

Mellan raderna –

kommentarer till världslitteraturen

av Christian Lanciai (1984 –)

Copyright © Christian Lanciai 1984-2006

Del I : Antiken

1. Första Moseboken

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

2. Homeros

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

3. Aiskhylos, Sofokles och Euripides

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

4. Sokrates, Xenofon och Platon

5. Roms guldålder

1. Eneiden
2. Den romerska peripetin

6. Evangelierna och Apokalypsen

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

7. Efter Kristus

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

1. Första Moseboken

1. Inledning

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

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

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

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

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

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

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

2. Adam och Eva

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Noak

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

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

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

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

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

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

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

4. Lots hustru

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

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

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

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

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

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

5. Isak

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Jakob

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7. Josef

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

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

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

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

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

8. Summa

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

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

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

2. Homeros

1. Hektor

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Men....

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

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

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

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

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

3. Hektors död

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Odysseus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Slutet

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Summa

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

3. *Aiskhylos, Sofokles och Euripides*

1. Perserna

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"Xerxes," svarar drottningen.

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

"Han byggde en bro över havet."

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

"Alla omkom."

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

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

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

2. Agamemnon

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Gravoffret

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

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

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

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

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

4. Elektra

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Konung Oidipus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Antigone

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7. Oidipus i Kolonos

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

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

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

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

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

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

8. Orestes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Låt oss nu äntligen se hur Aiskhylos löste Orestesproblematiken.

9. Eumeniderna

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

10. Några ord mellan raderna

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

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

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

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

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

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

11. De fenikiska kvinnorna

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12. Hippolytos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

13. Backanterna

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kan en skald bli bittrare?

14. Summa

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

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

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

4. Sokrates, Xenofon och Platon

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Roms guldålder

1. Eneiden

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Den romerska peripetin

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. *Evangelierna och Apokalypsen.*

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

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

1. Markus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Matteus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Lukas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Johannes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Apokalypsen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

7. Efter Kristus

1. Silveråldern

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

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

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

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

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

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

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

2. Marcus Aurelius

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Den stora galenskapen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Slut på första delen.

Mellan raderna

kommentarer till världslitteraturen

av Christian Lanciai (1984 –)

Copyright © Christian Lanciai 1984-2006

Del II : Från Medeltiden....

Bortom ruinerna

Njals saga

Grettes saga

Dante

Inferno

Renässansen

Chaucer

Reformationen

Fallet Benvenuto Cellini

William Shakespeare

Trenderna i hans utveckling

Henrik VI

Richard III

Hamlet

Othello

Kung Lear

Macbeth

Coriolanus

Timon av Athen

Avslutning

Don Quixotes utomordentliga och fatala insats

Luis de Camões

Lope de Vega

Ben Jonson

Pedro Calderón de la Barca

Livet är en dröm

Eko och Narcissus

Frankrike

En parentes (Sverige)

Några enskildheter (Frankrike)

Lessing den vise

Friedrich von Schiller

Johann Wolfgang von Goethe

Faust

Tragedins första del

Tragedins andra del

Alternativ till Goethe

Hoffmann

Djävulselixiret

Ludwig van Beethoven

Karl Marx

Kort summering

Andra delen.

Bortom ruinerna.

Efter Muhammeds sista skrik är religionen tyst i världen, och man börjar förläget samla ihop skärvorna efter vad den har förstört. Klosterväsendet blir under flera århundraden civilisationens enda trygga borg om än bakom lyckta dörrar, och speciellt på de brittiska öarna tilldrar sig uppkomsten av en ny kultur och civilisation. Den börjar på Irland, den gröna ön som inte har några giftormar, och på 700-talet börjar en man på den blåsiga engelska nordsjökusten inleda en humanistisk verksamhet som sprider sig. Han heter Beda och får tillnamnet Venerabilis, och han skriver en än idag inom anglosaxiska kretsar mycket läst historia om de äldsta tiderna i England. Hans skola slår rot, den berömda engelska humanismen har efter hans tid alltid stått sig, och en av hans lärjungars lärjungar är den berömde Alcuin av York, som blir den akademiska huvudpersonen vid Karl den stores hov i Aachen.

Skall vi gå igenom alla de tafatta försök som görs för att ge ordet nya vingar under de mörka århundradena? De är inte många, men de är alla povra. Efter Teoderiks tid i Ravenna med Boethius och Cassiodorus tiger Italiens stämna i 500 år, de kristna vanligen episkopala skribenterna är alla lika torra och stelbenta ända tills det uppfriskande grälet uppstår mellan Bernhard av Clairvaux och Petrus Abailard, men då är vi redan framme vid gotikens genombrott på 1100-talet, byggandet av katedralen i Chartres och intresset för Platon därstädes och andra intressanta kulturella töväder, som kulminerar med den lille brodern Franciscus av Assisi och hans förtjusande dikter. Men det intressantaste äger inte alls rum inom den kristna kyrkan utan utanför den.

Omsider har arabstormen lugnat ner sig, och i vissa av dess landområden börjar det spira blomster av mänskligt intresse främst i Persien och Spanien. På 900-talet skriver en skald som kallas Firdausi ("den paradisiske") i Persien ett stort epos om de persiska konungarna som omspanner talrika århundraden för att koncentrera sig på hjälten Rustan i slutet och hans färgstarka levnad. Denne är den främste av de talrika persiska skalderna. Genom sin skildring av Persiens sagohistoria före islams seger, vari han bland annat vågar påstå att Moses är den största av alla profeter, är han än idag Persiens nationalskald.

Den moriska civilisationen i Spanien innebär en storhetstid framför allt för judarna därstädes. Den mest namnkunnige är Moses Maimonides, en filosof och vetenskapsman av stora mått, men den mest sympatiska är skalden Jehuda Halevi, som försvinner gåtfullt under en resa till Jerusalem. Under flera århundraden står den judisk-spanska-moriska civilisationen högst i Europa tills renässansen omkring år 1300 börjar i Italien.

Ett tredje område ligger utanför kristendomens inflytande, och där blomstrar utan att någon kan fatta hur en så gigantisk och rikhaltig litteratur att man får gå tillbaka ända till Grekland för att finna folk med en sådan skaldeentusiasm. Bortom Europas kontinents erkända kuster i ett land var mörkret och kylan härskar under större delen av året uppfinner de vildaste och primitivaste germanerna, de så kallade vikingarna, en helt ny föreställningsvärld med egen mytologi som har en makalös dådkraft och friskhet att uppvisa. Dessa vikingar reser omkring i hela världen från Kaspiska Havet till Canada och är så överlägsna att hela Europa inklusive Paris och Sicilien och Konstantinopel darrar för dem.

Deras litteratur kommer från Norge, och när deras kung där blev för sträng utvandrade den till Island, som om inte Norge redan var tillräckligt blåsigt och regnigt och vintrigt och kallt och avlägset från den vedertagna internationella kristna kulturen! Men på Island slår litteraturen så djupa rötter att dess växt skall överskugga allt vad Europa för övrigt producerat under hela medeltiden. De flesta

av dessa vikingaskalder är okända och anonyma, de mest kända är Saxo Grammaticus (som på latin i Danmark bland annat skrev historierna om Rolf Krake, Hamlet och Starkad,) och Snorre Sturlason, vars diktning omspannar både Norge och Sverige såväl som hans hemland Island, var han mötte döden genom svek, bakhåll och övervåld som det anstod en riktig viking. Men de flesta, bästa och största isländska sagorna fanns redan när dessa namnkunniga delvis kristna diktare avslutade det isländska kapitlet i världslitteraturen.

De isländska sagorna skulle ända fram till 1800-talet behålla sin toppställning som världslitteraturens tyngsta, massivaste och mest oformliga litteratur, ty först då efter 700 år uppstår deras motstycke i form av de klassiska tegelstensromanerna, vars form mest ryssar gör sig skyldiga till uppdrivandet in absurdum av. Men även mäktiga berättare som Victor Hugo och Selma Lagerlöf står den isländska imponansen nära, och utom Shakespeare har även Henrik Ibsen och Runeberg gripits starkt därav. (Vi skall längre fram återkomma till Victor Hugo och bland annat lyfta på ögonbrynen inför hans märkliga "isländska" saga "Han d'Islande", på svenska "Han från Island".)

De flesta isländska sagorna handlar om tiden strax innan kristendomen etablerades, som om denna religions uppkomst skulle ha satt punkt för den germanska fantasin som den gjorde det för den grekiska klassicismen och fria mytologiska diktningen. Man får det intrycket, att vikingarnas liv, företagsamhet och kultur nådde en höjdpunkt just när kristendomen kom och satte punkt för den. Samma tendens visar det finska nationaleposet "Kalevala", vars ursprung härstammar från ungefär samma äldre medeltid: kristendomen innebär slutet för livets äventyr, oro och spänning och medför allmän pacifiering och passivisering under den etablerade vidskepelsens ofelbara auktoritet.

Den isländska litteraturen, som ursprungligen var germansk-nordisk med keltiska inslag, inleder sitt skede ungefär samtidigt som Muhammed beseglar den gamla kulturvärldens öde och hela den grekiska kärnkulturvärlden kring östra Medelhavet fullkomligt förintar av vilda arabhorder och deras nya förintelsereligion; på 900-talet börjar dess storhetstid när med stormakten Norges konung Harald Hårfagre missnöjda vikingar tar sin tillflykt till Island och år 930 infriar kejsar Marcus Aurelius' dröm om en modern demokratisk stat, (den första demokratin i Europa efter Antiken); under de närmaste hundra åren har den fullt upp med att samla material, som sedan flitigt bearbetas till år 1262, då Islands öde beseglas genom att det åter blir norskt och hopplöst kristet under utländsk makt. I och med att Islands skogar förbrukas har även Islands enastående heroiska vikingahistoria förbrukat sig själv, och inga skepp seglar sedan längre därifrån till Vinland och Amerika mera; men den isländska kulturen har då redan fullgjort sin världshistoriska insats, och Florens är sedan redo att ta över genom sin humanistiska revolt mot den kristna kyrkans monopol på människornas själar.

De svenska översättningarna av den stora isländska litteraturen är tallösa, men det gedignaste arbetet därmed är jag personligen mest hågad att ge framlidne professor Åke Ohlmarks äran för. Denne vittre herre som fuskade i det mesta och som på sitt samvete bland annat har vår minst givande Shakespeareöversättning visste dock vad han talade om när han tolkade de gamla islänningarnas mest intrikata och obegripliga kväden.

Njals saga.

Låt oss nu närmare studera det gamla dådkraftiga nordiska kynnet en aning med att till att börja med utforska den berömdaste av de stora episka isländska sagorna. Varför är denna saga den berömdaste? Svaret kan bara bli, att den måste innehålla bra mycket skrivet mellan raderna.

Dess författare är okänd, men då den innehåller så mycket exakta juridiska uppgifter och sådana förhandlingar återgivna ordagrant, så måste den i viss mån datera sig från den tid då dess händelser utspelade sig, nämligen omkring tiden för kristendomens ankomst till Island strax efter år 1000. Senare har den naturligtvis bearbetats. Liksom de flesta isländska sagor är dess stil så realistisk att den stundom är naturalistisk, och man har ingen anledning att tvivla på ett enda ord av vad författaren säger. Hans skildringar av övernaturliga uppenbarelser såsom trollritt och av fylgior är lika övertygande som de mer än drastiska redogörelserna för hur de av sina kvinnor till vanvett eggade männen hugger av varandras armar och ben i sina slagsmål eller för all del klyver bålen för varandra. Genom att de alltid dör tror vi på det.

Den fatala damen par préférence är Hallgerd, som förbrukar två män genom äktenskap och får båda mördade för sig samtidigt som hon själv blir rikare. Hon är vacker men har tjuvögon. Som sin tredje man får hon den idealiske Gunnar på Hlidarände, en ädel natur, vars bäste vän är den gamle och vise Njal, en fridens och lagens man. För att riktigt jävlas gör så Hallgerd som Gunnars hustru allt vad som står i hennes makt för att så split mellan Gunnar och Njal. Det oerhört dramatiska och spännande fjärde kapitlet i sagan, i många avseenden det yppersta, berättar om hur vänskapen mellan Gunnar och Njal ställs på det ena övermänskliga provet efter det andra genom Hallgerds djävulskap och om hur de båda männen inför varje ny katastrof som vållats mot den enes hus av den andres hustru stilla tiger, behärskar sig och gör upp i godo med varandra. Till slut går det så långt att Gunnar vågar ge Hallgerd en örfil för hennes fräckhet, varvid hennes fräckhet blir än värre och hon lovar att aldrig glömma örfilen.

Genom sina intriger skaffar Hallgerd Gunnar svåra fiender, som leder till att Gunnar måste försvara sitt liv mot dem. Han är en bättre kämpe än alla andra, han kan lätt övervinna vem som helst, men hans ställning är tragisk, då han är "mer ovillig än de flesta till att dräpa folk." Genom sin vackra hustrus fula fasoner tvingas han till aktiviteter som står hans ädla natur som mest fjärran.

En så ädel natur måste naturligtvis genom sin rikedom, lycka och vackra hustru även väcka avund hos andra, och det är avund som frambesvärjer den onde rackaren Mård till att smida ondare planer än någon kvinna i handlingen. Kvinnorna i sagan handlar alla som de gör rent impulsivt och utan att tänka närmare efter, medan Mård infernaliskt uttänker sina mordiska anslag mot Gunnar med list och genom noggrann överläggning. Han gör sig inte bara en gång indirekt skyldig till överlagt mord, och han ensam i sagan åker aldrig fast för vad han åstadkommer. Gunnars tragedi får sitt apotheos när han ensam i sitt hus med sin pilbåge håller ett helt kompani bärsärkar utanför stången, tills strängen på pilbågen går av. Han ber då att hans fru i hast skall tvinna en ny bågsträng åt honom av två slingor av sitt långa hår, men på pin kiv nekar hon, emedan hon just då i det ögonblick då hennes mans liv står som mest på spel väljer att minnas hans örfil för länge sedan. En värre längsinthet och småaktighet hos en äkta hustru mot hennes man har aldrig skildrats i litteraturen. Utan pilbåge kan han inte hålla sina fiender på avstånd, och han dukar under för dem, medan Hallgerd ser på.

En nära släkting till Gunnar är Tråen Sigfusson, och det uppstår fiendskap mellan honom och Njals söner, varvid dessa dräper Tråen. Den gamle Njal tar sig då an Tråens son Höskuld och uppfostrar honom, och denne blir honom kärare än alla

hans egna söner, av vilka den skarpaste är Skarpheden. Allt vad Njal tänker och gör går ut på allas och alltings bästa, han har alltid rätt, och det går bara illa när folk inte lyssnar till hans råd, som när han avrådde Gunnar från att gifta sig med Hallgerd. Han är också en av de första som blir kristna på Island, medan Mård hör till de sista. Dråplig är skildringen av trosförkunnaren Tangbrands konfrontation med Islands hedendom i form av gumman Steinun, som ursinnigt förkunnar hedendomen för honom och också avgår med sista ordet i deras intensiva dispyt om de högre tingen.

I den isländska sagolitteraturen överväldigas vi liksom senare i den ryska klassiska romanen av oändliga presentationer av namn som genom sin mångfald inte säger oss någonting, varvid vi längre fram i sagan måste återvända till dessa introduktioner och orientera oss i vem den mänska vi plötsligt läser så mycket om är. Därför är de isländska namnpresentationerna så ytterst väsentliga, ty det introduceras aldrig någon oviktig person, även om vi bland namnen av mänskliga skäl måste fästa oss mera vid namn som Gröt-Atle, Audun Rutten, Orm Taskebak och Astrid Manvettsbräcka än sådana namn som är mera lämpliga att komma ihåg.

Den falske Mård lyckas genom sina intriger för att få en bättre ställning sätta fiendskap mellan Njals söner och Höskuld Tråensson, varvid de förra dräper den senare. Detta är den stora peripetin i dramat, ty aldrig före denna händelse har Njal visat att han inte orkar motstå alla ödets utmaningar; men inför beskedet om hans söners dråp på den hans fosterson som han älskade mer än sina söner bryter han samman och ser allting gå förlorat för sig. "Detta var den enda händelse som gick Njal så djupt till sinnes att han aldrig kunde tala om den utan att gråta." Allt vad han gjort för att ställa allt till godo för de sina och för sina grannar är genom denna hemska och onödiga tragedi tillintetgjort.

Mård står inte bara bakom intrigen som leder till mordet på Höskuld, han deltar också själv i det, och sedan är han så fräck att han tar det på sig att lysa och kungöra dråpet för allmänheten. Denne Mård är ett mysterium. Man kan inte alltid följa hans motiv, men så är också denna saga de dolda motivens samlade utlopp: vad kan Hallgerd ha för intresse av att fåvitskt försöka så fiendskap mellan Gunnar och Njal? Och vad får Njals annars alltid så redobogna söner att så villigt gå på Mårds falska rykten och så innerligt omfatta en så intensiv fiendskap till Höskuld som de inte har något att vinna på? Mårds egna motiv är de dunklaste av alla, man frågar sig om han vet vad han själv gör, han är nästan som en föregångare till den hemskaste av alla Shakespeares skapelser: Othellos onda genius Iago, en intrigör som är mera ond än mänsklig. Och när det står klart för tinget att Mård ej kan vara kärande i målet då han själv var en av mördarna är det ingen som har någon kommentar till den saken. Ingen kommer någonsin på den tanken att gå till rätta med Mård och den roll som han spelat i den avgörande tragedin som leder till huset Njals fall. Alla de dolda motiven, som inte sällan kvinnor ligger bakom, kan endast attribueras till relationsvibrationernas utforskade värld, där ingenting är påtagligt eller säkert eller ens utforskligt mer än i allra vagaste grad.

Höskulds ampra änka Hildegunn manar sin duglige släkting Flose till hämnd på ett sätt som tvingar honom till det och som han reagerar starkt emot. Som varje förnuftig man vill han inte bli insyltad i bråk. Men den Höskulds genomblodade kappa som hon nästan slänger i ansiktet på honom ger honom intet val, hur heroiskt än hans förstånd strider mot ödets och det undermedvetnas kompromisslösa makt. Kvinnorna är var mans öde i denna saga.

Hela bygden är upprörd över det råa mordet på den otadlige Höskuld, och Floses sak vinner därmed lätt anhängare medan Njals söners sak ligger illa till. Den mest lysande scenen i hela sagan är när Njals söner går omkring bland stormännen och söker folk som vill stödja dem, och när var och en av alla stormännen avskräcks av den femte mannen i gänget, som är den bistre Skarpheden. De ger den ena efter den andra alla uttryck för sitt totala avståndstagande från mannen som tydligt har

sitt öde skrivet i sitt ansikte: storväxt och dödsblek, otäck och vass i dragen imponerar han på de besuttna i sin tragiska storhet och fysiska överlägsenhet, varför de alla förvägrar honom hjälp då de alltför tydligt ser hur just hans oövervinnelighet kommer att leda Njalspartiets alla män i olycka. Men han ger dem alla igen i tur och ordning för deras feighet. Den ena får veta att han har rykte som niding, den andre får veta att han misshandlat sin far och ätit hästkött, och en tredje får veta att han inte rörde ett finger när hans syster bortrövades från hans gård och våldtogs. Han skaffar sig inga vänner genom sina beska sanningar, den illusionsfrie Skarpheden, men dock sig själv en imponerande och ödlig storhet som är oantastlig och helt ny och egen för de isländska sagorna som vi närmare skall studera längre fram. Skarpheden är ensam men väcker genom sitt obändiga väsen en enig och oerhörd aktning hos alla just genom att han ser så avskräckande ut "som om han kommit direkt från en av klipphamrarna vid havet." Och havet som hamrar Island är hela Atlanten jämte Ishavet: ett dystrare hav får man leta efter.

Emellertid tycks man lyckas uppnå en allmän förlikning över dråpet på Höskuld, Njal verkar ha rott sitt svåraste mål i land, och Flose skall just till att acceptera de rekordstora böterna för Höskuld när han gör sig skyldig till ett elakt skämt om den gamle Njal, som genast upptas mycket illa av Skarpheden, som inte tvekar inför att skämta ännu styggare tillbaka. Flose blir därigenom så förolämpad att han vägrar acceptera förlikningen, och vendettan med alla dess offer blir oundviklig. Flose och hans anhängare blir helt fanatiska i deras hämndbeslut, vilket leder till den ohyggliga mordbranden, då Njal med hustru, barnbarn och alla sina söner bränns inne av Flose och hans folk. Den som försöker fly från det brinnande huset blir nerhuggen av majoritetens övermakt, och de tappreste stannar lugnt kvar inne. Njal själv går till sängs med sin gemål och med sin späde dotterson, som inte vill lämna dem. Denna dottersons fader, Njals svärson Kåre Sölmundarsson, är den ende som klarar sig som genom ett under.

Mordbranden är ett ofattbart nidingsdåd, särskilt som den gamle Njal är den bäste mannen på Island och helt otadlig: ingen har någon sak emot honom, utan alla har enbart haft gott av honom under hela hans levnad. Men efter hans död glöms hans goda verk bort, som författaren bittert men realistiskt konstaterar. Men det mest skandalösa med mordbranden uttrycks genom Floses egen mun: "Det är ett stort ansvar inför Gud att bränna dem inne, då vi är kristna själva. Men låt oss tillgripa eld, och det så fort som möjligt." Det fruktansvärda är att Flose är fullt medveten om det brotts fullkomliga vidriighet som han ändå begår. Här har kristendomen inte hjälpt ett dyft emot ondskan. Tvärtom gör det att dessa män är kristna deras ondska ännu värre, då den fullt är medveten och överlagd. Och Flose får aldrig något straff, utan han ensam bland alla som han lockat med sig i mordbrandsföretaget blir den enda som klarar sig.

Flose och hans män har gjort saken för bra: de som överlevt är så få att deras hämnd måste bli desto mer förtvivlad och desperat. Dessa försöker först på laglig väg, men deras rättsliga åtgärder förvandlas till intet inför Floses mäktiga bundsförvanter inom rättsförvaltningen: all lagsökan förvrängs till ogiltighet. Till slut vänds Njals partis egna ogiltigförklarade anklagelser emot dem själva så att de skall bli förklarade laglösa, men då går justitiemordet för långt, och de förfördelade har bara att ta till det råa våldet: den yttersta instansen, när alla andra svikit. Den primitiva domstolen slutar i allmänt blodbad varvid Flose och hans män måste ta till flykten, ty så våldsamt är den rättvisa harmens ursinne. Rätten kan ingen förvränga i längden, och den främsta lagvrängaren är den förste som stupar.

Därmed börjar sagans sublimes avslutning, som handlar om Kåre Sölmundarssons metodiska och envisa hämnd på var och en som var med vid mordbranden. Ingen kan sona hans späde och ende sons död utom med döden. Han förföljer mordbrännarna över hela Island och lyckas få kål på dem alla utom på Flose

själv. Hans hämndresor får sagan att gå över gränserna för sin egen ram, och plötsligt finner vi oss i märkliga politiska avgöranden på de brittiska öarna, när det stora Briansslaget äger rum, i vilket Irlands gode kung Brian står emot sin egen före detta drottning Kormlöd och hennes son med en annan, konung Sigtrygg, jämte den mera kände Sigurd Jarl. Men den som avgör detta slag är den märklige vikingen Broder.

Det mäktiga Briansslaget och presentationen av denna sagas största original är den final på sagan som spränger alla gränser. Broder har varit kristen och till och med gått igenom en viss prästutbildning men sedan återgått till hedendomen och blivit den trollkunnigaste av män. Han är en fruktansvärd kämpe och så hårdför att intet håller stånd mot honom. Inte minst hårresande är hans yttre: han är storväxt och stark och har så långt hår att det når honom till under bältet, och det håret är kolsvart.

Han deltar i slaget mot konung Brian, i vilket Sigurd Jarl jämte femton av Njals mordbrännare stupar och konung Sigtrygg tar till flykten, men då när slaget är förlorat dräper denne Broder konung Brian varvid han tages till fånga. Man ristar upp buken på Broder och leder honom runt ett träd, så att alla tarmarna dras ut ur buken på honom, och då dör han. Slaget sublimeras ytterligare genom förskräckliga varsel, syner och uppenbarelser av trollkonor som väver en väv av mänskliga tarmar med manshuvuden som tyngder, varvid sagans längsta dikt kvädes. Sådana makabra ohyggligheter är egna för den isländska sagan.

Slutligen försonas Kåre Sölmundarsson med Flose på Island, genom att Kåre får till hustru den samma Hildegunn som var Höskulds änka och Floses fränka. Och denna försoning mellan de två bittraste fienderna, som båda är ytterst dugliga män, är pricken på i-et över sagan och en konstruktiv upplösning, som den fredssträvande Njal själv hade glatt sig åt.

Låt oss emellertid inte nöjas med detta kontrapunktiska virtuositets- och mästarprov bland de isländska sagorna utan även ge en annan en chans att konkurrera.

Grettes saga.

Vem skrev egentligen de isländska sagorna? Det finns otaliga isländska och norska skalder och författare till tallösa kväden, men i samband med sagorna finns inte ett enda namn bevarat utom Snorre Sturlason, som bara förknippas med de norska konungasagorna, som är politiska och som dessutom inte alls är lika bra som de stora äldre isländska släktsagorna. I Snorres norska konungasagor håller han den klassiska isländska stilen ända fram till Olav den helige, då han plötsligt blir tråkig och vilket han sedan förblir. Man får det intrycket av denna krönika, att Olav Tryggvason var mycket mera intressant och helig än vad Olav den helige någonsin blev, som om fel Olav fått tillnamnet "den helige". Från och med krönikan om Olav den helige får Snorres litterära storverk karaktären av norsk nationalistisk uppbyggelselitteratur och förlorar sitt universella värde. Också blev ju Norge som stat Islands och dess kulturs öde, och anledningen till mordet på Snorre var att man ansåg att det låg i hans intresse att åter bringa Island under Norges krona. Det har försiktigt antytts att Snorre skulle ha kunnat vara författaren till Egil Skallagrimsons saga, men för övrigt har intet författarnamn någonsin nämnts till de stora isländska sagorna. Ändå är dessa anmärkningsvärt nog samtliga hållna i samma stil och skrivna i samma anda. Man har tvivlat på att Shakespeare skrev alla dramer som går under hans namn och att Homeros var upphovet till de homeriska dikterna och påstått, att dessa i stället såsom de isländska sagorna skulle vara resultatet av en kollektiv berättartradition. Men varför har aldrig någon formulerat teorin, att de

isländska sagorna, som alla påvisar samma stil och form, liksom Homeros' dikter och Shakespeares dramer skulle kunna vara samlade, redigerade och givna sin slutgiltiga form av en enda för evigt anonym litteratör? Varför utesluta någon möjlighet, när man ändå inte vet?

Helgjuthenheten i den isländska sagostilen är aldrig mera fullkomlig än i den stora Grettesagan. Medan Njalssagan har ett otal huvudpersoner av vilka ingens personteckning är uttömmande, (– den starkaste av dess karaktärer är inte den milde Njal utan den tragiskt storsinte Gunnar på Hlidarände,) så utgör sju åttondelar av den titaniska Grettesagan en inträngande och fullkomligt uttömmande karakterisering av Grette själv. Och det märkligaste med denne Grette Asmundsson, Islands Odysseus, är att det just är hans slutenhet, lågmäldhet och hans för sin omgivning så osympatiska omedgörlighet som gör honom så oförglömlig och litterärt odödlig. Han säger litet om någonting alls, han får genom sitt osällskapliga väsen fler fiender än vänner och är alltid svår om inte rentav omöjlig att ha att göra med, samtidigt som hans karaktär är den orubbligaste i hela den nordiska litteraturhistorien. Låt oss göra försöket att följa Grette på dennes oändliga och alltför tragiska resa utför djupet av sitt eget nästan outhärdligt melankoliska öde.

Han är son till den högättade, storgärdade och starke Asmund, "som hade vackrare hår än någon annan", och som därför hette Asmund Långhår. Grettes mor är lika högättad och ädel, och de har en mycket präktig gård, så av bättre familj kan Grette knappast komma. Han har en äldre halvbror i Norge som heter Torsten och som är lång och smal men klok och sjunger vackert, något ytterst ovanligt för islänningar, och som för sitt långsamma sätt sedermera kallas för Torsten Dromund. Grette har en annan men köttslig äldre bror på Island som heter Atle, som är vänlig, duglig och saktmodig och omtyckt av alla, jämte två systrar, som blir hedersamt bortgifta. Han får senare också en lillebror, som kallas Illuge, och som likaledes är bra på alla sätt. Men själv är han svår att komma till rätta med, han är utom sluten och osällskaplig även oförsynt och fräck och dessutom rödhårig och fräknig och utvecklas långsamt. Han vill inte arbeta, och hans ädle far får problem med honom. Men han ser ändå bra ut, och även om ingen annan älskar honom så älskar honom hans mor. Och efter tio år börjar han växa kraftigt och blir stor och stark. Emellertid visar han aldrig sin styrka, ty han vill inte brottas som vanligt folk. Däremot visar han att han inte är dum genom att han kan dikta, även om det mest är nidvisor om normala människor som han föraktar. Men mest går han omkring och är onyttig, redan smått olycksbådande genom sin tystnad och inbundenhet.

Hans olycka börjar så blygsamt genom dråpet på huskarlen Skegge. Bråket mellan dem uppstår genom en tvist om äganderätten till en upphittad matpåse som båda har förlorat. (Mat var guld värt på Island.) Det är Skegge som först höjer yxan, och Grette dräper honom i självförsvar. Här visar sig först hans farligt överlägsna krafter. För detta dråp dömes han till tre års landsflykt som han tillbringar i Norge, och under den resan börjar han vara till nytta för andra. Att hans krafter är av mer än osedvanligt slag visar sig när han gör processen kort med en begraven storman som går igen. Vålnaden av denna man har hemsökt nejden så att hans son nu är ensam ägare till hela denna ö i den norska arkipelagen, och Grette lockas till att ta ett nappatag med gravhögens invånare när han förstår att där finns skatter. Han lyckas plundra graven men inte utan att liket av dess herre börjar slåss med honom, vilket resulterar i en strid som kräver övermänskliga krafter: de döda är inte att leka med, ty deras krafter är långt mer infernaliska än vanliga bärsärkars. Men Grette lyckas klara fantomen och hugga huvudet av honom (– han underlåter inte att placera huvudet mellan låren på den döde, vilket omöjliggör vidare gengång: det är enda sättet att råda bot på den olägenheten,) och ta sig från graven med skatter och allt, vilket han dock får göra ensam, ty hans följeslagare har övergivit honom i skräck och panik inför braket från slagsmålet i gravhögen som de som vanliga döda trots ingen

vanlig dödlig om att kunna överleva. Detta upprepas sedermera ständigt i Grettes liv, att han alltid får klara sina värsta prövningar ensam, då han alltid blir sviken när han som bäst behöver hjälp.

Hans nyttigaste verk i Norge blir då han ensam klarar av de tolv bärsärkarna som har för vana att röva bort kvinnor under en månads eller halvmånads tid medan de plundrar deras hem för att sedan låta dem ruinerade återvända till ruinerna av sina hem. Dessa tolv häftiga bärsärkar kommer till Grettes värdfolk när mannen är ute på affärsresa och då Grette är ensam hemma med husfrun och dottern. Men genom att låtsas vara bärsärkarna behjälplig överlistar han dem och får han bukt med dem allesammans, vilket inte är en tacksam uppgift då de är dubbelt skräckinjagande genom sitt bärsärkarseri, som yttrar sig genom att de därav besatta tuggar fradga, tjuter som hundar, biter och tuggar sönder sina sköldar och är allmänt livsfarliga inte minst för sig själva. Därigenom befriar han hela Norge från en landsplåga, men med tiden får han icke mycket tack där för. Det finns nämligen även i Norge män som avundas honom hans krafter, som är dumma nog att utmana honom och som därigenom får bita i gräset, som därigenom manar efterföljande till hämnd på Grette, varvid Grette i rent självförsvar tvingas dräpa även dessa; och sålunda dör tre av den styrande jarlens bästa män, varvid jarlen blir mäkta vred på Grette där för, varför Grette tvingas återvända till Island. Jarlen menar, att det torde bli många mäns bane om Grette får leva och föredrar då att få Grette dräpt och ser inte orättvisan i ett sådant resonemang; och han fattar därvid inte att det kostar desto fler mäns liv ju envetnare han försöker få Grette dräpt, förrän när det är för sent. Även detta fenomen skall ofta upprepa sig i Grettes liv: att hans fysiska överlägsenhet ger anledning till stor orättvisa mot honom då mäktiga män därav låter sig retas till blind vrede utan vett.

Grette är dock vis och aldrig dumdristig. Det är aldrig han som utmanar sina fiender, utan han strider med dem först när han tvingas därtill genom att de så har retat sig på hans överlägsenhet att de inte ger honom något annat val. Han är därtill rättvis och inte alls ovillig till fred, och när någon situation blir för svår för honom är han själv den förste att medge det. Sålunda kan han behärska sig även i ett omfattande slagsmål vari han redan likviderat två opponenter när han inser att fortsatt segertåg kan leda till att han får en fiende för mycket. Han är både för stark och för klok för vanliga människor, därför blir han illa sedd av dem, därför får han tråkigt på Island, och därför vänder sig hans håg till att utmana det okända.

Genom de isländska sagorna gör spökhistorien en magnifik entré i världslitteraturen, och en alldeles ovanligt snaskig spökhistoria är vad vi får uppleva med Grette genom hans möte med fåraherden Glåm. Glåm är fåraherde hos Torhall en bit uppåt ödemarkerna. Hos Torhall spökar det, och han har anställt Glåm därför att han inte kunnat få någon annan fåraherde på grund av spökerierna. Glåm är svensk, stor till växten och underlig till utseendet, har stora grå ögon och hår som en varg och får sin husbonde att känna sig kuslig till mods. Men Glåm har ingenting emot spöken och verkar vara rätt man för sin uppgift.

Allt går bra tills han bryter den kristna fastan före jul. Han menar att kristendom är vidskepelse och föredrar den hedendom som rådde innan. Efter att ha brutit fastan går han ut till sitt arbete och kommer aldrig mer som levande tillbaka.

När man påträffar hans lik efter jultiden är det uppsvällt som en oxe och alldeles svart. Man försöker föra det till kyrkan, men detta lyckas man inte med. Då gravläggs han där på heden, och det dröjer inte länge innan han som gengångare börjar hemsöka trakten. Somliga svimmar inför mötet med honom, andra blir vansinniga, och snart börjar allt folk lämna orten. Glåm börjar rida husen om nätterna, och det blir inte bättre förrän till våren när nätterna börjar ljusna. En ny fåraherde anställs, men han hittas snart med nacken bruten och varje ben sönderslaget i kroppen. En annan trojänare hittas i stallet liggande med bruten rygg

på rygg över en båshäll. Torhalls dotter blir mest ofredad av den spökande Glåm och dör därav. Alla dessa historier når Grettes öron varpå han inte kan låta bli att undersöka saken. Han har ju klarat av döda förut.

Han tar in hos Torhall och verkar att lyckas hålla den döde på avstånd. Men småningom börjar Glåm komma tillbaka. Han kommer till huset, sätter sig gränsle på taket och dunkar med hälarna i väggarna så att det liknar ingenting. Till slut vågar han titta in. Men Grette är på sin vakt. Det leder till en förintande strid dem emellan, varvid Glåm försöker allt för att få Grette ut ur huset medan Grette gör förtvivlat motstånd. Omsider lyckas Grette prestera ett så aggressivt anfall att Glåm överraskas och kommer på fall. När månen kommer fram ur molnen ger då Glåm Grette en vass blick. Denna blick är den enda syn någonsin som får Grette att blekna, och han skall aldrig glömma den. Glåm har så mycket större krafter till fördärv än andra gengångare, att Grette är som förlamad av denna stela blick. Och innan Grette hinner hugga huvudet av Glåm har detta ohyggliga döda människomonster förkunnat för Grette hans olycksöde: "Du skall aldrig bli starkare än du är nu. Hittills har du blivit frejdad genom dina bragder, men hädanefter skall fredlöshet och dråpmål bli din lott, och det mesta som du gör skall lända dig till ofärd och olycka. Du skall bli dömd biltog och alltid vara tvungen att bo ensam i ödemarken. Tungt skall dig tyckas att vara ensam, och det skall bli din död."

Sålunda genomför Grette sitt utomordentligaste hjältedåd och blir därför prisad och ärad speciellt av Torhall, vars dal nu och allt framgent är fri från spökerier, men Glåms förbannelse lämnar honom aldrig. Hädanefter är han alltid mörkrädd och kan aldrig mer vara ensam när mörkret faller på, ty så snart det blir mörkt börjar han hemsökas av plågsamma hallucinationer. Han har nått kulmen av sin karriär och utfört det omöjliga men på bekostnad av sin sinnenfrid och skall aldrig mera finna ro.

Olav Haraldson (kallad den helige) är nu konung i Norge, och Grette beslutar sig för att ställa sina tjänster till hans förfogande. Någonstans i Sogn inleds så hans olyckor genom en märkvärdig tilldragelse. Men innan vi går in på vad Grette av en olyckshändelse åstadkom i Norge, så måste vi bena ut vissa komplicerade och alltför lätt sammanblandade släktförhållanden ute på Island.

Det finns i sagan en Tore på Skard och en Tore på Gard. Tore på Skard har två söner som heter Gunnar och Torgeir, och Tore på Gard har en son som heter Tore som har två söner som heter Torgeir och Skegge. Här är alltså tre Torar och två Torgeirar inblandade, som om det inte redan räckte med alla som heter Torbjörn, Torhall, Torvald, Torleiv, Torgrim, Torgils, Torodd, Tormod, Torgny, Torsten, Toraren, Torkel, med mera, med mera. Medan Grette är i Norge dräps Tore på Skards söner Gunnar och Torgeir av Grettes bror Atle i ett misslyckat överfall på denne. Därför blir Atle, alltjämt medan Grette är i Norge, senare dräpt av Torbjörn. Men i Norge omkommer Tore på Gards son Tores båda söner Torgeir och Skegge genom ett oavsiktligt förvållande av Grette, som vi skall se nedan. Det är sedan denne Tore på Gard, en mäktig man, som därav blir Grettes dödsfiende och får Grette för evigt dömd fredlös, medan Tore på Skard inte har någonting med den saken att göra. Detta var ett litet klargörande och en parentes.

Det försmädliga som inträffar i Norge är att det skepp som Grette reser med tillsammans med några köpmän råkar ut för storm med snöyra och köld, varpå resenärerna är så gott som ihjälfrusna när de kommer i land nära nuvarande Ålesund. De ser då en eld brinna på andra sidan om sundet. "Ack, om vi hade den elden! Då skulle vi kanske klara oss medan vi nu säkert får frysa ihjäl!" klagar köpmännen, men Grette har inte alls någon lust att fara och hämta en eldbrand. Emellertid övertalas han att göra det, varpå han simmar över iförd kappa och byxor. Det visar sig då, att var elden brinner är det fest i ett hus. När Grette kommer in i huset är han helt nedisad och ser alldeles förfärlig ut, och de festande mänskorna tror genast att han är ett troll och angriper honom från alla håll. Men han lyckas få tag i

en eldbrand och ger sig med den genast tillbaka simmandes över sundet till köpmännens enorma tillfredsställelse.

Nästa morgon visar det sig att huset på andra sidan sundet under natten råkat brinna ner till grunden med alla husets gäster, till vilka då har hört Tore på Gards båda sonsöner. När köpmännen får veta detta anklagar de genast Grette för branden, och glömd är all deras tacksamhet för den värme han gav dem genom den eld han hämtade. Ryktet sprider sig sedan att Grette bränt Tore på Gards sonsöner och många andra män inne utan sak, och detta rykte når Island före Grette. På Island döms han därigenom fredlös fastän han ej själv är närvarande och får försvara sig, ty den mäktige Tore på Gards vrede och sorg är utan gränser.

När Grette kommer hem till Island och får veta att hans far är död, att hans bror mördats och att han själv är dömd fredlös förändrar han därvid inte en min utan är lika munter som tidigare. Efter hans uppgörelse med gengångaren Glåm kan ingenting längre förvåna honom. Han tar en god hämnd på sin brors mördare varvid även dennes unge son stryker med, och så inleds huvudskedet i den gigantiska Grettesagan som behandlar hans många och långa år som fredlös på Island, som är ett pärlband av bragder och upplevelser alla färgade av det utsägliga vemod som aldrig släpper sitt struptag om Grette i hans ensliga fredlöshet. I nitton år lever han ensam, jagad, avskydd och fruktad på Islands ödemarker och får aldrig någon upprättelse. I motsats till Odysseus får Grette aldrig komma hem, utan han lämnas åt sitt öde även av många mäktiga stormän som väl vet hur orättvist dömd han är. Den enda som försöker överklaga hans orättvisa dom är häradshövdingen Snorre Gode, vilket dock möter hårdnackat motstånd från Grettes oförsonlige ärkefiende Tore på Gard i kallaste och nordligaste Island. Snorre ger upp fallet med uttalandet om hur dåraktigt det är att envisas med att hålla i fredlöshet en man som genom sin överlägsenhet kan vålla så mycket ont, och han spår att justitiemordets stadfästade kommer att leda till döden för många goda män, vilket han också får rätt i. Tore på Gard är så fanatisk i sitt hat att han till och med sätter ett pris på Grettes huvud som är det högsta pris som någonsin erbjudits för fredlös mans huvud. Aldrig försöker denne Tore på Gard någonsin ta reda på vad som verkligen hände i Norge när hans sonsöner blev innebrända, eller vill han aldrig veta det.

Detta referat av en isländsk saga blir nu bara tyngre och mera tragiskt ju längre det pågår, men just sådana är de isländska sagorna och Grettesagan mest av allt.

En enda vän finner Grette på sina isländska irrfärder i ödemarkerna, och denne vän är hans enda överman. Vid ett tillfälle lyckas Tore på Gard överfalla Grette med åttio man, och Grette försvarar sig då i ett bergspass. Han blir snart trött och undrar varför Tore på Gards män inte också anfaller honom i ryggen från andra sidan passet, och riktigt förvånad blir han när de återstående männen (efter att han avlivat sex) drar sig tillbaka just när de håller på att få bukt med honom. Det visar sig då att passets andra öppning utan Grettes vetskap har försvarats av hans ende överman och vän Hallmund som har klarat av tolv av angrifarna. Det är detta som förenar Grette och Hallmund i vänskap för livet, och det är ett nästan idylliskt liv som Grette sedan tillfälligt för tillsammans med Hallmund och dennes dotter ute i vildmarken med en bergsgrotta som bostad. Men omsider blir Hallmund oförmodat dräpt genom en onödig kontrovers med en annan skogsgångsman, och ännu värre otur har Grette med alla andra som han tidvis lever samman med: en visar sig efter några månader vara mutad av bönderna till att ta Grettes liv vilket han misslyckas med och i stället stryker med själv, och en annan visar sig efter två års gott och givande samarbete ha varit utskickad och mutad av Tore på Gard själv i samma syfte, varpå Grette i rent självförsvar bittert måste hugga huvudet även av honom.

Den vackraste episoden under Grettes fredlöshetsår är hans vistelse i Toresdalen. Han finner uppe i Geitlandsjökeln en för geografin okänd dal med varma källor, en behaglig å med sandstränder, rikt bete och vilda får så präktiga som han aldrig förut

har sett. Detta blir hans fristad. Det är en jätte, ett halvtroll som heter Tore som rår om dalen, och även om Grette aldrig får träffa denne vildmarksbjässe får han vistas där under jättens beskydd. Och jätten har talrika döttrar, som Grette också understundom får ha litet roligt med.

Över huvud taget så har kvinnor aldrig något ont av Grette. Tvärtom uppskattar de honom. Hans bästa vän är hans mor, vid ett tillfälle är han nära att råka verkligt illa ut och bli ärelöst hängd av en hop usla bönder när den kloka Torborg Digra räddar honom och tar hand om honom fastän hennes man inte är tillfreds därmed, i Bardardal frälser han bygden från en hop osaliga troll varpå han dessutom giver änkan Steinvor på Sandhaugar, vars man mördades av trollen, en son; och den mest intressanta av alla hans amorösa episoder är när han efter sjömilasimturen från Drangö uttröttad kommer till ett hus, lägger sig på en bänk och somnar. Medan han sover glider filten av honom och han ligger där naken. Småningom upptäcks han av husets dotter och en tjänstekvinna. De synar honom noga och kommer till den slutsatsen, att även om han är en makalös karl så är det inte mycket med hans lem. Medan de fnittrar och fjantar om honom så vaknar han, och han tar tjänstekvinnan till sig. Hon skriker, och husdottern springer bort, men när han omsider släpper tjänstekvinnan "har hon ingenting att förebrå honom".

Därmed är vi redan framme vid den tragiska finalen ute på Drangö, Grettes sista tillflyktsort. Han väljer att sluta sina dagar där emedan ön är helt ointaglig om bara den enda vägen upp för dess strand, en stege, bevakas noga och alltid dras upp. Det finns rikligt med får på ön, och alla försök från öns alla ägares sida att köra bort Grette därifrån är fruktlösa. Grette lever där uppe tillsammans med sin lillebror Illuge, som blott är en yngling, samt den underhållande skälmen Glam.

Han har då levat nitton år i fredlöshet och har ännu inte fått upprättelse. Allt fler blir de som anser honom förtjänt av att få komma tillbaka som en aktad medborgare igen, men den gamle Tore på Gard är och förblir oförsonlig. Överdomaren på alltinget dömer, att ingen skall behöva leva i fredlöshet i tjugo år, varpå det verkar vara klart att Grette skall få komma tillbaka, då detta avhandlas under den tjugonde sommaren av hans fredlöshet. Men Tore på Gard lyckas påvisa, att Grette levde ett helt år på Island innan hans fredlöshet trädde i kraft, varför han följaktligen bara levat i fredlöshet i nitton år. Detta förfäktar Tore på Gard fastän han själv fick Grette dömd fredlös långt innan Grette ens återkommit till Island, och ingen säger emot honom. Alltså döms Grette till ytterligare ett halvt års fredlöshet, men det är just denna hans sista fredlöshetshöst som medför hans död.

Hans blivande baneman är den mest osympatiska personen i hela sagan, en viss Torbjörn Fiskekrok, som misshandlat ihjäl sin egen styvmor. Det är han som mest äger Drangö, och när alla andra försök att driva bort Grette därifrån har misslyckats har han bara ett sätt kvar att pröva, och det är svart magi.

Vi ska inte här gå in på gumman Turids häxkonster utan bara i korthet hålla oss till vad som händer rent praktiskt. När Grette skall hugga en ilandfluten trädrot till ved slinter hans yxa och ger honom ett sår i låret som går in till benet. Efter tre dagar varas såret och kallbrand uppstår. Just då ger sig Torbjörn Fiskekrok till Drangö med elva tungt beväpnade män ombord i följe. Just den natten har skälmen Glam glömt att dra upp stegen, varför de tolv männen lätt kan inringa Grette och hans lillebror i hyddan. Men striden blir hård. Grette är så svårt sjuk att han inte kan stå på benen, men fastän han är döende av kallbranden försvarar han sig vilande på ena knät. Fyra av angriparna dör, och en av dem lyckas Grette ge ett hugg från vänster axel till höger armhåla så att mannens bål klyvs, men det blir Grettes sista hugg. Han lever ännu när han frågar Torbjörn vem det är som lett deras färd till ön, varpå Torbjörn ger det förbluffande svaret: "Kristus." Vi har i detalj fått följa med alla de infernaliska trolldomsknep som Torbjörn Fiskekrok genom sin fostermor gumman Turid vidtagit för att få Grette på fall, och så hör vi Torbjörn våga berättiga sitt handlings sätt genom

Kristi namn. Det händer alltför ofta i isländska sagor att endast de värsta nidingar tar till Kristus som exempel och endast i samband med de värsta nidingsdåd. Vi såg det även då Flose brände Njal och hans släkt inne. Men i Torbjörn Fiskekroks mun klingar det medvetet uttalade namnet Kristus falskare än någonsin.

När Torbjörns män äntligen lyckats få bukt med Illuges försvar och de äntligen kan komma åt Grette är Grette redan död av sin kallbrand. Icke desto mindre ger de honom många sår, Torbjörn själv ger honom ett kraftigt hugg i huvudet, Grettes hand som vägrar släppa det svärd som den håller i hugger de av bara därför, och slutligen hugger Torbjörn av Grettes huvud, vilket han som en dålig bödel behöver tre hugg till. Sedan dödar de både ynglingen Illuge och skälmen Glam. Därmed har Grettes moder Asdis ingen son mera i livet. Ändå står hon obruten när Torbjörn Fiskekrok våldgästar henne och ger henne Grettes huvud och ber henne salta ner det om hon vill behålla det och ger hon honom till och med ett svar som heter duga i det att hon kallt vågar kalla sina söners mördare för fega kräk.

I och med Grettes död glömmar hela Island allt obehag som de någonsin haft av honom, alla som under Grettes livstid av fruktan vägrade ge honom mat för dagen och tak över huvudet och vanligt mänskligt sällskap ställer sig efter hans död som en man på hans och hans familjs sida mot Torbjörn Fiskekrok och hans lejda mördare. När därför Torbjörn Fiskekrok kommer till alltinget med Grettes huvud, visar detta för Tore på Gard och kräver ut sin rättvisa lön, så vägrar till och med denne Grettes värsta dödsfiende att ge mördaren ett öre. Snopen måste Torbjörn Fiskekrok dra i evig landsflykt, i Norge får Grettes äldre halvbror Torsten Dromund (med den sköna rösten) vittring av den usle mördaren, varpå Torsten följer efter Torbjörn på alla dennes resor. Slutligen får Torsten Dromund ut sin hämnd för sin bror Grette på den odräglige skrytmånsen Torbjörn Fiskekrok långt borta i det fjärran Konstantinopel tjugo år efter Grettes död. Därmed är sagan slut, ty därmed har Grettes öde fullbordats och han själv som person fullständigt uttömts.

Det mest märkvärdiga med Grettes personlighet är hans klokhet. Han säger aldrig mer än vad som är absolut nödvändigt, men allt vad han säger är desto mer tänkvärt. Han klagar aldrig över sitt öde eller all den orättvisa som vederfares honom utan tiger sammanbitet och bär det. Han accepterar sin fredlöshet och gör det bästa av saken. Det är som om han när han blir dömd fredlös får den föresatsen, att han då skall visa vad han går för och tar den helt enkelt som en utmaning. Och under nitton långa år bär han sedan sin fredlöshet med alla dess konsekvenser, och han klagar inte ens när hans värsta plåga, hans ensamhet och mörkrädsla, aldrig lindras utom för att vändas till det svartaste förräderi, när alla dem som han litar på antingen dödas för honom, själva försöker döda honom eller, som skälmen Glam, orsakar hans död.

Hur skall vi då tyda ett så ohyggligt öde? Vad kan vi läsa mellan raderna på denna ofattbart tragiska saga? – Att Grette, "den sammanbitne", som namnet betyder, i själva verket är den mänskliga människan. Hans öde var den europeiska mänsklighetens kulturs öde under hela den sju hundra år långa mörka medeltiden. Jagade av goter, vandaler, hunner, muslimer och mongoler under tusen års tid måste den civiliserade människan oavbrutet fly och dra sig undan, upp på ensliga bergstoppar oåtkomliga för denna världens marodörer, som klosterväsendets störste instiftare den helige Benedikt på Monte Cassino, långt bort på avlägsna öar bortom alla kontinentens horder av kaosbringande förstörare, som på Iona och Lindisfarne, Irland och Island, och långt bort på fantasins gyllene vingar, som denna världens onda aldrig kan få ner på jorden, som i Grettes kamp med levande lik i djupa gravar, svarta basilisker till troll vilkas ögon dödar samt naturens yttersta utmaningar ute i de infernaliska stormarna på gränsen till Ishavet. Friheten kan alltid fly längre bort, och det är dess eviga triumf, som inget tyranni, ingen katastrof och ingen grymhet eller ondska på jorden kan rå på. Grette uthärdar, och så gör människan, som just i

djupet av sin värsta förnedring, som mest utsatt i sin mest hopplösa fredlöshet, faller tillbaka på sin innersta mänsklighet och med den lyckas klara av det omöjliga.

I dyster exil var redan Ovidius när han skrev sitt kanske märkligaste arbete "Tristia". I nästa kapitel skall vi se hur en annan använde sitt livs landsflykt till att skriva en komedi som i ett slag öppnar hela renässansen. Och den författaren skriver på ett nytt språk, som är så musikaliskt att det med seklerna blir hela världens modersmål inom musiken. Språket är italienska, mannen heter Dante Alighieri, och hans och renässansens saga börjar i Florens.

Dante.

På sätt och vis börjar renässansen redan på 1100-talet, då korstågen har öppnat merkantila och kulturella kontakter med Asien och Petrus Abélard offentligt har vågat älska Héloïse, då Bernhard av Clairvaux svärmar för Jungfru Maria och då hela Europa börjar bygga gotiska katedraler för det vildaste. Och ett centrum för gotikens himmelssträvande yra blir Chartres, var man plötsligt börjar läsa Platon på heltid, vilket dittills varit nästan förbjudet av kristendomen under 700 år. Denna svärmiska renässans bärs vidare av tiggarmunken Franciscus från Assisi, som naivt tror att han kan förena islam med kristendomen i en sorts ekumenisk idealism 700 år före sin tid; och ingen skildrar den helige Franciscus' liv på ett så intagande sätt som målaren Giotto från Florens, som är en god vän till Dante Alighieri, som emellanåt själv är franciskanermunk.

Liksom Franciscus kommer även Dante från en i samhället etablerad familj, men i motsats till Franciscus tar Dante inte själv steget över till fattigdomen. Nej, på ett brutalt sätt, liksom Grette Asmundsson, kastas Dante ut i livets eländes tomhet av ödet självt.

Dante är en betydande aristokrat, är väl gift och har flera barn och är framför allt politiskt engagerad i det etruskiska Florens, en stad som alltid förblev etruskisk trots romarrikets världsimperialism och som efter romarrikets tillintetgörande alltjämt var lika etruskiskt och oberört av all latinsk storhet. Århundraden efter Roms totala undergång räddas Italien genom etruskerna uppe i Toscana. Och deras språk blir den moderna italienskan.

Dock är det inte Dante som uppfinner detta nya poetiska och musikaliska språk, utan det utvecklas före Dante på Sicilien vid kejsar Fredrik II:s lysande hov, där bland annat sonetten uppfinns och utvecklas av skalderna Giacomo da Lentini och Pier della Vigna. Denne märklige kejsare Fredrik II av siciliansk-normandisk-tysk härkomst är den politiska förgrundsgestalten till hela renässansen. Redan han försöker inleda en reformation mot kyrkan och får genomföra större delen av sin långa regering som hopplöst exkommunicerad, fastän han var den ende kristne furste någonsin som lyckades genomföra ett fredligt korståg och intaga Jerusalem utan att ett enda skott avlossades. Efter hans tid inträder påvekyrkans hänsynslösa reaktion, Sicilien upplever en total politisk och kulturell förödelse, och dess nya skaldeskola flyttar då till Florens ungefär vid tiden omkring Dantes födelse.

Dante är en lovande ung man med en god framtid utstakad framför sig såsom etablerad borgare i Florens av klass och med god utbildning och är genom sin vackra kärleksbok "La Vita Nuova" om sin evigt älskade Beatrice redan känd och uppskattad som skald när han omkring år 1300 hamnar mitt i farliga politiska konflikter som leder till att han under ett besök i Rom döms till dryga böter och landsflykt från Florens fastän han själv inte är närvarande vid rättegången och får försvara sig. När han ej kan betala böterna skärps domen till livstids exil. Sålunda rycks han hastigt bort från sin sociala ställning, sin hustru och sina fyra barn och får aldrig mera se sin hemstad.

Men denna personliga katastrof har han redan haft en föraning om under påskveckan år 1300, då han under ett besök i Rom erfor något så sällsamt som en uppenbarelse. Andra reste till Rom då för tiden och råkade än värre ut; målaren Masaccio, till exempel, försvann där i stadens under värld spårlöst; många menade att den påvliga hålan Rom var ett rent helvete, och Dante var kanske inspirerad just av staden Roms dåvarande helvete (med koäng på platsen för det kejsrerliga Roms härlighets centrum Forum Romanum) när han fick sin universella vision av vad som väntade honom i framtiden. Han såg ett oändligt lidande framför sig i form av en oändligt påfrestande resa först av allt genom hela helvetet men sedan också genom Skärselden för att omsider sluta i paradiset. Och beskrivningen av denna allegoriska resa är vad han sedan huvudsakligen ägnar sig åt under de återstående nitton (!) åren av sin levnad; och det enda han har att trygga sig till under denna mentala resa är minnet av hans livs största och renaste kärlek Beatrice. Det är denna reseskildring som "Den gudomliga komedin" består av. Låt oss göra försöket att följa med Dante på hans tripp och se hur långt vi orkar följa med.

Inferno.

Det absolut mest väsentliga med Dantes så kallade Gudomliga Komedi är det faktum att det är en komedi. Hur gudomlig den i själva verket är kan ifrågasättas, och framför allt är detta attribut missvisande genom att denna komedi verkligen är La Commedia, Komedin framför alla andra och inte någonting annat. Det är den första klassiska komedin på över tusen år, den sista komedin före Dante är Longos' grekiska idyll "Daphnis och Chloë", och Dantes Komedi är så definitivt en Komedi att dess hänförelse nästan extatiska optimism aldrig har överträffats. Men vägen till denna totala universella optimism är lång och går bland annat genom hela helvetet.

De två senare delarna av Komedin "Purgatorio" och "Paradiso" är blott och bart fullständigt njutbar läsning såväl konstnärligt som intellektuellt och andligt, och det finns ingenting i dessa senare delar att haka upp sig på, medan den inledande delen "Inferno" är och alltid kommer att förbli den kontroversiella och därför den intressantaste delen. De flesta som läser hela Komedin chockeras och skräms av Inferno medan de älskar Purgatorio och njuter av Paradiso, men till dessa senare delar återvänder de sällan då de kan dem medan de alltid återvänder till Inferno, då detta helvete alltid förblir dem en stötsten som de aldrig kan komma ifrån.

Som skald är Dante kanske litteraturhistoriens absolut enda oantastlige mästare. Rent tekniskt är han den enda som uppnått total perfektion. Om han är osårbar som poet kan man dock desto mer kritisera hans värderingar, och framför allt måste man ifrågasätta honom som domare.

Såsom Homeros' dikter är den grekiska mytologins evigt intakta bålverk, så är Dantes Komedi det samma för den katolska kyrkan. Genom att Dante själv lyckas med att vara perfekt vågar han tro att även andra kan vara det, och därför hyllar han kyrkans ofelbarhet lika troget som det politiska enväldets idé. Det är denna blinda tro på suveränitetens ofelbarhet som får honom att som domare, utan att ta i beaktande den andra sidan av saken, tveklöst döma Judas Iskariot, Brutus och Cassius till helvetets ohyggligaste eviga straff i själve Lucifers käftar. Det har aldrig klart framgått att Judas Iskariot hade någon direkt skuld till Jesu korsfästelse, hans "förräderi" var snarast symboliskt, utan honom hade Jesus korsfäst i alla fall, ty annars hade han ju inte kunnat frälsa världen, som kristendomen menar att han gjorde; det är snarare apostlagemenskapen som Judas förräder än Jesus själv, som ändå redan har prisgivit sig själv genom att han mycket väl vet vad som väntar honom i Jerusalem och ändå stannar där; således har den stackars förtvivlade Judas Iskariot i alla dessa sekler i alla kristnas ögon fått utgöra den stora syndabocken för

Jesu död, vilket tyvärr Jesus själv genom sin bortgång inte kunde förutse eller avstyra. Och Dante är den som går allra längst i detta kristendomens blinda hat gentemot den stackars Judas Iskariot.

Och med vad rätt kan man fördöma självmördare, som den katolska kyrkan alltid har gjort? I den mån som de försöker skada andra genom sina självmord, såsom Kamikadzepiloter och muslimska självmordssoldater, är det logiskt att fördöma dem, men om de, som de flesta självmördare gör, går i döden av ånger som bot för sitt dåliga liv eller för att straffa sig själva eller av ren personlig tragik och förtvivlan är det absurt att fördöma dem. Och det starkaste av alla exempel på självmord som följde av förtvivlan och botvilja är just Judas Iskariot.

Såsom Vergilius trognaste lärjunge är Dante även blint partisk för allt vad Rom går för. Han har hängivet studerat alla de latinska skalderna och även de mest obetydliga av dem medan han knappt har studerat ett enda grekiskt drama. Därför kan hans placering av Brutus och Cassius, Caesars mördare och den romerska republikens sista aktiva förkämpar, tillsammans med Judas Iskariot i Lucifers käftar endast vara ett utslag av fanatisk italiensk nationalism. Dante har aldrig satt sig in i Judas Iskariots, Brutus' eller Cassius' motiv för att handla som de gjorde, vilket en domare måste kunna göra för att kunna döma rättvist. Samtliga tre begick självmord, Judas av skuldkänsla och Brutus och Cassius för att rädda sin ära och inte falla i fiendens händer. Döden försonar alla brott, och särskilt försonar det mot sig själv riktade självmordet hela det föregående livet. Brutus och Cassius mördade Caesar, men de tog konsekvenserna och bötade där för genom att själva ta sina liv. Judas förrådde Jesus' och hans lärjungars sak men dödade ingen utom sig själv. Vem har rätt att ytterligare straffa någon som redan straffat sig själv genom självmord? I varje fall inte Dante.

Detta var blott en inledande parentes och inte alls det intressantaste med Inferno, som vi först nu på allvar skall ge oss i kast med, utan det intressantaste med Inferno är allt som Dante väcker till liv genom sitt besök där nere. Vi har redan sagt att Dante öppnar renässansen. Hur gör han detta? Jo, hela den gamla grekiska mytologin väcker han upp till nytt liv genom att han placerar ut diverse mytologiska gestalter som lämpliga portalfigurer till varje avsats i helvetet. Hos Dante färjar Karon fortfarande över de döda över floden Akheron som han gjorde redan hos Homeros och Vergilius, Kretas kung Minos visar sig vara hela helvetets disponent, hunden Kerberos har inte förändrats sedan Herakles' (Hercules') tid, själve guden Pluto (Hades) är hos Dante fortfarande aktiv som underjordens och rikedomens kombinerade gud, erinnyerna är hos Dante åter lika fasaväckande som de var innan Aiskhylos tämjde dem till eumenider, Kiron och kentaurerna är fortfarande lika resliga, harpyorna har inte heller förändrats, och till och med alla de giganter som Zeus-Jupiter en gång för länge sedan enligt sagan störtade ner i underjorden är Dante ett fullkomligt sakkunnigt vittne till att faktiskt sitter där fortfarande med kedjor och allt. Han har själv sett dem och konstaterat att Antheus är den enda av dem som har någon rörelsefrihet.

Men hur vågar Dante bringa hela denna gamla hedniska mytologi till liv igen som kyrkan i så många sekler ansträngt sig så för att utrota minnet av? Kyrkan gör säkrast i att hålla tyst i Dantes sällskap, ty Dante vet mera om kyrkan än vad kyrkan själv vågar berätta om sig själv. Redan i sjunde sången när Dante träder ut bland alla för evigt fördömda snäljåpar ser Dante bland dessa misstänkt många som har tonsurer, om vilka han försiktigt spørjer sin mästare Vergilius om det kan vara möjligt att de är klerker; bland de värsta kättarna hittar Dante en livslevande kardinal; bland alla de usla svindlare som brinner i sina gropar med huvudet i jorden och med bara benen sprattlande ovanför hittar han inte bara en påve utan får han även veta att två andra är på väg, och det är inte vilka påvar som helst, dessa tre, utan det är just Dantes egen samtids; och som den första av alla kristna går det här

bland dessa påvliga svindlare äntligen upp för Dante vilket elände kejsar Konstantin för tusen år sedan egentligen ställde till med när han gjorde kristendomen till statsreligion! Och andra fördömda har ännu värre sanningar att avslöja för honom om vad som egentligen har förekommit inom den etablerade världskyrkans ledning.

Men ej heller detta är det viktigaste som Dante för med sig som budskap från helvetet. Det viktigaste är det som han själv överväldigas fullständigt av redan inför sitt första möte med de allra första av de fördömda. När han i helvetesorkanen får se alla de en gång så hängivet älskande Tristan, Paris, Dido, Helena och framför allt hans egen samtida Francesca da Rimini, som här pinas för evigt blott för att de vågade älska, så grips han av ett så oändligt medlidande att han svimmar. Dante kan inte dölja sitt medlidande med de fördömda, och det förföljer honom genom hela helvetet när han i den ena kretsen efter den andra får konfronteras med alla dem som betytt något för hans personliga utveckling. De två starkaste mötena, som vi aldrig glömmer, är dels med den adle Farinata i en öppen brinnande grav bland kättarna, som fastän evigt fördömd ändå endast har förakt till övers för evigheten; samt med sin lärare Brunetto Latini bland de homosexuellas eviga oro under evigt regnande eld: denne Brunetto är den mest sympatiska person vi finner i hela helvetet, och Dantes samtal med honom är djupt gripande. Denna innerliga oemotståndliga medömkan med sådana som det inte finns något hopp för, detta medlidandets fåfänga som ändå fortsätter att känna medlidande med de fördömda fastän det vet att det är fåfängt, är den vackraste frukt som Dante skördar, och han skördar den i helvetet och icke i skärselden eller paradiset.

Renässansen.

Vi skall i all korthet redogöra för vad Dantes återupplivande av den antika människan får för konsekvenser för Italiens del. Under Dantes tid börjar Florens småningom bli Italiens rikaste stad och kulturella ledarinna, Dantes antikiserande initiativ resulterar i den kopiösa springflod av kultur som en tusenårig romersk kulturvinter inte kan hålla tillbaka i längden, och intet bidrar så till den universella humanismens blomstring, vars säte är Florens, som staden Konstantinopels undergång inför turkarna år 1453. I tusen år har det kristna grekiska romarriket hållit stånd mot barbarer medan det latinska dukat under flera gånger om, och ändå har grekerna haft mycket mer fanatiska fiender att motstå än romarna: muslimerna överträffar alla i grymhet då Muhammed har vågat inbilla dem att Gud helgar alla medel. Men fastän även de europeiska staterna genom den romerske påvens försorg sviker grekerna gång på gång och av avund till och med angriper dem i ryggen ibland, så fortsätter grekerna i det längsta att hålla stånd mot islams åsiktsförtrycks svarta kulturskymning och uthärdar sekel efter sekel det yttersta för sin uppgifts skull att värna om kulturen tills alla deras krafter är slut och folket är decimerat och förbrukat till nästan ingenting. En sista gång sviker Venedig och Genua och påven Konstantinopel, och sedan dess har staden varit turkisk och muslimsk. De sista grekiska konstnärerna och hantverkarna, humanisterna och vetenskapsmännen flyr till Florens, och därefter börjar Högrenässansen i Italien.

I Dantes efterföljd skriver Petrarca vackra sonetter och Boccaccio ekivokt vågade lustigheter i mycket underhållande novellform medan Ludovico Ariosto och Torquato Tasso skriver världens mest vapenslamrande dikter på utsökt vers, men de är alla epigoner. Tassos storverk "Det befriade Jerusalem" lovsjunger korstågen då det heliga landet "befriades" mot slutet av 1000-talet med lika stor ensidighet som Dante placerade Fredrik II, Diomedes och Odysseus i helvetet, och Tasso själv slutade som tämligen sinnessjuk: han är den mest disharmoniska av alla renässanspoeter. Ariosto är då mustigare i sina lovsånger över Karl den stores tid och

den rasande Rolands segrar över muslimerna, men hans stoff är bara gammal skåpmat. Originell är endast Macchiavelli när han skriver om politik och Castiglione när han skriver om konsten att göra sig till; Castigliones hovmanskap har aldrig överträffats. Hans bok skulle kunna kallas 'artighetens bibel'. Men intressantast av de italienska renässansdiktarna är kanske den grovaste och simplaste av dem alla: Michelangelo, den lille bildhuggaren som åstadkom så många Herkulesarbeten. Hans 250-tals sonetter är grova men laddade av alla högrenässansens mest intensiva passioner. Men därmed är vi redan inne på den italienska renässansens tragedi.

Dess tragedi är Rom. Det är trots allt påven i Rom som har det sista ordet i hela Italien utom i Venedig, var därför Galilei kan få arbeta i fred; och påven i Rom är inte alltid så liberal som Florens' rättframma humanister. Vi har redan sett hur målaren Masaccio kom till Rom och där fann sin undergång i något okänt svart hål någonstans: inte ens liket kom någonsin till rätta. Även andra konstnärer lockades sedermera till Rom, och till dessa hörde Lionardo da Vinci, Michelangelo och Rafael, högrenässansens tre ledande hjältar. Leonardo var klok nog att inte stanna i Rom, han fick verka betydligt friare i Milano och utnyttjade detta förnuftigt nog till fullo; Rafael däremot stannade i Rom och arbetade där ihjäl sig för påven: hans tavlor och fresker är alla utsökta och hur katolskt uppbyggliga som helst, men det var skada att en sådan konstnär inte fick leva längre, vilket han kanske hade fått om inte påven hade krävt så orimligt mycket av honom. Även Michelangelo gjorde påven sitt yttersta för att utnyttja ihjäl. Michelangelo var bildhuggare och den bästa skulptören i konsthistorien, men påven satte honom till att under årtal måla omöjliga takfresker som förstörde hans syn och hans fysik. Han klarade av det sextinska kapellet men var sedan slut. Hade han fått stanna i Florens hade han där haft goda bildhuggararbeten för hela livet, men tack vare påvens konstmonopol fick inte Michelangelo chansen att fullborda fler än ett fåtal. Han fick visserligen påvens uppdrag att även bygga Peterskyrkan när alla dess andra arkitekter hade stupat, men Peterskyrkans finansiering genom avlat kostade världen som bekant Martin Luthers katastrofala reformation med alla dess konsekvenser i form av mer än trettioåriga världskrig. I allt detta skrev Michelangelo dikter som kanske är världslitteraturens första och bästa alster av ren expressionism.

