ett kärleksbrev i egentlig mening utan avhandlar Calonnes politiska uppdrag. Men tonen – förutom att de två duar varandra – är knappast vad man väntar sig en strikt affärsmässig korrespondens. Julien Hach har skrivit en klagande kommentar till brevet i fotnot [19].

VIII.

Åren före 1789 griper missnöjet omkring sig över att Frankrike är bankrutt och att medelklassen, arbetarna och bönderna saknar allt politiskt inflytande. Alltså de befolkningsskikt som nu träder fram som ”Tredje ståndet”. Missnöjet riktade sig mot adeln och det kostsamma hovet, just de små privileg-



Bild 17. Élisabeth Vigée-Lebrun, "Porträtt av Charles Alexandre de Calonne", olja på duk, 1784. Royal Collection Trust, UK. Se även [19]. [Källa: Public domain]

ierade grupper Vigée-Lebrun försörjer sig på att avbilda och gärna umgås med. Det framgångsrika liv hon lever dessa år återspeglas i memoarerna:

Till min stora ledsnad var det omöjligt för mig att stanna någon längre tid på landet; men jag nekade mig inte nöjet att ofta tillbringa några dagar där, och jag bjöds in till de vackraste ställena utanför Paris. Till exempel har jag upplevt de magnifika festerna på Chantilly vilka prinsen av Condé (den samme som ni såg återvända till Frankrike med Ludvig XVIII) förstod att så väl arrangera till deltagarnas ära. (EVLS, s. 82)

Château de Chantilly är ett elegant slott beläget några mil norr om Paris (bild 18). Slottets historia går tillbaka till 1500-talet. Under Franska revolutionen förstördes en del av slottet men återuppbyggdes på 1870-talet. I *Musée Condé* hyser dagens slott en samling av äldre målningar, som anses höra till de främsta i Frankrike (bild 19).



Bild 18. Château de Chantilly. Slottet har anor sedan mitten av 1500-talet och är beläget ca. 40 km nordost om Paris. Det ägs av Institut de France och är öppet för allmänheten. Foto: Craig Patik (Patik), 2005. [Källa: Public domain]



Bild 19. Konstsamlingen i Musée Condé i Château de Chantilly anses som en av de förnämsta i Frankrike. Foto: ignis, 2006. [Källa: Creative commons]

I memoarerna säger sig Vigée-Lebrun vid sitt besök på slottet ha iakttagit Henrik IV:s dödsmask:

Man kan i slutet på detta galleri se Henrik IV:s dödsmask, som tillverkats genom att man tagit avtryck av hans ansikte strax efter hans död. På masken finns ännu några hårstrån från den gode kungens ögonbryn. Jag vet inte vad som blivit av denna mask, som många gånger har reproducerats i gips; beträffande rustningarna plundrades de under revolutionen och



Bild 20. Henrik IV:s dödsmask. När de franska kungagravarna i klosterkyrkan Saint-Denise öppnades i oktober 1793 fann man att den drygt etthundraåttio år tidigare avlidne (mördade) kungens kropp var förbluffande välbevarad. Detta ska ha berott på att Henrik IV:s kropp balsamerades enligt det ”italienska sättet”. Ett gipsavtryck ska då ha tagits av kungens ansikte.

många återfinns nu i ett museum. (EVLS, s. 82)

Gipsavtryck av dödas ansikten gjordes av naturliga skäl så snart efter dödsögonblicket som möjligt. Det är möjligt att så även skedde med Henrik IV, och att det var den masken (eller en kopia) Vigée-Lebrun såg. Men möjligheten finns att hon tar miste om tidpunkten, (och kanske även om platsen). Ty just när det gäller Henrik IV:s dödsmask finns en helt annan historia att tillgå.

Den 12 oktober år 1793 lät man öppna Henrik IV:s grav i klosterkyrkan Saint-Denise (*Basilique de Saint-Denis*) i Paris. Gravöppnandet skedde inte av något slags arkeologiskt eller allmänt historiskt intresse utan var en följd av Nationalkonventets beslut i juli samma år att högtidlighålla störtandet av monarkin och upprättandet av den Första republiken genom att en gång för alla

utplåna Frankrikes alla kungagravar. I Saint-Denise låg snart sagt varenda fransk kung begravd sedan Klodvig I:s dagar (ca. 466-511) fram till Ludvig XV (1710-1774). I de flesta av dessa gravar påträffades naturligtvis endast mycket ofullständigt bevarade rester av de döda i form av benknotor och aska. Utom i fallet Henrik IV. Ty trots att Henrik IV, kung av Frankrike och Navarra, därtill den första tronbestigaren av ätten Bourbon, vid gravöppnandet hade varit död i 183 år var såväl hans kropp som huvud förbluffande väl bevarade. Hans skägg, mustasch och ögonbryn var väsentligen intakta (bild 20). Detta berodde på att Henrik efter att ha mördats av en katolsk fanatiker den 14 maj 1610 i Paris ska ha blivit balsamerad på det ”italienska sättet” [20]. De förvånade gravöppnarna lät ta ett gipsavtryck av Henriks ansikte, varpå huvudet sägs ha skilts från kroppen och de övriga kvarlevorna av Henrik och alla de andra kungarna och drottningarna slängdes i en massgrav och övertäcktes med bränd kalk. År 1817 skulle den restaurerade bourbonkungen Ludvig XVIII låta gräva upp massgraven och på nytt gravsätta de kungliga likresterna i Saint-Denise.

Men historien tar inte slut där. År 2010 dök i en privat samling ett mumifierat huvud upp som sägs ha haft en påfallande likhet med Henrik IV:s. Analys av y-DNA har dock inte matchat nu levande ättlingar till bourbonkungarna. Vilket inte nödvändigtvis utesluter huvudets äkthet med tanke på att otrohet har förekommit i alla tider och klasser. Frågan om huvudet verkligen tillhört Henrik IV är måhända inte definitivt avgjord.

När Vigée-Lebrun skrev memoarerna var hon uppenbarligen ovetande om historien om Henrik IV:s dödsmask. Det som här främst intresserar oss är dock att hennes umgänge i en tid som

blir alltmer uttalat fientlig mot aristokratin och hovet gör att hon hamnar i en utsatt position. Själv var hon knappast omedveten om tvetydigheten i sin ställning:

Den sista föreställningen som gavs i den stora salen på Gennevilliers var framförandet av Figaros bröllop av skådespelare vid Comédie-Française. Jag erinrar mig att mademoiselle Sainval spelade grevinnan, mademoiselle Olivier pagen; och att mademoiselle Contat var charmerande i rollen som Suzanne. Beaumarchais hade emellertid varit tvungen att grymt ansätta M. de Vaudreuil för att lyckas med att få spela ett så i varje hänseende opassande teaterstycke. Dialog, kupletter allt var riktat mot hovet, av vilka en stor grupp hade hittat dit, för att inte nämna närvaron av vår excellenta prins [Ludvig XVI:s yngre bror greven av Artois, fransk kung mellan 1824-1830 med namnet Karl X; POK]. Var och en led av denna brist på taktkänsla; men Baumarchais själv var inte desto mindre rusig av lycka: han rusade omkring överallt som om han var utom sig; och när man började klaga på värmen i rummet, gav han sig inte tid till att öppna fönstren utan slog sönder alla rutor med sin käpp, så att man efter föreställningen måste säga att han hade krossat fönstren två gånger. (EVLS, s. 84)

Hur den byggnad på godset Gennevilliers kan ha sett ut där Baumarchais pjäs Figaros bröllop framfördes visas i bild 21. Lorenzo Da Ponte skrev ett libretto baserat på Baumarchais pjäs vilket tillsammans med den musik Mozart komponerade i mitten av 1780-talet har hört till de mest spelade operorna av alla.

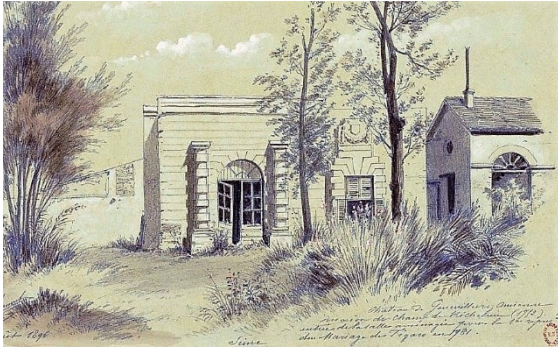


Bild 21. Enligt legenden den byggnad på godset Gennevilliers där Baumarchais pjäs Figaros bröllop, skriven 1781, framfördes första gången. Trots pjäsens anti-aristokratiska tendens gjorde den lycka i själva Versailles med Marie-Antoinette i rollen som grevinnan. I mitten av 1780-talet komponerade Mozart musiken till Figaros bröllop och Lorenzo Da Pontes skrev ett libretto baserat på Baumarchais pjäs. Okänd konstnär.

En av de vackraste egendomar jag sett var Vilette. Markisinnan de Vilette (Vacker och God) hade bett mig att komma och hälsa på henne, och jag reste dit på några dagar och jag har bland mina papper återfunnit den vackra vers, som M. de Vilette författade till min ankomst. (EVLS, s. 85)

Jag åt middag många gånger på Saint-Ouen hos hertigen de Nivernais, som hade en mycket vacker bostad och hos sig samlade det mest älskvärda sällskap man kan tänka sig. Hertigen de Nivernais citerade man alltid på grund av behaget och elegansen i hans konversation och hans ädla manér var helt utan affektion. (EVLS, s. 91)

Jag gick ofta också på middag hos marskalk de Noailles i hans vackra slott beläget vid infarten till Saint-Germain. Där fanns då en stor park, som sköttes beundransvärt. Mar-

skalken var mycket älskvärd: hans kvickhet och munterhet livade upp alla gäster, vilka han hade valt ut bland litteraturens celebriteter och de mest utmärkta personerna i staden och vid hovet. (EVLS, s. 91)

Hon erinrar sig ett besök på slottet Malmaison bara veckor innan revolutionsutbrottet:

I juni 1789 gick jag för att dinera på Malmaison; jag fann där abbé Sieyès och många andra revolutionsälskare [21]. Monsieur du Moley vrålade mot adeln; var och en skrek och predikade om allting som kunde sätta igång ett allmänt uppror; man kunde ha sagt att det var som en veritabel klubb och dessa diskussioner skrämde mig fruktansvärt. Efter middagen sa abbé Sieyès jag vet inte längre till vilken person: "Egentligen tror jag vi kommer att gå för långt." De kommer att gå så långt att de tappas bort vägen, sa jag till Madame du Moley som i likhet med mig hade lyssnat på abbén och blivit ledsen av alla olyckskorpar. (EVLS, s. 99)

IX.

Nu följde några bråda dagar för den uppburna porträttkonstnären Vigée-Lebrun:

Jag lämnade kvar flera påbörjade porträtt, bland andra det av mademoiselle Contat; jag vägrade också att under dessa omständigheter måla mademoiselle de La Borde (senare hertiginna de Noailles), vars far tagit henne med sig till mig. Hon hade just fyllt sexton år och var förtjusande; men här handlade det inte längre om att få framgång eller inkomster; nu gällde det enbart att rädda sitt eget huvud. Jag lastade därför min vagn, och jag hade mitt pass klart för att dagen därpå avresa med min dotter

och hennes guvernant, då plötsligt en stor skara nationalgardister trängde sig in i min våning med sina bössor. De flesta av dem var berusade, illa klädda och såg beklagansvärda ut. Några närmade sig mig och sa till mig i grövsta tänkbara ordalag att jag inte skulle ge mig av utan stanna där jag var. Jag svarade att då det numera stod var och en fritt att njuta av sin frihet, tänkte jag begagna mig av min på det sätt som behagade mig. De nätt och jämt lyssnade på mig och upprepade bara: "Ni reser inte, medborgare, ni reser inte!" Till slut gick de sin väg, jag var kvar och offer för en grym oro, när jag såg två av dem återvända. Dessa skrämde mig inte trots att de tillhörde gruppen, ty jag erfor snabbt att de inte ville mig illa. "Madame", sa den ena, "vi är grannar; vi ger er rådet att resa och att göra det så snart som möjligt. Ni kan inte bo här, ni är så förändrad att det gör oss ont om er. Men res inte i er egen vagn; tag istället diligensen som är mycket säkrare."

Jag tackade dem av hela mitt hjärta och följde deras goda råd. Jag beställde således tre platser [i diligensen] eftersom jag alltid ville ha med mig min dotter, som då var fem eller sex år; men jag kunde inte erhålla biljetterna förrän fjorton dagar senare, då alla som emigrerade åkte med diligens. (EVLS, s. 109)

Det finns ingen anledning att betvivla att denna beskrivning i huvudsak motsvarar ett faktiskt händelseförlopp, så som skribenten erinrar sig det nästan femtio år senare. Året då detta utspelas kan inte vara något annat än 1789. Det är därför lite förvånande att Vigée-Lebrun säger att hennes dotter vid tillfället ifråga var "fem eller sex år" [22]. Dottern Jeanne Julie Louise föddes den 12 februari 1780. När exilen inleds var hon således nio. Men hon avled som

påpekats redan 1819 39 år gammal, 23 år före sin mor. Har Vigée-Lebrun glömt vilket år dottern föddes?

Det är svårt att undvika intrycket att relationen till dottern visar på ett djupgående trauma; en mörk brunn ner i djupet av hennes samvete, en brunn hon förgäves försökt täcka över och förtränga. Vi vet – hon säger det själv i memoarerna – att hon hade allvarliga konflikter med dottern, när denna blivit giftasvuxen. Hon försökte tvinga dottern att välja en annan man än den dottern ville ha. Det lyckades inte. De bråkade också om pengar, en vara Vigée-Lebrun hade gott om. Att dottern sedan dör i förtid bör ha utlöst en mycket svår samvetskonflikt. Kanske så svår att hon inte längre riktigt förmår hålla ihop sin personlighet. Till och med dotterns mest grundläggande data förträngs: när hon är född.

Är detta en övertolkning av något som i verkligheten är en banal felskrivning? Kanske. Men jag har aldrig mött någon – i synnerhet inte någon kvinna – som vid sina sinnens fulla bruk inte på rak arm kunnat tala om när hennes barn är födda. Vigée-Lebrun är dessutom en påtagligt skärpt kvinna. Ingenting i hennes memoarer vittnar, enligt min mening, om en begynnande senilitet. Här och var tar hon miste på exakt årtal när den ena eller andra av hennes målningar visades på Salongen i Paris, men den typen av misstag är oundvikliga när man är gammal nog att kunna berätta om något som hänt för ett halvsekel sedan. (Och kanske saknar tillgång till exakta data i form av t ex utställningskataloger.) Att hon svävar på målet hur gammal hennes dotter är det skickersedigra året 1789 tyder snarare på en djupgående ångest. Ingenting av texten i övrigt ger heller ett intryck av att hon koketterar genom att spela lite vimsigt tankspridd:

–Ja, du vet min dotter var nog sådär en fem sex år när vi i oktober 1789 flydde för våra liv ut ur Frankrike.

Vigée-Lebruns flykt är i sig en fascinerande historia, som mycket väl kan rymma flera bottnar. Citatet ovan visar (liksom andra passager i memoarerna) att revolutionärerna höll ögonen på henne. De har förstått att hon tänker ge sig iväg och beordrar henne att stanna kvar. Sedan återvänder några vänligt sinnade nationalgardister och säger att hon bör ge sig iväg snarast möjligt. Fast inte i sin egen vagn utan i en diligens, där man transporteras på ett mindre iögonfallande sätt.

Hon skriver att hon, dottern och – av allt att döma – guvernanten ger sig av den 5 oktober. Det troliga datumet är dock kvällen den 6 oktober, (eller tidigt i gryningen den 7:e). Den 5 och 6 oktober 1789 är nämligen två i den Franska revolutionen avgörande datum.

I Paris svälter de fattiga. Bristen på bröd är akut. Tidigt på förmiddagen den 5 oktober samlas stadens brödmånglerskor på torget. Upprördheten är stor, de har nästan ingenting att sälja. Tanken dyker upp att man ska marschera till hovet i Versailles och kräva av kungen att han förser staden med bröd. På så sätt inleds en demonstration, som snart omfattar flera tusen deltagare. En del manliga revolutionärer, efter vad det har påståtts utklädda till kvinnor, blandar sig med demonstranterna. På vägen till Versailles plundrar man de vapenförråd man kommer åt (bild 22 a & b).

De var dessa hungrande och på bröd ropande kvinnor, som sägs ha fått Marie-Antoinette att utbrista:

–Om de saknar bröd kan de väl äta kakor!



Bild 22 a. Kvinnomarschen mot Versailles den 5 oktober 1789. Samtida teckning av okända konstnär.



Bild 22 b. Kvinnomarschen mot Versailles den 5 oktober 1789. Samtida teckning av okända konstnär.

Men det finns inga belägg för att historien är sann. Så ytlig och nedlåtande var hon knappast. Det troliga är att hon och kungen var djupt skakade av att tusentals rasande kvinnor, genomblöta efter en drygt tjugo kilometer lång marsch i ihållande regn, samlades framför Versailles grindar. I ett försök att gjuta olja på vågorna lät Ludvig XVI ta emot en delegation av sex kvinnor. (En av kvinnorna lär ha svimmat vid det överväldigande mötet med monarken.) Och trots att den opålitlige generalen Lafayette gjorde sitt bästa för att bryta udden av demonstranternas krav kunde han inte – utan att riskera att själv omedelbart dödas – motsätta sig massans krav att kungen och drottningen skulle lämna Versailles och installera sig i Tuilerierna i Paris. Dagen därpå, den 6 oktober, förs Ludvig XVI och Marie-Antoinette under beskydd av

Nationalgardet, men i realiteten som fångar, till Paris. Det är på kvällen denna politiskt avgörande dag som en uppskakat Vigée-Lebrun och hennes dotter Julie Louise tar plats i diligensen.

Man kan naturligtvis fråga sig hur reellt hotet mot henne var? Att Vigée-Lebrun specialiserat sig på att måla drottningen och Frankrikes aristokratiska elit var ingen hemlighet. Men den som avbildar de makthavande blir inte automatiskt själv en del av makten. Inte ens om man regelbundet går på de makthavandes bjudningar. Vigée-Lebrun tycks i verkligheten ha hållit en rätt låg politisk profil. För säkerhets skull gick hon också på antirojalistiska bjudningar, även om hon i likhet med sin far ogillade revolutionsmännens politiska jargong. Det förefaller troligt att revolutionärerna å sin sida insåg att hon visserligen var en ideologisk motståndare, i varje fall ingen sympatisör, men knappast hörde till dem som på allvar kunde hota revolutionen. Élisabeth Vigée-Lebrun var konstnär, inte en maktmänniska.

Men hoten och trakasserierna då från en del av revolutionärernas sida?

Syftet kan faktiskt ha varit att skrämma iväg henne. Revolutionärerna hade uppenbarligen ingen nytta av att en så pass betydande konstnär spelade den roll hon spelade. Av detta följer inte omedelbart att man hade för avsikt att mörda henne. Att hon med sin småborgerliga bakgrund och lite naiva politiska uppfattning kan ha trott det är en annan sak.

Men som så ofta blir allt kring Vigée-Lebrun tvetydigt. Jag tror att man med samma rätt kan säga att hon gick i exil av solidaritet med sina kära adelsmän, de som så gärna satt modell för henne. Och hon förblev monarkin trogen så

länge som det var ekonomiskt fördelaktigt för henne.

Flera detaljer i hennes skildring av flykten från Frankrike pekar på att revolutionärerna höll ögonen på hennes göranden och låtanden.

Slutligen kom den efterlängtdade dagen och det var den 5 oktober, samma dag som kungen och drottningen fördes från Versailles till Paris omgivna av bajonetter. (EVLS, s. 109f)

Som påpekats fördes kungen och drottningen från Versailles den 6 oktober.

...då jag vid midnatt fördes till diligensen befann jag mig i ett tillstånd som inte kan beskrivas. Jag fruktade starkt Faubourg Saint-Antoine, som jag var tvungen att passera för att nå La Barrière du Trône [23]. Min bror, den gode Robert och min man följde mig ända till denna [tull]port utan att för ett ögonblick lämna diligensens dörr. I denna förstad [Faubourg Saint-Antoine; POK], vilken vi fruktade så mycket, rådde ett perfekt lugn: alla invånare, arbetare och andra, som varit i Versailles och hämtat den kungliga familjen låg nu och sov uttröttade av strapatserna. (EVLS, s. 110)

I diligensen hamnar Vigée-Lebrun och dottern i vad som förefaller vara ett något udda sällskap. En av passagerarna, en smutsig och illaluktande person, skryter högljutt om att han är tjuv:

Tjuven nöjde sig inte med att berätta om sina bravader, han talade också oavbrutet om att hänga upp den eller den personen i en lyktstolpe, varvid han nämnde en hel hop personer som jag kände. Min dotter fann denna man mycket elak; han skrämde henne, något som gav mig mod att säga: "Jag ber

er Monsieur, tala inte om mord framför detta barn”.

Han tystnade och det hela slutade med att han spelade *la bataille* [ett kortspel; POK] med den lilla. Dessutom satt på samma bänk som jag en galen jakobin från Grenoble, ungefär 50 år gammal, ful och med gulaktig hy och som varje gång vi stannade vid ett värdshus för att äta middag eller supera satte igång att vitt och brett orda om sina åsikter på det mest förskräckliga vis. I alla byar hejdades diligensen av hopar av människor, som ville höra nyheter från Paris. ”Var lugna mina barn; vi håller i Paris bagaren och hans bagerska [kungen och drottningen; POK]. Vi arbetar på en konstitution; de kommer att tvingas acceptera den och allt är sedan klart”. Det fanns gott om godtrogna åhörare som trodde på denne man som på ett orakel. (EVLS, s. 110f)

Efter flera dagars resa når hon den franska gränsen:

Jag kan inte säga vad jag upplevde när jag passerade över bron i Beauvoisin. Först då började jag andas, jag var utanför Frankrike, detta Frankrike som likväl var mitt hemland och som jag klandrade mig själv för att lämna med glädje. Anblicken av bergen kom mig att glömma mina tankar, jag hade aldrig tidigare sett höga berg; de i Savoien föreföll mig snudda vid himlen, som hade svept in topparna i en tät dimma. Min första känsla var rädsla, men jag vande mig gradvis vid skådespelet och avslutade med att beundra det.

[...]

Jag gick uppför berget Mont Cénis som så många besökare gjort, då en postiljon kom fram till mig: ”Madame

bör använda en mule”, sa han, ”ty att gå till fots är alltför tröttande för en dam som er.” Jag svarade honom att jag var en arbeterska och mycket van vid långa promenader. ”Å”, svarade han skrattande, ”madame är ingen arbeterska. Vi vet vem ni är.” ”Nåväl, vem är jag då?” frågade jag. ”Ni är Madame Lebrun, som målar så perfekt, och vi är alla mycket glada över att veta att ni är långt från de där dåliga gossarna.”

Jag har aldrig lyckats lista ut hur denne man kunde veta mitt namn; men för mig är det ett bevis på i vilken utsträckning jakobinerna utnyttjade agenter. Lyckligtvis fruktade jag dem inte längre; jag befann mig bortom deras avskyvärda makt. (EVLS, s. 112f)

Formuleringen om jakobinska agenter (*”les jacobins avaient d’émissaires”*, jakobinerna hade emissarier) visar att Vigée-Lebrun var medveten om att hon ingick i ett politiskt spel [24]. Även om hon kanske inte förstod exakt vad spelet gick ut på.

Exilen kom att vara i tolv år och skulle visa sig bli en konstnärligt produktiv och ekonomiskt framgångsrik period. Först 1802, sedan Förste konsuln Napoleon Bonaparte gjort klart att hon kunde återvända till Frankrike utan fara, reser hon tillbaka. Om exilen och åren därefter handlar del II av denna artikel.

NOTER

[1] *Stolthet och Fördom. Kvinna och konstnär i Frankrike och Sverige 1750–1860* av Eva-Lena Karlsson, Ingrid Lindell och Magnus Olausson. Nationalmuseum.

[2] Aftonbladet 15.10.2012

[3] Huset de Crusoll var den ledande familjen i hertigdömet Uzès (*Le Duché d'Uzès*). Familjen är en av Frankrikes äldsta alltjämt fortlevande adelssläkter vars rötter går tillbaka till 1400-talet. Idag företräds släkten av hertigparet de Crusolle d'Uzès. Uzès är en kommun i nordöstra delen av regionen Occitanie i södra Frankrike, (innan regionsammanslagningen 2016 regionen Languedoc-Roussillon).

[4] *Correspondence littéraire* skrev:

”Ehuru några kritiker menade att baronessan de Crusolls huvud befann sig i en ganska obekvämlig position, ansåg andra den [modellens hållning; POK] iögonenfallande djärv... Det kan inte förnekas att posen har ett visst mått av slarvighet över sig, vilket tillsammans med en avsevärd elegans tycks förläna [modellen] ännu mer naturlighet och autenticitet.” Citerat efter Joseph Baillon, Katharine Baetjer, Paul Lang VIGÉE LE BRUN, *The Metropolitan Museum of Art*, New York, 2016, s. 109.

[5] Neil Jeffares, *Dictionary of pastelists before 1800*,
<http://www.pastellists.com/articles/vigee.pdf>

[6] *L'Académie de Saint-Luc* (namnet syftar på evangelisten Lukas, som runt om i Europa uppfattades som målarnas och skulptörernas skyddshelgon) grundades 1391 i Paris och existerade i närmare fyra hundra år innan den 1777 upplöstes genom kungligt dekret. Den betraktades länge som den ledande konstakademien, en roll som så småningom övergick till *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (Kungliga Akademien för Måleri och Skulptur). I augusti 1793 beslöt emellertid Natio-

nalkonventet, det revolutionära parlamentet, att stänga alla statliga konstnärliga och litterära akademier (*”toutes les académies et sociétés littéraires patentées ou dotées par la Nation”*). Denna politik blev dock en historisk parentes och akademien återuppstod snart, nu med epitetet ”kungliga” struket ur namnet.

[7] Se ref. [5]

[8] Élisabeth Vigée-Lebruns memoarer har getts ut många gånger. I denna artikel har jag använt mig av tre olika utgåvor. Den engelska utgåvan *Memoires of Madame Vigée-Lebrun* i översättning av Lionel Strachey från 1903 (ISBN 978-1-4099-7915-9). Den svenska utgåvan *Mme Vigée Lebruns memoarer* utgiven 1906 på Beijers bokförlag i Stockholm. Översättningen är gjord från franska men översättarens namn anges inte. Både den engelska och svenska utgåvan är förkortade och bör av den anledningen hanteras med viss försiktighet. Slutligen den franska utgåvan av Louise-Élisabeth Vigée-Lebruns originaltext *Souvenirs*, 2014 Tom Quartz Éditions (ISBN 978 149 597 383 3). Den senare utgåvan betecknas här EVLS. Citaten ur EVLS har översatts av mig.

[9] Gabriel François Doyen (1726 - 1806), fransk målare född i Paris. Antogs endast tolv år gammal som elev hos målaren Charles-André van Loo. Har ansetts påverkad av bland annat Titian. Berömd målning i kyrkan *Saint-Roch de Paris*, ”Sankta Genoveva och de hängivnas mirakel” (1767).