Men Dante var inte den enda som lurade kyrkan. Även om inte Petrarca och Boccaccio är lika skarpa och djärva som han i sina synpunkter på kyrkan så är andra det. Vi har heller nästan inte alls berört Dantes stora Beatrice-romantik. Detta har vi inte gjort för att Dantes kärlek för Beatrice är alltför sublim, ren, extatisk och from för att någonsin kunna bli jordisk. Vi är mera konkret intresserade. Låt oss se hur en annan humanist i ett annat land lyckas ta ner kärleken till en mera jordisk nivå och hur han därigenom får romantiken att blomma inte endast i paradiset utan även bland människor på jorden.

Chaucer.

Den försynte diplomaten Chaucer har alltid varit underskattad. Medan han levde gjorde han inte mycket väsen av sig, man vet varken när han föddes eller när han dog eller vad han egentligen gjorde där emellan, och dock var han som skald både flitigare, ädlare och mer kultiverad än sina samtida Petrarca och Boccaccio, som nog är mera berömda. Chaucers anspråkslöshet och försynthet går igen i allt vad han gjorde, och i hans diktning förhöjs dessa goda kvaliteter ytterligare genom en ovanligt god världskänedom och rikhaltig erfarenhet av olika länder och folk. Chaucers humant kultiverade grund är inledningen till den engelskspråkiga litteraturhistorien, som den förutan knappast hade kunnat bli vad den blev. Genom Chaucers närmaste efterföljare, till vilka hör John Gower, Thomas Malory, Edmund

Spenser, det engelska dramats skapare Christopher Marlowe (också från Canterbury) och hans efterträdare William Shakespeare, utkristalliserar sig nämligen denna så småningom till att bli världens både förnämsta och största. England i kombination med Amerika utgör nästan halva den moderna litteraturhistorien i vilken de flesta yppersta namnen alla är engelsmän från Daniel Defoe till Graham Greene.

Chaucer började, vilket de flesta författare efter honom sedan har gjort, som översättare. Han har bland annat översatt den under medeltiden mycket uppskattade "Romanen om Rosen" och Boëthius' klassiska "De Consolatione Philosophie". Förutom mindre dikter skrev han sedermera om så kända temata som Troilus och Cressida, Pyramus och Thisbe, den våldtagna Lucretia, som alla går igen hos Shakespeare, jämte andra episka dikter. Han skrev dessutom en handbok i astrologi. Men det enda verk av honom som vi i allmänhet läser är hans "Canterbury Tales", och inte ens dem orkar många igenom helt och hållet, ty alla är inte lika bra. Han planerade att skriva 120 stycken "Canterbury Tales", men det blev bara 24 eller en femtedel, och det ska vi nog vara tacksamma för.

Den största av dessa är den första, "The Knightes Tale", Riddarens berättelse, som är en litteraturhistorisk sensation genom att den är fullkomligt hednisk från början till slut. Den handlar om tilldragelser vid kung Theseus' hov i Athen, den börjar tidsmässigt direkt efter den thebanska Oidipustragedin och behandlar två thebanska ynglingars öden efter att de hamnat i fängelse hos kung Theseus. Från sitt dystra lokus bakom gallret råkar de en vacker dag få syn på kung Theseus' syster Emilia, som de båda blir hopplöst förälskade i: "En man kan ej bli fri sin kärleksglöd, han måste älska, blev det än hans död, och var hon än en annans äkta viv." Här framgår det för första gången i historien, att i kärlek är alla medel tillåtna. Dante vågar i litteraturen bara älska platoniskt, men Chaucers vilda kärlek tål inga begränsningar. Båda de unga männen i borgen blir alldeles ifrån sig, och de tillbringar sedan resten av sina liv med att motarbeta varandra. De vill ju ha samma kvinna, vilket gör dem till dödsfiender.

Hur reagerar då kvinnan själv? Får hon någon talan? Om! För första gången efter Antiken avslöjar sig här en kvinnopsykolog. Den sköna Emilia ber troskyldigast till sin gudinna, jaktens och kyskhetens Diana, att hon måtte få slippa bli någons brud, då hon helst framlevde sitt liv i kyskhet utan barn, men, tillägger hon, (viskande, antar vi,) "om någon av dem ändå skulle få mig, så låt det bli den som är mest potent!" – naturligtvis omskrivet i oantastlig poesi.

Den storslagna berättelsen kulminerar i en praktfull tornering mellan de båda rivalerna och deras män, och denna vändning av berättelsen till furstlig glans är särskilt effektiv då hela berättelsen fram till dess bara handlar om ädlingarnas lidanden bakom galler och i förnedrande förklädnad och om hur de försmäktar i sin längtan efter sitt hjärtas dam. Men genom torneringen får de visa sig som de furstar som de egentligen är.

Naturligtvis segrar den bäste, han som skakat galler längst, och det just när han redan håller på att bli den säkra förloraren, och hans rival dör inte utan att han försonar sig med fränden och ädelt förenar honom och den åtrådda damen. Därefter håller kung Theseus ett värdigt eftermäle som Shakespeare inte hade kunnat göra bättre och som bitvis är så vist som om det var Marcus Aurelius själv som spökade bakom det. Och konsekvent hålls den hedniska stilen intill slutet – inte ett ord om någon kyrka, någon Kristus eller ens någon annan gud än den vilde Mars, den älskogskranka Venus, den intrigerande Saturnus eller den overseende Jupiter. Dessutom är berättelsen full av astrologiska så kallade vidskepligheter – i denna berättelse är 1300 års kristendom som bortblåst och glömd, och det är en härlig berättelse där rättvisan segrar.

Den följande berättelsen som Chaucer berättar är mindre högtidlig och seriös och mera uppsluppen, ty det är en fars utan motstycke. "The Milleres Tale" handlar om

en gnidig värdshusvärd som har en alltför ung och vacker hustru, och i hans värdshus logerar en ung och fiffig lärd astrolog, som naturligtvis åtrår henne, och även hon söker sig hellre till honom än till sin träkarl till make. Men maken är ytterst svartsjuk och bevakar sin hustru noga.

Nu kompliceras detta triangelförhållande av en fjärde person, som åtrår den unga värdshustrun mest av alla, men denne stackars person är en kyrkans tjänare. Kyrkans tjänare måste ju leva i kyskhets och får varken gifta sig eller ha några som helst erotiska tankar, varför den som så förtrycks av normer från Rom ibland kan bli besatt av rent hysterisk längtan efter litet älskog, som i fallet med denne olycklige präst Absalom, som inte alls tänker på det lämpliga i att behärska sig utan som tvärtom går ut om natten och håller serenader utanför sin älskades och hennes mans fönster, och han hyser intet tvivel om att hon dock till slut skall nedlåta sig till att åtminstone ge honom en endaste kyss.

Omsider har den lärde astrologen och den lättsinniga frun kommit på det rätta sättet att lura hennes man och få en natt tillsammans. Med sin lärdom lyckas hyresgästen lätt övertyga värden om att en ny syndaflod är på väg, varpå han övertalar värden att föranstalta vissa beredskapsåtgärder för att bemöta densamma, varpå värden låter hissa upp tre väldiga kar i stallet och själv sätter sig i ett av dem med full utrustning med sig i det i form av dryck och proviant, beredd att kapa linorna när vattnet kommer. I den ställningen somnar han omsider i väntan på vattnet. Men då går den lärde och den falska hustrun i makens säng och har roligt tillsammans hela natten.

Men just då har den stackars prästen fått för sig att nu är rätta ögonblicket att få den åtrådda kvinnans kyss, ty även han har hört att värden inte finns i huset. Tidigt om morgonen går han och kallar på den ljuva utanför hennes fönster, men hon är fullt sysselsatt med astrologen, vilket hon också ropar ut till prästen i hopp om att denne därför skall försvinna och inte störa henne mera. Men han blir bara desto enträgnare. "Bara en kyss!" ropar prästen helt omedveten om att han skämmer ut hela kyrkan. Då sticker damen ut sin stjärt och ger hon honom den att kyssa, varvid prästen får hår i munnen och tror att han kysst en man. "Nej fy!" skriker han, känner sig bedragen och går till smeden för att söka medel för en gruvlig hämnd. Smeden ger honom en glödande varm kniv, och med denna återvänder prästen till värdshuset och ropar ånyo på den fagra. Den här gången sticker hans rival ut stjärten och fiser honom i ansiktet, men prästen ger igen och bränner astrologen svårt i röven varpå denne skriker: "Vatten! Vatten!" Då vaknar värdshusvärden i stallet, tror att floden är på väg och kapar linorna, varpå karet han sitter i ramlar ner på stallgolvet med ett brak och han själv bryter armen.

Sålunda har värdshusvärdens hustru gjort alla tre till åtlöjen: prästen har fått en kyss som heter duga och som han aldrig skall glömma, han plockar väl hår ur munnen än, den lärde astrologen har blivit illa bränd i stjärten, och värden blir utskrattad i hela byn för sin syndaflodsfatalism. Och man antar att hon skrattar mest av allesammans, ty hon ensam har gjort en rejäl vinst genom att hon äntligen fått sin länge efterlängtnade kärleksnatt med en annan än sin make.

Historien är en burlesk fars som med sin underfundiga och mänskliga humor överträffar allt vad Boccaccio i den vägen gjort sig skyldig till, ehuru Chaucer bygger vidare på Boccaccios fantastiska pionjärbete inom den "vågade" litteraturen; men Chaucer är mänskligare och varmare medan Boccaccio understundom ger besk eftersmak och får en att sätta skrattet i halsen. Boccaccio må vara mera spirituell och genialisk, men Chaucer är definitivt mera human; men dessa två portalthumoristers epokgörande insatser öppnar definitivt en ny dörr i litteraturhistorien till den stora humorns makalöst livsbejakande värld, en ny värld inom litteraturen som är gränslös.

Den som mest skiljer sig från de övriga berättelserna är Lagkarlens berättelse, "The Tale of the Man of Lawe", som handlar om något så ovanligt som en kvinnlig Odysseus, den ädla fru Constance från Rom, en kejsardotter, och hennes otaliga lidanden. Hon blir i unga år förmäld med sultanen av Syrien på det villkoret att denne skall övergå till kristendomen, vilket han villigt gör för hennes skull. Men denne sultan har en fanatisk moder som vid själva bröllopfesten låter mörda hela den kristna beskickningen jämte sin egen son, och detta gör hon i den sanna religionens namn, varpå hon sedan skickar bort den ogifta bruden på ett skepp utan destination. Hon driver omkring i tre år på havet under påfrestande irrfärder tills hon anländer till England.

Där blir hon väl mottagen av konungen därstädes som omsider gifter sig med henne, och de får till och med en son. Men konungen har en moder som genom djävulska intriger lyckas ordna det så att Constance skickas med sin son ut ur landet. Redan tidigare har Constance blivit utsatt för intriger där i landet då en riddare som åtrådde henne och inte fick henne försökte kompromettera henne genom att göra henne misstänkt för ett mord som han hade begått. Men konungens mor får sitt straff: när konungen återvänder från sin resa och får veta vad hon gjort tar han livet av sin moder och sörjer därefter förlusten av sin hustru för resten av livet.

Och den hårt prövade Constance befinner sig åter ute på irrfärder till havs som varar i fem år innan hon återkommer till Rom. Dit kommer en dag den brittiske konungen på pilgrimsfärd, och han känner igen henne. Familjen återförenas, konung, kejsare, kejsardotter och späd konungason blir en hel lycklig familj, men endast i ett år får kungen och Constance leva tillsammans, ty sedan dör han.

Berättelsen är ändlöst melankolisk men djupt mänsklig och gripande, och aldrig har en vanlig kvinna behandlats med en sådan hövlighet och vörndnad som här Chaucer behandlar den arma Constance. Hon råkar ut för allt ont som kvinnor kan råka ut för: hennes första man mördas på bröllopsnatten, hennes andra man blir hon förskjutet av utan att hon vet att han är oskyldig, flera försöker ta henne med våld, och i allt bibehåller hon sin dygd: hon skulle hellre ta sitt liv än låta sig otillbörligen lägras. Och hon vinner alla mänskors respekt, endast de två svärmödrarna i handlingen fattar hat till henne i stället för kärlek, ingen annan undgår att smittas av den värdighet hon utstrålar. Och när hon efter blott ett år förlorat sin man konungen av England ägnar hon resten av sitt liv åt välgörenhet: hon kräver ingenting själv och ägnar sig aldrig åt att beklaga sig men ger desto mer åt andra. Och mellan raderna i denna ömma dikt skönjer man Chaucers egen aktsamhet och vörndnad för sin egen fru, hur hans eget förhållande till kvinnor präglas av finkänslighet och hänsyn och att han själv som äkta man däri finner en större fromhet än i någon religion.

Dock slipper han inte kyrkans överhöghet, och Canterburysägnerna slutar med en prästs kärva moralpredikning som består i påpekandet av allt som är synd. Enligt denna präst är det till och med en svår synd att råka ut för sädesuttömning i sömnen, vilket naturligt fenomen dock varken denna präst eller hela hans kyrka torde kunna göra någonting åt. Och genom att Chaucer avslutar Canterburysägnerna med att dock ge sista ordet åt kyrkan får han sina sägner allmänt accepterade och lästa, vilket han kanske knappast skulle få annars.

Det behövs en avgörande kraftmätning mellan individen och kyrkan innan människan skall bli helt fri och få vara sig själv. Och den som utför den slutgiltiga uppgörelsen med kyrkans översitteri är en ännu grovare konstnär än Michelangelo – det är guldsmeden Benvenuto Cellini.

Men innan vi belyser hans behandling av kyrkan, så skall vi kasta en blick på den så kallade reformationen.

Reformationen.

Från och med gotikens genombrott under 1100-talet och den helige Bernhard av Clairvaux' intressanta tid av andlig lyftning inträder en allmän humanisering och civilisering av kyrkan: den börjar lugna ner sig och koncentrera sig på väsentligheter, såsom katedralbyggen, återupptäckten av Aristoteles, Mariaspekulationer, psalmdiktning och annat sådant som är mera konstruktivt än kontroversiellt. Men då och då flamar intoleransen upp på nytt, som när den helige Dominicus leder utrotningskriget mot ett helt folk av fritänkare i södra Frankrike, som när böhmaren Jan Hus bränns på bål såsom kättare för att han har vågat citera John Wyclif, en sanningssägare som dock fick leva, och som när botpredikanten Savonarola bränns på bål för sina botpredikningar mitt på stora torget i humanismens huvudstad Florens. Men dock görs under dessa sekel stora intellektuella framsteg inom kyrkan: mästern Eckhart får predika panteism, och den lille västtyske gemenskapsbrodern Tomas Hamerken från Kempis får skriva det kanske mest uppbyggliga av alla kristna rättesnören: "Om Kristi efterföljelse", som var den sista bok Dag Hammarskjöld läste i innan han dog.

I och med humanismens genombrott så börjar påvarna mer och mer böja sig för förnuftet, kyrkan börjar fatta att den inte är helt ofelbar utan mänsklig som alla andra, alla dess främsta kritiker är kyrkans egna trognaste tjänare, och all kritik är självkritik som tjänar ett konstruktivt syfte. Michelangelo liksom många andra renässanskonstnärer tog djupa intryck av den dynamiske munken Savonarola som är den förste som vågar predika direkt mot det påvliga godtycket, och Michelangelo är själv något av en kyrklig reformivrare, som liksom alla förnuftiga samtida människor är av den åsikten att kyrkan måste förbättra sig själv inifrån med förnuftiga medel. De följande decennierna är de intressantaste i hela reformationshistorien; samtidigt som Amerika upptäcks och Indien nås fram till och världen bevisas vara rund åtminstone på tvären, så bryter den förnufts- och lärdomsbetonade humanismen igenom i alla civiliserade hov i Europa, och de två främsta humanisterna är Thomas More och Erasmus av Rotterdam, ett par utan motstycke i litteraturhistorien, då de båda är sin tids lärdate män och dessutom kan samarbeta och vara de bästa av vänner. Erasmus' epokgörande arbete är en nyöversättning av Nya Testamentet med utförlig kommentar, som rensar bort alla fel i 1200 års tidigare översättningar. Han är sin tids mest bildade man, han kan inte bara hela Bibeln utantill utan även alla kyrkofärderna och dessutom hela den grekiska och latinska litteraturen. Hos honom smäller Homeros och Cicero lika högt som Platon och Paulus. Hela Europa lyssnar till honom och läser hans kloka skrifter, och så råkar han bara av ren förströelse göra sig skyldig till en oskyldig satir som i ett slag spränger hela civilisationen i bitar. Han skriver den utan någon tanke på att publicera den, men de som får läsa den finner den så rolig att den snart är utspridd i hela världen. Den är tillägnad hans gode vän Thomas More och bär titeln "Dårskapens lov" och visar alltför klart genom en dum och tanklös kvinnas mun hur vansinnig hela världsordningen egentligen är och särskilt då kyrkan. Erasmus använder sin djupa auktoritet och omätliga kunskap till att roa sig själv på världsordningens bekostnad utan att tänka på eventuella konsekvenser. Men alla läser skriften och alla skrattar åt den, tills en man får den i sin hand och tar den på allvar och brukar den som vapen mot den kyrka och den världsordning som han hatar. Han läser "Dårskapens lov" och tänker: "Ja, men karlen har ju rätt. Det här är inget skämt. Just så rutten är kyrkan, och nu är det äntligen dags att kyrkan får äta upp det!" Och mannen är naturligtvis Martin Luther, den fatalaste tysken före Adolf Hitler, en fanatiker som inte vet vad han säger och gör, och som genom att han lyfter hammaren mot kyrkan och småningom predikar våld inte bara mot kyrkan utan även mot harmlösa bondemassor och judar kan hållas direkt ansvarig främst för det 30-åriga krigets alla fasor. Genom hans ingrepp i

historien som reformator omöjliggörs all vidare konstruktiv och humanistisk utveckling inom kyrkan som i stället vänds till blodig tragedi blott genom hans destruktiva och egensinniga konfrontationskurs. "Men jag har rätt!" skriker han, och visst har han rätt, men han fattar aldrig att även andra kan ha rätt på sitt sätt, och det gör honom till Tysklands motsvarighet till Muhammed.

Han inleder protestantismens heroiska, segerrika och våldsmaktsbetonade historia som från början till slut är en historia om hybris. Den nästan ende gode politiske protestanten är egentligen Gustav II Adolf i egenskap av en av dess unika martyrer. Men annars skenar protestantismen oavbrutet iväg med sin hybris genom Henrik VIII (som hugger huvudet av Thomas More,) Gustav Wasa, Peter den store (som lärde all sin hänsynslöshet av protestanter,) Karl Marx, Bismarck, Nietzsche och Hitler. Till slut står den där naken och har förintat sig själv genom sitt till slut vanvettiga övermod och ser sitt ursprungsland mera hopplöst delat än vad det var när Luther började sitt upplösningssverk. Därmed har vi belyst protestantismens värsta sidor och funnit den föga bättre än katolicismen, som utan protestantismen hade kunnat bli bättre än vad den blev.

Protestantismen vänder massorna mot Rom och brukar våld. Men Rom har gått under för många gånger för att sådant längre skall ha önskat resultat. Nej, det är dags för oss att studera hur människan själv, den mänskliga individen, lyckas visa hur ruttet Rom verkligen är innerst inne. Vi vill bli av med denna ruttna maktbelastning, och det blir aldrig protestantismen med att bruka våld. Därmed blir den bara en belastning själv. Nej, vi vill inte se Rom trakasserat utan avslöjat. Vi vill inte ha en barbarisk avrättning utan en civiliserad och mänsklig uppgörelse. Vi vill få Rom att göra bort sig en gång för alla så att vi sedan kan lämna henne åt sitt öde med gott samvete. Och det är därhän som Benvenuto Cellini ensam lyckas bringa henne genom det enda effektiva medel mot all ondska som finns, nämligen erfarenheten och avslöjandet av hur ond den faktiskt är.

Fallet Benvenuto Cellini.

Vad skriver då denne Benvenuto Cellini? På sin ålderdom skriver han en självbiografi som heter duga. Få av hans underbart utsökta guldsmedsarbeten har överlevt tiden, en enda av hans statyer har gjort det, men i stället finns hans bok att läsa för alla tider oöverträffad i sitt slag, ty denna bok innehåller hela renässansen i all dess okuvliga kraft, i all sin oemotståndligt granna heroiska manlighet, i all sin sympatiska och kompromisslösa ärlighet samt i sin oöverträffat oövervinneliga fåfänga.

Liksom Masaccio, Michelangelo och andra av ödet märkta konstnärer har även Cellini kallats till Rom för att tjäna påven, och han har redan haft en lång rad besvär med den snåle påven Clemens VII när han konfronteras med den mycket värre påven Paul III. Clemens råkar dö just när han försonats med Cellini och givit honom löfte om säkrade befogenheter, Clemens har just hunnit bli en varm beundrare av Cellinis utsökta konst och ämnar vara generös mot honom när han avlider och följs av räven Paul III, som är den förste som någonsin vågar spärra in Cellini i fängelse. Detta gör denne påve för att han har fått veta att kungen av Frankrike inbjudit Cellini bort från Vatikanen till Frankrike. Påvens motiv är alltså svartsjuka och missunnsamhet: han vill inte låta en annan få åtnjuta Cellinis konstnärliga tjänster. En falsk anklagelse uppträffas, och Cellini sätts bakom lås och bom. (Fr.o.m. kap. 101 i första delen,)

Emellertid är Cellini den som alltid kan försvara sig, och när han, inte utan att ha fått insistera därpå, får höra anklagelserna kan han lätt bevisa sin oskuld. De påvliga rättstjänarna blir så förargade av hans frimodiga försvar att de försöker avbryta

rättegången, men Cellini tvingar dem att stanna kvar och höra det yttersta beviset för sin oskuld.

Nyheten om att påven inburat en berömd guldsmed på falska grunder sprids, och påven får ingen ära av denna process. Men påven är inte den som kan erkänna att han begått ett fel och beslutar sig för att hämnas. Fastän Cellinis oskuld är helt klar blir han inte utsläppt ur fängelset, som är borgen Sant'Angelo i Rom.

Han hålls kvar där så länge att han till slut ser sig tvungen till att rymma. Hans flykt är dramatisk och klassisk: han använder sig av hopbundna lakanremсор och störtar vid ett tillfälle till marken från en avsevärd höjd varvid han bryter ett ben och skadar huvudet. Krälandes på marken in till staden söker han skydd hos en kardinal, som lovar att beskydda honom mot påven.

Men påven har som en annan styvnackad farao fått för sig att han ska knäcka Cellini, och han säger till kardinalen: "Du ger mig nog Cellini när du får veta att du annars inte kommer att få det där biskopsdömet som du var intresserad av," och påven har fullkomligt rätt. Han känner sina pappenheimare. För att värna om sina ekonomiska och politiska intressen måste kardinalen ta sin hand från Cellini, varpå han på påvens befallning meddelar den illa medfarne guldsmeden att påven fullkomligt har förlåtit honom allt och överlämnar honom med de orden i påvens händer. Men Cellini vet att detta kommer att innebära en kamp på liv och död för honom.

Och mycket riktigt: snart blir han på nytt hämtad av nattliga soldater som den här gången för honom till en ännu hemskare borg än Sant'Angelo. Han har fortfarande sitt ben spjälkat, så någon flykt är inte att tänka på från den nya av fukt drypande källarhålan var han esomoftast nästan drives till självmord och får försmäcka i fyra månader. Han blir nästan galen på kuppen och förlorar många av sina tänder på grund av den eländiga bristen på hygien. Och påven säger offentligt till Cellinis vänner: "Lugna er. För er skull skall vi lämna Cellini i fred. Ni skall veta att vi aldrig hyste någon illvilja mot honom." Och Cellini får fortsätta att ruttna i det möjliga mörkret.

Till slut lyckas en kardinal övertala påven till att släppa Cellini helt enkelt genom att muta påven med en god middag och suppa honom full. Och efter att denna list har lyckats och Cellini är fri och påven är nykter igen så ångrar han naturligtvis sin tillfälliga godhet. Cellini beskriver till och med hur hans värdar på påvens order gjorde allt för att försöka förgifta honom med krossad diamant, men eftersom diamanten inte var en diamant kan icke detta eventuella mordförsök bevisas.

Detta berättar Cellini helt dokumentärt, och det är ingen vacker bild vi får av den påvliga karaktärens förkärlek för att pina en gudabenådad konstnär allt utom helt ihjäl. Vad vi får uppleva från högsta och heligaste ort är nästan rena inkvisitionsmentaliteten. Efter detta återvänder Cellini aldrig mer till tjänandet av påvens sak, ty han har den hårda vägen på konkretaste tänkbara sätt fått lära sig att påven bara är en stor skit, och det ser han till att eftervärlden också får lära sig för alla tider genom sin klassiska självbiografi. Och som alla vederhäftiga dokumentatorer angriper han och anklagar han ingen, och han inte ens hatar någon, utan han skildrar bara hur det hela gick till och berättar på vilket sätt han kunde klara av denna sin personliga långvariga privata kamp med döden själv alias påven och Vatikanen. I all sin självhärlighet är han beundransvärt saklig.

Det är alltid pinsamt när sådant inträffar som resulterar i att en stor auktoritet eller makt helt skandaliseras och blir bortgjord genom att det inträffade skrivs ner och blir klassiskt. Det första och största exemplet på detta är Jesu korsfästelse, genom vilken Rom är bortgjort; i Cellinis fall är det den katolska kyrkan som gör bort sig så totalt att vi aldrig mera i dessa annaler behöver ägna oss åt den, och moderna exempel på sådana maktskandaliserande klassiska dokumentära obehagligheter är

för tsar-Rysslands del Dostojevskijs "Döda huset" och för Sovjetunionens del Solsjenitsyns alltför vederhäftiga "Gulag-arkipelagen".

Men låt oss nu hålla oss till det gryende 1600-talet. Cellini har andligt och litterärt avgjort kampen mellan individ och kyrka till individens förmån, och därmed är det fritt fram för en ny helt fri litteratur att få på allvar börja ägna sig åt Människan och ingenting annat. Och de två som närmast gör det och mest är spanjoren Miguel de Cervantes och den tjugo år yngre engelsmannen William Shakespeare, som båda av en tillfällighet råkar avsluta sina liv på samma dag år 1616.

Men det är det enda som för dem samman. I allt annat är de varandras motsatser. Cervantes var en alltigenom misslyckad pjäsförfattare, Shakespeare var en alltigenom lyckad sådan; Cervantes skrev sitt mogna mästerverk på sin ålders höst nära 60-årsåldern efter ett liv av fiaskon medan Shakespeare från början skrev formfulländade mästerverk och endast misslyckades mot slutet av sin dessförinnan alltid segerrika bana, och Cervantes sublimerar det evigt barnsliga hos människan medan Shakespeare aldrig kan vara barnslig. Inte ens barnen i hans pjäser är någonsin barnsliga.

Shakespeare blev inte äldre än 52 år och hade redan skrivit sex sjundedelar och alla de bästa av sina pjäser när Don Quixote kom ut. Låt oss därför börja med den unge Shakespeare av de två och spara den gamle Cervantes till efteråt.

William Shakespeare.

Liksom Homeros är den aldrig överträffade mästaren på det episka området och Dante är det på det lyriska, så är diktaren bakom namnet Shakespeare den aldrig överträffade dramatikern. Med sina 34 massiva skådespel av vilka inte ett enda är oväsentligt eller en upprepning, är de enda dramatiker som tål en jämförelse med honom Aiskhylos, Sofokles och Euripides – tillsammans. Och det är Shakespeares huvudsakliga mission och förtjänst inom världens litteraturhistoria att han åter för teaterkonsten till en obestridlig ledarställning inom litteraturen efter ett 2000-årigt miserabelt tillstånd av träda. I och med honom är renässansen fullkomnad, ty i och med honom har även dramakonsten såsom den sista av de gamla grekiska konsterna till fullo återupprättats.

Dock var Shakespeare inte ensam. De elisabetanska skalderna är legio. Det engelska nationella frihetskriget mot Spanien och den katolska kyrkan är liksom de gamla grekernas kamp mot stormakten Persien en sådan övermäktig kraftansträngning att England aldrig förr eller senare utvecklat sådana krafter och talanger och uträttat sådana storverk som under den första Elisabets tid, "the Virgin Queen", en av de sällsammaste och mest begåvade damerna i historien, som faktiskt trots talrika älskare, friare och gunstlingar ändå alltid förblev jungfru. Och denna rena dam var det nav omkring vilket det lysande släkte svärmade som främst har förevigats i Shakespeare-skådespelen.

Edmund Spenser var en av svärmarna. Han skrev ett betydande epos till hennes ära som uppskattades så varmt av elisabetanerna att han blev kallad deras "ende levande Homeros", en titel som aldrig förlänades någon annan. En annan var geniet Christopher Marlowe, som måhända var den som fick störst betydelse för det Shakespeareska dramats utveckling. Han och Shakespeare var jämnåriga och kan ha samarbetat, men Marlowe lär redan innan han fyllt 30 ha dukat under i ett krogslagsmål. Även om Shakespearepjäserna är mera mänskliga än Marlowes så är Marlowes sju stora tragedier betydligt mer ambitiösa och innerliga. Marlowe driver alltid allting till sin spets medan det går lugnare till i Shakespearepjäserna. Även Shakespeare lär dock ha avlidit till följd av ett rejält sjöslag. Av Marlowes pjäser skulle jag själv sätta främst "The Jew of Malta", "Edward II" och "Doctor Faustus", en

pjäs som fått oöverskådlig litteraturhistorisk betydelse genom Goethes efterrapning och Thomas Manns variation.

Den tredje stora elisabetanska dramatikern är Ben Jonson, Shakespeares bästa vän och den som fortsätter när Shakespeare av aldrig utredd anledning lägger av. Ben Jonson är den stabilaste av de tre, han går aldrig till överdrift som de andra två och når den aktningsvärda åldern av 64 år. Men Jonson saknar både Marlowes genialiska styrka och den djupa mänskligheten hos Shakespeare, hans stil är tyngre än någon av de andras, och han är mest en besk satiriker, något som Marlowe och Shakespeare var för livsbejakande och hade en för positiv människosyn för att kunna bli.

Vad vet vi mera om Shakespearediktaren? Inte mycket. Liksom Chaucer undgår han helt eftervärldens forskning och är han personligen nästan helt otillgänglig. Han skrev visserligen en sorts självbiografi, ett diktverk som omspanner just de intressantaste åren av hans liv och som består av 154 ljuva sonetter. De utgör det personligaste som han har skrivit, men de leder läsaren in i en labyrint och ett svart hål som han bara blir mera vilsen och förvirrad i ju mer han försöker tyda och följa dem.

Inte ännu 50 år gammal lämnar Shakespeare plötsligt teatern och stannar hemma hos sin fru och tar det lugnt vilket inte hindrar att han avlider mindre än tre år senare. Hans ende son har dött före honom, båda hans döttrar gifter sig, men den ena dör barnlös och den andras tre söner dör före henne. Endast Williams enda överlevande syster för släkten vidare. Han har haft sex andra syskon, däribland tre yngre bröder, som alla har avlidit före honom.

Under sin livstid var han ingalunda så uppburen som han sedermera blivit. Ben Jonson ansågs vara hans överman, en annan kollega angrep honom öppet och skriftligen för att vara under all kritik, han ansågs obildad och grov i jämförelse med andra mer akademiska författare, och hans publik var inte den tacksammaste: sällan kunde någon i publiken förstå eller följa med i pjäserna då publiken ej sällan förde mera liv än skådespelarna. På den tiden spelade man teater utomhus och på dagtid medan den mesta publiken var stående och kom och gick som den ville.

Han började som skådespelare och hade ofta betydelsefulla biroller, som till exempel vålnaden i "Hamlet", men med åren blev han regissör och teaterledare. Det har med skäl undrats hur han som skådespelare med ofta flera uppträdanden per dag och med dessutom stora förpliktelser som regissör och affärsman kunde finna ro till att avfatta 37 så gigantiska skådespel. Vi måste här ta upp den svåra upphovsmanfrågan. På goda grunder har Shakespeare betvivlats vara författaren till något av de 37 skådespelen i samlingsupplagan "The First Folio", där de för första gången kom ut sju år efter hans död. (Ben Jonson hade publicerat alla sina skådespel långt tidigare.) Tre andra kan ha skrivit Shakespeares verk. Det är William Stanley, den sjätte earlen av Derby, den kände filosofen och politikern Sir Francis Bacon, samt Christopher Marlowe, som kan ha iscensatt sin egen död för att undgå olösliga problem med myndigheterna och sålunda överleva sin egen död bara för att få fortsätta arbeta i fred. Man har tydligt spårat Marlowes hand i åtskilliga av Shakespearepjäserna. Sir Francis Bacon var troligen redaktör för samlingsupplagan 1623 och kan ha tillfogat en hel del själv till pjäserna. Både Marlowe och Bacon var utbildade vid universitetet i Cambridge, vilket flera pjäser tyder på att deras författare var, medan varken Stanley eller Shakespeare låg vid Cambridge. Ytterligare ett namn som kan vara inblandat i pjäsernas tillkomst är Thomas Heywood, som också låg vid Cambridge och levde till den höga åldern av 67 år, men han var tio år yngre än Marlowe och Shakespeare. Han planerade att skriva biografier över alla de elisabetanska skalderna och dramatikerna, vilket tyvärr aldrig blev av. Han hävdade att han medarbetat i 220 pjäser, men han behärskade egentligen bara inhemska ämnen. Låt oss här hålla oss till de 37 pjäser som långt efter

hans död publicerades under Shakespeares namn, vem som än eller hur många som än var deras egentliga författare.

De indelas i komedier, tragedier och krönikespel. Krönikespelen är vanligen tragiska. Produktionen börjar med den gigantiska krönikan om rosornas krig, som omfattar de tre skådespelen om Henrik VI jämte det om Richard III; det sistnämnda är jämte "Hamlet" det längsta skådespelet i hela produktionen. Denna första period ser också de formfulländade tragedierna "Titus Andronicus" och "Romeo och Julia", tidernas kärlekstragedi, en romans utan motstycke.

Den mest aktiva perioden för med sig det form- och idémässigt vackraste dramat "Richard II", de bästa komedierna "En midsommarnattsdröm", "Mycket väsen för ingenting", "Som ni behagar" och "Trettondagsafton" samt skådespelen om Falstaff, "Henrik IV" (två delar), "Henrik V" och "Muntra fruarna i Windsor", den senare den dråpligaste av komedierna. Definitiv mognad inträder med tragedierna "Julius Caesar", "Hamlet", "Othello", "Kung Lear", "Macbeth", "Antonius och Kleopatra" samt "Coriolanus". Till slut inträder en harmonisk resignation med de fyra skimrande sagospelen "Perikles", "Cymbeline", "En vintersaga" och "Stormen", som alla fyra är mera vemodiga än rubricerbara som tragedier eller komedier.

Vi skall här icke behandla sagospelen eller komedierna. Vi skall inrikta oss på att söka efter honom själv personligen, eftersom detta tydligen är det svåraste man kan göra med hans pjäser. Och vi skall då börja med den stora tetralogin om rosornas krig, eftersom detta arbete av allt att döma värdesattes mycket, eftersom det framfördes så ofta i alla dess fyra delar. Denna tetralogi är särskilt intressant som den solida grunden och hörnstenen till den övriga produktionen. Det är i skildringen av sitt lands värsta prövningar under inbördeskriget som diktarens mänskliga storhet genast från början etablerar sig för evigt i världslitteraturen.

Trenderna i hans utveckling.

Vi har redan sett de få vagt skönjbara konturerna av Shakespeares egen tragedi: hur alla hans tre yngre bröder i mogen ålder dör före honom, och hur han ävenledes förlorar sin ende son Hamnet. Hurdant var då hans äktenskap? Enligt vissa uppgifter var den familjevän som blev hans hustru Anne Hathaway minst sex år äldre än Shakespeare, som han gifte sig och fick barn med redan som 18-åring. Barnet kom strax efter bröllopet, så det måste ha varit något av ett äktenskap under tvång. När äktenskapet är tre år gammalt har de redan tre barn, Annes andra nedkomst var tvillingar, varpå Shakespeare plötsligt bryter upp kanske av ekonomiska skäl: Stratford hade förhärjats av sjukdom, och där fanns inga utkomstmöjligheter. Han reser till London och blir skådespelare. Han får inga fler barn, och det nästa vi vet om Anne Hathaway är att Shakespeare när han dog testamenterade till henne "sin näst bästa säng" och absolut ingenting annat. Ett rykte har nått oss om att Anne skulle ha varit något av ett rivjärn, vilket skulle förklara en hel del, främst testamentets enda klausul relaterande till henne samt hans nästan 20-åriga frånvaro hemifrån: 1593-1613 var han uppenbarligen i Stratford så litet som möjligt, och Anne fick där låna pengar för att klara sig, pengar som hennes make aldrig betalade tillbaka. Inte ett ord skriver diktaren för övrigt någonsin i sina dikter och skådespel om något äktenskap, någon hemkärlek eller någon familjelycka. Tvärtom tyder de 37 dramerna nästan genomgående på bättre relationer män emellan än mellan könen. De 154 sonetterna handlar enbart om kärlek men aldrig om någon kärlek till någon älskad hustru. Fyra femtedelar av sonetterna handlar om kärlek till män medan den övriga femtedelens relation till en kvinna närmast är av det mest betänkliga slag med två avslutningssonetter som indikerar könssjukdom. Mellan raderna i Shakespeares knappt skönjbara äktenskapshistoria kan vi inte blunda inför den grälla klarskrift

som skvallrar om att Shakespeare grovt måste ha försummat sin familj för att i stället desto mer leva för teatern.

Dramaproduktionen kan sägas beskriva en ständigt crescenderande kurva fram till tidpunkten för drottning Elisabets död: den inleds med tungviktaren Henrik VI-Richard III i fyra delar som genast överträffar allt som tidigare skrivits på engelska, oavbrutet blir sedan den dramatiska intensiteten och den sprudlande skaparkraften starkare för att efter de stora komedierna och de fyra skådespelen om Falstaff kulminera i Julius Caesar och Hamlet. Och sedan är det plötsligt stopp. Den överväldigande dramaproduktionens ständigt tilltagande takt avbryts plötsligt av vad man har försökt påstå att måste ha varit en kris i brist på bättre förklaring. Diktaren har nått toppen och kan inte nå högre. Vid 37 års ålder finner han måhända att han inte längre kan expandera inom sitt område. Han har vunnit allt men förlorat sin själ, som doktor Faustus.

Vad som följer är de fruktansvärda tragedierna "Othello" och "Kung Lear", och i den senare är "krisen" tydligen akut, ty detta är diktarens första dramatiska misslyckande. Aldrig har han skrivit ett mera gripande drama, men han lyckas inte genomföra det. Den omistliga narren försvinner mitt i pjäsen spårlöst, och slutet blir en katastrof utan spets. Publiken lämnas i ett vacuum utan någon upprättelse av det slag som till exempel Fortinbras står för i "Hamlet", en dramaturgisk nödvändighet. Både Othello och Kung Lear slutar i total och oförklarlig för att inte säga orimlig hopplöshet, Othello med att Iago aldrig motiverar sin totala destruktiva ondska, och Kung Lear med att även den oskyldiga Cordelia offras i onödan och utan upprättelse.

Han återvinner balansen i den kortare "Macbeth" och framför allt i den fulländade "Antonius och Kleopatra" för att ånyo förlora den i "Coriolanus", hans mest titaniska tragedi, som också den lämnas ogenomförd. Och sin nästa tragedi "Timon av Athen" kommer han inte långt med utan låter han andra hjälpa honom med att göra till sin svagaste tragedi.

Dock lyckas han rädda sig ur de sista misslyckade tragediernas återvändsgränd med att helt förnya sig själv i "Perikles", detta fantastiskt förtrollande sagospel om de märkligaste mest exotiska intriger i östra Medelhavet; men samtidigt så märks det hur författaren har tappat sin dramatiska udd: han har blivit mera snäll än dramatisk. I "Cymbeline" har han redan givit upp: handlingen är oambitiös och perfekt, inget av hans dramer har en sådan teknisk perfektion i intrigspelet att uppvisa, och inget av hans dramer slutar i en mer överväldigande optimism, men här har han underställt människan Gud: människan är inte längre pudelns kärna. Hans vackraste sagospel är "En vintersaga" där en överväldigande tragik får ett gynnsamt slut trots allt, och så bjuder han oss farväl i "Stormen", ytterligare ett intressant nyskapande experiment som öppnar nya vägar och möjligheter för framtiden, men som på grund av dramaproduktionens upphörande aldrig fullföljs. Ödet vill dock att han än en gång ställer upp med "Henrik VIII", ett anmärkningsvärt försök till konsekvent realism, som av politiska skäl dock påtvingas ett falskt slut dominerat av grotesk chauvinism, varvid teatern vid detta uruppförande fattar eld och brinner ner till grunden. Man har försökt förklara Shakespeares plötsliga återvändande hem till hustrun för att aldrig mer återvända till scenen med denna händelse, varefter den mer sarkastiske Ben Jonson får behärska scenen bäst han vill.

Vi skall i fortsättningen försöka koncentrera oss på vad det är i Shakespearepjäserna som ger deras författare hans oomkullrunneliga position inom världslitteraturen.

Henrik VI.

Den första delen av Henrik VI behandlar huvudsakligen hundraårskriget i Frankrike och den främste engelske hjälten där lord Talbots tragiska öde: genom att inbördes träta redan börjat sprida sig mellan de engelska stormännen blir Talbot inte undsatt då han försvarar Bordeaux utan stupar där med sin son.

Andra delen skildrar konungens farbror Humphrey av Gloucesters tragiska slut genom sina fienders intriger. Som den svage konungens förmyndare är det huvudsakligen han och han ensam som upprätthåller enigheten i Englands rike, och när hans hustru med list lockas ut på att delta i trolldomsseanser och därpå angives och dömes som häxa följs sedan detta dråpslag mot hans ära av det skändliga lönnmordet på honom, som genast upprättar honom i konungens ögon. Men konungen är nu ensam, och ingenting kan längre förhindra att inbördeskriget bryter ut.

Den tredje delen är slutligen konung Henrik VI:s egen tragedi. Lärd och from intill naivitet är han oduglig som konung, och allt han gör endast förvärrar den politiska situationen. Han har redan störtats en gång och står inför ett stort militärt nederlag när han i akt 2 scen 5 får äran att stå för den första av de stora odödliga Shakespearemonologerna, och den scen som följer är skaldens första steg ut i evigheten. I all sin svaghet är konung Henrik en sällsynt vis man, och denna monolog är icke en galnings utan kommer från en som är klokare än hela världen. Man kan nästan säga att diktaren i denna monolog gör den historiska insatsen att han återupprättar den arme konung Henrik VI:s ära. Visare än någon politiker kommer här konung Henrik till slutsatsen av hur mycket bättre det är att inte vara politiker än att vara politiker. Och när han kommit fram till detta kommer en man från slagfältet dragande ett lik efter sig, och inför Henriks ögon upptäcker mannen att liket är hans egen fader. Kort därpå kommer en annan man från slagfältet dragande också han ett lik efter sig som han ämnar plundra, då han (inför Henriks ögon) upptäcker att liket är hans egen ende son. Och Henriks reaktion inför denna koncentration inom ett ögonblick av ett inbördeskrigs alla fador är: "Ack, hur mitt folk för dessa dåd skall harnas på sin kung och aldrig tröstat bliva!" Därmed tar han på sig ansvaret för hela inbördeskriget, han, som är den enda som icke velat det och som av stormännen och sin drottning ständigt bara makats undan från det politiska styret. "Har någonsin en kung sitt folk beklagat så? Er sorg är stor," säger han till de två förkrossade likskändarna, "men min är tio gånger större."

Sublim är även hans följande scen, då han undervisar de båda skogsvaktarna, som igenkännt honom som kung Henrik och därför ämnar överlämna honom till myndigheterna: "Se, hur jag blåser från mig detta dun, och huru luften blåser det tillbaka; det lyder villigt fläkten från min mun och viker genast för en annan fläkt, men styres jämt av den som starkast blåser. Ett sådant dun är menighetens lydnad." ("Such is the lightness of you common men.") En liknelse värdig en Kristus uttryckt av ett öde som är en försmak av kung Lear. Och här uppträder också diktarens mest överlägsna styrka i det fängslande bildspråket. Ingen är så full av metaforer som Shakespearediktaren, och det ger hans vingar sin eviga flykt.

Som mot-monolog uppträder så den blivande Richard III i akt 3 scen 2. Här avslöjar han sig för första gången som den han verkligen är. Hans fader var i första delen av Henrik VI ännu en ädel man, i andra delen blir han anstiftaren av inbördeskriget, och efter hans död visar sig sonen Richard ämnar driva det mörka intrigspel som han ärvt från fadern till sin spets. Men han är intelligent och resonerar konkret och måste med sina överlägsna gåvor och trots sina lyten väcka beundran hos publiken. Dock är han redan här fullkomligt galen. Den stackars Henrik VI ansågs som galen men var en from och beläst man medan Richard III just i sin hyperintelligenta planering av Englands historia är galnare än någon annan. Men

hans galenskap upptäcks för sent medan det behövs en sådan som denne författare för att Henrik VI skall bli aktad i stället för föraktad av historien.

Det är sällsamt att jämföra Christopher Marlowes "The True Tragedy of Richard Duke of York" med Shakespeares "Henrik VI del 3". Man finner scenen med de två likplundrarna helt färdig redan hos Marlowe med Henriks monolog och allt. Skillnaden ligger i språket: i den senare, slutgiltiga versionen är språket mycket högre utvecklat och utbroderat. Men det är hela skillnaden. Karaktärerna är redan helt färdiga hos Marlowe. För somliga framstår det som självklart att Marlowe senare byggt vidare på sin egen pjäs och fått den att blomma ut ordentligt under täckmanteln av Shakespeares namn. Alternativet skulle vara att Shakespeare nästan ordagrant stulit Marlowes pjäs. Frågan uppstår då om det vore en rimlig möjlighet att en så stor diktare som "Shakespeare" skulle ha kunnat göra sig skyldig till ett sådant nedrigt brott mot en kollega?

Richard III.

Samtidigt som Richard III är den första höjdpunkten i diktarens karriär så är det hans första kris. Genom hela trilogin om Henrik VI löper en enda ständigt framåtvisande röd tråd vars dramatiska intensitet oavbrutet stegras, men i Richard III tar legatobågen abrupt slut i fjärde aktens första scen, och vad som sedan följer är en ytlig genomföring. Den stora fjärde scenen i fjärde akten är trots sin oerhördhet blott ett vilande på gamla lagrar.

Man kommer inte ifrån att denna pjäs väl är den av alla Shakespearediktarens pjäser som vid sidan av den ungefär samtidiga "Titus Andronicus" mest erinrar om Marlowe. Vi finner här som huvudtema samma tema som Marlowe uteslutande ägnar sig åt i sina stora tragedier om Tamburlaine, Juden på Malta och Doctor Faustus: den himlastormande ambitionen. Till vad? Det är just det som är problemet. Ambitionsproblemet brukade Marlowe lösa genom en ganska effektiv formel: de stora himlastormarna gives helt fria tyglar och får härja och rasa precis hur mycket som helst blott de ofelbart störtas i fördärvet och ner i avgrunden i en stor fyrverkerisprakande final. Denna formel stöter i "Richard III" på nya oanade problem. Vad händer då egentligen "bakom kulisserna" i Richard III?

De första tre akterna är något av det mest lysande som skalden skrivit. Allt är övertygande, gripande och överväldigande väl konstruerat. Richard är en inkarnerad demon, han är summan av allt det onda som beskrivits i de tre delarna av Henrik VI och fulländningen därav, och skildringen av hans bana är ett virtuosprov utan motstycke, som kulminerar med den oslagbara scen som utgör tredje aktens avslutning, när Richard för syns skull i två biskopars sällskap och med bönbok i handen duperar borgerskapet till att utropa honom till konung. Denna scen uttrycker ett skarpt genomskådande inte bara av allt politiskt hyckleri utan även av den officiella kyrkligheten. Detta är ett av de få ställen där diktaren behandlar kristendomen, och han gör det i all korthet på ett sådant sätt att det inte blir mycket kvar av den.

Men sedan? Så långt har Marlowes formel fungerat bättre än någonsin, Marlowe excellerade ju i pjäs efter pjäs i att avslöja och avrätta allt vad religiös fåfänga heter, och ett mera bitande angrepp på den katolska kyrkan än hans "The Massacre at Paris" om Bartolomeinatten har väl aldrig skrivits före Voltaire. Men sedan? Fram till denna punkt har vi med författaren följt med Richards bana fullkomligt fascinerade av honom och förstummade inför hans demoniska personlighet. Författaren följer honom ända fram till tronens besittningstagande, Richard har nått toppen och kan inte nå längre, och där plötsligt överges han av alla inklusive sin egen diktare och blir lämnad helt ensam med hela sin envåldsmakts och dess grymhets totala tomhet och

ödslighet. Hans betagande demoni och karisma faller. Han är inte längre övertygande i sin absurda ondska. Läsaren måste fråga sig: kan en människa verkligen vara så helt och hållet ond? Är det möjligt? Och samma fråga måste den alltmer psykologiserande diktaren ha ställt sig inför den mest groteska scenskapelse som dittills frambesvurits på teatern.

Huvudpersonen är inte längre Richard utan alla hans offer samt hans unge kärke blivande överman Richmond. Den starkaste karaktären är inte längre Richard utan hans nemesis den alltjämt oroande Henrik VI:s änka Margareta, och detta skådespel är mera hennes tragedi än Richard III:s. Richard går under helt naturligt genom sin egen personlighets självdestruktivitet, och vi saknar honom inte, medan drottning Margaretas ohyggliga öden under tre långa tragedier här i den fjärde äntligen får sin genomföring genom att hon får utlopp för sin harm, som hela detta skådespel egentligen endast är ett uttryck för. Hon behärskar allas öden i denna tragedi medan ingen av alla dem som går under inklusive Richard själv kan styra sina egna liv som de vill.

I den andra delen av Henrik VI börjar den onda intrigerande ambition styra Richard III:s fader hertigen av York som sedan utbryter i inbördeskriget och som Richard är den direkta arvtagaren av och som han för till sin spets. Han är den politiske strebern, maktens ondska, inkarnationen av Macchiavellis enväldshärskare, en förstudie till Peter den store, Napoleon och Hitler, en omänsklig människa utan försonande drag. Det är första gången i litteraturen vi möter en sådan, även om förlagan redan finns i Marlowes "The Jew of Malta". Här fullkomnas detta politiska människomonster men blott för att sedan överges åt andras (Richmond & CO) likvidering medan författaren själv ej vågar gå i närkamp med honom, då han ej kan lösa onskans problem som mänsklig företeelse. Diktaren följer Richard till tronen men tar sedan avstånd från honom för att inte återkomma till detta onskans påfrestande problem förrän långt senare, som om diktaren fått det upp i halsen: onskan har blivit för ond i sin realistiska konkretisering för att längre kunna tillåtas fria tyglar ens på scenen. Författaren har alltmera börjat besjålas av en humanism som vill främja allt mänskligt, och då uppstår problemet: vad göra med det omänskliga? Det är ju också mänskligt, då det ju ändå uppkommer hos människan, och allt hos människan är ju mänskligt, eller hur? Alltså måste även det omänskliga vara mänskligt, eller? Det är Richard III:s experiment: en omänsklig politiker gives total frihet på scenen emedan han ändå är en människa, men omänsklighetens totala frihet kan inte tolereras av det mänskliga. Marlowe kunde konsekvent ge sina skurkar glänsande fyrverkerisprakande slut i deras nästan apotheosliknande sortier då han inte ansåg sig behöva skilja mellan mänskligt och omänskligt – det var inget problem för honom som rent och slätt dramatiker. Men Richard III är för omänsklig för att längre kunna tillåtas något hejdundrande apotheos. Han dör helt utan försonande drag efter en natt av bara mardrömmar som en ensidigt olycklig och osalig ande, och ingen saknar honom efter hans död. Skurken begravdes levande och författaren vill helst aldrig mer befatta sig med omänsklighetens olösliga problem.

"Titus Andronicus" är ett frossande i tragedin för tragedins skull och ett imponerande sådant, hela 12 av dess 17 huvudpersoner går en ond bråd död till mötes under spelets gång, men här är onskan i gestalt av juden Aaron snarare en mask än en karaktär, en typ mera än en person, och onskan i sig är här snarare ett medel till dramatiska effekter än ett mänskligt problem. I "Köpmannen i Venedig" dyker den effektfullt onda människan upp igen i Shylocks färgstarka gestalt, en direkt vidareutveckling av "Juden på Malta", men 'köpmannen' är och förblir en komedi trots sina mycket dramatiska scener och behandlar inte onskans problem med någon konsekvens. Onskan här är bara episodisk, som ett skämt att låta passera. Även "Julius Caesar" är i sitt oförljkeliga pathos icke ett skådespel som har någon tvekamp med onskan att uppvisa då alla dess personer och särskilt Brutus

och Cassius och den i verkligheten brutale Antonius, Ciceros mördare, är oförläppligt ädla; utan det första skådespel efter Richard III där diktaren vågar återkomma till det olösta problemet med den politiska ondskans makt är faktiskt "Hamlet".

Hamlet.

Vilken är Hamlets rätta undertitel? "En lektion i politik" eller "Politikens intighet"? Den skulle kunna vara bägge. Man kommer inte ifrån att det är en politisk pjäs, att skalden i den har sin stora uppgörelse med politiken och att han direkt avrättar den med att visa, att den enda som skulle ha dugt till politiker i pjäsen också är den enda som genomskådar politiken, den enda som är klart omöjlig att ha i politiken och den enda som politiken måste undanröja för att kunna förbli politik, ty sådan är nu en gång politiken.

Det politiska planet är inte det enda på vilket det råder motsatsförhållanden inom pjäsen. Det är ingen solklar tragedi som "Titus Andronicus" och "Romeo och Julia", ty hela andra akten behärskas totalt av den praktfullaste narr diktaren frambringt – Polonius, hovman i kvadrat, som aldrig varit något annat och icke kan något annat, en mästare i att buga sig och som bugat till sig all självrespekt världen känner och som endast Hamlet genomskådar såsom pajas. Och av en egendomlig tillfällighet är också Polonius den enda som har någon förståelse alls för vad Hamlet i sina drifter egentligen menar. Tragedin tar bestämt kurs mot tragedi först när Polonius dödas – av misstag. Ännu kan allting bli bra, och det menar till och med kungen. Inte ens Ofelias tragiska vansinne och druckningsolycka gör tragedin ofrånkomlig, och ännu i femte akten uppträder en ny narr som hotar befästa komedin i det hela – den obetalbare påfågeln Osric. Men, tyvärr, politiken tar hem spelet, och därför blir spelet en tragedi. Och politiken är kungen och alla hans intriger och förgiftningar, den högsta makten, som ingen tror något ont om förrän när Hamlet får uppenbarelser genom sin faders vålnad, som försätter honom i den prekära ställningen att han ensam vet vilken niding och mördare konungen egentligen är. Och han saknar bevis.

Han får beviset genom teaterföreställningen i tredje akten, den underbaraste peripeti som teaterhistorien känner. Han får kungen att avslöja sig själv och sitt dåliga samvete genom att framför hans ögon iscensätta det mord som han begått, men fortfarande saknas konkreta bevis. Hamlet får sin övertygelse om konungens skuld definitivt grundmurad men saknar fortfarande konkreta bevis.

Till slut får han beviset när drottningen dricker det förgiftade vin som kungen blandat åt Hamlet och när Laertes erkänner att kungen förgiftat även värjspetsen åt Hamlet. Då först har Hamlet den lagliga rätten på sin sida i form av ovedersägliga bevis, och då först kan han utan att tveka avrätta sin faders mördare – men då har den skyldige redan lyckats förgifta även honom till slut. Alla går under i den politiska centralmaktens ruttonhet, utom åskådaren utan talan Horatio och den neutrale outsidersn Fortinbras.

Varifrån har diktaren fått allt detta? Hur mycket har han lånat, och hur mycket har han bidragit med själv? Denna fråga är högst väsentlig. Liksom samtliga sina dramaintriger har han hämtat även denna från en annan författare, och dock är denna pjäs kanske den som han mest har satt sin egen prägel på.

Den isländska sagan om prins Hamlet är upptecknad av Saxo Grammaticus och är där en otvetydig komedi, ty prins Hamlet dör inte utan gifter sig med sin Ofelia och blir kung. Hela dårskapsförloppet står hos Saxo, dramatikern har till och med lämnat Saxos bästa poänger i den saken utanför sin pjäs, och även besöket i England finns hos Saxo och är betydligt utförligare och intressantare där än hos

engelsmannen. Vad som inte finns hos Saxo är vålnaden, Ofelias öde, Laertes' tragedi och Hamlets melankoliska monologer om döden. Således kan allt det komediartade i handlingen betecknas som lån från Saxo samt endast allt det tragiska vara diktarens eget. Vad som dock är allra mest personligt i detta skådespel är episoden med teatern inom teatern, Hamlets dialog med skådespelarna och hela den makalösa peripetin i tredje akten som i blyxtbelysning förklarar för konung Claudius att hans brorson vet det värsta om honom, att han är hans dödsfiende, och varför han genast beslutar sig för att göra sig av med honom, vilket visar sig vara lika svårt för honom som det är svårt för Hamlet att angripa Claudius innan han har säkra bevis. Claudius, den politiska makten, avslöjar ständigt sin totala rättsbankrutt genom att aldrig tveka inför att handla rättsvidrigt och godtyckligt, medan Hamlet, den farlige dåren som förklaras omyndig, just genom att i det oändliga vägra ta lagen i egna händer fastän han vet hur skyldig Claudius är förrän han har demonstrerbara bevis, därigenom bevisar att han är den som kan handskas med rättvisan. Och när han har bevisat det har han gjort sin plikt och kan gå. Genom att låta honom dö ger författaren skådespelet dess formella fulländning och en oantastlig avslutning. Hamlet dör på rätta stället mitt i sin och rättvisans moraliska triumf och lyckas i sin dramatiska fullträff genast göra sig universellt saknad.

Men för att återgå till Hamlets dialog med skådespelarna, så är detta det första testamente till teatern och eftervärlden som dramatikern skriver. Han skall sedan under årens lopp skriva många. Dessa är hans senare tragedier, och det sista av dem är "Stormen". Ändå har han ännu efter den mer att säga, vilket han säger i Henrik VIII men kommer av sig.

Ingen pjäs är så berömd, så omskriven, så analyserad och så olika uppfattad som "Hamlet", och till detta skulle jag vilja ge som förklaring, att ingen pjäs har så mycket skrivet mellan raderna. Vad är det då som mest står skrivet mellan raderna? Vi finner det mesta av detta i Hamlets talrika monologer – "O att den Evige ej hade stadgat sin lag mot självmord!", "den enes död den andres bröd, så är all världens gång," "Vi göda alla andra kreatur för att göda oss själva, men oss själva göda vi för maskarna," – en oändlig aptitlöshet på livet, en oändlig leda vid världen, en oändlig överlägsenhet över världslighetens dödlighet och fåfänga, i vilken den enda boten för ensamhet är trösten hos en vålnad.

Diktaren kämpar i detta drama från början till slut med alla tänkbara onda och dunkla krafter – först och främst det politiska maktspelets eviga ruttenhet, över vilken han vinner seger genom Hamlets slutgiltiga oantastliga genomdrivande av rättvisa, i andra hand sitt eget svärmod i form av alla Hamlets självmordsmonologer och livsfientliga kvinnoförakt, vilket problem icke avgöres, och i tredje hand med det övernaturliga i form av vålnaden, som direkt (liksom i Grette Asmundssons fall) resulterar i Hamlets överspändhet och den galenskap som icke kan vara enbart förställning. Hamlet kan förställa sig, men hans diktare kan det icke, ty han är för ärlig.

Men det står hur mycket som helst mer skrivet mellan raderna. Pjäsen är författarens mest juridiska – juridiken är ett ständigt återkommande ledmotiv i de flesta Shakespeare- och Marlowepjäser, men i ingen pjäs tillspetsas det rent juridiska tänkandet så som här. Ingen av alla de shakespeareska rollfigurerna har en klarare rättsuppfattning än Hamlet – fastän han vet exakt hur skyldig Claudius är vet han att han juridiskt inte har någon rätt att ställa honom till svars förrän han äger de konkreta bevisen – även om han egentligen bara är medveten om detta omedvetet, ty detta resonemang konkretiseras aldrig.

Här återkommer vi även till upphovsmanfrågan. Varken Marlowe eller Shakespeare var juridiskt utbildade, medan både William Stanley och Francis Bacon var renodlade jurister. Båda dessa var dessutom väl bevandrade i de politiska och framför allt de kungliga turerna i England med förgiftningar och halshuggningar

ofta förekommande bland dem som stod tronen närmast. Den första versionen av "Hamlet" ("Prinz Hamlet") skall på tyska ha använts redan i Tyskland och Danmark på 1580-talet då William Stanley kan ha deltagit i dess framförande, och pjäsen förräder klart intim kännedom om förhållanden vid det danska hovet, där det faktiskt förekom hovmän vid namn Rosenkranz och Guildenstern och där kung Fredrik II, som invigde Kronborgs Slott 1585, lät skjuta salut till sina tömda bägare. Det ligger nära till hands att anta att såväl Edward de Vere, earlen av Oxford, Stanleys svärfar, stor teateramatör och diktare med eldfångt humör, som som ung man mördade en betjänt hos sin förmyndare statsminister Burghley i tron att det var Burghley själv (som anses utgöra förebilden till Polonius) som hans svärson William Stanley, (som i egenskap av hennes kusin kunde ha blivit drottning Elisabets efterträdare som monark om han inte avstått från kronan själv 1603 när den definitiva versionen av Hamlet kan ha skrivits) och även Francis Bacon, (som mycket väl kan ha tillagt åtskilligt till slutversionen i "The First Folio" som dess redaktör, då faktiskt mycket bevisligen har lagts till efter Shakespeares död,) kan ha haft åtskilliga fingrar med i det samlade diktandet av "Hamlet".

I "Othello" skall vi se hur den mångfacetterade diktaren tar i tu med sin fientliga inställning till livet och till kvinnorna, och i "Kung Lear" skall vi se hur han tar det mänskliga fenomen kallat vansinne under närmare behandling.

Othello.

Besestrar diktaren i "Othello" sin fientliga inställning till livet och till kvinnorna, som han i "Hamlet" besegrade politikens rutenhet? Svaret måste bli nej. I motsats till "Hamlet" är "Othello" alltigenom djupt tragisk; komedi och optimism får ingen chans. I "Hamlet" får skurken till slut sitt rättvisa straff, men i "Othello" mördas och dör de tre bästa: de oskyldiga kvinnorna Desdemona och Emilia och slutligen Othello själv, den ädlaste karaktär som diktaren danat, medan Iago, den ende skurken i pjäsen och den värsta skurken i hela diktarens värld, klarar sig utan en skråma, hånler åt förödelser han åstadkommer och tiger spotskt med den hemlighet, som världen med Othello alltsedan dess oupphörligt spörjt honom om: varför gjorde han det? Och med Iagos ohyggligt sardoniska tigrande om sin onskas innersta hemlighet slutar pjäsen.

Den är Ibsensk i sin presentation av problemet utan att erbjuda en lösning; så grym som diktaren är i denna pjäs mot livet och publiken var sedan Ibsen för jämnan. Men här är problemet dessutom det vanligaste, mänskligaste och djupaste av alla, nämligen kärlekens baksida.

Denna kärlekens baksida har ingen makt med Othello i kvinnors närhet; det våld som han slutligen övar mot Desdemona måste han forcera fram, med ett undantag: den fruktansvärda örfilen i fjärde aktens första scen mitt framför ögonen på Venedigs beskickning: denna örfile kommer så oväntat och så brutalt, att vid varje uppförande av denna pjäs hela publiken känner den och rycker till i sina stolar. Realismen är starkare i denna pjäs än i någon av diktarens andra dramer, vilket mycket beror på att också intensiteten hos diktaren här är som starkast. Detta är skaldens pendang till Euripides' "Backanterna": hans mest upprörande, gåtfulla, verkningfulla och bittra pjäs, en pjäs vars yttersta budskap är: "Se och frukta och forska inte i saken." Vi blir vittnen till hur två män tillsammans (Iago och Othello) frossar i sin självdestruktivitet, scenerna med de två ensamma tillsammans är konsekvent de mest laddade, Iago njuter av realiserandet av sin infernaliska plan, och skickligt förstår han alltför väl att även Othello icke är mer än bara en man, att även han kan njuta av att odla sina infamaste tankar. Tillsammans krossar de det ljuvligaste de äger, nämligen det ideal som Othello ser i sin hustru och som Iago inte kan tåla, Iago

visar vägen medelst sitt hat, och Othello följer moroten blint som åsnan vid brunnen. Varför är människan självdestruktiv? Detta är den yttersta frågan i dramat som Iago till slut besvarar med sin hånfullt triumferande tystnad: han vet det men avslöjar det icke, och det gör honom mera djävulsk än vad någonsin Lucifer, Satan eller någon annan djävul någonsin var.

Desdemonas karaktär är egentligen svag i all sin fromma godhet medan Emilia av kvinnorna är avgjort intressantast. Hon känner männen och väntar sig inget gott av dem: "De äro magar alla, maten vi. Snålt oss de sluka; när de blivit mätta spyr de oss ut." Mera realistisk kan en kvinna knappast vara i sin syn på männen. Hon är också pjäsens synnerligen väsentliga nyckelroll i det att hon kvinnligt omedvetet förmedlar den fatala näsduken och icke avslöjar sanningen om den förrän när det är för sent. Dock är hon inte ond som Iago, fastän hon är hans hustru, utan hon är bara den enda kallt realistiska personen i hela pjäsen: "Ömt må de oss bemöta, eller höra: Av *dem* vi lärt det onda som vi göra." Och därigenom är hon kanske just pjäsens förklaring: hon är den enda som kan handskas med männen och kärleken på rätt sätt. Problemet är, att en kvinna som handskas med mannens kärlek så rutinmässigt kan man inte älska. Förnuftet är kärlekens död, medan kärleken aldrig producerar så högt flammande lågor som när, i Othellos fall, dess värsta avigsidor odlas som mest.

Och därför kan vi icke döma Othello för mordet på Desdemona, ty, som han själv säger, han är blott en man som älskat outsägligt.

Mycket av realismen i "Othello" kan bero på att pjäsen faktiskt har verklighetsbakgrund, om dock pjäsen avviker något från verklighetens skeende. I verkligheten var Iagos motiv solklart och självklart: han älskade själv Desdemona, försökte komma åt henne men blev avvisad, varpå hans stolthet aldrig kunde komma över att han blivit ratad av en vacker kvinna för en negers skull. Han lyckades i sin grymma hämnd sedan få Othello till att mörda Desdemona medan han själv hjälpte till: de lyckades välta en vägg över henne så att hon krossades. Iago åkte fast för brottet och dog under den tortyr som vidtogs för att få fram sanningen. Även Othello torterades men överlevde utan att ha avslöjat hela sanningen och frikändes och fick leva vidare om dock vanärad för livet. Diktaren har alltså tämligen fritt handskats med ett explosivt verklighetsunderlag, och både Iagos, Emilias och Othellos karaktärer i pjäsen är helt diktarens egna konstruktioner. I verkligheten var både Iago och Othello skurkar och skyldiga till mordet medan diktaren har förädlat Othello nästan in absurdum för sina egna syften, troligen dels för att höja dramatiken men kanske även i självbekännelsesyfte. Det får vi liksom Iagos hemlighet i pjäsen aldrig veta.

Låt oss fort lämna denna avgrund och ägna oss åt nästa.

Kung Lear.

Kung Lear är det mest gripande, mänskliga och djupa drama som någonsin skrivits. Lears patos är det första i litteraturhistorien som i kraft och mänsklighet överträffar Odysseus'. Som inget av diktarens övriga dramer överskrider Kung Lear alla gränser, Lears förtvivlan är så universell att endast de atlantiska hedarnas värsta stormar kan tjäna som illustration till den, och alla bihandlingar i dramat har den yttersta funktionen att med sina tragedier ackompanjera och förhöja den centrala tragedin som är Lears. Och den märkligaste av dessa uppbärande och förhöjande biroller är den ende som står helt utanför alltsammans: narren.

Ingenting gör denna tragedi så universell som dess komiska sidor. När Lear tillsammans med narren och dårhushjonet Tom ställer till med skenrättegång under bar himmel mitt i öppen storm ute på heden mitt i natten så är komiken i denna situation så absurd att tragiken därigenom blir sju resor starkare. Och vilket

fruktansvärt angrepp på hela det samhällseliga etablissemanget är icke denna pjäs! Dess huvudtema är politiskt kaos, som diktaren från akt till akt och från scen till scen ständigt lyckas och, misstänker vi, njuter av att ytterligare förvärra. Vi tror och känner med säkerhet att det värsta som kan hända har hänt i och med att Gloucester får sina ögon utstuckna i slutet av tredje akten, men först där inleder tragedin sin riktiga rullning utför. Hela inbördeskriget återstår i vilket det goda partiet förlorar och vilket leder till att Lear återfinner sin förlorade dotter blott för att nödgas få henne strypt för sina ögon....

Men då har diktaren redan skenat iväg med sig själv och gått för långt. Denna tragedi skulle ha kunnat bli världslitteraturens allra största om diktaren hade velat det. Men den viktigaste bifiguren i skådespelet som är narren försvinner efter tredje akten, och hans frånvaro i fortsättningen blir alltför påtaglig. Ty det att han försvinner berövar tragedin dess balans, den komiska motviktens uteblivande till fasorna leder till att tragedin blir mera ensidigt rå och grym och förfärlig. Med Lear behövde vi narren så innerligt väl, och utan honom kan sedan tragedin inte mera andas. Det mänskliga drunknar i grymheten, och vi kan varken förstå varför eller acceptera att diktaren ville ha det så.