[10] Claude Joseph Vernet (1714-1789) målade gärna marina motiv men även landskap och ruiner (bild 4 & 5). Utökt kolorist som räknas som en föregångare till romantiken. Representerad på Louvren i Paris och på National-

museum i Stockholm. Medlem av *Académie des Beaux-Arts*.

[11] Augustin Pajou (1730-1809) fransk skulptör, medlem av *Académie des Beaux-Arts* och *Institut de France*. Arbetade ofta i bränd lera (terrakotta). Bysten av Élisabeth Vigée-Lebrun visar hur elegant han förmår skulptera modellens håruppsättning (bild 6). Bild 7 visar den med Vigée-Lebrun samtida kvinnliga porträttmålaren Adélaïde Labille-Guiards porträtt av Pajou.



Bild 7: Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803), "Skulptören Augustin Pajou", blå pastell på papper, 1783. Louvren, Paris. Labille-Guiard torde ha varit Vigée-Lebruns främste konkurrent bland franska kvinnliga porträttmålare. [Källa: Public domain]

[12] Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783) var en fransk matematiker och ledande upplysningsfilosof, som deltog i arbetet med *Encyklopedin*. Lämnades som nyfödd på trappan till kyrkan *Jean-le-Rond* (därav hans namn) i Paris och växte upp i en glasmästarfamilj. Man vet dock att han var oäkta son till en markisinna och att hans far var

adelsman. Inom matematiken är han bl. a. känd för d'Alemberts princip.

[13] EVLS, s. 28

[14] Charles Le Brun (eller Lebrun) föddes i Paris 1619 och dog där 1690. Ledande målare, dekoratör, lärare och konstteoretiker i 1600-talets Frankrike. Beundrad av Ludvig XIV deltog han bland annat i dekorerandet av slottet i Versailles (bild 8).

[15a]

<https://www.google.se/maps/place/19+Rue+de+Cléry,+75002+Paris,+Frankrike/@48.8680316,2.346345,3a,75y,328.15h,98.51t/data=!3m6!1e1!3m4!1sQoVu6ER19ocottNXXKoLHMg!2e0!7i16384!8i8192!4m5!3m4!1sox47e66e17c4b342dd:ox1bb64ec25c5a8b95!8m2!3d48.8681315!4d2.3461139>

[15b]

<http://marie-antoinette.forumactif.org/t2007-rue-de-clery-a-paris-chez-mme-vigee-le-brun>

[16] Citerat efter ref [4], s. 9 & fotnot 13, s. 256, i samma verk.

[17] Frankrike intervenserade 1778 på de nordamerikanska bosättarnas sida i striden mot den brittiska kolonialmakten. Interventionen blev avgörande för krigets utgång, men krigskostnaderna ruinerade den franska statskassan. Freden mellan Frankrike och Storbritannien slöts i september 1783 genom det så kallade Parisavtalet. Eländet i Frankrikes statsfinanser medförde emellertid att kungen, Ludvig XVI, såg sig tvungen att i maj 1789 sammankalla Generalständerna (*États généraux*). Denna i princip lagstiftande församling hade då inte sammanträtt på 175 år. Det nordamerikanska frihetskriget ledde således inte bara till att Förenta Sta-

terna blev en suverän statsbildning utan det kom även att indirekt framkalla det händelseförlopp som utmynnade i Franska revolutionen.

[18] Petit Trianon är ett lustslott som Ludvig XV lät bygga i parken kring Versailles. Ursprungligen var det tänkt för kungens officiella älskarinna – titeln för en sådan kvinna var *mätress* – Madame de Pompadour. Hon hann dock avlida innan slottet var färdigt och det kom istället att tillhöra kungens följande mätress, Madame du Barry (bild 16). År 1774 skänkte Ludvig XVI slottet till Marie-Antoinette för att nyttjas som hennes privata bostad. Kungen hade inte tillträde dit med mindre än att han anhöll om lov. I närheten av Petit Trianon lät drottningen i Rousseaus anda anlägga en konstgjord ”bondby”, *Hameau de la Reine* (Drottningens by). Projektet, som förutom ett antal ”rustika” byggnader, även inkluderade en konstgjord sjö var mycket kostsamt och bidrog till drottningens stigande impopularitet, (*”den där österrikiskan”*). Byn har nyligen efter mångårigt förfall restaurerats. Idag kan vi säga att den även vittnar om Marie-Antoinettes goda smak och känsla för estetiskt raffineman.

[19] Vännen Julien Hach, som har hjälpt mig med den språkliga tolkningen av Vigée-Lebruns brev till Monsieur Calonne av den 31 mars 1789, skriver i en kommentar:

”Den 9 februari 1789 skrev Calonne ett brev till Ludvig XVI. I detta långa brev (som blev ett intressant historiskt dokument) uttryckte den före detta *intendant aux finances* [ung. finansminister] olika synpunkter om sakernas tillstånd i Frankrike och varnade bland annat kungen för vad som kunde uppstå i samband med inkallandet av Generalstånderna. Tydligt bifogade herr Calonne detta sitt brev till Kungen i

brevväxlingen med sin nära vän Vigée-Lebrun.

Angående känslorna de två brevvännerna hyser för varandra måste man konstatera att dessa verkade vara mycket varma (sidan 5: *”quand je te trompais, ne m’aimais tu pas davantage?”* / ”När jag var otrogen mot dig, älskade du mig då inte desto mer?”), och precis som du påpekar är duandet ett tecken på en mycket nära relation.

Men brevet i fråga är inget kärleksbrev utan består i Vigée-Lebruns kommentarer till Calonnes brev till kungen. Kortfattat skriver hon till sin käre vän att hans uppgift var nästan hopplös med tanke på alla privilegier som sneringen av statens finanser hade krävt. Man hittar ganska skarpa ord mot adeln och anar ett förakt mot Kungen. Hon verkar också ha mycket humor och passar på att ge några små kängor åt sin brevvän: *”tänk om du hade varit lika duktig på att fylla på statskassan som du är när det gäller att spendera din förmögenhet”*. Hon verkar tillhöra den delen av den upplysta eliten som strävade efter förändring (hon pratar om feodalismens barbari), men brevets tonfall är präglad av ett slags lättsinne som gör att man inte heller kan se henne som revolutionär.

Det var faktiskt mycket roligt att läsa!”

Brever har publicerats av The Newberry Library i Chicago och kan läsas (på franska) på <https://archive.org/details/lettredema-dameleoovige>.

[20]<http://mentalfloss.com/article/76672/7-famous-death-masks-had-lives-their-own>

[21] *Château de Malmaison* (slottet ”dåliga huset”) är ett mindre slott halv-

annan mil väster om Paris. Byggnaden köptes 1799 av Joséphine de Beauharnaise för hennes egen och maken Napoleon Bonapartes räkning. Slottets intressanta historia och tilltalande intima karaktär gör det värt ett besök.

Emmanuel Joseph Sieyès (1748-1836), mest känd som *abbé Sieyès*, var en katolsk präst, politisk teoretiker och skriftställare. Spelade en framträdande politisk roll vid Napoleon Bonapartes statskupp den 18 *Brumaire* (9 november) 1799 och vidare under Första kejsardömet. Sieyès pamflett *Vad är Tredje Ståndet?*, publicerad 1789, hade för den Franska revolutionen en inspirerande betydelse som påminner om den som Marx & Engels *Det kommunistiska manifestet* hade för 1900-talets socialistiska revolutioner. Inledningsraderna i Sieyès pamflett lyder:

Vad är Tredje Ståndet? Allting.

Vad har det hittills varit med avseende på politiskt inflytande? Ingenting.

Vad önskar det att bli? Någonting.

[22] I den franska originaltexten lyder meningen: ”*J’envoyai donc retenir trois places, voulant toujours emmener ma fille, qui avait alors cinq ou six ans*”, EVLS, s. 109.

[23] *Faubourg Saint-Antoine* var under 1700-talet en förstad (*faubourg*) till Paris vilken i huvudsak befolkades av folk ur de fattiga klasserna, arbetare, hantverkare osv (se karta bild 23). Under Franska revolutionen var området ett av dem där revolutionen hade sitt starkaste folkliga stöd och kom att kallas *Faubourg-de-Gloire* (Årans förstad). Idag utgör gatan Rue du Faubourg Saint-Antoine skiljelinjen mellan Paris 11:e och 12:e arrondissement.

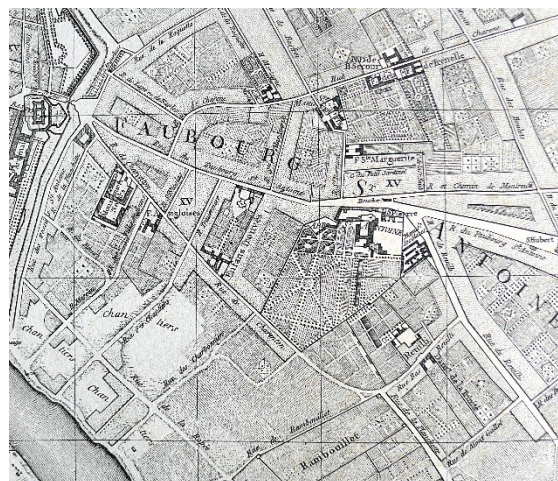


Bild 23. Karta över Faubourg Saint-Antoine på 1760-talet. I området bodde främst folk ur de fattigare klasserna, arbetare, hantverkare osv vilka hörde till de mest upproriska under Franska revolutionen. Se även [23]. [Källa: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:P1010312_Carte_de_Paris_Vaugondy-1760_Faubourg_Saint-Antoine_reductwko2.JPG]

Före revolutionen omgavs staden Paris av en mur för att förhindra att varor fördes in och ut ur Paris utan erläggande av tull. Endast genom särskilda portar i muren kunde transporter ske och *La Barrière du Trône* var en sådan port. Även om stormningen av Bastiljen den 14 juli 1789 räknas som revolutionens officiella startdatum hade man även kunnat välja dagen innan, den 13 juli, då uppretade parisare och andra rev ner tullmuren. Ansvarig för tillkomsten av muren var vetenskapsmannen Antoine Lavoisier (1743-1784), som – vid sidan av svensken Jacob Berzelius (1779-1848) – räknas som en av vetenskapshistoriens främsta kemister.

[24] ”Jakobinklubben” (*Club des Jacobins*) eller – efter 1792 – ”Sällskapet Jakobinerna, vänner av frihet och jämlikhet” (*Société des Jacobins, amis de la liberté et de l’égalité*) var under Franska revolutionen en radikal och republikansk gruppering, som under några år hade stort politiskt inflytande. Jakobinerna bildades ur den så kallade

Bretagneklubben (*Club Breton*), som hade grundats revolutionsåret 1789. Namnet Jakobiner uppkom efter att klubben flyttat till Paris, där sammanträdena skedde i ett äldre jakobinkloster på Rue Saint-Honoré (bild **24 a & b**). I princip kunde alla medborgare, även utlänningar, bli medlemmar i organisationen. Till den senare kategorin hörde den engelske skriftställaren Arthur Young (1741-1820). I klubben argumenterade man för allmän rösträtt, universell skolutbildning, republik, skiljande mellan kyrka och stat och andra reformer. Bland klubbens framstående medlemmar märks greve de Mirabeau, abbé Sieyès [21], Maximilien de Robespierre med flera. Den *9 thermidor* år II (27 juli 1794), dagen före avrättningen av Robespierre, stängs Jakobinklubben och i november samma år förklarades verksamheten olaglig.

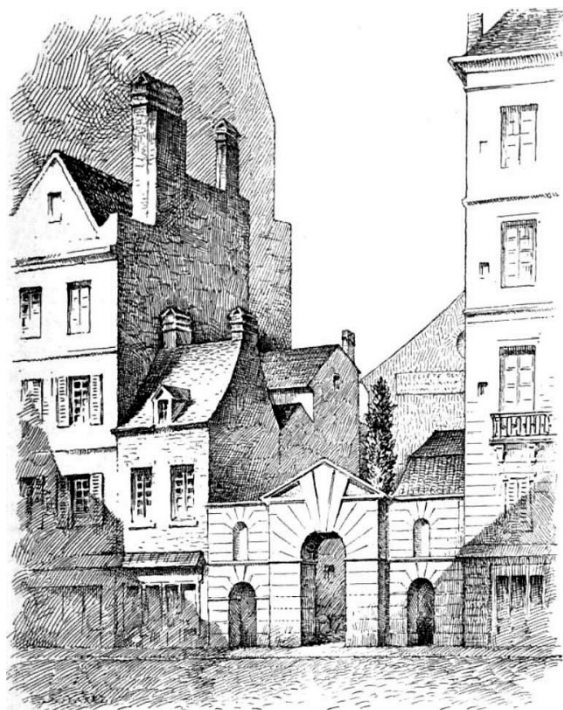


Bild **24 a**. Jakobinklubbens sammanträden skedde i ett äldre jakobinkloster (därav namnet) på Rue Saint-Honoré i Paris. Okänd konstnär. Se även [24]. [Källa: Public domain]



CLOTURE DE LA SALLE DES JACOBINS.
Dans la nuit du 27 au 28 Juillet 1794, ou du 9 au 10 Thermidor. An 2 de la République.

Bild **24 b**. Stängningen av Jakobinklubben den 28 juli 1794. Etsning av Jean Duplessis-Bertaux (1747-1819), tryckt av Claude Nicolas Malapeau (1755-1803). Se även [24]. [Källa: Public domain]

Kvarvarande jakobiner tvangs gå under jorden men många kom senare att ställa sig bakom general Napoleon Bonapartes statskupp den *18 Brumaire* år VIII (9 november 1799). Själva klosterbyggnaden revs 1816.