Samtidigt som detta är hans digraste tragedi är det hans enda renodlade familjedrama. Lear förskjuter av misstag den enda av sina döttrar som är god, blir själv förskjuten av de andra två som han hoppades på, och slutet blir att han förlorar alla tre. Förlagan till pjäsen är ett antal äldre versioner i vilka dock Lear inte blir galen. Det förekom ett autentiskt fall 1603, där två döttrar till en viss Sir Brian Annesley, lady Sandys och lady Wildgoose, försökte få sin far förklarad sinnessjuk så att de kunde överta hans egendom. Han hade en tredje dotter som hette Cordell som gick emot sina systrar och överklagade sin fars ärende till högsta domstolen. Man tror att författaren kan ha påverkats av denna historia till att accentuera tragiken med att göra Lear galen.

Men vad är då sista slutligen Lears vansinne? Jo, det är den politik som han är född till och som han inte slipper så länge han lever. Liksom de flesta av skaldens starkaste pjäser är även denna impregnerad av maktens, politikens och juridikens problematik.

En intressant tolkning av pjäsen är att den skulle vara ett utslag av politisk desorientering och ett första symptom i världslitteraturen på en kommande framtidens demokratisering av samhället, då pjäsen konsekvent samtidigt avrättar enväldet som den i Lears gestalt försvarar det. Man har försökt se Lear som symbolen för den gamla autokratiska världsordningen och Kent och Edgar som framtidens demokratiska representanter på samma sätt som man iklätt den gamle Fjodor Karamasov en liknande roll som Lears gentemot sina söner Dimitrij, Ivan och Aljosja. Man kan inte bortse från möjligheten att se denna pjäs som ett preludium till de kommande brittiska fasorna under Charles I Stuarts regering. Det är då intressant att konstatera att Lear i egenskap av suverän härskare är sin egen värsta fiende, då han själv demokratiserar sitt land genom att skifta det mellan döttrar och svärsöner, själv med landet blir lidande av denna revolution och sedan själv är den som hårdast avrättar allt vad överhet heter. "A dog's obeyed in office" – "en hund i myndighet klädd är lydd" – det är Lears, den högste konungens slutliga definition på världsordningen. Redan tidigare i pjäsen har författaren konstaterat att värre kan det inte bli, och det har mänskligheten med honom konstaterat om sin samtid alltsedan dess, och det gör alla människor än idag. Å andra sidan så är väl just denna botten vad man måste nå insiktsmässigt för att sedan kunna göra situationen bättre.

Macbeth.

Macbeth skiljer sig strängt från förelöparna Hamlet, Othello och Lear. Borta är de stora självutgjutelserna, svunnen är den gigantiska passionen, och patoskällan är förbrukad. Vad återstår? En hög höststämning. Macbeth är diktarens strängaste drama. Det är hans kortaste och mest koncentrerade och ändå samtidigt hans grymmaste tragedi. Känslornas svall i långa prosascener har avtrubbats och förstummats av en ohygglig erfarenhets bittra självbehärskning. Någoting har dött inom diktaren. I Macbeth uppträder en cynisk känslökyla som vi aldrig tidigare kunnat tro denna skald om. Denna nya bisterhet är direkt avskräckande och distansierande. Aldrig har diktaren varit så oåtkomlig och gåtfull som han är i detta makalöst sköna teaterstycke där han gömmer sig i en blodig dräkt av grymhet utan måtta.

Macbeth är ett mysteriespel och diktarens enda. Från den stund då Macbeth första gången lystrar till häxorna går han sedan oavbrutet som i trance, och denna sömngångaraktiga inbillade säkerhet sprider sig till hans fru. Hurdan är deras kontakt med varandra? Ambitionen förenar dem, men de har inga barn, och de umgås inte mycket. Det verkar som om de ständigt talar förbi varandra. De bedrar sig själva. Bara ambitionen tycks förena dem och dessutom ytterst tillfälligt; ingenting skiljer dem åt så mycket som Macbeths karriär och storhet.

Koncentration och behärskning dominerar detta drama, men en av de få prosascenerna belyser just herr och fru Macbeths nästan omedvetna trance-gående uppför maktens blodiga eriksgata. I en av de få självutgjutelserna visar lady Macbeth hur hypnotiserad av sitt öde hon och maken i själva verket är. Ödets makt har fört henne så långt från förnuftets värld att hon går i sömnen och varken vet vad hon säger eller gör. Sömngångarscenen är kort men en av de starkaste, och ingen scen avslöjar maktens rätta natur så som den. Människan kan aldrig styra makten. Det är alltid makten som styr människan.

"Och som ni vet är säkerhet de dödligas största fiende," säger ödet självt till sina systrar, och det är dramats sensmoral. Macbeth bygger upp sin säkerhet allt solidare och varken anar eller märker att ju solidare han befäster den, desto lösare blir grunden. I femte aktens scen 3 och scen 5 är han så fullkomligt säker att till och med hans hustrus död genom självmord lämnar honom fullständigt likgiltig. Ingenting kan ändå längre rubba hans politiska säkert befästa cirklar som är så tunga att världen dignar under dess kedjor vilket han struntar så totalt i att han inte bryr sig om att publiken alltför klart hör hans döda hjärtas innersta tankar: "En skugga blott är livet, en stackars skådespelare som gör sig till en timmas tid på scenen och som så glöms bort. Det är en saga berättad av en dåre, låter stort, betyder intet." Det är vad diktarens karriär har kommit till: intet. Inte ens blodigheter, skändligheter och våldtäkter värre än alla orgierna i Kung Lear kan längre rubba Macbeths cirklar. Och just då faller han när han ställs inför det omöjliga faktum att Dunsinans skog faktiskt kommer vandrande mot honom. Och hans fall blir stort.

På sätt och vis lyckas diktaren i Macbeth genomföra vad han aldrig genomförde i Richard III. Han är med Macbeth intill slutet, han analyserar nästan vetenskapligt denna brottslings innersta och låter hans själ till och med behärska sina fiender med den skräck som är hans ständigt allt tyngre vibration. Inte förrän Macbeths huvud lyckligt är avskilt från hans kropp kan vare sig publiken eller Macbeths fiender äntligen andas ut.

Vi har här icke berört alla de svindlande skickligt konstruerade detaljscenerna. Den kanske starkaste är själva peripetins markering i akt 3 scen 4 då Macbeths festtaffel äger rum och den nyss mördade Banquo kommer och visar sig för Macbeth och för ingen annan i salen. Vålnaden till och med tar plats i Macbeths egen stol varför denne inte kan sätta sig, vilket inte någon av de församlade storherrarna kan

fatta. Medan Macbeth i fasa stirrar på den mördades "tjugo dödliga sår i sin hjässa" försöker hans fru ansträngt lätta stämningen med att förklara att hennes make bara har ett anfall som går över, vilket det också tycks göra, och även Macbeth rycker på axlarna åt det när vålnaden är borta, stämningen tycks vara med nöd räddad, när den totalt och ofrånkomligt förstörs på nytt med att vålnaden kommer tillbaka en andra gång....

Vi kan inte heller låta fjärde aktens avslutande scen passera obemärkt förbi. Det är den längsta scenen i hela dramat och den märkligaste genom att den tvärt kontrasterar mot dramats ödslighet och grymhet genom den innerliga mänskliga värme och det ädelmod som här för enda gången bryter fram. Scenen mellan Skottlands tronarvinge i exil Malcolm och riddaren MacDuff, som vi just i scenen innan har fått se hur han ovetandes har blivit av med maka och son, där Malcolm prövar MacDuff och bekänner alla sina tvivel på sin uppgift och hur MacDuffs omutlighet endast hjälper honom att komma över sina tvivel, är himmelskt ädel. Det är den mänskligt högsta och ädlaste scen som diktaren dittills har skrivit. Och den allvarliga oövervinneligt höga moralen är vad som är frukten av diktarens mest utstuderade onda drama Macbeth. Problemet Richard III har äntligen åtgärdats – Macbeth har givits fullaste frihet och fått blomma ut i hela sitt hänsynslösaste godtyckes absoluta grymhet, hans karaktär har genomförts, och han har fått sitt helt logiska slut. Richard III-Macbeth är äntligen färdig och död.

Coriolanus.

Vi har hittills icke gått närmare in på någon av hans tidigare romerska tragedier – den drastiska Titus Andronicus, den fulländade klassikern Julius Caesar där Brutus och Antonius är de oförglömligaste huvudpersonerna, och den gränslöst vackra och harmoniska Antonius och Kleopatra. Men Coriolanus liknar icke någon av dessa och inget annat tidigare drama av diktaren heller.

Denna tragedis mest frappanta egenskap är dess helgjutenhet. Den är som huggen på stunden ut ur ett enda massivt och glänsande felfritt och bländande mjölkvitt marmorblock, ungefär som Michelangelos Pietá Palestrina, och denna enhet i dramat ger det en kontinuitet som är makalös. Dramat är i motsats till alla hans övriga dramer icke polyfont utan har ett enda tema att uppvisa som går rakt genom hela pjäsen och vars legatobåge icke bryts förrän i och med att huvudpersonen för första gången icke följer sin egen intuition och vilja utan lyder modern, vilket blir hans undergång. Och huvudpersonen, denne utomordentlige nationalhjärte, som hyllas lika varmt i fiendestaden Antium som i Rom, och som slutligen åstadkommer fred mellan dem, är tragedins enda offer. Vem är då denne Coriolanus, som hela tragedin uteslutande sysselsätter sig med från början till slut vare sig han själv är närvarande i handlingen eller inte?

Man skulle kunna säga att detta är diktarens enda genomförda studie i det gamla grekiska ämnet hybris, då Coriolanus skulle kunna anklagas för högfärd vilket han får stå sitt kast för, men detta är icke hela sanningen. Man skulle kunna säga att det är diktarens enda behandling av temat "övermänniskan", vilket inte heller är helt sant, då Coriolanus dock sista slutligen visar sig vara alltför mänsklig. Ej heller är Coriolanus diktarens mest osympatiske huvudperson då hjälten dock onekligen från början till slut är alldeles förbannat ärlig. Nej, det enda felet med Coriolanus och det enda som han faller på är att han är för stor för scenen och sin omgivning.

Den första akten beskriver hans storartade insatser i kriget mot volscerna som han belönas för genom äretiteln Coriolanus och rangen av konsul. Men för att bli konsul måste han följa de politiska reglerna, och dessa finner han så ruttna att han vägrar att göra det. Sålunda fråntages han sin konsultitel så fort han har fått den,

vilket utlöser ett häftigt gräl i senaten under vilket han bryter mot den heligaste av alla politiska regler, nämligen att man aldrig skall säga vad man tänker. Men han säger vad han tänker varpå naturligtvis politikerna använder hans egna yttranden emot honom och får honom dömd för förrädiska avsikter, (vad som idag skulle kallas anti-amerikanism eller anti-sovjetism,) varpå Coriolanus inte är onaturligare än att han blir förbannad över Roms otacksamhet för de tjänster han har gjort staten och går till fienden för att ställa sina tjänster till dessas förfogande i stället och få hämnd på Rom. Och en så väldig krigare är Coriolanus, att när Rom får höra att han gjort gemensam sak med volscerna så grips hela Rom av fruktan och panik, och vi kan icke tycka annat än att det är rätt åt Rom och dess dumma avundsamma och småaktiga, fåfänga och kortsynta politiker.

Slutligen bönar Coriolanus' egen mor hos sin son och ber honom att uppgiva sina krigiska avsikter, och hennes argument är, att om han besestrar Rom han främst då kommer att störta sin egen hustru, son, moder och alla Roms kvinnor i olycka och vanära. Inför detta argument mjuknar denne diktarens hårdaste gestalt och smälter han som snö. Han stiftar fred mellan Rom och volscerna, vilket dessas härförare Aufidius blir mycket missnöjd med. "Skulle han leda oss till Roms portar och ge oss staden och sedan bara rycka bytet ur våra händer och komma undan med det?" resonerar Aufidius. "Nej, aldrig!" sluter han och kontaktar några skumma yrkesmördare. Även Aufidius visar sig vara liten mot Coriolanus i det att han helt bortser från Coriolanus' berömliga utslag av vanlig mänsklighet och hans beundransvärda upplösande av kriget i fred. Aufidius känner sig lurad på det som han kunde ha fått genom kriget. Och därigenom blir Coriolanus slutligen mördad just när freden blivit ett faktum, och därmed slutar pjäsen abrupt, alltför abrupt. Vi får varken se och höra Coriolanus' mors och familjs reaktion på hans fränfalle eller hans bästa vän Menenius' eller ens den romerska senatens. Coriolanus dör, och därmed dör hela pjäsen, och liket smusslas alltför fort bort. Det är nästan som en antiklimax.

Ändå är denna pjäs diktarens nästnäst största efter Hamlet och Richard III, och den är skickligare skriven än någon av dessa. Bara inledningsscenen där Menenius talar till folket på blankvers medan folket konsekvent bara talar prosa är ett mästerligt påfund, som han vidareutvecklat från "Julius Caesar". Och så skickligt är blankversen och prosan blandad genom hela pjäsen att man svårligen märker när de avlöser varandra. Och av alla diktarens tragiska rollskapelser är på något sätt Coriolanus den mest tragiska, genom att han är så ärlig och ädel att ingen kan med honom, genom att han är så klok och förnuftig att ingen kan förstå honom, genom att han är så ljus att den normala mänskliga låghetens mörker måste ta livet av honom, och genom att han är så politiskt klarsynt att han får samtliga politiker till sina fiender. Och han ensam går under medan hans samtliga fiender och avundsmän klarar sig. Och fastän diktaren i en tragedi aldrig har skördat så få offer som här, så har denna tragedi en mer titanisk resning än någon av de tidigare. Vi saknar endast pricken på i-et i slutet.

Timon av Athen.

Vare det nog sagt om den stackars Timon, att genom honom tömmer diktaren ut de sista resterna av sin galla, och utsläppet är inte dåligt. Det paradoxala med denne ultramisanthrop, som verkligen anstränger sig för att bli hatad av alla, är att han är oändligt sympatisk. Det är omöjligt att inte tycka om honom, ty i allt sitt rasande människohat är han dock alltigenom en ytterst levande människa som, hur mycket ont han än talar, dock aldrig kan göra någon något ont.

Detta är även diktarens intelligentaste tragedi som avslöjar hans djupa människokännedom oöverskådlig och oöverträffbarhet. Ingen har skådat så djupt in i människornas hjärtans djupaste och farligaste skrymslen som denne diktare utom Dostojevskij. Mot Shakespearediktarens människokännedom och hänsynslöst skarpa men samtidigt alltid konstruktiva psykologi står sig en sådan som Goethe, som ibland ansetts som en fortsättning på Shakespeare, tämligen slätt och nästan som en nära bankrutt dilettant.

I Timon har diktaren chansen att en gång för alla verkligen avrätta hela människosläktet, men liksom Alkibiades håller upp inför Athens murar, liksom Coriolanus inför Roms, så visar sig Timons testamente, den ominösa gravskrift som vi fruktat att få se i fem scener innan vi äntligen får höra dess ord, vara oförargligheten själv i sin arga men sympatiska tvetydighet.

Och vad betyder detta diktarens sista tragedis sista testamente? "Sök inte mitt namn – jag heter Timon." Vilken nyckfull paradox! "Banna mig så mycket du vill, men lämna mig i fred." Han är död, men genom sitt testamente gör han anspråk på att få fortsätta hata människorna för evigt, vilket vi får all frihet att banna honom för så mycket vi vill, men vi får icke göra det så att han hör det.

Intet antikt orakelspråk är så gåtfullt som detta. Driver han med oss? Ja, det är just vad diktaren gör. I Timons ursinniga eviga människohat ligger i själva verket en lika oändlig människokärlek så väl kamouflerad att vi kan tycka om Timon för den utan att känna igen den. Vi känner av den utan att kunna se eller kunna definiera den. Genom Timon av Athen lurar diktaren på publiken en intim kärleksförklaring till densamma så subtil och fin att vi aldrig har kunnat fatta den. Och därigenom blir Timon nyckelspelet till diktarens sista skapande period, som ser de fyra sagospelen komma i dagen.

Låt oss inte här gå in på vad som är äkta och vad som inte är äkta i "Timon". Det är alltför tydligt att vissa Alkibiades-scener inte är av vår diktare, men för övrigt är det svårt att skilja blandningen i bronzen åt då den är så nyckfullt och intrikat sammangjuten. Dock är ingen av diktarens karaktärer så konsekvent helgjuten av honom själv och samtidigt så utsökt svårt och väl utmejslad som denne Timon, vars paradoxala dubbelhet säkert är en av de främsta nycklarna vi har till diktarens egen personlighet.

"Timon" publicerades inte förrän genom "The First Folio" 1623, och somliga har velat göra gällande att pjäsen kan ha varit den allra sista som diktaren skrev. 1621 blev Sir Francis Bacon offentligt vanärad genom att efter en lång politisk och juridisk karriär i kronans tjänst plötsligt fällas av kungen för en bagatell och tilldömas ett skadestånd på 40,000 pund, en oerhörd summa på den tiden, och berövas nästan alla medborgerliga rättigheter inklusive den att få visa sig offentligt. Straffet mildrades efter hand och skulden efterskänktes, men likväl var det om något en Timon-situation som skulle ha kunnat motivera författandet av denna diktarens mest värtaliga och intelligenta pjäs som har det minsta antalet kvinnoroller att uppvisa – pjäsens enda damer är Alkibiades' fnask. Sir Francis Bacon var ökad för sin homosexualitet. Dock menar de flesta att "Timon" skrevs före alla de fyra sagospelen, men både "Kung Lear" och "Timon" verkar nästan profetiska när de ses mot det öde som blev Sir Francis Bacons, sin tids främsta filosof i England.

Så följer den sagoskimrande bagatellen "Perikles", ett trollspel i sin vackra mirakelkrönika av ofattbara sammanträffanden och lekfulla ödesmekanismer, och "Cymbeline", där diktaren kapitulerar inför Gud, åtföljt av "En vintersaga" där han resignerar och "Stormen" där han bjuder oss farväl. Men han har en sista tragisk roll att spela i skepnaden av en fallen kardinal, som är gripande och imponerande och även nästan profetiskt för tankarna fram till åtskilliga öststatskardinalers öden under Stalinterrorn efter andra världskriget; men för övrigt är det om det sista skådespelet "Henrik VIII" bara att säga, att ju mindre sagt om det, desto bättre, ty själv säger

skalden däri icke vad han borde säga. Om fallet Thomas More och dennes avrättning säger han inte ett ord, om Henrik VIII själv säger han inte ett ont ord, och den katolska kyrkan faller han utan att rynka på ögonbrynen och utan att syna reformationen det minsta i sömmarna som en vanlig god okunnig och kategorisk partisk protestant. I "Henrik VIII" är allt det borta som vi hunnit lära oss att älska hos denne diktare, det var synd att han lånade sig till att skriva den pjäsen, och kanske var mer än bara människor missnöjda med den eftersom dess premiärteater brann ner till grunden vid premiären. Och skådespelaren Shakespeare själv förstod vinken och återvände aldrig mer till sin scen.

Naturligtvis har ändå Henrik VIII ett betydande värde genom sin ambition att verkligen åskådliggöra hur det egentligen gick till med Buckinghams och kardinal Wolseys fall under Henrik VIII bland flera andra, och det är tämligen säkert att andra författare, troligen Beaumont & Fletcher, deltog i pjäsens författande. Ytterligare en pjäs existerar där troligen vår diktare har deltagit med några sista insatser: "Two Noble Kinsmen" är en dramatisering av Chaucers "The Knightes Tale", den första och största av Canterburysägnerna, och det är mycket märkligt att denne skald, som kan ha varit Christopher Marlowe från Canterbury, då skulle välja att avsluta sitt dramatiska livsverk med just en dramatisering av det främsta verket av den enda andra store Canterburyskalden.

Avslutning.

Har vi slutligen nått fram till diktarens egen innersta personlighet genom Henrik VI:s vishet, Richard III:s ambition, Hamlets självmordsmonologer, Othellos dynamiska passion utan gränser, Iagos hemliga kunskap om det ondas innersta väsen, kung Lears universellt bittra besvikelse, likgiltigheten i Macbeths desillusion, Coriolanus' genomskådande av såväl folket som staten och alla politiker och Timons totala oberäknelighet och outrannsaklighet? Nej, men vi har gjort så gott vi har kunnat.

Må två citat avsluta detta kapitel om Shakespearedramatiken. Det första är ur Timon akt 3 scen 3, då Timons tjänare får chansen att monologisera: "Djävulen visste icke vad han gjorde då han gjorde människan politisk; han förminskade därigenom sin egen ställning, ty jag kan icke se annat än att människans kanaljerier till slut kommer att göra fan till ett helgon." Därmed har det ondaste sagts om människan som kan sägas och summan av diktarens politiska syn fastställts.

Det andra är hans eget monument över sig själv i form av Prosperos slutsummering i "Stormen":

"Jag har fördunklat middagssolens glans
Och manat stormar fram och stiftat örlig
Emellan djupgrönt hav och högblå himmel
Och givit eld åt tordöns brak och skräll;
På min befallning graven sina döda
Har uppväckt, öppnat sig och släppt dem ut;
Så mäktig var min konst. Men denna trolldom
Avsvär jag mig nu, och när jag blott har skaffat
Himmelsk musik att deras sinnen bota
Med luftig tjusning, krossar jag min trollstav
Och sänker den i jorden många famnar,
Och djupare, än nånsin sänklod forskat,
Vill jag min svartkonstbok i havet dränka."

P.S. Det finns ett antal 'apokryfiska' dramer i vilka man tydligt kunnat spåra samma dramatikers hand som i de 37 'officiella' Shakespeareverken. De främsta av dessa är "Edward III" och "Arden of Feversham", ett annat Canterburydrama baserat på verkliga händelser och taget från samma källa som "Edward III" och alla de Shakespeareska krönikespelen: Holinsheds krönika. Det finns även ett drama som heter "Sir Thomas More" som aldrig klarade sig genom censuren och som aldrig fick uppföras, men endast enstaka scener därur kan med någon säkerhet tillskrivas Shakespearediktaren.

Don Quixotes utomordentliga och fatala insats.

Innan vi gör bekantskapen med den odödligt otidsenlige Don Quixote de Cervantes, så låt oss göra en kortfattlig återblick över det Spanien som gav oss denne historiens störste narr.

Senast vi såg Spanien var under den judisk-morisk-spanska storhetstiden före den italienska renässansen. Vi nämnde vid sidan av den älsklige Juda Halevi även den lärde Moses Maimonides född 1135 i Cordova. Låt oss fastän han inte var någon skönlitterär författare och ännu mindre gjorde anspråk på att vara det hastigt ägna hans insats ett ögonblicks uppmärksamhet.

Som de flesta judar i södra Spanien på den tiden tvångsislamiserades han, vilket hade som högst uppseendeväckande frukt att han författade en skrift till försvar för alla judar som formellt tillhörde en annan religion än judendomen. Därmed inleder han sin ovanliga bana som förespråkare för en liberalisering och reformation av judendomen, en aktivitet som ingen jude mellan honom och Kristus försökt sig på.

Ett resultat av denna skrift blir att han nödgas utvandra från Spanien. Han blir sedan aktiv i Kairo i Egypten som läkare (bland annat åt sultanen Saladin), rabbin och vetenskapsman. Hans följande skrift är ett försök att inom judendomen göra det samma som Thomas av Aquino lyckades med inom kristendomen: att införa ett aristoteliskt vetenskapligt tänkande i trosläran, att göra trosläran förnuftsbetonad. Thomas av Aquino lyckades genom att katolicismen från början var hemfallen åt dogmatik, och denne utnyttjade Aristoteles till att "vetenskapligt" befästa alla dogmer. Men judendomen har aldrig haft någon dogm eftersom den inte är så trosbetonad som lagbetonad. Därför misslyckades Maimonides även i detta försök att förnya judendomen.

Hans andra stora vetenskapliga arbete, som på latin kallades "Doctor Perplexorum", som kan översättas med "Tvivlarnas ledning", är vad hans berömmelse i huvudsak vilar på. Detta verk är ett heroiskt försök att sammansmälta all den tidens filosofiska och vetenskapliga tänkande i den arabiska och lärda kristna världen inom en judisk ram. Samtidigt systematiserar han det judiska religiösa tänkandet och försöker han sätta likhetstecken mellan religion och förnuft. Denna skrift författad på arabiska väcker stor uppmärksamhet inom den arabiska och kristna världen men en kompakt mur av motstånd inom den judiska. Summan av Maimonides' försök till reformation av judendomen är att judendomen inte kan reformeras, emedan den till sitt väsen är evigt statisk. Ingen kan någonsin ta ner den på jorden och inte ens Maimonides. Han är den förste som har vågat ifrågasätta Talmud, som har försökt förvandla judendomen från lagtext till en trosbetonad religion som islam och kristendomen, men alla hans försök faller på det faktum att judendomen inte går att ändra på, eftersom det står så i Lagen. I och för sig är denna judendomens oföränderlighet dess största styrka, den har inte förändrats under 3000 år och är den enda religion från så flydda tider som har överlevt, samtidigt som det är dess stora begränsning: genom sin konservatism in absurdum kan den aldrig bli

någon världsreligion eftersom den kategoriskt från början gör det nästan omöjligt för icke-judar att någonsin kunna bli judar.

Moses Maimonides dör världsberömd år 1204, men på hans gravsten skriver hans trosfränder: "Moses Maimon, den bannlyste kättaren." På något sätt är Maimonides' aktivitet ett första preludium till renässansen, ett första försök till uppmjukning av alla hårda religiösa ställningar, som också delvis lyckas. Ingenstans lästes han så flitigt som i södra Frankrike, vars fritänkande sedermera påven riktade ett så blodigt utrotningskrig emot. I arabvärlden intar Maimonides ännu idag en lika stark ställning som Averroes och Avicenna.

En ödesbroder till Maimonides är flera sekler senare den sefardiske Baruch Spinoza i Holland, som också han för sina filosofiska och vetenskapliga synpunkter på judendomen utdrives från sin församling. Spinoza hade sedan med sin panteism ett avgörande inflytande på Goethe.

Den spanska medeltida kulturblomstringen når kanske sin sista höjdpunkt under kung Alfonso X den vise under första hälften av 1200-talet. Med hjälp av judiska lärde och astrologer tillkommer under denne filosofiske härskares överinseende de så kallade "Alfonsinska stjärntabellerna" som kom att utgöra grunden för hela den gryende astronomin. Men denne ädle konung störtas av maktsugna politiker, och från 1391 är antisemitismen lag i Spanien. Ferdinand och Isabella utdriver definitivt alla icke-katoliker ur Spanien år 1492 med ett manifest som träder i laga kraft samma dag som Columbus avseglar mot Amerika. I en bok om "Columbus' hemliga mission" har Simon Wiesenthal i vår tid belyst vilken roll Columbus spelade i Ferdinands och Isabellas etablerade värld av intolerans.

Vad som följer är conquistadorernas förfärliga tid då barbariska översittare från Spanien slår sönder den ena unika civilisationen i Amerika efter den andra – Pizarro och Cortez förstör inte bara indianernas städer och kultur, utan de sprider dessutom smittkoppor och syfilis bland dem, vilket de alltid tidigare rena indianerna inte har en chans att ens värja sig mot.

En soldat under Cortez' befäl har som gammal beskrivit vad som egentligen hände i Mexico när spanjorerna förstörde aztekernas huvudstad, och hans skildring av den ädle konung Montezuma är synnerligen intressant. Denne den ypperste av alla indiankonungar tar emot spanjorerna som gudomliga gäster och gör allt för att de skall känna sig välkomna. Småningom går det upp för honom att spanjorerna är lika stora dårar som alla andra vanliga människor, och han börjar inse sitt fatala misstag som nu inte längre går att rätta till. Han inser att han och Mexico är förlorat och stupar när han in i det sista försöker övertala alla de dårar bland indianer och spanjorer som omger honom att hålla freden och rädda staden. Över hans döda kropp bryter kriget ut som slutar med den underbara staden Tenochtitlan-Mexicos fullständiga ödeläggelse. Den menige soldaten som berättar allt detta femtio år efteråt är Bernal Díaz del Castillo.

Därmed har den spanska litteraturens storhetstid inletts. Liksom Shakespeare i England är Cervantes i Spanien allt annat än ensam. Hans främsta kolleger är Lope de Vega och Pedro Calderón de la Barca, som snarare efterträder än företräder honom, ty han är redan gammal när Calderón och Lope de Vega skördar de skådespelstriumfer som aldrig unnades honom.

Men han har sitt triumfkort inför evigheten, som heter Don Quixote de la Mancha, som är självvironins bibel. Cervantes' universella budskap till alla människor och alla tider och som aldrig upphör att gälla är: "Tag er icke på allvar." Och med Don Quixote ger han oss skälet till varför vi ej får ta oss själva på allvar, ty Don Quixote är den definitiva inkarnationen av alla galna idealister, och Sancho Panza är den slutgiltiga inkarnationen av alla fega realister, och för en människa att icke känna igen sig själv i den ena eller den andra eller bägge är omöjligt. Och vi återvänder alltid till romanen om Don Quixote för att få nöjet och tillfredsställelsen

att få skratta åt oss själva och därigenom få distans till oss själva och vad vi egentligen håller på med.

Den första engelska utgåvan av "Don Quixote" kom ut när Shakespearedramernas författare filade på sin sista stora tragedi "Coriolanus", och det är en intressant teori att diktaren skall ha läst Cervantes' budskap, baxnat och sedan aldrig mer kunnat hämta sig för att skriva någon ny riktig tragedi. Ty en dramatikers plikt är att till det yttersta ta sig själv och människan på fullt allvar, och därför får han bara skriva sådana roller, som tar sig själva på fullaste allvar. Det är det som är skådespeleri. Visserligen är Shakespeareskådespelet lika fulla av narrar och galningar som Don Quixote, men inte en enda av dem är någonsin självvironisk, ty de står alla på scenen och måste ta sina roller på största allvar, ty annars får de inga applåder från publiken. Praktexemplet är Malvolio i "Trettondagsafton": inte ens i sin absurdaste löjlighet upphör han med att ta sig själv på blodigt allvar, och inte ens när han får veta att man drivit med honom förlorar han ett uns av sin värdighet. Och så får denne suveräne dramatiker efter ett trettiotal lysande skådespel, där han i vart och ett lyckas överträffa sig själv och alla de tidigare, läsa "Don Quixote" och konfronteras med all mänsklig individualisms totala fåfänga som tar udden av allt vad han har skrivit. Följden blir den bittra "Timon" som varken vi eller hans egen diktare själv längre kan ta på fullt allvar som tragisk gestalt. Som sagt, detta är en intressant teori.

Det intressantaste som dessa två skalder, sin tids största, den jordnära evigt ungdomlige Shakespearediktaren och den nästan surrealistiske djupt beläste hårt prövade och gamle Cervantes, är inte bara att de båda besitter en erfarenhet av mänskligt liv utan motstycke som aldrig upphör att fylla eftervärlden med beundran och inte bara deras gemensamma universalitet, utan också det, att de båda är dubbelnaturer. Efter dem har endast Dostojevskij en dualism att uppvisa som tävlar med deras. Don Quixote och Sancho Panza är varandras synnerliga motsatser, och ändå trivs de förträffligt med varandra som hand i handske, och de bästa kapitlen i Cervantes' roman rör deras förtroliga samtal med varandra. Genom att bringa dessa två ytterligheter i mänskligt liv i de två dårarnas gestalter i harmoni med varandra tycks Cervantes i sin hand ha nyckeln till hela mänsklighetens inbördes förening och försoning, ty vad finns det egentligen att bråka om? Om Sancho Panza är så galen att han följer Don Quixote, och om Don Quixote är så galen att han litar på Sancho Panza, så måste alla människor, som dock måste vara mindre galna, kunna följa och lita på varandra. Endast den som går sin alldeles unika väg helt ensam utan vare sig en galen riddare att följa eller en feg följesman att vara beroende av faller utanför den ram för mänskligheten som Cervantes generöst ritar upp. Shakespearediktaren väljer att stanna innanför ramen och lägger ner pennan. Cervantes dör efter att ha fullbordat ramens teckning. Efter dessa vågar ingen sticka ut huvudet utanför ramen förrän upplysningstiden börjar uppvisa en häpnadsväckande fräckhet. Det börjar med att Voltaire predikar inför mänskligheten att den skall krossa kyrkan, som om han inbillade sig att han kunde kommendera mänskligheten till något. Och denna upplysningstidens totala individualism utan dialog, denna utomordentliga monomani, ser sin starkaste inkarnation i tysken Johann Wolfgang Goethe, sedermera von. Men innan vi tar honom under noggrannare behandling skall vi ta oss en titt på de elisabetanska dramatikerens och Cervantes' närmaste efterföljare.

Luis de Camões.

Vi har nästan ignorerat denna portugisiska nationalskald, som, även om han inte nämndes i sitt sammanhang, dock må nämnas här. Hans stora diktverk "Os Lusíadas" (Lusiaderna) tillhör den gyllene treklöver av förnämliga monumentalt

nationalistiska skaldeverk som såg dagen under den knoppande Shakespearedramatikens tid och som nästan kan sägas preludiera den engelska universaldiktningen. De andra två i treklövern är Tassos "Gerusalemme liberata" (Det befriade Jerusalem) och Edmund Spensers "The Fairy Queene". På sitt sätt tillhör också Ariostos "Orlando furioso" denna familj, då den presterar samma anda, samma högt flygande poesi och i stort sett även samma tekniska konstruktion som de tre andra; men av alla dessa fyra högrenässansens förnämligaste episka dikter är kanske "Lusiaderna" den förnämligaste.

Första gången jag läste den (i engelsk översättning) blev jag omedelbart så fånglad att jag sträckläste den på två dagar, och man måste förstå, att Camões blev den avgörande vägledaren för Herman Melville i dennes jakt på Moby Dick, den vita valen. Vem var då denne Luis de Camões?

På sätt och vis är "Lusiaderna" den mest lysande och klassiska av reseskildringar. Den skildrar Vasco da Gamas resa till Indien, och Camões kunde skildra denna resa på samma gång så realistiskt och övertygande som svindlande allegoriskt, profetiskt och extatiskt emedan han själv var en Indienresenär i kubik. Under sin levnad såg han inte bara Indien utan även Kina, var han bodde i Macao, samt även Indokina och Indonesien. Han visste vad han beskrev när han för första gången i europeisk litteratur målar upp fjärran österns geografi i exotismens berusande och förtrollande färger.

Det är främst tre episoder i hans diktverk som försäkrar det en plats i evigheten. När i slutet av fjärde sången Vasco skall lämna Portugal med sin flotta uppträder en gammal vis man på kajen som i dramatiskt patos protesterar mot hela det imperialistiska företaget med den världsöverlägsna visdomens fulla förkrossande tyngd och kraft: "Har ni inte araberna strax inpå er, och så vill ni resa till Indien för att kuva inbyggare där? Hur många liv och rikedomar tänker ni förinta för Portugal? I sanning, allt kommer att sluta med Portugals ruin, som ni härmed inleder!" Den gamle mannen försöker inte stoppa företaget, men han vet att han har rätt i att det på lång sikt är fullkomligt fåfängt och nöjer sig med det, och Vasco får fara med denna förbannelse över det portugisiska imperiet innan det är fött ringande i sina öron.

Den andra är den överväldigande visionen av Godahoppssuddens naturliga majestät. Diktaren ger Godahoppssuddens stämning gestalt av en jätte "med tungt ansikte, äckligt skägg, helt vanskapt men av gräslig storhet, håliga härjade ögon och vit som ett lik. Hans hår är tjockt med lera och hans svarta mun var full av gula betar. Stor var han som endast Rhodos' väldiga koloss, och tjockt han talar med ett rysligt ljud, som fick vårt hår att resa sig och kroppen att bli kall som is." Denna avgrundsjätte är vad de möter efter fyra dagars oupphörliga motvindar och motstormar. Och vad han säger till dem är inte mindre härresande: "Fördömda ni, som aldrig vilar ifrån krig och från att stifta oro vart ni vänder er i världen; eftersom ni vågar trotsa mig och runda denna udde skall er straffet bli, att bortom denna horisont ej annat möta än ett evigt krig på alla kuster, öar och stationer, att ni ständigt skall förföljas av fataliteter, mina stormar, skeppsbrott, skörbjugg och förlusten av otaliga och de mest värdefulla mänskoliv." Mötet med denna dröm från en fjärran avlägsen och mörk urtidsmytologi är det mest imponerande ögonblicket i hela Lusiaderna.

Den tredje episoden är den sjunde sångens inledning, där diktaren efter lycklig framkomst till Indien uppmanar hela Europa att följa efter och skapa kolonier och imperier världen över i stället för att sitta hemma och bråka med sina bröder, "såsom Martin Luther vänder svärdet mot sin påve och så kastar hela Europa in i kriget medan turken än får sitta kvar i fred i det Konstantinopel han våldtagit utan att en europé bestrider honom rovet; och som Englands konung Henrik menar sig förtjäna titeln konung av Jerusalem men drager svärdet mot sin egen kyrka och dess kristna för en frillas skull i stället för att frälsa östern från barbaren." I kontrast mot den evigt

småaktiga lokalpolitiken framhåller han de skimrande sagovärldar som är så mycket större och som finns för människan att hämta, om hon blott vill sträcka sig ut över sin egen inskränkthet.

Inom två decennier skapade Portugal, en av Europas minsta och fattigaste nationer, ett handelsimperium som omfattade hela Indiska Oceanen utom vad som låg än längre österut och Brasilien. Genom ett öde förlorade därpå Portugal sin självständighet genom att Spaniens Filip II olyckligtvis ärvde Portugals tron; men ändå förblev Portugal en världsomspännande kolonialmakt långt efter det att de franska, brittiska, holländska och spanska kolonialväldena hade upplösts.

Och är då den under fyra århundraden så framgångsrika kolonialpolitiken i världen att enbart förakta? Den enda kolonialmakt som återstår idag (1985) är Ryssland, (endast hälften av Sovjetunionens folkmängd är ryssar medan den andra hälften mest är underkuvade islamiter,) och aldrig har ett imperium för sin makts skull förtjänat så mycket hat som det. Och däri ligger väl imperiernas förgänglighets hemlighet: de är härliga så länge de är i vardande, så länge deras kolonialpolitik domineras av visioner och så länge nya horisonter kan öppnas för dem; men när imperiet väl är färdigt och det domineras av artificiell konstruktion baserad på politiska lögnar måste det tillintetgöras genom sin egen innersta natur att endast kunna överleva genom ständig förändring.

Lope de Vega.

Denne vivör var samtidig med Shakespeare om han dock levde längre än denne, och man har ibland försökt jämställa honom med Shakespearediktaren. Faktum är att Lope de Vega är det spanska dramats skapare, men inte ens hans präktigaste komedier når upp till den nivå som de billigaste Shakespearekomedierna uppvisar. Med sina mer än tusentals treaktare är visserligen Lope de Vega teaterlitteraturens avgjort mest produktiva författare men också den avgjort billigaste och vulgäraste, och ingen författare har i historien mera upprepade gånger lyckats upprepa sig själv. Samma plumpa skämt med sexuella anspelningar som nästan luktar illa förekommer nästan i alla hans komedier, inte en enda av hans intriger når över nivån för en modern tidningsblaskas mest schablonmässiga dagsrubriker, hans pjäser är med beundransvärd konsekvens ämnade att underhålla den enklaste publiken, en sådan publik som idag vrålar vid idrottsmatcher, betalar för tuffäktning, tittar på alla televisionsprogram och älskar rockmusik med studs och de tarvligaste såporna över allt annat på jorden. Hans teaterkonst är buskis och ingenting annat. I sina kanske två bästa pjäser "Fårakällan" och "Peribañez och kommendanten i Ocaña" visar han visserligen beundransvärda demokratiska tendenser, varför dessa båda pjäser blivit så varmt uppskattade i modern tid, hans demokratiska patos går till och med längre än vad diktaren vågar göra i "Kung Lear"; men för övrigt är det inte alls konstigt att denne ytlighetens oöverträffade massproducent knappast har nått en publik utanför Spaniens gränser eller bortom den tid som i Spanien såg en ära i att inte ha judiskt eller moriskt blod i sig, som smickrade inkquisitionen och som föredrog vendetta framför försoning.

Ben Jonson.

I motsats till Shakespearediktaren, som gömde sig så väl bakom sina skådespel att dessa helt har undanskymt hans person, är Ben Jonsons skådespel avgjort mindre intressanta än hans person. I många avseenden var han en föregångare till Doktor Johnson: grov, skrytsam, förmäten, dominerande, pedantisk och fåfäng men

omåttligt populär. Som ung var han soldat i Flandern, liksom Marlowe och Shakespeare levde han i London tämligen vilt, han åtalades för dråp vid ett tillfälle (1598; John Aubrey påstår att det var Christopher Marlowe han hade lyckats döda,) och kom i fängelse var han till och med brännmärktes med ett T i sin tumme, och sina flesta komedier använde han som verktyg till att nedgöra sina rivaler med. Endast Shakespeare respekterade han, och det hade han all anledning till, ty det var William som producerade hans första pjäs "Every Man in his Humour" när alla andra förkastade den; och den komedin blev hans första och största triumf, kanske även för att den var hans snällaste komedi, ty med åren blev hans komedier ständigt alltmer elaka och bitska, så att han understundom har kallats för Englands Molière. Dock står Jonson Dickens närmare, då ändå alla Jonsons karaktärer sista slutligen är engelska och aldrig så förfinade och eleganta, förputsade och ihjälkonstruerade som hos Molière.

Han skrev även två romerska tragedier, som är avgjort mer källkritiska och verklighetstroga än någon av de romerska Shakespeareromantiseringarna. Båda tragedierna handlar om stora romerska skurkar, nämligen Sejanus (Tiberius' gestapochof) och Catilina. Men berömdast av hans skådespel är de fyra stora satirerna "Volpone", "Den tigande kvinnan", "Alkemisten" och "Bartholomew Fair", som för alla tider har en given plats på alla engelsktalande teaterscener. Särskilt "Volpone" har även uppmärksammats mycket utomlands inte minst genom Stefan Zweigs bearbetning för tysk scen.

1616 ger Ben Jonson vid 43 års ålder ut sina samlade skådespel och upphör med att skriva nya. På något sätt slocknar Ben Jonsons mustiga gudagnista samma år som hans nio år äldre kollega Shakespeare går bort. Icke desto mindre förblir Jonson sin tids lärdaste engelsman, han är verkligen sin tids Doctor Johnson och spelar en huvudroll vid utgivandet av "The First Folio" 1623 med de 36 officiella Shakespearedramerna tryckta tillsammans för första gången. Han fortsätter även att skriva eget, och högst når han i sina epigram, men han blir aldrig Shakespearediktarens like. Han är för tung och trög, han är för fixerad i sina åsikter, han spelar själv sitt livs roll i stället för att låta andra spela med honom, och när han avlider är med den sista elisabetanen hela det underbaraste kapitel England har skrivit i litteraturhistorien definitivt avslutat. En ung lärjunge till honom som heter John Milton ämnar skriva ett nytt kapitel men av helt annat slag.

Pedro Calderón de la Barca.

Calderón är lyckligtvis Lope de Vegas motsats, och om någon kan sägas vara Shakespearedramatikens efterträdare, så är det han. Han skrev inte mer än omkring en tiondel så många skådespel som Lope de Vega av vilka dock minst dubbelt fler än Lope de Vegas är gångbara än idag och på alla scener. Mot slutet av sitt liv blir Shakespearediktaren alltmer en grubblare, och Calderón kan sägas vara den som fullföljer denna mystiska tendens. Hans skådespel är ej sällan drivna av ett religiöst patos, som till exempel i den om "Två gentlemän från Verona" erinrande "Vördnad för korset" och den nästan alltför patetiska och överädla "Den ståndaktige prinsen" som behandlar en händelse i Portugals historia i denna nations olyckliga affärer med Marocko; men just det i alla Calderóns pjäser genomgående ädelmodet är vad som mest länkar honom samman med den store dramatikern i England. Dock kan han även visa prov på motsatsen: "Den mäktige besvärjaren" är hans version av Faustmotivet som är minst lika satanisk som Marlowes originalversion och mycket hemskare än Goethes; och i "Hus med dubbel ingång" är han om möjligt ännu frivolare och folkligare än någonsin Lope de Vega. Det är hans mångsidighet som mest skiljer honom från Lopes oändliga upprepningar; Calderón är liksom

Shakespearediktares mera mottaglig för alla sidor av det mänskliga livet omkring i hela världen medan Lope bara känner ytan i Spanien. Häpnadsväckande som kontrast till Calderóns höga ädelmod är den färgstarka och primitiva karakteriseringen av bönderna i "Vörndnad för korset", som hade kunnat bli hans bästa pjäs om han inte hade fuskat bort slutet: i stället för att vara konsekvent och låta Curcio få döda Julia låter han henne försvinna orörd genom ett under och ger han därigenom en fulländad tragedi ett onaturligt och tendentiöst slut. I stället är hans bästa pjäser "Livet är en dröm" och "Eko och Narcissus".

Livet är en dröm.

Bara intrigen i detta drama hör till det mest genialiska som uppenbarat sig i teaterhistorien. Varifrån fick Calderón denna berättelse? Den är besläktad med såväl legenden om "mannen med järnmasken", som Dumas bragte till fulländning, historien om Ludvig XIV:s tvillingbror som växte upp i Bastiljen, blev konung i Versailles för en dag för att sedan åter förpassas till hopplös fångenskap, och vilken legend "Livet är en dröm" mycket väl kan vara upprinnelsen till, som den ger associationer till tre vilda kejsares misshandel av sina arvingar till söner: Konstantin den store, Ivan den förskräcklige och Peter den store, som alla tre direkt eller indirekt avrättade sin egen närmaste son. Man kommer inte ifrån att pjäsens konung Vasilij av Polen röjer en liknande grymhet när han spärrar in sin ende son på livstid för att han aldrig skall kunna bli kung.

Men "Livet är en dröm" är i första hand ett ödesdrama av samma kaliber som "Macbeth" och "Konung Oidipus": förgäves försöker konung Vasilij manipulera med ödet som naturligtvis kommer honom helt och hållet på skam.

Vid sonen Sigismunds födelse visar sig förfärliga järtecken, och det onda varslet om denne tronarvtagares dåliga förutsättningar understryks ytterligare genom att modern omkommer vid förlossningen. Liksom Laios sätter ut sin son Oidipus spärrar Vasilij in sin enfödde son i en avlägsen fästning på livstid.

Men dock vill han ge sonen en chans. När denne är vuxen låter han sonen i hemlighet föras till hovet och vakna upp till en ställning som suverän monark. Sigismund finner sig genast i rollen och utnyttjar den till måttlöst okynne, varvid konungen måste dra som slutsats att de onda järtecknen var sanna och låta spärra in sonen igen. Han drog ner med "vallmo, opium och bolmört", och när han vaknar upp på nytt i sitt gamla fängelse får han veta att hans dag som konung endast har varit en dröm.

Men här träder Calderóns genialitet in på scenen genom att han låter det polska folket vakna och hellre strida för den inburade Sigismund än acceptera en tron usurpator från Moskva som konung. Och när Sigismund befrias ur fängelset har han lärt sig sin läxa och förstår han att livet bara är en dröm som det är farligt att vakna ur. Om han i sin första upprättelse tog sig själv alltför mycket på allvar är han nu försiktigare och har en filosofisk distans till sin ställning. Han drar segrande fram genom landet och besegrar alla sina fiender, och när slutligen hans gamle far knäböjer inför honom och blott har döden som straff och vedergällning för allt det onda han vållat Sigismund att vänta sig, så befaller Sigismund ädelt den gamle att stå upp och visar han för sin far med sitt eget exempel hur fåfängt det var av honom att försöka lura ödet. Alla de olyckor med inbördeskrig och förnedring som Vasilij försökte undvika genom att smussa bort sonen råkade han just därigenom ut för. Och fadern måste ge den nu mogna sonen rätt, och allt slutar i försoning.

Skådespelet är Calderóns djupaste, mest dramatiska och mest skiftande och dubbelbottnade. Man kan inte läsa sig mätt på det. Det är som om det uppenbarar för oss livets fjärde dimension, som är överkligheten eller öververkligheten eller

drömmarnas värld eller vad man vill kalla det. "Av samma stoff som drömmar göras av vi äro gjorda," säger Prospero i "Stormen", och detta kan sägas vara Calderóns dramas stora tema. Karakteriseringen och analysen av Sigismunds olika reaktioner och stämningar i sina ytterst skiftande situationer är enastående. Hans patos i första scenen i hans fängelse, då han hävdar att hans enda brott är att han någonsin fötts, är helt äkta och måste fylla envar med sympati för hans fall; hans övermod i tredje scenen som plötslig konung efter ett liv i fångenskap är fullständigt naturligt: vilken svältande sate som plötsligt finner sig vid en festtaffel kan underlåta att strax äta sig fördärvad? I fjärde scenen när han åter vaknar upp fjättrad börjar hans makalösa självbesinning när han insett att han inom sig kan vara både människa och djur, och då först börjar han bli verkligt sympatisk och oemotståndlig: "Större hjältar finnas inga än de män som gisslet svinga över våld och tyranni." Så gryr morgonen för en stor konung. Och hur bestickande och övertygande är han inte när han i sin andra upphöjelse inte vet om han drömmer eller är vaken, inte vet om han ska tro på det eller ej och slutligen vägrar att ta sig själv på allvar: "Nu kan ingen lögn mig blända; jag är vaken och jag vet, att vårt liv är blott en dröm." Och han är dömd till att segra under hela resten av sitt liv när han inser, att han den största segern har vunnit över sig själv. Sålunda triumferar denne drömmare som en annan Josef av Egypten till evig fröjd för alla världens scener.

Men detta skådespel har också en djup melankolisk underton som löper genom hela spelet såsom självmordsmonologerna i "Hamlet". "Den astrolog som ständigt förutspådde onda öden kunde alltid vara säker att bli sannspådd," "Fega har en vis dem (olyckorna) kallat, därför att man aldrig ser någon av dem komma ensam, men jag kallar dem för tappra, ty de vandra bistert framåt utan tanke på att vika. Den som följs av dem, han vågar gå mot vilka mål som helst – han behöver aldrig frukta att de vika från hans sida." Men just i denna totala fatalism ligger en stor visdom förborgad: genom att gå med olyckorna genom livet och acceptera dem som evig följeslagare kan man förvandla dem till sina bundsförvanter och klara av det omöjliga, som är vad Sigismund gör och som är vad hela hans lägnings innersta väsen går ut på. Och han klarar av det blott genom att han den hårda vägen får lära sig, att världen blott är ett gyckelspel, "ty i denna värld, Clotaldo, drömma alla de som leva," "och vi njuta verkligt endast det vi njuta under drömmen."

På sätt och vis kan detta skådespel sägas vara den felande länken mellan Shakespearedramatiken och den franska klassicismen under Racine. "Livet är en dröm" är fylld av Shakespearesk mustighet, starka karakteriseringar och vapenslamrande dramatik par excellence men är samtidigt inklämt i en mycket sträng klassiskt enkel ram. Hela det skiftesrika händelseförloppet äger rum under loppet av endast sju scener, och dialogerna och monologerna är oavbrutet fullkomligt behärskade och väl koncentrerade. På något sätt ligger den absoluta dramatiska enheten, som Racine bragte till fulländning, här redan i sin linda.

Eko och Narcissus.

Det märkvärdigaste med detta skådespel är den fullständiga glömska som det sjönk ner i mellan Franska revolutionen och Första världskriget. Vad gjorde det för att förtjäna en sådan långvarig djupfrysning, och varför har det i vår tid åter tinats upp? En del av förklaringen kan ligga i det, att tiden 1789-1914 var den borgerliga familjekulturens heliga tid då kärlek endast ägde rum i köttet, då platonisk kärlek ansågs omöjlig och då alla kärlekens avigsidor inte existerade, (såvida de inte bestod i syfilis,) ty vad Eko och Narcissus gör är att de vägrar att acceptera den fysiska kärleken och förklarar varför den är så oacceptabel ur såväl manlig som kvinnlig synpunkt, och mellan 1789 och 1914 kunde man bara inte säga nej till kärleken. Det

förekom inte i sinnevärlden, medan det tydligen numera anses få förekomma igen, då två världskrig luttrat oss bort från den totala trygghetens obegränsade möjligheter inom den borgerliga familjeidyllen. Calderón vågar i detta teaterstycke utföra det oerhörda, att han analyserar ihjäl kärleken på ett nästan euripideiskt genomträngande sätt.

Pjäsen är oerhört listigt konstruerad. Den börjar som den oskyldigaste renaste och ljuvaste av himmelska herdeidyller, och i andra akten smyger sig en till synes fullkomligt harmlös intrig in i stycket då Eko och Narcissus mötas och bli kära i varandra. Men fortfarande efter andra akten har egentligen ingenting hänt i stycket. Så visar sig allting hända i tredje akten med en obönhörligt förödande och destruktiv kraft som gör denna från början ytterst naiva herdeidyll till Calderóns förfärligaste tragedi.

Vad som händer i tredje akten och som är så fatalt är att Narcissus' moder beslutar sig för att ingripa i sonens och Ekos förehavanden. Allt ont kommer sedan ända fram till slutet ifrån henne. Ändå är hon inte ond, och hennes ingripande i sin sons farliga kärleksaffär är ur dramatisk synpunkt egentligen endast symboliskt.

Ty vad hennes ingripande i själva verket symboliserar är den köttsliga föreningen mellan Narcissus och Eko. Den äger aldrig rum, ty modern förhindrar den, men i andanom äger den desto mera definitivt rum genom att Narcissus efter lång tvekan dock klart bestämmer sig för att tacka ja till Ekos generösa frieri. I den fina symbolik som besjalar hela den tredje akten ligger dramats evighetsvärde.

Efter det fatala ingripandet (som alltså är den sexuella föreningen i poetiskt förklädd och oantastlig form) händer det att både Eko och Narcissus totalt förändras som karaktärer. Narcissus blir kär i sin egen spegelbild och försjuncker i denna tills han försvinner, (vad detta symboliserar skall vi strax komma fram till,) och Eko blir ett eko utan självständighet, vars upprepande röst försvinner med vinden. Narcissus älskar de facto Eko, det har vi redan konstaterat, men när han älskat henne visar det sig att han är mera kär i kärleken i sig själv än i henne. Han försjuncker i en stämning som han icke kan glömma eller lösgöra sig ur, och försöker han materialisera denna stämning (när han vidrör vattnets spegelbild) skingras denna totalt av vattenytans rörelser. En finare symbolisering av kärlekens innersta problem har sällan förevisats. Kärleken är bedårande och njutbar tills man genomför den – då är den förstörd. Kärlek är kärlek endast i själslig form – så fort den blir kropp blir den fränstötande. Så är det åtminstone för Narcissus och Calderón.

Vad händer då med Eko? Jo, när hon älskats (genom svärmoderns ingripande i form av blandningen av Calderóns klassiska drog opium och bolmört i symbolisk förklädnad) har hon därigenom förlorat sin självständighet, integritet och allt som var hon själv, och det enda ord hon sedan får över tungan är ett dumt eko av vad andra säger. Vad symboliserar detta? När mannen känt kvinnan kan han henne och har han ingenting mera nytt att upptäcka hos henne och blir hon honom tråkig och intressant och har han heller inte längre någonting att ge henne, och följden blir brist på kontakt. En kvinna är allt så länge mannen älskar henne och ej sällan gudomlig, men när han tröttnar på henne blir hon lätt intigheten själv som förgås i självförakt. De flesta kvinnor bekämpar denna naturliga utveckling i ett förhållande med att bli rivjärn som håller kvar mannen med våld mer eller mindre.

Detta är Calderóns förkrossande analys av begreppet kärlek, vars oerhörda cynism och nakenhet är oändligt fint maskerad bakom en musikalisk charm i stycket utan gränser och en tät symbolik som ej är lätt att genomskåda. Skådespelet kommer till så sent i hans produktion som år 1661 då han redan var över sextio, och för dess oerhört fina poesis, musikaliska charms och pastorala förtjusande lekfullhets skull kan man säga att det utgör den felande länken mellan Shakespeareepoken och rokokon, mellan "Som ni behagar" och Marivaux, en underbar introduktion till den skimrande värld som sedan Watteau dukar upp i sina dukar och som Marivaux på

scenen blir fullkomnaren av. Men den skarpa renässansklon är ännu ej helt indragen på den till det yttre sammetslena tassen, som ännu ej är helt färdig till att enbart smeka.

Frankrike.

Vad skall vi då säga om Frankrike? Vi har inte sagt ett enda ord hittills. Visst skriver François Villon bestickande dikter, men de är inte många och alla är de små; visst har Rabelais ett förskräckligt gott humör, men hans vältranden i kulinarisk vällust och bombastisk festprakt måste man rapa och spy åt ibland; visst skriver Michel de Montaigne synnerligen läsvärda essäer, men hans självgodhet tar udden av dem; visst formulerar den djupsinnige Blaise Pascal ytterst tänkvärda tankar, men de är bara tankar utan konkreta konsekvenser och utan substantiell pondus – man måste föredra den betydligt djupare och mer ojävige kejsar Marcus Aurelius, då Pascal är alltför mycket katolik; visst skriver hertigen av Rochefoucauld berömda maximer, men deras negativism och cynism gör dem inte uppbyggliga; då är Jean de la Bruyères tidsbilder mycket mer konstruktiva och kanske 1600-talets bästa franska bok; visst är Pierre Corneille en ypperlig dramatiker, men man saknar hos honom Calderóns och Shakespearediktarens djupare mänskliga egenskaper, som man ännu mer saknar hos Racine, vars klassicism går så långt att han blir den som etablerar den berömda franska totala kulturstelheten och -kylan som sedan under Ludvig XIV:s tid breder ut sin outhärdlighet över hela Europa genom Lenôtres geometriska trädgårdar, sterila palats av Versaillesstyp och annan omänsklighet, som verkar enkom ämnad till att omöjliggöra och utesluta all mänsklig fantasi och känslighet. Racines tragedier är så perfekta att de stundom är helt döda. Ett försök till revolt mot denna etablerade franska samhällstelhet är Molières komedier, men genom att dessa aldrig går utanför Frankrike lider även de av alla de franska nationalsynderna, av vilka den främsta är en inbilskhet utan gränser. Mera effektiva revoltförsök är Diderots, Montesquieus, Voltaires och Rousseaus djupare gående filosofiska och vetenskapliga analyser av det strikta samhällets nackdelar; men även inför dessas känslökyla fryser man, och inför Rousseaus talrika exempel på motsatsen äcklas man, ty så sliskiga självutgjutelser har vi inte mött i litteraturen sedan Augustinus. Den enda oasen i denna franska marmoröken av bländande vithet, den enda värmekällan i detta klassiska franska ishav av sterilitet, är Pierre de Marivaux med sin ytterst finstämda känslighet och delikatess. Voltaires talrika historiska skådespel är alla för länge sedan glömda, men man glömmar aldrig en flirt av Marivaux. Beaumarchais är den förste som vågar predika direkt uppror genom försåtliga komedier, medan Abbé Prévost nästan är den enda fransman under två århundraden som visar att han känner världen utanför Frankrike, varför hans roman om Manon Lescaut kan läsas med god behållning ännu idag. Men bland alla dessa klassiska perukkavaljerer i Frankrike före 1789 är inte en enda originell eller universell utom Jean Jacques Rousseau och Cyrano de Bergerac. Den senare får inte leva, och den förras förkunnelse blir primus motor i den franska revolution som utbryter 1789, som rasar ända fram till slaget vid Waterloo 1815 och som blir den egentliga starten för den stora franska litteraturen.

En parentes.

Frankrike är inte den enda stormakten i Europa på 1600-talet. England är försatt ur funktion genom sin 20-åriga revolution, och Holland besegrar havet i stället och försätter Portugal ur funktion, medan det i norr förekommer en ny stormakt som

heter Sverige som kväser såväl Ryssland som katolikerna i Tyskland och religionskrigen därstädes. I samband med Gustavus Adolphus' framgångsrika regering inleds också den svenska skönlitteraturen genom ett baltiskt universalgeni som heter Georg Stiernhielm. Hans episka dikt på hexameter är inte alls dum, den är riktigt ädel och dessutom imponerande genom sitt omfång. Felet med den står inte att finna i den själv utan i nationen som den skrevs för, nämligen Sverige.

Vilka engelska barn får inte redan i späd ålder stifta bekantskap med Beda Venerabilis och dennes historier om det äldsta England? Vilka spanska skolbarn får inte hur tidigt som helst redan läsa de äldsta dikterna om El Cid, och vilka portugiser i småskolan i såväl Portugal som Brasilien känner inte i detalj till Camões? De flesta italienare kan Dante utantill i alltför långa passager, alla fransmän kan sin Villon och känner till allt om riddar Rolands bravader, och alla tyskar kan allt om Parsifal, Lohengrin och Nibelungarna. Den tyngsta isländska sagan är ingenting för en islänning, som är stolt över att höra till världens mest bokläsande folk, och till och med danskarna kan sin Ludvig Holberg. Men vilken svensk kan sin Stiernhielm? Och hur många svenska skolbarn får läsa honom? Inte ett enda.

På något sätt smittade det stela franska kulturklimatet av sig på Sverige under stormaktstidens allians, som bröts först med Karl XII:s död. Det var för resten denne konung som byggde det nuvarande Stockholms slott, som ju är en otvetydig kopia av Ludvig XIV:s totala fyrkantighet och som vittnar just om Sveriges släktskap med den franska stormaktstidens kulturella stelhet, och på något sätt lider Sverige av denna kulturella känslöbrist ännu idag. Det blev bättre på Gustav III:s tid, men denne konung sköts, och hans kulturförmedlande gunstlingar jagades därefter ur landet, liksom landets främsta skattebetalare tvingas ut ur landet idag. Om Georg Stiernhielm hade fått se vad det blev av det Sverige som han skrev sin Hercules för, så hade han utan tvivel tänkt: "Att en så lovande nation skulle urarta till ett sådant släkte av ignoranta slashasar!" Ty det är tyvärr vad varje framstående kulturpersonlighet i Sverige efter Gustav III:s tid har tvingats till att konstatera om Sverige från Gustav Mauritz Armfelt till Sven Stolpe. Till och med den i all svensk låghet så deltagande August Strindberg tvangs definiera Sverige som "landet där allting är omöjligt".

Så räkna inte med att bli läst, om du är en författare i Sverige, och om du blir läst så räkna inte med att bli förstådd, och om du blir förstådd så räkna inte med att du får stanna i landet.

Två tidiga förträffliga exilsvenskar må nämnas här.

Sveriges siste katolske ärkebiskop heter Johannes Magnus, bror till den orättvist mera berömde och kände Olaus Magnus. När Gustav Wasa plundrar och river alla landets anrika kloster lämnar Johannes Magnus landet och skriver han i Venedig på latin en krönika om Sverige som blev mycket uppskattad så länge den svenska stormaktstiden varade, men efter 1600-talet har inga nya upplagor eller översättningar utkommit. Det är synd det, ty han är Sveriges Saxo, och han bjuder med sitt då internationellt uppmärksammade storverk på mycket nöjsam läsning, då större delen av hans krönika är ren fantasieggande science fiction om det förflutna, även om mycket baserar sig på historiska källor, som till exempel goternas författare Jordanes och dennes historieskrivning.

Johannes Messenius heter (vid sidan av Olaus Rudbeckius) Sveriges främsta vetenskapsman på 1600-talet, men han har katolska förbindelser, och för den sakens skull spärras han in på fästning i norra Finland, var han lever i nitton (!)(se Dante och Grette Asmundsson) år innan han dör. Men under denna tröstlösa förvisningstid skriver han sitt stora vetenskapliga arbete om Sveriges historia, som visserligen till stora delar är lika fantastiskt som Johannes Magnus', men som också till stora delar är av oskattbart vetenskapligt värde. Han är inte så totalt okritisk som Olof Rudbeck, som med sin Atlantika inte annat försöker än slå blå dunster i hela världens ögon

ungefär som en etablerad Erasmus Montanus; men inte heller Messenius har utkommit i nya upplagor sedan 1600-talet eller ens i någon översättning från latinet någonsin.

Några enskildheter.

Dock är det detta överartificiella Frankrike som frambringar en helt ny sorts författar- och romantyp som aldrig skådats förr i historien. Genren är den romantiska kvinnoromanen med kvinnan och hennes känslor som huvudtema, och den första som skriver en sådan roman är en kvinna – Marie Madeleine de la Fayette.

Hon är god vän med den livsfientlige Rochefoucauld, och de lär ha hängivit sig åt att förbättra varandras arbeten. Dock är det mera troligt att hon lyckades förbättra hans än att han kunde förbättra hennes: hans maximer krävde en hel del uteslutningar, medan hennes roman om prinsessan de Clèves knappast kunde förkortas.

Romanen handlar om en gift kvinnas konflikt, ära och tragedi då hon blir förälskad i en annan. Hur mycket hon än älskar den andre tillåter hon sig inga friheter med honom, och hur mycket den andre än älskar henne tillbaka viker hon inte en tum från sitt äktenskaps helgd. Det märkvärdiga i hennes berättelse är att när hennes äkta man slutligen avlider av svartsjukeplågornas feberkonsekvenser trots att han inser att hon aldrig har bedragit honom, så viker hon heller icke som änka från sin heliga dygds och äras väg. Förgäves får den trånsjuka älskaren till hertig jaga henne runt landet: hon ställer inte upp med att ens ta emot honom. Varför? Det är kvinnans stora gåta.

Hon älskar honom och medger det helt klart för sig själv, men när hon äntligen blir fri till att få lov att älska honom gör hon det inte. Därigenom blir hennes kärlek så mycket vackrare och subtilare. I stället för att släcka sitt kärleksbegär stegrar hon det tills hon dör. Och därigenom når romanen en sublimitet utan gräns som gör den älskad av alla som läser den för evigt.

Det är även detta ihjälförkonstlade och av kardinal Richelieu ihjälakademiserade Frankrike som frambringar den kulturella spefågeln, den omöjliga bohemen, den ansvarslöse parasiten, den älskvärde grobianen, den outhärlige dåren gestaltad av Jean de la Fontaine. Han går drömmande genom livet och skriver sina amoraliska sagor helt okunnig om att han hundra år före Rousseau helt och hållet jävar dennes krampaktigt monomaniska sedlighetssträvanden, och på sätt och vis är la Fontaine den klokaste i sitt sekel. Den av livet svårt medfarna och bittert sarkastiske La Rochefoucauld är inte på långt när så vis som La Fontaine, som löser det franska samhällets djupt gående elakhetsproblem med att helt enkelt aldrig befatta sig med det franska samhället utan i stället leva helt i sagornas värld.

Cyrano de Bergerac definierar alla tidens problem med att direkt slå huvudet på spiken: "det som i själva verket hade tvingat honom att flacka omkring på hela jorden och slutligen överge den för månen, det var att han inte hade kunnat finna ett enda land där ens fantasi var i frihet." Fram till 1789 är fantasin utfrysst i Frankrike, emedan den tydligen är samhällsfarlig, och enligt Cyrano var det på 1600-talet tydligen lika illa i hela Europa.

Det är många enskildheter vi tyvärr inte kan ägna oss åt här, då de faller utanför ramen för denna redogörelse. Efter det att vi i samband med Johannes' Uppenbarelse övergav vår litterära resas ursprungliga mål – att besvara frågan vari det eviga i litteraturen låg – då svaret på denna fråga visade sig oanvändbart, har vi i stället inriktat oss på att försöka frigöra det egentliga skelettet i världslitteraturen med att påvisa dess avgörande skeenden. Kanske att vi i en annan framtida redogörelse kan få unna oss nöjet att noggrannare nagelfara La Rochefoucaulds distansierade

maximer, Racines raffinerade dramatik, Molières gyckelspel och de två populäraste och intressantaste romanerna i Frankrike under 1700-talet: Voltaires "Candide" och Rousseaus "La nouvelle Héloïse". I början på 1700-talet översätts även "Tusen och en natt" till franska varvid även denna den första öppna pornografien i världslitteraturen får en iögonfallande plats i den samma.

Därför lämnar vi också alla denna tids storartade engelska bidrag till litteraturhistorien därhän tills vidare, vilket inkluderar John Miltons mäktiga religiösa epos "Paradise Lost", (hans fortsättning "Paradise Regained" är icke lika mäktigt och övertygande,) Daniel Defoes ytterst populära och realistiska samtidsromaner, (den lysande författaren till "Robinson Crusoe", en uppföljare till den shakespeareska "Stormen", var även en skarp journalist: han engagerade sig djupt i mordet på Karl XII och Görtz och var den ende i utlandet som vågade påvisa det rättsvidriga i den svenska stormaktens likvidering utförd av svenskarna själva,) den underbara Jonathan Swift, vars "Gullivers resor" är det dittills präktigaste virtuosexemplet på engelsk humor när den är som bäst, (Swift hör till världslitteraturens mest missförstådda författare, då han i grund och botten egentligen endast är humorist,) Henry Fieldings mustiga frivoliteter och hela Doctor Johnsons era. Torrisarna Samuel Pepys, Alexander Pope och John Bunyan lär vi nog dock knappast sakna i det tillfälliga förbigåendet av.

Låt oss således med gott samvete ha händerna fria när vi ger oss in på den tyska litteraturen och dess tre epokgörande förgrundsgestalter Lessing, Schiller och Goethe.

Lessing der Weise.

1778 avslutas den ärorika franska klassicismens era med Voltaires och Rousseaus bortgång, och året därpå inleds den tyska med Lessings "Nathan der Weise", som är hörnstenen till en ny tid. Upplysningsfilosoferna i Frankrike har nitiskt ägnat sig åt att krossa den kristna kyrkan för att jämna vägen för vetenskapen, och därmed har deras verksamhet varit på gott och ont. De hade inte förlorat något på att låta kyrkan och dess skyddsling monarkin stå kvar, och hade de visat den toleransen hade den franska revolutionen inte behövt bli så blodig och terrorbetonad.

Tysken (om inte rentav preussaren) Gotthold Ephraim Lessing är den som genomför den totala toleransen i litteraturhistorien med sin djupa mänsklighet, som överträffar såväl alla fransmännen som Schillers och Goethes, och med sin om Mäster Eckhart erinrande underbara universalism och totala vidsynthet och fromhet. Hos honom möter vi för första gången efter Shakespearedramatiken och Calderón människor av kött och blod som det är någonting med och ej längre stereotypa modeller, uppstoppade rokokodockor, masker utan ansikten bakom dem och karikatyrer av mänskliga typer. Och vad mera är är att denne klart lysande solstråle Lessing är en optimist av Guds nåde som är lika övertygande som Första Moseboken.