The Great Game

Skotten *Alexander Burnes*

– en historisk gestalt i det stora spelet om Centralasien

AV JAN-OLOF ERLANDSSON



Foto PO Käll

The Great Game (Det Stora Spelet) kallas den period under större delen av 1800 talet då England och Ryssland stred om inflytandet över Centralasien. Resultatet av det spelet blev att Ryssland lade beslag på hela Centralasien utom Afghanistan, som lämnades som en självständig buffertstat, medan England gjorde Indien och Pakistan till delar av det brittiska imperiet. Jan-Olof Erlandsson, pensionerad tandläkare med historiskt intresse, visar att kampen mellan imperierna inte enbart utkämpades med vapen utan i hög grad även med pennan, ritblocket, geografiska kartläggningar och arkeologiska och etnografiska studier. *Alexander Burnes* (1805-1841) var en skotte som för det brittiska Ostindiska

Kompaniet räkning bland annat fick uppdraget att kartlägga floden Indus.

I Kabul i Afghanistan hade **Dost Mohammed** tagit över makten 1825 efter 25 år av inbördeskrig och när skotten **Alexander Burnes** 1832 rider in i staden är den inte längre en plats för våld och blodspillan utan en livlig handelsplats. **Shah Shujah**, en tidigare härskare i Kabul och som somliga önskade återinsätta, är engelsmännens skyddsling i Indien. Det bör påpekas att Afghanistans och Indiens gränser då inte var desamma som idag.



James Rattray (1818-1854), "Dost Mohammed, Khan av Afghanistan med sin son". Litografi 1841, publicerad 1848. [Källa: Public domain]

Den 31 oktober 1821 anlöpte segelfartyget *Sarah* hamnen i Bombay efter en färd på 5 månader från England. I den av folk myllrande hamnen klev den sextonårige Alexander Burnes av tillsammans med sin några år äldre bror **James**, som utbildat sig till läkare för att träda i tjänst i *Honourable East India Company* (Brittiska Ostindiska Kompaniet). I skolan i Montrose i Skottland hade Alexander varit en duktig, om än inte lysande, elev. Han deltog mer än gärna i fysiska aktiviteter och djärva äventyr och hann ibland inte ens knyta sina skor som en klasskamrat senare beskrev honom.



Litografi av Louis Haghe (1806-1885) och Charles Haghe (?-1888) efter Jas Atkinson (1780-1852), "Shah Shujah av Afghanistan", 1842. [Källa: Public domain]

Det brittiska Ostindiska Kompaniet grundades 31 december 1600 och fick då monopol på den brittiska handeln med Indien. Det bildades av ett hundratal köpmän samt några adelsmän [1]. Holländska redare hade redan skaffat sig en stark position på de så kallade Kryddöarna (idag *Moluckerna*) i östra Indonesien. 1686 fick brittiska Ostindiska Kompaniet rätt att ha egen militär samt att slå egna mynt. Under 1700-talet växte sig företaget allt starkare men mötte samtidigt motstånd från indierna och ställdes 1784 under statlig kontroll. Författaren **Walter Scott** skrev:

Ostindiska Kompaniet är den kornbod dit vi fattigt herrskapsfolk tvingas skicka våra yngsta söner.

Montrose, en hamnstad på Skottlands nordöstra kust, var 1820 en blomstrande stad med textilindustri och skepp i hamnen som förde in fisk från Nordsjön och timmer från Östersjöstaterna samt skeppade ut boskap. Skolorna i

Skottland ansågs höra till de bästa i världen och Akademien i Montrose var en av de bästa i nationen [2]. Borgmästare och jurist i staden var **James Burnes** vars familj bestod av hustru och tolv barn och var för övrigt släkt med poeten **Robert Burns** [3]. Alexander Burnes hade i likhet med många unga skottar för avsikt att göra karriär i Indien. Med hjälp av faderns kontakter fick han möjlighet att inackordera sig tillräckligt billigt i London för att ha råd att studera till kadett. Efter två månader blev han godkänd och betalade troligen 70 pund för en tredjeklassplats på Sarah, medan båtfärden från Dundee till London kostat 1 pund och 1 shilling. Kostnaden på 200 pund för utrustningen av de båda sönerna motsvarade halva årslönen för en skotsk advokat.

Om man som kadett hade högre ambitioner än att bli fotfolk krävdes ett rekommendationsbrev från någon med kontakter högre upp i Kompaniet. Lyckligtvis hade Alexander Burnes ett sådant brev i fickan när han kliver av båten i Bombay. Snart nog blir han inbjudad på fest och skriver hem i ett brev till sina föräldrar:

Guvernören ... bjöd in oss till den mest strålande fest jag deltagit i... tillsammans med ett hundratal andra... och jag fick en inbjudan till avskedsfest för Sir John Malcolm som om möjligt var ännu mer strålande.

I dessa kretsar lär han känna ett annat socialt liv än det han hittills varit van vid. Både officerare och deras fruar ägnar sig åt ett vidlyftigt sexualliv där männen ofta har flera älskarinnor och även barn med indiska och afghanska kvinnor. Generalguvernören **Lord Wellesley**, som själv hade flera konkubiner och idkade sexuellt umgänge med ett flertal brittiska kvinnor i kolonin förklarade:

Jag försäkrar dig att det här klimatet gör en förfärligt sexuellt upphetsad.

Och i standardverket för kadetter i Ostindiska Kompaniet skrevs att det var självklart att officerare hade sexuella förbindelser. Frågan var bar hur många. En välkänd officer hade sexton. Men livet i Indien hade ett pris. Sjukdomar tog många liv. Generalguvernörens från 1838 syster författaren **Emily Eden** skrev:

...av alla de vi känt närmare har nästan samtliga dött de senaste två åren ... mellan 30 och 40 år gamla ...



William Brockedon (1787-1854), "Porträtt av Alexander Burnes". Teckning 1834. National Portrait Gallery, London.

Men för de som levde tycks livet ha varit en fest där middagarna avlöste varandra och inget saknades. Stora mängder kött, grönsaker, vin, sprit, och cigarrer konsumerades och varje gäst hade med sig sin egen servitör. Vanligen hade de europeiska hushållen två dusin tjänare. Redan i London hade Alexander påbörjat studier i hindi och 1822 tar han examen för att sedan också lära

sig persiska vars poesi han särskilt uppskattade. Samma år får han tjänst som tolk och tjänar nu tillräckligt för att kunna skicka 50 pund till sina föräldrar. Han utbildar sig även i lantmätteri och 1827 ger han sig ut på sin första resa för att kartlägga *Indus* och dess omgivningar.



Simon-Jaques-Rochard (1788-1872), "Porträtt av författaren Emily Eden". Akvarell och penna 1835. National Portrait Gallery, London. [Källa: Public domain]

Han var nu 22 år gammal och red genom områden som var delvis fientliga till engelsmännen. Den kartläggning han gjorde var så noggrann att den kunde användas av FN efter den omfattande jordbävningen i samma område 2002. Alexander var genuint intresserad av naturvetenskap och studerade geologiska förhållanden och paleontologi, vilket var av intresse för Kompaniet. Geologen **Charles Lyell** tog del av Burnes arbete och citerade senare hans studier i sin *Principles of Geology* publicerad 1868. Men Alexander Burnes var politisk officer och rapporterade:

Ur ett militärt perspektiv tror jag inte att flodens förändring har varit fördelaktig ...ett närmande med en reguljär arme mot emirernas områden är svårare än tidigare ... vid en invasion av Sind är det att föredra att nå Indus så högt upp som möjligt i deltat där en marscherande arme har färre floder att passera.

I en rapport beskriver han sitt arbetssätt:

Jag marscherar i gryningen och kartlägger till klockan 10 vilket går utan besvär under den kallare årstiden. På vägen samtalar jag alltid med bybor, vars enkelhet passar väl för att förmedla information om sig själva, sitt land och sina seder. Vid två-tiden har jag fört in och korrigerat latituder från morgonens studier på kartan. Sedan bjuder jag in två eller tre bybor till mitt tält för samtal till en halvtimme före solnedgången. Jag frågar om avståndet till byar inom cirka 15 km, vägen till varje by och avstånden mellan dessa vilket jag skissar på ett papper. Informationen erhåller jag långsamt i konversation med byborna, som gläder sig åt att någon lyssnar till det de har att berätta så att all misstänksamhet försvinner. På kvällen tar jag ut vinklarna till alla kullar och bosättningar inom synhåll från mitt läger och dessutom en serie bäringar ... med all information tillsammans kan jag konstruera kartan.

Den information Burnes samlade om handel, politik, historia, kultur, etnografi, geologi och arkeologi sändes till Indiska Kompaniets politiska kommitté i Bombay, Calcutta och London samt till säkerhetskommittén. Studierna kompletterades alltid med de militära aspekterna. Var en arme kunde marschera, var tunga vapen kunde dras fram, var dricksvatten stod att finna. Hans rapporter hade nu uppmärksam-

mats högre upp i Ostindiska Kompaniet och 1828 avancerade Burnes i tjänsten och fick nu en årslön på 1000 pund vilket gjorde honom till en av Montroses mest förmögna män.

1829 ger sig Alexander av tillsammans med den två år yngre **James Holland**, som senare gifter sig med Alexanders syster **Jane**, för att kartlägga området *Cutch* (numera Kutch) i västra Indien. Det innebär bland annat att de tvingas korsa Tharöknen. Syftet med resan var dubbelt; dels att träffa överenskommelser med stamhövdingar och emirer om att dessa skulle hindra rövarband från att anfälla handelsresanden, dels – och framför allt – att skydda opiumhandeln men också kartlägga de områden som de passerar. Opiumhandeln från Indien till Kina genererade enorma vinster för Kompaniet och för den engelska staten. Under flera månader färdas de, men från Calcutta ger Generalguvernören order om att de inte får fortsätta mot Indus utan ska återvända.



Tharöknen och Indus.

[Källa:

<https://thetharddesert.weebly.com/location.html>]

Lord Ellenborough, ordförande för *Board of Control* (Kontrollstyrelsen) i London, är dock angelägen om ytterligare en färd längs Indus för fortsatta kartläggningar. Men hur ska den motiveras? Emirerna längs vägen lär inte vara förtjusta utan befarar naturligtvis att briterernas ambitioner är att utsträc-

ka sitt välde. I England var det fler som var bekymrade över de brittiska besittningarna i Indien. Parlamentsledamoten överste **Georg de Lacey Evans**, som förespråkade allmän rösträtt och rätten för arbetare att organisera sig, men även talat för kvinnlig rösträtt, vilket fick den senare premiärministern **Palmerston** att dra slutsatsen att karln var galen.

Evans hade i två böcker pekat på det hot han menade att Ryssland innebar mot det brittiska Indien. Han förklarade att Ryssland på två år skulle kunna nå Indien. 1828 hade Ryssland befäst sin position i Kaukasus och nått ner till persiska områden vid Kaspiska havet. Under perioden 1828-1830 hade Rysslands områden utökats med en yta större än Frankrikes och Englands tillsammans. Evans menade dock att hotet inte så mycket bestod i den ryska arméns styrka som i indiernas missnöje med det brittiska styret, vilket riskerade att förstärkas om Ryssland närmade sig Indien. Premiärminister **Wellington** är enig med Ellenborough om att England måste säkra sina handelsvägar genom Centralasien:

... om varor från England och Indien kan sändas via Indus till orter som blir lämpliga platser för transport till Kabul ... kanske vi lyckas sälja till priser under ryssarnas och därigenom för egen del erhålla en stor andel av Centralasiens interna handel ... styra uppmärksamheten mot de politiska effekterna ...

Uppdraget gick till Alexander Burnes. Att engelsmännen på det här sättet färdades på Indus stred mot en överenskommelse 1809 om att inga engelsmän fick färdas till Sind, sikhernas område, och inga bland emirernas släktingar fick resa till Bombay. När man kort innan färden informerade den ledande emiren **Murad Ali Khan** om färden

vägrade han att bevilja genomfart. Emirerna misstänkte med all rätt att avsikten var att kartlägga floden. Britterna fann det upprörande att indierna var oförsänkda nog att misstänka att briterna avsåg att göra just det de tänkte göra. För att motivera en färd på Indus och inte landvägen hade briterna beslutat att i gåva till den mäktige maharadjan i Sind ge flera engelska draghästar och en engelsk vagn. Och dessa ekipage kunde omöjligen färdas landvägen. De engelska båtarna avvisas bryskt och hindras till och med från proviantering och färskvatten när de tvingas återvända. Dessutom utbryter en storm som illa tilltygar båtarna.

Ledningen för Ostindiska Kompaniet är oenig om hur man nu går vidare. Om med hot eller försiktighet. Man meddelar maharadjan **Ranjit Singh**, som vid den här tiden ägde *Koh i Noor*, om att hans gåvor försenats på grund av motståndet från emirerna. Kanske är det rädslan för den mäktige härskaren i Sind som får emirerna att acceptera briternas färd på Indus. Burnes återupptagna expedition tas nu emot av samtliga emirer med storslagna middagar och presenter såsom svärd täckta av guld och ädelstenar. Alla förklarar också att de vill ha goda relationer med briterna, troligen som ett skydd mot Ranjit Singh. Burnes får också en nära personlig kontakt med emirerna, troligen på grund av att han behärskar hindi men också för att han är erkänt taktfull, ärlig och dessutom kan citera Koranen. Längs hela sträckan mot Sind får han nu assistans av emirernas båtar samt av elefanter och hästar på land. Väl hos sikherna möts han av ädlingar som fått noggranna instruktioner hur Burnes grupp ska mötas med en silverbeklädd elefant, kanonsaluter, 52 rätter och pengar till tjänare. Flera dagar senare når han maharadjan i Lahore där han bjuds på överdådiga mottagningar och fester med dansande unga flickor som Alex-

ander erbjuds. Färden är en framgång och de i Kompaniet som motsatt sig den kapitulerar.