Hans ålderdoms testamente är den underbara komedin "Nathan den vise" som är fullt jämförbar med någon av Shakespearepjäserna. Samtidigt är den fulländningen av den trend som förekommit efter Shakespeare i mystisk riktning och som med åren (genom Calderón och Milton) ständigt blivit mer religiöst tendentiös utan att nå målet; men i och med Lessings "Nathan" är målet uppnått, och målet visar sig i all sin storhet och härlighet vara ekvationen $3 = 1$. Ty vad Lessing gör i sin pjäs är att han bevisar att motsatsen till kristendomens omöjliga ekvation att Ett är lika med Tre inte alls är lika omöjlig. Kort sagt, i en oantastlig formel lyckas han förena judendom, kristendom och islam med varandra.

Pjäsens handling är genialisk. Juden Nathan i Jerusalem får sitt hem nedbränt av kristna korstågsbusar, varvid hans hustru och alla hans sju barn omkommer. Det är det mest typiska av alla judiska fall som presenteras: fallet Job. Men när han sitter där i askan av sitt hem bland sina söners lik och beklagar sig kommer en korsriddare förbi och ger honom ett spädbarn att ta hand om: en liten flicka. Korsriddaren måste själv vidare ut i fält och kan inte ta barnet med sig. Nathan ser i tösen naturligtvis sitt livs stora tröst.

Flickan växer upp, och Nathan blir välbärgad igen, men så brinner hans hem ner medan han gör en affärsresa. Adoptivdottern räddas dock från att brinna inne av en ung och ädel tempelriddare, som hon genast blir kär i. Med Nathans hemkomst och skildringen av det fatala som hände i hans frånvaro börjar pjäsen.

Tempelriddaren uppvaktar Nathans fosterdotter och får så plötsligt en dag höra att flickan är född kristen. Han rapporterar detta till pjäsens enda skurk: en kyrklig potentat av något slag, som faller domen att Nathan skall brännas på bål för att ha försökt göra ett kristet barn till judinna.

Emellertid blandar sig den ädlaste av alla muslimska furstar sultanen Saladin sig i leken, då han är god vän med både Nathan och tempelriddaren. Han har nämligen vid ett tillfälle upphävt tempelriddarens dödsdom då denne visade sig ha en märklig likhet med sultanens bortgångne broder, och den scen då sultanen och Nathan blir vänner är skådespelets berömdaste. Nu tar sultanen Nathans fosterdotter till sig för att skydda henne. Samtidigt får Nathan veta att tempelriddaren och hans fosterdotter händelsevis råkar vara köttsliga syskon. Alla träffas hemma hos Saladin i hans palats, och där visar det sig att tempelriddarens och fosterdotterns fader inte var någon mindre än Saladins egen kristnade broder, som försvunnit i Europa. Sålunda visar sig alla vara nära släkt med alla, utom Nathan, som är den som förenat denna familj och som ensam står utanför familjekretsen och ler åt sitt verk av förening och försoning inte bara av denna splittrade familj utan även av tre tidigare mot varandra fientliga religioner.

En av Lessings närmaste vänner om inte rentav den närmaste var Moses Mendelssohn, den store judiske upplysningsfilosofen, som predikade assimilering av sina trosfränder judarna med det tyska samhället, och vars sonson blev den lika berömde komponisten Felix Mendelssohn-Bartholdy. Karaktären Nathan lär vara en direkt avporträttering av Moses Mendelssohn.

Den berömdaste scenen är den i akt 3 när Saladin kallar till sig Nathan för att be denne om pengar, varvid deras samtal glider in på religiösa spørsmål. Penningfrågan glöms helt bort, och Saladin ger Nathan den utmanande uppgiften att bevisa vilken av de tre religionerna som är den rätta. "Jag är muselman, du är jude, och mellan oss står den kristne. Bara en av oss kan ha rätt. Visa mig den rätta vägen av dessa tre." Och Nathan svarar med att berätta en liknelse. En man får en ring som har den underbara kraften att den som bär den och tror på den blir behaglig för Gud och människor. Mannen ger den i arv åt sin älsklingsson, som ger den i arv till sin älsklingsson, och så vandrar den genom generationerna, tills en dag bäraren av ringen har tre så underbara söner att det är omöjligt för honom att förfördela någon av dem. Han löser problemet med att låta en guldsmed skapa två andra ringar som är exakt lika den första. De tre sönerna får var och en sin ring, och det är omöjligt för någon att se vilken som är originalet och vilken som är en kopia. De tror alla tre på var sin ring, och det går dem alla tre väl om händer. Och Saladin står förbluffad inför denna liknelse, han har helt glömt bort att han tänkte roffa juden på pengar, och på stället sluts det en evig vänskap mellan dem.

En nästan lika berömd scen möter oss i fjärde akten då författaren har sin privata uppgörelse med kristendomen. Det är scenen då tempelriddaren skvallrar för kyrkofursten om Nathans kristna dotter. "Om Gud nu genom någon av hans ords förkunnare har velat visa oss en särskild väg att främja och befästa hans kyrkas makt

och kristenhetens väl," säger den fete och röde prelaten, "vem djärvs väl då träda fram och mäta förnuftets skapare och hans befallning med förnuftets måttstock?" Denna utmanande fråga ställd av en uppenbar humbug manar direkt publiken och alla som läser komedin till att höja ursinniga protester: "Hur kan du mena att kyrkan någonsin varit förnuftsstyrd, din eländiga bedragare?" Alla som hör dessa ord måste djärvas träda fram och mäta denna svullna prelats mage med förnuftets måttstock och finna honom alltför ovärdig till att ens få lov att ta ordet förnuft i sin mun. Genom denna besuttna kyrkofurste avslöjar Lessing all etablerad kristendoms innersta förnuftsvidrighet, medan den hårt prövade gamle juden Nathan, enligt den mera jordnära klosterbroderns ord, "är en kristen, och vid Gud, en bättre kristen har det aldrig funnits!" Och det behövs en furste som Saladin för att dämpa tempelriddarens kristna nitälskans ödesdigra utbrott med det enda förnuft som finns och som kommer av erfarenhetens besinningsfulla och alltid inåtvända allvar.

Det är på sin plats att här citera vad som alltid citeras av Lessing i vilka sammanhang han än förekommer och som kan sägas vara hans eget adelsmärke inför evigheten: "Om Gud höll upp Sanningen i sin högra hand och Sanningssträvan i den vänstra och bad mig välja, så valde jag den vänstra i det att jag ödmjukt sade till honom: 'Giv mig denna, ty den färdiga Sanningen tillkommer ju endast Dig allena.'"

Friedrich von Schiller.

Alla Schillers verk och i synnerhet hans dramer är läsvärda, och därför är det beklagligt att de inte finns mer tillgängliga på svenska. På alla bibliotek finns väl endast ett urval dikter, Don Carlos och Wilhelm Tell men föga annat. Han är lika dåligt representerad på svenska som Racine, och ändå tillhör dessa de absoluta klassikerna i världslitteraturen som alla borde få läsa. Det är lättare att komma över Molière än Racine på svenska vilket är orättvist, då Racine avgjort är den bättre medan Molière bara är den elakare.

Schiller skrev nio dramer som är direkt nyskapande. Shakespeare och Racine har han lämnat långt bakom sig genom sin speciella förmåga till lysande intensitet, brinnande entusiasm och oemotståndlig idealism. De bästa av dessa dramer är Don Carlos och Wilhelm Tell medan exempelvis Maria Stuart och Jungfrun från Orléans lider av påtagliga svagheter: Schiller var ingen övertygande kvinnskildrare utan han är i första hand heroiskt manlig, och därför är hans största dramer de mest manliga, som även "Die Räuber" och trilogin om Wallenstein. "Kabale och kärleken" intar en särställning genom sitt hänsynslösa angrepp på all mänsklig slapphet och dekadens och är därför alltid lika aktuell och välbehövlig.

"Don Carlos" är hans till omfånget största pjäs och en av de längsta pjäser som någonsin skrivits. Då borde den väl innehålla ett myller av personligheter, kontrastriska omväxlingar i handlingen och många dramatiska dödsfall med en final översållad av oförglömliga lik, som alla stora tragedier? För en stor tragedi är det ju. Nej, Don Carlos innehåller ingenting av allt detta. Huvudpersonerna är ett fåtal, under hela den 200 sidor långa handlingen stupar endast en av dem och det är inte ens Don Carlos själv, skeendet i pjäsen är nästan monotont med sitt oupphörliga kabinettstjat där allas instängdhet blir nästan lika påtaglig som en extra huvudperson, och slutet blir nästan abrupt avklippt utan något heroiskt avskedstal eller någon universell dödsruna som slutvinjett. Vad är det då Don Carlos egentligen handlar om? Hur kan en pjäs som nästan enbart består av oblodiga palatsintriger gestaltade av tjat då bli så tungt vägande i litteraturhistoriens alltför rigoröst kräsna av ständiga utrensningar markerade vågskål?

Don Carlos, son till den stränge Filip II av Spanien, är förälskad i sin styvmor. Nå, än sedan? Är det allt? Kring deras hemliga möten spinnas det sådana intriger av sekretess att det verkar nästan löjligt. Don Carlos är visserligen grubblande och tilldragande som en annan Hamlet, men i tredje akten visar det sig plötsligt att hela hans förälskelse i styvmodern bara är dramats subrettdel. Ur denna banala intrig uppstår en politisk intrig som genast höjer hela dramat till en evigt aktuell nivå, och denna nya intrig presenteras helt överraskande genom Don Carlos' Horatio-liknande vän markisen Posa, som därigenom tar ett häpnadsväckande steg från bifigur till huvudroll. Mot denne markis Posas ageranden blir plötsligt huvudpersonen Don Carlos nästan betydelselös.

I ett privat samtal som markisen genom en tillfällighet får med kungen gör han det oerhörda att han bönfäller kungen om att bli demokratisk, att upphöra med den katolska etablerade enväldesintoleransen och skona Nederländerna från inbördeskrig, vart kungen just haft för avsikt att skicka den blodige skräckbödeln hertigen av Alba. Och kungen blir själv så överraskad och så djupt berörd av markisens humanitet och idealism att han faktiskt överväger att följa markisens råd. Och därmed slutar tredje akten.

Vad tragedin sedan handlar om är idealismens tragik i politiken. För att kunna genomföra sina planer måste markisen offra Don Carlos, vilket han vägrar att göra. I stället offerar han sig själv genom att avsiktligt kompromettera sig politiskt genom att gå för långt, varvid han lyckas rädda sin vän Don Carlos men tyvärr endast för tillfället. Don Carlos i sin tur vägrar låta vännens politiska idealism falla och axlar den själv i stället. När den stöter på omedgörligt motstånd planerar han att själv bege sig till Nederländerna och sätta sig i spetsen för fritänkarna. Men hans planer upptäcks, han fängslas, och där slutar pjäsen. Markisen Posa har då redan som pjäsens enda direkta offer fått bada i sitt blod och avlidit genom ett revolverskott lika effektfullt och ohyggligt som den örfil som drabbar Desdemona i "Othello".

Dramat är titaniskt i sin fulländade uppbyggnad: Schiller staplar berg på berg i de ständigt allt mera häftigt varandra avlösande scenerna, (som endast allt som allt är tjugo till antalet,) och kommer för varje steg högre utan att någonting rasar. Samtidigt visar han en farlig lejonklo: "Jag är ej hågad längre att förbli den olyckligaste mannen i riket när det kostar endast en revolt mot lagen att bli den lyckligaste." Lessing nöjde sig med Guds vänstra hands besvärlighet och avstod från den högras vinst, men Schiller kräver utan skrupler genast den högra och är beredd att bruka våld genom lagbrott för att nå den. Och kan Gud förvägra honom den? Han är ren och ädel, vällusten har ej öppnat hans hjärtas dörr för lasterna, och ur den etablerade religionens synpunkt är det enda felet med honom att han tänker och att han vördar människorna, menar prästerna och skakar på huvudet. Nej, de låter inte honom få vad han begär utan bjuder honom motstånd.

Men Schiller är obeveklig och manar sig själv till att inte ge upp – "lida orätt smickrar stora själar," och "en plan att lindra lidandet för mänskligheten som fötts av klart förnuft må tusen gånger bli gäckad men får dock aldrig givas upp!" Han övergår till att begära högra handen för mänsklighetens del och ej för sin egen. Så ädel är han, och därmed når Sturm- und Drangperioden sin högsta prometheiska sublinitet.

Men kvinnan sviker honom. "Kvinnans namn är ju bara lögn," och hon förråder honom verkligen helt, och han måste resignera. "Detta sekel är icke moget för mitt ideal. Jag lever i en tid som ännu icke randats." Stolt tar han på sig det eviga geniets martyrgloria och går så långt i sin oböjliga stolthet att han rättfärdigar det som verkar ha varit rena hädelser och hybris: "Ingen lovsång prisar Skaparen så högt som fritänkarens så kallade hädelser." Han allena känner Gud och menar att världen är för dum för att någonsin kunna göra det. "Så finnes sanningen blott för den vise och skönheten blott för den känslige." Gud har verkligen givit honom sin sanning trots

prästernas, den etablerade religionens och politikens försök att inte låta honom få den. Och stolt kan han säga till denna världen: "Du stinker blod. Jag kan ej komma vid dig," och tar helt avstånd från samhället. Stoltare ord har aldrig en son sagt till sin fader.

Anmärkningsvärd är även konung Filip II:s förvandling i pjäsen. När markisen Posa är död märker konungen plötsligt att han förlorat den enda ärliga människan i sin omgivning, och förtvivlat försöker han snärja sig ut ur sitt dåliga samvete. Men politiken och den etablerade religionen kräver att det politiska mordet rättfärdigas, och aldrig har den etablerade kristendomens självgodade cynism avslöjats fränare, än när Schiller låter storinkvisitorn besvara kungens prekära fråga: "Kan du skänka mig en tro som ger mig rätt att låta mörda min ende son?" med den helt omänskliga sofismen: "För att tillfredsställa sin rättfärdighet lät Gud *sin* son få dö på korset." Inte ens de isländska sagorna kunde grällare framställa den etablerade kristendomens innersta falskhet, som blott består i dess etablerade ställning som en till ondska utnyttjad maktfaktor.

Samme storinkvisitor skulle åter komma till synes i Dostojevskijs roman om bröderna Karamasov. Det är på sin plats att i förbigående nämna här, att Schiller var Dostojevskijs älsklingsförfattare och kanske den felande länken mellan Shakespearediktingen och Dostojevskij. Ty den trend som Schiller visar i nedbantandet av Shakespeareska teatraliska effekter och utvecklandet av de enskilda samtalen för sedan Dostojevskij vidare och utvecklar han in absurdum i sina egentligen i dramaform varande men astronomiskt uppförstorade romanintriger.

I verkligheten är ingenting känt om Don Carlos' öde. Man vet att han kom i motsättning till faderns politik, att fadern kastade honom i fängelse, och att han dog efter en hemlighetsfull domstolsundersökning. Man vet inte hur han dog, men det är troligt att Filip II kan sällas till samma ökända klubb som Konstantin den store, Ivan den förskräcklige och Peter den store, de illustra sonmördarmonarkernas dystra sällskap. Schiller försöker med framgång rekonstruera faderns och sonens psykologi och den tidens intriger och stämningar, varvid konstruktionen av markis Posas gestalt är hans främsta genidrag; och framför allt lyckas han åskådliggöra den kanske största boven i mordet på Don Carlos: det katolskt intoleranta spanska hovets totalt inskränkta instängdhet, där en fri ande som Don Carlos helt enkelt måste kvävas av andlig syrebrist.

Schillers sista drama är "Wilhelm Tell" som väl är hans populäraste. Det är ett utpräglat folkdrama där folket självt bestående av hantverkare och bönder är huvudaktörerna. I deras mitt finner vi den trygge, säkre och pålitlige jägaren Tell, som är ett makalöst koncentrat av hederlighet, duglighet och visdom. Han gör vad rätt är och fruktar därför ingen; och onda människor håller han för värre prövningar än stormar, laviner och skeppsbrott. Samtidigt är han en utpräglad romantiker med fantasi: "Ett mål som flyr jag skapades att följa, och skall jag njuta rätt mitt liv, så måste jag varje dag erövra det på nytt." Det är Schillers trosbekännelse som idealist: han är som Tell den borne skytten som siktar på de omöjligaste levnadsmål och räknar med att missa: det är *försöket* att göra det omöjliga som är det väsentliga. Men just genom att han är förberedd på att eventuellt missa träffar han rätt varje gång, och varje gång höjer han bågen på nytt för att sikta ännu högre. Sålunda är Schiller den egentliga portalfiguren till romantiken. Och som så många andra romantiker sliter han ihjäl sig: hans sista år är en oavbruten kamp med döden under vilka han producerar en titanisk serie av oförglömliga skådespel, som börjar med Don Carlos och slutar med Wilhelm Tell. Liksom Keats, Stevenson och Chopin avlider han i lungtuberkulos. Han är 10 år yngre än Goethe men avlider 27 år före denne.

Samtidigt är Wilhelm Tell hans politiska testamente. När schweizarna förenas under lösenordet enighet är det inte bara schweizarna som Schiller tänker på utan alla tysktalande folk, vars så typiska evigt himlastormande ambition Schiller i

litteraturen kanske är den starkaste representanten för, (liksom Beethoven är det i musiken, som Schillers diktning betydde mycket för. Sålunda är dennes nionde symfonis sista stora sats för kör och orkester en tonsättning av Schillers dikt "An die Freude", "Till glädjen", fast ursprungligen "An die Freiheit", "Till friheten".) Men samtidigt rättfärdigar Schiller i "Wilhelm Tell" det mot överheten riktade politiska mordet: ingen kan anklaga Tell för mordet på överheten Gessler då man måste tycka att mordet är rätt. Och efter denna pjäs tillkomst är sedan hela 1800-talet späckat med attentat mot tyranner: tsar Alexander II, ärkehertig Frans Ferdinand, kejsarinnan Elisabeth, med flera, med flera, av vilka dock inte en enda var förtjänt av att bli så politiskt likviderad som Gessler.

Johann Wolfgang von Goethe.

Aldrig i litteraturhistorien har väl en diktare börjat så lovande som Goethe. Tjugotvå år gammal inleder han den tyska Sturm- und Drangperioden med det mästertliga och genialiska, mäktiga och gripande dramat *Götz von Berlichingen*, som kanske han aldrig lyckades överträffa själv. Tjugofem år gammal har han skrivit "Den unge Werthers lidanden", den första direkta självmordsromanen, som är buren av ett sådant patos att många som läser den begår självmord bara därför; och vid samma tid har han även skrivit sin första och kanske bästa version av *Faust*, som helt koncentrerar sig på den hjärteknipande Margareta-episoden. Och vad händer sedan? Den genialiske diktaren tar anställning som lakej åt en ganska torr furste och slutar dikta. Aldrig har en så lovande diktare i litteraturhistorien så snöpligt gått förlorad för densamma.

Under elva år skriver han nästan ingenting, tills han flyr från sitt jobb till Italien, vilket han inte gjorde en dag för tidigt och kanske var det bästa han någonsin gjorde. I Italien skrev han bland mycket annat de tre dramerna "Egmont", "Ifigenia på Tauris" och "Torquato Tasso". Det första är starkast, men det sista är det bästa av dem, men alla tre når upp till hans egentliga nivå. När han återkom till Tyskland sjönk han emellertid åter ned i träda. Han skaffade sig en ung fet sambo som inte ens var vacker, och hon lät honom inte skriva mycket. Hans sista tre verk som är någonting att ha är den underbara hexameteridyllen "Hermann och Dorothea" med franska revolutionens lidanden som stormig och gripande bakgrund, den fulländade tragiska romanen "Valfrändskap" som endast lider av ett svagt ställe på sju kapitel i början på andra delen, samt hans självbiografi om hans stormiga ungdomsår, den intressanta delen av hans levnad, som han kallade "Dikt och sanning".

När vi nu ger oss in på att närmare undersöka hans huvudverk "Faust", som han ägnade sig åt att överarbeta så länge han levde, så får han finna sig i att vi jämför hans version med den tidigare versionen av Christopher Marlowe, eftersom det var en föreställning av denna pjäs på en marionetteater som fängslade Goethe för ämnet.

Faust.

Marlowes doktor Johannes Faust är en direkt tragisk person. Han lider, som alla Marlowes centralgestalter, av en övermänsklig ambition, som i det här fallet inriktar sig på att bemästra all kunskap inklusive svart magi. Han finner inte religionen tillräcklig och åkallar därför Satan. Men hela satanismen i Marlowes pjäs är sedan ingenting annat än ett satyrspel, galghumor och buskis. I centrum står hela tiden Fausts mänskliga tragik, ty så fort han första gången åkallat Satan får han dåligt samvete och söker han återfinna Gud. Ständigt tar hans ånger allt starkare uttryck, men han slipper inte Satan, sitt brott, den ondska han allierat sig med. Till slut är

timmen slagen för honom, och han höjer hela sitt väsen till en bön om förlåtelse. Men han vet att han är fördömd och att ingenting kan rädda honom. Ändå åkallar han Guds barmhärtighet, hans midnattstimme slår, han dör, och onskans makter djävlarerna för honom ner i helvetet.

Det är ett gåtfullt drama som aldrig har upphört att förbrylla alla tiders litteraturstudenter. Vad är Satan och helvetet i Marlowes version? Det är den timliga värld som doktor Faust lever i, och hans brott består i att han utnyttjar världen till sin fördel. Han skaffar sig ställning, makt och ära, han blir rik och respekterad – det är vad djävulen, Satan och helvetet står för. Ty jorden är människans helvete, helvetet är vad hon föds till, hon slipper det inte så länge hon lever, och hon kanske inte ens slipper det när hon dör. Hade Faust hållit sig till religionen och sina studier hade han klarat sig ifrån denna världens helvete, men Faust nöjde sig inte med det goda och Gud. Han ville även ha makt, pengar och ära, därför ägnade han sig åt världen och dess fåfänga, och det blev hans visdoms och hans salighets fall. Och det hjälper inte hur han hatar världen och hur han ångrar att han befattat sig med den – han slipper den ändå inte. Han dör stor i världens ögon, och det är hans helvete.

Låt oss nu se hur Goethe behandlar detta tema.

Tragedins första del.

Det är få diktverk i historien som börjar så storslaget som Goethes "Faust". Prologen i himmelen, då Mefistofeles anhåller Gud om att få fresta Faust, är en underbar parafras på Gamla Testamentets Jobssagas inledning, och den gamle av all sin lärdom uttråkade Faust med sin långa inledningsmonolog är rena Predikarens Salomo i högre majestät än någonsin. Det är intressant att alla monologer i denna första del hålles av Faust medan han ändå som karaktär kommer i skymundan både för Mefistofeles och Margareta.

Dramats storslagna inledning når sin klimax när Faust möter Mefistofeles. Det är den bittert besvikne kverulanten som möter den evigt ungdomliga skojarerna, och det är Mefistofeles' gestalt som skänker hela Faustdramat mera liv än något av Goethes andra diktverk, därför att Mefistofeles är den enda av alla Goethes skapelser som har humor. När Mefistofeles i prologen säger till Gud: "Mitt patos skulle du ha skrattat åt, om du inte hade vant dig av med att skratta," visar Goethe redan här, att hans huvudavsikt med hela detta drama är att driva med livet och allt vad däri är inklusive Gud. Genom Mefistofeles kommer Goethes grundinställning till livet till ett ärligare uttryck än i något av hans andra verk.

Den gamle Faust är som sagt en alltigenom bitter människa. Dygden tråkar ut honom, han har så mycket kunskap att han vet att det mesta av den är självbedrägeri, han är lika led vid världen och livet som Hamlet, han konstaterar bittert att endast den okunnige någonsin kan vara lycklig och ämnar just tömma giftbägaren när han hör tonerna från katedralens påskgudstjänst. Detta väcker barndomsminnen till liv hos honom. Han har inte en tanke på Gud eller kristendom, utan blott det att han minns sin barndoms okunnighet får honom att lägga giftbägaren åt sidan, och han skulle ge vad som helst för att få vara så ursprungligt okunnig på nytt.

Djävulen hör hans bön och presenterar sig i Mefistofeles' gestalt. Det underbara i mötet mellan Faust och Mefistofeles är, att Goethe här helt övertygande konfronterar den överlägsne, distansierade universalvise och oantastlige världsdoktorn med hans motsats, som är honom jämlik: den infernaliske spjuvern och upptågsmakaren. Den överciviliserade människan ställs mot civilisationens främste fiende den destruktive skurken, och de förstår varandra och finner varandra och kommer väl överens. Goethe har här redan överträffat de två mänskliga motpolerna Don Quixote och Sancho Panza med de två övermänskliga motpolerna den allvise perfektionisten och

den omänskligt onde, som han lyckas harmoniera med varandra lika fullkomligt som Cervantes sina ytterligheter. Men en väsentlig skillnad föreligger.

Åtminstone i första delen av Don Quixote är Cervantes båda karaktärer definitivt hyggliga och konstruktiva, medan Goethes åtminstone i första delen av Faust är definitivt destruktiva. Aldrig i världslitteraturen har en djävare och gruvligare hädelse uttalats än då Faust därtill eggad av Mefistofeles förbannar livet och allt dess goda, allt som människor kan leva för och allt som kan ha någon mening i livet. För Faust är det uttryckligen likgiltigt om hela världen förgås. Han struntar bokstavligen i civilisationen, sedan han har levt för den i hela sitt liv. Och därmed är han från början ondskans och Mefistofeles' slav, vilket är ett faktum som kommer att bli mycket svårt för honom att krångla sig ur. Dock är han så säker på att han till slut skall slippa djävulen trots allt, (i sin dårskap inbillar han sig att djävulen aldrig skulle kunna lura honom medan han i själva verket redan är lurad: Mefistofeles har lockat fram de värsta sidorna av honom och redan fått honom att helt göra bort sig,) att han vågar skriva det berömda kontraktet med honom och övermodigt lova honom: "Om jag någonsin blir tillfreds med livet, så är jag din." Men Mefistofeles är redan säker på att Faust i själva verket är förlorad och aldrig kan komma ifrån fördömsen, och däri resonerar Mefistofeles mera mänskligt, klart och logiskt än Faust själv, som arrogant vågar mena, att han nog skall kunna identifiera sig med den dödsdömda mänskligheten och ändå komma undan när denna förgås. Fausts högsta hybris får sitt utlopp när han översätter Nya Testamentets ord "I begynnelsen var Ordet" till tyska med "Im Anfang war die Tat!" ("I begynnelsen var det handling!") Så kan endast en tysk tolka, förändra och manipulera med Bibeln.

Mefistofeles' ondska gör inte alls så dåligt intryck som Fausts totala förnekelse av alla livets värden. När Mefistofeles gycklar med studenten och genomskådar alla vetenskapers futtighet och särskilt juridikens orättvisa så gisslar han dock samhället och allt vad det går för med en viss humor. Han har rätt att avrätta samhället emedan han dock är Hin Onde, och genom att han är godmodig, glad och humoristisk behöver man inte ta honom på allvar; medan Fausts fördömsen är värre därför att han är människa själv, därför att han gör det på fullt allvar och därför att han konsekvent saknar humor. Följaktligen är Fausts gestalt smått outhärdlig alltigenom medan Mefistofeles faktiskt är mänskligare och mera tilltalande: en sådan djävul skulle vi gärna umgås med ibland, medan den omoraliske Faust inte riktigt är värdig hans sällskap.

Det omänskliga i Faust når en viss frånstötande höjdpunkt i scenen Häxans Kök, där apor lättvindigt leker med jordklotet "som har klang av glas, går lätt i kras, är bara skal av ler varav blott en skärva kan fördärva." Vem är Goethe att han så lättsinnigt kan sätta sig till doms över hela världen och skära den godtyckligt hel och hållen över en kam? Världen må för evigt vara hur fördärvad som helst, men det är inte konstruktivt att bortse från att det även för evigt verkar goda krafter inom den. Denna scen förekommer inte i hans första version av Faust. Nästan lika osmaklig och onödig är frossandet i skildringen av en häxsabbat på Blocksberg, som endast har existensberättigande genom Fausts inre visioner av Margaretas kommande öde.

Margareta är den enda ljuspunkten i Fausts första del. Hon är en alltigenom ofördärvad människa som Faust och Mefistofeles ägnar sig åt att metodiskt fördärva varvid den yttersta djuriska mänskliga cynismen dissekeras på ett mästertligt sätt. Margaretaepisoden är ett drama i dramat och så mästertligt skrivet att det når upp till den högsta Shakespeareska nivån. Skildringen av Margaretas oskuld är så betagande att hon rätteligen tillhör samma illustra samling som Beatrice, Romeos Julia, Lady Macbeth, Anna Karenina, Madame Bovary med flera: de av skalder förevigade och idealiserade hjältinnorna, som onekligen förevigats just genom att deras skalder har älskat dem så mycket. Hon är den första personen i Faust som Goethe hittat på själv: alla de andra finns färdiga hos Marlowe.

Hur gripande är icke hennes utveckling! Hon kan för sig själv bara förklara Fausts djärva fräckhet med att han måste vara bra ädel, hon anar ingen oråd förrän första gången hon finner ett juvelskrin i skåpet, då hon genast i guldet ser stundande fördärv; hon anar icke det minsta vilken samvetlös egoist till förförare Faust är utan ser bara det bästa hos honom så länge hon lever; och inte ens när han till slut skrotar henne i fängelset vill hon skiljas från hans själ. Hennes totala aningslöshet om hans totala ruttenhet får sitt uttryck när hon minst av allt kan fatta hur han, en sådan ädling, kan finna behag i en så enkel flicka som hon.

Här firar också Goethes poesi triumfer. Man kommer inte ifrån att han är en fulländad ordkonstnär och som sådan vida överlägsen Schiller. Schiller har större dramatisk förmåga och en högre moralisk resning medan Goethe är den mer begåvade som inte alltid använder sin begåvning väl. Men ibland gör han det, som när han definierar kärleken: "att, själ i själ, förnimma en salighet, som måste vara evig," och när han definierar Gud: "Jag vet ej namn där för. Känsla är allt! Namn är rök och dån, som omtöcknar himmelsk glans." I episoden med Margareta, när Faust totalt går upp i sin tillfälliga kärlek, skönjer man för första gången att det egentligen trots allt skulle kunna finnas hopp för honom.

Tragedin beseglas genom Margaretas broder Valentins uppdykande på scenen. Han drar blankt för att hämnas sin systers förlorade ära, och när han slaktad av Faust och Mefistofeles dör i Margaretas armar utslungar han så förintande ord mot sin fallna syster att hon sedan inte kan annat än gå under. När folk samlas omkring honom pekar han ut henne för dem som hora, som om det inte räckte med Fausts redan totala manliga brutalitet. Men Valentin dör av förtvivlan för sin syster, ty det är hennes förlust av sin ära som drivit dödens svärd genom honom.

Varför dödar hon sedan sitt barn med Faust? Det finns ingen logisk anledning till detta, och man har spekulerat mycket i vad Goethe egentligen kan ha menat med detta drastiska barnamord. Men det troliga är att Goethe så kunnat sätta sig in i det kvinnliga sättet att tänka att han låtit Margareta handla omedvetet. Hon säger aldrig ett ont ord mot Faust för allt det onda han gör henne, men omedvetet tar hon livet av deras barn, icke för att barnet skall slippa växa upp i olycka och vanära, och icke för att hämnas på Faust, utan för att straffa sig själv; ty hon som barnets moder måste själv lida mest vid barnets död, och det är barnets död som dömer henne själv till döden genom hängning. Genom att så totalt straffa sig själv för affären med Faust tar hon på sig hela Fausts brottslighet, medan han själv klarar sig undan den synbarligen helt smärtfritt. Han gör aldrig någonting för att sona sin skuld i Margaretas öde medan hon lider allt och själv fördubblar sitt lidande – för att hon är oskyldig.

Däriigenom har Goethe uppenbarat för oss den nya fruktansvärda universella sanningen, att skulden aldrig lider för oskulden medan oskulden alltid lider för skulden, hur totalt orättvist det än är.

Tragedins andra del.

Liksom den första delen är även den andra skriven på världens vackraste tyska språk, men det är också det enda de två delarna har gemensamt. Faust och Mefistofeles är fortfarande huvudpersonerna, men de har föga kontakt med varandra, och även i allt annat är den andra delen som ett helt annat diktverk än den första. Den överväldigande dramatiken är borta, den skarpa psykologin och realismen är borta, den sprudlande humorn är borta, och till och med satanismen och tragiken är borta. Tragedins andra del kan icke längre kallas för en tragedi, ty helhetsintrycket av den är för de flesta att dess funktion är att sätta plåster på såren efter första delens chocker. Ty faktum är att andra delen slutar lyckligt och därför måste betecknas som en komedi åtminstone formellt.

Vad har vi då i stället för allt det som uppfyllde oss i första delen och som vi här genast saknar? Det är frågan.

Andra delen har egentligen ingen påtaglig handling, ty den handling som förekommer glider liksom ständigt undan utan att någonsin bli verklig, liksom drömmar. Den ena drömmen glider över i den andra utan skarvar, och det mest beundransvärda med andra delen är kanske just dess underbara kontinuitet. Även om man förstår mindre av andra delen är den mera lättläst än den första, och det är nog så man skall läsa den. I första delen gör man klokt i att begrunda varje liten enskild detalj i dialogerna, men i andra delen skall man nog bara följa med i drömspelet utan att försöka analysera det, ty annars vaknar man ur drömmen, som dock är vacker och behaglig.

Samtidigt är andra delen det mest klassiska som Goethe skrivit. Den är höjdpunkten i tysk litterär klassicism. En homerisk bredd och lyftning är förnimbar här för första gången i litteraturhistorien efter Homeros. Till form, till innehåll, till känsla och ton är allting musikaliskt och poetiskt fulländat från början till slut, och denna klassiska renhet når sin höjdpunkt i tredje akten, som är som ett litet antikt grekiskt drama för sig mitt i den tyska gotiken. Man har ofta påtalat Goethes renässans-ande: ingen har som han lyckats införa antikens kulturideal i den tysktalande delen av världen. Han är på sätt och vis renässansens sista företrädare och förespråkare under vars tid den även når sin yttersta blomstring genom den klassiska arkeologins genombrott i världen, Roms återupppblomstring som huvudstad för alla Europas konstnärer och skaldar och inte minst genom Greklands frigörelse från turkarna. I denna tredje akt och Valborgsmässonatten som föregår den uppfyller Goethe alla de klassiska löften som han redan gav i "Ifigenia på Tauris".

Även Goethe som vetenskapsman kommer en aning till synes i andra akten, där Fausts assistent Wagner icke längre ägnar sig åt alkemi utan har kommit så långt i sin experimentella forskning att han faktiskt i sin 1500-talsmiljö med den primitivaste utrustning lyckas med att frambringa ett provrörsbarn. Homunculus är visserligen inte ett provrörsbarn i vår tids vetenskapliga bemärkelse, men som idé är han utan tvekan redan en förutsägelse av vad Aldous Huxley sedan närmare preciserade och som i vår tid har slagit in med hittills okända sociala problem som resultat.

Den röda tråden i andra delen är Fausts ständiga jagande vidare efter det fullkomliga ögonblicket. Margareta har han glömt men ej sin libido, sinnligheten är ständigt påtaglig genom nästan hela andra delen och mera så än i första, även om den där är mera direkt. Inte ens den vackraste av alla kvinnor Helena tillfredsställer den intellektuelle rucklaren, och när kärleken inte ger honom vad han åtrår vänder han sin håg till kriget och andra maskulina kraftansträngningar.

Han går slutligen in för att genom att bygga dammar erövra odlingsbar mark från havet. Femte akten skildrar den kinkiga episoden med Filemon och Baucis. De är ett gammalt strävsamt par som bor i en hydda vid havet, men deras hus stör Fausts utsikt. Han vill ha bort dem, ty han äger landet. Men de vill inte flytta, ty de har bott där i hela sitt liv. Han erbjuder dem vad som är bättre, men de tackar nej. Då tvångsevakuerar han dem, men de gör motstånd. De bärs ut med våld från huset, och gamla och svaga som de är tål de inte chocken utan dör, samtidigt som genom en olyckshändelse deras gamla hem dessutom börjar brinna. Faust ångrar visserligen sitt tilltag men är ändå nöjd med att få kunna bygga ett eget utsiktstorn där i stället.

Jämte hyddan har även ett kapell där intill retat honom med sin klockringning, och det brinner också ned. Hur skall man förstå detta barbari mitt i en så oantastlig dikt? Goethe levde under revolutionstidevarvet, då fransmännen kastade katolska kyrkan över ända för att främja materialismen i stället, och även Goethe bidrog till denna utveckling inom vetenskapen. Han var aldrig mer triumferande än när utvecklingsläran öppet började diskuteras, ty han visste att det skulle vara början till slutet för den teologiska världsåskådningen, och han är den förste som rent ut (i

"Dikt och sanning") vågar vägra att acceptera den kristna ekvationen att ett är lika med tre. Skövlandet av de gamlas trivsamma hydda och kapellet kan således symbolisera de revolutionära samhällsomstörtningar som Goethe hyllade, (han vågade till och med i motsats till Beethoven öppet beundra kejsar Napoleon,) men som han som gammal i sitt Faustdrama måste medge att hade gått för hårt fram.

Han genomför sitt dikande, och i arbetet för flertalet människors materiella välstånd finner han äntligen sitt livs tillfredsställelse. Då dör han, och Mefistofeles blir äntligen sig själv igen och bereder sig på att slunga Fausts själ ner i helvetet.

Då inträffar det synnerligen egendomliga att änglar kommer ner från himmelen och hämtar Faust upp dit. Mefistofeles blir lurad på konfekten. Och med vilken rätt?

Faust har direkt eller indirekt orsakat ett antal människors onaturliga död: Margareta, hennes bror Valentin, hennes barn, kanske även hennes och Valentins föräldrar, samt dessutom det gamla förnöjsamma paret Filemon och Baucis och den gäst de hade hos sig när Fausts hantlangare kom och brände ner huset för dem. Är det då rättvist att låta Faust så direkt utan vidare komma in i himmelen?

Goethes omoraliska omänsklighet har ofta påtalats, han hade inte bara sina begränsningar utan även sina dåliga sidor, man behöver inte gå långt för att påvisa dem: Friederike Brion är det oftast anförda exemplet, (förebilden till Margareta); men även Schuberts kompositioner av Goethes dikter, som han själv som svårt sjuk skickade till sin beundrade Goethe, rönste aldrig något svar, Goethe tålde ett antal idag glömda kompositörer hur mycket som helst men icke Beethoven, vars Missa Solemnis han nekade att hjälpa till med offentliggörandet av, och när denne sin tids störste diktares ende son August dog fällde han det känslolösa yttrandet: "Jag visste att han bara var en människa." Det var visserligen ett citat av Xenofon, men det var ändå väl känslolöst för att vara en faders dödsruna över sin ende son.

Goethe var visserligen protestant, och enligt Martin Luther finns inte Skärselden utan endast antingen Himmel eller Helvete. Naturligtvis kunde inte den så outtröttligt strävande Faust förpassas till helvetet, men till himlen är det nog inte så lätt att komma om man har ett antal människoliv på sitt samvete, och särskilt inte om man som Faust inte säger ett ord som antyder att han känns vid sin skuld och sitt dåliga samvete.

Vem var då slutligen den riktige Faust, som ställt till med så mycket huvudbry för så stora diktare som Marlowe, Goethe och Thomas Mann och för alla deras läsare? Marlowe gör honom till en kunskapshungrig forskare som för sin ambitions skull orättvist förpassas till helvetet, och Goethe gör honom till en omänsklig streber som för sin hänsynslöshets skull belönas med paradiset. Men den verkliga Faust var nog ingen av dessa.

Den verkliga Johann Faust blev inte mer än omkring 50 år gammal. Han började som teolog men avbröt sina studier för att bli känd som en tysk motsvarighet till Lionardo da Vinci: en skum sanningssökare, en som visste för mycket, en som föredrog att hålla sina kunskaper i hemlighet för sig själv hellre än att riskera bli bränd som kättare, kort sagt, en sökare. Han var kanske en pionjär inom vetenskapen, ty sådana ansågs på 1500-talet vara allra skummast och farligast, och endast sådana blev så legendariska att de blev föremål för folksagor. Och Fausts förbund med djävulen är bara en folksaga – ingenting annat.

Alternativ till Goethe.

De tyska diktare som följer i Lessings, Schillers och Goethes spår är legio. En av de mest förbisedda är Friedrich Gottlieb Klopstock, som egentligen är den nationaltyska litteraturens frambringare. Han är äldre än Lessing och överlever denne i tjugo år. Hans stora huvudverk "Messias" i tjugo sånger, som han filade på i

tjugofem år, anses allmänt i vårt sekel som oläsligt, och med vilken rätt? Vem kan rättvist döma ett diktverk utan att ha läst det från början till slut? Åtminstone ingen av dem som kallar "Messias" för oläsligt utan att ha läst det.

"Messias" är en litterär motsvarighet till Bachs "Mattheusp passionen" och Händels "Messias". Liksom alla Klopstocks verk är det buret av en omisskännlig äkthet i känslan och en extatisk religiositet. Han är därför otidsenlig samtidigt som han är hopplöst tidlös, precis som Bach.

Det är tyvärr ganska typiskt för Goethe att han inte kan med och gärna fördömer sin samtids yppersta förmågor. Ett av hans "offer" är Heinrich von Kleist, som driven in i en återvändsgränd av obefintlig ekonomi, social misär och omvärldens totala likgiltighet och ständiga refuseringar av hans arbeten, (emedan de anses alltför "vågade", "kontroversiella" och "farliga",) efter ett bländande författarskap blott 34 år gammal begår självmord. Denna preussare med det menlösa babyansiktet är sin samtids skarpaste människokännare och samhällsobservatör. Hans tre studier i det tyvärr inom juridiken alltid förekommande fenomenet justitiemord är världslitteraturens dittills mest djupgående analyser av vad rättvisa egentligen är för någonting. Lustspelet "Den sönderslagna krukan" är närmast en fars, där själva domaren i rättegången visar sig vara alltför skyldig till alla brott som förekommer i byn, varpå hans rättmätiga straff bara blir hans egna totala löjlighet. I "Prins Fredrik av Hamburg" är det en käck kavallerigeneral som ställs inför krigsrätt för att ha tagit egna initiativ i ett kritiskt fältslag, ungefär som Döbeln vid Hamburg. Att hans initiativ ledde till seger tages ingen hänsyn till, hans duglighet ignoreras inför det småaktiga beaktandet av att han inte lytt order, och han blir nästan skjuten. Men von Kleist är alltid uppbygglig och ger sin general till slut den fulla upprättelse som han förtjänar.

Men hans mest personliga arbete är novellen "Mikael Kolhaas", där huvudpersonen, en alltigenom hederlig hästhandlare, utsätts för himmelskriande orättvisor. Genom lurendrejeri blir han berövad sina bästa hästar, när han söker rättelse där för blir hans hustru offer för samhällets korrupcion så till den grad att hon dör, och då tar han lagen i egna händer. Den som förfördelat honom bränner han ner slott och by för, och hans desperata hämnd blir till en landsplåga. Dock måste till och med doktor Martin Luther medge att han egentligen har rätt, och i all sin Coriolaniska bärsärkargång med samhället förblir han ädel. Men till slut faller han till föga för rättvisan, och även om han och hans fem barn till slut får full gottgörelse för den orättvisa som drabbat dem måste han själv med livet sona att han tagit lagen i egna händer.

Skildringen är knivskarp i sin saklighet. Realismen är total. Här går redan ridån upp för det fantastiska 1800-talets storslagna och oöverträffade litterära realism. Man känner den Kleistska nordtyska leriga jorden under sig genom hela stycket och slipper aldrig den eller den dystra grå dimmiga himlen. Verkligheten är så påträngande att det icke gives utrymme för någon subjektivitet. Och man måste beklaga den oersättliga förlust som tyskheten gjorde i att inte hjälpa detta geni med att leva utan låta honom förgås i brist på uppmuntran och tolerans.

Men den märkligaste tyskspråkiga förmågan under denna tid är tyskhetens extremaste romantiker, den oöverträffbare Ernst Theodor Hoffmann, en kompositör som blev författare, och som även han, naturligtvis, föraktades av tidens etablerade auktoritet Goethe. Och vi bara helt enkelt måste ägna ett särskilt kapitel för sig åt hans kontrapunktiskt mästerliga "Die Elixiere des Teufels".

Hoffmann.

Egentligen borde alla Hoffmanns berättelser tas upp en och en, ty de är alla genialiska och därtill skrivna med en dramatik, koncentration, dubbeltydighet och skarpsinnighet som för det mesta överträffar det mesta av vad Goethe har skrivit. Egentligen är det bara som poet som Goethe står över Hoffmann. Man kommer inte ifrån att alla Goethes stora romaner och dramer bleknar inför hans poetiska dikter, som är det enda i hans produktion vars oantastliga värde aldrig har bestridits.

Om man jämför Goethes och Hoffmanns fabuleringskonst så är skillnaden den, att Goethe utger sig för att vara realist men hemfaller både åt realism och omänsklighet, medan Hoffmann totalt hänger sig åt öververkligheten, fantasin och surrealismen och i sin skildring därav blir en påfallande mänsklig realist. Hur svindlande högt Hoffmann än flyger går alla hans historier realistiskt fullständigt ihop och även hans mest absurda ekvationer, medan Goethe just i sitt avståndstagande från romantiken och i sin självisolering i den borgerliga realismen förlorar sig i ekvationsformler som aldrig leder fram till något likhetstecken. En saga av Goethe som till exempel "Das Märchen" är fullständigt obegriplig och formlös, medan till exempel Hoffmanns absurdaste kärleksfyrværkeri "Den gyllene krukans" i själva verket har den klaraste, enklaste och mest vardagligt påtagliga helhetsform. Det hör naturligtvis även till saken att även Hoffmann var en av de många diktare som Goethe inte kunde med.

Fastän Goethe skrev tungt vägande arbeten från början till slutet av sitt 83-åriga liv och Hoffmanns samlade verk endast kom till i förbifarten under ett knappt och hektiskt decennium så har Hoffmann i stort sett haft större betydelse för eftervärlden av de två. Första delen av Faust är det enda av Goethes verk som haft universell genomslagskraft medan den ena lilla berättelsen efter den andra av Hoffmann fått universell betydelse: Schumann förevisar i musiken hans sällsamma alter ego den misslyckade musikern Johannes Kreisler och Dostojevskij för detta sällsamma tema om det missförstådda musikergeniet till sin spets i "Njetotjka Njezvanova", hans barnsaga om "Nötknäpparen och råttkungen" går igen i Tjajkovskijs odödliga balettmusik "Nötknäpparen", Richard Wagner genomför alltför tydliga Hoffmanska temata i såväl "Tannhäuser" som "Mästersångarna i Nürnberg", två av hans mest populära operor, en annan odödlig balett har sprungit fram ur rysaren "Sandgubben" som bär det betydligt mer behagligt associerande namnet "Coppelia", och Jacques Offenbach bygger sin enda opera helt och hållet på Hoffmans grund vari Hoffmann själv till och med får äran att delta som huvudperson. Den fantastiska operan "Hoffmanns äventyr", unik i sin genre, bygger på minst fyra av Hoffmanns noveller, nämligen "Sandgubben", "Äventyr i Nyårsnatten", "Rådet Krespel" och "Klein Zaches". Och det är denna musikaliska sida av Hoffmann som ger honom en så oöverskådlig betydelse för efterföljande generationer och som Goethe nästan totalt saknar.

Hoffmann började som musiker, och hans musikaliska bana går parallellt med hans litterära. Hans första litterära succéer är musikaliska uppsatser, medan han arbetar på den betydande operan "Undine" kommer också hans främsta litterära produktioner till, och när han lämnar musiken sjunker också småningom hans litterära verksamhet ner till ingenting. Musiken är en grym herre som aldrig släpper någon av sina tjänare ifrån sig utan att märka honom för evigt med det yttersta lidandets stämpel. Och just denna musikens förödande makt över sina initierade offer är Hoffmann den förste att kartlägga i litteraturen.

Vi kan inte gå vidare till "Djävulselixiret" utan att först snubbla över "Don Juan". Detta märkliga litterära tema, som introduceras 1630 av den idag totalt bortglömde spanjoren Tirso de Molina, vars tragik Molière spolierar i sin komedi men icke utan att berika karaktären Don Juan med en påfallande infernalisk cynism som är

omisskännligt fransk, vars gestalt når sin fulländning genom Mozarts opera, och som sedan används av Lord Byron som ursäkt för en tröttande pratsamhet utan gränser och form i dennes dikt, och som utan tvekan till och med går igen i Fausts roll som förförare av Margareta, Goethes självbiografiska förklädning, förekommer också som titel på en av Hoffmanns mest mästerliga historier. Men vad Hoffmann gör i sin berättelse "Don Juan" är att han skildrar en upplevelse av Mozarts opera.

Men genom denna berättelse visar han att han alltför väl förstått både musikern Mozarts innersta geni och karaktären Don Juans innersta psykologi. Här har vi ett annat element som Hoffmann så märkbart besitter men som Goethe saknar: mänsklig psykologi. Och i det draget känner vi alltför tydligt igen en påtaglig föregångare och vägvisare för Dostojevskij.

Ingen har gått gestalten Don Juan så nära in på livet som Mozart. Ingen har djärvare vågat avslöja denna infernaliska opportunist, cyniska vampyr och självdestruktiva självbedragare, denna mänskliga demon som är alltför mänsklig för att inte vem som helst skall kunna känna igen sig i honom och sympatisera med just hans mest skurkaktiga sidor, denna självgode adelsman som lever på vad han fått och får och icke på vad han gör eller ger. Detta cyniska monstrum utsuger sin omgivning, parasiterar på kvinnornas goda hjärtan och fördärvar dem och förvandlar dem till kallhamrade stenhjärtan och skämtar om sina brott i en skamlöshet och känslolöshet som får håren att resa sig på vanliga eller ovanliga ofördärvade människors huvuden, som till exempel Beethovens, som djupt chockerades av Mozarts mästerliga opera. Och just den vampyrliknande besattheten och fördärvande förföriskheten eller förförande fördärvet i Mozarts opera har Hoffmann på ett utomordentligt träffsäkert sätt fångat i sin novell om sångerskan som gör Annas roll mot Don Juan och som så lever sig in i den olyckliga rollen att hon genom sitt blotta engagemang i den förför sig själv till döds. Även Mozart gav sitt liv för musiken, ty det kräver musiken om den skall bli tillräckligt god. Musiken kräver att allting drives till sin spets, och det kravet är vad Hoffmann även uppfyller litterärt i alla sina bästa historier. Och han vet vad det innebär att driva sig själv till sin spets då han i många år varit uppspänd på musikens altares kompromisslösa sträckbänk.

Hans mest tillspetsade noveller är efter "Don Juan" berättelsen om Erasmus Spikher som blir av med sin spegelbild i "Äventyr i Nyårsnatten", berättelsen om den sanna kärlekens totala blindhet i "Sandgubben", där huvudpersonen blir förälskad i en vaxdocka, den första riktiga kriminalaren i litteraturhistorien "Das Fräulein von Scuderi" om den fulländade juvelerarkonstnären som av yrkesstolthet om natten mördar sina kunder för att slippa skiljas från sina mästerverk: en mästerlig analys av varje sann konstnärs innersta dilemma, som är oviljan att prostituera sin konst. I "Rådet Krespel" visar han ännu en gång sin intima kännedom om det musikaliska yrkets yttersta tragik, men längst går han i "Djävulselixiret", den stora romanen som spränger alla ramar och gränser och leder hela litteraturhistorien in i en ny dimension av det som vi kallar verkligheten.

Innan vi förlorar oss däri bör vi även påvisa, att inte bara Dostojevskij utan alla de stora romantikerna under 1800-talet har Hoffmann att tacka för sin vägledning, vilket inkluderar Victor Hugo, Charles Dickens, H.C.Andersen, Alexander Pusjkin, Nikolaj Gogol, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, Eugene Sue, August Strindberg, Selma Lagerlöf, Balzac, Baudelaire, Anton Tjechov, Oscar Wilde, Conan Doyle, med flera, med flera. Men ingen av alla dessa, utom möjligen Edgar Allan Poe och Dostojevskij i "Brott och straff", har lyckats nå ända fram till Hoffmanns mästerskap i det element där han är den förste och störste för alla tider, nämligen suggestionen, som han ensam behärskar och manipulerar med lika virtuost som Paganini på sin violin förtrollade publiken genom sina fulländade häxkonster.

Djävulselixiret.

Som fantastisk roman är "Djävulselixiret" fortfarande oöverträffad. Inga science fiction-fantasier, ingen fantastisk resa med Jules Verne eller Conan Doyle, ingen detektivroman och inte ens någon skräckroman av Bram Stoker, Mary Shelley eller Lovecraft kan mäta sig med denna den kanske intelligentaste roman som någonsin skrivits. Bara dess formella uppbyggnad är sällsamt märkvärdig: den stora romanen består av sju kapitel, och varje kapitel består av i medeltal sju underkapitel. Romanens enda svaghet, utelämnandet av alla namn och ersättandet därav med bokstäver och titlar, som prinsessan B, furstinnan F, orten P, årtalet 17++, osv, som gör att man ännu lättare blandar ihop furstar och prinsar, abedissor och baronessor med varandra, medan man gärna skulle ha velat veta på vilka platser de oerhört spännande intrigerna utspänn sig, gör att berättelsen blir yttermera mystisk och liksom kringvärd av en ogenomtränglig dimma, som gör den bara ännu mer förhållande.

Romanen hör faktiskt till de få som man kan läsa hur många gånger som helst utan att bli färdig med den. Detaljerna, karaktärerna, tillfälligheterna, nyanserna och känslorna är så mångfaldiga och omväxlande att man inte kan fånga dem alla vid bara en genomläsning. Varje gång man läser den måste man undra på nytt: "Vem var nu den personen, och var har den personen förekommit tidigare? Är han inte den samma som den och den, och är den och den en och samma person eller två olika?" Ekvationen är så belamrad av små detaljer som alla är så högst väsentliga och desto mer väsentliga ju mindre de är, att man måste förlora sig helt i den om man försöker det omöjliga att gå till botten med den. Denna den kanske svåraste av alla romanekvationer löser dock Hoffmann på ett så suveränt överlägset sätt att det i slutet faktiskt inte spelar någon roll att väsentliga faktorer lämnats olösta, som till exempel huruvida prins Viktorin och barberaren Peter Schönfelt är en och samma person eller inte, vilket det inte alls är omöjligt att de är, och som att man aldrig klart får veta vad det blir av den fallna munken Medardus' förskräckliga dubbelgångare.

Låt oss blott nämna några av romanens temata för att belysa dess ytterst avancerade intrigspel, där faktiskt alla de olika intrigerna är resultatet av en enda. Alla dessa olika intrigers primus motor är faktiskt ingen annan än Lionardo da Vinci. Hans fulla namn nämns visserligen endast en gång, men det räcker för att alla romanens intriger på en gång skall förenas; och namnet återkommer sedan ständigt: munken Medardus' överordnade heter Leonardus, och själv kallar sig Medardus herr Leonard när han inte längre vill vara munk.

Hoffmann är den förste som frossar i dubbelgångarmotivet, och har någon hemskare dubbelgångare någonsin frammanats i litteraturen än munken Medardus' vansinnige flinande ständigt förföljande och som Sinbads gamle man från havet infernaliskt oskiljaktige ödesbroder? Och har någon dubbelgångare i litteraturen fått en mera övertygande förklaring än den arme Medardus' ohyggliga alter ego?

"Djävulselixiret" är inte den första skräckromanen. Den första omisskännliga i genren är väl Matthew Lewis' roman "Munken", och Hoffmann har påtagligt inspirerats av sin föregångares förskräckliga saga om munken som föll för köttets begär och kom att använda sin kyrka som instrument för sin ondskas. Men Hoffmann går längre än Lewis, ty Lewis' gräslige munk dukar under för sin ondskas medan Hoffmanns munk visserligen faller och blir ond men blott för att besinna sig och genom ohyggliga provningar resa sig från sitt eget fall som ett mer än luttrat helgon.

Egentligen är hela romanen en litterär form av det vanliga konstmotivet "Den helige Antonius' frestelse", som förekommer i en mängd klassiska tavlor av alla renässansens bästa och hemskaste konstnärer inklusive Hieronymus Bosch, som visar den gamle eremiten hårt antastad av alla helvetets och den mänskliga fantasins gräsligaste missfoster. Enligt en legend kom en gång Satan till den helige Antonius

med en massa flaskor på sig, men den helige Antonius hade redan besekrat djävulen och avfärdade hans buteljer med en axelryckning. När djävulen gått hade han emellertid lämnat kvar några flaskor efter sig, och av fruktan för att någon av hans lärjungar skulle få smak för dessa, smusslade den helige Antonius undan dem och gömde dem väl. Genom en händelse råkade några av dessa flaskor ha bevarats i just munken Medardus' kloster i Preussen, och deras innehåll är det så kallade djävulselixiret. Vad är då detta djävulselixir egentligen?

Dricker man av det blir man besatt av djävulen, och dricker man en hel flaska är man djävulens för tid och evighet. Medardus dricker aldrig ur hela sin flaska, ty hans dubbelgångare tömmer den för honom, och sålunda kan han, fastän han hemfaller åt ondska, ändå med åren räddas åt saligheten efter många om och men. Men vad symboliserar detta djävulselixir?

Det har som verkan att intagaren därav blir övermänsklig, allt lyckas för honom, han får infernaliskt skickliga och onda planer som går i lås, han blir fullkomligt överlägsen och destruktiv. I våra dagar ligger det alltför nära till hands att dra paralleller till användandet av droger som haschisch och LSD. Faktum är att hasch började komma till Europa under Hoffmanns tid, Thomas de Quincey skrev sin "En opiumätares memoarer" och Baudelaire skrev sitt stora haschpoem. Ändå är Hoffmanns djävulselixir mera besläktat med alkohol än med mera exotiska droger, och Hoffmann var själv känd för att ha för sin egen del utvecklat drickandet till en ädel konst värd att beundra. Hoffmann var onekligen märkvärdigt påverkad till mäktiga inbillningar när han var påverkad. Hans ölsinne var väl ett av historiens skarpaste.

Så har vi Ahasverusmotivet: den arme konstnären som är dömd till att aldrig dö förrän hans egen familj, som i grunden fördärvats från början av honom, definitivt har dött ut. Det finns många Ahasverusar i litteraturen, men ingen är så fascinerande som Hoffmanns gåtfulla konstnär i sin violetta kappa, som kliver ut ur det porträtt som föreställer honom själv, som alltid försvinner spårlöst och dyker upp från ingenstans, som alltid väcker vördnad och inger respekt, som skriver manuskript utan ord men bara med symboler och teckningar som dock var och en tolkar fullständigt klart var och en på sitt sätt, och som samtidigt på något sätt väcker läsarens medlidande. Vi vet ingenting om honom när han då och då uppenbarar sig för Medardus och väcker en sådan fasa till liv hos honom men anar ändå instinktivt att det trots att han har en så fruktansvärd makt egentligen är synd om honom. På något sätt är han som en gengångare eller ett porträtt av romanens nyckelfigur Lionardo da Vinci.

Så har vi det erotiska motivet. Gång på gång försöker Medardus attackera och skända sin älskade Aurelia men varje gång utan att lyckas, och den som slutligen genomför dådet är den skändlige och vanvettige dubbelgångaren, som därmed visar sin yttersta föraktlighet i blottandet av sin sexuella tillfredsställelse medan munken Medardus slipper detta och bibehåller sin värdighet. Men genom dådets genomföring har dubbelgångaren fullgjort sin funktion, han lämnar romanen, och denna avslutas, som om egentligen hela romanen gick ut på det bestialiska förfarandet med Aurelia.

Ett av romanens mest aktningsvärda element är just den himmelsskriande ondskan. Egentligen så äger alla skändligheter rum som kan begås av människor, och de skyldiga därtill hänflabbar och jublar över sin lastbarhet, skadeglädjen når väl aldrig i någon roman sådana sublimes höjder som här, och ändå försiggår allting inom ramen för det kristna godhetsidealet. Huvudpersonen är en mördare men slutar som helgon efter ett liv av luttrande prövningar. En liknande utveckling från hopplös infernalisk skurk till exemplariskt av alla uppskattat dygdemönster lyckades inte ens Dostojevskij övertygande beskriva, ty hos Dostojevskij är skurkarna alltid

skurkar och helgonen helgon från början. Endast Raskolnikov visar någon utveckling till något bättre men blir aldrig exemplarisk.

Men det märkligaste med "Djävulselixiret" är kanske ändå dess avgjort katolska prägel. Hoffmann var väl ungefär så protestantisk som man väl kunde bli i egenskap av tvättäkta preussare. Ändå kan han så leva sig in i den katolska fromhetsmystiken med dess outhärdliga sexuella problematik, ändå är denna roman den kanske mest katolska och mest kristet uppbyggliga som skrivits på tyska språket, då ju dess budskap är att dygden måste segra över till och med de värsta laster; och ändå kan han så skarpsinnigt genomskåda Vatikanens mörkaste källares innersta hemligheter och avslöja påven som en sådan lekboll för intriger av fåfänga som han är med sådan övertygande blixtklar skärpa. Det katolska elementet är genomgående i hela romanen och kanske dess mest dominerande element. Man förnimmer bakom fasaden av alla skräckintrigerna här en omutlig sanningssökare och djupsinnig tänkare av samma tradition som frambragte Mäster Eckhart, Thomas à Kempis, Kopernikus, Faust och Lessing, vars humanism inte ens något djävulselixir i längden kan fördunkla.

Ludwig van Beethoven.

Vad har Ludwig van Beethoven att göra i detta sammanhang? Denne stackars döve ekonomiskt oduglige totalt obehärskade bohem i kvadrat, som Goethe ansåg att var vansinnig, som framlevde ett kaotiskt liv i ständigt allt gräsligare misär, och som under långa perioder inte ens komponerade någonting, var ju minst av allt någon diktare. Ändå kan vi inte bara gå förbi den gode Beethoven, ty om någon personlighet var överlägsen alla andra under denna kritiska tid, som såg franska revolutionen, romantikens genombrott och sådana titaner som Goethe och Napoleon, så var det Beethoven, som definitivt även var överlägsen dessa.

Han är den ende som någonsin vågar sätta Goethe på plats, och han gör det fullständigt spontant och i god avsikt. Och Goethe tar så illa vid sig för det att han aldrig kommunicerar med Beethoven mer efter det.

Han är den ende som personligen som privatman öppet vågar trotsa Napoleon när denne står på höjden av sin makt, och han är kanske den ende som helt genomskådar Napoleon.

Vi måste plocka in Beethoven i detta sammanhang, ty han är den som lyfter upp musiken till samma nivå som den klassiska diktningen, och med sin musik överträffar han i skönhet, dramatik och kraft allt vad hans samtida Goethe, Byron, Shelley, Keats, Chateaubriand, Walter Scott och James Fenimore Cooper producerar, han distansierar samtliga stora tyska filosofer som Leibniz, Kant, Schelling, Fichte och Schopenhauer med många ljusår, med sin moraliska upphöjdhet överträffar han all förfluten tids filosofi och visdom och nästan ersätter denna med musikens högre tankeväsen, och den ende litteraten som i någon mån befinner sig på samma nivå som Beethoven är faktiskt Hoffmann. Hoffmann är kanske också den ende som förstår Beethoven, han skrev en utmärkt uppsats om Ödessymfonin som fortfarande är det bästa som skrivits om denna den mest dynamiska av alla symfonier, Hoffmann rönt Beethovens uppskattning och de träffades även. Men för övrigt lämnar Beethoven samtliga sina kolleger inom litteraturens och tankens rike långt under sig.

Det märkliga med Beethoven är att han är fullkomligt äkta. Han är oförmögen till att hyckla och förställa sig, han utmanar alla överheter som förtjänar det, han har ett politiskt skarpsinne som endast är jämförbart med friherre Karl von Steins, han är verkligen, som Goethe menar, totalt obehärskad, men denna obehärskning är endast genuinitet och ärlighet. Han står för allt vad han säger, han säger aldrig något som

han inte vet att är rätt, och han slipper obehagligheter från polisens, censurens, hovets och myndigheternas sida hur hårt han än går åt dem, därför att han respekteras, därför att han är musiker, därför att han är Beethoven.

När han på Jean Baptiste Bernadottes förslag börjar komponera Eroicasymfonin till Napoleons ära skildrar han i denna symfoni människan Napoleons öde i framtiden fastän denne ännu endast är konsul. Men Beethoven skriver en sorgmarsch med honom i tankarna som blir verklighet när Napoleon tjugo år senare dör på Sankt Helena efter en fullständigt havererad karriär efter att ha varit världens mäktigaste man i nästan två decennier. I denna symfoni skildrar han hela Napoleons oändliga heroism och oändliga tragedi innan någon av dem ännu fullkomnats. Detta ger Beethoven ett omisskännligt drag av profet. När symfonin är färdig inträffar det att Napoleon utropar sig till kejsare, vilket utlöser en sådan gränslös besvikelse hos Beethoven att han med nöd kan avhållas från att förstöra symfonin. "Så var då även han som alla andra!" utropar Beethoven och menar därmed alla världens reguljära erbarmliga maktpolitiker. Ensam på Europas kontinent fattar Beethoven posto mot Napoleon och besestrar honom som ande.

Men vad som mest föranleder vårt upptagande av Beethoven i denna litteraturpresentation är de dokument om honom själv som han själv har skrivit, hans brev, hans 11,000 sidor konversationshäften från hans dövhetsperiod, hans träffande betraktelser om allt möjligt, som "Jag erkänner inget annat bevis på överlägsenhet än godhet," "Hos kvinnan har kroppen ingen själ och själen ingen kropp," "Musiken är en högre uppenbarelse än visheten och filosofin," och inte minst hans så kallade Heiligenstadt-testamente. Dessa hans efterlämnade skriftliga minnen är mänskliga dokument av samma särart och klass som Michelangelos expressionistiska sonetter och Rembrandts gripande självporträtt. Ty vi får genom dem inblickar i ett människoöde som samtidigt både är så gripande patetiskt i sin mänsklighet och så upphöjt i sin moraliska integritet att vi måste beklaga att så få lyckas vara så totalt mänskliga, samtidigt som vi måste önska att vi själva kunde vara lika ärliga mot oss själva som dessa.

Karl Marx.

Det intressanta med Karl Marx ur skönlitterär synpunkt är att han faktiskt från början hade planer på att bli diktare. Emellertid gav han upp, liksom Adolf Hitler gav upp sina största ambitioner att försöka bli arkitekt, och därmed har vi ett nytt intressant fenomen i litteraturhistorien för oss: den misslyckade författaren, diktaren som överger sitt kall, geniet som begraver sig själv, konstnären som kommer på avvägar genom att han ger upp inför motgångar. Och vem är skyldig därtill? Världen och samhället, som vägrade uppmuntra och erkänna geniet, eller geniet som gav upp? Det är en olöslig fråga. Emellertid ignorerar världen inte ostraffat ett geni. Det har både Karl Marx och Hitler bevisat och inte bara de: även Muhammed, Martin Luther och Napoleon började som förjagade, bannlysta och förtrampade föraktlingar.

Men i motsats till dessa andra politiska världsomstörtare och universalförförare levde Karl Marx hela sitt liv i misslyckandets, nederlagets och vanärens tecken. Redan hans far försköt honom när han övergav kristendomen för att frossa i satanismen, de flesta av dem han kom att ha något att göra med blev hans ovänner för livet, den italienske revolutionären och idealisten Giuseppe Mazzini, som hade mycket med Marx att göra, vittnar om honom att "han hade en destruktiv ande", att "hans hjärta svämmade över inte av kärlek utan av hat till människorna," och denna Karl Marx' kroniska hatiskhet har alltför många vittnat om. Hans familjeliv var en tragedi från början till slut: två av hans döttrar, Laura och Eleanor, begick självmord, tre barn och tre barnbarn till honom dog genom föräldrarnas försumlighet, och även

en av hans svärsöner begick självmord. Ekonomiskt var han en oförfärdlig slösare, han spelade ständigt på börsen och förlorade alltid, och mest försörjde han sig som tiggare, varvid Engels tjänade som outtömlig mjölkko. Någon moral hade han knappast, om inte den moralen i så fall var omoral, och han drack definitivt för mycket. Hur var det då ställt med hans så oerhört högaktade bildning? I hela "Kapitalet" nämns begreppet "Moses och profeterna" en gång, och de enda övriga icke-vetenskapliga författare han ibland anför är Dante (Inferno) och mest Goethe (Faust). Om hela litteraturhistorien och världsvitterheten för övrigt nämns inte ett ord, som om det bara var djävulens förekomst i densamma som intresserade honom.

Ändå har denne "svarte man från Trier, ett märkvärdigt monster" (Engels) blivit så oerhört läst av hela mänskligheten att hans läror har blivit lag i världens största och folkrikaste stater. Hur är detta möjligt? Den frågan skall vi i sinom tid försöka besvara.

På sätt och vis är han inkarnationen och summan av allt det förtal och vanrykte som gått om judar sedan världens begynnelse. Han är någonting av både Marlowes jude från Malta, den ondaste och storslagnaste av alla människor, och dennes avkomling Shylock i "Köpmannen i Venedig", den sniknaste och småaktigaste kapitalisten i världslitteraturen; hans materialistiska ekonomiska krasshet är på något sätt summan av all judisk snålhet i historien, men i ett avseende går Karl Marx över alla gränser, och det är i sin totala ensidighet. Han ser bara den svarta och onda sidan av det mänskliga livet och varken vill eller kan se något annat, och denna sin unika förmåga till ensidigt mörkerseende odlar han så till den grad att han därigenom inte bara blir en av de absolutaste fanatikerna i historien utan dessutom ger denna totala ensidighet i arv åt den folkrörelse som han ägnade hela sitt liv åt och som kallas socialismen.

Vad är då socialismen? Det har aldrig någon lyckats med att definiera. Enda sättet att få något grepp om den är att sätta den i sitt historiska sammanhang.

Socialismen börjar när kyrkan vräks över ända genom den franska revolutionen som ett slags substitut till den av dogmer och stagnering ihjälkorruperade kristendomen. Ändå är socialismen inte religiös. Den börjar som ett yngel av materialismen: när Mammon blir världens ledande faktor i stället för religionen, när maskinerna börjar ersätta människor, när barn exploateras som arbetskraft i den lönsamhetsinriktade industrin – då börjar socialismen som en sorts reaktion mot materialismens omänsklighet. Och som sådan är den enbart av godo och icke av ondo.

Liknande folkliga reaktioner har alltid uppstått då regimen slagit över i omänsklighet, som under kung Salomo av Israel i form av Jerobeams reaktion, som under den romerska kejsartiden i form av kristendomen, som under högrenässansen, då folkreaktionen riktade sig mot Vatikanen och fann sitt vilda utlopp i protestantismen, och under materialismens genombrott i form av socialism.

Karl Marx vet detta som historiker och inser genast vilka oanade möjligheter socialismen rymmer och hänger sig därför åt den med liv och lem. Men han går längre. Han nöjer sig icke med att bara vara socialist, utan han vill själv, som en modern Matteusevangelist, staka ut vägen för socialismen och ge den sin personliga prägel. Och däri består hans grova misstag.

Hans egentliga livsinställning avslöjar sig i hans drama "Oulanem" som litteraturhistoriskt kan sägas beteckna slutet för den tyska litteraturens första storhetstid. Även några av hans passionerade dikter är karakteristiska för hans övermänskliga ambition:

"Jag skall bygga min tron högt mot himmelen.
Kall och skrämmande skall dess spira resa sig.
Dess bålverk skall vara vidskeplig fruktan,
och dess väktare det svartaste lidandet.
Den som med friskt öga beskådar den
skall vända sig bort dödligt blek och stum,
slagen av den blinda och kalla döden.
Må hans lycka bereda sig en grav."

– ur "Des Verzweiflenden Gebet"

"Snart skall jag sluta evigheten till mitt bröst,
och snart skall jag utslunga väldiga förbannelser över människosläktet."

"Ha! Evigheten! Hon är vår eviga sorg,
en obeskrivlig och omätlig död,
en ond, falsk skapelse, uttänkt för att håna oss,
då vi själva är som urverk, blint mekaniska,
skapade till tidens och rummets dårar,
utan annat syfte än att fördärvas
så att något skall finnas att fördärva."

– Oulanem, Akt 1 scen 3.

"Om någonting finns som förtär,
så skall jag kasta mig in i det
om jag så drar hela världen i fördärvet –
världen som står mellan mig och avgrunden
skall jag krossa till småbitar med mina ihållande förbannelser.
Jag lägger mina armar kring dess hårda verklighet:
i min omfamning skall världen tyst förtvina
och sjunka ner i fullständig intighet,
gå under, upphöra att existera – det vore verkligen att leva."

– Oulanem, slutet.

Heinrich von Kleist väljet att hellre begå självmord än att finna sig i det skönlitterära nederlag som hade vänts till seger om han hade härdat ut, men Marx' litterära nederlag är verkligen ett nederlag; men i stället för att vända sin misräkning mot sig själv vänder han den resulterande självdestruktiviteten mot den värld och den mänsklighet som han i sitt vetenskapliga övermod hatar. Och han grabbar tag i socialismen för att använda sig av den som verktyg och medel för sin destruktivism.

På sätt och vis är Karl Marx inkarnationen av alla de betänkliga sidor hos Goethe som vi redan konstaterat. Ingen dikt läser Marx så uppmärksamt som "Faust", och inget av alla Mefistofeles' uttalanden tar han så bokstavligen som "Allt som finns är värt att förstöras". För Goethe är dikten bara dikt, och för Marx är det också så, så länge han förblir diktare; men dess värre överger Marx dikten för att bli politisk förkunnare, och ingenting är farligare att använda politiskt än dikten, ty folk lyssnar hellre till dikt än till sanning.

Socialismen har haft konstruktiva framgångar överallt i världen, den kanske ivrigaste socialisten av alla var självaste Jack London i Amerika, men marxismen har aldrig resulterat i annat än tyranni och diktatur av mer än omänskligt slag. Om Marx med sitt avslutande av den tyska litteraturens högsta storhetstid gjort någon insats, så är det att han genom sitt exempel för femtioelfte gången i litteraturhistorien bevisat, att litteratur och politik inte går ihop.

Kort summering.

Genom Abrahams utvandring från Kaldéen och genom Moses och Israels barns utvandring från Egypten koncentreras det bästa av de gamla babyloniska och egyptiska civilisationerna i Israel, vars kulturella utveckling når en höjdpunkt under konungarna David och Salomo, vilkas tid även utgör höjdpunkten i författandet av Bibeln. Jobs saga är en babylonisk saga, och Första Moseboken är till stora delar en egyptisk saga, och sålunda förenas forntidens österland och västerland och summan av dess bildning i Israel.

Sedan spårar Israel ur, och Persien tar över, vars andliga utvecklings högsta punkt markeras av profeten och martyren Zarathustra. Men Persiens historia blir kort, varpå Grekland tar över.

Greklands bildnings historia blir i stället lång och rik. Homeros inleder den och den västerländska litteraturhistorien, Greklands högsta andliga blomstring uppnås under Perikles' tid inte minst genom de tre tragödemna Aiskhylos, Sofokles och Euripides, men sedan ebbar epiken och dramatiken ut för att finna substitut i filosofin, som aldrig når högre än hos Platon och som aldrig formuleras klarare än hos Aristoteles. Epikuros utgör den klassiska filosofins och Greklands integritets svanesång, och så tar romarna över.

Rom når sin höjdpunkt under det kritiska skeende som för dess förste kejsare till tronen med representanter som Cicero, Vergilius, Horatius och Ovidius. Högre än till ett ljumt eko av Grekland når aldrig Rom, Tacitus kommer i skuggan av Plutarkhos, under hela den romerska epoken förblir grekiskan det viktigaste språket för kultur, bildning och vetenskap, kan man inte grekiska kan man varken anses som intellektuell eller ens bildad; och så lycktas den romerska kulturen genom kejsar Marcus Aurelius' grekiska testamente, varefter kristendomen tar över.

Kristendomen är opolitisk och som sådan en väldig kulturkraft, och följderna av de fyra stora evangeliernas författande (på grekiska) är ännu idag oöverskådliga. Men alltför snart blir kristendomen politisk, och i och med dess etablering som statsreligion i hela världen är inledningen klar till de många långa och mörka århundradenas barbariska fasor.

Dessa når sin kulmen i och med Muhammeds totala och konsekventa fanatism och intolerans, och därmed inleds den äldsta och mörkaste Medeltidens försök till återupprättandet av en ordnad civilisation.

Beda Venerabilis är en av pionjärerna, men först på 1100-talet i och med korstågen, den gotiska arkitekturens uppblomstring och Bernhard av Clairvaux är den nya västerländska civilisationen ett faktum. Franciscus av Assisi gör ett beundransvärt försök att förlika kristendomen och islam med varandra genom sitt personliga besök hos sultanen av Egypten, och Mäster Eckhart i Tyskland antyder konturerna av en begynnande panteistisk universal tolerans; och så bryter plötsligt Renässansen ut i och med Dante och hans berättigade kritik mot kyrkan och hans hämtning av Antiken upp från dödsriket. Det antika Grekland återupptäcks och återupprättas, och därmed inleds även humanismen med universalbildning som ideal, vars yppersta representant blir Erasmus av Rotterdam.

Men så uppenbarar sig ett främmande element som helt bryter sig ut ur alla konstruktiva riktlinjer i den andliga odlingens historia: Martin Luther predikar vållust och våld och drar till storms mot världskyrkan och splittrar den västerländska civilisationen. Dock är han icke en barbar utan en bildad man som läst sin Bibel och sin Augustinus. Fenomenet Luther är en barbar i bildningens förklädnad. Visst gör han åtskilligt som är i högsta grad beundransvärt, visst är det modigt och heroiskt av honom att angripa världskristendomens oegentligheter, och visst har han ett underbart språk; men dock offras otaliga människomassor för hans skull i de krig som hans idéer ger anledning till.

Protestantismen lugnar omsider ner sig och blir helt och hållet rumsren inte minst genom sådana religiösa musiker som Bach och Händel, och protestantismen spelar en icke obetydlig roll i den underbara upplysningstidens andliga väckelser, vars gemensamma lösenord är tolerans; och denna humanistiska upplysningsväckelse finner sitt sublimaste uttryck i Lessings "Nathan der Weise", vari de sinsemellan ständigt stridande religionerna judendom, kristendom och islam teoretiskt försonas och förenas med varandra. Därmed börjar den enastående högkonjunkturen i tysk litteratur, bildning och filosofi; och så drabbas den intet ont anande i full andlig utveckling stadda världen av ett dråpslag i och med den franska revolutionen. Därmed inleds ett nytt skede i den andliga odlingens historia som är mera kaotiskt än något föregående.

Franska revolutionen är oskyldig därtill, men samtidigt som den inleds den sedan dess ständigt allt skarpare hopplösare och mer schizofrena klyvningen av människovärlden och kulturen i en kapitalistisk och en socialistisk halva.

Industrialismen gör sitt genombrott, därigenom inleds kapitalismens enastående hybris, hänsynslöshet och exploatering av världen, och därmed etableras den från religion, filosofi och snart även från andlig odling befriade krassa materialismen.

Socialismen uppstår som en reaktion där emot. Den hävdar de mänskliga värdena i industriöknen, den försvarar humanismen i den materialistiska steriliteten, och den försöker fylla det tomrum som den avskaffade religionen lämnat efter sig.

Varför lyckas icke detta, och varför blir kapitalismen en sådan buse som den blir?

Goethe företräder kapitalismen och påvisar i andra delen av Faust (Filemon och Baucis-episoden) dess hemskaste konsekvenser utan att åtgärda dem: kapitalisten Faust med många människoliv på sitt samvete släpps genast in i paradiset när han dör. Här har vi ett nytt exempel på destruktivt barbari i bildningens förklädnad. Goethe är inte en mindre poet för det, men man får ej vara blind för hans anomalier.

Hegel är en annan person av samma sort och den befängdaste i sammanhanget: från det ögonblick då han dör förlorar han all betydelse då han därefter blott missförstås och tolkas ihjäl genom tillrättaläggning av hans omöjliga teser, av vilka den omöjligaste är, att "allt som sker är förnuftigt". Så galen får man inte vara att man betraktar vår galna värld som i något avseende förnuftig. Marcus Aurelius hyllade förnuftet hos den enskilda människan, och endast där kan väl något förnuft existera; ty att förutsätta att alla andra skall vara förnuftiga och ta för givet att oförnuft inte existerar måste ju dess värre följas av total tillnyktring inför verklighetens alltför påtagliga vansinne. Hegel är på så sätt även arvtagaren till Leibniz' naiva föreställning om att han lever i "den bästa av alla tänkbara världar", vilket ju Voltaire och den alltför reella jordbävningen i Lissabon torde ha jävat fullkomligt.

Men Marx går längst av dessa destruktiva barbarer i bildningens förklädnad, ty han sticker inte under stol med att han är ute efter att förföra mänskligheten och direkt leda den i fördärvet. Han predikar total samhällsomstörtning och diktatur och går därigenom emot alla mänskliga värderingar. Och inte nog med det: genom att han använder sig av socialismen som verktyg för sina syften fördärvar han i grunden allt gott som socialismen dittills har stått för och fördärvar han alla socialismens möjligheter till konstruktivism: i hans namn måste den bli destruktiv, vilket den

också blir. Genom den ryska socialistiska revolutionen offras 10 miljoner ryska människoliv och går den enda andliga blomstringstid som Ryssland någonsin haft i graven. Efter den kulturella storhetstid som upplevde Pusjkin, Gogol, Dostojevskij, Tolstoj, Tjechov, Meresjkovskij, Tjajkovskij, Rimskij-Korsakov, Rachmaninov med flera har tiden efter revolutionen endast bjudit på Bunin, Pasternak och Solsjenitsyn, trakasserat Prokofiev och Sjostakovitj och tystat ner alla andra i Karl Marx' och proletariatets diktators ofelbara namn.

Genom den tyska socialistiska revolutionen, som omspanner många år och som i enlighet med tysk anda omvandlas till nationalsocialism kastas hela världen in i historiens mest förödande världskrig, som om första världskriget inte hade räckt, och lämnar efter sig en hopplöst kliven värld, där ena hälften styrs av den hänsynslösa kapitalismens exploateringsfördärv och där den andra hälften begravs levande genom socialistisk diktatur. Goethe uteslöt mellanalternativet Skärselden för Fausts del och gav honom paradiset i stället för helvetet emedan han ville vara generös och tilltala publiken. Men mellanvägar är alltid nödvändiga. Det råkar rentav förhålla sig som så, att den svåraste av alla vägar att gå är den enda rätta vägen i längden, och dess namn är den gyllene medelvägen.

Därmed har vi kommit till slutet av denna litterära forskningsresas andra del. I den tredje delen skall vi inrikta oss på att presentera vissa enskilda eventuella kandidater för evigheten som verkat under de senaste två hundra åren och i deras verk försöka finna argument för deras eventuella evighetsvärde.

Slut på andra delen.

Mellan raderna

kommentarer till världslitteraturen

av Christian Lanciai, från 1984 framåt.

Copyright © Christian Lanciai 1984-2006

Del III :till Romantiken

Erasmus av Rotterdam

Dårskapens lov

Om ätandet av fisk

Om återställandet av kyrkans enhet

Romanen om Simplex Simplicissimus

Misantropen (Molière)

La Montaigne kontra La Rochefoucauld

Den egendomlige Samuel Pepys

Daniel Defoe och Moll Flanders

Daniel Defoe och politiken

Defoe som dokumentator

Författaren och förläggaren (Robinson Crusoe)

En gudabenådad skämtare (Jonathan Swift)

Tom Jones

Voltaires yppersta insats

Toleransidéns verkliga upprinnelse

Blaise Pascal

John Miltons sällsamma karakterisering av Satan

Den enfaldige John Bunyan

Emanuel Swedenborgs nya treenighet

Hans renhet

Swedenborg som apokalyptiker

Choderlos de Laclos' farliga bidrag

Sentimentalisternas sentimentalist (Rousseau)

Beethovens brev

Den franska vulgaritetens upprinnelse (Rabelais)

Från skälmroman till kolportage (från Rabelais till Lazarillo de Tormes)

Realpolitikens uppkomst (Macchiavelli)

Leviathan (Thomas Hobbes)

1700-talets största litterära enmansarbete (Gibbon)

Ensam mot världen (Rousseau)

"Candide" i verkligheten

Romanformens faror och nackdelar

Den gode Holberg

Den excentriske William Blake

Den siste barden (Walter Scott)

René de Chateaubriand

Den stora paradoxen (Stendhal)

Den fromme pedanten (Manzoni)

Giacomo Leopardi

En ny kontinent (Amerika)

Geijer, Tegnér och Oelenschläger
Den första realistiska sjöromanen (Frederick Marryat)

(Edgar Allan Poe)

Narren Balzac

Snobben Eugène Sue

Prosper Mérimée och kvinnorna

Världens gladaste berättare (Dumas)

En ödets författare (Victor Hugo)

Balzac:

Monomanins lockande avgrund och självförintelse

Den förste moderne journalisten

Balzacs religion

Balzacs skandalthunger

Balzac som andlig auktoritet

Ett brotts anatomi

Den destruktive Balzac

Balzacs svaghet och styrka

De sista romanerna

Balzacs bästa sidor

Komedin som inte är rolig

Komedin som blev en fåfäng tragedi

Balzac och kvinnorna

Balzac och Walter Scott

Balzacs Credo

Balzacs överläsenhets fallucka

Avgrunden

Post Scriptum

Runeberg och Finlandssvenskheten

Victor Hugos stil

En man och hans samvete (Jean Valjean)

Månen i rännstenen

Romanens misshandlade parenteser

Hugos sällsamma resa på tillfälligheternas ocean

Kampen mot ödet

Eugène Sues avgrunder

Den franska romantikens höjdpunkt (Dumas)

Dumas' yppersta drama

Dumas' höjdpunkt och fall

Dumas som ockultist

Vad som hände med greven av Monte Christo

Victor Hugos blottläggande av den fullkomliga skurken

Romantikens urkraft och den goda egoismen

Den yttersta avgrunden

De två största revolutionsromanerna (Dumas och Hugo)

Tredje delen.

Erasmus av Rotterdam.

Innan vi tar i tu med den moderna litteraturen och inleder den med Edward Gibbon, Chaderlos de Laclos och Sir Walter Scott, så måste vi, bara för att tillfredsställa vårt dåliga samvete, en aning ägna oss åt sådana som vi alltför lättfärdigt har försummat på vägen. Dessa är alltför många, och dess värre kan vi aldrig ge dem alla den fulla rättvisa i form av vidlyftiga analyser som de förtjänar; men ett par av dem får vi helt enkelt inte bara hoppa över. Och den förste av dessa är Erasmus.

I vårt tjugonde århundrade har man sagt att han var fyra århundraden före sin tid, men det är inte hela sanningen. Erasmus är kanske den ende helt tidlöse humanisten och därtill den humanistiska pionjärverksamhetens fullkomligaste blomma. Vad var då humanismen?

Den var ett storartat försök att med förnuftets, toleransens och den totala vidsynthetens hjälp förena hela mänskligheten. Dess ideal var en universalbildning utan gränser, och för humanismen var i motsats till kyrkan inga böcker förbjudna. Ändå bröt sig humanismen aldrig ut ur kyrkan, och den förste som bröt sig ut ur kyrkan bröt sig även ut från humanismen och tillintetgjorde dennas världsförenande kraft – Martin Luther. Kyrkan var humanismens ram och det växthus som närde den och som den blomstrade i, och även om den gick utanför kyrkans ramar lämnade den aldrig kyrkans grund, förrän Martin Luther slog sönder hela växthuset och släppte in vinter och våld över toleransens känsliga och oskattbara orkidéer.

Tillsammans med Thomas More var Erasmus sin tids klokaste och klarsyntaste förmåga, men hans ställning var samtidigt tragisk. Fram till det att han offentliggjorde "Dårskapens lov" är hans liv en ständig underbar klättring uppför till allt större höjder, ljus och inflytande, "Dårskapens lov" betecknar hans banas höjdpunkt, hur upphöjd och världsberömd han än är vägrar han att acceptera någon befattning, kejsare och kungar vinkar med höga kanslersämbeten och påven lockar med kardinalshattar, men han tackar nej till allt sådant och lever vidare under existensminimum blott för att studera, tänka och skriva. Efter "Dårskapens lov" bryter den orkan lös som får namnet Martin Luther, och därmed börjar Erasmus' nedgång och fall. Fastän han beundrar Luther och egentligen banat vägen för honom förblir han lojal mot sin katolska kyrka som ändå givit honom all hans humanism; och i sin vacklan mellan Luther och Rom blir han med åren ständigt mera vacklande och osäker, mera isolerad och föraktad och förlorar han allt sitt inflytande. Lika litet som någon annan vettig människa kan han helt enkelt ge vare sig Luther eller påven mera rätt än den andra. Och ingenting befäster lutherdomen så bergfast i sin upproriskhet mot påvekyrkan som Erasmus' slutliga svaga invändningar mot Luthers totalitära tendenser.

Protestantismen, Erasmus' andes oerhörda barn, är Erasmus' tragedi. Den blir det problem som han aldrig kan lösa. Ingen medger mera oförblommerat än han att protestantismen både är berättigad och har rätt, han gör det från början och överger aldrig denna grundläggande ståndpunkt, men med fasa åser han hur inte ens Luther själv kan styra denna protestantism, hur den enbart leder till anarki och kaos, och hur den urartar till humanismens direkta motsats. Vad gjorde han för fel? frågar sig Erasmus med en grämlig oavbruten under sina sista magsårsdominerade decennier och dör förglömd och förgrämd utan att ha kunnat lösa sitt livs oformliga problem.

Dårskapens lov.

Vad menar han i "Dårskapens lov" egentligen? Det har alla läsare av den frågat sig ända sedan den skrevs. Menar Erasmus allvar? Om han inte menar allvar, vad menar han

då, och varför har han egentligen skrivit den? För vi kan ju inte bara ta det hela som det skämt som det själv rubricerar sig som.

Vi har redan påpekat den universella självironin i "Don Quixote", och roten till denna Cervantes' underbara självironi finner vi i själva verket hos Erasmus, som var Cervantes' älsklingsförfattare, och egentligen är hela "Dårskapens lov" i första hand ett storslaget utslag av enbart suverän självironi.

Ingen känner världen och mänskorna under sin tid som Erasmus, han har rest mycket omkring i hela det lärda Europa och har genomskådat allt. Ingen har kunnat lura honom. Han har genomskådat påvens taskspeleri, monarkernas lättsinne och framför allt alla etablerade människors egenkärlek och självgodhet. Och denna Filantia, självgodheten, är vad han aldrig tröttnar på att bekämpa hos mänskligheten så länge han lever, och han gör det allra mest i "Dårskapens lov".

Dock är han aldrig bitsk, sarkastisk eller i något avseende destruktiv i denna skrift. Han är ironisk men endast i positiv bemärkelse, ty all denna dårskap som han finner att så gladeligen och i så oförskämd självgodhet besjalar hela mänskligheten och i synnerhet dess toppar omfattar han själv med sympati, tolerans och till och med kärlek. "Dårskapens lov" är på sitt sätt Erasmus' enda diktverk, då han faktiskt här skapar en myt: dårskapen är ett personligt väsen med större universellt inflytande än alla föregående gudar då faktiskt ingen levande mänska kan undvara den då all hennes lycka är beroende därav. Hon har som sin frambringare guden Pluto, penningens och vansinnets gud, och hon har utbildats av nymferna Rus och Ignorans, Pans dotter, och i deras följe har Självgodheten, Smickret, Glömskan, Lättjan, Nöjet, Galenskapen, Sensualiteten, Omåttligheten och Sömnen uppfostrat henne. Hon är den oskyldigaste av alla jungfrur, och ingenting ursäktar henne, berättigar hennes existens och gör henne mera oövervinnelig än det faktum att hon är kvinna, vilket avslöjas först i de sista raderna.

Hon omfattas med omisskännlig kärlek av Erasmus, och med samma kärlek beskrives hela den värld som besjålas av henne med frossande kungar, fjantiga politiker, löjliga förnämligheter, narrar och dårar i alla prästerliga kostymer från tiggarmunk till påve, självbedragande vetenskapsmän och skolastiker och inte minst lärda män som han själv som bara lär sig dumheter. För Erasmus badar hela världen i ett sannskyldigt löjets glitter, och genom Erasmus' ögon kan man inte se hela denna tokiga värld med annat än med värme, sympati, medkänsla, kärlek och ett vemodigt leende. Hur galen världen än är så vilar det ett skimmer över hela denna stora universella glada och lustiga galenskap.

I sin skildring når slutligen Erasmus en punkt var han plötsligt tvekar och avstår från att gå längre. Just när han står inför att även ta all gloria från alla kyrkans medlemmar hejdar han sig och säger: "Må ingen tro att jag anklagar goda präster när jag prisar dåliga sådana." Han känner med ens att han är ute på farlig mark och avstår bestämt från att demaskera själva kyrkans högsta ledning. Han har ju själv vuxit upp i kyrkan, alla hans bästa vänner är påvetrogna humanister och troende präster, han kan inte riskera att beröva någon människa tron på hela kyrkan. Och på sätt och vis lägger han därigenom ner pennan: han vågar inte ta steget fullt ut. Denne den friaste av alla humanister erkänner genom sin lojalitet mot kyrkan att han ändå sista slutligen är beroende av den trygghet som denna kyrkas existens innebär. Och mellan raderna läser vi alltför tydligt: "Må någon annan ta på sig det riskfyllda företaget att gå till rätta med själva påven." Och det är denna tidens utkastade handske som Erasmus inte vill befatta sig med som Martin Luther samma år med desto starkare beslutsamhet tar upp med allt det mod som därtill behövs. Och Erasmus säger skyggt: "Lycka till!" och drar sig ur striden innan den har börjat.

Efter dessa avgörande rader blir tonen i "Dårskapens lov" mera seriös. Borta är det underhållande raljeriet, den gyllenskimrande sympatin och den lekande lättfärdigheten, som om Erasmus plötsligt insett situationens allvar. Medan han skrivit denna bok har han kommit till insikt om att denna universalbehärskande dårskap som så lustigt håller världen i gång knappast kan fortsätta. Han inser att hela den underbara tid som han vuxit

upp i, som har gjort honom och som han nu genomskådat, inte längre kan fortsätta, då ju även andra liksom han själv måste vakna till insikt om all denna dårskap och finna den förkastlig. Men själv blir han inte den som i bildningshögfärd tar avstånd från det dåraktiga mänskoslågtets alla föraktliga svagheter, utan tvärtom driver han sitt försvar av dem till sin spets genom att han ger Dårskapen den oantastliga formen av en kvinna. Kvinnan är ändå oundgänglig, och det vet varje man och inte minst Erasmus.

Därmed preludierar Erasmus på sätt och vis "das Ewig-Weibliche" som "zieht uns hinan" som även Goethe kommer fram till att kanske är det enda som slutligen i frid kan försona hela mänskligheten med alla sina oliksträvande riktningar med varandra i en enda varm och outsläcklig kärleksfamn.

Om ätandet av fisk.

En annan intressant tendens som Erasmus har att uppvisa är en mycket djupt gående känsla för mänsklig rättvisa och demokrati, och denna tendens är tydligare ju mera protestantiskt färgade hans skrifter är. Till exempel i "Fredens klagan" påvisar han, liksom i "Dårskapens lov", att de som mest blir lidande i varje kontrovers är de som ej har någon skuld till grälet, som till exempel alla de som måste slåss och dö i alla de krig som politikerna ställer till med. Erasmus har en mycket lyhörd och känslig antenn för folkets röst, som han alltid ger full talan och som han tydligt anser vara klokare än någon kejsare eller påve, någon ansvarslös ansvarshavare eller politisk beslutsfattare. Och ingenstans kommer hans demokratiska känsla bättre fram än i den kontroversiella dialogen "Om ätandet av fisk" där han än en gång ställer allting på sin spets och belyser det berättigade i att tvivla på allting.

Det är en slaktare och en fiskförsäljare som står för dialogen. Slaktaren påstår att fiskaren kan gå och hänga sig eftersom det snart skall komma en påvlig bulla som tillåter ätandet av kött på alla veckodagar, varpå fiskaren genmäler att han i så fall har all anledning att leva vidare eftersom människor i regel inte tycker om att göra vad som är tillåtet. Därur utspinner sig deras högingressanta samtal om hela den religiösa världsordningen sedd från gräsrotsnivå.

Det kanske intressantaste med denna ökända dialog är att Erasmus här avslöjar sig som en uppriktig tvivlare. Den lutherska schismen har lett till att han har börjat tvivla på kyrkans ofelbarhet, på påvens rätt att exkommunicera, och på alla kyrkliga lagar och dogmer och bestämmelser över huvud. Luther nämns aldrig, men katolicismen avkläds in på bara kroppen, och ingenting lämnas kvar av den. Redan i "Dårskapens lov" och andra skrifter har det tydligt framgått mellan raderna hur ofullkomlig katolicismen i Erasmus' ögon är och att han faktiskt efterlyser ett bättre alternativ utan vidskepelse och avgudadyrkan i form av meningslösa småaktiga kyrkliga bestämmelser och inskränkningar, helgondyrkan och Mariakult med mera, ett alternativ som tar vara på människans rätt till frihet och rättvisa och Jesu egentliga innersta budskap till mänskligheten och inte på parasitiska dogmer som kyrkliga politiker uppfunnit i efterhand för att göra livet svårare för människan och människan lättare för kyrkofurstar att kontrollera. Om inte protestantismen nämns med ett ord, så nämns i stället judendomen, och i jämförelsen mellan katolicism och judendom finner faktiskt både slaktaren och fiskaren att judendomen står sig bättre, då kristendomen blivit ännu mer anfrätt av meningslösa paragrafer än själva judendomen. Erasmus sluter aldrig upp vid Luthers sida men går i stället så långt i sin besvikelse, sitt tvivel och sin religiösa resignation att han nästan tar steget tillbaka till judendomen. Men även här stannar han och tvekar: han går så långt att han åskådliggör möjligheten till att ta detta oerhörda steg, men lika litet som han följer Luther, som han sympatiserar med, tar han parti för judendomen, vars värde han dock erkänner; utan han stannar kvar i mitten och behåller därmed hela sin ursprungliga och oantastliga ojävighet.

Om återställandet av kyrkans enhet.

Erasmus var en gammal man när han formulerade denna impopulära skrift, som bekräftade lutheranernas farhågor om att han var emot dem och för katolikerna och katolikernas farhågor om att han var emot dem och för lutheranerna. Emellertid är han inte för eller emot någon av dem. Visserligen framhäver han som alltid den katolska kyrkans suveränitet över alla andra kyrkor men aldrig utan att beröva denna kyrka all dess mark under fötterna.

Den enda kyrka han i någon mån icke går till rätta med är faktiskt judendomen, och denna ensam försvarar han mot alla andra. Själva formen för denna skrift är genialisk. Den är en analys av den 84-e psalmen i Psaltaren: "Huru underbara äro icke dina boningar, o Herre!", denna korta men gripande psalm, som är den judiska sabbatens inledningssång. Enligt sin vanliga metod går han i detalj igenom materialet och kopplar ett helt universum av kunskap ihop därmed: att Erasmus var en av alla tiders mest lärda män torde aldrig bli emotsagt; för att efter den breda och omfattande expositionen presentera sin ytterst djupt genomtänkta slutsats av det hela: hur nödvändig toleransen är, och hur all religion måste urarta som inte ägnar sig åt tolerans. Han drar detta tema ur det faktum, att denna underbara psalm komponerats av söner till Kora, den med döden bestraffade upprorsmannen, att söner kunde skapa sådana fromma psalmer fastän de härstammade från en gudsbespottare. Och han infogar genast i början det slaget i ansiktet på alla katoliker och protestanter, att fastän det var 1500 år sedan Jesus korsfästes, och fastän nästan alla judar tvingats omvända sig till kristendom, så behandlades de fortfarande som fredlösa och utstötta och kallades de med öknamnet "marraner" (svin) just för att de omvänt sig till kristendomen. Under den tid då judarna med våld drevs ut ur Spanien och brändes levande om de stannade kvar, och då Luther i stället för att råda bot på den tyska antisemitismen i stället underblåser den, är Erasmus den ende som vågar fördöma våldet mot judarna.

Egentligen är Erasmus den siste av kyrkofäderna. Den ende efter honom som visat kyrkofaderliga tendenser är engelsmannen Edward Gibbon. Erasmus' tragedi är att han, den enda visdomsrepresentanten i en tid av universell dårskap, aldrig blir tagen på allvar. Han är den ende som klart överblickar sin tids kyrkopolitiska kaotiska situation, som genomskådar såväl kyrkans som Luthers brister och som kan försona dem med varandra, vilket han även försöker göra, men ingen lyssnar till honom. Genom den nya tidens landvinningar med nyupptäckta världskontinenter och en materialistisk vetenskap på frammarsch har mänskligheten blivit för högmodig för att längre orka lyssna till förmaningar, uppmärksamma pekfingrar och följa goda råd. Den enda som säger något vettigt talar för döva öron och blir bara impopulär för att han över huvud taget vågar öppna munnen. Luther kallar honom för kättare, och påven får det intrycket att Erasmus lämnat kyrkan i sticket. Universitetet i Louvain fördömer boken, och endast en rättslärare förmår förstå boken rätt och använda den som rättesnöre för internationell rättvisesträvan: Hugo Grotius.

Erasmus' recept för fred i världen är det enklaste tänkbara: lämna traditionerna i fred. Låt judarna fira sin Gud på sitt sätt, låt katolikerna få ha sina helgon och sin Maria så länge det inte skadar någon, och låt Luther göra vad han vill med gudstjänsten så länge han gör det i Guds namn. Låt var och en sopa rent framför egen dörr, så blir alla gator rena. Det är bara när folk i sin enfald försöker visa grannen hur denne skall göra det som problem uppstår, emedan grannen bäst kan hålla ordning i sitt eget hus själv. Avstå från alla maktanspråk, ty endast därigenom kan maktens urartande undvikas.

Men vilken politiker tål att höra på sådant? Vilken mäktig kardinal kan uthärda att läsa att grunden till all kyrklig splittring är förfallande moral? Vilken protestant kan tåla att Erasmus förblir katolik? Ingen, och därför tigs Erasmus ihjäl tills han äntligen dör i sin ensamhet och all världsvishet äntligen försvinner med honom.

– Medan alla dessa etablerade självgoda politiska makthavare inom och utanför kyrkan i själva verket borde vara glada för att Erasmus låtit dem behålla sina illusioner i fred och ej reformerat kyrkan så som den hade behövt reformeras och som han ensam hade haft kunskapsresurser och möjlighet till, nämligen genom att punktera Paulus' självpåtagna aura av auktoritet, att krossa treenigheten genom att påvisa den matematiska ekvationen 1=3:s orimlighet, och genom att beröva folket tron på Jesus Kristus såsom mer än bara en människa.

Själv smickrar han sig med att vara delaktig i hela världens dårskap och omfatta samma dåraktiga tro på Köttets Uppståndelse som alla andra, men hur länge kan en dårskap bestå? Hur ljuv den än är kan den dess värre aldrig bestå för evigt.

Romanen om Simplex Simplicissimus.

Denna märkliga mastodontroman, som är lika lättläst som "Brott och straff", är inte endast en dubbelbottnad skälmroman och tysk motsvarighet till "Don Quixote" utan även den första moderna äventyrsromanen. Huvudpersonen är en analfabet som kommer från de enklaste tänkbara förhållanden – en livegen bondefamilj med jordhydda som residens – och ur denna bekymmerslösa pastoralidyll rycks han upp med rötterna och kastas rakt in i alla det trettioåriga krigets fasa, som är sådana att de genast ger den moderna läsaren associationer till Jerzy Kosinskis skildringar av det andra världskriget: det trettioåriga kriget verkar knappast ha varit mindre skonsamt mot Tyskland även om det var det mot resten av världen. Huvudpersonen, som för sin enfalds skull av en eremit får namnet Simplex, skildrar sedan med en enastående galghumor sin dansanta karriär genom det härresande kriget, ungefär som en annan soldat Svejek, under vilket han gradvis lär sig mer och mer om världen och slutligen blir lika världsvis som självaste Erasmus, förkastar hela världen, tar avstånd från den och blir eremit.

Egentligen slutar romanen med sjätte delen, men författaren levde tillräckligt länge för att kunna tillfoga en sjunde del, och denna sjunde del är den märkligaste. Här går eremiten Simplex Simplicissimus så långt i sin vishet att han driver den till sin yttersta spets och fullkomnar sitt liv som helt ensamrådande eremit på en obobodd ö mitt ute i oceanen. Han blir en frivillig Robinson Crusoe femtio år innan Defoe skrev sin roman som verkar ha haft en av sina upprinnelser hos Simplex.

Om författaren till denna oformliga men ändå intagande roman vet vi inte mycket då han valde att själv vara anonym. Emellertid är det tämligen säkert att Simplex' upplevelser är hans egna och att framför allt Simplex' slutsatser är hans egna. De oerhörda universella världslidanden som Erasmus förutsåg som de ofrånkomliga bittra frukterna av Luthers verksamhet ser den äventyrlige Simplicissimus' författare Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen slutet på, och hans summering av det hela är, att om religionerna kan leda till så oöverskådliga lidanden för mänsklighetens del, så måste alla religioner vara fel och vilken verklighet som helst vara bättre än vilken religion och vilken religiös verklighetsflykt som helst. Och det bästa av alla alternativ i verkligheten till det världskaos som ideologierna vållar finner han slutligen i den på människor befriade naturen.

Och han tycks inte lida av denna totala ensamhet som detta frivilliga val leder till. Tvärtom.

Misantropen.

Ett parallellfall till Grimmelshausens Simplicissimus är Molières kanske mest dubbelbottnade och personliga komedi "Misantropen". Huvudpersonen Alceste är Molières pendang till den shakespeareske Timon, men Alceste är intressantare genom sin

gåtfulla mångtydighet. Han är ingen människohatare utan endast en omutlig genomskådare av människorna, och det som gör honom så intressant är att han kan älska och det med en större ärlighet, innerlighet och äkthet än någon annan litterär fransman under 1600-talet. Alcestes svartsjuka är fullkomligt befogad, och den är så gripande därför att denne man är en sådan grobian som han är. Han medger själv att han älskar ingen och hatar alla, tror på ingen och misstror alla, och så när en dam som han visat föga mer än sympati och vänskap för visar sig överträffa honom i känslökyla med sina kavaljerer och väninnor och visar sig som en värre misantrop än han själv, så visar sig misantropens kärlek för en dubbelt värre misantrop vara mycket vackrare och sannare än något reguljärt samtida kärleksförhållande. I sin skildring av den största omänskligheten – människohatet – visar sig Molière här vara mera mänsklig än i någon av sina andra pjäser.

Även Alceste säger adjö till världen och uppsöker den totala ensamheten i ödemarken – den handlingsbakgrund som hans process utgör och som han förlorar fastän han hade kunnat vinna den om han ägnat sig åt konventionell korrupktion är kanske dramats väsentligaste röda tråd – men inte utan att publiken får veta att det finns hopp för honom. När han avlägsnat sig från scenen i femte akten beslutar sig ett ömt par som han lämnat kvar efter sig för att inte sky några medel för att få den alltför ärlige Alceste förälskad igen. Och denna slutvinjett allenast gör detta mänskliga drama trots allt till en komedi som dock tillsammans med "Don Juan" är Molières allvarligaste.

La Montaigne kontra La Rochefoucauld.

I mångt och mycket är Michel de la Montaigne Erasmus' arvtagare: han är lika klok, lika lärd, lika human och lika nykter, och hans största förtjänst litteraturhistoriskt sett är att han, liksom Shakespearedramatikern återupprättar den sedan Antiken begravda dramatiken, återupprättar den sedan Antiken levande begravda epikureismen.

Men samtidigt besitter Michel de La Montaigne alla de fel som Erasmus besitter en så underbar saknad av. För det första är Montaigne från början till slut så hopplöst självupptagen att han aldrig upphör att skryta med det. Han är så fixerad vid sitt eget kött med alla dess krämpor och brister, lukter och funktioner, sjukdomar och plågor att det stundom är svårt att uthärda hans lekamliga exhibitionism. Han är njutbar endast i sina fördjupningar i Platons, Horatius' och andra filosofers verk och i sina högintressanta kommentarer därtill, vilkas utsvävningar man aldrig tröttnar på; men så fort han återvänder till sin sjuka kropp, vilket han i sin gubbsjuka aldrig tröttnar på att göra, så känner man sig omedelbart lika sjuk och led som han själv ständigt påminner oss om att han i skrivandets ögonblick är.

Den största bristen i hans essayer är dock att han aldrig skriver något mellan raderna, och det är det som gör dem så torftiga och nakna. Han är en god läsare mellan raderna, men det är endast i de talrika citat som han tar upp som man hos honom kan läsa något mellan raderna. Å andra sidan så är hans största förtjänst den att han verkligen har ansträngt sig för att bli medveten om sina egna fel och brister, vilket ingen kan lyckas bli helt och hållet, och vilket det krävs mod för att våga försöket att bli.

På sätt och vis är den bittert erfarne François de La Rochefoucauld fullkomnaren av det totalt realistiska genomskådandet av livet som Montaigne inleder. Hertigen av La Rochefoucauld bygger i stort sett vidare på La Montaignes omsorgsfullt och vidlyftigt lagda grund, många av La Montaignes temata utvecklas och fulländas av La Rochefoucauld, som dock är betydligt strängare mot sig själv. Ingen egenkärlek finnes här, ingen självfixering, ingen självömkan, ingen exhibitionism, utan i stället är varje enskilt spörsmål reducerat till dess innersta kärna och allt slagg, alla eufemismer och alla omskrivningar helt utrensade. Kvar finns bara hänsynslöst genomskådande maximer som går rakt på sak och alltid träffar mitt i prick utan att lämna någon mänsklig ovana oavrättad kvar. La Rochefoucauld är hänsynslöst bitter men beundransvärt sanningskär.

Hans konsekvens därvidlag är överväldigande: man orkar knappast med mer än ett ringa antal av hans maximer om dagen, varför hans tunna bok kan räcka som tillräcklig läsning för månader, i motsats till La Montaigne, vars flesta essayer är så självupptagna och andefattiga att man aldrig frivilligt skulle läsa dem en gång till. En del av hans essayer är outslitliga, i synnerhet den tredje bokens kapitel fem om kärleken, kapitel nio om fåfängligheten och kapitel tretton om döden, men för övrigt kan kontentan av hans essayer knappast reduceras till det enastående massiva och solida, starka och kärnfulla granitmonument i miniatyrformat som La Rochefoucaulds bittra men enastående erfarenhetsrika och ibland universella maximer utgör och som man, om man väl en gång orkat läsa igenom dem, aldrig mer vill skiljas ifrån.

La Montaigne är ingen genuin misantrop, tvärtom tar han avstånd från allt som ej hör vanliga människor till, men ändå får man det intrycket att han lever blott för sig själv och för sin suveräna ensamhet bland sina böcker. Ty endast den som trivs med ensamhet kan älska sig själv så som han gör.

Även La Rochefoucauld är helt ensam men har blivit så genom bitter erfarenhet. Han har ej sökt sig bort från livet men väl blivit bränd av det, blivit besviken på alla människor utom Madame de La Fayette och strängt dömt sig själv till skoningslös ensamhet som han ägnar åt att disciplinerat och spartanskt hamra fram sina hårda maximer, som saknar motstycke i sin stålstarka härdning mot alla livets tänkbara plågor, prövningar och bedrägerier.

Tillsammans utgör dessa två A och O i den stora franska klassiska äldre litteraturen.

Den egendomliga Samuel Pepys.

Under loppet av knappt tio år (1660-69) förde sekreteraren vid amiralitetet i London Samuel Pepys en hemlig dagbok på chiffer, som lästes för första gången ett flertal år efter hans död och som kom ut i tryck ungefär hundra år senare. Hans dagbok är ingalunda märkvärdig. Den är inte alls litterär, den är späckad med tröttsamma detaljer som har en direkt uttråkande verkan, och inte ens han själv blir någonsin det minsta intressant då han är fullständigt konsekvent i sin totala torrhet och saklighet. Vad som gör dagboken så intressant är de historiska händelser som han själv får vara med om och inte minst det faktum att han inte sticker under stol med att han är en högst lastbar och oädel karaktär.

Den berättelse som han berättar om sig själv med sin hustru som han behandlar så illa, sina talrika älskarinnor, sin totala självgodhet, sin girighet och sin exemplariska pliktfullkomlighet som en betrodd tjänare av den brittiska flottans sak med kriget mot Holland, pesten i London 1665 och Londons brand i september 1666 som färgstark bakgrund är märkvärdigt lik en roman av Dickens. Hela det mänskliga dagliga och nattliga livet i London med ständiga krogrunder, teaterförlustelser och glimtar av den lastbare Charles II Stuarts slösaktiga hov träder våra sinnen till mötes i denna konsekvent torftigt hållna dagbok som inte förskönar någonting och allra minst huvudpersonen författaren själv. Därigenom har dagboken ett oskattbart värde såsom mänskligt dokument. Man skulle kunna kalla den för ett utkast till en Dickensroman från 1600-talet.

Huvudintrigen är huvudpersonens ständigt allt oftare förekommande och allt djävare amorösa snedsprång. Han har redan bedragit sin hustru tusentals gånger när hon för första gången tar honom på bar gärning med en tjänstepiga. Hon tror att det är första gången han är henne otrogen och blir så hysterisk att hon nästan får ett nervsammanbrott: i en berömd scen går hon mot honom i sängen med en rödglödande eldtång. Det att hon blir så ifrån sig för så litet, och att hon inte misstänker honom för något annat än det, gör att han känner sig manad till vidare framgångar, och han försöker faktiskt etablera förhållandet med pigan. Då avbryter han sin dagbok, och eftervärlden vet att berätta att hans hustru avled kort därefter. Hur hans egen av honom själv framkallade äktenskapstragedi och triangeldrama egentligen slutade kan vi bara gissa oss till efter vad

som står mellan de rader som aldrig skrevs efter avbrytandet av dagboken, men vi har ingen anledning att tro att den i samhället så högt uppburne Samuel Pepys någonsin slutade med sina oförbätterliga vänsterprassel.

Daniel Defoe och Moll Flanders.

Mellan John Milton och Doctor Johnson är Daniel Defoe nästan den enda engelskspråkiga författare som har någon egen profil. Visserligen är John Dryden hur ädel som helst, men som karaktär är han egendomligt konturlös, medan Daniel Defoe är den färgstarkaste författaren i England efter Christopher Marlowes, Shakespeares och Ben Jonsons dagar.

Vid ett tillfälle utfäste myndigheterna en belöning av 50 pund, en avsevärd summa på den tiden, till den som kunde uppbringa Daniel Defoe och ställa honom inför rätta för den skandalösa och oförskämt avslöjande pamflett som han hade skrivit om "Hur man gör processen kort med oliktankande". Det behöver knappast tilläggas att mr Daniel Defoe var om något en oliktankande för att inte säga fritänkare själv som väl hade sina närmaste sympatier hos de skumma och samhällsfarliga kväkarna. Naturligtvis kunde en så stor belöning inte annat än locka effektiva angivare, varpå Daniel Defoe åkte fast och fick erfara två minnesvärda tur- och returesor till det ökända Newgatefängelset, där vem som helst kunde bli hängd för en bagatell. Han höll också en gång på att bli kidnappad av sina farliga politiska fiender men lyckades med nöd undvika den förtretligheten, som eljest kanske hade blivit en förnedring för mycket.

Äventyr är även hans starka sida inom litteraturen, och den ådran hos honom har gjort "Robinson Crusoe" till världens mest lästa bok näst efter Bibeln. En mera äventyrlig och dramatiskt mäktig öppning till en roman har väl aldrig presterats än den idylliska och mänskliga "Robinson Crusoes" kataklysmatiska inledningsapokalyps.

Men han har även skrivit andra romaner som på sätt och vis orättvist har kommit i skuggan av Robinsons oerhörda popularitet. En av dem är den socialt och naturalistiskt oerhört mycket djärvare "Moll Flanders", berättelsen om en hora och tjuv som levat i incest, som han fick uppslaget till genom bekantskapen med damer i Newgatefängelset som visade sig vara en egendomlig kombination av såväl Guds sämsta som bästa barn. Och det intressantaste med Moll Flanders är just det faktum att hon för första gången i litteraturhistorien lyckas väcka läsarens sympati för människor som ägnar sig åt Lasten.

"Moll Flanders" är en stor och mångfacetterad roman som rymmer inte mindre än fem sensationella kärlekshistorier, men bokens intressantaste del rör ingen av dessa. Det är Moll Flanders' förunderliga karriär som tjuv som är romanens starkaste inslag.

Hon lever på snatteri i sammanlagt tolv år utan att åka fast medan alla hennes kolleger blir hängda. Hon maskerar sig som en karl och är mycket noga med att aldrig uppträda i samma kläder eller under samma namn två gånger. Hennes kavaljerer under denna tid anar inte att hon är kvinna, och de sover tillsammans i årtal utan att han ens misstänker hennes riktiga kön. Naturligtvis åker hon dock till slut fast för en bagatell, ställs inför rätta och döms till döden för denna bagatell, fastän domarna svävar i den villfarelsen att hon aldrig stulit förut. I sin skräck inför döden förtror hon sig åt en präst och avslöjar för honom hela sitt gränslöst brottsliga liv med alla dess laster och hela sitt oändliga tidigare ouppptecknade brottsregister. Han rörs av hennes uppriktiga botfärdighet, och just för att hon är en så stor synderska som hon är, och för att hon verkligen har förtjänat sitt dödsstraff för sina tolv års häleri, så går han in för att utverka en mildare dom för henne, vilket hon också får, medan betydligt grönare kvinnliga tjuvar blir hängda utan hennes sällskap. Hon blir i stället deporterad till Virginia, var hon har sin mor och broder.

Det hör till berättelsens paradoxala natur även, att det enda av hennes fem olika äktenskap som till slut visar sig hålla är det enda av dem som baserade sig på en lögn: den

mannen var en bedragare som gifte sig med henne enbart för att han trodde att hon var rik, vilket hon inte alls var. Men det äktenskapet visade sig med tiden utvecklas till hennes enda hållbara.

En omoralisk berättelse? Faktiskt inte. Hur är det möjligt? Därför att den är så övertygande och dokumentär till sin karaktär. Den är faktiskt tvärtom moralisk genom det att den visar, att även skurkar är människor som kan lida, och att allt mänskligt lidande förtjänar sin belöning, om det någonsin får någon sådan.

Daniel Defoe och politiken.

Det egendomliga med Daniel Defoe som författare är att han egentligen inte alls är någon författare. Det enda han skriver och publicerar under 30 år till sitt femtionionde levnadsår är politiska och sociala stridsskrifter och pamfletter, tills han plötsligt på gränsen till ålderdomen skriver Robinson Crusoe, och därigenom först föds han som författare. Sedan följer under några hektiska och flitiga år "En kavaljers minnen", "Kapten Singleton", "Moll Flanders" och andra romaner, och efter blott ett drygt decenniums författarskap dör han. Ej heller är han någonsin särskilt framstående som författare. Hans språk är plumpt och ogrammatiskt, han har nästan ingen bildning alls, han är en fullständig vilde, som Fredag, som Litteraturen först sent omsider lyfter upp till evigheten. Och det enda som gör att vad han skriver håller är hans dramatiska fantasi, hans förmåga att leva sig in i andras öden och hans heroiska strävan efter sanningen.

Den kanske mest udda av hans romaner är "En kavaljers minnen", som man först efter 200 år kom på att verkligen var skriven av honom. Det är en torr och saklig skildring av historiska skeenden, den är bankrutt på all fantasi, all dramatik och allt mänskligt patos, och den är ett virtuosprov på Defoes skarpsinniga politiska ådra och hans brinnande historiska intresse. Hela boken är späckad av historiska uppgifter av vilka inte en enda är konstruerad. Den enda författare man egentligen kan jämföra denna så kallade roman med är Thukydidens.

Kavaljeren som skriver sina memoarer i jagform är helt opåtaglig, ty han skriver minst om sig själv och mest om andra. Det är främst två tragiska konungar som författaren följer i detalj till deras undergång: Gustav II Adolf och Charles I Stuart. Men han lämnar dem båda innan de biter i gräset: han följer dem bara politiskt till den punkt i deras karriärer varifrån det sedan bär utför med dem. Sålunda är han inte med vid Lützen och ej heller vid rättegången mot Karl I. Gustav Adolf är författarens stora och enda idol, medan Charles Stuarts dumdristiga självdestruktivitet snarare beklagas. Det intressanta är hur författaren kan plocka ut och inringa de viktigaste avgörande skedena i Gustav Adolfs oemotståndligt härliga insats för religionsfrihetens sak och just de kritiska och sjuka ställen i Charles Stuarts törnebeströdda väg mot undergången som ledde den så obönhörligt åt fanders. Här är en skarpsynt utforskare av historiens vingslags hemliga anatomi vars forskningsresultat är inbördeskrigshistoria, och den antydning om ödets vägar som denna indikerar mellan raderna har knappast någon historieskrivare lyckats påvisa maken till i koncentrerad sammanfattning av ett historiskt skeendes väsentligheter. Defoe dissekerar historien och karaktärerna bakom den på ett sätt som bara kan betecknas såsom en sorts historiepsykologi. Han är den förste historiepsykologen.

Defoe som dokumentator.

Defoes saklighet, utförlighet, realism och fakticitet når sin höjdpunkt i den fingerade romanen om en Londonbos upplevelser av pestens år 1665, en roman späckad av fakta, måleriska episoder och skräckinjagande scenerier och skriven i ett enda andetag, varmed man också sträckläser den, men ändå är det något här som väcker tvivel hos läsaren. Skildringen är för autentisk, den är för övertygande, bevisen är för många, och pestens

överväldigande färor är för mångfaldiga. Boken är inte tjugig, men i sin totala saklighet är den ohjälpligt snustorr.

Samuel Pepys' lakoniska skildringar av samma fenomen är egendomligt nog mycket mera levande just genom sin knapphändighet. Hos Pepys är pestens färor aldrig mer än en bakgrund till det mänskliga livet och till hans eget jag, men hos Defoe är pesten allt och människan ingenting. Det är intrycket man får av Pepys' subjektiva dagboksanteckningar om pesten respektive Defoes vetenskapliga dokumentering därav.

Pepys utvecklas till en fullfjädrad gnidare med åren, det är fartbygare som han som lägger grunden till det brittiska imperiet, och denna empirism återfinns vi i Defoes totala realism och saklighet. Ingenting lämnas här till övers åt fantasin, känslan eller religionen. Allt är bara fakta, fakta och åter fakta in absurdum av vilka de mest betydande är de nakna siffrorna och den diagrammatiska statistiken. Defoe är den som driver den materialistiska merkantilismens totalt andefattiga torra till sin spets inom skönlitteraturen.

Man kan inte säga att den empiriska brittiska torrheden är njutbar. Den förste representanten för det krassa materialistiska tänkandet är väl opportunisten Francis Bacon, som menade att alla människans religiösa och kulturella intressen bör skjutas åt sidan för mänsklighetens materiella välfärd. Han var en framgångsrik politiker som slutligen åkte fast för korruption.

Det värsta med dessa vetenskapliga torrisar är att de är så fullkomligt tråkiga, och med sina ovansklit vetenskapliga avhandlingar sprider de bara denna förödande tråkighet omkring sig. Alla de stora vetenskapliga skriftställarna är suveräna tråkmånsar – Isaac Newton, Leibniz, Kant, Hegel, Marx. Darwin och till och med Goethe, så länge han är vetenskaplig. På något sätt tar vetenskap, fakta, saklighet och vederhäftighet död på litteraturen och det desto mer ju mer oantastligt faktisk den är. Ty det viktigaste med litteraturen är inte att den är trovärdig utan att den är mänsklig.

Författaren och förläggaren.

Daniel Defoe var en sextioårig vitterfaren herre när han för första gången en aning förläget gick med ett ambitiöst romanmanuskript till en förläggare. Förläggaren rynkade ögonbrynen men läste igenom manuskriptet om dock med blandade känslor och inte utan en viss portion opposition men ansåg tydligen vid avslutandet av läsningen att han kanske kunde tjäna någon spottstyver på att ge ut boken i tryck. Han gick nämligen tämligen nedlåtande med på att ge författaren 10 pund för manuskriptet, ungefär 700 svenska kronor idag, och förvärvade sig därmed alla rättigheter till boken, vars titel var Robinson Crusoe, och som visade sig vara den första moderna romanen och idag efter 250 år kanske alltjämt den mest lästa och älskade av alla romaner.

Boken är en triumf i mänsklighet och ingenting annat. Robinson är en rucklare som ständigt rättvist råkar mer än illa ut och slutligen drabbas av katastrofen att hamna ensam på en obobodd ö. Denna människa berövas alla stöd och hjälpmedel för sin existens och lämnas helt och hållet åt sig själv allenast, som en brittisk Grette Asmundsson, och klarar sig blott genom att falla tillbaka på sin egen innersta mänsklighet. I denna människans mänsklighets seger i den yttersta prövningen möter han vilden Fredag, som kommer direkt från en ännu värre prövning. Men liksom Robinson överlever blott genom sina innersta mänskliga egenskaper visar sig även den totalt ociviliserade vilden besitta samma fundamentala mänsklighet, och i denna finner de varandra och blir bättre vänner med bättre kontakt sinsemellan än de äktaste bröder. Robinson Crusoe är en studie i mänsklighet och ingenting annat, och därför har den med rätta blivit så universellt älskad av alla som läst den, ty alla måste i någon mån känna igen sig själva om inte rentav identifiera sig med Robinson, som rent och slätt är en människa och ingenting annat, precis som Odysseus, Dante i Inferno, Hamlet och Simplex Simplicissimus.

Daniel Defoe måste ha vetat vad han hade skrivit. Hur kunde han då sälja sin tidlösa roman till ett sådant vrakpris? Och hur kunde förläggaren rynka på ögonbrynen åt manuskriptet, läsa det endast motvilligt, vara knuslig om dess svårsäljbarhet och så nedlåtande acceptera det? Man kan förklara Defoes dåliga affär med att förläggaren inte erbjöd mera, men det är betydligt svårare att förklara förläggarens småaktighet.

Dess värre har detta problem oavbrutet ställt till med problem för alla riktiga författare ända sedan Robinson Crusoe skrevs. De förläggare som känt igen evighetsvärdet i ett opublicerat manuskript har alltid varit undantag medan knappast någon författare har sluppit obehaget att råka ut för förläggare som följt Francis Bacons krassa princip att hellre offra det andliga värdet för den materiella välfärden än riskera motsatsen. Och tyvärr har det nästan blivit en regel att de bästa författarna råkat ut för de värsta blodsugarförläggarna, såsom i fallet Dostojevskij, medan de förläggare fått störst inflytande och blivit rikast som utgivit den mest kortlivade schablonlitteraturen, (som till exempel alla de förläggare som tjänat miljoner på etablerade författares nedgångsperiodsklichéer efter att de först blivit berömda genom något bra som ingen först vågade publicera.)

Fenomenets historia har många martyrer att uppvisa. Den första ordentliga martyren var Sir Walter Scott, vars förlag gick i konkurs, varpå han helt generöst åtog sig att klara bankrutten med att skriva ihjäl sig, vilket han också gjorde. Hans bästa alster gav honom för litet betalt varpå han började skriva romaner, som sedan så småningom aldrig upphörde att bli sämre och sämre. Han var ej ett offer för förläggarna, men han blev ett offer för sin egen strävan efter att förtjäna så mycket som möjligt på vad han skrev, vilket var synd på en så lovande författare.

Balzac var en annan martyr som skrev ihjäl sig, och först efter sin död vågade förläggarna satsa på honom på allvar, och de har blivit förmögna på honom sedan dess. I allmänhet är de stora författare i överväldigande majoritet vilkas bortgång först har utlöst deras berömmelse, och ju tidigare de har dött och ju mera de har lidit, desto mer har förläggarna förtjänat på dem. Kleist, Keats, Shelley, Balzac, Dostojevskij, Poe, Melville, Stendhal och systrarna Brontë är alla typiska exempel på detta, bara för att nämna några.

Lyckligtvis så finns det även som sagt var undantag. Feltrinelli förtjänade en plats i evigheten för sitt djärva företag att upptäcka och publicera Pasternaks "Doktor Zjivago", vilken berömlig litteraturhistorisk insats han dock ej fick genomföra ostraffat – som alla vet blev han sedermera mördad. Om inte författaren Runar Schildt varit anlita som rådgivare på Holger Schildts förlag i Borgå i Finland hade kanske aldrig Edith Södergran upptäckts och tagits till vara.

Dess värre förekommer det dock även exempel på motsatsen. Sålunda vågade den på Nouvelle Revue Française etablerade auktoriteten André Gide refusera Marcel Prousts "På spaning efter den tid som flytt" trots att han var en begåvad författare själv, med den förevändningen att Prousts mästerverk måste anses som otidsenligt, pretentiöst och naivt. Proust lär sedan dess ha överlevt bättre än Gide.

Kanske är det lugnast för en författare att som Shakespeare helt enkelt inte själv publicera något så länge han levde. Åtminstone slapp han obehaget ignoranta förläggare, som väl kan trycka böcker men inte har känsla för det eviga inom litteraturen och hellre offerar allt eventuellt evighetsvärde på Mammons altare. Dock vet vi inte vilka problem Shakespeare hade, och många hävdar att en annan författare gav ut sina verk under Shakespeares namn bara för att han inte kunde använda sitt eget utan att riskera livet för både sig själv och andra. Problematiken under drottning Elisabets tid i England med sträng censur och en statlig inkquisition med obegränsade tortyrmöjligheter lär ha varit värre än Stalintidens i Ryssland. Det är knappast heller bättre idag i de socialistiska länder där förmögenheter slösas på att hålla oläsliga förlegade auktoriteter som Marx, Engels, Lenin, Stalin och Mao i aktuella kompletta utgåvor medan ingen får förlägga Pasternak och Solsjenitsyn och inga nya upplagor av Dostojevskij får ges ut.

Kort sagt, förhållandet mellan författaren och förläggaren har alltid varit problematiskt och lär så förbli. Ej heller blir det ljusare ur det statistiska perspektivet att ju bättre en författare har varit, desto mer offer och martyrer för förläggare och myndigheter har han vanligen blivit.

Men tillbaka till Defoe. Robinson är liksom alla hans andra mest iögonfallande romanhjältar, som Moll Flanders och kapten Singleton, en odåga och skurk och asocial särpling; men det märkliga med dessa brottslingsöden är att dessa, precis som Raskolnikov, är aktningsvärt respektingivande. Moll Flanders med sina tolv år som tjuv och hora står rent etiskt på en mycket högre nivå än någon samtida etablerad ovanskelig fransk hovdam som inte vet hur många kavaljerer hon varit älskarinna åt, kapten Singletons liv som sjörövare står i ett förklarad ljus genom hans imponerande och djupt kända, mänskliga och uppriktiga ånger: om alla sjörövare på Madagaskar kunde ångra sig så innerligt måste de alla innerst inne ha varit ovanligt ädla och starka karaktärer. Och Robinson, denne omöjliga odåga som inte duger något till, går just genom sina naturliga straff igenom en fantastisk utveckling som människa och går ständigt från klarhet till klarhet, just tack vare sitt totala enslingskap, primitivism och sitt totala avstånd från den sociala världen.

Måste man då ta avstånd från allt socialt samhällsliv för att kunna bli en riktig människa? Defoe besvarar i Robinson Crusoe den frågan med ett tveklöst: "Ja, det är faktiskt den enda möjligheten."

Och han vet vad han talar om, han är ingen ungdom, han har följt med i all sin tids politik och suttit i fängelse för att han vågat driva med dess befängda självgodhet, så vi har ingen rätt att tvivla på att han talar av erfarenhet.

En gudabenådad skämtare.

Jonathan Swift har det gemensamt med Esaias Tegnér att hans karriär gjordes inom det prästerliga ståndet, att han var sin tids oöverträffade mästare i snille, konversation och kvicktänkthet samt att han mot slutet av sitt liv såg sitt lysande snille fördunklas av sinnessjukdom. Men det finns även åtskilliga skillnader. Medan Tegnér blev Sveriges nationalskald blev Swift aldrig Englands, ty fastän Swift var lika god som Tegnér och kanske bättre fanns det många skrivande engelsmän före och efter honom som överträffade såväl honom som Tegnér. Tegnér dominerar den svenska litteraturhistorien före Strindberg medan Swift i den engelska litteraturhistorien blott är en pärla bland många – han försvinner nästan bland alla genierna. Han ställs helt i skuggan bakom Doctor Johnson, sin kusin John Dryden och den omåttligt populära Defoe medan han på sitt sätt egentligen överträffar alla dessa.

En anledning till underskattandet av hans person är att han var verksam på Irland och dessutom var förmätnen nog att försvara irländarna mot engelsmännen, ett tilltag som väl knappast någon annan engelsman vågat göra sig skyldig till. Desto mera mod krävdes för att denne ende så spontant skulle våga göra det. En annan anledning är att han själv var så ytterst modest och ödmjuk som författare – han satte inte ens sitt namn under sina verk när de kom ut. Därför vägrade Doctor Johnson tro på att han var författaren till "En tubbande historia". Och en tredje anledning till att han aldrig blivit uppskattad efter förtjänst är den, att han minsann uppskattade människorna efter deras förtjänst, det vill säga, han visste vad de gick för och lät dem veta det. Därför hade han liksom Defoe fiender i hela sitt liv.

Men det unika med Swift är att han gisslar mänskligheten så oöverträffat snillrikt, fantasifullt och humoristiskt. Därför är han egentligen den yppersta av alla satiriker, ty ingen har kunnat säga så mycket ont om människorna på ett så älskvärt sätt och så att man måste skratta så hjärtligt åt det. De flesta av hans satiriska gliringar är så mästerligt väl kamouflerade att man skrattar åt vad man läser utan att begripa vad man egentligen skrattar åt.

Han är den engelska litteraturens Rabelais men överträffar Rabelais genom sin mycket längre gående fantasi och sin mycket märgfullare humor. Swifts humor och bombasmer är på en mycket mer universell nivå än Doctor Johnsons, som aldrig skrev något i klass med Swifts snillrikheter och som ändå lyckats fördunkla Swifts rykte, endast genom James Boswells försorg, som råkade finnas till hands för att nedteckna alla Doctor Johnsons konversationer medan ingen kom sig för att bevara något prov på Swifts.

Dock har Swift själv till all lycka kvarlämnat ett bevis på att han måste ha varit en makalös konversator. Det är en dialog som heter "Genteel and Ingenious Conversation" och som väl är oöversättlig, ty hela dialogen i alla sina tre avsnitt och 70 sidor består blott av typiskt anglosaxiska kvickheter och idiom, som i sin fantasifullhet och mängdriktedom icke kan ha någon motsvarighet i något annat språk. Man frågar sig som kontinental europé om ens en engelsman kan förstå allt vad dessa typiska småborgerliga engelsmän och damer talar om när de konverserar några timmar före middagen, några timmar under middagen och några timmar efter middagen till klockan tre på natten och hela tiden oavbrutet spirituellt in absurdum om egentligen ingenting alls.

Ingenting av vad Swift har skrivit saknar humorns dominans. Det är den grällröda tråden genom hela hans kortfattade men koncentrerade författarskap som alltid bereder läsaren nya överraskningar. Hans skrifter är alltid präglade av högtidligt allvar, han påminner oss ständigt om att han inte skämtar utan menar blodigt allvar, och just denna synnerligen seriösa ton understryker desto kraftigare den drastiska humorn. Ett av hans älsklingstilltag i sina första satirer är att grundligt förbereda läsaren i god tid på att ett ytterst viktigt och allvarligt ämne nu vidlyftigt skall diskuteras, läsaren ombedes verkligen vara uppmärksam då det är kärnan i hela avhandlingen, om han missar ett ord av det är det lika bra att han avbryter hela läsningen, och så kommer inledningen till det ytterst viktiga kapitlet som följs av en parentes med orden: "här har tyvärr en del av manuskriptet gått förlorat," vilket följs av en ny paragraf som börjar: "Efter att sålunda hava utförligt redogjort för detta synnerligen viktiga spörsmål skall vi övergå till att..." och så fortsätter texten som om ingenting hänt, medan läsaren är mera intrigerad än lurad.

Vi skall inte ge oss in på det vidlyftiga företaget att våga oss på en tolkning av "Gullivers resor" då det i denna den yppersta av alla satirer finns så mycket förborgade farliga hemligheter att avslöja att ett dylikt arbete skulle kräva volymer. Låt oss nöja oss med att konstatera, att Gulliver i Lilliputtarnas land är historien om hur den överlägsna människan reder sig i det förvillade människosläktets korrumperade hav, att Gulliver i jättarnas land är historien om hur illa en riktig mänska måste fara i den mänskliga vårdslöshetens värld – endast ett oskyldigt barn kan rätt omhulda mänskligheten; att Laputa är de överlägsna mänskornas land där just överlägsenheten leder till att de blir odugliga, och att slutligen Yahooerna är skildringen av hur vanliga människor fungerar och att Houyhnhnmerna visar hur mänskorna bör vara men icke är.

Ibland närmar sig satiren det groteska och farliga, som när Gulliver stiftar bekantskap med Struldbrugerna, som aldrig kan dö, de mest avskräckande av alla varelser, som visar hur vanvettigt det är av människan att önska sig odödlighet och åtminstone ständigt försöka förlänga sin levnad, samtidigt som det väl är en av alla tiders mest fasansfulla skildringar av ålderdomen; och i Gullivers synnerliga avsmak för människosläktet och till och med för sin egen familj när han kommer hem efter sin upplyftande vistelse hos de ädla Houyhnhnmerna, hästarna som är ädlare än några människor och som visar sin överlägsenhet gentemot människorasen genom att bättre behandla sina slavar mänskorna än vad någon människa någonsin har behandlat en häst. Men vi grips aldrig av obehag inför Swifts obehagligheter, ty de är så mästerligt realistiskt och roligt skildrade. Swifts största styrka ligger i det att han kan förvandla mänsklighetens värsta avigsidor till en glad fars. Och däri ligger hans uppbygglighet. Han är kanske den enda moralisten någonsin som kunnat moralisera utan att väcka anstöt, utan att vara tendentiös och utan att vi märker att han faktiskt moraliserar och även lyckas göra oss bättre utan att vi

märker det. Han manipulerar med läsaren som en riktig trollkarl och kanske som ingen annan i engelsk litteratur.

Tom Jones.

Det märkliga med detta den fattige adelsmannen Henry Fieldings mästerverk är, att det framställer alla människans mindre civiliserade sidor i positiv dager. Den animaliskt brutale mr Western är just i sin överdrivna grovhuggenhet en utomordentligt sympatisk person. Tom Jones är själv kanske mest sympatisk just genom att han aldrig kan säga nej till en enda av alla de unga och gamla kvinnor som ramlar in i hans säng, medan endast bokens mest städade person är synnerligen osympatisk: den fullständigt falske, intrigerande Blifil, som agerar under en yta av oantastlig korrekthet. Han är lärd, artig, behärskad och i allt ett dygdemönster men endast, som det visar sig, på ytan. När alla hans brott slutligen avslöjats och han prostrerar sig och gråter förkrossad av ånger kan man omöjligt tänka sig att han i framtiden skulle välja en mindre lömsk bana, och det är helt i enlighet med hans natur att han som den ende i boken hamnar i politiken.

Den hanoveranska tiden med Hogarths kaotiska samhällslivsskildringar i form av bråkigt mänskomyller, den svenska frihetstidens totala lössläpplighet i seder och manér, Bachs tvenne äktenskap och 20 barn och Händels panikartade operaföreställningar har städse varit tämligen illa beryktad för sin oordning, men här i denna roman framstår det levande i denna tid i en ytterst positiv dager som gör denna roman till en av de friskaste som någonsin skrivits.

Voltaires yppersta insats.