Härskaren i Sind hade cirka 100 européer anställda, deserterade briter, fransmän och italienare som tjänstgjort under Napoleon. Bland dem **Chevalier Allard** som varit major i Napoleons livvakt och nu uppbar en lön på 6000 pund. Allards trupp spelade musik medan han och Alexander åt frukost och sköljde ned maten med champagne.

Burnes framgångsrika möten med emirerna och maharadjan ledde till möte mellan Indiens två mäktigaste män, Ranjit Singh och generalguvernören **Bentinck** den 25 oktober 1831. Bentinck, som tidigare varit tveksam, godkände nu att Burnes fortsatte med en färd mot handelscentret Bockara och Persien. I Peshawar bor Burnes en månad och träffar på kvällarna ofta Dost Muhammeds bror, **sultan Muhammed** som är guvernör, dock under Ranjit Singhs överhöghet. Burnes finner honom mycket angenäm och bildad och dessutom kommer han ofta med tjänare som bär med sig rikligt med mat på kvällarna, vilka avslutas med angenäma diskussioner.

I maj 1832 når Burnes Kabul och kommer då att bo hos **Jabbar Khan**, ytterligare en bror till Dost Muhammed, vilken han beskriver som en mycket älskvärd man. Några dagar senare träffar Burnes för första gången Dost Muhammed som är något avvaktande med tanke på Englands relation med Ranjit Singh. Efter 25 år av inbördeskrig med ständigt våld och blodspillan har Dost Muhammed lyckats ena landet och bönderna hyllar frånvaron av tyranni, medborgarna gläder sig åt säkerheten och köpmännen för skyddet av deras egendom. Kabul är en handelsplats för människor från de olika folkgrupperna

i närområdet och även längre ifrån som georgier och armenier. Basaren är fylld med frukt och grönsaker och till och med snö för att kyla varor och varustånd. Indiska bankirer är aktiva och det är inga problem att få växlar inlösta till en kostnad av 6 procent. Från att tidigare ha levt ett liv mer eller mindre som rövare av handelskaravaner har han sedan han kom till makten börjat leva ett renlärt religiöst liv där han avstår från tobak, alkohol och droger. Trots bristen på alkohol trivs Burnes även med Dost Muhammed som betonar att han vill ha goda och närmare förhållanden med engelsmännen. Han till och med erbjuder Burnes att ta kommandot över hans 12 000 man starka kavalleri samt 20 kanoner. Burnes tackar dock nej till erbjudandet och fortsätter efter 17 dagar i Kabul sin färd norrut. Efter att ha passerat Kabul, Bamian, Bockara, Merv, Kaspiska havet, Teheran, Esfahan nådde Burnes persiska viken i december 1832.

Burnes var en lysande upptäcktsresande, diplomat, och spion och hade producerat skrivna rapporter med stor noggrannhet. Han rapporterade om alla de stater han passerade, deras politik, handel och militära resurser. Han bedömde logistiken vad gällde arméers rörelse mellan Indien och Centralasien. Han noterade mineraltillgångar, flora och fauna, arkeologiska utgrävningar och gamla civilisationer.

Inte bara i Calcutta utan även i London hade man noterat Burnes arbeten och krävde nu att han reste till London för att avlägga rapport varför han 3 juni 1833 steg ombord på *Hooghty* för färd till London. I London avlöste föredrag, besök hos blivande drottning Victoria, möten med ministrar och möte på Kompaniets högkvarter, utmärkelser och utgivning av hans reseberättelser varandra. Han träffar också i London den enda kvinna som Alexander har ett

förhållande med och är känd till namnet. Hon är nämligen nämnd i det testamente han senare skrev i Kabul och bad sin far att till den "missledda" staccars fröken Emma Graham, en prostituerad, ge 200 pund.

Innan han lämnar London träffar han **Lord Auckland**, som senare kom att bli generalguvernör i Indien. Återresan börjar i Falmouth den 5 april 1835 med det nya moderna färdmedlet ångfartyg till Egypten. Därifrån landvägen via Suez och båt till Bombay dit Burnes anländer 1 juni. Istället för 5-6 månader tar resan 2 månader.

Den ryske generalguvernören i Orenburg i Ryssland skriver 1836:

Om Shah Shujah återtar makten i Afghanistan så blir landet helt beroende av Ostindiska Kompaniet ... hela Centralasien är då i deras händer. Vår asiatiska handel kommer att kollapsa ... engelsmännen kommer att uppvigla grannländerna mot oss och förse dem med ammunition, vapen och pengar.

Engelsmännen hade i själva verket försett tjetjenska, dagestanska och cherkessiska rebeller med rådgivare, vapen och ammunition. Ryssarna hade i Svarta havet uppbringat fartyget *Vixen*, fullastat med vapen istället för det salt det påstods frakta.

Under tiden Burnes vistades i England hade Shah Shujah med stöd av engelsmännen besegrat emirerna och gått mot Kandahar. Dost Mohammed lämnade Kabul och besegrade Shujahs trupper. Shujah själv flydde till fortet Kelat där han fick en tillfällig fristad. Dost Mohammed hade all anledning att misstro engelsmännen och vände sig till Ryssland för stöd.

Alexander Burnes gav sig åter ut på Indus för nya studier av bland annat handel. Ryssland hade i Nizjnij Novgorod byggt upp en handelsplats till en kostnad av 1 miljon pund, och år 1836 gick 40 procent av all rysk import via denna plats. Englands behov av att kunna exportera sitt överskott av varor var mer än angeläget. Hemmamarknaden var mättad och i Manchester gick 50 000 textilarbetare utan arbete.

Alexander Burnes träffar åter Dost Muhammed och bedömer att han fortfarande är den mest kompetente och pålitlige bundsförvanten för briter. De krav Dost Muhammed ställer på städerna Herat och Kandahar finner han högst rimliga samtidigt som han påpekar att Ranjit Singh bör få behålla Peshawar så länge han lever. Burnes bedömer att den gamle enögde maharadjan inte lever så länge till och att hans söner är inkompetenta.

Burnes överordnade **Macnaghten** tänker dock inte erbjuda något utan instruerar Alexander att tala till Dost Muhammed på ett sätt som var förolämpande och avsåg att provocera till konflikt mellan England och Kabul. Alexander skulle alltså framföra en politik som han inte var ense med sin ledning om. På en fråga från Burnes vad afghanerna önskade av England svarade de: "respekt och värdighet och inte nedlåtenhet."

Det återstår att fundera över varför vi inte kan samarbeta med Dost Muhammed. Han är utan tvekan en man med kapacitet och hyser en hög uppfattning om den brittiska nationen och om hälften gjordes för honom som görs för andra ... så skulle han överge Persien och Ryssland imorgon ... vi har inte lovat honom något medan Persien och Ryssland har utlovat en hel del ...

Men i Simla sitter generalguvernören Lord Auckland som, enligt sin syster Emily Eden, ändrar uppfattning från morgon till eftermiddag beroende på vem som sist talar med honom. Alexanders rapporter är redigerade av bland andra Macnaghten och Auckland bestämmer sig för att Dost Muhammed ska bytas ut mot Shah Shujah. Att byta ut en härskare eller överta ett område var ingen ny politik för England. Innan Dost Mohammed hade man gjort det 27 gånger i Indien. Alexander Burnes begär nu avsked vilket dock inte beviljas av Auckland.

Den styrka som går söderifrån via Bolanpasset, Kandahar och Ghazni mot Kabul omfattar 60 000 man och 30 000 kameler. General **Cotton** behövde 260 kameler för sin utrustning, 300 kameler bar vin och i ett regemente bar 2 kameler cigarrer. På vägen mot Kabul genom höga pass och uttorkade områden dör en stor del av truppen och mängder av kameler. Det blir ohyggligt varmt i öknen och långa sträckor är det vatten som står att finna förorenat. I bergspassen, som på en del ställen är så trånga att endast några soldater kan passera samtidigt, beskjuts de av olika stammar. Till slut når man Kabul och Shah Shujah installeras som kung. Dost Muhammed har gett sig av men kommer senare att återta tronen och sitter då kvar i 20 år.

Som Burnes befarat visar sig Shah Shujah vara fel man på tronen. Hans styre blir snart impopulärt bland afghanerna. Även britterna gör sitt för att framkalla vrede. En yngre officer skriver:

Källorna med vilka de bevattnade marken sprängdes med krut och blev oanvändbara. Dessa människor levde till stor del på torkade mullbär eftersom marken inte producerade tillräckligt med säd för deras konsumtion.

Det växte vackra mullbärsträd runt forten. Varje morgon och kväll skickades två kompanier ut för att kapa ned dem.



Litografi av Louis Haghe (1806-1885) och Charles Haghe (?-1888) efter Jas Atkinson (1780-1852), "Bolanpasset", 1842. [Källa: Public domain]

Missnöjet i Kabul växer och riktar sig först mot Burnes, som nu ses som förädare efter att tidigare haft högt anseende. Den 31 oktober 1841 attackerar Alexanders hus och efter en flera timmar lång strid dödas Alexander Burnes. Vid förhandlingar en tid senare dödas även Macnaghten och till slut ger sig en del av trupperna av då situationen blir ohållbar. Av de som ger sig av mot Jalalabad sägs endast en läkare ha överlevt, vilket återgivits på en målning då han närmar sig fortet i Jalalabad sårad på en utmattad häst men senare dyker ytterligare några soldater upp. Kvarvarande britter hålls fångna

men bor under relativt goda förhållanden.

Britterna har lidit ett förödmjukande nederlag och nu krävs hämnd. Ett år senare återvänder britterna under ledning av general **Pollock**, som anställer massaker på invånarna i Kabul och raserar staden. Alexander Burnes kvarlevor återfinns aldrig.

I efterdyningarna till katastrofen i Afghanistan stred både liberala och radikalkonservativa parlamentsledamöter för att Alexander Burnes rapporter ska göras tillgängliga i original. Även **Benjamin Disraeli** och **Karl Marx** försöker få tillgång till dem. Fortfarande 20 år efter Burnes död avfärdade Lord Palmerstone alla försök att upprätta Alexander Burnes.

NOTER

[1] Det fanns som bekant även ett svenskt Ostindiskt Kompani. Det hade bildats 1731 och opererade med Göteborg som hamnstad i handeln med Kina. Inledningsvis var verksamheten mycket lönsam men vinsterna minskade gradvis mot slutet av 1700-talet. År 1813 upplöstes bolaget. Kompaniets kontorsbyggnad finns kvar och inrymmer numera Göteborgs stadsmuseum på Norra Hamngatan (bilden).



Göteborgs stadsmuseum i Ostindiska kompaniets forna byggnad (Ostindiska huset). Foto: [Ankara](#) 2010. [Källa: Creative commons]

[2] Akademien i Montrose (*Montrose Academy*) grundades redan på 1300-talet och kom att bli en skola där flera framstående britter, konstnärer, författare, politiker, läkare med flera fick sin grundläggande akademiska utbildning. Idag är skolan en obligatorisk *secondary school*, vilket väl närmast motsvarar ett svenskt högstadium.

[3] **Robert Burns** (1759-1796) skotsk nationalpoet och nationalhjälte med en egen dag i den skotska almanackan. Uppväxt under fattiga förhållanden i en jordbrukarfamilj kom han att inspireras av hembygden och av den skotska folkvisan. Ett av hans verk är den välkända sången *Auld Lang Syne*. Här dikten *Och gott öl kom* i tolkning av Gustaf Fröding:

Och gott öl kom och gott öl for,
för gott öls skull har jag sålt mina skor
och satt mina strumpor i pant i en bod
– med gott öl håller jag upp mitt mod.

Sex oxar jag hade i ok för min plog,
de trivdes så tämligt och drogo bra nog
– jag sålde dem en efter en så där,
med gott öls hjälp jag sorgen bär.

Och gott öl har gjort mig så arm som jag är
och haft mig att komma min piga för när
– för gott öls skull i stocken jag stod,
– med gott öl håller jag upp mitt mod.

Och gott öl kom och gott öl for,
för gott öls skull har jag sålt mina skor
och satt mina strumpor i pant i en bod
– med gott öl håller jag upp mitt mod.

Källor

Craig Murray: Sikunder Burnes Birlinn Ltd 2016. ISBN 978 1 78027 451 5

William Dalrymple: Return of a King
Alfred A. Knopf New York 2013

Att befinna sig på fel plats vid fel tid

AV LENNART STENFLO



Lennart Stenflo, professor emeritus i plasmafysik vid Umeå och Linköpings universitet. Foto: PO Käll

Lennart Stenflo, professor emeritus i fysik vid Umeå och Linköpings universitet, fortsätter här att berätta om sina minnen från Sovjetunionen. I en tidigare artikel (Förr och Nu Nr 2 2018) redogjorde han för sin tid som gästforskare i landet på 1980-talet. Här går han tillbaka till år 1960, då han befann sig i staden Viborg belägen på Karelska näset vid Finska viken. Viborg var från början en svensk stad som 1710 erövrades av Ryssland. 1918 övergick staden till Finland efter att ha stormats av Gustaf Mannerheims

styrkor under det finska inbördeskriget. Freden i det finska vinterkriget 1940 resulterade i att staden tillföll Sovjetunionen. Lennart Stenflo har mångårig erfarenhet av Sovjetunionen och är ledamot av både den svenska och ryska Vetenskapsakademien.

På äldre dar börjar nog de flesta se tillbaka på sitt liv. De inser då att mycket hade kunnat bli annorlunda om inte till synes obetydliga detaljer hade påverkat händelseutvecklingen. Inom fysiken (eller mer specifikt enligt den så kallade kaosteorin som jag själv har ägnat mycket tid åt) kan ett vingslag från en enstaka fjäril i Brasilien ha varit den ursprungliga orsaken till en tornado i Texas, om fjärilen befann sig på exakt rätt plats vid en speciell tid. Detta fenomen, som spelar stor roll inom exempelvis meteorologin, är nu inom populärvetenskapen känt som ”*fjärilseffekten*”.