Det är omöjligt att säga när toleransens idé egentligen föddes. Stefan Zweig spårar dess första ideologiska ursprung till Sebastian Castellios opposition mot den stränge reformatorn Jean Calvin med anledning av dennes religiösa mord på Mikael Servet, "reformationens första religiösa mord"; men Sebastian Castellios andlige fader är ingen annan än Erasmus, som redan långt tidigare avfattet sin "Om återställandet av kyrkans enhet", som väl är det moderna toleranspredikandets upprinnelse. I varje fall kan man tyvärr säga, att toleransens idé kom till som en följd av religiös intolerans som gått till överdrift.

Efter reformatorerna är den främsta förkunnaren av tolerans den engelske filosofen John Locke på 1600-talet, och denne är en av Voltaires idoler. Voltaire beundrade mycket den engelska vitterheten, lärde sig mycket av den och hotade ständigt med att dra sig tillbaka till England när ofärd hotade, vilket i regel var ett så avskräckande hot för snillets intoleranta landsmän att de för det mesta lämnade honom i fred. Men även Voltaires stora "Traktat om toleransen" kom till, som i fallet Michel Servet och Sebastian Castellio, till följd av ett justitiemord dirigerat av ren religiös fanatisk intolerans.

Sonen i en familj hängde sig, och eftersom familjen var protestantisk och sonen velat bli katolik utgick en klick katolska fanatiker från att familjen hade mördat honom för att hindra honom från att bli katolik. Familjen åtalades, och fadern avrättades utan att någon klarhet i vad som egentligen hade hänt hade kunnat åvägbringas. Detta var det berömda justitiemordet Jean Calas, som småningom kom att uppröra en hel värld lika mycket som Dreyfusprocessen gjorde det ett och ett halvt sekel senare. Och liksom Emile Zola såg till att världen uppmärksammade Dreyfusskandalen var det Voltaire som gjorde processen och justitiemordet på den helt oskyldige Jean Calas världsbekant.

Han tog avlivandet av Jean Calas som anledning till att höja sitt ramaskri mot den etablerade intoleransen, mot den enväldiga katolska kyrkans vanvettiga inskränkthet och mot all religiös fördom över huvud taget. I en rad uppsatser påvisar han intoleransens

totala absurdhet, totala oberättigande och dess totalt omänskliga förnuftsvidrighet. Kronan på verket är belysningen av hur de förhistoriska barbariska judarna i all sin bondska primitivitet under Noaks, Abrahams och Moses tider trots sin totala fanatism dock var påtagligt mycket mer toleranta än vad något etablerat kristet samfund någonsin varit.

"Ecrasez l'infame!" är den röda tråden i Voltaires liv, hans ständigt genljudande slagord som aldrig kommer att tystna, och den skändliga företeelse som han personligen drog ut i korståg mot för att krossa var inte enbart den katolska kyrkan, inte enbart hela den etablerade världskristendomen utan all religiös förblindelse över huvud taget, allt användande av religion som berättigande ursäkt för våldsmakt och godtycke, all förnuftsåsidosättande religiös passion över huvud taget. Han menade att grekerna och till och med romarna på sin tid varit lika toleranta som de kristna alltid varit intoleranta, och han bevisar detta med historiska fakta. Det roligaste inlägget i denna mäktiga traktat är anekdoten om kinesen som får tre sinsemellan trätande kristna européer på halsen. När slutligen jesuiten av de tre trätobröderna menar sig ha segrat möter denne en dominikan som vågar ifrågasätta detta, varpå en värre träta följer. Slutligen blir kinesen trött på dem och låter bura in dem. "När får jag släppa ut dem?" frågar fångvaktaren. "När de har enats," blir svaret.

"Det gör de nog aldrig."

"När de förlåtit varandra då."

"Det gör de nog heller aldrig."

"När de låtsats förlåta varandra då," säger kinesen med ett Voltairiskt leende som avslöjar hela Voltaires snille i blyxtbelysning: han vet att de intoleranta etablerade dogmatikerna aldrig kommer att kunna enas och aldrig kommer att kunna förlåta varandra, men han vet samtidigt att de för att överleva måste stå ut med varandra, vilket de endast kan göra om de hycklar fred. Och han vet att makthavarna är sådana att de bara kan hyckla fred emedan de är sådana att de alltid bär intoleransens slipade kniv gömd under kappan eller bakom ryggen beredd till att hugga till alla som vågar bestrida det personliga intoleransmonopolet. Och Voltaire kan le, ty han vet, att han genom sin tolerans tillsammans med sina likasinnade kan stå utanför den intoleranta världen, skratta när den går under genom sin dårskap och själv med toleransens idé överleva bättre än någon etablerad religiöst och ideologiskt hjärntvättad fanatiker.

Toleransidéns verkliga upprinnelse.

Under loppet av några få år mellan 1513 och 1517 författas den Nya Tidens fyra evangelier. Det första av dem är Macchiavellis "Il Principe" som stadfäster den maktfullkomliga suveräna människans rätt till oinskränkt godtycke – allt är tillåtet för den moderna människan i hennes heroiska självsvåld, och inte ens Gud har längre någon makt över hennes alltför fria vilja.

Några år därefter uppträder motsatsen till "Il Principe". Det är den engelska humanisten Thomas Mores skildring av ett idealsamhälle som han kallar "Utopia". Hans gode vän Erasmus av Rotterdam skriver året därpå "Dårskapens lov" i vilken han med ett skratt sparkar hela den gamla världen ner i graven, och det "fjärde evangeliet" av dessa är det fatalaste: Luthers 95 teser mot den katolska kyrkan, individens krav på rättvisa gentemot religionen, vilket i praktiken är den första spiken i kristendomens likkista, då därefter all kristen enhet blir omöjlig.

Det ädlaste av dessa fyra moderna evangelier måste Thomas Mores anses vara, då det är det mest konstruktiva. I motsats till Macchiavellis furste, som förhåver sig själv på hela världens bekostnad, så är Mores "Utopia" ingenting annat än en total självupppoffring för det allmänna bästa. More erkänner själv att hans idealstat är kontroversiell, han vågar själv i sitt sista ord medge att den genomförda kommunismen med upphävandet av all äganderätt och allt penningvärde måste anses betänklig, men just hans egna tvivel på sitt

idealsamhälle fullkomnar det. Platon hade inga som helst kritiska åsikter mot sin egen idealstat, som inte var lika tolerant som Mores, och detta gör att Platons idealstat verkar hårdare och strängare än Mores, som faktiskt verkar ha rum för all tolerans i världen.

Det enda felet med Mores idealsamhälle är just dess totala tolerans. Alla människor där är enbart goda och förnuftiga, alla gör mest bara nytta, där finns inga parasiter eller bovar, och därigenom måste detta idealsamhälle i praktiken med tiden faktiskt bli ganska tråkigt. Där fattas dramatik. Mores idealsamhälle är besläktat med Platons därigenom, att liksom Platon fördrev Homeros och alla liknande alltför fantasifria andar från sin stat, så utesluter More ur sin stat varje tanke på att någon mänsklig ondska över huvud taget alls kan förekomma. Och tyvärr kan man inte bortse från att den mänskliga själen rymmer outrannsakligt mörka djup. More bortsåg från det och blev halshuggen av Henrik VIII, därför att han aldrig trodde kungen vara förmögen till en sådan orättvisa, otacksamhet och ondska.

Och hur har det gått med hans idealsamhälle, som han så generöst uppfyllde med enbart total tolerans och total avsaknad av intolerans? Det enda som han själv vågade tvivla på i sin utopi – det kommunistiska systemet – finns genomfört i ett flertal länder idag varför dessa faktiskt kommer närmare Mores utopi än några västerländer gör åtminstone rent praktiskt-ekonomiskt; men denna kommunism är också nästan det enda som besläktar dessa länder med Mores ideal, som icke inrymde någon ateism, någon Gulagarkipelag, något åsiktsförtryck eller någon inskränkning av rörelsefriheten.

Så dess värre måste vi konstatera, att fastän vissa länder genomfört Mores betänkliga kommunism, så har aldrig något land i hela världen någonsin ens försökt genomföra Mores mönster för ett samhälle var all intolerans blivit fullkomligt överflödig.

Blaise Pascal.

I alla tider har människan med förkärlek slösat bort astronomiska enheter energi på att försöka utforska det obegripliga och alltid utan att lyckas. I litteraturen är Blaise Pascal ett praktexempel därpå. Han lämnade vid sin död 39 år gammal efter sig ett odechifferbart manuskript som bestod av en salig röra fromt svammel, varav det mesta var direkt oläsligt. Eftersom Blaise Pascal var ett matematiskt geni och en intressant excentriker som utmärkt sig genom sina modiga angrepp på jesuiterna i "Les Provinciales" och därigenom etablerat fritänkeriet tog man sig före att utrannsaka hans sista oläsliga manuskript, och på grund av dess obegriplighet och outtydbarhet satte man det på en piedestal som ett av alla tiders mest djupsinniga verk, och man märkte inte ens, att var och en som tolkade detta manuskript och publicerade nya utgåvor därav helt skilde sig från alla andra uttolkare av samma text.

Var då Blaise Pascal i sina "Pensées sur la religion" en chimär? Absolut inte. Hans fromhet och uppriktighet är otvetydig. Men han är under de av sina sista år då dessa tankar skrevs en hopplöst sjuk människa som icke kunde tänka klart och ännu mindre kunde uttrycka sig klart. Kort sagt, han var inte vid sina sinnens fulla bruk.

Man kan se honom som den siste degenererade och dekadente uppbäraren av det franska fromma svärmeriet som tidigare utmärkte så imponerande gestalter som Bernhard av Clairvaux och konung Ludvig den helige. I en tid då materialismen bryter igenom andas Blaise Pascal fromhetens kyrkas sista suck som vanmäktigt försvarar den andliga extasen mot den inbrytande alltför krassa verkligheten med dess allt andligt förnekande snusförnuft. Hans fromhet är exemplarisk men ej längre frisk. Han betecknar den fromma andliga kristliga kyrkans tragedi och markerar dess begynnande deklinering och undergång genom dess eget självförvållande då den drunknar i sin egen verklighetsflykt på jakt efter en universalism som ej ryms och aldrig har rymts inom kristendomens ram.

Han siktar djärvt mot stjärnorna men missar målet då han använder den kristna kyrkan som båge, som aldrig ägt några pilar som nått utanför dess eget skal.

Hans tragedi är den etablerade kristendomens: den bästa vilja i världen men ett kaos som resultat.

John Miltons sällsamma karakterisering av Satan.

Vi har ingående försökt studera hur djävulskt skickligt den Första Mosebokens författare gick till väga när han lurade både Adam, Eva och Gud och stal alla applåder för sig själv. Den utomordentligt fine och lärde John Miltons stora huvudverk "Paradise Lost" är ingenting annat än en astronomisk uppförstoring av hela syndafallsfenomenet och hade inte egentligen inneburit något nytt, om det inte var så att han hade lyckats begåva Satan med en egen personlighet.

John Milton är liksom alla sina samtida puritaner djupt religiös till ytterlighet, och det skall en sådan till för att framställa Satan i en sympatisk dager. Miltons Satan är den evigt förorättade som aldrig har hopp om att få röna någon rättvisa, han är den evigt straffade som aldrig upphör med att anklaga den överhet som envisas med att för evigt bestraffa honom, han är individen vars enda egentliga åstundan är att hävda sig själv gentemot den överväldigande övermakt som för evigt bara kan krossa honom, men Satan ger ändå inte upp. Han vet att spelet är förlorat innan det börjar, han vet att processen är förutbestämd att misslyckas för honom men inleder den ändå, och just i sin envetenhet med att hävda sig själv och göra det minsta för att bevisa att han inte är helt värdelös triumferar han. Han kan aldrig mera komma åt Gud, men just genom att Gud är så oinskränkt självhärlig och ofelbar och följaktligen aldrig kan tillåta någon annan att bli lika god som han, just för att Gud begränsar sig själv genom att vara ensam om sin allmakt lyckas Satan med att vinna människan för sin sak.

Vem är då denna Satan egentligen, och vad är det för märkvärdig roll han spelar i historien och människornas liv och först och främst i litteraturen? Faktorn Satan är det mest effektiva och brydsamma elementet i hela Bibeln: det är han som gör syndafallsepisoden så ytterst effektiv och Jobs bok så enastående storslagen i den äldsta världslitteraturen. Dantes "gudomliga" Komedi vore inte mycket värd utan Infernodelen, och Mefistofeles är den enda som uppbär Goethes "Faust". Vi har även skymtat hur mycket Satan betydde för Karl Marx och dennes världshistoriska politiska insats på mera ont än gott.

Ingen anser väl idag på fullt allvar att Satan verkligen finns utom de religiöst blinda. Inget förnuft kan tolerera honom. Ändå finns han där som idé och dyker ständigt upp på nytt i litteraturen och ställer alltid till med ofantliga effekter. Även om vi rent logiskt kan skrota honom som ett arv från hedendomen i form av en utvecklad avgud så kan vi aldrig helt bortse från honom. Inte ens Kristus kunde besegra honom, ty han började träda fram i alla möjliga litterära sammanhang först efter Kristi död. Till och med i vår upplysta förnuftiga och helt vetenskapligt betonade tidsålder går moderna människor och vråker omkull gravstenar och betar sig helt avsiktligt alldeles sinnessjukt bara för att ägna Satan sin dyrkan.

Vi lär aldrig slippa Satan. Han är en odödlig myt precis som vilken grekisk eller fornnordisk myt som helst men utomordentligt mera livskraftig och tilldragande än någon av dessa. Satan får nämligen all sin livskraft från Gud själv genom att han är den ende som vågat konkurrera med själva Gud.

Ingen människa skulle på allvar ge sig i kast med att konkurrera med Gud, men idén finns ändå där i människans undermedvetna, och Satan är denna idéns formulering. Idén är vanvettig, men vanvettet är fascinerande.

Gud är tyvärr ursprungligen en hopplöst totalitär och självupptagen misantrop som ingenting biter på. Men Satan är den som säger till denna hopplösa och omedgörliga

övermakt: "Hallå där! Ta inte dig själv så på allvar! Vi människor är inte så dumma som vi ser ut! Du måste medge, att utan oss vore du bra ensam." Ingen mänska vågar driva med Gud, men Satan kan göra det genom att han redan är fördömd: inget straff kan drabba honom, ty han har redan drabbats av alla. För honom spelar det ingen roll. Det kvittar vad han än gör.

Och visst är det skönt att en sådan finns, om han ändå blott är en idé. Och vi får inte glömma, att till och med Kristus, som teologerna menar att besegrade Satan genom sin totala renhet och kyskhet, av sina samtida ansågs som något av en ond ande själv. Ty Jesus var den enda jude som vågade fresta och driva med judarna, precis som endast Satan är den som vågar fresta och driva med Gud.

Den enfaldige John Bunyan.

Vi skall här inte ägna oss åt att förlöjliga den förträfflige John Bunyan, som i alla fall har betytt så mycket för så många fromma läsare och kanske gör det fortfarande. Och vi kommer aldrig ifrån att hans bästa allegori "Kristens resa" faktiskt är spirituellt och lustigt i all sin enfald och troskyldiga naivitet. Det är en bok för folket i ordets bästa bemärkelse och ett tecken på att den förfallande etablerade religionen i världen i alla fall har någon form av frisk återväxt genom de sedermera allt effektivare och flerfaldigare frikyrkorna, ty John Bunyan är egentligen ingenting annat än en typisk frikyrkopastor med allt vad därtill hör: billighet, lättillgänglighet, popularitet, simpelhet, folklighet, vulgaritet, manipulation och fördomar in absurdum. Han var i själva verket så effektiv som baptistpredikant att den anglikanska kyrkan satte honom i fängelse på 12 år för "trolldom, jesuitism och stråtröveri", vilket bara gav honom tid att desto effektivare odla sina fördomar mot alla världens myndigheter. Och just spelandet på enkelt folks fördomar är den effektivaste av Bunyans strängar: genom att han är enkel själv är han inte medveten om att folk älskar att odla sina fördomar, men han kommer på knepet att underblåsa folks fördomar och gör det energiskt och effektivt utan att egentligen förstå att det är det han gör och ingenting annat. Det praktfullaste exemplet är Kristens möte med Påve och Hedning i Dödsskuggans dal, de två gruvliga jättarna med högar av avgnagda människoben framför sina hålor, som är så dumma att de inte fattar att just dessa behögar måste avskräcka nya pilgrimer från att söka sig in till dem, varför Påve numera bara kan visa tänderna åt förbipasserande pilgrimer: en mera fördomsfull nidbild av en påve får man leta efter. Bunyans påve är precis som ett elakt troll i en skrämmande barnsaga, och det är för vuxna barn han berättar sin saga, och genom att de innerst inne är barn i sina naiva fromhetsföreställningar lyssnar de fascinerade till den spännande sagan och älskar de den just för att den är så fördomsull som den är. En för fördomar mera uppbygglig bok får man leta efter.

Emanuel Swedenborgs nya treenighet.

Kyrkans eviga käpphäst är att människan består av kropp och själ. Hon är varken enbart en köttklump eller enbart en andlig varelse, utan hon är en kombination av dessa båda sinsemellan motsatta element. Emanuel Swedenborg bevisar sig vara ett odödligt geni blott genom sitt stilla påstående att människor icke består allenast av kropp och själ utan att hon består av kropp och själ och förnuft. Han menar alltså att förnuftet varken hör till kroppen, som är sinnesförmågorna, eller till själen, som är känslolivet, utan att det är något helt enastående för sig.

Det märkligaste med Swedenborg är, att fastän han kommer med åtskilligt nytt och förkastar åtskilligt gammalt för att starta sin nya världsreligion, så får han ingen emot sig. Ingen kallar honom kättare för att han förkastar Fadern, Sonen och den Helige Ande och

ersätter dem med människans kropp, själ och förnuft, ingen kristen ens rycker på axlarna åt att han förkastar den kristna försoningsläran, medan han skulle ha fått både Luther, Calvin och påven emot sig med alla deras vilda mördaranhängare om han hade vågat påstå något liknande så att någon av dem hade fått höra det. Men ingen ofredar Emanuel Swedenborg.

– Därför att han är så utomordentligt fridsam av sig. Han är av den otroligt avancerade och framsynta åsikten att alla människor med tiden av sig själva kommer att ty sig till den enda vettiga religionen, och därför ser han ingen mening med att forcera den på folk, eftersom den ändå måste slå igenom. Han är sålunda en ytterst passiv förkunnare. Han har inte fått många anhängare med seklerna, hans religion kan knappast kallas för någon världsreligion, men ändå är det en aktningsvärd skara av klokt och vederhäftigt folk som söker sig just till hans av alla religioner och som sedan aldrig släpper taget om den.

Vad är det med Swedenborgs läror som gett hans "Nya Kyrka" ett sådant enormt uppsving i våra egna dagar? Han måste ha varit före sin tid, och det var han verkligen. Han var framsynt som få och är kanske den enda som har lyckats förmedla och etablera den totala panteismen.

Han är en lärjunge till den uppblåste Olof Rudbeck och ett barn av den svenska stormaktstidens ädlaste kulturströmningar som son till en av den svenska kyrkans humanaste präster, biskopen och psalmdiktaren Jesper Svedberg i Skara. Han tar avstånd från Olof Rudbecks bombastiska spekulativa övertramp inom charlataneriets område och börjar liksom Blaise Pascal som en matematiker och renodlad vetenskapsman. Först 57 år gammal blir han mystiker på heltid och är som sådan den märkligaste och mest renodlade som Sverige producerat före Dag Hammarskjöld.

Vad gör honom mera attraktiv för varje sekel? Hans oemotståndlighet utgöres av hans totalt goda och optimistiska livssyn. Han ser allting i ljus och ingenting i mörker. För honom är universum så genomsyrat av Gud att det inte finns något direkt oheligt. Han står därigenom buddhismen nära samtidigt som de judiska mystikerna betytt mycket för honom jämte John Milton och John Locke. Emanuel Swedenborg strålar av godhet och tolerans, andlighet och vidsyn, mildhet och frid och ett ljus som är oförgängligt och som bara tycks tilltaga med seklerna. Han behöver inte predika, han behöver inte övertyga någon om att han har rätt, han behöver inte ens göra något för att etablera och grunda sin nya kyrka, ty allting är ju självklart och måste följaktligen ske av sig självt. Och han hade faktiskt rätt: hans nya kyrka har etablerats fastän han aldrig organiserade den, och en sorts universalistisk panteism och tolerans i förnuftets tecken tycks ända sedan Spinozas dagar ha varit i färd med att mer och mer breda ut sig över hela världen helt av sig själv. Swedenborg påstår med en fullkomligt naturlig och oaffekterad självsäkerhet att sanningen inte längre behöver efterspanas eftersom den är så självklar. Få orkar läsa Swedenborgs vackra men oändligt vidlyftiga arbeten, men ingen som gör det kan tvivla på att Swedenborg var sin tids klokaste man: han behövde inte ens predika "Ecrasez l'infame!" ty han visste att kyrkan ändå helt av sig själv skulle komma att foga sig efter ljusare framtidens naturliga panteism och universaltolerans.

Man behöver inte ta Swedenborg bokstavligt. Man behöver bara tycka om honom och uppskatta hans utomordentliga klarhet och oemotståndligt positiva människosyn. Endast en fullständigt intellektuellt ren och fri ande kan komma på idén att kropp, själ och förnuft i förening med varandra gör människan mera gudomlig än vad Fadern, Sonen och den Helige Ande tillsammans ställer till med för gudomligheten själv.

Hans renhet.

Emanuel Swedenborg är en av de få stora andarna i historien som haft en naturlig förmåga att hålla sig helt rena sexuellt. Han har jämförts med de gamla kyrkofäderna och var likväl icke i sin ungdom en så liderlig sälle som Augustinus, ej heller led han av

onaturliga frestelser som hans själsfrände och universalgenikollega Leonardo da Vinci, utan den som han mest liknar av alla sina universalistiska vetenskapliga kolleger är faktiskt Albert Einstein, en solitär profet även han, som även han började som fysiker för att småningom alltmer förändligas.

Det som Emanuel Swedenborg icke har gemensamt med alla de stora rena ungarlarna i vitterhetens historia är, att han grundligen utredde äktenskapet och alla dess tänkbara problem. Han beskrev alla sorters äktenskap och förhållanden, alla tänkbara grunder för sådana och alla tänkbara anledningar till skilsmässor, och dissekerade utförligt sådana själsliga mekanismer som svartsjuka, lösaktighet, månggifte, hetärförhållanden, med mera, med mera, som om han själv verkligen hade en allomfattande erfarenhet på området, vilket han dock inte alls hade. Hur kunde han då så noggrant sätta sig in i sådant som han inte själv hade någon erfarenhet av?

Förklaringen ligger i hans renhet. Genom att han levde så rent som han gjorde utan en enda sexuell förbindelse i hela sitt liv kunde han med desto större energi studera den mänskliga själens ytterst olikartade reaktioner i sexuella förhållanden rent teoretiskt. Han föregriper Freud i mycket, och han har egentligen inte fel på en enda punkt. Och denna enorma outtömliga moraliska energi för att utforska detta brydsamma område, som vem som helst alltför lätt går ner sig i för att aldrig komma loss därur vidare, kunde han ha emedan han som ungarl aldrig lidit några äktenskapliga besvikelser och sålunda kunde betrakta äktenskapet med en sann oskulds totala idealism och ofördärvade naivitet. Få har som han lovprisat äktenskapet, och hans talrika recept för att ett sådant skall lyckas är evigt aktuella. Han hämtade sin bild av det idealiska äktenskapet från Adams och Evas förhållande enligt John Milton i dennes idealiserande bild av det pastorala paradiset, och detta äktenskapliga ideal höll Swedenborg i obesudlad helgd så länge han levde. Därmed är han definitivt kanske hela 1700-talets mest konstruktive författare.

Det är inte många för vilka det är naturligt att leva ett rent ungarlliv. En av de få övriga i Sverige är Selma Lagerlöf, i hans samtid är nästan Georg Friedrich Händel den ende, för övrigt kan vi nästan bara finna den förmågan hos så fromma personer som Erasmus, Bernhard av Clairvaux, Platon och själve Jesus. Det är svårt om inte rentav omöjligt för naturliga människor att kunna begripa sig på ett naturligt celibat, som är så ovanligt, att när det faktiskt förekommer det dock är värt all respekt det kan få.

Swedenborg som apokalyptiker.

Tyvärr så fördunklas Swedenborgs hjärna med tiden, liksom Blaise Pascals, av religiöst svammel som ingen kan ta på allvar utom dess upphovsman. Ändå föranleder hans apokalyptiska föreställningar mot slutet av hans liv till ibland ganska slående reflektioner.

Swedenborg skriver alltid på latin och riktar sig alltså utåt i världen mot en internationell publik medan han ytterst sällan begagnar sitt modersmål, vilket är synd, då han kan skriva så vackert. Hans bruk av latinet leder automatiskt till att hans ryktbarhet blir internationell medan han för det svenska folket bara blir den gamle fånen som småningom glöms bort. Emellertid är föraktet för honom från hans landsmän icke ensidigt.

Han menar att svenskarna är ett elakt folk och att bara ryssarna och italienarna är värre. Men i ett avseende överträffar svenskarna alla andra folk i odräglighet, och det är genom deras onda härsklystnad. Kan vi, som idag anno 1985 få lida det svenska förmynderiet, och kan den internationella omvärlden, som idag får tåla Sveriges anspråk på att få utgöra världens samvete, helt förneka detta? Litet plåster på såren får svenskheten genom att svenskarna i Göteborg tydligen är något mindre elakartade än i exempelvis Stockholm, Borås eller Falun, var de enligt Swedenborg är värst.

Därmed sällar sig Swedenborg till de svenska världsmedborgare som fått skäll hemma men mött desto större uppskattning utomlands, vars släkte omfattar Johannes

Magnus, Johannes Messenius, Dag Hammarskjöld, Sven Stolpe, Lars Gustafsson med flera, som helt enkelt gjort sig avskryvda hemma och desto mera uppskattade utomlands blott för att de hållit sig till sanningen. Lokal ryktbarhet i all ära, vem njuter inte av att avgudas av sin närhet, men den högsta lokala utmärkelsen är dock löjligt provinsiell i jämförelse med internationellt erkännande. En nationalskald är ingenting mot en världsförfattare. Därför bleknar Thomas Mann mot Stefan Zweig och Björnstjerne Björnson mot Henrik Ibsen. Det storartade med Swedenborg är just hans uppgående i världssjälens, hans universalism, som ingenting annat är än en genomförd och konsekvent panteistisk världsåskådning, där alla enskilda samfund och särskilt det mest omfattande av dem, den katolska kyrkan, måste blekna och gå under inför den enda bestående sanningen, som måste i sig innesluta alla olika religioner och ideologier och icke blott vara en lära som alla andra. Swedenborg blir hellre en fåne än att han upphör att sträva efter den totala enheten i världssalltet.

Choderlos de Laclos' farliga bidrag.

Hans "Farliga förbindelser" från 1782 är den felande länken mellan fransk klassicism och fransk romantik. Den är skriven i klassicistisk anda med ett utsökt och högkulturellt språk, men till formen överskrider denna roman alla klassiska gränser. Det är helt enkelt en vågad romantisk tragedi, som direkt pekar framåt mot Victor Hugo och Emile Zola.

Den är nämligen hänsynslös, och just den höga kulturella nivån på de inblandade personerna understryker blott det låga i deras begär och handlingar. Det är ett egendomligt exempel på brutal realism i hyperrenodlad klassicistisk anda, och som sådan går den längre än någon av Rousseaus förromantiska studier.

Men varför är denna brevroman så svårläst? Brevromaner är i allmänhet svårlästa, därför att de brev som de består av aldrig är autentiska. Även hos Choderlos de Laclos skiner det trots hans psykologiska skarpsblick igenom att det bara är han själv som skrivit samtliga brev, och endast en av de inblandade personernas brev skiljer sig i karaktären från de annars så ändlöst självupptagna självutgjutande monotona monologerna, och det är den lilla förförda flickan Cécile Volanges, vars chockerande utveckling från jungfru till mer än fallen kvinna utgör bokens starkaste psykologiska inslag. Hon är den enda av dessa fisförnämna degenererade utdöende aristokrater som är äkta till karaktären, vilket hon just därför får fan för.

Genom att romanens realistiska innehållsform var en sådan sensation i den franska litteraturen tegs den ihjäl till att börja med om den inte skälldes ut, men alla läste den. Och den blev en vägvisare för den generation författare som mera rakt på sak kunde skildra sin samtid efter revolutionen, som Balzac, Gustave Flaubert och Maupassant.

Sentimentalisternas sentimentalist.

Hans namn är Jean Jacques Rousseau. Sentimentalismen som fullt utvecklad romanjargong uppträder för första gången i sin fullaste blom i "La nouvelle Héloïse" och har väl aldrig överträffats. Rousseau är faktiskt som bäst när han är som mest sentimental. "Émile" är idag nästan oläslig på grund av frånvaron av "das Ewig-Weibliche", och endast "Bekännelserna" överträffar "Julie" i omåttligt känslösjunk, frånstötande självupptagenhet och sjuklig självömkan. Därmed är Rousseau både besläktad med den sliskige Augustinus, den överkänslige och djupt tänkande Blaise Pascal och de senare överspända romantikerna. Men i sentimentalitet är Rousseau den evigt oöverträffbare mästaren. Endast han har förmått göra sentimentaliteten älskvärd och tilldragande. I "Bekännelserna" går han för långt, men i "La nouvelle Héloïse" håller han sig inom det rimliga, det anständiga och det behagliga.

Beethovens brev.

Dock är även "La nouvelle Héloïse" en konstruerad roman, där samma person har skrivit alla breven, och det märks på det oupphörliga frossandet i personliga känslor. En brevroman kan tyvärr aldrig göras fullkomligt trovärdig, ty ett brev är nästan det mest personliga någon kan skriva, det är en skriftställningsform som kräver mera uppriktighet och personligt engagemang än en lyrisk dikt, och därför måste alla brevromaner i princip misslyckas, då de aldrig kan bli helt realistiska. De måste bli tunga och svårlästa på grund av bristen på olika personligheter och naturliga dialoger, och fastän 1700-talet betecknar höjdpunkten för brevskrivningskonsten så lider alla 1700-talets åtskilliga brevromaner av samma klumpighet och tungroddhet i längden. Ett exempel på en brevroman som lyckats är Jean Websters "Pappa Långben", och den har lyckats endast genom att det där endast är en och samma person som står för allt brevskriveri. Bara därför blir breven trovärdiga.

Den bjärtaste kontrasten mot alla 1700-talets preciösa brevromaner är de mängder av riktiga brev som Beethoven själv skrev. De utgör en mera underhållande och mera gripande läsning än någon brevroman, just för att dessa brev är äkta och går direkt till hjärtat. Det är en underbar generositet och humor som lyser fram ur hans brev kring sekelskiftet vars ljus aldrig senare upphör under Napoleontidens mäktiga kriser och skaparframgångar, Wienkongressens distansierade avmätthet och begynnande resignation och de sista tio årens tragiska dokumentation av förhållandet till brorsonen Karl. En gemensam nämnare och patetisk röd tråd löper genom alla hans brev från början till slut, och det är en outrannsakligt mystisk dödslängtan.

Varför ville Beethoven dö från sitt trettionde levnadsår framåt? Han var världsberömd, hans musik efterfrågades i hela Europa, ingen kompositör har någonsin blivit så universellt erkänd under sin livstid, och ändå ville han bara dö, medan han åstadkom sådana oförgätliga mästerverk som Eroicasymfonin, Månskenssonaten, Ödessymfonin, Pastoralsymfonin, Waldsteinsonaten, Appassionatan och Kejsarkonserten. Vad låg bakom hans dödslängtan? Det är det oförklarligt mystiska särdraget hos honom som gör hans brev till världens mest fascinerande, realistiska och spännande brevroman.

Problemet kan ej förklaras med hans dövhet, som han trotsade och besegrade med att förbli kompositör ändå. Ej heller är alla hans sjukdomar någon tillfredsställande lösning, utan dessa ständiga mag- och lungsjukdomar snarare förhöjer mysteriets gåtfullhet. Hur kunde han leva så länge med sådana plågsamma sjukdomar och den halva lever som man påträffade vid hans obduktion? Denne gode, alltigenom generöse och humoristiske man fick ett öde på sin lott vars tyngd och orättvisa vi aldrig kommer att kunna fatta. Han utvecklade musikkonsten till den högsta klassiska formskönhet som den någonsin fått men offrade därvid på något mystiskt sätt sig själv, både sin själ, sin kropp och sitt förnuft för att blott ha sin urskaparkraft kvar i behåll mot slutet, som intill det sista alstrade musik som ständigt överträffade sig själv och som aldrig kan överträffas i skönhet, märkvärdighet, formfulländning och gåtfullhet.

Breven förklarar hans livs öde och mysterium – blott för att ytterligare förhöja hans livs ödes tragiska mysterium och totala obegriplighet.

Den franska vulgaritetens upprinnelse.

Det är inte många som Beethoven har sitt ständiga umgänge med döden gemensamt med. Egentligen är det endast Shakespearediktaren med dennes självmordsmonologer och ständiga återkommande testamenten: liksom Beethoven sina symfonier skriver även Shakespearediktaren varje sin tragedi som om det var hans sista skådespel. Det är något fler som Beethoven har sin muntra vräkighet och bombastiska humor gemensamt med. Mycket av det bästa hos Beethoven påminner oss om Jonathan Swift i dennes bästa

stunder, men Swift vore otänkbar utan François Rabelais. Låt oss syna denne François Rabelais i sömmarna en aning.

Man kan beskriva hans gargantuanska roman som det första litterära verk som går över alla gränser för det anständiga. Rabelais vore i sin tur otänkbar utan François Villons höga (eller låga) föredöme, men Rabelais sväller ut i en bombastisk svulstighet som Villon aldrig fick möjlighet till att utveckla. Rabelais etablerar faktiskt i litteraturen något som inte kan kallas för något annat än vulgaritet.

Hans hjältar fiser, rapar, spyr, pissar, frossar, super och använder ständigt sin lem till både det ena och det andra i ett kör. Det blir aldrig något slut på vinsupandet, det omåttliga ätandet, uppmärksamgörandet av byxpungen och dess innehåll eller på pissandet, skitandet och fjärtandet. Likväl försiggår allt detta inom sagans oantastliga form, och i sin muntra predikan av lasternas fria utövande har Rabelais fräckheten att mena sig vara en konstruktiv moralist. Kanske man inte fick hjärtinfarkt lika lätt på 1500-talet som man får det idag av sådana verksamheter som doktor Rabelais predikade utövandet av, men "franska sjukan" (syfilis) förekom dock allmännare då än idag, och den hade doktor Rabelais tydligen ingenting emot.

Höjdpunkten av Rabelais' vulgarisering av samhället nås när han föreslår nya klosterregler för klosterväsendet: endast vackra män och kvinnor får förekomma i klostret, enbart munkkloster och nunnekloster får ej längre förekomma utan endast "sam"-kloster, vid inträdet måste noviserna vara mellan 10 och 15 år och akolyterna mellan 12 och 18, de är fria att komma och gå när de vill, de får vara hur rika de vill, och de får göra vad de vill. Rabelais' enda klosterregel är just "Gör vad du vill," och ingen annan regel får förekomma. Och livets enda salighet verkar enligt doktor Rabelais vara det rus som vinet ger, varför naturligtvis enligt honom alla bör om inte rentav måste dricka, och det helst oupphörligt.

Frankrike tog med tiden avstånd från doktor Rabelais' föreskrivna excesser såväl språkligt som moraliskt men lyckades aldrig helt och hållet. Liksom Rabelais höljde sitt ljuva ungdomens kloster i ett sken av decorum och yttre skönhet och oantastlighet, så försökte med seklerna det franska hovet hölja sitt ständigt allt brydsammare horeri i en ständigt alltmer uppskruvad kuliss av elegans och konstgjordhet, som mera tycktes berättiga lösaktigheten ju värre denna blev och ju mera förkonstlad fasaden blev, – vilket alltsammans endast ledde till den franska revolutionens excesser, som till och med överträffade den gode doktor François Rabelais' i omåttlighet och blodighet genom en lössläppt vulgaritet som slutade i fullkomlig äcklighet.

Det måste kanske gå så långt för att en bättre fransk litteratur genom romantiken skulle kunna uppstå.

Från skälmroman till kolportage.

Rabelais skrev fem böcker om Gargantua och Pantagruel, dessa båda omänskliga jättar, som frossar värre än någonsin människor har gjort, och ingenting separerar Rabelais så mycket från all realism som alla de oceaner av kvantiteter vin och mat som dessa jättar stoppar i sig. Så mycket som de därefter pruttar, pissar och skiter (– därvidlag är Rabelais dock realistiskt konsekvent,) borde Frankrike redan på 1500-talet ha fått allvarliga miljöproblem.

Dock förekommer det även människor i hans romaner, och den mest lyckade av dessa är klosterbrodern Johan Kötthackaren, som kanske är författarens alter ego, ty även författaren började i kyrkans celibatära tjänst. Sedermera blev han läkare, och all hans rika erfarenhet av människornas problem med de äckliga inälvorna finns församlad i de fem romanerna. Dock kan man tvivla på att han var konstruktiv som läkare, ty ingen läkare har väl någonsin pläderat så varmt för att man skall äta för mycket och dricka för mycket, de två orsakerna till våra flesta sjukdomar.

Den första delen, som behandlar Gargantua och var Johan Kötthackaren gör entré, är den mest omedelbara och underhållande. Höjdpunkten är väl när Gargantua från Notre Dame-kyrkans tak pissar ner hela Paris för skojs skull ("par ris") efter vilken händelse Paris sedan får sitt namn. Tidens syfilitiska problem nämns ej med ett ord i första delen men desto mera i andra, var skälmen Panurge uppträder, som haft sjukdomen i fråga och lever högt på erfarenheten därav. Panurge blir sedan den verkliga huvudpersonen genom alla de senare fyra romanerna och därmed skälmromanens egentliga upphovskaraktär. Hans dråpligaste upptåg är väl när han i andra delen smörjer ner klänningen på en dam, som han friat till och fått nej ifrån, med salvan av en slaktad hyndas könsorgan, varpå denna dam utan att begripa varför blir hårt ansatt av alla Paris' hanhundar, som följer henne i tusental, pissar ner henne, skiter ner henne och gör allt oanständigt som en hund kan göra mot hennes person: säkert världslitteraturens skabrösaste practical joke.

I tredje delen blir tonen en annan. Borta är de totala oanständigheterna, som har ersatts med en högre stil på en intellektuellare nivå. Hela boken kretsar omkring Panurges giftasfunderingar, som han allvarligt underhåller fastän han haft syfilis, och broder Johan Kötthackaren avråder honom därför att om man gifter sig måste man också bli hanrej, vilket han menar att är oundvikligt om man en gång gifter sig. Alla de tre sista delarna handlar sedan uteslutande om Panurges eventuella giftermål.

Den fjärde delen är kanske den bästa. Här ger sig hela sällskapet ut på en resa till "den gudomliga flaskans orakel", vilket mål dock aldrig nås. I denna del förekommer den berömda definitionen av vad en sonett är: ett litet ljud, d.v.s. en jungfrufis.

I den sista delen kommer man äntligen fram till oraklet, som levererar som svar på alla Panurges äktenskapliga spörsmål det enda ordet: "Drick!" Därmed menar oraklet att alla världens problem bör kunna lösas, och man får aldrig veta om Panurge gifter sig eller inte.

Den rabulistiska tonen förblir alltid vulgär, även om det värsta har passerats genom de två första delarna. Berättelser om François Villon dyker då och då upp i den ständiga bacchanaliska yran, och man skönjer här Rabelais' stora tacksamhetsskuld till denne skälmromanens första bebådare. Men efter Rabelais har skälmromanen knappast någon direkt efterföljare i Frankrike, var enväldet och klassicismen kväver all subkultur fram till revolutionen. I stället fortsätter skälmromanen i Spanien.

Vad är en skälmroman? Närmast sanningen kommer vi kanske om vi säger att det är en litterär produkt som varken har skrivits eller bör tas på allvar. Den ställer sig själv från början på en lägre litterär nivå än Homeros, Platons, Dantes och Shakespeares och all den stora tragiska litteraturens. Rabelais skrev bara "par ris" och utgav sina två första romaner anonymt, och även den första stora spanska skälmromanen utgavs anonymt: man vet fortfarande ingenting om mannen som skrev den. Det är berättelsen om gossen Lazarillo som för att överleva tvingades tjäna som ledare och hjälpreda åt en blind. Men steget från Gargantua till Lazarillo de Tormes är stort. Medan Rabelais frossar i överdåd så berättar de spanska skälmromanförfattarna mest om den tomma magen och dess lidanden. Den rabulistiska komiken slår över i grovhet och övermod medan den spanska skälmromanen övergår i tragikomik.

Berättelsen om hur Lazarillo leder den blinde kunde ha berättats av Zola eller Dostojevskij. Både gossen och den blinde gamlingen svälter och lider ont i ohygglig misär, den gamle litar inte på gossen och behandlar honom grymt, medan gossen för att själv överleva gör allt för att lura den gamle. Om man kunde skratta åt detta på 1500-talet, emedan det då var så vanligt med löjlige tiggare, så kan man det inte längre idag. Den bitterhet varmed denna skälmroman skrevs som folk var blinda för då har man förstätt desto bättre med seklerna. I och med "Lazarillo de Tormes" 1554 (året efter Rabelais' död) är steget redan taget från kvasilitterär skälmroman till realistiskt kolportage av skakande karaktär.

"Don Quixote" är ingen skälmroman fastän den formmässigt gäller för att vara det. Om det är en skälmroman är det världens yppersta och den spanska skälmromanens

tragikomiska höjdpunkt. Men "Don Quixotes" litterära nivå är för hög för att kunna rymmas inom skälmromanens ram.

Dock är den tyska romanen om "Simplex Simplicissimus" ingenting annat än en skälmroman och kanske den yppersta som rymms inom ramen för denna genre. Den driver tragikomiken ännu längre än "Don Quixote" samtidigt som den är skakande realistisk i samma grad som "Lazarillo", men den påvisar också skälmromanens begränsning: så fort Simplex höjer sig till en mer litterär och filosofisk nivå mot slutet upphör den att underhålla sin styrka, som just är den tragikomiska skälmromanens. Samtidigt som Simplex till slut blir hög litteratur upphör den med att vara en skälmroman.

I och med den franska revolutionen och romantikens genombrott sprängs decorums snäva litterära monopol och allt blir tillåtet. Längst går Eugène Sue, som etablerar det sociala kolportaget, och hans två främsta arvtagare är Dostojevskij och Emile Zola. Men medan Dostojevskij på ett genialiskt sätt använder sig av kolportagets nyuppfunna metod att gräva i soptunnor till att upphöja såväl kolportaget som den tarvliga människan till en litterär nivå, så gör Emile Zola motsatsen: han använder kolportagets tarvlighet som ett medel till att förnedra såväl människan som litteraturen. Därmed är han en sann efterföljare till Rabelais. Vi skall mera gå in på Eugène Sue, Dostojevskij och Émile Zola längre fram.

Realpolitikens uppkomst.

Efter de sista stora romerska kejsarna Hadrianus' och Marcus Aurelius' återgång till den hellenska moderkulturen har Italien i stort sett ingenting att säga till om på tusen år. Efter Marcus Aurelius är den romerska vitterheten döende om inte redan död, och under tusen år tar den sig sedan endast uttryck genom kristendomen. Det första allvarliga försöket att blåsa nytt liv i den romerska universalmonarkins idé är Augustinus' "De Civitate Dei", "Om Gudsstaten", som faktiskt preludierar den katolska kyrkans kommande världsmakt.

Men genom gotstormen, vandalstormen och arabstormen kommer dessa idéer bort, och Italien är nästan helt och hållet tyst och mörkt under 500 år efter Augustinus innan påvekyrkan blir mäktig igen som Romarrikets naturliga fortsättning.

Den är som mäktigast under den lille fattige Franciscus' tid, men sedan börjar den dala. Thomas av Aquinos mäktiga återupprättelse av Aristoteles och dennes sekulära vetenskap är i själva verket det första tecknet på kyrkans begynnande andliga deklinering och sekularisering.

Så kommer Dante som den vaknande europeiska nationalismens utomordentligaste företrädare. Han avrättar kyrkan som politisk och sekulär maktfaktor och ger i stället världens krona åt den tysk-romerske kejsaren, samtidigt som han såsom den förste pläderar för en förening av hela Italien. Han sätter sitt hopp till den lysande fursten Cangrande della Scala av Verona, vars gäst han är under avfattandet av stora delar av Inferno och Purgatorio, men denne duglige politiker och fältherre avlider alltför ung utan att ha kunnat realisera Dantes och därefter alla genialiska italienares politiska önskedröm fram till 1870.

Florens har dock under Lorenzo il Magnifico båda lysande decennier gjort mycket för hela Italien, och den som tar fasta på detta och bygger vidare på Dantes inledda politiska skrivelser är Nicolò Macchiavelli. Han skriver sin bok om idealfursten 1513, och även om den kopieras privat och sprids individuellt blir den inte tryckt förrän efter hans död 1532. Det är en av dessa fåtaliga skrifter som fått så oöverskådlig betydelse för eftervärlden att man kan fråga sig om författaren visste vad det var för en bok han egentligen skrev.

På sitt sätt är den världslitteraturens dittills mest konsekvent genomförda studie i realism, och däri ligger dess oerhörda kraft. Helt sakligt avslöjar den hur politiken i

verkligheten fungerar i den nya tid som ersatt det kristna maktmonopolets. Macchiavelli har själv en djupgående trettonårig erfarenhet av florentinsk politik under dess mest avgörande skede och har noggrant nagelfarit alla tidigare framgångsrika politikernas karriärer, och i sin bok presenterar han summan av sina egna och andras erfarenheter på området. Boken är stötande för alla utom för framgångsrika politiker. Till Macchiavellis lärjungar hör kardinal Richelieu, Fredrik den store av Preussen, Bismarck, Lenin, Mussolini, Hitler och Stalin.

Liksom Dante sin Komedi skrev även Macchiavelli sin lilla bok under de tristaste tänkbara omständigheter i eländig ensamhet och landsflykt. Efter Roms fall har Italien ingenting politiskt att komma med utom genom enstaka utstötta individer som dessa som ej har frihet till att göra något annat än tänka. Men överblickande Italiens elände och kaos plockar dessa män frukter ur luften som fått större betydelse för världen än vad världen utanför Italien någonsin fått för Italien vad beträffar världsklokhets.

Liksom Lionardo da Vinci inleder det rent kallt analyserande vetenskapliga tänkandet inleder hans medflorentinare och sju år yngre vän Macchiavelli det rent kallt analyserande politiska tänkandet. Genom sin bortrationalisering av den kristna kärleken och alla moraliska hänsyn saknar Macchiavelli icke sin begränsning, (en farlig och intolerant begränsning som kanske Thomas Jefferson var den främste att kompensera och ersätta med en humanare vidsynthet, varefter dennes konstitution för Amerikas Förenta Stater har visat sig hållbarare än någon europeisk,) och det är väl hans enda svaghet, liksom alla hans världshistoriska politiska karriärer till lärjungars, som Napoleon, Mussolini och Hitler: att inte kunna inse sin egen mänskliga begränsning.

Leviathan.

Linjen går obruten från Platons "Staten" genom Augustinus' "Om Gudsstaten", genom Dantes Komedi och genom Macchiavellis "Il Principe" till Thomas Hobbes' "Leviathan" som behandlar samma tema: idealmaktens gestaltning och den maktfullkomliga statens lämpligaste utformning.

Thomas Hobbes var en vitter och vederhäftig herre. Han levde i 91 år och orkade under sina sista sju år komponera både en verserad självbiografi på latin och översätta hela Iliaden och Odysséen till engelska. Han skrev inte särskilt mycket men alltid efter utomordentligt noggranna förberedelser. Hans stora verk "Leviathan" är en tung, tråkig och torr filosofisk avhandling där dock varje rad är vederhäftig och oantastlig.

Det intressantaste med "Leviathan" är dess bakgrund. Kung Karl I, född 1601, blev konung av England, Skottland och Irland år 1625 och var som konung kanske Englands dittills mest konungslige. Som ingen annan kung i Europa gjorde han anspråk på maktfullkomlighet, han ansåg sig till och med böra bestämma över kyrkan, och detta gav honom problem med de kalvinistiska skottarna, som startade ett uppror. Genom att Karl I inte var något militärt geni, (se Daniel Defoes "En kavaljers minnen",) gick kriget mot skottarna dåligt, och snart fann han sig omgiven av upprorsmän i hela England, då alla religiösa män grep till vapen emot honom. Efter ett olyckligt krig och en rättsvidrig rättegång med justitiemord som resultat blev han halshuggen av sina egna undersåtar, som i stället för honom sedan fick över sig överste Cromwells militärdiktatur, som ej blev långvarig.

Redan före inbördeskriget lämnade Thomas Hobbes England men följde med intresse på avstånd med det stora interna engelska grälet, som sedan handlade om konungens rätt till gudomlig makt över folken eller ej. Frågan avgjordes som sagt med våld, därmed blev konungen en martyr för sin sak, och därmed befäste han sig för evigt i de brittiska öarnas alla folks hjärtan. Och den främsta av alla försvarsskrifter för konungens sak är faktiskt Thomas Hobbes' "Leviathan".

Detta försvar för det absoluta konungliga enväldet i världen väckte lika mycket protester på sin tid som det väcker motvilja idag. Rent sakligt och logiskt har dock Thomas Hobbes lika rätt i sina resonemang som Macchiavelli och Thomas More. Hans utförliga metodiska resonemang för åsidosättandet av kyrkans och påvens överhöghet till förmån för furstens är beundransvärt rationellt och håller i alla väder och har väl alla givit honom rätt i med tiden. Hans sakliga analys av Bibeln är på sitt sätt oöverträffad: han är den förste som verkligen går in för att rensa religionen från all vidskepelse. Och högst när han i sin enkla uppfattning om lag och rätt.

Han menar att en lag endast har gällande kraft såsom lag för dem som känner till den: "Den lag som en person ej har möjlighet att känna till kan han aldrig dömas genom." Å andra sidan hävdar Thomas Hobbes att ingenting ursäktar okunskapen om naturlig och oskriven lag, vars yttersta sammanfattning och komprimering är, att "du skall icke göra det mot din nästa som du tycker att han gjorde orätt i om han gjorde det mot dig själv," den eviga gyllene regeln, som Hobbes menar att egentligen alla mänskliga lagar har sitt ursprung i.

Aldrig har lagstiftning brukats så vilt som i vår tid, sannolikt varje nation har lagar som är så komplicerade och vidlyftiga att inte ens advokaterna själva kan vara säkra på dem, i Sydafrika är det Apartheidlagarna och i Sverige är det skattelagarna som är så utvecklade in absurdum att de är praktiskt och logiskt orimliga och omöjliga för någon att behärska. Stiftarna av sådana oformliga lagsystem har antingen inte läst Hobbes eller också ignorerat honom, till skada för de stater som de stiftat lagarna för.

Ty man kommer inte ifrån, att den torre och tråkige Hobbes har rätt i sin uppfattning om rättsstatens principer och grunder, och att var och en som avlägsnar sig från Hobbes' enkla rationalistiska sätt att tänka hopplöst måste vandra vilse i den förvirringens djungel som alla irrationella spekulationer och experiment måste leda till.

1700-talets största litterära enmansarbete.

Edward Gibbons "The Decline and Fall of the Roman Empire" är kanske den yppersta bok som skrivs under 1700-talet. Ej endast har den en hög litterär nivå att uppvisa, ej endast är den såväl historiskt som kyrkohistoriskt ovärderlig genom sin noggranna kartläggning av alla de mörkaste århundradena i Europas historia, och ej endast är den utomordentligt fängslande och fascinerande, utan framför allt är den buren av ett mäktigt och gripande pathos från början till slut. När han kommer så långt i den romerska världstatens tragedi som till Muhammeds verksamhet och arabstormens tillintetgörande av en kulturellt och ideologiskt förenad värld, så når hans pathos sin spets, och man liksom märker hur författaren därefter på något sätt har förbrukat sig själv och genom sin inlevelse i den antika världens ohyggliga tragik själv bränt sig inne med det av araberna slutgiltigt skövlade Alexandriabibliotekets omätliga litterära skatter. Därmed är Antikens tragedi fullbordad och kan inte bli värre, och författaren har fått det viktigaste sagt, nämligen sin personliga universella protest mot all ideologisk fanatism. Han fortsätter dock efter Muhammed av bara farten och får med både Djingis Khans och Timur Lenks världsherravälden innan mästerverket avslutas med Konstantinopels fall 1453. Men de senare 800 åren av sin skildring är han mindre engagerad i: det är närmast med torr avsmak som han skildrar alla de bedrövliga bysantinska kejsarnas blodiga historia, vars skandaler ständigt upprepas utan att bysantinerna någonsin tröttnar på att fortsätta upprepa dem. Det är de första fem hundra åren av Roms undergång fram till arabstormen som Edward Gibbon lägger ned hela sin själ i och som han helt oegennyttigt offerar de bästa åren av sitt liv på att frambara en fullständig vittnesbörd om. Han arbetade i tjugo år på boken, och man kan nog utgå ifrån att arbetet med den avsevärt förkortade hans liv, då den inte gav honom tid för några andra fysiskt uppbyggigare intressen.

Idén till detta magnifika storverk fick han när han besökte Italien i sin ungdom. Inför åsynen av alla ruinerna från Antiken greps han så djupt av medlidande, nostalgi och beklämning (precis som Goethe tio år senare) att han beslöt att noggrant kartlägga alla omständigheterna kring denna vackra förlorade världs undergång, vars sönderhackade skelettresten han såg sticka upp ur marken i hela Italien och särskilt i Rom. Hur kunde en så ädel, storslagen och universell civilisation gå förlorad? var frågan som Gibbon beslöt sig för att gå till botten med. Han gjorde det också, och resultatet blev hans livsverk, men i arbetet därmed gick han själv under genom bristen på ett normalt mänskligt liv och sunt leverne. Han har frambragt den vackraste och utförligaste vittnesbörd vi har om den underbara Antikens tragedi, men den tragedin blev därigenom även hans egen.

Ett år efter att han hade fullbordat verket, som egentligen även är en direkt fortsättning på det tankearbete som Platon redan givit uttryck för i "Staten", Augustinus i "Om Gudsstaten", Dante i sin Komedi, Macchiavelli i sina arbeten om Fursten och om Republiken, Thomas More i "Utopia" och Thomas Hobbes i "Leviathan", så bryter den franska revolutionen ut år 1789 och inleder därmed de revolutionära och alltför ofta alltför barbariska samhällsomstörtningar som därefter med vissa andrum emellan skall pågå ända fram till 1945. 1789 års revolution är i grund och botten konstruktiv hur mycket den än urartar, men 1900-talets båda världskrig är enbart destruktiva och det ena destruktivare än det andra, och dessa världskrig har på samma sätt splittrat och tillintetgjort en kulturellt och ideologiskt förenad värld som Edward Gibbon på 1770-talet berättade att arabstormen splittrat och tillintetgjort den antika världen. Han kan inte ha anat att den världstragedi som han skildrade skulle komma att upprepa sig och utspela sig på nytt i ännu förfärligare kataklysmar än dem som han analyserade. Dock kan man inte underlåta att även ta hans mästerverk i beaktande såsom en medveten eller omedveten profetia.

Ensam mot världen.

Medan vi ändå håller på med teoretiska statsbildningar som Platon, Augustinus, Dante, Macchiavelli, Thomas More, Thomas Hobbes och Edward Gibbon ansåg att borde tjäna såsom ideal, så får vi inte glömma Jean-Jacques Rousseaus "Samhällsfördraget" från 1762, som kanske är den första direkt fatala teoretiska statskonstruktionen. Även Rousseaus idealsamhälle är kommunistiskt där staten äger allt och där folkviljan bestämmer allt. "Folkviljan" uttrycks genom kommissarier, som skoningslöst avrättar alla som på något vis bryter mot den absoluta statens ofelbara lagar. Allt detta tog Robespierre noggrant fasta på och genomförde Rousseaus idealstat på sitt sätt genom det skräckvälde som omsider även Robespierres eget huvud slutligen rullade för. Av alla Rousseaus skrifter är denna den enda intoleranta och det första sjukdomssymptomet på Rousseaus karaktär.

Vad var det då för fel på Rousseau? Han var en oskyldig drömmare som levde i sin egen naiva skönhetsvärld. Olyckan ville att han skulle börja skriva och därigenom bli berömd, men det olyckliga ligger inte i det han skrev utan i det att han därav blev berömd. Av alla världsberömda personligheter genom tiderna var väl Rousseau den som minst passade till att vara det.

Genom sin berömmelse isoleras han. "La nouvelle Héloïse" betecknar höjdpunkten av hans karriär, alla frossar i denna strandade valfisk av sentimentalitet och kan inte låta bli att älska den för dess känslsamhets sympatiska prägel, som är Rousseaus egen och hans starkaste sida. Buren av berömmelsen trampar han sedan omdömeslöst in i områden som han egentligen inte är behörig till att avhandla: "Émile" kan alla overse med då den är konstruktiv, men "Samhällsfördraget" kan ingen overse med emedan den är destruktiv.

Häri väcker Rousseau ett evigt pinsamt och för allas välfärd ohälsosamt problem till liv genom att han avslöjar sig i grunden vara emot världsordningen. Det är den isolerade

individualistens ställningstagande emot verkligheten som är problemet. Detta problems långa historia börjar i tidernas gryning med Jobs bok och hans utfall mot Guds ordning, det går igen genom alla gammaltestamentliga profeter och mest i Jeremias konfliktförhållande till sitt eget folk och land, det går igen i Sokratesprocessen, i Jesusprocessen, i alla medeltida kättarprocesser, i Luthers ställningstagande mot kyrkan, och så vidare. Alltid handlar det om den ensamme som hävdar att han har rätt och att alla andra har fel, varvid naturligtvis alla de andra blir förbannade, vilket alltid slutar med bråk. Under upplysningstiden ligger stridsyxan för det mesta begraven, då snillen i allmänhet tolereras; men Rousseau tar avstånd från upplysningen, avrättar skriftligt alla sina bästa vänner inklusive Voltaire och Diderot, och höjer på nytt det rop som ofelbart alltid väcker konflikter och inbördeskrig till liv: "Alla andra har fel, och jag är den enda som har rätt!" Därmed är Rousseau den franska revolutionens främsta anstiftare på gott och ont.

Ju mera berömd han blir, desto mer kontroversiell blir han, desto mer utmanande saker skriver han, desto mer isolerad blir han, desto mera fanatisk i sin självupptagenhet blir han, desto fler och farligare fiender får han, och desto sjukare och olyckligare blir han. Ändå förblir han alltid sympatisk.

Ty han är av naturen universell. När han plågas ihjäl av människors ondska och inskränkthet, småaktighet och brist på känsla, så har han alltid naturen att fly hem till, och där återfinner han sin personlighet och säkerhet i den universella naturens eviga storslagenhet. Han har rätt i alla sina skrifter utom kanske i "Samhällsfördraget", och ingenting övertygar läsaren därom mera än när Rousseau berättar om hur rutten, elak, omoralisk och sjuk han själv i verkligheten var. Rousseaus dokumentering av sig själv överträffar Augustinus' bekännelser därigenom, att medan Augustinus lät sig bli frälst och tendentiös, så blev Rousseau aldrig frälst och därför aldrig bättre som människa medan han dock i gengäld alltid förblev sig själv.

En tafatt, blyg, talträngd och fränstötande person, något av en naturlig misantrop, som aldrig kunde samsas med andra människor utom med de simplaste, och som egentligen bara trivdes med lättja och ensamhet i naturens sköte – en intellektuell vilde som aldrig gjorde något förnuftigt, aldrig bar sig annat än dumt åt, skrev böcker med en vidlyftighet som gränsar till det odrägliga men som under sin tid tänkte mera inflytelserikt än någon annan, en sjuklig paranoiker som med åren kanske blev sinnessjuk – vem var denne Rousseau egentligen? Det har han försökt berätta för oss i sina "Bekännelser", och vi är förstummade inför hans evigt gripande självporträtt: bara en vanlig människa, som i sin omänsklighet var mänskligare än någon annan, som i sin galenskap var klokare än någon annan, som i sin världsberömmelse var olyckligare än någon annan, som i sin förnedring var sublimare än någon annan, och som i sin människokärlek var ensammare än någon annan.

Hans världsrykte gjorde honom fruktad och hatad av alla dem för vilka hans märkliga förmåga att plocka farliga idéer ur luften var för stark, av alla dem som tillhörde den tid som han låg alltför långt före, av alla etablerade medelmåttor som inte kunde acceptera och erkänna hans naturliga geni och av alla dem som levde på samtidens tillfälliga världsordning. För alla vanliga människor var Rousseau farlig och obehaglig genom att han med sin överkänslighet och sin fina näsa för demiurgiska vibrationer var så ytterst ovanlig. Han kunde inte rå för vad han var utan kunde bara vara vad han var till olycka för honom själv och för alla dem som omkom genom den franska revolutionens omvälvningar och excesser. Som Martin Luther kunde han ha sagt: "Här står jag och kan inte annat!" Och han står ännu genom sina chockerande "Bekännelsers" bitterhet medan hela hans tid och hans ärorika rojalistiska Frankrike är fallna för evigt.

Liksom vi aldrig före Rousseau sluppit liknande ensamma världsomstörtare har vi heller aldrig sett deras ände efter honom. Hans kanske främsta och största efterträdare är nog Leo Tolstoj i Ryssland, mannen som, föga erfaren, försoningssinnad och förlåtande efter den franska monarkins fall, avrättade även den ryska monarkin med ännu värre

följder för Ryssland än vad Rousseaus förkunnelse hade för Frankrike. Men det kommer vi till senare.

"Candide" i verkligheten.

1755 övergår upplysningstidens generösa optimism till défaitistisk pessimism genom jordbävningen i Lissabon, som lade en av världens skönaste städer i spillror, krävde 35,000 människoliv och ruinerade åtskilliga banker i Europa. Voltaire gav luft åt denna skiftning i det andliga klimatet genom sitt diktade angrepp på Leibniz' tes att världen aldrig hade varit bättre. Den nya pessimismen och gudlösa protesten och Jobistiska klagovisan över Guds orättvisa var Rousseau den ende att vända sig emot. Han menade sig ha upplevat bittrare smälek än den världsuppburne Voltaire och tillrättavisade Voltaires obefogade negativism i ett brev till denne. Voltaire svarade att han skulle svara senare. Svaret kom slutligen i form av en liten bok, som Rousseau aldrig befattade sig med.

Det egendomliga i detta förhållande är att Rousseau inte passar på att ta åt sig äran för "Candides" tillkomst i sina bekännelser, så som Goethe i sina memoarer försöker ta åt sig äran för "Wilhelm Tells" tillkomst och åtskilliga andra författare försökt sätta sitt eget namn under andras verk – det mest anmärkningsvärda av sådana bedrägerier skulle mycket väl kunna vara fallet William Shakespeare, ehuru han i så fall knappast själv var skyldig därtill, då den första upplagan av "hans" samlade verk utkom sju år efter hans död. Men tillbaka till "Candide", som ändå onekligen kom till inspirerad av Rousseaus invändningar mot Voltaires nya pessimism; och personen Candide kan egentligen ses som en karikatyr av själve Rousseau.

Men Rousseau läste den aldrig och hade säkert inte tyckt om den om han läst den. Han hade reagerat mot dess ytlighet, dess omänskliga cynismer, dess i kvickheter förklädda råhet och dess brist på trovärdighet och realism.

Hela "Candides" kraft ligger egentligen förborgad i de sex öppningskapitlen, där den ena fasan efter den andra öppnar sig som avgrunder för Candide för att krönas med jordbävningen i Lissabon och dess tragiska följder. Endast här visar Voltaire något uppriktigt engagemang i den faktiska verkligheten, ett engagemang som han visserligen kläder i överdrifter men som dock kommunicerar en påtaglig vaknande förkänsla av de katastrofer som skulle drabba själva Frankrike 1789-1815. Samma år som jordbävningen i Lissabon inträffade föddes Marie Antoinette och några månader senare även Wolfgang Amadeus Mozart, två ömtåliga rokokopjäser som en plötsligt omänsklig framtid icke skulle låta leva.

Det är denna nya sköna värld av vetenskapliga industrirevolutioner och isolerandet av människan från naturen vars omänsklighet för första gången anas av Voltaire i "Candide" och som sedan Rousseau energiskt ägnar sig åt att bekämpa så länge han lever. De dog båda före stormens utbrott, Voltaire 84 år gammal och mätt på livet, Rousseau endast 66 år gammal och genom sin överkänslighet och övermedvetenhet bruten till kropp och själ av den onaturliga människovärldens ondska. Voltaire avslutar "Candide" med att låta Candide alias Rousseau i lugn och ro ägna sig åt att odla sin trädgård; men i verkligheten fick den goda naturliga människan Rousseau aldrig lov att i lugn och ro odla sin trädgård.

Romanformens faror och nackdelar.

Den roman som vi skall utgå ifrån i detta kapitel är Alain René le Sages "Gil Blas" från förra hälften av 1700-talet. Han arbetade på den i tjugo år, och den utgör väl hans främsta alster även om han även skrev mycket annat av positiv natur. Och om man skall

sammanfatta denna den första klassiska mastodont- eller tegelstensromanens alla goda egenskaper så är det väl att den är positiv.

Den är ytterst väl skriven, dess stil är elegant och fullkomlig, rent tekniskt är den perfekt och inte alls så kaotisk och svulstig som "Simplicissimus", men ändå är det något som fattas. Om stilen är allt, som Anatole France hävdar, – är då den dramatiska faktorn, personkaraktiseringen, berättelsens form och psykologin ovidkommande faktorer? Det är allt sådant som man saknar i "Gil Blas", och det är alla dessa brister som, hur perfekt och elegant den än är, gör den till en ytlig blaha-läsning. Om den har något evighetsvärde, så inte står det att finna mellan raderna, ty här finns ingenting skrivet mellan raderna. Dess högsta värde består måhända i dess egenskap av mångfacetterat tidsdokument.

Varför skriver man då en roman på 700 sidor om man i den inte har några personliga känslor att uttrycka som Rousseau i "Héloïse", om man inte har någon dramatisk kraft att uttrycka som Dostojevskij i "Brott och straff", om man inte är engagerad i något tragiskt människoöde som Flaubert i "Madame Bovary" och om man inte besitter den överväldigande varmbloediga berättarglädje som fick Dumas att skriva 100 romaner? Det kan man verkligen fråga sig. Ingen läser väl "Gil Blas" idag utanför Frankrike utom akademiker, som gör det för att den ingår i någon kursplan. Och en lika krass motivering låg väl bakom att den över huvud taget kom till: författaren levde endast på vad han skrev och behövde pengar. Eftersom romanens första delar inbragte vissa inkomster blev delarna med tiden tolv till antalet.

Även om romanen är alltigenom positiv i tonen så är den inte snäll socialt. Den tar upp många samhällsvarter till behandling och är knappast moraliskt uppbygglig: helt kallt skildras hur några skojare utklädda till inkvisitorer avhänder en jude allt vad han äger mitt under judeförföljelserna i Spanien och hur två av dessa skojare senare bränns på bål av inkvisitionen medan den tredje ser på. Två äktenskap skildras där i båda fallen hustrun dör i barnsäng jämte sitt första barn. Visserligen förekom sådant ofta förr i tiden, men hur kan författaren skildra sådana tragedier så kallt och distansierat som om det inte mer än regnade? Gil Blas uppvisar nästan aldrig själv några känslor medan de som gör det vanligen går under. Detta pekar framåt mot såväl Goethes kallt avslutade tjugiga kärlekshistorier i exempelvis "Wilhelm Meister" och mot Tolstojs offerande av alla sina bästa hjältar och hjältinnor utom furst Nekhljudov, som är han själv.

Vad är då sådana mastodontromaner, som skrivs för författarnas egen skull, symptom för? Det finns odödliga uppbyggliga undantag, men de flesta stora romaner är egentligen ingenting annat än sociala renhållningskanaler. Tolstoj passar i alla sina tre romaner på att avrätta kejsardömet, Dickens avrättar i sina romaner sociala missförhållanden på löpande band liksom Victor Hugo och Emile Zola, Choderlos de Laclos avrättar i sin roman hela den franska aristokratin, och till och med Balzacs samtliga romaner är egentligen mest bara angrepp på människors småaktighet. Rousseau avrättar i sin roman om sig själv hela sin samtid vilket också Voltaire gör i sin "Candide", och under 1900-talet tar romanen verkligen steget fullt ut och blir rena sociala missnöjesutlopp. Vi finner härigenom att de flesta romaner som någonsin kommit till egentligen i grund och botten endast är samhällssjukdomssymptom. Den stora franska 1700-talsromanen bär vittne om 1700-talets aristokratiska Frankrikes nedgång och fall, de stora realistiska 1800-talsromanerna avslöjar industrialismens betänkliga avigsidor, och all socialistisk litteratur, och den är inte liten, ägnar sig åt att gräva graven för kapitalismen. Därmed har romanformen för det mesta utnyttjats i dunkla kanske omedvetna samhällsomstörtande syften.

Redan "Gil Blas" hackar försiktigt ner på kyrkan och inkvisitionen och blir därmed den första socialt destruktiva tendensromanen hur försiktiga dess angrepp än är. I dess efterföljd har skrivits kaserner av missnöjesromaner i mastodontform.

Lyckligtvis finns de lysande undantagen som Emily och Charlotte Brontës romantiska genombrott, de romaner av Dickens som främst är uttryck för fantasi, humor och kärlek som "David Copperfield", Victor Hugos fyra oöverträffade fantasiskapelser från "Notre Dame de Paris" till "L'homme qui rit", Dostojevskijs djupt psykologiska studier i den

mänskliga naturen, Alexandre Dumas' excesser i den historiska genren, Conan Doyles oöverträffade och banbrytande detektivromaner, Jules Vernes lika oöverträffade och banbrytande science fiction-romaner, och så vidare. Men de flesta av dessa fantasibetonade idealistiska romaner och åtminstone alla de yppersta bland dem är djupt tragiska. Den högsta tragiken uppnår Dostojevskij och Victor Hugo, men även Jules Vernes kanske yppersta roman "L'île mystérieuse" är egentligen en tragedi liksom Doyles oöverträffade "En studie i rött", Dumas' "De tre musketörerna" (var Athos är den tragiska huvudgestalten) och "Greven av Monte Christo", alla Dickens' bästa romaner (och främst "Oliver Twist" och "Lysande utsikter"), och till de mest tragiska av alla romaner hör både Emily Brontës enda roman och hennes syster Charlottes "Jane Eyre". Dock slutar ej sällan dessa de högsta och mest tragiska romanerna med en viss försoningens förmildrande durklang: efter alla katastrofer slutar Jane Eyre med ett lyckligt äktenskap, efter Heathcliffs död i "Wuthering Heights" (egentligen "Stormiga höjder") verkar livet kunna börja igen, greven av Monte Christo lämnar oss med orden "Vänta och hoppas!", och till och med Dostojevskijs starkaste roman "Brott och straff" slutar med att brottslingen accepterar sitt orättvisa straff och höjer sig över det. Att höja tragedin över det tragiska är den svåraste av alla författaruppgifter som endast ett fåtal författare i ett fåtal romaner har lyckats med. Och till dessa hör ingen av de oräkneliga tendensromaner som begränsar sig själva med att huvudsakligen tjäna sitt eget syfte, utgöra ett rent missnöjesuttryck eller helt enkelt i grund och botten endast vara författade för snöd vinnings skull.

Den gode Holberg.

Efter den dynamiska vikingatiden och dess enastående expansionskraft såväl geografiskt österut in i Ryssland och västerut till Amerika som kulturellt genom den nordiska mytologin och den isländska litteraturens massivitet utan motstycke, så tuktas Norden med kristendomens hämskor och tar efter det tusenåriga italienska tigandet. Endast de som vågar bevara vikingatidens traditioner, som Saxo Grammaticus och Snorre Sturlason, visar att den nordiska litteraturen fortfarande har oanade framtidsmöjligheter, och en episod som Saxo berättar inspirerar Shakespearediktaren till hans mäktigaste drama: det om den politiske dissidenten Hamlet och hans vägran att ta lagen i egna händer fastän han skulle ha haft moraliskt berättigad anledning till att göra det, mannen som hellre dör rättvis än övertar en orättvis makt. När han dör överlämnar han makten till en norsk prins som tydligen är mera berättigad till den.

Den norska faktorn är även den röda tråden i Snorre Sturlasons liv, som fastän han är islänning skriver en norsk historia som verkar enbart ägnad att odla norsk nationalkänsla. Han dör som martyr för sina norska sympatier, och därmed är den litterära vikingasagan och hela den isländska litteraturen definitivt ett avslutat kapitel. Några hundra år senare är även Nordens stoltaste nation Norge ett avslutat kapitel: på 1300-talet rycker digerdöden bort ryggraden av Norges befolkning och lämnar i stort sett endast husvilla bönder ensamma kvar i det storslagna landet, varpå landet blir en del av Danmark och förblir så under drygt 400 år. Det är sedan danska fogdar, ämbetsmän och inkräktare som står för all kultur i Norge under dessa 400 år, ty alla norrmän som det är något med reser till Danmark och blir danskar.

En av dessa är Ludvig Holberg. Det är sällsamt, att den som skapar den danska kulturen, humanismen och nationalkaraktären är en norrman från Bergen. Fastän han är den danska kulturens och litteraturhistoriens skönaste pärla så är han ändå bara en norrman och utbölning som egentligen står på internationalistisk grund; ty han reste mycket och lärde sig mera i London, Paris och Rom än i det fnuttiga Danmark.

Han är mest berömd, känd och älskad för sina komedier, men dessa skrev han på skoj vid sidan om medan hans egentliga alstring var seriösa historiska, moraliska, vetenskapliga, juridiska och filosofiska arbeten. I sin universella alstring påminner hans

vittomfattande författarskap egentligen påfallande mycket om Sir Francis Bacons verksamhet 100 år tidigare. Som komediförfattare forsatte han var Molière slutade, men det föreligger väsentliga skillnader mellan Molière och Holberg, som aldrig är så elak som Molière alltid var. Hos Holberg finner man en varmare och mänskligare medkänsla och sympati med människan som sådan. Det bästa exemplet på detta är Jeppe på Berget. Denne moraliskt förkastlige fylltratt är mera sympatisk och väcker större ömhet än till och med Sir John Falstaff, den bästa av alla alkoholister. Holberg har alltid en konstruktiv mening med sina lustspel vilket Molière faktiskt aldrig har. Molière bara avrättar medan Holberg faktiskt bara bygger upp vad som vårdas ömt i Danmark än idag och utan vilket knappast världsfängslande sagoberättare som H.C.Andersen och Karen Blixen någonsin hade kunnat spira. Holberg skapade det danska gemytet som sedan dess alla danskar har identifierat sig med och som alla icke-danskar betecknar såsom typiskt danskt. Genom sin oöverskådliga skriftställarverksamhet inleder Ludvig Holberg en ny nordisk kultur i stället för den gamla hårda vikingasagan, och denna nya kultur, som börjar i Danmark mitt under det stora nordiska kriget och den stora ofreden, bygger helt och hållet på medmänsklighet och går ut på att se det positiva i den mänskliga naturen även i dess värsta förnedring. När Jeppe ligger och sover ruset av sig mitt på landsvägen tas han om hand av en baron som lägger honom i sin säng och låter honom vara baron i stället som omväxling. Vilken fransk 1700-talsaristokrat skulle ha kunnat få en sådan idé? Vilken engelsk lord hade inte nedlåtande givit Jeppe pengar i stället? Vilken tysk baron hade inte sparkat Jeppe ner i diket eftersom han låg i vägen? Man skulle kunna kalla "Jeppe på Berget" för det första utslaget av modern socialdemokrati eller socialliberalism i ordens bästa bemärkelse utan politiska schatteringar.

Den excentriske William Blake

är två år äldre än Schiller och dör sjuttioårig samma år som Beethoven, och av alla samtida individualister är väl Blake den ende konstnären vars originalitet tål en jämförelse med originalens original Ludvig van Beethoven. Den titaniske tonsättaren älskade England långt mer än sitt eget land, och när man går in i Blakes dunkla, tunga, missförstådda och isolerade värld känns det nästan som om Beethoven genom Blake fick utlopp för sin anglomani.

Blake liksom Beethoven liknar ingen annan konstnär förr eller senare. Som poet är han orubricerbar, oformlig och ogripbar, och som bildkonstnär har han ingen föregångare men talrika lärjungar och beundrande epigoner. Det som han ej kunde uttrycka genom sitt språk gav han utlopp för genom konsten, och hans konstverk har faktiskt alla de förtjänster som hans skaldestycken saknar: en utomordentlig formfulländning, renhet, klarhet och stilism. I sina oändliga oformliga dikter å andra sidan uttryckte han allt det som inte kunde innefattas inom konstens snäva ramar.

Men det märkligaste med honom är att i hans poesi finns redan hela romantiken. Om Hoffmann är romantikens frambringare på prosa och Schiller inom dramatiken så är Blake det inom poesin. Här finns allt det typiskt romantiska redan fullt utvecklat: formlöshet, en svärmiskhet utan gränser, total mystik, fantastiska namn in absurdum på varelser som det är omöjligt att få något grepp om, en nästan självsvåldig fantasi som gränsar till brist på rumsrenhet, och en översinnlig verklighetsuppfattning. Och man kan nästan säga, att Blake är den av alla romantiker som går längst bortom verkligheten.

Hans fantasi är närmast apokalyptisk. Av alla romantiker är väl han även den som mest betonar den religiösa mystiken, som går igen i alla hans dikter. Även som religiös svärmare är han totalt excentrisk: han börjar som övertygad Swedenborgare för att med åren kritisera den religionen lika mycket som alla andra etablerade religiösa idéer, han menar att både Gud och Jesus är lika mycket på ont som på gott, och hans enda konstruktiva religiösa tes är väl hans hävdande av att alla religioner är en. För honom är

gott och ont oseparatorbara, ett av hans poem "The Marriage of Heaven and Hell" handlar just om den saken, för honom är Jesus lika mycket Satan som Gud, och han menar att de flesta som dyrkar Gud egentligen dyrkar Satan, som de tror att är Gud. Därigenom får faktiskt allting plats i hans religion eftersom han inte utesluter någon möjlighet, och därigenom kan faktiskt alla religioner bli en religion.

Liksom Swedenborg är han i första hand en andeskådare, och alla hans långa monstrosa dikter handlar om andar och deras slagsmål sinsemellan: Urizen och Los och Enitharmon och Beulah och allt vad de heter. Har man läst en av hans långa dikter "Thel", "Tiriell", "Los", "Urizen", "Ahaniah", "Vala", "Milton" och "Jerusalem" så behöver man inte läsa en till, för alla beskriver de samma aldrig upphörande titaniska andeslagsmål. Den sista, "Jerusalem", är dock den intressantaste, mest varierande och största. Här finns det, mer än i de föregående, små fristående avsnitt som bryter den monotona stilen på det stora hela, som alltid är oformligt. Även finalen på "Vala" är av intresse, då den är så ljus och optimistiskt klingande,

vilket föranleder oss till att belysa ett av romantikens märkligaste fenomen: den hängivna nästan självutplånande nationalismen, som kanske just Blake mer än någon annan romantiker extatiskt ger sig hän åt. Det kanske mest återkommande namnet i alla hans dikter är Albion, det poetiska namnet på England, som han aldrig tröttnar på att förhärliga; och kraftigast ger han utlopp för sin hämningslösa nationalism i den extatiskt religiösa mastodontdikten "Jerusalem", där han går så långt som till att påstå, att Albion skulle ha varit historiens urfader och frambringaren av judarna, att alltså engelsmännen skulle vara Guds egendomsfolk i högre grad än till och med judarna själva i egenskap av judarnas förfäder. Det är intressant att mot bakgrunden av Blakes profetiska dikter om Englands Jerusalem konstatera, att England väl nådde sin högsta imperialistiska makt och härlighet när det som kronan på Första Världskriget intog Jerusalem 1918.

Hans långa dikter är dock tyvärr faktiskt oläsliga genom sin dåliga stavning, sin brist på kommatering, sin monoton, sin formlöshet och sin brist på konkret innehåll. Högst när han i sina mindre dikter, och den kanske vackraste av alla är den lilla introduktionsdikten till "Milton", som slutar med:

"Jag skall aldrig avstå från att Andligt Kriga,
aldrig heller skall mitt Svärd i handen vila,
förrän vi har byggt Jerusalem
i Englands gröna angenäma land."

I all sin totala excentriska flummighet är Blake aktningsvärt uppmärksam på alla tidens tecken och skeenden: han skriver ett poem om den amerikanska revolutionen och ett annat om den franska, som förebådar Thomas Carlyles hänryckta skildring av densamma; och i flera av de större poemen visar han sin oro över industrialismens annalkande genombrott. I just den lilla dikten om att bygga Jerusalem i England framträder hans profetiska klarsyn med häpnadsväckande slagkraft:

"Har då Jerusalem byggts här
bland dessa Satans Grottekvarnar?"

Han älskar sitt England kanske mer än någon annan och ser redan med fasa hur industrialismen och miljöförstörelsen skall förstöra allt det han älskar; men i motsats till Rousseau, som slutar i bitter misantropi, så griper Blake till vapen och utmanar ödet och ropar: "Nej! I ett grönt och angenämt England endast kan Jerusalem byggas!"

Även Beethoven förkunnade att han skulle gripa sitt öde vid strupen. Beethoven förlorade kampen, ty han blev döv ändå, och tyvärr har ingen människa än så länge lyckats göra slut på miljöförstörelsen; men romantikens kanske största och mest underskattade förtjänst ligger väl däri, att i all sin oformliga primitivism och excentriska

flummighet så har den en konstruktivism och livsvilja att uppvisa som väl historien inte har något annat motstycke till än Antikens Grekland och den Västeuropeiska Högrenässansen i framför allt Italien och England.

Den siste barden.

Högromantiken kan sägas inledas ute på de ödsliga vindpinta skotska hedarna, där livet är kärvt och manligt, där ödet vilar tungt över gamla ruinerade riddarborgars hemligheter, och där inbördeskrigen sedan urminnes tider dragit fram med hjältar och bravader och praktfulla historiska skådespel, av vilka det mest romantiska är den sista skotska drottningen Mary Stuarts med sina tre olyckliga män. Det sägs att det var skandalryktena om Mary Stuarts skotska karriär som gav Shakespearediktaren inspirationen till "Macbeth"; och i detta högstämde ödesdrama finns redan hela den glödande skotska trollromantik som mot slutet av 1700-talet skulle göra sitt segertåg genom världen.

Den förste som anslår dessa strängar är James Macpherson genom sina Ossians sånger som utges anonymt och som författaren aldrig erkänner som sina egna. Fastän de väcker en viss hänförelse över Europa så anslår inte Macpherson sin fina ur medeltidens djup återuppväckta harpa på nytt, utan han begraver sin penna och blir politiker.

Den som Macpherson kanske imponerar mest på är den unge känslige Goethe, vars romantiska mästerverk "Werther" innehåller långa citat av Ossian. Just denna på sin tid ökända självmordsroman är kanske den främsta av alla romantikens inkörspportar. Hela den tyska Sturm- und Drangperioden är egentligen fullblodad förromantik och ingenting annat, vars främsta representant är den unge lidelsefulle glödande Goethe med sitt passionerade svärmeri för Homeros och Shakespeare. Men efter sin ungdoms mästerverk lägger han av och blir hovman, och mest tack vare Schiller kommer den tyska romantiken inte helt och hållet av sig. Men Goethe blir som hovman aldrig romantiker igen och tar till och med avstånd från allt vad romantiken heter och föraktar den som en förskjuten älskarinna så länge han sedan lever.

Då uppstår som genom ett under en ny talang från ingenstans som 1805 utkommer med "Den siste bardens sång". Denne okände förmåga, en ointressant advokat, har med intresse studerat Goethes ungdomsverk och översatt dem till engelska; och med sin presentation av "Den siste barden" står det genast klart för hela Europa, att här kommer det en ny Ossian som inte ämnar lägga ner sin penna och som dessutom lovar att infria alla de förhoppningar om en riktig romantik som den unge Goethe kom på skam.

Ett bättre epitet än "den siste barden" har inte ens Sir Walter Scott själv kunnat smickra sig med. I ett ömt och känsligt, vackert och formfulländat diktspråk inleder han i "Den siste bardens sånger" sitt storverk att i hyllor av volymer återupprätta ridderlighetens ideal, som nästan legat glömt sedan Chaucers dagar. Med sitt invalidiserade ben och sitt gåtfullt vanskapta huvud uppvisar han en dittills oöverträffad litterär skaparförmåga, som under tjugofem digra arbetsår skall leda till att han skriver ihjäl sig. Redan när han börjar anslår han en vemodig och tragisk ton; och ingen av gestalterna hos "Den siste barden" är så levande som den gamle barden själv, den siste av sitt släkte, som alltid då och då måste lägga ner sin harpa för att komma över sin egen rörelse. Plötsligt under det nittonde århundradets första decennium är vi tillbaka i den homeriska eran med en kringvandrande sångare som världsskeendens centralperson; men mellan Agamemnons och Napoleons tidevarv har sångaren hunnit åldras: han skildrar ej längre övermänsklighet utan bara mänsklighet, borta är hans gudar och titaniska karaktärer, borta är allt Odysseiskt överdåd och Akhilleiskt barbari, och i stället dominerar värme och vemod.

Scott blev aldrig någon dramatiker som Shakespearediktaren, men dock visade han redan genom presentationen av sig själv såsom "den siste barden" att han kanske var mera

en homerisk skald än någon av sina anglosaxiska föregångare. Vi har sett hur Goethe svek sina löften. Låt oss nu se om Scott uppfyllde sina.

Barden återkommer med nya underbara sånger som trollbinder hela världen i den skimrande dramatiska versberättelsen "The Lady of the Lake" från 1810. Barden heter här Allan-Bane och är en familjetrubadur hos högländarfamiljen Douglas, som är i onåd hos kungen James V, vars enda barn blev Mary Stuart. Till dessa vilda högländstrakter förvillar sig en ädling från lågländet klädd i grönt, en viss James Fitz-James, som väcker allas misstänksamhet. När denne främling stiger in i Douglas' gästfria stuga glider svärdet ut ur Douglas' skida var den ligger placerad uppe på ett hjorthorn ovanför ingången, varvid detta fallande svärd nästan träffar den mystiske främlingen. Detta tolkar barden Allan-Bane som att främlingen kommer att vålla huset Douglas' olycka,

– vilket han också gör. Ett uppror mot kungen äger rum, varvid Douglas' allierade hövding Roderick Dhu, upprorets ledare, blir tillfångatagen jämte Douglas' dotters käcka fästman Malcolm Graeme. När Douglas själv, som vägrat delta i upproret, beger sig till kungen i slottet Stirling för att utbedja sig om sina släktingars benådning, blir han själv fångslad och förd in i slottets instängda innandömen.

Alla dessa olika karaktärer är starka och levande, och den mest fångslande av dem är väl den hårdföre krigaren Roderick Dhu, högländets stolte och okuvlige upprorsman, som står för det evigt tragiska skotska trotset mot den engelska överheten. Dåliga omen förföljer honom från början, men det mest tragiska med honom är väl hans kärlek till Douglas' vackra dotter, som han aldrig kan få. En av diktens höjdpunkter är när han redan har sett henne för sista gången och ändå inte kan slita sig från hennes närhet. Han dröjer kvar och plågar sig själv med att vägra att lyckas besegra sin olyckliga kärlek, och just när han äntligen ska slita sig från platsen så får han höra hennes röst. Av en slump råkar hon just då sjunga en sång till ackompanjemang av Allan-Banes harpa, och den sången är inte vilken sång som helst. Den tjusade inte bara Roderick Dhu ihjäl, utan den tjusar envar till tårar som någonsin får höra den i Schuberts odödliga tonsättning: "Ave Maria, jungfru mild!"

Hon vet inte att Roderick Dhu skälvande och skakande står och lyssnar, och hon anar inte med vilken smärta han så lämnar stället: "Det är sista gången, sista gången någonsin, som Roderick skall få höra den änglastämman." Han går därifrån till kriget, och vi vet, och vi anar att även han vet, att han inte skall komma levande därifrån.

En annan höjdpunkt är mötet mellan honom och James Fitz-James. Främlingen från söder erkänner gärna att han är upprorsmannen Rodericks fiende utan att ana att han talar med Roderick själv, och Roderick lyssnar tålmodigt och tar väl hand om honom eftersom han är främling och det är natt. Och den natten sover de som bröder under samma filt tillsammans, och de sover gott,

för att följande dag utrannsaka den bittra politiska verkligheten, vilket slutar med deras dramatiska envig, i vilket den äldre och tyngre Roderick drar det kortaste strået. I ett dygn har den stolte högländaren hållit främlingens liv i sin hand och har vägrat att utnyttja sitt övertag, för att få nöjet att möta honom som man och jämlike. De är lika goda, men Rodericks råa brutalitet förlorar mot lågländarens förslagenhet: Roderick Dhu får aldrig veta vem lågländaren egentligen är.

Men Roderick återkommer ännu en gång. Gamle Allan-Bane beger sig till kungens slott för att få uppsöka sin herre Douglas i dennes fångenskap, men i stället för Douglas får den gamle barden träffa den döende Roderick Dhu. "Sjung för mig," väser den febrige krigaren, "om hur slaget gick till." Och med darrande stämma tar gamle Allan-Bane upp sången om hur kriget misslyckades just när det höll på att lyckas, om hur högländarna äntligen tycktes få övertaget över konungens trupper när chockbudskapet kom, att Douglas var tagen till fånga och Roderick Dhu dödligt sårad i envig....

Allan-Bane lämnar aldrig den döende Roderick Dhus fångelsehåla. Han sjunger för den döende krigaren tills denne icke lyssnar mer utan går in i den eviga vilan. När

Roderick är död stämmer barden upp sin sorgesång över höglandets förlust av sin frihet, och det är bardens sista ord i denna sång.

Av alla Scotts poem så är väl denna den mest levande, dramatiska och mänskliga och kanske det av sina diktverk där han kommer Shakespearediktningen närmast. Karaktärerna är alla levande, fascinerande och storslagna, och bara en sådan gestalt som den gamla vansinniga bruden Blanche av Devan står på samma odödliga nivå som Lady Macbeth och Dickens' Miss Havisham. Fastän denna dikt icke är någon roman står den kanske högre än Scotts flesta romaner, redan här är han som bäst, redan här visar han prov på den ädla fullblodsromantik som sedan är hans romaners vackraste egenskap och som främst kommer till uttryck i "Ivanhoe" och "Talismanen", romanerna om Richard Lejonhjärta. Kan Walter Scott efter denna underbara dikt verkligen överträffa sig själv?

"The Lady of the Lake" är utan tvekan hans främsta episka dikt. Den skimrar från början till slut av liv och påtagliga karaktärer, av dramatisk snillrikhet och underbara inventioner, (som när Ellen i konungens slott, instängd i dess prakt och lyx, saknar den enkla vildmarksstugan hemma på ön i Loch Katryn och hur där hemma hennes far med hennes älskade Malcom Graeme dryftar jakten och planerar för den, och hur just då hon från ett annat fönster i slottet hör sin älskade Malcolm stämma upp sin sång om den saknade jakten, "Den fångslade jägarens sång", utan att Malcolm anar att hon är i närheten); och intet av denna varma fantasiromantik återfinns i hans tre andra stora episka dikter "Marmion" (den största), "Rokeby" och "The Lord of the Isles". Alla dessa tre är hårdare till karaktären, de skildrar krigsbataljer och skurkar, och de två stackars damerna i "Öarnas herre" kommer helt på sidan om de stridande herrarna. Alla dessa tre stora episka dikter har sina förtjänster, den dödsdömde konungens spöklika ritt genom natten till sitt livs sista slag vid Flodden Field i "Marmion" är en skildring som imponerar genom sitt mörka allvar, ett värdigt Requiem över en skotsk konung; slottsbranden i "Rokeby" kan man se som en förstudie till den gigantiska kompositionen i "Ivanhoe", här kommer även barden tillbaka som en objuden gäst till slottet just i tid för att få deltaga i katastrofen, varvid den konungatrogna familjen, skräckslagen efter konung Charles I Stuarts nederlag vid Marston Moor 3 juli 1644, nästan vägrar att visa honom gästfrihet: barden har i denna dikt en kuslig funktion av bebådare av den slutliga undergången; och segraren Robert Bruces hemliga återkomst till Skottland är i "The Lord of the Isles" mästerligt skildrad: den stora scenen vid bröllopsmiddagen står i klass med Shakespeare, med den ovilliga gråtfärdiga bruden, den förvirrade brudgummen, de hemlighetsfulla gästerna som profeterar Robert Bruces snara återkomst, hur brudgummens bror igenkänner en av gästerna som Robert Bruce själv, hur bröderna nästan börjar slåss emedan den ena är för och den andra är emot Robert Bruce, och hur slutligen abboten uppträder som representant för det Rom som har exkommunicerat Robert Bruce, och hur han vänder Roms förbannelse till välsignelse, varvid bruden får nog och flyr från sitt dystra alltför vapenslamrande bröllop. Men ingen av dessa tre storslagna dikter står i klass med "Sjöfrökens" enastående harmoniska fullkomning i kompositionen. "Marmion" är för tung, "Rokeby" är för belastad med skurkstreck, och "Öarnas herre" är ojämn trots Robert Bruces magnifika entré och den praktfullt breda skildringen av slaget vid Banockburn, en av Skottlands få segrar mot engelsmännen.

"Öarnas herre" från 1815 var Scotts första litterära nederlag. Fram till dess hade han firat enbart triumfer, och han var inte den som kunde tolerera en förlust. Hans enorma framgång med sina historiska romaner hade då redan inletts med "Waverley", varför han fann det lämpligt att icke riskera fler nederlag inom den episka poesin utan i stället satsa hårdare på romanens alltför inbjudande och alltfjämt föga exploaterade område. Han satsade riktigt ur ekonomisk synpunkt, men gjorde han det även ur litterär synpunkt?

Vi måste beklaga att Scott slutade skriva episka dikter. De var besvärliga att skriva och inbragte jämförelsevis litet, om man såg det mot hur mycket tid som lades ned på dem, medan romaner gav mera och kunde skrivas fortare. Men prosa kan aldrig

konkurrera kvalitetsmässigt med regelrätt poesi. Prosa frestar till vidlyftighet, som är svagheten som blir alla prosaförfattares fall, medan poesins starkaste egenskap är att den tvingar till koncentration. De största författarna är inte de som skrivit mest utan de som fått så mycket sagt som möjligt genom så få ord som möjligt. Det kanske förnämsta exemplet är Dante.

Låt oss här försöka oss på en djärv jämförelse mellan Walter Scott och Johan Ludvig Runeberg, som betydde ungefär lika mycket för Finland som Scott betydde för Skottland. Båda erövrar sina nationalskaldslagrar såsom lovprisare av sitt besegrade och olycksdrabbade hemlands små och lättträknade segrar medan de förtiger nederlagen. Scott vågar aldrig ge sig in på de största ämnena i sitt lands historia: tragedierna Mary Stuart och William Wallace, och Runeberg vågar aldrig befatta sig med Finlands katastrofer under stora ofreden 1700-21 eller med det egentliga nederlaget 1808-09. Dock är Runeberg djärvare och mer psykologisk än Scott som historiker, då han faktiskt vågar nämna Sveaborg och till och med dissekera psykologin bakom detta Sveriges historias största landsförräderi och vanära i främst dikten "Bröderna": Runeberg medger sitt folks vanära, står för den och gråter över den och visar sina tårar, medan Scott aldrig gråter, aldrig medger att skottarna förlorat och aldrig lyckas behandla Mary Stuart.

En annan skillnad är att Runeberg aldrig övergav poesin för att skriva romaner. Därmed hör han tillsammans med Esaias Tegnér och Viktor Rydberg till Sveriges mest oantastliga skaldar. I all sin ädelhet, generositet och storslagenhet är Scott paradoxalt nog sårbar just i sin integritetsfullkomning: han tål inte ett nederlag och kan aldrig acceptera ett sådant. När "Öarnas herre" bleknar inför konkurrensen från den mycket flummigare och mera flirtande Lord Byrons egocentriska mystifikationer överger Scott den högsta litterära formen som ett sjunkande skepp i tron att han har misslyckats som dess kapten och försöker han släta över sin feghet med att massproducera historiska romaner. Och när hans bokförlag går i konkurs vägrar han även att acceptera detta och kämpar han mot olyckan tills han dör på kuppen. Han segrar över sin olycka i döden, men var det värt det? Större författare än han, som exempel Dostojevskij, har tagit emot olyckan med öppna armar och anammat den som en visserligen brydsam men dock outtömlig inspirationskälla och läromästare.

Men hellre än att visa Lord Byron hur mycket vackrare ämnen och ädlare människor han kan frambringa på det område som Byron är en så mästerlig dilettant på, så lämnar Scott utmaningen därhän och prostituerar han sig för pengar genom att överge idealet för en solidare ställning och tryggare inkomster. Det är sådant man plägar förlora sin själ på.

Låt oss nu i Scotts romaner se hur det gick med själen hos denne makalöse berättare vid Nordsjökusten mellan Skottland och England helt nära den trakt var det kulturella England har sina djupaste gräsrötter: den Northumberländska kusten med Beda Venerabilis' Jarrow och den heliga klosterön Lindisfarne, var denne bard härskade som en konung och varifrån han lyste över hela Europa och det nyfödda Amerika.

Redan i sin första roman visar Walter Scott generöst alla sina största förtjänster som prosaförfattare jämte sina mest påfallande svagheter. En pratig vidlyftighet utan gränser som gärna kärleksfullt förlorar sig i för det stora hela ovidkommande trivialiteter – däri blottar Scott gärna sin främsta svaghet, som i ett försök att kompensera sin brist på dramatisk talang; medan hans största förtjänster, som alla släkten i alla tider på nytt kan hämta lärdom av, ligger i hans varma mänsklighet, hans oantastliga hedersanspråk, samt i den förträffliga karakteriseringen av de agerande huvudpersonerna.

"Waverley" är egentligen både den bästa och den mest udda av hans romaner. Det är den enda i vilken han ådagalägger något uppriktigt djupt känt allvar, som måste resultera i starka känslor av harm hos läsaren. I skildringen av skottarnas sista tragiska försök att återuppsätta den lagliga kungaätten Stuart på Storbritanniens tron uppvisar Scott ett verkningsfullt pathos som inte är en av de egenskaper som de flesta genast associerar med Scott. Det sätt på vilket den hederliga resningen kvästes, hur nordengelsmännen endast

bemötte de heroiska skottarna med likgiltighet, och hur slutligen det tragiska upproret onödigt och vanärande dränktes i blod, skildras mästerligt genom den neutrale engelsmannen Edward Waverleys ofrivilliga deltagande däri och hans nyktra allmänmänskliga syn på det hela. En av romanens lyckträffar är att den faktiskt baserar sig på ögonvittnens vittnesbörd, och att de vackraste och mest romantiska episoderna, som samarbetet mellan den på skottarnas sida deltagande Waverley och den högengelske officeren Philip Talbot, även är de mest sannfärdiga.

"Waverley" påbörjades redan under Scotts öppningsår som diktare men fullbordades först nio år senare 1814 då han redan tänkte på att skrota poesin. Den omfattar alltså i sin tillkomsthistoria hela Scotts magnifika bana som episk poet, och något av detta lyser också fram i skottarnas begynnande triumfer, den oemotståndlige "bonnie prince Charlies" fantastiska karriär och det nesliga nederlaget mot engelsk etablerad passivitet, intighet och alltför väloljat rutinerat byråkratiskt maskineri, som för ordningens skull ej kan tillåta mänskliga faktorer. Man kan i detta underbara och rättvisa men tragiska uppror se den regelrätta poesins fåfänga kamp mot den mera lättlästa och välbetalda prosan om läsarnas ynnest.

I den andra romanen "Guy Mannering" kommer Scott med en intressant frågeställning: är astrologin en förlegad vidskepelse och vetenskapligt förkastlig, eller har den någon försvarlig funktion? Romanens astrolog Guy Mannering själv ställer oseriöst ett nyfött barns horoskop, läser därur aktningvärda händelser i barnets framtid, som genast börjar slå in när det lilla barnet kidnappas och försvinner.

Barnet kommer tillbaka efter tjugo år, vet ingenting om sin härkomst eller det arv som han blivit snuvad på av etablerade lagvrängare, råkar illa ut och räddas blott genom att det horoskop som barnet i en medaljong burit runt halsen sedan sin födelse bevisar den fullvuxne mannens rätta identitet. Därigenom bevisas astrologins försvarlighet utan att huvudpersonen Guy Mannering därtill det minsta varit villig själv.

Men romanens intressantaste karaktär är den gamla zigerskan Meg Merrilie, som allena vet vad allting egentligen handlar om. Hon är romanens sammanbindande faktor som förenar alla de olika trådarna i sin mystiska slända och själv offerar sig för att det prisgivna barnet och astrologin skall få rätt. Hon är romanens mest udda karaktär och den som allena gör romanen läsvärd för alla tider; ty fastän hon förgås själv för att romanens intriger skall fullbordas, så är det genom henne som Walter Scott tar hem spelet.

En liknande galen gammal dam förekommer i den tredje romanen "Fornforskaren", och här även är det hon allena som gör romanen läsvärd. Men här uppenbarar sig den gamla Elspeth tämligen sent, risken är att läsaren redan hunnit tröttna på allt den självgoode huvudpersonen-fornforskarens triviala pladder, och dessutom är det inte många kapitel hon förekommer i. Även här är det hon som i sig förenar alla romanens intriger, som inte får sin förklaring förrän i det allra sista kapitlet, varvid tyvärr denna romanens struktur får en ganska konstlad prägel. I "Guy Mannering" är greppet ännu friskt, men i "Fornforskaren" har den fria naturen stoppats upp och lagts i sprit och inhägnats i bur. Tyvärr har här Walter Scott försökt att upprepa sig utan att lyckas. Bara det enkla fiskarfolket, som den gamla Elspeth representerar, är alltjämt naturligt och levande.

I "Old Mortality", smeknamnet på ett gammalt luffaroriginal i Skottland som ägnar sig åt att restaurera skotska upprorsmäns gravstenar, återvänder Scott till tematiken i "Waverley". Huvudpersonen Henry Morton är en fläckfri adelsman som tjänar kronan och som hamnar på den skotska sidan i ett uppror emot den år 1679. Det intressanta i romanen är hans samröre med upprorsfanatikern John Balfour, som han hjälper utan att ana att denne just berövat en ärkebiskop livet, därmed är Henry Morton komprometterad för alltid och deltar slutligen med en större beredvillighet än Edward Waverley på de upprorskas sida. Med skärpa ådagalägger här Scott den fanatism som behärskade de

överreligiösa rebellerna. Vid ett tillfälle blir Morton nästan själv dödad av dem han hjälper för att de anser det vara brottsligt av honom att handla förnuftigt i stället för i enlighet med Bibeln. Upproret slutar som alla skotska uppror, och mångas huvuden spetsas på pålar. Morton dömes till landsflykt men återkommer ett antal år senare. Återkomsten är skildrad med homeriskt vemod: den förste att känna igen Morton är en gammal hund, och det att hunden inte förmår behärska sin glädje inför husbondens återkomst avslöjar honom.

Men märkligast är återseendet med den gamle upprorsmannen Balfour. Denne har efter många års besvikelser förvildats till en halvt djurisk och vanvettig person som lever fredlös i en grotta i vildmarken. Han är dock inte vansinnigare än att han genast känner igen sin gamle vapenbror, återföreningen blir både hjärtlig och dramatisk och slutar med att Balfour försöker döda Morton emedan denne vet för mycket. Men Morton klarar sig genom att lyckas hoppa över en djup klyfta. Balfour går sedan den oförsonlige fanatikerns blodiga öde till mötes och lyckas få med sig flera av sina mest hatade fiender i sin egen död, av vilka en är fästmannen till den som Morton älskar, varför vid den engelsmannens död Morton vinner sin älskade.

Här återfinns en starkare dramatik än i de tidigare romanerna. Man känner hur Scott här utvecklar sig så att det knakar. Skildringen är bredare och mänskligt djupare än i föregångarna, denna roman är den första som når upp till "Waverleys" nivå och kanske överträffar den, och här etablerar sig Scott definitivt som den romantiska epikens mästare. Han har inte bara uppfunnit den historiska romanen, utan han har dessutom givit den historiska romanen en rangplats såsom den mest avancerade av alla romanformer. Utan hans föredöme vore både Alexandre Dumas, James Fenimore Cooper, Alessandro Manzoni och Tolstojs "Krig och fred", den enda ryska historiska romanen, otänkbara.

Och denne författare har under 1900-talet nästan glömts bort, av flertalet av hans romaner är de aktuellaste svenska översättningarna från 1800-talet, han har nästan klassats ner såsom en oseriös ungdomsförfattare inte minst genom Hollywoods förbilligande versioner av hans riddaräras hederlighet, medan han ändå förblir den förste engelskspråkige författare efter Shakespearediktaren som ibland nästan kan mäta sig med denne.

"Rob Roy" är Scotts första genialiska roman. Den skiljer sig helt från alla de tidigare genom den form den är skriven i. Romanens jag skriver till en gammal vän om sin ungdoms minnen, om hur han nästan förlorade förmögenhet, ära och liv till följd av en skurkaktig kusins intrigeranden, hur han älskade och slutligen fick den svärfångade och charmfulla Diana Vernon, och hur den som hjälpte honom ur alla hans knipor var den legendariske fredlöse Rob Roy, alias Robert MacGregor-Campbell från Högländerna. Även om skurken kusinen Rashley är Scotts bästa skurk hittills och miss Vernon hans mest intagande lady hittills, så är den karaktär som gör boken den gåtfulle och fruktansvärde Rob Roy. Boken bygger genialiskt upp handlingen kring denne i början maskerade och gäckande person som liksom så många skottar lyder under namnet Campbell, först när denne hårde spjuver dyker upp för andra gången och ställer till med märkvärdiga scener i ett fängelse fästes hela romanens uppmärksamhet vid honom och hans nya mer avslöjande namn Robert MacGregor, varefter han vid tredje entrén under sitt rätta namn Rob Roy, laglös rövare i kilt och med bredsvärd och med rött svallande hår i stället för peruk, med magnifik storslagenhet genomför romanens praktfullt uppbyggda klimax med vilda högländare i fullt uppror mot all orättvis engelsk lag och ordning, som sig bör i Skottland och som endast Scott lyckats göra fullt acceptabelt för vilken läsare som helst.

Häri ligger måhända Scotts största förtjänst som prosaförfattare: han legitimerar den laglösa friheten. Som författare vet han, att det som han verkligen behöver för att kunna skriva sina romaner är inte inkomster och rikedom utan frihet. Och som den humane människa han är, som vet att just humanitet är den gemensamma faktorn för alla

människor, så vet han även, att alla människor behöver frihet mer än pengar. Därför hyllar han denne dödsdömde förbrytare, denne skotske Mikael Kohlhaas, och ger han honom sitt totala moraliska stöd genom sin mest bländande karaktärs målning hittills, och genom att skriva sådana romaner ger han alla läsarna därav för alla tider en oförglömlig njutning av den frihet, som just romantiken av alla kulturskeden hade en unik förmåga att kommunicera till människan.

I "Midlothians hjärta" från 1818 överträffar Scott alla sina tidigare romaner såväl till formen som till omfånget och innehållet. Här ger han sig i kast med rena rama socialrealismen och föregriper han därmed både Eugène Sue, Dostojevskij och Zola, samtidigt som han dessutom gör sig skyldig till något som nästan kan kallas för en detektivroman, där läsaren själv får se sig i rollen som den sanningsutforskande detektiven.

"Midlothians hjärta" är smeknamnet på Edinburghs stadsfängelse Tolbooth, var många brottslingar får passera revy innan de avrättas, och romanen handlar om några av dessa brottslingar och deras släkt.

Två brottslingar förs en dag ut för att avrättas varvid den ena genom att offra sig själv lyckas bereda möjlighet för den andra att fly. Den andra, en viss Robertson, lyckas även fly, men den förste avrättas under brutala omständigheter, varför senare en uppretad folkmassa lynchar bödeln.

De breda inledande skildringarna av en uppretad folkmassas göranden och låtanden är här något helt nytt hos Scott och inom litteraturen över huvud taget. Pöbeln är obönhörlig och obetvinglig i sitt rättvisa raseri, och för första gången i någon roman spelar här pöbeln en imponerande huvudroll som är fruktansvärd i det att den samtidigt är sympatisk.

Senare inspärras i dödsfängelset en ung kvinna för att ha tagit livet av sitt nyfödda barn. Denna kvinna jämte hennes syster är sedan huvudpersonerna i romanen. Barnamörderskan döms skyldig och till avrättning fastän ingen kan bevisa att barnet verkligen har dött, och här måste läsaren ifrågasätta hur det kan vara möjligt för en mänsklig domstol att döma en moder som uppenbart älskade sitt barn skyldig till att ha tagit livet av det samma fastän inga bevis finns. Men saken är den, att de regerande myndigheterna i London är förbannade över folkupproppen i Edinburgh och kräver statuerande av exempel.

Den dömdas syster företar sig då att promenera hela den långa vägen ner till London för att be om nåd för sin stackars syster hos kungen själv, om så skulle behövas, och hennes hederliga hjältemod kröns med framgång. Men på vägen ner genom England lär hon känna sin systers förförare och det förlorade barnets fader.

Det är förbrytaren Robertson själv, som i kvinnokläder anförde den skotska pöbeln i lynchandet av den stackars statsanställda bödeln, och hjältinnans syster är ej den första dam Robertson förfört och fått barn med. Ett annat av hans offer kallas för Greta Löpeld och är romanens mest gripande karaktär. Barnet som hon fick med Robertson dog, och därav blev Greta Löpeld galen. Hon var sedan den som snappade bort Robertsons andra barn och såg till att det försvann. Kapitlen som handlar om Jeanie Deans och Greta Löpelds vandring tillsammans är en dittills oöverträffad kvinno-skildring: den ena galen och den andra i den galnas våld, den galna lika listig som Hamlet i sin galenskap och den friska småningom allt mer solidarisk med den galna, och hur den ömma Jeanies förståelse för den galna och hur hon får fram den galnas innersta mänsklighet leder till att de går i en kyrka tillsammans, där prästen visar sig vara Robertsons olycklige far....

Här inträffar romanens peripeti genom att man äntligen lär känna förbrytaren Robertson. Han är prästson och adelsman och har genom sina later gjort gemensam sak med laglösheten. Fram till detta 32-a kapitel begriper egentligen läsaren ingenting av den förbryllande handlingen med mystiska förbrytare hit och dit, förlorade barn hit och dit, den ena kärningen galnare än den andra hit och dit och slutligen den tappra Jeanie Deans

som läsarens enda halmstrå i strömmen, vilket dock leder honom upp på torra land; ty genom att hon lär känna sin systers förförare närmare börjar äntligen läsaren få korn på romanens sammanhang.

Jeanie kommer slutligen till London och lyckas där utverka nåd för sin syster genom den påtagliga bristen på bevis i processen mot henne. Systemen släpps ut från fängelset, men mysteriet klaras aldrig upp: vad hände egentligen med hennes barn? Och så länge detta förblir okänt kan heller icke systemen ära återupprättas.

Hon lämnar Skottland med sin odåga till förförare, som åtminstone gifter sig med henne, och under fjorton år är kontakten mellan systrarna bristfällig. Till slut kommer systemen tillbaka med sin sjuke och tungsinte man för att äntligen efter 14 år komma det förlorade barnet på spåren. Det var en gosse, och han lever. Men tyvärr gör han liksom sin far gemensam sak med laglösheten uppe i höglandet, var i en skärmytsling han blir skyldig till sin obekante faders död. Pojken sätts i kurrän men flyr genom sin mosters försorg. Pojken rymmer till Amerika men säljs där som slav av en förrädisk kapten. Som slav deltar han i en resning mot plantageägarna och lyckas rymma till vildmarken, där han slutligen blir en indian bland indianerna, och där slutar romanen. Scott nästan inbjuder James Fenimore Cooper till att sedan fortsätta berättelsen.

Den sympatiska laglösheten går här längre än i "Rob Roy" genom att den utvecklas till en dynamisk kraft som blir oemotståndlig. Pöbelns ageranden i inledningskapitlen är som kraft lika oövervinnelig som vilken naturkraft som helst, och samma obetvingliga naturkraft går igen i Robertsons karaktär och i sonens utveckling. Kraften är inte god men underbart skön i sin vildhet.

"Midlothians hjärta" är även den första av Scotts romaner som ej slutar enbart lyckligt. Jeanies familjelycka fördunklas av systemens olyckor och bekymren med hennes man och barn, och dessa olyckor och bekymmer stegras oavslutligt så länge romanen pågår för att i de sista kapitlen nå en klimax som ingen lycka kan förmildra. Och sonens spårlösa försvinnande som vilde i den amerikanska vildmarken gör att tragedin hembär segern hur lycklig och harmonisk och god Jeanie med sin hederliga familj än är.

Realismen är total i "Midlothians hjärta" och gränsar nästan till naturalism, hur Scotts ädla, varma, hjärtliga och humana romanens karaktärer än är i Scotts sedvanliga anda, vilket är vad som gör honom så pålitlig och vilket är hans främsta och oöverträffade styrka.

I "Bruden av Lammermoor" visar Scott ånyo prov på sin häpnadsväckande förmåga att förnya sig. Det är i motsats till "Midlothians hjärta" hans kortaste roman hittills, och vid första påseendet verkar det som om författaren här söker sig tillbaka till den idylliska romantik som besjälar hans episka dikter. Men skenet är bedrägligt som kvicksand: läsaren finner sig snart utförd på farlig mark och slutligen drunknad i vad som faktiskt kan kallas för den första litterära rysaren.

Berättelsen är en psykologisk tragedi av extraordinär grymhet. Ej endast förgås alla medlemmarna av de båda inblandade familjerna, utan dessutom överlever skurken, en av världslitteraturens ondaste gestalter, brudens moder, dem alla. Och det värsta med denna ohyggliga tragedi är att den faktiskt kring sekelskiftet 1700 har utspelat sig i verkligheten, vilket författaren påpekar efter tragedins överväldigande kulminering. Dock har författaren själv med skicklighet som en annan Hitchcock kryddat denna tragedi efter eget skön med de mest raffinerade detaljer, som de så typiskt karakteristiska Scottska häxorna, som här förekommer mera rikligt än i någon av Scotts tidigare arbeten och som överträffar alla sina föregångerskor, i karakteriseringen av brudens lillebror vars oförskämda övermod vid så ung ålder ständigt varslar om de kommande olyckorna, och inte minst av den dramatiska miljömålningen. Scenerierna bidrar med sin vilda romantiska skönhet till romanens effektfulla karaktär av ödesdrama som ingenting annat.

Edgar Ravenswood är den siste ättingen till sin familj, vars ära och egendom lagts beslag på av uppkomlingsfamiljen Ashton. Av en händelse räddar Edgar livet på fröken

Lucy Ashton och hennes far, varefter det uppstår ett förtroende mellan Edgar och Lucy. Edgar, som svurit att hämnas sin familjs oförrätter på huset Ashton, kommer på andra och bättre tankar i Lucys sällskap, och den baksluge fader Ashton ser med välbehag på de ungas förbindelse och uppmuntrar den. Han hoppas att det skall försona familjerna med varandra, och förbindelsen går så långt som till en mycket allvarlig förlovning.

Allting förstörs av fader Ashtons fru, som förbjuder förbindelsen mellan sin dotter och huvudmannen för den familj som alltid varit familjen Ashtons ärkefiende. Hon omöjliggör all försoning och tycks föredra regelmässig vendetta. Hon gör det omöjligt för de unga två att träffas, deras brev till varandra omhändertas på vägen och förstörs, allt görs för att utplåna förbindelsen. Ändå ger inte Lucy och Edgar upp.

När Edgar får veta att Lucy bortförlovats till en annan beger han sig utomlands i förtvivlan men skriver därifrån fortfarande brev som Lucy aldrig får läsa, där hon hemma inte själv får veta att hon faktiskt lever i fångenskap. Ingenting får korsa moderns planer, som har mycket att vinna på det planerade ekonomiska och politiska bröllopet.

Slutligen lyckas Lucy nå Edgar genom ett brev, som genast får Edgar att återvända till Skottland. Han kommer hem lagom till det forcerade bröllopet. Bruden har just motvilligt och oläsligt underskrivit äktenskapsdokumentet därtill tvingad av sin mors mångåriga tyranni när Edgar fullt beväpnad tvingar sig in i rummet. Här bryter den stora sextetten ut i Donizettis opera byggd på denna roman som är en av operalitteraturens dramatiska höjdpunkter. Den upprörande scenen slutar med att Edgar upplöser förlovningen med Lucy varvid Lucy blir vansinnig, men det anar ingen ännu. Först på bröllopsnatten när Lucy med lillebroderns dolk stöter ned sin brudgum vid dennes inträde i brudkammaren blir hennes vansinne uppenbart för alla. Hon dör strax efteråt, och något senare utmanas Edgar av hennes bror på duell. På väg till duellen rider Edgar ner sig i kvicksand och försvinner.

Romanen är i första hand en kvinnostudie. Man kan aldrig fullt förstå motiveringen till moderns oförsonliga grymhet, medan Lucys utveckling skildras med alltför övertygande pregnans. Ingen i romanen förstår eller deltar i hennes lidande medan läsaren ensam tvingas därtill. Hon förstår inte själv hur grymma mänskorna är omkring henne, och när hon äntligen efter många år fattar att hon hållits fången i rent djävulskap från sin mors sida är det för sent: hennes hälsa är bruten, och den psykologiska modern kan fritt triumfera och utnyttja dotterns brutna motstånd. För dottern återstår endast dolken, vansinnet och döden.

Även hennes far vandrar i blindo som den toffelhjälte han är och vågar aldrig sticka upp mot sin gräsliga maka, som han aldrig genomskådar. De enda som genomskådar allt är de fyra tiggarkäringarna, av vilka den märkligaste är den första, gamla Alice, familjen Ravenswoods enda överlevande trotjänarinna, som redan när Edgar och Lucy finner varandra genast ser hela den kommande tragedin och försöker varna den siste ättlingen till Ravenswood för den utan att lyckas.

Scott har här på prosa överträffat sina egna mest dramatiska dikter och ånyo visat sig som en värdig efterträdare till Shakespearediktaren. Den vidlyftiga romanformen har han här lyckats komprimera till fastare gjuten metall, och i denna roman har han åstadkommit en berömlig kemisk förening mellan romantik och realism. Han har blandat sin romantiska realism från dikterna med sin realistiska erfarenhet från "Midlothians hjärta" och åstadkommit ett lysande resultat, som är lika förledande i sin romantiska skönhet som chockerande och förintande i sin ohyggliga och överväldigande realism.

I "Montrose" går Scott längre tillbaka i tiden än i någon av sina romaner hittills. Vi finner oss i det brittiska inbördeskriget på Carl I:s tid i vilket även skottar slåss mot skottar, det vill säga högländarna slåss för kungen och lågländarna med Campbells för Cromwell. Man har här att iakttaga, att nästan ingen berömd skribent tagit parti för Cromwell och hans religiösa fanatiker mot kungen, utan att de alla nästan utan undantag inför eftervärlden demonstrerat sin lojalitet mot martyrkonungen..

Även denna roman handlar om ett fatalt bröllop, som om Scott aldrig helt kunde skriva sig fri från detta tema. Bruden är den sköna Anna Lyle och är romanens enda kvinna. Hon är desto mer attraktiv för vårt intresse genom att hon här uppträder i den Scottska bardens roll. Vi har inte mött någon trubadur i hans värld på nytt sedan Allan-Bane sjöng Roderick Dhu till döds och sedan trubaduren i Rokeby förebådade husen Stuarts och Rokebys fall. Först nu återkommer barden i form av en kvinna.

Den intressantaste manliga karaktären i romanen är den tungsinte Allan MacAuley, den skrämmande tyste väldige högländskämpen, som alltid då och då som en annan Saul grips av ett sådant svärmod att han måste be Anna Lyle ta fram sin harpa.

Den tredje dominerande karaktären är skälmen Dugald Dalgetty, en legoknekt som tjänat under Gustav Adolf i trettioåriga kriget och som skryter därom genom hela romanen och faktiskt fortsätter därmed sedan romanen tagit slut.

De ädlare cheferna Montrose själv och Anna Lyles blivande man Menteith saknar intresse som karaktärer. Man nästan beklagar att Allan MacAuley inte lyckas med att ta livet av brudgummen Menteith, ty hade han lyckats hade romanen blivit bra mera dramatisk och effektiv. Man får skylla på att Scott hade en historisk verklighet att ta hänsyn till och inte frångå alltför mycket för att tillfredsställa en vulgär publiks smak för det rysliga. Scott är alltför ädel för att skriva för effektens skull. Sådant får senare kolportagemästarna Eugène Sue, Dostojevskij och Zola ägna sig åt i stället.

Men det mest iögonfallande i "Montrose" är det glada manliga humöret och de stora bataljmålningarna. Samtidigt som romanens omständigheter blir primitivare ju längre bakåt i tiden Scott går blir karaktärerna och skildringen mera färgstark. De adliga blir ädla in absurdum, skälmarna blir fjantiga tokar, damerna blir Dickenskt översinnliga, mystiken blir svart magi, grovhuggarna blir djuriska och romantiken blir extrem.

Scott har stadigt utvecklat sin historiska roman mot en allt starkare virtuositet. 1820 har han på fem år redan skrivit ett tiotal stora romaner och är han mogen för att avlägga det aldrig överträffade mästarprovet i genren vars namn är "Ivanhoe".

"Ivanhoes" styrka ligger i dess dramatiska formfulländning. Fastän den är en roman är den uppbyggd som ett drama med mera skarpt utmejslade karaktärer än i någon av Scotts romaner hittills. "Ivanhoe" är hans tionde roman och betecknar hans produktions dramatiska höjdpunkt.

Första akten är tämligen oansenlig och utgörs av scenerna ute vid Cedric Saxarens gård. I andra akten möts de båda stridbara huvudpersonerna Brian de Bois-Guilbert och Wilfred av Ivanhoe, Cedric Saxarens ende son. Tornerspelet i denna expositionella andra akt är synnerligen praktfulla och överträffar till och med Chaucers utomordentliga bravur med sådant i "The Knightes Tale", som Scott har hämtat mycket ifrån. Så kommer hela romanens utomordentligaste tillställning, som är det polyfonala kalaset ute vid Torquilstones slott, där en samling hjältar hålls fångna av en samling skurkar, vilket en samling laglösa hjältar anförda av Robin Hood och Rikard Lejonhjärta i förklädnad försöker råda bot på och icke lyckas med utan hjälp från den i varje Scotts äkta roman så obligatoriska häxan.

Efter Torquilstones imposanta fall verkar luften ha gått ur romanen, och skildringen av de galna tempelherrarnas förstockade fanatism i rättegången mot den stackars Rebecka är kanske romanens enda svaga punkt. Emellertid räddas denna fjärde akt av Rebecka själv.

Slutligen bäddas det för seger i den femte akten genom att Rikard Lejonhjärta avslöjar sig och börjar ta ansvar för sitt rike igen, varpå Ivanhoe besegrar Bois-Guilbert och Rebecka hembär den yttersta segern genom att inte bli gift med Ivanhoe utan förbli fri, medan Ivanhoe får sin planerade brud Rowena, en betydligt karaktärsblekare dam än Rebecka, så att till och med denna lyckliga romans lyckliga slut en aning färgas av en misstanke om en reminiscens av Scotts berömda tema om ett bröllops fatalitet.

Inte mindre än tre förträffliga narrar förgyller romanens tillvaro för läsaren – hedersknyffeln Gurth, svinvaktare, den tokrolige Wamba, professionell narr och i klass med Shakespearediktarens bästa, samt den siste ättlingen av de gamla saxiska konungarna, den tröge och fege Athelstane, som ställer högre krav på vad han får äta än på det kungliga fädernearv som han har laglig rätt till.

Men romanens starkaste huvudpersonskaraktärisering är den av Brian de Bois-Guilbert. Han älskar uppriktigt den sköna judinnan Rebecka, som den orden han tillhör förbjuder honom ha något samröre med. Den med fördom skildrade tempelriddarorden, denna romans och Scotts enda skönhetsfläck, ingriper i Brians mellanhavanden med judinnan, menar att hon förhäxat honom och ställer henne till ansvar där för medan Brian förgäves försöker rädda henne och sig själv. Genom en insmugglad papperslapp lyckas han få henne att fatta att ta vara på sin enda rättighet, som är att begära en riddare att i envig försvara hennes sak, men hon förstår inte att han menar att hon skall be honom själv vara riddaren. Och hennes makalösa dygd avvisar alla försök från hans sida att trotsa lagen och fly.

I stället ber tempelriddarna honom att kämpa på deras sida mot judinnans försvarare. De menar att han endast så kan rentvå sig själv inför deras orden. Och som motpart får han den sårade, uttröttade och fallfärdige Ivanhoe som knappt kan lyfta en lans efter andra aktens förbrukande av sig själv. Utgången verkar given, och ändå dukar den arme Brian under: han är så upprörd över att hans livs två meningar kommit i konflikt med varandra – ordenslivet och kärleken till Rebecka, och det att han inte får försvara Rebecka utan måste uppträda som hennes vedersakare gör honom så ifrån sig, att han mitt i torneringen när han slår Ivanhoe ur sadeln själv får hjärtslag och dör.

Rättegången mot Rebecka är första gången i litteraturen som judendomen segrar över kristendomen. Scotts orättvisa fördomar mot tempelriddarorden har antytts. Man får inte glömma att denna medeltida orden själv slutade genom justitiemord och martyrskap och att den medan den existerade bland annat ägnade sig åt att organisera och bekosta alla de främsta gotiska katedralbyggena i Europa.

Men romanens största kraft ligger förborgad i tredje aktens strid om borgen Torquilstone. Denna episod är det hittills förnämsta exemplet på polyfont författarskap. Romanens hjälte ligger själv sårad och betydelselös om inte rentav medvetlös i borgens kärna medan det runt omkring honom utspelar sig dramer på löpande band, som alla till slut sammanfogas till ett. Medan Gilbert de Bracy försöker förföra Rowena utan att lyckas försöker Brian de Bois-Guilbert gilja till Rebecka utan att lyckas, medan den brutale slottsherren Front-de-Boeuf försöker tvinga juden Isak till att betala en massa pengar, och alla blir de samtidigt avbrutna i sina skumraskaffärer av dånande signaler utanför slottsporten. När alla tre skurkarna samtidigt kommer ner till porten möts de av de fredlösas utmaning på liv och död: om inte fångarna utlämnas blir borgen angripen.

Sedan smugglas narren Wamba in till fångarna i munkdräkt, varpå han inne i slottet låter Cedric Saxaren ikläda sig denna så att denne kan gå ut. Och på vägen ut möter han romanens höjdpunkt häxan Ulrika.

Samtalet dem emellan inne i borgen är romanens dramatiska klimax. Hon förekommer bara i ett fåtal kapitel och är ändå starkare som karaktär än någon annan i boken. Hennes öde endast skymtar förbi och är likväl så starkt att man aldrig glömmet det.

Hennes far var Torquil som byggde slottet. Den nuvarande slottsherrens far erövrade slottet och mördade Ulrikas far och alla hennes bröder och tvingade Ulrika till underkastelse genom våldtäkt. Hennes hämnd blev att bli den nuvarande slottsherrens mätress och få honom till att ta livet av sin far. Därefter har hon sedan levt som fri fånge i slottet ständigt närande sitt hat och ständigt hatad och hånad och mer förödmjukad tillbaka av sina gemena herrar tills hon blivit den häxa hon är. Hon ger sedan de fredlösa segern genom att sätta eld på slottet, varvid den gräsliga slottsherren dör den mest gräsliga död innebränd i ensamhet.

Många namn i denna roman känner vi som nordbor igen. Torquil är vårt Torgils, Athelstane är Ädelsten och Gurth är Kurt. Här går den isländska sagan igen som Scott hämtat mycket av. Han översatte själv en del av Eyrbyggjasagan till engelska, och "Ivanhoe" är först och främst den fullödiga frukten av allt hans mångåriga gedigna fornforskarintresse. Ur denna roman har generationer av senare fabelmakare hämtat sitt stoff: han inleder på nytt inte bara riddarromantiken utan även Rikard Lejonhjärta-romantiken, korstågsromantiken och inte minst Robin Hood-romantiken med broder Tuck och Alan-a-Dale och allt.

Scott betecknade själv sin elfte roman "Klostret" som ett misslyckande, och det är denna roman även ur formsynpunkt. Bokens poäng blir även dess bankrutt då poängen aldrig förklaras. Den "Vita Frun" är ett alldeles utsökt och förtrollande spöke som lätt förför både läsaren och alla romanens personer som får uppleva henne med att bara uttrycka sig på vers, och spänningen omkring henne blir som störst när hon överräcker till friaren Halbert en liten dolk som skydd mot hans rival Sir Piercie. Spänningen tättnar när Sir Piercie när han får se dolken blir alldeles ifrån sig. "Vad vet den Vita Frun om Sir Piercie som inte vi vet?" måste varje läsare fråga sig, och man anar ett dunkelt romantiskt mysterium, som dock aldrig förklaras. Romanen slutar med att den Vita Frun försvinner utan att hon fått förklara sig närmare.

Lyckligtvis har romanen en fortsättning i form av följande roman, som heter "Abboten", i vilken Scott inte bara har lovat att presentera "Klostrets" huvudpersoner på nytt utan dessutom att nalkas det kanske största och farligaste av alla skotska romanämnen Mary Stuart själv. Låt oss se hur han lyckas därmed.

I "Abboten" frestar Scott hårt på läsarens nerver med att vänta ända till romanens mitt med att introducera dess huvudperson Mary Stuart, men när hon väl en gång är inne i handlingen förblir denna av ständigt stegrad intresse intill slutet.

Karakteriseringen av henne är i början blek, hela hennes regeringstids häftiga stormar och dramer antyds blott som oklara minnen, och inte ett ord behandlar den hemliga förlossning hon gick igenom som fånge på Lochlevens slott eller vad som hände med det barnet vars far var hennes sista make.

Först i slutet av romanen räddar Scott sitt ansikte med att äntligen infria läsarens förväntningar. Mary Stuarts öde vävs skickligt in i romanens huvudtema, som är konflikten mellan den katolska kyrkan och reformationen, vilket kritiska tema kulminerar i drottningens sista drabbning vid Langside. Scott låter den olyckliga drottningen personifiera den katolska kyrkans sak på den större av de brittiska öarna, och genom hennes slutliga litande på drottning Elisabets nåd och underkastelse under henne går den katolska kyrkan under i England och Skottland, vilket den stackars gamle abboten förgäves försöker avstyra.

Om dem som avfärdar denna roman och den förra, som tillsammans utgör Scotts mest omfattande och ambitiösa verk hittills, för att de är tråkiga, kan man inte helt låta bli att tycka att de har rätt. Scott har i detta övermäktiga epos om den katolska kyrkans tragiska ruin i England och Skottland brett ut sin romanform till orimliga proportioner som gör att man inte helt kan låta bli att misstänka honom för att han numera skriver blott för skrivandets skull. Den "Vita Frun" och Mary Stuart är egentligen de enda karaktärer man inte gärna glömmer från dessa båda romaner; och i karakteriseringen av Mary Stuart har Scott tyvärr endast lyckats fånga in en färgskiftning ur denna evigt tilldragande märkliga kvinnas alltför färgstarka liv. Hur förtjänstfullt porträttet av henne än är är det ofullkomligt, och därigenom har Scotts ambitioner här kommit till korta. Och bristen på innehåll av dramatisk kvalitet och allmänt intresse har han här alltför påtagligt fyllt ut med alltför många kapitel av rent dravel. Han är på sitt femtionde år när han detta år 1820 skriver "Ivanhoe", "Klostret" och "Abboten", och man fruktar för hur fortsättningen skall bli om inte hans roman om Mary Stuart blev bättre.

”Kenilworth” är namnet på det slott som drottning Elisabet gav sin favoritgunstling greve Robert Dudley av Leicester. Denna roman är Scotts andra genuint engelska roman, och dess starkaste förtjänst är det förträffliga porträttet av drottning Elisabeth, liksom ”Abbotens” största plus är bilden av Maria Stuart. Otaliga är de poeter, skaldar och författare från Chastelard till Stefan Zweig som ägnat sig åt att romantisera över ämnet Maria Stuart utan att en enda av dem lyckats fånga denna sällsamt gåtfulla drottningens karaktärs hemlighet medan de som ägnat sig åt hennes domare och bödel, drottning Elisabeth, är ganska få. Scott lyckas dock bättre i att fånga henne än i att fånga Mary Stuart. Elisabeth och hennes hov och gunstlingar är sällsamt levande i detta mörka drama om hovintriger som skenar iväg bortom de agerandes kontroll. Greven av Leicester har gift sig med grevinnan Amy Robsart som han kränkt och som djupt älskar honom. Han har äktat henne i hemlighet för säkerhets skull för att ej riskera sin ställning som Elisabeths främsta gunstling. Drottningen favoriserar honom så påtagligt att det verkar som om han kunde vinna kronan. Han förskjuter då sin hemligt vigda hustru, lyssnar alltför villigt till de elakaste ryktena om henne och ger sin värsta tjänare indirekt befallning om att hon skall likvideras. Ty vad är det trognaste fruntimmershjärta i världen mot att få bli gift med makten själv? I sista stund får Elisabeth kännedom om grevens hemliga giftermål, hon hämnas bittert på honom för att han lyckats bedraga henne, samtidigt får greven bevis på sin stackars förskjutna hustrus yttersta trohet, och så är det för sent att rädda henne. Och allt detta har hänt i verkligheten.

Man tror inte på tragedin förrän när den i det sista kapitlet plötsligt fullbordas. Hela romanen andas den engelska renässansens fulla festprakt och glada humör, som aldrig fläckas och som man aldrig tror att kan fläckas förrän när brottet är ett faktum i det sista kapitlet. Allt beger sig obönhörligt på glid mot katastrofen från romanens början, och ändå varsnar man den lika litet själv som någon av romanens huvudpersoner gör det. Endast grevens onda genius Richard Varney vet hela tiden vad som sker och småler infernaliskt åt att han så lätt kan genomföra tragedin just genom alla andras vanliga mänskliga godtrogenhet. Och egentligen är alla medskyldiga till den goda Amys hemiska död, ty alla får de samvetsqual efteråt för att de inte bättre förstått att hindra den. Endast en förblir fullständigt fläckfri – drottning Elisabeth själv.

Till bokens andra minnesvärda karaktärer hör först och främst Tressilian från Cornwall, den enda hederliga mannen i boken, och den praktfullt introducerade smeden Wayland, som verkar som en engelsk Volund. Shakespeares figurerande är mindre lyckat. Bokens handling äger rum 1575, då Shakespeare i verkligheten blott kan ha varit 11 år gammal och då de av bokens huvudpersoner citerade dramerna ”Troilus och Kressida”, ”En vintersaga” och ”En midsommarnattsdröm” ännu var långt ifrån skrivna. Även andra poeter förekommer som Philip Sidney och Edmund Spenser, men den bästa karaktärsteckningen av dessa ägnas Sir Walter Raleigh som lovande ung äventyrare.

Ingen skulle väl på allvar tänka på Walter Scott som en politisk författare. Ingen av de stora romantikerna är väl så opolitisk som han: medan ingen engagerar sig så djupt politiskt som hans vän Lord Byron, som därigenom blir sin tids yppersta romantiska hjälte, på bekostnad av hans litterära produktion och hans liv, medan Goethe nästan tar parti för Napoleon mot sina egna landsmän, medan Chateaubriand ruinerar sitt liv genom politiken, Alexander Pusjkin förvisas av tsaren för sina dekabristsympatier och till och med Beethoven hellre sliter sönder Eroicasymfonin än accepterar Napoleon som kejsare, så lever Scott fjärran från vimlets yra på sitt gods i den skotska vildmarken och tycks inte ens märka vad som händer i Europa 1812. Ändå är hans livstid späckad med dramatiska världspolitiska omvälvningar: under sin barndom drabbar det amerikanska frihetskriget den brittiska nationen som många tror att skall betyda slutet för det brittiska imperiet, mitt under sin ungdoms blomstring bryter den franska revolutionen ut som resulterar i ett nästan trettioårigt envig med den brittiska nationen, och först efter 1821, när Napoleon

har dött, verkar världen komma i ordning igen genom Castlereaghs, Metternichs och Alexander I:s försorg. Och just 1820-talet är Scotts storhetstid som obestridd härskare inom romanens område. De fyrtio årens kriser inom Britannien verkar att ha lämnat honom helt oberörd, och lika oberört verkar även England ha klarat sig igenom dem. Emellertid är det just dessa 40 årens kriser som gjuter stommen i det brittiska imperiet och även i Walter Scott, som framgår som den förste viktorianen. Och hans politiska betydelse för det brittiska imperiets framtid är oöverskådlig genom att han faktiskt är frambringaren av det brittiska gentlemannaidealet.

Vi har redan märkt att hans karaktärer genomgående är till och med ädlare än Shakespeares. Denne handikappade, tunge och tröge man, som under sina första 35 år allmänt ansågs som dum, hade i själva verket ett varmare hjärta än någon av sina samtida. En destruktivitet som den hos Goethe, någon excentricitet som hos Beethoven, någon överspändhet som hos Schiller, något stötande som hos Lord Byron eller något sjukt och storhetsvansinnigt som hos Tegnér förekom inte hos den kolugne Scott. Liksom sin nation härdad av prövningarna 1776-1821 ställer Scott helt sakligt fram sitt oantastliga gentlemannaideal som frukten av dessa luttringar, varpå hans romaner sedan förblir kultromaner för hela världen i minst 50 år. På 1880-talet når det brittiska imperiet sin toppställning som det sedan behåller fram till det andra världskriget. Samtidigt betalas den sista skulden efter Scotts bankrutt, och ungefär från detta 80-tal börjar Scotts romaner glömmas bort. Många av de hittills sista svenska översättningarna är just från 80-talet. Det är ofattbart att Stefan Zweig, den sista äkta romantikern, tar upp Scotts lärjungar Balzac, Stendhal och Tolstoj och till och med skotskan Maria Stuart till noggrann behandling men helt lämnar Scott åsido. Under 1900-talet slocknar långsamt Scotts gentlemannaideal och glöms bort till förmån för dekadens och politiskt och kulturellt kaos.

Vad var då Scotts egen politiska syn? Den är mycket svår att komma åt. Han skrev en Napoleonbiografi som röjer hela hans ytterst kräsna och subtila politiska analyseringsförmåga, som närmast kan jämföras med romaren Sallustius' och som en aning även kommer fram i romanen "Kenilworth": hela det elisabetanska hovets intriganta rutenhet avslöjas på ett så fint sätt att egentligen ingen skandaliseras. En lektor lär vid läsningen av "Kenilworth" ha yttrat: "Är därmed drottning Elisabeth skandaliserad eller inte?" Och däri ligger Scotts styrka i denna roman: han lämnar läsaren i total osäkerhet om hur skandalöst det han har läst egentligen är. Scott analyserar skoningslöst alla de ruttna turerna i hovlivet men lyckas rädda drottningen undan med blotta förskräckelsen varvid regeringen trots allt klarar sig. På samma sätt avslöjar Sallustius skoningslöst hela den ruttna romerska republikens natur, som den bara har sig själv att skylla för Catilinaupproret, varvid han efter uppgörelsen trots allt låter Rom få sitt ansikte räddat genom Cato den yngres motstånd mot Caesar.

Scott läste inte mycket grekisk litteratur men desto mera romersk, och om någon britt kan kallas för romare i anden efter Gibbon så var det den orubblige, hederlige och helnyktre Scott. Ingen var så prosaisk som han i sitt levnadssätt av de stora romantikerna, han var en hundraprocentig kälkborgare till det yttre och kanske hur tråkig som helst som vanlig människa, och ändå var han den högst flygande romantikern av dem alla.