Nyligen blev jag påmind om detta när jag såg Steven Spielbergs prisbelönta film *Spionernas bro*, där huvudrollen spelas av den kände skådespelaren Tom Hanks. Filmen visar bland annat hur den amerikanske studenten **Fred-eric Pryor** år 1961 befann sig på fel plats i Berlin, och påminde mig på ett slående sätt hur jag själv år 1960 befann mig på fel plats i Viborg i Sovjetunionen.

U 2 - PLANET

Bakgrunden är följande: Den 1 maj 1960 beordrades den unge amerikanske piloten **Gary Powers** att flyga ett så kallat U2-plan över Sovjetunionen för att därmed kunna fotografera militäranläggningar. Planet var specialkonstruerat för att kunna flyga på över 20 km höjd, och kunde därför inte nås av ryska missiler, som man då trodde. Men ryssarna hade strax dessförinnan

lyckats utveckla mer avancerade missiler, och kunde därför skjuta ner planet. Powers hamnade i sovjetiskt fängelse. Kort därefter blev jag själv arresterad för spioneri eftersom jag oförsiktigt nog hade fotograferat fartyg i Viborgs hamn, och efter det blev Pryor på liknande sätt arresterad i Berlin för att ha påbörjat en studie av de ekonomiska förhållanden i DDR. Efter sedvanliga och mycket obehagliga förhör blev jag slutligen benådad [1]. Efter det



Del av Viborgs hamn 1960. Det enda fotografiet på en filmrulle som de sovjetiska poliserna i hastigheten missade att förstöra. I vattnet syns vad som förefaller vara en man som metar stående i en roddbåt. På kajen syns enstaka åskådare. Foto Lennart Stenflo.



Delar av det nedskjutna U2-planet som man förevisade författaren. Foto Lennart Stenflo 1960.

blev jag i "uppfostrande syfte" förd till flygplansvraket för att med egna ögon få se vad ryssarna kunde göra. Pryor, däremot, fick sitta kvar i fängelset på obestämd tid, men blev efter ett halvår tillsammans med Powers utväxlad mot

den sovjetiske spionen **Rudolf Abel** [2].

UTVÄXLINGEN

Den amerikanske advokaten **James Donovan** ombads år 1962 att försöka utväxla Powers (som förvarades i Sovjetunionen) mot Abel (som förvarades i USA). Ryssarna gick slutligen med på detta, men operationen försvårades genom att Donovan också krävde att Pryor skulle släppas från fängelset i DDR. Efter komplicerade förhandlingar fördes slutligen både Powers och Abel till Berlin där de på Glienicke-bron utväxlades några minuter efter att Pryor hade tillåtits passera en annan gränsövergång (Checkpoint Charlie) till Väst-Berlin.

VAD HÄNDE SEDAN?

Powers återvände till USA där han ett antal år senare förolyckades i en tragisk helikoptero olycka. Även Abel kunde återförenas med sin familj och lär ha levt ett lugnt liv därefter. Pryor fortsatte med sina universitetsstudier och skrev sålunda färdig sin doktorsavhandling i ekonomi vid Yale University. Självt fortsatte jag med doktorandstudier vid Uppsala universitet tills jag blev professor vid Umeå universitet år 1971.

Pryor, som inte hade tillfrågats när Spielberg gjorde sin film om de tre fångarna Powers, Abel och Pryor, såg senare filmen där Pryor representerades av skådespelaren Will Rogers. I den efterföljande diskussionen påpekade Pryor att många av Rogers repliker var "inaccurate". Då diskussionsledaren, som inte kände igen Pryor, frågade honom hur han kunde veta det, blev svaret "I know, because I'm Pryor". Efter Berlinmurens fall kunde Pryor läsa sin Stasiakt som omfattade mer än 5000 sidor. Jag själv blev förvånad att finna att min egen KGB-akt var minst flera hundra sidor, vilket jag då ansåg

vara orimligt mycket. Den var dock betydligt kortare än Pryors.

Slutligen har jag i efterhand funderat på varför jag (som hade fotograferat det som ryssarna påstod var militärläggningar) slapp billigare undan än Pryor (som ju endast hade samlat in bakgrundsmaterial till sin blivande doktorsavhandling i ekonomi). Pryor hade ju fått stanna kvar i fängelset under lång tid, medan jag hade släppts utan ytterligare efterräkningar.

Förklaringen kan kanske vara relaterad till fjärlseffekten, eller mer förenklat till att Pryor hade otur medan jag hade tur. Men jag tror numera mer på en annan förklaring, nämligen att Pryor var amerikansk medborgare och därför kunde användas vid fångutväxlingar. Jag själv som svensk medborgare var utan större värde i sådana sammanhang.

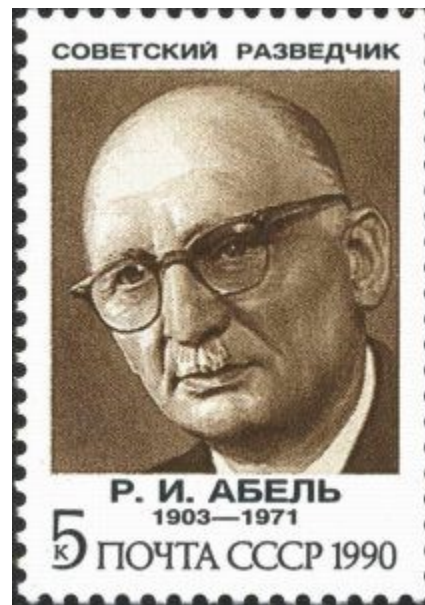
Men slutligen tycker jag att det är viktigt att påminna om att andra svenskar inte har varit så lyckligt lottade. Vi känner ju alla till **Raoul Wallenberg** som aldrig blev frisläppt. I nutid finns det ju dessutom många svenskar, som utan att ha gjort något brottsligt, sitter i fängelse i bland annat Iran (bland dem den för spioneri anklagade KIForskaren **Ahmadreza Djalali**). Det är till dessa som våra tankar nu bör riktas.

NOTER

[1] <http://umu.diva-portal.org/smash/get/diva2:602368/FULLTEXT01.pdf>

[2] **Rudolf Ivanovitj Abel**, som egentligen hette **William August Fisher** (1903-1971), var en brittisk-född rysk underrättelseofficer. Han hade ryskt påbrå på modernet och i

början på 1920-talet hade han tillsammans med sin familj inspirerats av 1917 års oktoberrevolution emigrerat från England och bosatt sig i Moskva. Abel/Fisher, som talade flytande ryska, engelska, tyska, polska m.m., rekryterades efter Andra världskriget av KGB och sändes på spionuppdrag till Förenta Staterna. 1957 dömde New Yorks Federala domstol honom för konspiration för Sovjetunionens räkning till 30 års fängelse. Han behövde bara avtjäna fyra år av straffet innan han två år efter 1960 års U2-affär utväxlades mot **Powers** och **Pryor**. Den intresserade hittar en utförlig redogörelse om den rätt anmärkningsvärda spionen Abel på https://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Abel



Minnesfrimärke över Rudolf Abel utgivet i Sovjetunionen 1990. [Källa: ref [2]]

HÖSTBREV

oktober 2018

AV ANDERS BJÖRNSSON

Giresta & Kista, senare delen av oktober 2018

Kära vänner

Det lider mot skymning. Hur kan man skilja skymning från gryning? På tyska är det samma ord, *Dämmerung*. Nationalmuseum har just fejats upp, och inte en enda konst- eller arkitekturkritiker har anmält avvikande uppfattning [1]. Allt är så fantastiskt. Vi lever verkligen i den bästa av världar, oklart om den går uppåt eller nedåt eller åt sidan. Johan Croneman, Dagens Nyheters TV-krönikör, är den ende som går på tvärs – i det mesta, senast om den politiska journalistiken. Heder åt den mannen. Jag tror att vi är oeniga – om mycket.

Min brevvän författaren Thomas Nydahl – som jag aldrig har träffat personligen – bär på alla bilder av honom som jag har sett en vit Panamahatt. Jag går också gärna i en sådan, under sommarhalvåret. Han är dessutom i övrigt klädd i vitt. Och det är inte jag. Jag föredrar kulört, gärna klarrött, på kroppen, också gärna spräckligt, rutigt. Detta kan tolkas symboliskt. TN och jag har mycket gemensamt, annars skulle vi inte bry oss om varandra. Men vi har också olika uppfattningar, varför skulle vi annars tala med varandra? Sinnelagsgemenskapen delar jag med flera andra i min omkrets. Mina åsikter vill jag ha för mig själv. Men jag tvekar inte att göra dem publika.



Vi fick en oväntat stor fruktskörd i år som det inte gick att ta hand om mer än till en liten del. Annat kom i vägen. Till Återbruket! Nåja. Annat kommer alltid i vägen. När jag var i Göteborg senast, noterade jag att två bokantikvariat har slagit igen, ett i Haga, ett på Södra vägen. Vart tog deras skatter vägen?

I Agde i Sydfrankrike har Ulf Persson, matematikern, och hans fru köpt ett hus, och det viktigaste av allt för honom är att sortera och katalogisera alla böckerna som kommer till honom i kartonger. Det är ett liv, det är ett universum. Jag väntar på hans nästa samling bokessäer; de anländer två gånger årligen. De ger mig impulser. Ulf går i fransk konversationskurs – vad jag avundas honom! Själv ska jag försöka få ut min sista samling mosaiker, före årsskiftet. (Den varelse som dyker upp oftast där är – vår lilla hund.) Kommer den också att gå till Återbruket (Enköping)?



I Sydfrankrike målar man här och var husfasader för att uppnå *trompe-l'œil*-effekter, ("lura ögat"). Här en gata i Agde. Foto PO Käll.

Sitter och tittar på ett skolfotografi, från sjätte klassen. Tiden är 1963/64. Det har kommit digitalt. Förmedlat av en av mina dåtida klasskamrater. Han bor under större delen av året i södra Spanien, driver på distans ett hemtjänstföretag i Sverige. Långvägare. Hans broder var svensk mästare i simning, själv blev han duktig målvakt i ett vat-

tenpololog. Vi träffas över ett glas öl, nära gränsen till Råsunda, och undrar om man kan samla klassen, delar av återstoden. Två är veterligen döda: en körde ihjäl sig, en annan söp (hon blev utsatt för pennalism). Minns alla utom två. Vi tänkte ha träffen på gamla Alex, numera fisk- och skaldjurskrogen Bra Mat, vid idrottsplatsen i Sundbyberg. Förr taxifik. Utanför är Calle Fagerbergs spjutkastare som inte fick ställas upp utanför Stockholms stadion, eftersom Torsten Tegnér ansåg att han hade felaktigt grepp om spjutet. Nu står en kopia av statyn ändå utanför Stadion, originalet här, i min forna hemstad. CF sände en byst av Engelbrekt till Adolf Hitler vid dennes femtioårsdag. Mera problematiskt.



Min bästa kamrat på den tiden var Kenneth. Hans fader Allan innehade en sportaffär inte långt från IP; sålde cyklar, slipade skridskor. Allan var stor grabb, svensk mästare i släggkastning, 1952–53. Sedan tog Birger Asplund över, under fjorton år. BA logerade hos Kenneths familj, när han tävlade i Stockholm. Allan var en frossare i sporter. Hade banrekord i minigolf bland annat. En kväll såg jag honom kasta vikt på IP. En del friidrottsgrenar har fallit ur modet. Min egen far var rätt begåvad på stående längd. Hoppade 3,20 (1938). Han kände också Calle Fagerberg. En norrman lär ha hoppat längst av alla.



I min hand fick jag till låns en bok av en norsk romanförfattare, Byens spor. Ewald og Maj. Lars Saabye Christensen hade jag aldrig tidigare stiftat bekantskap med, fastän han helt tydligt är uppburen i sitt hemland. Sitter i akademi och så vidare. Berättelsen tilldrar sig i Oslo, 1948–49. Största glädjen i

en medelklassfamilj (fadern arkitekt, döende) är att tilldelas en telefon. Rådhuset ska snart invigas, staden fira 900-årsjubileum (hur man nu räknade). Det råder en erotisk laddning i relationen mellan flera av personerna – men så skönt att slippa vara med om utdragna samlagsskildringar! I Bristols bar sitter en italiensk pianist och spelar Saeveruds *Rondo Amoroso* och Saties *Sonatine bureaucratique*. Klart att han får sparken, det är kallt krig nu och det ska vara jazz för hela slanten, men han blir bokstavsbarnt Jaspers räddning undan låsningar och förnedringar. För några år sedan började jag tränga in i Edvard Hoems författarskap, hans mäktiga utvandrarepos i fyra band. Kjell Askildsens och Dag Solstads känner jag väl, bättre än något nutida svenskt.



Författaren Lars Saabye Christensen, f. 1953. Foto [Avjoska](#). [Källa: Creative commons attribution]

Hos Saabye Christensen möter jag en formulering som närapå grammatiskt ordagrant återfinns i mina egna anteckningar: ”*Minne är sorg. Historia är försoning.*” Att minnas kan vara att bära på hämnd. Försoning rimmar på förskoning.



Nu kommer talgoxarna och letar efter solrosfrön ute hos oss på Giresta. En-

staka eftersläntrande tranor syns mot skyn. Men gråsparvarna har blivit sällsynta, efterträdade av pilfinkar, i vårt lilla revir. Jag minns mig att gamle Dubslav von Stechlin i Theodor Fontanes sista roman valde mellan fasan och björktrast när han skulle bjuda på kalas och bestämde sig för björktrast. Fontane uppger vidare att Bismarck, kanslern, uppskattade vaktelägg och att man sände sådana till honom i stor mängd och i all underdånighet. Litteraturen kan inte bli en levande kraft, om den inte befattar sig med sådana detaljer. Kropp och själ räcker inte långt. Från Svenska litteratursällskapet i Helsingfors kommer en volym med den tidigt döde Henry Parlands samlade dikter. Han skaldar om bilringar (däck), benzin (!), tåg, tennsoldater, cigaretter, affischer, om reklamkonst och sakernas uppror, om flugpapper, kläder, bussar och vichyvatten, motorcyklar, oljefläckar, hammarslag, tapetmönster, strumpeband, lokomotiv, kaffekoppar, brädstaplar [2].

Parland skriver, de två raderna står ensamma på en sida:

Jazzens diktatur – ny form av katolicism.

Jag har sett ettusen byxveck flaxa av taktkänsla



Lokalbladet meddelar att bävern har torrlagt en 800 meter lång sträcka av Igelbäcken på Järvafältet. Kommunen (Stockholm) tvingas inskrida mot bäverns flit, bäcken är ju kulturminnesskyddad. Där simmar grönlingen som kom på frimärke. Den svenska grönlingen troddes vara unik för detta vattendrag; uppfattningen har sedermera måst revideras. Man (det vill säga ingen jag känner) har inte sett den, än mindre ätit av den. Däremot har jag ätit bävergryta, på restaurang Tenn-

stopet vid Vasaparken. Detta gör man bara en gång. Grön lär inte ha med färgen utan med grund att göra, fisken tyr sig till botten.

Det var nu mycket länge sedan jag skämdes över att inte ha alla svaren på det man frågade mig om. Nu skäms jag, ställföreträdande, när jag lyssnar till människor som kan allt och har varit med om allt och som inte behärskar konsten att förstummas. Ju mer man får reda på, desto gåtfullare blir tillvaron, eller hur? Å, vad jag längtar efter luckor och tomrum, det osagda. Halv sju en vardagskväll kan jag plötsligt höra kyrkklockor. Och då tänker jag att den klangen skulle jag inte vilja leva utan. Inte på villkors vis.



PS. Henrik Löwenmark fortsätter oförtrutet att spela in all Antonin Reichas musik för solopiano. Nu senast kom en CD med etyder, ett rondo samt en fantasi över ett tema av Frescobaldi, alla komponerade år 1800. Försök att tränga in i denne tonsättares verk! Det belönar sig.

NOTER (tillagda av red.)

[1] Om nya Nationalmuseum, se även Anne Lidéns ledare i detta nummer av Förr och Nu.

[2] Henry Parland (1908-1930) var en mångspråkig författare och kulturjournalist med svenska som litterärt språk. Född i Viborg i dåvarande ryska storfurstendömet Finland. Arbetade bland annat som sekreterare vid Svenska konsulatet i Kaunas, Litauen, där han avled endast 22 år gammal i scharlakansfeber. Debuterade med den originella diktsamlingen *Idealrealisation* ur vilken nedanstående strofer är hämtade:

VI.

*Ideal-realisationen
— ni säger, den har redan börjat
men jag säger:*

vi måste ytterligare sänka prisen.

VII.

Nu vet jag —

det är på strumporna det beror!

*Allt, erotik, estetik, religion
människovärde
(vad vore själva
Beelzebub*

*i ett par hemstickade, stortåexponerande
strumpor?)*

VIII.

De vida byxornas program:

vi skall vara

mera kläder,

mindre människor,

och själen insydd i uppslagen.

IX.

Ben,

*vad vet ni om ben?
som tänker på kjolar*

*då ni går förbi Strumpcentralens
skådefönster.
Vad vet ni*

*om det tjugonde århundradets
ben?*

X.

*Idioter!
som tror*

*att fan har gyllne kläder
fan har inga kläder!*

*I hela helvetet
finnes högst ett par tre
slamsiga realisationsbyxor,
skälva*

över helvetets vinande nakenhet.

XI.

*Den Stora Dagen efter
då stjärnorna hicka*

och alla ärkeänglar dricker vichyvatten

skola vi samlas på kaféet

lyssna

till kvinnoben-melodier.



Henry Parland. Okänd fotograf. [Källa: Public domain]

RECENSION

Marlen Haushofers noveller handlar om de dilemman människan kan ställas inför

18 noveller av Marlen Haushofer



Urval och översättning:

Anders Björnsson

Häftad

Antal sidor: **192**

Utgivningsdatum: **2018-12-05**

Celanders förlag

ISBN 9789187393525

AV EWA KINDSTRAND

Marlen Haushofer, österrikisk författare född Marie Helen Frauendorfer 1920 i Molln, död 1970 i Wien. Hon studerade germanistik vid Wiens universitet och universitetet i Graz, dock utan att avlägga examen. Gifte sig 1941 med Manfred Haushofer med vilken hon fick två söner. Skilde sig från mannen 1950, gifte om sig med honom ett drygt decennium senare. Blev publicerad vid 25 års ålder främst i dagstidningar och tidskrifter. 1963 utgavs hennes roman *Väggen* (*Die Wand*) vilken filmatiserades 2012.

Handlingen i flera av novellerna beskriver mellanmännsliga förehavanden och de dilemman människan kan ställas inför. Haushofers prosa sätter fingret på livet självt. En tillrättavisande far, en älskad katt, hur omgivningen kan bygga upp självförtroendet hos en annan människa som sedan snubblar på sitt eget högmod. Haushofer lyckas förmedla värdet av nära relationer på ett både klarsynt och mjukt sätt.

Innehållet spänner mellan högt och lågt, stort och smått, gott och ont. I beskrivningen av det allra svåraste en människa kan drabbas av inger Haushofer hopp. Den lilla människan har trots allt möjligheter att bli herre i sitt eget liv. Känslor av värme, empati, acceptans och rättvisa finns som en röd tråd i samlingen.

Språket är både målande och avskalat. Läsaren ges möjligheter att visualisera och att reflektera över; Hur gick det sedan? Haushofers beskrivning av personer och händelser tangerar emellanåt ett uns av humor. Det är i stora stycken Haushofers berättarkonst som bidrar till detta då innehållet i texterna knappast kan kallas humoristiskt.

Haushofers fick sitt genombrott som en direkt följd av kvinnorörelsen som växte fram under 60-talet. Haushofer är för den svenska publiken förhållandevis anonym men inte helt okänd. Hennes texter känns aktuella, budskapen vilar runt hörnet i varje skrivet kapitel.

Vi kan tacka den feministiska litteraturvetenskapliga forskningen för att vi idag kan ta del av Haushofers verk. Den prosa Haushofer skrev för drygt 50 år sedan går att applicera på händelser som skedde igår, som sker idag och som kommer att ske imorgon.

Sorgligt nog avled Haushofer endast 49 år gammal i sviterna av skelettcancer.

Litterära verk av Haushofer utgivna på svenska:

- 1988 – Väggen (i nyöversättning 2014) (*Die Wand*, 1963)
- 1990 – Vindskupan (*Die Mansarde*, 1969)
- 1991 – Vi dödar Stella (*Wir töten Stella*, 1958)
- 1992 – Himmel utan slut (*Himmel der nirgendwo endet*, 1966)

RECENSION

Om två versioner av *Vanity Fair*

AV JAN KÄLL



Jesse Harrison Whitehurst (1819–1875), daguerrotypi av William Makepeace Thackeray, 1855

BBC har inom loppet av tjugo år, 1998 respektive 2018, producerat två TV-serier baserade på William Makepeace Thackerays (1811–1863) berömda roman *Vanity Fair* (Fåfångans marknad), pub-

licerad 1847–48. Jan Käll jämför här de två versionerna, vilka båda även visats för svensk publik, och finner att de är högst sevärda men att 1998 års version likväl är den konstnärligt klart starkaste. I den versionen svarade Andrew Davies för manuset och Marc Munden för regin och Jan Käll påpekar att i den berättelsen figurerna är ”mer utmejslade och mer renodlade i sina respektive funktioner” än i den senare.

Första gången jag kom i kontakt med William Makepeace Thackerays *Vanity Fair* var för tjugo år sedan. Det var genom den då av BBC nyproducerade TV-serien i regi av **Marc Munden** och med manus av **Andrew Davies** (1998). Det var efter att ha sett den 6 gånger 1 timma långa serien som jag för första gången läste romanen. Därefter har jag med jämna mellanrum återvänt till romanen. Det är en rik och märklig bok. På samma gång en brett anlagd samhällsskildring och en innerlig kärleksroman. Stilmässigt pendlar den mellan kyligt nykter realism och grov sarkasm. Vilka delar av boken man gillar bäst tror jag beror på vilket av dessa olika stildrag man själv föredrar.

I likhet med de flesta romaner vid den tiden publicerades *Vanity Fair* som följetång. Den utkom häftesvis i 20 delar mellan 1847–48; därav det stora omfånget och den brokiga strukturen, för övrigt ett ganska typiskt drag för den borgerliga, viktorska romanen. Av smutstitelbladet framgår att det är

”a novel without a hero”,

alltså en roman utan hjälte. Det är en viktig anmärkning, eftersom den tydliggör författarens ambition att skildra sina romanfigurer objektivt och utan hänsyn till personliga sympatier och

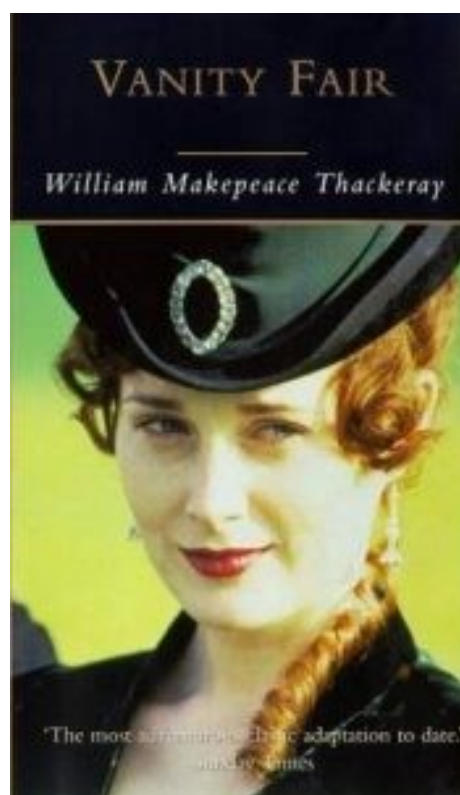
antipatier. I den meningen utgör Vanity Fair också en brytning med en annan samtida realist som Charles Dickens – med vilken Thackeray var nära vän – och vars sympati med sina romanfigurer generellt sett ökar ju längre ner på samhällsstegen de befinner sig.



William Makepeace Thackeray illustrerade själv sin roman. Här Betty Sharp som funderamt tittar ut genom fönstret i Queen's Crawley.

Men anmärkningen *a novel without a hero* antyder också romanens drag av kollektivroman. För Vanity Fair är i stor utsträckning en kollektivroman. Handlingen utspelar sig åren strax före och efter slaget vid Waterloo och Napoleonkrigens slut 1815, och dess nav utgörs av de två unga kvinnorna Becky Sharp (i 1998 års version gestaltad av **Natasha Little** och i 2018 års av **Olivia Cooke**) och Amelia Sedley, som lärt känna varandra på Miss Pinkertons skola för unga flickor. Amelias far är en välbärgad börsmäklare medan Becky, såsom utfattig och föräldralös, fått vistas på skolan på nåder i utbyte mot att hon undervisat de andra flick-

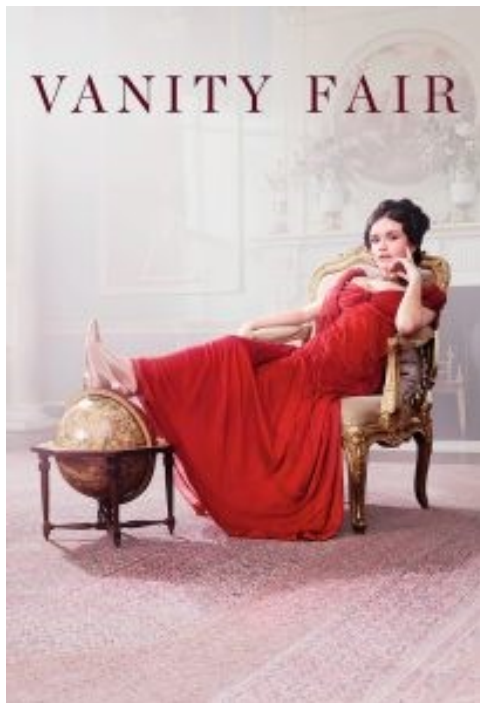
orna i franska. Men Becky vill upp, helst hela vägen upp i de mest förnåma samhällskretsarna, och hon är beredd till det mesta för att nå dit. Amelia däremot faller. Hennes far har innan Napoleons återkomst spekulerat i fred och blir i och med krigsutbrottet ruinerad. Amelia är sedan tidigare förlovad med den unge kaptenen George Osborne, vars far är en köpman som hennes egen far tidigare hjälpt ekonomiskt. Men efter att Amelias far blivit bankrutt vill George Osbornes far inte längre veta av något giftermål mellan barnen.



Natasha Little som Betty Sharp i 1998 års TV-serie.

Kring Beckys och Amelias respektive öden utvecklar sig sedan historien med ett myller av personer. Där finns den godhjärtade och hederlige kapten William Dobbin, som i hemlighet är förälskad i Amelia. Där finns kapten Rawdon Crawley, som tidigt i handlingen, även det till en början i hemlighet, gifter sig med Becky Sharp, vilket får till följd att han går miste om arvet efter sin förmögna faster. Där finns också

Rawdons far, Sir Pitt Crawley, och Rawdons äldre bror, Bute Crawley samt den hänsynslöse lord Steyne som alla utgör steg på Becky Sharps väg mot toppen.



Olivia Cooke som Betty Sharp i 2018 års tv-serie.

Vanity Fair har filmatiserats flera gånger. Enbart som stumfilm gjordes fyra olika versioner mellan 1911–1923. Lika många gånger har den gjorts som ljudfilm, senast 2004 i en amerikansk version, med **Reese Witherspoon** i titelrollen. Men det är som TV-serie romanen kommit bäst till sin rätt. Engelska BBC har sedan 1956 gjort fyra olika versioner. Det har även gjorts en rysk TV-version, iscensatt av **Igor Ilyinsky**, en av Stalins favoritskådespelare. Den senaste versionen, ett samarbete mellan brittiska ITV och amerikanska Amazon Studios, gjordes så sent som 2018, och visades på SVT i höstas. Manus (eller adaptationen som det heter på TV-språk) var gjort av **Gwyneth Hughes** och för regin stod **James Strong**.

Efter att ha sett denna senaste version kände jag ett behov av att återvända till den tidigare TV-versionen från 1998, som ju varit den som ursprungligen väckte mitt intresse för Vanity Fair. Dels ville jag se om jag fortfarande tyckte den var lika bra som jag tyckte första gången jag såg den, dels ville jag jämföra den med denna senaste TV-version.

Även om skildringen och de uppträdande personerna av förklarliga skäl är likartad skiljer sig de två versionerna ändå avsevärt åt. Där 1998 års version betonar det grova och det skitiga och, inte minst, det satiriska draget i romanen är 2018 års version betydligt mer polerad och elegant. Samtidigt är 1998 års version mer realistisk. Figurerna är mer utmejslade och mer renodlade i sina respektive funktioner i berättelsen. Deras karaktärsdrag har blåsts upp, stundtals till det groteskas gräns. Den unge kapten George Orsborne, Amelias ofrivillige make som stupar vid Waterloo, är en både större och fräckare medelmåttan än i den efterföljande versionen, och hans uppkomling till far fullkomligt förtärs av sorgen över den döde sonen samtidigt som hans strebermentalitet gör det omöjligt för honom att förlåta sonens giftermål med Amelia. Och lord Steyne, Becky Sharps älskare, är rent fasansfull i sin skoningslösa hantering av människorna omkring sig. Den enda han inte fullt ut förmår kuva är just Becky, även om han dock är orsaken till hennes fall från *high society*.

Alla dessa karaktärsdrag finns naturligtvis även hos figurerna i 2018 års version, men de är mer nedtonade, skådespelarna spelar sina roller mer psykologiskt. De strävar efter att, som det heter, ge sina karaktärer flera sidor och mer djup. Det är ett tidstypiskt fenomen. Baksidan är att helheten blir blekare och mindre tydlig. Vår tids

dramaturger är ofta rasande skickliga på att ekonomisera och effektivisera en berättelse. De slår samman figurer som de uppfattar som alltför likartade. De ritar upp scheman över utvecklingen för varje person i handlingen och kalkylerar fram en så perfekt dramatisk båge som möjligt. Vad dagens dramaturger är sämre på är att se verkets helhet och dess historiska sammanhang.

Detta förhållande blev tydligt i denna den senaste versionen av *Vanity Fair*. Följden blev att den var betydligt mer ensidig än den version Marc Munden regisserade 20 år tidigare. Till det stora med Thackerays roman hör att den lyckas förena en långt driven satir med finkalibrerad psykologisk realism. Därigenom lyckas Thackeray ge ett dubbelt perspektiv på såväl sina personer som det skeende i vilket de tar del. Det är denna dubbelhet som ger skildringen djup. Tekniken påminner för övrigt om den Anton Tjechov stundtals tillämpade i sina pjäser, alltså att skildra de uppträdande personerna på samma gång både inifrån och utifrån. Den stora skiljelinjen mellan 1998 års och 2018 års TV-versioner av *Vanity Fair* är just att den förra lyckas få med denna dubbelhet i sin gestaltning medan den senare inte lyckas med det, om nu dess upphovsmän ens hade den ambitionen. Dessutom är 1998 års version uppenbart gjord med en betydligt stramare budget än 2018 års version. Den enkelhet detta framtvingat ger dock kraft. Bildutsnittet är mindre, närbilderna fler, men samtidigt noggrannare utvalda och kraftfullare. Bildspråket är överlag mer konstnärligt medvetet än i den senare versionen.

Dock var 2018 års *Vanity Fair* långt ifrån dålig. Tvärtom var den i många avseenden en lysande och stundtals djupt gripande TV-dramatik. Men ställd vid sidan av 1998 års version

framstår den som helhet som svagare och något kitschig.



VÅRA VÄNNER

Kristin Sigurdsdotters donatorsporträtt i Betlehem nu restaurerat

AV ANNE LIDÉN

Min artikel om Fredsarbete i Betlehem (Förr och Nu Nr 1 2017) blev uppmärksammasad av den norska Katolska kyrkan på julaftonen i deras adventskalender 2018.

Sedan 2012 är Födelsekyrkan i Betlehem och Pilgrimsvägen listade av UNESCO som ett internationellt Världscarv. Redan 2008 listades den som en starkt hotad plats och den Palestinska Myndigheten lade då fram en omfattande plan för restaurering, *Palestinian Restoration Plan*

(www.nativityrestoration.ps). Denna kyrka ska enligt kristen tradition vara platsen för Kristi födelse och utgör därför ett centralt pilgrimsmål för både kristna och muslimer. Restaureringsarbetet går detta år mot sin avslutning; såväl arkitektur, tak, väggmosaiker, grottan, pelarmålningar som golvmosaiker har rengjorts, konserverats och restaurerats på ett mycket framgångsrikt sätt.

För de nordiska länderna är just de medeltida pelarmålningarna i Födelsekyrkan i Betlehem av särskilt intresse. I kyrkan finns femtio pelare, varav 33 har målningar av heliga gestalter, helgon och kungar. Ett av de äldsta nordiska kvinnoporträtten i Det Heliga Landet återfinns på en av pelarna, nämligen Sankt Olavspelaren från 1100-talets mitt med en målning av den norske helgonkungen **Olav Haraldsson** som led martyrdöden 1030. Det rör sig om en knäböjande bedjande kvinna vid martyrkungens fötter, vilken jag i min forskning identifierat som den norske

kungen **Sigurd Jorsalafarares** (1090-1130) dotter **Kristin Sigurdsdotter** (1125-1178), och målningens instiftare, en *donatrix* (kvinnlilig donator), se bild 1 (Lidén 2017, 2018).



Bild 1. Kristin Sigurdsdotter, bedjande donatrix på Sankt Olavspelaren i Födelsekyrkan, Betlehem, ca 1160. Efter restaureringen oktober 2018. Foto Torunn Helene Bjørnevik, Betlehem.

I min ovan nämnda artikel i Förr och Nu och i min forskningsrapport 2018 berättar jag om ett kulturprojekt mellan staden Betlehem och dess vänort i Norge, Sarpsborg, en stad som firade sitt 1000-årsjubileum 2016. Detta freds- och kulturprojekt utgick från de två städernas gemensamma kulturarv – den medeltida pelaren med målningen – och man beslöt att skapa en rekonstruktion av den ursprungliga Olavspelaren, en "gjenskapelse", en stenpelare som skulle placeras i ett nytt jubileumsmuseum i Sarpsborg.

Uppdraget att måla den nya Olavsbilden med Kristin Sigurdsdotter på pelaren gick till den norske forskaren och

konservatorn **Terje Norsted**, som efter ett grundligt arbete på plats i Betlehem 2015, kunde slutföra uppdraget i Sarpsborg på våren 2016. På Olavsdagen i juli 2016 invigde Norges **kung Harald** den färdiga Olavspelaren i en högtidlig ceremoni på Borgarsyssel museum i Sarpsborg, och då deltog en stor palestinsk delegation från vänorten Betlehem, (Lidén 2017, 2018). Detta kultursamarbete mellan Betlehem och en skandinavisk systerstad ska förhoppningsvis inspirera fler nordiska städer till liknande fredsprojekt.

I sin artikel "Fødselskirken Betlehem" i julaftonens katolska adventskalender 2018 berättar den norska konsthistorikern **Therese Sjøvoll** om Födelsekyrkans bakgrund och dess roll som central helig plats för kristenheten, med fokus på själva Födelsegrottan. Därutöver presenterar hon de nya restaurerade lysande väggmosaikerna och kyrkorummets förvandling från sotigt och mörkt rum till en ljus och färgrik andaktsmiljö. Hon redogör för kyrkans bildprogram och pelarmålningarnas bildframställningar av heliga gestalter som representanter för den jordiska och himmelska hierarkin. I detta sammanhang citerar hon min artikel i *Förr och Nu*.

Sjøvoll understryker Kristin Sigurdssdotters samhälleliga makt och inflytande som "både kongsdatter og kongemor", gift med **Erling Skakke** (1115-1179) och mor till Norges förste krönte kung 1164, **Magnus Erlingsson** (1156-1184). Genom sin sociala position hade hon möjlighet att genomdriva en sådan dyrbar konstdonation. Sjøvoll instämmer också i min analys att det sannolikt inte bara låg politiska motiv bakom, utan även "*et uttrykk for personlig fromhet og en takksigelse till Gud for den norske kongesønnen hun hadde født*".

Bilden av Kristin Sigurdssdatter som det äldsta nordiska kvinnoporträttet i Det Heliga Landet borde även vara av centralt intresse för svenska kulturmyndigheter, då denna medeltida porträttbild hör till ett sällsynt nordiskt gemensamt kulturarv.

Julen i Födelsekyrkan i Betlehem är kyrkans viktigaste fest under året och firandet av Kristi födelse pågår under mer än tre veckor, på grund av att de många kyrkoorganisationerna har olika kalenderdatum. Franciskanernas och lutheranernas julfest inleds den 24 december, de ortodoxa, grekisk-ortodoxa, syriska och koptiska kyrkorna startar den 6 januari medan den armenisk-ortodoxa kyrkans jul inte börjar förrän den 18 januari. På basis av *The Status Quo of the Holy Places* (1852) administreras Födelsekyrkan gemensamt av de olika kyrkorna, staden, den palestinska myndigheten och världssamfundet.

En orsak till den norska katolska kyrkans fokus på Födelsekyrkans restaurering beror på Norges ökade finansiella stödinsatser till den Palestinska Myndigheten. Den 16 oktober 2018 överlämnade Norges Palestinarepresentant **Hilde Haraldstad** en summa av 1,5 milj. NOK till det fortsatta restaureringsarbetet och inspekterade även den nya restaurerade Olavspelaren i Betlehem. I december 2018 ordnade Vatikanen i Rom ett särskilt välgörenhetsevent för att samla in medel till Födelsekyrkan. Enligt den palestinska rapporteringen, *Progress Report*, 13 februari 2019 återstår endast 2 pelare som väntar på att bli klara.

Jag vill särskilt tacka **Torunn Helene Bjørnevik** för att vi med hennes hjälp har kunnat få ny fotodokumentation av den färdigrestaurerade Olavspelaren i Födelsekyrkan i Betlehem. I oktober 2018 fotograferade hon även de övriga

restaurerade pelarmålningarna som hade nordisk anknytning, målningarna inte bara av Sankt Olav utan även av Sankt Knut av Danmark samt Sankt Stefan och Sankt Vincent, (Lidén 2018). Torunn Helene Bjørnevik vistades då i Betlehem med sitt arbete i det norska Ledsagerprogrammet, vilket ingår i ett internationellt biståndsprogram som grundades av Kyrkornas Världsråd (WCC) 2002, Ecumenical Accompaniment Programme in Palestine and Israel (www.eappi.org).

Det finns även en svensk motsvarighet, Följeslagarprogrammet. Under 3 månader bor man på valda orter i Palestina eller Israel och där hjälper man och stöttar människor som är hotade samt dokumenterar brott mot mänskliga rättigheter. På det sättet kan man visa sin solidaritet med människor som behöver skydd mot förtryck.

Litteratur och länkar

Ekumeniska följeslagarprogrammet i Palestina och Israel. Sveriges kristna råd (Länk <https://foljeslagarprogrammet.se/foljeslagare/bli-foljeslagare/>)

Hilde Haraldstad (2018) The Representative Office of Norway to the Palestinian Authority. (www.norway.no/en/palestine/norway-palestine/about-embassy)

Ledsagerprogrammet i Palestina og Israel. Kirkens nødhjelp. Norge. (www.kirkensnodhjelp.no/gi-stotte/engasjering/ledsagerprogrammet/)

Lidén, Anne (2018). The New Saint Olav column in the city of Sarpsborg, Norway 2016. Heritage cooperation and communication of the World

Heritage, the Church of the Nativity in Bethlehem, Palestine. Research report to the Research Division, Dept. of Humanities and Social Sciences in Education. Stockholm University Autumn 2018. (<http://diva-portal.org/smash/get/diva2:1259348/FULLTEXT02.pdf>)

Lidén, Anne (2017). "Världsarv ska räddas i Palestina: Födelsekyrkan i Betlehem. Nordiska helgon i centrum för internationellt fredsprojekt". Förr och Nu Nr 1 2017. (www.forrochnu.se/fredsarbete-i-betlehem).

Sjøvoll, Therese (2018). Födelseskirken i Betlehem. (www.katolsk.no/nyheter/2018/luke-24-i-adventskalenderen). Palestinian Restoration Committee, Progress Report March 13, 2019 (Länk: www.nativityrestoration.ps).

Restoration of the Church of the Nativity. Brief Construction Progress Report September 15, 2013 to February 20, 2018 (www.nativityrestoration.ps).