I sin följande stora roman "Piraten", som i allt är "Kenilworths" motsats, lämnar vi drottning Elisabeths praktfulla festande playboyshov så långt bakom oss som möjligt för att i stället finna oss ute på de ödsligaste uddarna av de stormpinta och kalla Shetlandsöarna mellan Skottland, Norge och Färöarna. Aldrig tidigare har Scott så närmat sig den fornisländska sagan och dess stämningar som här. Den gamla Norna, egentligen Ulla Troil, är som direkt framstigen ur Egil Skallagrimssons och Grette Asmundssons övernaturliga världar, där den obönhörliga naturen med sin hänsynslösa ondska behärskar och styr allt, mot vilken icke ens den mäktigaste trolldom förmår mer än bereda sitt eget fall. Hon är Scotts mest oemotståndliga häxa hittills, och man får i detalj följa med i hennes verksamheter, motiveringar, innersta tankehemligheter och djupaste själskval.

Den andra huvudpersonen är icke mindre nifelhemsk: den gamle Basil Mertoun gör icke annat i hela romanen än går och grubblar, utom då han ibland förskräcker sin omgivning med att bryta mot alla sina asketiska vanor och ta sig en flaska. Dyster och ruvande på som man misstänker de ondaste tänkbara samvetsförebåelser går han omkring som en ond skugga och avskräckande bakgrundsfigur, tills han först mot slutet plötsligt visar sig hålla alla trådarna i sin hand och vara den ende som mäktar ställa allt till rätta. I motsats till "Kenilworth" är tonen i denna roman från början till slut djupt tragisk, och allting pekar mot en ständigt förvärrad katastrof, redan i romanens inledning får man veta att sjörövarkaptenen slutligen blir hängd, men som genom ett trollslag, just när katastrofen är som värst, bryter solen fram genom molnen, och allt slutar lika lyckligt som man hela tiden förberett sig på att det skulle sluta olyckligt. Tragedin blir ständigt värre under de första 40 kapitlen för att i de två sista vändas till komedi.

Den tredje huvudpersonen är den ädle Clement Cleveland, som väl är världslitteraturens intressantaste sjörövarstudie. Han är sjörövare mot sin vilja genom att han redan som yngling nödgades följa sin far på kaparseglingar i Västindien, genom sin naturliga godhet kommer han ständigt i konflikt med de sjörövare som han är kapten över, och i ilska över hans skonsamhet försöker de då och då maronera honom. Och intet binder honom hårdare till sjörövaryrket än hans varje försök till att överge sina sjörövare och gå i land som en enkel och hederlig man för att stanna där, vilket varenda ett av dem misslyckas värre än det förra.

Åter har Scott överträffat sig själv i att bevisa sin överlägsna styrka som världens bästa romanförfattare med att helt enkelt ingående studera verkligheten. En notis om en hängd sjörövare från Orkneyöarna fångade hans intresse, han forskade i saken och kom efter omfattande undersökningar på Orkney- och Shetlandsöarna fram till de häpnadsväckande resultat som denna roman utgör. Troligen är icke varje ord i romanen sant, de tre huvudpersonerna är så makalösa att bara Scotts fantasi kan ha gjort dem så fulländade, men faktum återstår att denna berättelse som sådan är oöverträffad. Möjligen har endast Scotts landsman och efterträdare Robert Louis Stevenson lyckats överträffa den med sin "Vrakplundraren".

I sina samtal med Eckermann klagar Goethe på att den unge Walter Scott som skrev "Waverley" sedermera aldrig mer uppnådde samma nivå som i sin första historiska roman. När man läser den ena romanen efter den andra i vilka Scott ständigt överträffar sig själv, så måste man väl snarare klaga på att en senare Goethe aldrig lyckades överträffa sin ungdoms mästerverk "Götz von Berlichingen", "Werther" och "Ur-Faust".

När vi nu ändå jämför Goethe och Scott med varandra, så låt oss göra det till slut. De var sannolikt sin tids två största beundrare av varandra, Scott inledde sin litterära karriär med att översätta "Götz", och ingen har yttrat sig varmare om "Waverley" än Goethe, som hade den som sin älsklingsroman av Scott, liksom Stevenson hade "Guy Mannering" och Balzac "Den vackra flickan från Perth". Sannolikt kände Goethe igen sig själv i sina bästa ungdomsår i den ungdomligt romantiska verklighetssagan om Waverley. Men egentligen hade dessa sin tids två största författare ingenting gemensamt litterärt. De var lika stora kälkborgare båda två och lika tråkiga som realister i det vardagliga, men därmed upphör likheterna, och resten är motsatser. Medan Goethe skriver som mest och bäst innan han är 25 och genast lägger Europa för sina fötter för att sedan vara i hela världens läsande publiks centrum så länge han lever, så börjar och slutar Scott som en anspråkslös bakgrundsmänska. Han är 35 när han gör sin försiktiga debut, och under sina första 20 år som ständigt alltmer universellt uppskattad författare ger han ut ingenting på prosa under sitt eget namn. Först genom sitt livs stora katastrof den stora bankrutten vid 55 års ålder måste han ge sig till känna, och sedan återstår blott sex år av hans liv som han använder till att undfly allt socialt beteende för att i stället arbeta ihjäl sig. Redan i inledningen till "Bruden av Lammermoor" bekänner han sin skräck för publikt salongsliv och hur mycket hellre han sitter ensam i en vrå och arbetar.

Goethe är från början till slut en lyckoprins. Han föds med en färdig förmögenhet, får den bästa tänkbara uppfostran och utbildning, lär sig allt och utvecklar sin begåvning inom alla vetenskapens områden och blir både kemist, biolog, målare, teaterdirektör och statsminister utom författare, varvid hans litterära produktion genom dessa utsvävningar inom alla områden också blir något hackig, splittrad och fragmentarisk, medan Scott från början till slut blott och bart är författare och ingenting annat, det vill säga, de övriga befattningar han har har han blott för att tjäna pengar på dem, hedra sitt familjenamn, dölja sitt författarinkognito och så litet som möjligt avvika från det för honom så heliga decorum. Han ville så litet som möjligt synas som författare så att han i hemlighet så mycket som möjligt kunde vara verksam som författare.

Goethe får allting genast och behåller världen för sina fötter så länge han lever. Scott arbetar långsamt men nitiskt som ingen annan för att skaffa föremål efter föremål till sitt slutliga hem i Abbotsford. Allt vad han bygger upp är frukten av hans möda som samhällsnyttig tjänare och författare. Han får ingenting gratis, och när han äntligen blir nöjd och menar sig ha fått allt vad han någonsin drömt om förlorar han i ett enda slag alltsammans genom hans förläggares konkurs. Det enda han sedan har kvar är förmågan att fortsätta skriva tills han stupar på sin post.

Vi har bara gått igenom hälften av hans romaner hittills, och vi lär få anledning att återkomma till helhetsbilden av hans öde längre fram.

I "Nigels äventyr" är det i intrigernas beskaffenhet som han här överträffar sig själv. Åter befinner vi oss i ett hov i London. Den här gången är det den skotske kungen James Stewarts, Jakob I:s hov, den monark, under vars regering Shakespearediktaren skrev "*a dog's obeyed in office*". Som Scott anmärker var det denna fåfänga monarks svagheter som bragte Storbritannien på glid mot vad som sedan resulterade i det långvariga inbördeskriget och Charles Stuarts avrättning. Ändå är karakteriseringen av denne märkvärdigt verklighetsfrämmande monark Jakob I just denna romans största styrka. Vi återfinner även hans gunstling "Steenie" hertigen av Buckingham, sedermera i Dumas' "De tre musketörerna" och i verkligheten mördad av Felton, samt hans redan kunglige son "Baby Charles" Karl I. Även i denna roman upptas första hälften av volymen av intetsägande målerier som bara har som funktion att presentera den rikhaltiga karaktärsbesättningen i dramat, plötsligt bär Lord Nigel vapen mot en annan lord i kungens egen park, då är det färdigt, och där börjar handlingen. Ytterst intressant är sedan den alltmer mångfacetterade intrigfugan, som ständigt allt fler personer bidrar till med att gripa in i, vi gör ett minnesvärt besök i Londons "Christiania" från den tiden, fristaden "The Temple", där hela Londons avskum och mest pittoreska original döljer sig för rättvisan, och det hela utmynnar i ett typiskt Scottskt ödesbröllop: skurken tvingas av kungen till att gifta sig med den dam han vanärat, varpå de även gifter sig för att genast separeras för evigt då fadern till brudgummen förbannar sin son och från början betraktar sin svärdotter som änka. Där når romanen sin höjdpunkt, men dess intriger fortsätter att rulla vidare och utvecklas i ständigt allt högre fart för att sluta i ett farsartat överfall på dem som rånat och mördat skurken, varvid skurkens page kommer undan med alla pengarna, försvinner ur boken och kanske blir den ende som sedan lever lyckligt. Ty Lord Nigels bröllops lycka kan man inte helt och hållet tro på då man vet att hertigen av Buckinghams mord står för dörren och framtiden för paret endast är full av inbördeskrig och den bäste konungens död. Denna roman handlar mer än någon av Scotts tidigare romaner om kriser i samband med pengar. Såg han redan i framtiden den ruin som väntade honom?

I "Waverley" skildrar Scott hur en engelsman komprometterar sig genom att bli inblandad i skottarnas inre angelägenheter, och i "Nigels äventyr" är det en skotte som blir komprometterad genom att bli inblandad i det engelska hovets dunkla intriger och alla Londonlivets dåvarande ruskigheter. I "Quentin Durward" går han ett steg längre, då

han i denna roman för första gången gör det hopplösa men tappra försöket att gå själva onskans innersta väsen så nära in på livet som möjligt. Försöket är icke helt misslyckat men icke heller helt lyckat.

För första gången lämnar vi samtliga brittiska öar helt bakom oss för att i stället befinna oss i Ludvig XI:s Frankrike och mitt mellan alla dess rysliga inbördeskrigs eldar. Det är mot slutet av hans regeringstid och samma tid som frambringade Richard III i England och Lorenzo il Magnifico i Florens. Ludvig XI var den förste franske konung som lyckades etablera Frankrikes kungliga envælde genom segern över Burgund. När romanens handling börjar är ännu Carl den Djärve, hertigen av Burgund, vid fullaste vigör, och konflikterna mellan hertigen och konungen närmar sig sin spets.

Samma tid frambragte även Macchiavelli och begreppet realpolitik, vars obegränsade möjligheter kanske just Ludvig XI var den förste att förstå att begagna sig av. I romanens början komprometterar den unge humane Quentin Durward sig med att visa barmhärtighet med en hängd zigenare. Han skär ner honom men lyckas ej rädda hans liv, varpå han nästan blir hängd själv för att ha försökt rädda livet på ett av konungens godtyckligt utvalda offer. Denna episod anger genast romanens bistra ton av gräslig omänsklighet i övermått mot vilken romanhjälten Durward endast klarar sig genom sin genomuppriktiga oskuld. Han befläckar sig inte ens med att i finalen få äran att bli den störste skurkens baneman, utan denne gräslige Vildgalt i mänskoskepnad blir i stället halshuggen av Durwards betydligt grovare morbror.

Läsaren delar hjältens växande upprördhet och tillstånd av chock inför alla de tidens politiska ruttenheter, falskspel och förräderier som han gradvis under eskorterandet av en skön dam får en allt rysligare inblick i. Konungen ber Durward eskortera damen till Liège i akt och mening att Durward och damen på vägen skall bli överfallna, Durward bli dödad och damen bli rov åt "Vildgalten" La Marck och bli dennes hustru mot att Vildgalten ställer upp för konungen mot Burgund. Men Durward ser till att han fullgör sin eskorteringsuppgift och klarar av alla faror på vägen, vilket jämnar vägen för damen i fråga till hans hjärta. Romanen kulminerar med upprorsscenerna i Liège, och det politiska barbariet kulminerar dramatiskt i mordet på biskopen av Liège, Ludvig av Bourbon, som kallsinnigt genomförs inför Vildgalten La Marcks egna likgiltiga ögon; och det är här som Scott förlorar ansiktet i det att han ej är historiskt trogen. I det att han släpper greppet om den historiska sanningen faller hans hittills så pålitliga realism och börjar läcka. Saken blir inte bättre av att Scott även fortsättningsvis handskas tämligen fritt med historiska fakta. Han är dock ingen sämre författare för det, om han inte talar helt sant är han dock en god berättare, och anakronismerna hos exempelvis en Shakespeare är mycket grovare än hos Scott. Och man förlåter gärna Scott dessa historiska utsvävningar när han dock lyckas levandegöra Ludvig XI och Carl den Djärve av Burgund så väl. De viktigaste personerna i romanen är dock icke dessa utan två andra.

Den ena är astrologen Martius Galeotti, en historisk person som tidigare har tjänat konung Matthias Corvinus av Ungern. Romanens kanske berömdaste episod är när konungen, som redan bestämt sin astrologs avrättning, frågar honom: "Och vad säger stjärnorna om tidpunkten för din egen död?" Astrologen är inte dummare än att han svarar: "En sak är säker, och det är att jag icke skall dö förrän 24 timmar före Ers Majestät." Konungen vet att han svävar i livsfara, så han tvingas ta astrologen på allvar varvid astrologen får rätt så till vida att de båda överlever för tillfället.

Men romanens intressantaste person är zigenaren Hayraddin, som också är den enda tragiska gestalten i boken. Han ensam genomskådar konungens och hertigens av Burgund cyniska maktspel mot varandra där människoliv icke är värda en fluglort, han har ingen religion och betraktas därför av alla med fullständig avsky medan han i själva verket är den enda helt kloke i hela boken. Samtidigt som han har funktionen av en sorts deus ex machina genom att han räddar Quentin Durwards liv håller han faktiskt alla romanens intrigtrådar i sin hand och styr han hela handlingen med att selektivt avslöja statshemligheter för Durward. Att han blir hetsad av hundar och räddas därifrån blott för

att bli hängd är helt i enlighet med hans hållning som den som vet allt, tar avstånd från allt och följaktligen blir offret för allt det som han vet och tar avstånd ifrån.

Denna intressanta människotyp, som spelar alltför många roller för att man skall kunna bli klok på någon av dem, skulle Scott sedan vidareutveckla till fulländning i "Talismanen".

I "Quentin Durward" bryter Scott med så många av sina egna traditioner att vi knappt känner igen honom. Allt ädelmod är försvunnet och ersatt med den lumpnaste egennytta och omänskligaste realpolitik. Endast Quentin Durward själv är ädel och går som ett ensamt ljus genom självskhetens helvete. Inga narrar lättar upp stämningen med litet humor, och till allt detta kommer de blodiga upprors- och drabbningsscenerna. Scott driver här sin realism så långt att den trots den medeltida miljön och den romantiska intrigen blir naturalistisk. Dessutom myllrar denna roman av liv som kanske ingen av hans tidigare utom "Ivanhoe". Allting händer på en gång, de agerande huvudpersonerna är fler och mer individualistiska än någonsin hur groteska de än är samtidigt, och de agerar samtliga med en genomförd konsekvens: ingen tappar ansiktet utom författaren själv genom sitt misstag att låta biskopen av Liège bli avrättad 14 år för tidigt. De övriga historiska friheterna kan man överse med då de dock stämmer ungefär, och utan mordet på biskopen, som dock till slut ägde rum men först 1482, så hade knappast denna roman blivit den saftigt kryddade tillställning utan konkurrens som den blev.

Vi har tidigare alltför ofta diskuterat den franska elakheten kontra den engelska älskvärdheten. Kan denna roman sägas vara en studie i typisk fransk egoistisk snorkighet och elakhet som Quentin Durward från andra sidan kanalen kontrasterar emot genom sin hederliga enfald? Det vore ytterst olämpligt då romanen från början till slut först och främst blott är en realistisk medeltidsstudie och dessutom ett tidsdokument från en tid då alla politiker var lika totalt hänsynslösa och då säkert den brittiske Richard III ännu till var ett ännu värre monstrum än den tålmodige Ludvig XI. Emellertid kan vi samtidigt inte bortse från att romanen först och främst har lyckats i sin franskhets: det franska kynnet har Scott här åskådliggjort med en djävulskt genomträngande skärpa. Denne Scott genomskådade såväl Londons kungliga hovs förställning och dubbelmoral i "Kenilworth" och "Nigels äventyr" som den franska statens alltför traditionella falskspel och fåfänga. Och ej heller skonar han sina egna landsmän skottarna i exempelvis romanen "Piraten", där norskättlingarna på Shetland- och Orkneyöarna visar sig vara lika förtryckta av skottarna som skottarna i Skottland är av engelsmännen. Scott har mellan raderna i sina romaner från olika tider och länder skickligt visat att människan är sig lik överallt oavsett land, ras och religion, och i "Quentin Durward" har han visat, att när hon vill kan människan vara som värst även i Frankrike, vilket hela hans samtid under det revolutionära skräckväldet och Napoleons storhetsvansinniga världskrig minsann fick erfara.

I "Sankt Ronans brunn" ådagalägger Scott ånyo hela sin överväldigande överlägsenhet som intrigkonstruktör. Han använder hela sin skicklighet till att invagga läsaren i den njutbaraste säkerhet i sällskap med pastoralaste gäster kring en hälsobrunn, en pittoresk målare, en grann adelsman, en amper pensionatsvärdinna och andra humoristiska original och kryddar det hela med den mest oskyldiga idylliska charm, tills i det nionde kapitlet den sympatiske målaren stöter ihop med Clara Mowbray och vi i blixtbelysning får veta att de haft ett gemensamt och dramatiskt förflutet. Vi är därmed varnade som läsare och är från och med nu på vår vakt. Men de fjantiga brunnsgästerna fortsätter med sina idylliska trivialiteter, och vi invaggas åter i fullkomlig säkerhet, tills den granne greven i det nittonde kapitlet skriver ett brev. Halva romanen har gått, och vi har runnit igenom den med den behagligaste lätthet, men detta brev gör i ett slag plötsligt hela romanen till en högst allvarlig historia. Brevet är skrivet till en viss Henry Jekyll i London – ett välbekant namn i världslitteraturen, som ej närmare behöver presenteras. Vi

har redan påpekat Robert Louis Stevensons speciella egenskap som arvtagare till Walter Scott, och ett av de namn som han ärver från Walter Scott och mångfaldigar i berömmelse är just Henry Jekyll i London.

Hos Scott är han dock ingen läkare men likväl denna romans skummaste person. Han är hederlig och inser grevens felsteg och försöker tillrättavisa honom och försöker till och med medla mellan honom och hans ärkefiende den pittoreske målaren Francis Tyrrel, som råkar vara grevens halvbror. Genom sin förmåga att överblicka hela situationen och stå i gott förhållande till alla är denne Henry Jekyll den ende som till slut skulle ha kunnat avvärja katastrofen, men i stället för att lämna greven åt hans rättvisa öde ställer han upp som dennes sekundant varvid slutduellen blir oundviklig.

Genom brevet till Henry Jekyll visar sig greven vara en fullblodad skurk av den förnämsta kalibern, och därmed är läsaren fast och kan icke mer slita sig från romanen förrän den är utläst samma natt. Händelserna följer slag i slag, det hela urartar i en regelrätt thriller, men hur outhärdlig spänningen än blir tappar Scott aldrig masken: hans hårt prövade huvudpersoner förblir gentlemän in i det sista.

Egentligen är hela romanen återigen en studie i det välkända Scottska förödande äktenskapet. Alltsammans rör sig kring den falske grevens frieri till den goda Clara Mowbray, vilket åstundade bröllop han med alla medel vill framtvunga fastän han vet att hon redan råkat ut för *en* alltför vidrig äktenskapsceremoni; och liksom "Bruden av Lammermoor" är det åter bruden som blir det enda offret för alla de rysliga intressenternas intriger: i sina försök att bli gift med den som hon verkligen älskar, vilket hon aldrig blir, blir hon endast gift med sin egen död.

Dock är romantiken här starkare än i någon av Scotts tidigare romaner. Han kan utveckla den så virtuost just emedan han håller den tillbaka så länge. Romanen med alla dess stormar, passioner och larmande personmångfald är suveränt kontrollerad av författaren från början till slut, som här kommer närmare ett riktigt drama än i någon av sina tidigare romaner.

I "Redgauntlet" återvänder Scott ännu en gång till tronpretendenten Charles Edward Stuarts dagar, och vi känner i denna roman igen såväl stämningarna från "Waverley" som från "Rob Roy". Likväl är "Redgauntlet" ingen upprepning. Om "Waverley" prunkade i ungdomsromantik och entusiastisk käckhet så är Charles Edward i "Redgauntlet" tio år äldre än i "Waverley" och liksom hela romanen märkt av besvikelsens öde och vemod.

Liksom i flera av Scotts romaner händer även här allting i sista kapitlet, som hela romanen i en ständigt allt starkare crescendo leder upp till. Den dominerande personen är dock inte tronpretendenten utan en hel familj med namnet Redgauntlet. Den introduceras genom Vandrande Villes fantastiska spökhistoria i det elfte brevet med en dramatisk kraft som romanen sedan knappast mer lever upp till igen. Vandrande Ville är en blind fiolspelare och på sätt och vis romanens viktigaste person genom alla de inpass och varningar han ger genom sitt val av repertoar och som ständigt påverkar händelserna. Familjen Redgauntlet är en sedan medeltiden olycksförföljd familj som alltid ställt upp på den förlorandes sida i alla tvister inom Skottland och med England. Den nuvarande baronen av Redgauntlet understödde även Charles Edward 1745 naturligtvis och försöker nu göra om försöket, vilket är vad hela romanen handlar om.

Intressant är Scotts nya grepp i romanens första del. Han låter två unga män som är som fosterbröder skriva brev till varandra, av vilka den ena är en lovande blivande advokat i Edinburgh och den andra dras in i sällsamma äventyr i det västra gränslandet mellan England och Skottland. Slutligen försvinner den senare helt, varpå advokaten överger karriär och allt just i dess mest glänsande början för att återbörda kamraten till sinnevärlden. Därmed tar brevväxlingen slut, som måste anses som Scotts mest glänsande början till en roman hittills.

Men resten kan vi. De opålitliga vilda högländarna, de fanatiska engelskhatarna, de hopplösa bigotterna här i form av kväkare och den änglalika kvinnan, som visar sig vara

den äventyrlige huvudpersonens syster – allt detta kan vi redan. Den stora upplösnings- och försoningsscenen i slutet mellan skotskt och engelskt på det skotskas bekostnad är något beklämmande genom sin smärtsamma resignation – vi hade hellre nöjt oss med minnet av den käcke prins Charles Edward från "Waverley" än återfunnit honom så åldrad och i dessa ledsamma omständigheter. Och vi tar avsked av denna melankoliska roman med den bittra eftersmaken av att baronen av Redgauntlet aldrig kom över sin familjs öden och olyckor hur lyckligt gift hans dotter än blev med den lysande advokaten och hur ädelt än förrädaren Campbell presenterade hans son vid det utländska hovet i London.

Det är dock märkligt att konstatera den realism som ligger däri, att 'bonnie prince Charlie' här har åldrats lika mycket sedan han förekom i "Waverley" som Scott själv har åldrats sedan han skrev den första romanen i den serie om Skottlands senare historia som "Redgauntlet" måste anses vara det bittra slutet på.

"De trolovade" är en keltisk roman som tilldrar sig omkring slottet Harlech i Merionethshire i själva hjärtat av Wales. Tiden är slutet av elfte seklet, och såväl kung Henrik II som hans kronprins Rikard Lejonhjärta förekommer i handlingen. Romanens tema är korstågsproblematiken för de hemmavarande: en riddare tvingas ge sig ut till det Heliga Landet just när han blir trolovad, varpå hans trolovade under de tre år av ensamhet som följer har fullt sjå med att försvara sin heder och blir nästan ihjälkomprometterad.

Huvudpersonen är ej den exemplariska hjältinnan Eveline hur mycket hon än dominerar de första 28 kapitlen, ej heller är huvudpersonen hennes trolovade korstågsfarare Hugo de Lacy hur mycket han än dominerar finalen i de sista fyra kapitlen, och ej heller är huvudpersonen hans brorson Sir Damian hur mycket han än älskar Eveline och lider för henne. Romanens skurk hans kusin Sir Randal är den mesta bakgrundspersonen av alla, medan den egentligen enda intressanta karaktären är trubaduren Renault Vidal. I "Redgauntlet" såg vi hur den blinde fiolspelaren Vandrande Ville spelade något av en trubadurroll genom sina nästan omedvetet avgörande ageranden. I "De trolovade" återvänder Scott till sin vana från sina förstlingsverk att ge berättelsens bard en mystisk huvudroll som den som i obemärkt ställning hemligen verkställer alla intriger.

Renault Vidal är försåtlig men icke ond, han ruvar på mord men har fullgoda motiv, och hans olycka är att han i rätt ögonblick mördar fel mänska: i stället för att mörda hjälten mördar han skurken. Därigenom ger han omedvetet hela romanen ett lyckligt slut som aldrig kunnat bli möjligt annars, och för detta straffas han med döden av politiska skäl: Henrik II har inget val med tanke på sin ställning. Därigenom blir denne sällsamme obemärkte huvudperson romanens enda tragiska gestalt, och man minns hellre honom än någon av de andra genom hans gåtfulla dubbelspel och hans egen inre konflikt mellan plikten att fullborda hämnden och önskan att skona den man han beundrar. Samtidigt är det denne tragiske person som ensam ger romanen dess goda humör.

Scott är ingen ordkonstnär som Shakespeare och Goethe men en desto större och framför allt ädlare intrigmakare. Försoningsscenen i slutet mellan pilgrimen och hans fjättrade brorson hade lika väl kunnat uppfinnas av en Shakespeare men aldrig av en Goethe. Och åter visar han i denna roman prov på sin fulländade romanteknik: en utdragen förtrollande början crescenderar allt starkare ju närmare slutet man kommer mot en höjdpunkt som måste ta varje läsare med storm. En liknande formbegåvning hade även Beethoven, som vanligen lyckades just genom sina överväldigande briljanta, dramatiska och härliga finalsatser.

Shakespeare lyckades inte alltid i sina finaler, vi har konstaterat brister i åtminstone "Kung Lear", "Coriolanus" och "Timon av Athen", medan Scott i alla romaner vi hittills har gått igenom inte har misslyckats en enda gång.

Vad är en talismán för något? Den frågan måste varje läsare ställa sig första gången han ställs inför vad som kanske är Scotts mest genialiska verk, och fastän han läser romanen noggrant till slut kan han ändå aldrig riktigt förstå det mysterium som romanens talismán innefattar.

Enligt ordböckerna är en talismán en relik, fetisch eller amulett som medför lycka och beskydd, om den används rätt. En sådan talismán av orientaliskt ursprung kände Scott till att existerade i en skotsk familjs ägo sedan korstågstiden, och mer data än så behövdes inte för att Scott ur detta embryo med sin fantasi skulle framtrolla sin mest färgstarka och exotiska romantiska drömberättelse.

Scott står på höjdpunkten av sin karriär och behärskar sina medel till fulländning. Man varseblir avsevärda förbättringar sedan "Ivanhoe": berättartempot är mycket rappare, handlingen är mycket mera enhetlig fastän huvudpersonerna här är dubbelt så många och skiftande, polyfonin är högt driven och bjuder ständigt på nya överraskningar, och samtliga karaktärer är mera levande än i någon tidigare roman.

Scott är den oöverträffade experten när det gäller att försätta romanhjälten i kinkiga situationer, och i "Talismanen" slår han alla sina egna rekord. Kan man tänka sig någonting mera pinsamt än den arme skottens belägenhet sedan han först med stor möda lyckats bli upphöjd till att bevaka konungens fana, låter sig lockas från sin post av konungens egen kusin, som han avgudar, och hennes ponerade allvarliga belägenhet, finner sig följaktligen bedragen av lättsinniga kvinnor anförda av drottningen själv, återvänder till fanan för att finna den skändad, och måste så slutligen mottaga konungens dödsdom för sin försumlighet utan att ha någon talan och utan att förmå sig till att vara så ogrannlaga som att avslöja sanningen om drottningens nycker? Han döms till döden och räddas blott med största nöd för att senare återfinna sig i en ännu peniblare situation: maskerad som dövstum nubisk slav är han hotad till livet av konungen om han avslöjar sig när han får träffa den kungliga kusinen på tu man hand, och hon känner igen honom, uttrycker äntligen sin av stolthet tidigare behärskade kärlek och uppmanar slaven till att besvara den utan att veta att han måste spela dövstum. Naturligtvis blir hon förbannad på honom varvid den stackars hjältens hopplösa belägenhet knappast blir lättare.

Om romanen hade hetat "Talismanens hemlighet" hade denna titel bättre svarat mot romanens mysterium, som just ligger i talismanens hemlighet. Talismán är ett spanskt-arabiskt ord som i romanen nämns för första gången först i senare hälften av boken i det stora adertonde kapitlet, vari talismanen får sin enda förklaring, som är och förblir ofattbar. Doktor Hakim säger: "Talismanen är sammansatt under en viss ställning av planeterna då de gudomliga makterna är som gynnsammast. Jag doppar den i en bägare vatten och ger det vid den (astrologiskt) lämpliga tidpunkten till patienten som därvid blir frisk." Så långt kan vi följa med, men först därpå följer det verkliga mysteriet: "Sträng återhållsamhet, mödor, besvär, fastor och spåkelser måste iaktas av den vise som använder denna kurmetod. Om han genom vårdslöshet vid dessa förberedelser, genom sin böjelse för bekvämlighet eller sin svaghet för sinnliga lustar, underlåter att under loppet av varje månad bota åtminstone tolv personer förlorar talismanen sin gudagivna kraft, och såväl läkaren som den sista patienten är blottställda för en plötslig olycka och överlever inte året."

I slutet av romanen vill konungen begagna sig av Hakims talisman för att hela Konrad av Montserrat från såret efter finalens stora tornering. Hakim går endast motvilligt med därpå, ty han konstaterar att Konrad är en hal och ful fisk som döden redan markerat. Motvilligt går även stormästaren med på att talismanen får brukas. Vi får aldrig veta om så sker, men det finns skäl att antaga att Konrad får ta del av dess kraft. Vad händer? Jo, stormästaren själv tar livet av Konrad och dör själv. Däri ligger talismanens egentliga ofattbara mysterium.

Vi har redan nämnt den symfoniskt rika polyfonin. Den obligatoriska oskyldigt genomhederliga huvudpersonen, en i sin stridskonst bländande shejk, en galen eremit med ett utomordentligt tragiskt förflutet, en hetlevrad konung med ett temperament som

fyrverkeri, en skrymtande österrikisk ärkehertig som inte spottar i glaset, den vackraste tänkbara drottning full av upptåg och nycker, ett komiskt dvärgpar som i sin dårskap icke är av denna världen och dock genomför romanens viktigaste skeden, en mystisk arabisk läkare som parar visdom med magi, och en dövstum nubisk slav som genom sin exotiska maskering egentligen är romanens mest tilldragande gestalt – kan man sätta fler färger på paletten? Och alla dessa ingredienser vävs samman till en saga som ur "Tusen och en natt" där muslimernas kurdiske sultan Saladin egentligen är den ende som helt bemästrar alla de konstifika situationerna.

Här som i "Ivanhoe" utgörs den enda svaga länken av stormästaren för tempelriddarna. Scotts fördom mot denna orden går här igen in absurdum, men vi förlåter honom, ty vad vore en roman som denna utan en verkligt pepprad skurk?

I bakgrunden kommer det stora historiska skeendet, som vi nästan blundar för bländade som vi är av de agerande personernas färgstarkhet. Rent formellt handlar romanen om grälen mellan det tredje korstågets ledare och anledningen till att detta korståg blev ett fiasko. Men det intresserar oss icke då den orientaliska berusande tillställningen helt lockar oss bort från allt vad tråkig historisk verklighet heter till drömmar om människor som är vad alla människor skulle önska sig kunna och våga vara.

Vi har hunnit fram till "Woodstock", hans utan tvekan mest humoristiska roman. Men dess humor är av sällsamt slag, då den uppträder mot bakgrunden av ett bistert inbördeskrig, tyranniskt godtycke, vanvettig fanatism och de rättrognas hopplösa motstånd mot den överlägsne inkräktaren Cromwell. Oliver Cromwell är romanens huvudperson, porträttet av honom är det starkaste och mest penetrerande, medan den unge skyddssökande konungen den blivande Karl II knappast omfattas helt av författarens psykologiska pensel. Endast en ryggar Cromwell tillbaka för och får honom i den ringaste mån att tappa fattningen, och det är porträttet av den av honom avrättade konung Karl I.

Året är 1652, inbördeskrigen har nyligen avslutats genom Cromwells seger vid Worcester, och Karl I är nyligen offentligen avrättad. Till det gamla medeltida slottet Woodstock (som vi redan stiftat bekantskap med i romanen "Kenilworth") var det bor en gammaladlig konungatrogen familj, kommer tronarvingen Karl II på flykt och finner skydd. Medan han gömmer sig där flirtar han med sin värds dotter och är tämligen oförsiktig, varvid Cromwell själv kommer dit för att fånga honom. Det är romanens intrig.

I centrum för putslustigheterna står den glade dryckesbrodern Wildrake, som är den ende som öppet vågar utmana Cromwell. Det är speciellt två farsscener som är oförlömliga i denna roman. I den första är offret Markham Everard av Cromwells parti, som utsätts för de raljantaste spökerier på det gamla ruskiga slottet. Men varken vi eller Everard vet att spökerierna är arrangerade, och vi kan lika litet som Everard själv förneka att de är övertygande. Men i denna spökeriscen är det i själva verket den nya ordningen under Cromwells militärdiktatur som står fullkomligt handfallen inför forntidens kungliga minnets överväldigande tidlöshet: en tillfällig inkräktarregering förmår ingenting mot den historiska sanningen och dess eviga liegång.

Den andra scenen är mera drastisk. Cromwell och hans knektar och galna präster jagar vad de tror att är Karl II själv omkring på det gamla slottet. De spränger portar så att allting rasar, angriper med bataljonskraft en stackars åldring och två fruntimmer, spränger dynamitarder av misstag så att torn rasar och dödar en av sina egna män och bär sig åt som fullkomliga hysteriska idioter medan den till kung Karl utklädd rojalisten bara retar dem till värre överdrifter. De får honom fast till slut och fatalt demaskerad, varvid Cromwell i sin utomordentliga harm befäller att hela adelsfamiljen skall avrättas inklusive hunden. I denna scen driver Scott så våldsamt med ordningsmakten, Cromwells puritanism, religiös moralfullkomlighet och paranoid maktmedvetenhet att man blir nästan generad och icke vågar skratta högt då hela scenen i all sin vanvettiga farsprakt bara är en millimeter från rena rama hädelseorgien.

Det som döljs under ytan i denna bok är alltför lockande för varje forskare att börja gräva i, och börjar han dra i de alltför påfallande lösa trådändar som finns blir han aldrig klar utan fastnar i härvan. Det skotska konungahuset Stuarts fall genom Cromwell och det fallets anatomi är alltför intrikat och paradoxalt för att någonsin helt kunna utredas ens av en Walter Scott. Karl I:s personlighet, liv och öde vågar han sig inte nära. Han nöjer sig med att låta ett porträtt av monarken skymta, som han låter Cromwell skakas i sitt innersta inför. I förbifarten nämner han att det var skottarna som störtade sitt eget konungahus Stuart när det var som mäktigast och att Cromwell aldrig kommit till makten utan deras hjälp. Han uttalar sig beundrande om Cromwell och låter Karl II framstå som en tarvlig fjant vars intriger för att förföra Alice Lee är närmast pinsamma, medan han dock definitivt står på Stuartarnas sida för deras gladare livsstils skull: man kommer inte ifrån att Cromwell och hans galna präster i romanen ger ett outhärdligt tråkigt intryck som människor.

Kanske romanens starkaste trend är den nostalgi som den gamle Henry Lee ger uttryck åt genom sitt ständiga sökande av tröst hos den gamle Will Shakespeare, som i sin livsglädje framstår som det Stuartska konungahusets yttersta berättigande och stödclipa. Men denne Henry är en trött gammal man som bara lever i det förflutna. Han är så gammal i sin envisa rojalism att man med en viss oro måste fråga sig om Walter Scott efter drygt tio års romanförfattande vid 55 års ålder redan kunde känna sig så gammal?

Låt oss nu kasta en blick på Scotts sagolika ekonomi. Dess ruin börjar egentligen redan i och med att han inköper Abbotsford så tidigt som 1811. Redan då är hans affärskompanjoners solvens allvarligt krisartad och betänklig, och endast "Waverleys" utomordentliga framgång berättigar en bibehållen optimism. Scott gör själv icke situationen bättre genom att han ständigt tigger sina kompanjoner om förskott på ännu oskrivna romaner för att finansiera byggandet av sitt sagolika slott, och man frågar sig oroligt hur en så sund själ som Scott kunde vara så blind för herrarna Ballantynes och Constables definitiva instabilitet. Det finns bara en förklaring: Scott var ingen affärsman.

När "Redgauntlet" skrivs når Scotts karriärs hausse sin kulmen. Abbotsford blir färdigt 1824 och invigs med en hejdundrande fest, och Scott är väl tillfreds med sina författararvoden på 10,000 pund om året förutom sin lön som domare på 1600 pund om året. Men när "Woodstock" skrivs krossas den ständigt växande springfloden av välgång mot den alltför reella verklighetens skarpa klippstrand. Den store hasardspelaren Scott har under 14 år ständigt tagit ut vinster i förskott för att öka insatserna på nästa spel viss om dess vinster, och vinsterna har hela tiden infunnit sig, varför Scott ständigt ökat insatserna och därför även ökat förskottslånen. Ballongen måste förr eller senare spricka. Ingen spelare kan vinna i all oändlighet. Kring årsskiftet 1825-26 faller herrarna Constable och Ballantyne och drar Scott med sig i fallet som deras delägare med skulder på 130,000 pund, en oerhörd summa på den tiden, som väl ungefär skulle motsvara en bankrutt som Ivar Kreugers i våra dagar.

Som bomben i "Woodstock", som sprängs av misstag och blott lösgör en sten ur stenborgen, dock kommer ett helt torn att rasa som stått i 500 år, så behövs det icke mer än ett nålstick för att hela Scotts ofantligt uppblåsta ekonomiska ballong på en sekund skall förvandlas till en färdig trasa.

Påfrestningarna blir för mycket för Scotts franska hustru, som dör några månader senare efter ett nästan 30-årigt lyckligt äktenskap med barn och allt.

Den stora bankrutten, en av det århundradets värsta, och hustruns bortgång som direkt följd, är det enda stora och uppseendeväckande som någonsin händer i Scotts liv. Denna katastrof, som skulle ha knäckt en Goethe, som knäcktes av mindre, lämnar dock Scott lika fullkomligt oberörd som om han var en vaktpost utanför Buckingham Palace. Man vill hjälpa honom, han erbjuds en check på 30,000 pund som han avvisar, emedan han vill klara skulden själv. Och det enda han gör är att han sätter sig ner och börjar skriva.

Alla respekterar hans ärlighet, ingen tvivlar på att han med sin penna med åren kan skriva ihop till täckandet av skulderna, och han beviljas därför full kredit. Han får bo kvar på Abbotsford och behöver inte ändra på sin livsföring. Så det enda egentligen som konkursen för med sig som en förändring är att hans hittills väl dolda anonymitet som författare ej längre kan bevaras intakt. Genom att konkursen är offentlig blir hans namn offentligt i förlagets affärer, och hans inkognito som författare avslöjas i februari 1827. Samtidigt misslyckas operationerna på den leversjuka Beethoven varvid dennes nära förestående död blir oundviklig.

Scotts lysande liv i obemärkthet har efter en tolvårig författarbana utan motstycke förvandlats till en offentlig tragedi som under de återstående fem åren ständigt skall bli allt tristare och mera ödslig. Men han fortsätter att skriva, som den gamle besegrade soldaten som av dummaste envishet blott beslutar sig för att stupa på sin post.

Och det arbete han närmast presterar är kanske hans märkligaste och åtminstone hans mest omfattande. Det är den gigantiska biografien över Napoleon, en dokumentär skildring som i sin saklighet knappast tilltalar en läsare av förströrelselitteratur men som i sin realism, detaljrikedom och utförlighet saknar motstycke.

Boken är digrare än Tolstojs "Krig och fred". Han börjar med att ta upp Frankrikes deltagande i amerikanska frihetskriget och analyserar utförligt den franska aristokratins förhållanden, varpå han tar i tu med den franska revolutionen. Hans grundinställning till revolutionen är kritisk, han försvarar icke adelns förfall men angriper dock jämlikhetsidéen, revolutionens bärande kraft, såsom onaturlig, då ingen människa är lik en annan utan varje mänska måste av naturen vara lika överlägsen somliga som underlägsen andra. Med Scotts resonemang skulle även det indiska kastsystemet kunna försvaras.

En intressant detalj i hans revolutionshistoria, som i inlevelse överträffats och kommit i skymundan av Carlyles, är, att han tycks känna till omständigheterna kring Ludvig XVII:s, kronprinsens död, då han preciserar denna till den 8 juni 1795, varvid de gräsligaste tänkbara omständigheter citeras från ögonvittnen, som faktiskt är övertygande genom sin alltför realistiska naturalism. Med samma skoningslösa realism trampar han på Robespierres grav, mannen, som 1785 prisbelöntes för sin uppsats för avskaffandet av dödsstraffet och som sedan sände alla sina vänner till giljotinen.

Själva Napoleonbiografien är i huvudsak uttömmande. Det historiska verket är ej litterärt men synnerligen utförligt, och det gives näppeligen en mera grundlig pedant än Scott som befattat sig med monstret Napoleon med samma idoghet, vilket man kanske kan förstå mot bakgrunden av att de var födda på samma dag. Om Napoleon var ett monstrum av makt så är Scotts krönika om honom ett därtill väl anpassat monstrum av saklighet; och lika överväldigande som Napoleon är som personlighet genom sin oemotståndligt tragiska storhet, lika överväldigande är Scotts historiska arbete genom sin så gott som totala sakkännedom, som torde göra det outhärligt för varje Napoleonforskare.

Det kanske mest intressanta med Napoleonbiografien är de många mycket snabbt skisserade men lika omedelbart träffande porträtten av de många bifigurerna som Gustav IV Adolf, Fouché, hertigen av Orléans, Moskvas guvernör Rostoptjin med flera. Blixtnabbt passerar deras porträtt förbi med en sådan skärpa att vi kommer att tänka på Sallustius, om vilket höga föredöme Scotts sätt att skriva historia på för övrigt mest liknar. Och starkast är de många glimtarna bakom förlåten för Napoleons egen personlighet, som när han i Warszawa efter den ryska katastrofen helt och hållet avslöjar sig och gör bort sig utan att ana det själv.

Kritiska röster har höjts mot vad som kan kallas naturalistiska utsvävningar i historiska arbeten, att man alltför ingående skildrar en historisk sannings ohyggligaste fasor, och för sådan kritik faller alla skönlitterära historiska författare som Scott, Svetonius, Schiller och till och med Carl Grimberg, (som faktiskt blivit censurerad i den senaste upplagan av "Svenska folkets underbara öden",) men sådan kritik är

vetenskapligt bigotteri som ej tar hänsyn till litterära kvaliteter som just "naturalismer", som i lämpliga doser måste betraktas som en kvalitet och som endast i övermått kan kallas för "frosseri i det äckliga".

Från denna kritik går ett arbete som Carlyles om den franska revolutionen fullständigt fri emedan här den historiska sanningen underordnats det litterära greppet. I motsats till Scotts arbete är Carlyles icke ett exakt och totalt redogörande av fakta, utan det är ett fullständigt litterärt arbete i historisk förklädnad. Carlyle har skildrat revolutionen så som han subjektivt själv hade upplevt den om han hade fått vara med, och det greppet är för litterärt för att kunna kritiseras. Scott upplevde själv Napoleon, under 20 år umgicks han dagligen med generalen, förste konsuln och kejsaren genom nyheterna från Europa, och hans arbete om Napoleon börjar egentligen så fort Napoleons stjärna definitivt slocknar vid Waterloo då barden skriver en dikt om slaget. Just för att Scott om någon verkligen kände och förstod Napoleon är hans arbete om politikern desto mer beundransvärt genom sin totala saklighet. Inte ens vid det förödande slaget vid Berezina förråder Scott den minsta skymt av känsla för Napoleons öde, utan hans öga är lika torrt, hans oberördhet är lika total och hans självbehärskning inför katastroferna är lika fulländat nykter som Napoleons egen var.

Däri ligger en gåta vars svar vi finner i Scotts eget öde. Det är den totala ekonomiska katastrofen av 1826 som direkt slungar ut Scott på det stora arbetet om den störste frihetskämpen av alla, den mest inför ödets hårdhet behärskade av alla och den ensamaste av alla. I Napoleons exempel finner Scott tröst och styrka i hans oberördhet inför motgången och i hans lugna accepterande av ödets dom. Inom loppet av två år föds den romantiska erans tre största giganter: Napoleon 1769, Beethoven 1770 och Walter Scott nio månader senare samma dag som Napoleon 1771. Det har sagts att Goethe ensam överlevde alla de romantiska pionjärerna Byron, Keats, Shelley, Beethoven, Schubert, Hoffmann med flera, men Scott överlevde Goethe med ett halvår, den poet som han hade inlett sin karriär med att tacksamt översätta. Ossian betydde lika mycket för Goethe som för Napoleon, som mera uppskattade varandra än vad deras samtid uppskattade dem, och de var inte ensamma om sitt svärmeri, som delades av en hel värld, för Ossian, vars egentliga inkarnation var den siste barden Walter Scott, den dittills störste idealisten inom litteraturen.

Som post scriptum till korandet av Scott till sin tids varmaste idealist kan vi även nämna något om hans religion, om han hade någon. Han skrev faktiskt två religiösa uppbyggelseessayer vid ett tillfälle utan att ämna dem för publicering. Av dessa är den andra av intresse. I en reflektion över den första psaltarpsalmen försvarar han den naturliga fromheten mot hyckleriet, den kalla cynismen och varje tänkbar form av förakt och hån mot allt vad religion heter. Scott hade många likheter med Tolstoj men blev aldrig en religiös förkunnare som denne och undanbad sig alla anspråk på att mena sig veta något om religion. Desto ömmare var hans känsla för allt heligt inom alla religioner, och han tålde icke något nedsättande uttalande om något religiöst som någon därom okunnig gjorde sig skyldig till.

När den gamle ruinerade barden åter griper tag i sin lyra blir det för att stämma upp en svanesång av överraskande slag. Hans levnads höst har börjat, och han vet att han ej har många år på sig. I all sin världsberömmelse står han helt allena med sin lyra. Och vad hör vi från den av gudarna hårt och orättvist slagnes mun? Hans första litterära verk efter katastrofen är naturligtvis en grekisk ödestragedi.

Det är ingen slump att han för första gången tar namn i sin mun som Oidipus och Orestes när han stämmer upp den höga sorgesången om "Höglandets änka". Men vad som överraskar oss är att författaren plötsligt har en helt ny stil.

Berättelsen är endast femtio sidor kort och fördelad på den klassiska formeln fem akter kallade kapitel. Likväl rymmer denna korta historia mer än de flesta av hans långa romaner.

Det nya i hans stil består i den häpnadsväckande komprimeringen. Inte ett ord skrivs som ej hör till handlingens kärna, och inte ett ord sägs som ej hör till den vederbörande personens innersta personlighet. Dramats personer är lika få som i en tidig tragedi av Aiskhylos: modern, sonen, budbäraren (en präst) och den soldat som ej förekommer utom för att genast mördas.

Tragedin är moderns medan alla de andra är hennes offer. Hon lever helt i det förgångna som änka till en högländsk rövarhjärte, och den idé som styr hennes liv är att hennes son måste gå i faderns farliga fotspår. Men sonen är realistisk och tar värvning i den amerikanska armén mot fransmännen för att skapa sig ett hjälterykte som bättre kan accepteras av den nya tiden. Modern förfasas över att sonen därigenom skall kämpa för det Stuart-fientliga konungahuset Hannover och beslutar att icke sky några medel för att kvarhålla sonen över hans permissionstid, vilket hon naturligtvis lyckas med.

Hur katastrofen sedan gestaltar sig kan endast en Walter Scott med bibehållen jämvikt berätta. Vare det nog sagt att han är pålitlig nog att även efter egna privata katastrofer lugnt kunna fortsätta överträffa sig själv som om ingenting hänt. Ändå kan vi inte låta bli att i någon mån i ankans ödsliga öde utläsa något av Scotts egna sinnesstämningar inför sin egen höstsituation.

Den nye Scott upphör icke att förvåna oss. Han fortsätter sin nya kärva, komprimerade stil i "Läkarens dotter" från 1827 som liksom "Höglandets änka" är en ödesroman. En ensam ogift och rik ung kvinna lever ett tämligen isolerat liv som hon ägnar åt alltför filantropisk verksamhet. Få kommer henne nära, och ingen anar hur denna kvinna har älskat och hur endast den store indiske fursten Hyder Ali en gång omkring 1780 avgjorde hennes liv. Om han gjorde det till hennes fördel eller nackdel är väl vad hon alltid grubblar över i ensamma stunder.

Fastän romanen enbart forskar i hennes öde är hon blott en bakgrundsfigur medan den riktige huvudpersonen är den hon älskar – en bortbyting kallad Richard Middlemas. Och det är hans öde som är bokens verkligt intressanta.

Han föds av en okänd utländsk kvinna som med åren visar sig vara portugisisk judinna. Barnet lämnas i läkarens vård medan kvinnans hårde far hämtar henne med våld, skiljer henne från det oäkta barnet och senare aldrig vill ha något med hennes barn att göra. Fadern till barnet är en ansvarslös militär som ger läkaren pengar för att läkaren skall ge gossen vad namn han vill och själv uppfostra honom. Därigenom får gossen till efternamn namnet på den håla han får växa upp i tillsammans med läkarens dotter.

Ett barn som är sin moders vanära och måste växa upp utan egna föräldrar och aldrig har fått känna sig önskvärd måste bli ett problembarn. Den unge Richard Middlemas är grann och vild och äventyrlig precis som en annan Brontëisk Heathcliff, och man förstår så innerligt väl hur läkarens dotter blott kan älska honom och icke sin andre friare, den ordentlige blivande läkaren Hartley. Middlemas och Hartley studerar båda till läkare hos deras tillbeddas fader, och konflikterna mellan dem börjar tidigt. Richard vet hur mycket bättre Hartley förtjänar hennes lycka än han själv som är född olycklig, och det är väl den innersta anledningen till att Richard ständigt kastar sig utför på halsbrytande äventyr med livet som insats. Hartley är inte mindre ädel än att han ständigt följer efter för att upprepade gånger rädda Richards liv. Dock följer Marmion Grey, läkarens dotter, ständigt efter Richard och ej efter Hartley.

Omsider hamnar de alla tre i Indien, var avgörandet slutligen sker genom den store Hyder Alis initiativ. Man kan verkligen fråga sig hur rättvis den store Hyder Alis dom över Richard är. Det är dock klart att hans död endast gläder en enda person, och det är den fala drottningen Begum, vars glädje enbart är svartsjuk skadeglädje. Och ändå får icke Hartley sin tillbedda Marmion Grey, som hellre fortlever ogift än upphör med att vårda minnet av den vilde, obändige självdestruktive Richard. Domen över Richard framstår inte som mindre oberättigad genom det fasansfulla sätt på vilket bokens hjälte avrättas.

Scotts realism blir alltmera driven ju närmare sin egen nutid han kommer. Tidigare har hans personer varit självlysande av vital färgstarkhet och kraft, men numera har de ingenting att säga till om gentemot ödet, som ensamt håller alla i sin hand. I sin ständiga flykt från sitt eget öde kommer Richard bara ständigt närmare sin egen undergång, som drabbar honom just i hans livs största triumf. I sina outtröttliga insatser för att rädda både Marmion och Richard från deras öden smider Hartley bara sitt eget öde hårdare om halsen, och just Richards undergång, som om något borde jämna vägen för honom, beseglar Hartleys eget öde. Medan Marmion, genom att ständigt lydigt följa med sitt öde och icke frukta någon livsfara på sin strävan efter att få dela Richards öde, ensam klarar av sitt öde och överlever sina bågge friare.

Samtidigt som detta väl är den första läkarromanen är det den första anglo-indiska romanen. Man måste häpna inför den indiska lokalfärgprakt som Scott här uppenbarar för oss långt före Kipling och utan att ha varit där själv. Sitt stoff fick han genom personliga samtal med människor som direkt upplevt den verklighet som han som författare såg det som sin plikt att föreviga. Han lyckades därmed i alla sina bästa romaner och även i denna, vars klassiska behärskning ger ett ytligt intryck av naken torftighet som dock gömmer sådana universum av känslor, lidanden och själstormar under ytan och mellan raderna.

Styrkan i "Den vackra flickan i Perth" ligger i den enastående kontrapunktiken. Omkring mordet på Skottlands kronprins anställt av hans mäktige farbror bygger Scott upp en intrikat väv av enastående bredd och rikedom bestående av ett myller av olika öden som alla blir beroende av varandra. Förutom den vackra flickan i Perth själv, en viss Catherine, dotter till Simon Handskmakaren, runt omkring vilken skönhet alla romanens personer träder sin ödesdans, har vi hennes fästman par préférence, den präktige Henrik Smed, som också slutligen får henne efter komplikationer in absurdum, hans rival den unge klanledaren Conachar, romanens mest tragiska person, hans rival nummer två den unge kronprinsen David, som man aldrig har en aning om att skall mördas förrän han redan ligger nästan levande begravd, dennes färgstarka sällskap bestående av Sir John Ramorny med den avhuggna handen, vars avhuggenhet blir romanens intrigers primus motor, den fnittrande sadistiske läkaren Henbane Dwining, som lurar alla, den förskräcklige busen och lejde mördaren Bonthron, som bara är mänsklig i berusat tillstånd, och vidare den vekhjärtade gråtmilde konungen Robert III, hans mäktige broder som styr honom i allt utan att kungen är medveten om det, den Svarte greven Douglas, den ende helt nyktre politikern i handlingen, den löjlige skälmen Oliver Proudpute, som av misstag mördas för sin godtrogenhet, de flertaliga bigotta representanterna för det heliga ståndet, som endast kan kompromissa med sin tro om de får pengar för det, och den kanske mest oemotståndliga av dem alla – den främmande sångarflickan Louise, som i sin fattigdom och utstötthet dock blir berättelsens deus ex machina i vanlig Scottsk stil, då hon är denna romans trubadur som sköter om den yttersta nervtråden. Varje person har sin egen roman att bidra med i denna storartat komplicerade väv av romantiska öden och scenerier, förvecklingar och tragedier.

Det nya i denna medeltidsroman från omkring 1385 är att vi ej är medvetna om tiden. Visserligen är de primitiva råheterna sådana att de aldrig skulle ha platsat i 1700-talet och att de till och med överträffar alla Scotts värsta råheter hittills, (den stora slutstriden där alla dör eller såras dödligt utom en överträffar till och med "Quentin Durward",) men bortsett från det så är händelserna, intrigerna och människorna sådana att de verkar hämtade direkt ur tidlösheten. Visserligen är scenen Skottland och till och med Perth, och på sitt sedvanliga sätt gör Scott den miljö han sätter in sina människor i sanningstrogen, levande och övertygande i minsta detalj, men ändå spränger polyfonin alla ramar för tid och rum. Hur är detta möjligt? Svaret på frågan kan endast ligga i det att Scott här mera mästertligt än någonsin lyckats ge en mera sammangjuten helhet åt en mera mångfacetterad härva av intriger än någonsin.

Hela handlingen utspelar sig under några få veckor. Vid mitten av romanen, då peripetin inträder med mordet på den stackars intet ont anande eller förtjänande Oliver Proudfoote, har knappast ännu ett dygn av handlingen passerat. Först mot slutet börjar veckorna gå, och den egentliga handlingen, som inleddes med sista dagen före fastan, avslutas med Palmsöndagens väldiga bataljmassaker. Därmed är dramat fullbordat.

På något mystiskt sätt, trots de olika dagarna, miljöerna, intrigerna, personerna och orterna, så har Scott här uppnått "tidens, rummets och handlingens enhet" och det på ett så ytterst mästerligt och komplicerat sätt att vi mycket väl kan förstå att Balzac satte denna roman högst av alla Scotts romaner.

Innan vi nu går igenom hans sista romaner, så låt oss besinna vad vi nu egentligen har varit med om i detta det största kapitel som i dessa essayer hittills har ägnats en författare. Vi grep oss an med Scott fulla av denna tidens vanligaste fördomar mot honom såsom en typisk pojkboksförfattare som bara skrev för pengar. Vad fann vi? En författare som man icke kunde släppa förrän man läst alla hans romaner, vilka hittills har hållit varenda en och det bättre än någon av Goethes romaner. I studierna av Scotts uppseendeväckande ekonomi fann vi att han faktiskt ruinerade sig på sina böcker i stället för tvärtom. De som gjorde sig förmögenheter på hans böcker var de som tog över rättigheterna efter hans död. Det är riktigt att han utsög sina förläggare på förskott in absurdum för att kunna bygga färdigt sitt slott Abbotsford, men detta hem stod färdigt 1824, och från och med då var hans anspråk på livet slut, han hade fått vad han ville, hade allt och begärde inte mer. Han begärde inte då mer än vad böckerna naturligt inbringade honom, och likväl var det först 1826 som ruinen ägde rum helt utan hans egen förskyllan och enbart på grund av hans förläggares slarv. Han hade inte behövt ta sig an deras skulder på 130,000 pund men gjorde det för att han var en gentleman. Av samma anledning tackade han nej till en vänskapsgåva på 30,000 pund, vilket rent praktiskt måste betraktas som urbota dumt.

Goethe har ända sedan sin död haft rykte om sig att ha varit den störste skalden efter Shakespeare. Efter att ha gått igenom 23 av Scotts 28 romaner måste vi ifrågasätta detta, då varenda en av dessa romaner har överträffat alla Goethes verk på alla sätt utom rent språkkonstnärligt. Goethe förblir stor och i sitt slag oöverträffad som poet, men alla som griper sig an med Scott lika fördomsfulla och okunniga som vi måste omsider vika oss för det faktum att Scott är den större författaren.

Före honom var romanformen en föraktad underhållningsgenre för gamla fröknar. Hans stora gärning ligger däri att han har gjort den av honom själv uppfunna historiska romanen till en litteraturform lika klassisk som Homeros, som kanske är den enda skald som Scott rättvist kan jämföras med. Och det är få författare efter Scott som har levt upp till Scotts nivå. Författare som Victor Hugo, Charles Dickens, Dostojevskij, Tolstoj, den i år bortgångne Robert Graves och flera andra har överträffat honom i formatet men knappast kunnat återge den romantisk-dramatiska realism som Scott skapade och som en okunnig och orättvis eftervärld sedan dess alltmer har glömt bort. Vi har funnit, att den store okände, som utgav Waverley-romanerna utan att kännas vid dem, fortfarande 150 år efter hans död är större och mera okänd än någonsin.

Hans romaner kan uppdelas i två kategorier: de historiska romanerna och de egentliga Waverley-romanerna, som alla tilldrar sig under hanoveranskt 1700-tal i Skottland. En kronologisk uppställning av hans romaner skulle se ut så här:

		Tid	plats	politisk huvudperson
1.	Greve Robert av Paris	(27) omkr. 1090	Konstantinopel	Alexios I Komnenos
2.	De trolovade	(20) 1100-talet	Wales	Henrik II
3.	Talismanen	(21) 1100-talet	Det Heliga Landet	Rikard Lejonhjärta
4.	Ivanhoe	(10) omkr. 1200	England	Rikard Lejonhjärta
5.	Det farliga slottet	(28) omkr. 1300	Skottland	Robert Bruce

6.	Den vackra flickan i Perth	(25)	omkr. 1400	Skottland	Robert III
7.	Quentin Durward	(17)	1400-talet	Frankrike	Ludvig XI
8.	Anna von Geierstein	(26)	1400-talet	omkr. Schweiz	Ludvig XI
9.	Klostret	(11)	1500-talet	Skottland	Maria Stuart
10.	Abboten	(12)	1500-talet	Skottland	Maria Stuart
11.	Kenilworth	(13)	1500-talet	England	Elisabeth I
12.	Nigels äventyr	(15)	omkr. 1620	England	Jakob I
13.	En saga om Montros	(9)	omkr. 1640	Skottland	Karl I
14.	Woodstock	(22)	1652	England	Cromwell
15.	Peveril av Fjället	(16)	omkr. 1660	England	Karl II
16.	Fanatismen	(5)	omkr. 1680	Skottland	Karl II
17.	Bruden av Lammermoor	(8)	omkr. 1700	Skottland	Wilhelm III av Oranien

De egentliga Waverleyromanerna :

18.	Waverley	(1)
19.	Guy Mannering	(2)
20.	Fornforskaren	(3)
21.	Den svarte dvärgen	(4)
22.	Rob Roy	(6)
23.	Midlothians hjärta	(7)
24.	Piraten	(14)
25.	St. Ronans brunn	(18)
26.	Redgauntlet	(19)
27.	Höglandets änka	(23)
28.	Läkarens dotter	(24)

Den som stjal föreställningen i "Anna von Geierstein" är änkedrottningen av England Margareta av Anjou, den olycklige Henrik VI:s gemål. Först när hon uppträder i katedralen i Strasbourg i det tjugofjärde kapitlet, när två tredjedelar av romanen passerat, tar händelserna fart och blir av verkligt intresse. Den politiska tragedin handlar sedan om denna tragisk-heroiska fransk-engelska drottningens sista kamp och sista storpolitiska nederlag. Hennes försök att få Frankrike och Burgund allierade mot det usurpatoriska engelska konungahuset York stupar mot Ludvig XI:s förbund med Edward IV och hertigen av Burgunds definitiva nederlag. Hennes smärta och nederlag är denna romans nyckel. Shakespeare inledde sin skådebana med den stora tetralogin om Henrik VI och Richard III, men i denna sin största skådespelscykel fullbordar han aldrig änkedrottningen Margaretas liv och öde. Det gör i stället Walter Scott i "Anna von Geierstein" och det i en fullt godtagbar stilenlighet som passar som hand i handske på Shakespearediktarens lysande föredöme.

För övrigt bär romanen vittne om Scotts småningom vissnande ålderdom. Han dröjer med förkärlek alltför ihållande vid Anna von Geiersteins gäckande gestalt omsvärmad av otroliga legender som aldrig får någon förklaring, medan den verkliga huvudpersonen är hennes far Albert von Geierstein, som utklädd till ominös svart munk står för romanens alla avgöranden. Liksom i "Ivanhoe" och "Kenilworth" förekommer det här för ovanlighetens skull inte en enda skotte, utan det romantiska heroiska Skottland med dess högländare får i stället ersättas av Wilhelm Tells förträffliga landsmän. Den starkaste tendensen i romanen är hyllningen till den schweiziska friheten, som när den kränks hämnas gruvligt och ordentligt. Den hemska Vehme-organisationen, en sorts medeltida föregångare till såväl inkquisitionen som 1700-talets hemliga ordenssällskap, utgör med sina maffiametoder i denna roman en sällsam ingrediens, vars fanatiska och oresonliga ondska för Scotts humana penna är något helt nytt som vi ej helt kan förlika oss med. Det är svårt att få det klart för sig om Scott beundrar den eller fördömer den. Även för övrigt finns i denna roman en påfallande portion skräckromantik: den vilda borgen i bergen,

dess vilda invånare och deras otroligt vilda och övernaturliga bakgrunder inger oss samma atmosfär som Mary Shelleys roman "Frankenstein".

I kontrast mot detta lyser drottning Margaretas fader konung René av Provence av drastisk humor och levnadsglädje. Denne 80-årige konung dansar omkring som en Bacchus och intresserar sig bara för sång och bardalek, och inte ens hans enda dotters död och hans rikets undergång förmår dämpa hans musiska glädje. Är det denne gamle skälm som i denna roman mest är ett uttryck för Scotts eget hjärta? Dock är denne narraktige och totalt verklighetsfrämmande konung som lever högt på ingenting utom sina egna idéer denna romans enda person som icke alls är tragisk.

"Greve Robert av Paris", Scotts näst sista roman, är tyvärr ytterst svår att få tag i. Då vi hittills ej har lyckats i våra bemödanden därom, så låt oss kasta en blick på en av de romaner som vi ej tidigare hade tillgång till men sedermera fått.

"Den svarta dvärgen" är hans fjärde roman efter "Fornforskaren" och före "Old Mortality" eller "Fanatismen" som den döpts till på svenska. "Dvärgen" tillhör den egentliga Waverley-serien medan "Old Mortality" är hans och kanske världslitteraturens första riktiga historiska roman. Låt oss med denna dvärg slutbehandla Waverleyserien och bjuda den avsked.

"Dvärgen" är ett av Scotts mest gripande människoporträtt. Huvudpersonen föds till en glänsande förmögenhet och trolovas tidigt med en idealisk brud, när hans olycka blir att han stannar i växten och blir dvärg. Genom en olycklig duell kommer han tillfälligt i fängelse, genom byråkratiska intriger förlängs fängelsevistelsen så att hans bästa vän hinner gifta sig med hans brud, varpå huvudpersonen, när han slipper ut ur fängelset, är en färdig misantrop som i förtvivlan tar avstånd från allt mänskligt och blir en illa beryktad eremit i ödemarken.

Men detta mänskliga missfoster och monster, som bara andas hat och icke kan uthärda något mänskligt sällskap, förblir dock mänskligt god innerst inne, och romanen handlar om alla hans välgärningar som ständigt överträffar sig själva. Han förbannar envar som uppsöker honom men blott för att senare i hemlighet hjälpa honom. Klimaxen uppnås när dvärgen till slut stiger in i en kyrka och hindrar ett olyckligt bröllop från att äga rum, varpå efter att ha räddat en vacker brud från den värsta tänkbara tragedi dvärgen ensam är mänsklig nog att i medlidande med brudens tilltänkta öde fälla tårar över situationen: missfostret och den galne mänskohataren har därmed visat sig mera uppriktigt mänsklig än någon av de socialt högt uppsatta medborgare som försökte genomdriva bröllopet mot brudens vilja. Monstrets goda hjärta kontra socialt etablerade människors omänsklighet blev sedan det tema i vars utveckling Victor Hugo nådde sin högsta storhet.

Den lilla romanen är typisk för Waverleyserien: handlingen är lokal, huvudpersonerna är skarpt inskränkta i sina egna lokala intressen, berättelsens glädje är större än dess värde då dess struktur egentligen är väldigt banal, och endast det centrala varma mänskliga hjärtat, som här klappar hos den vanskapte, ger sagan evighetsvärde. Avståndet från Skottlands begränsade horisont och provinsialism till de senare historiska romanernas enorma bredd i persongalleriet, de internationella skeendena och det väldiga historiska perspektivet, är oändligt. Likväl är det i de formellt mycket begränsade Waverleyromanerna som man nog kommer Scotts eget hjärta närmast.

Morfadern i "Morfars sagor" är Scott själv, som berättar sina sagor för sin unge och sjuklige älskade dotterson John Hugh Lockhart. Det mest påfallande med denna Scotts personliga historia om Skottland i tre volymer är att den är författarens största publikframgång efter "Ivanhoe". I den första volymen berättar han om William Wallace, Robert Bruce och den skotska medeltidshistorien, ett område som han var expert på. Det är samma historier som han som ung berättade i sina episka dikter "Marmion", "Sjöfröken", "The Lord of the Isles" och andra och som han skördade sina första lagrar

med. Han går dock icke närmare in på Wallaces personlighet, detta Skottlands mest heroiska, tragiska och legendariska ämne, utan nöjer sig med att hålla sig till vedertagna fakta.

Han fortsätter därmed i den andra volymen, som behandlar den skotska renässansen under Maria Stuart och de senare konungarna Stuart i London, för att i den tredje delen nästan enbart ägna sig åt Charles Edward och skedet omkring 1745 och den slutliga skotska resignationen inför samarbetet och unionen med England.

Sagorna är lättlästa och inspirerade och berättade av deras ämnes största fackman. Fastän de enbart rör Skottland utgör de dock lika god lektyr för alla andra nationaliteter även. Den senaste svenska översättningen är typiskt nog från mitten av 1800-talet och får ej lånas hem från biblioteken. Ändå är dessa enkelt berättade historier kanske den bästa skotska historia som har skrivits och kanske den för den på Skottlands öden nyfikne mest uttömmande, koncentrerade och på väsentligheterna inriktade och därför mest omistliga berättelsen om Skottland.

I sin essay om Walter Scott nämner Frans G. Bengtsson romanen "Peveiril of the Peak" liksom i förbigående som en av hans mindre betydande romaner. Den är skriven direkt efter "Nigels äventyr" och före "Quentin Durward", som Bengtsson ansåg vara Scotts bästa roman; men vid en närmare läsning kan man nog ej utan vidare avfärda "Peveiril" som någon sämre tillställning än vanligt.

Titeln "Peveiril av Fjället", som den heter på svenska, får oss genast att misstänka att den handlar om någon enslig högländare som bor högst uppe på något ödsligt fjäll av någon ödesmättad anledning. Så är icke alls fallet. "Fjället" är ett litet berg ungefär 600 meter högt som ligger i Derbyshire, var det ligger ett herremanssäte som innehas av familjen Peveiril alltsedan Vilhelm Erövrarens dagar. Romanen handlar om den förste Peveirils ättlingar på Karl II:s tid.

Det är ingen liten roman. Till omfånget är den större än någon av Scotts andra engelska romaner, och den har en märklig formfulländning att påvisa: precis liksom "Ivanhoe" är den tydligt markerad i fem olika akter, där den första tilldrar sig i slottet i Derbyshire, den andra, den intressantaste, tilldrar sig ute på Isle of Man mitt mellan Skottland, England, Wales och Irland, den tredje åter utspelar sig i Derbyshire och de sista två i London. Persongalleriet är också mera nyansrikt än i någon annan av hans engelska romaner: förutom huvudfiguren konung Karl II själv, storslaget avporträtterad, och hans vällustiga hov med lakejen Chiffinch som nöjesminister och en ny hertig av Buckingham som providör-sutenör, så har vi den gamle puritanen Bridgenorth, en patetisk fanatiker, och hans hulda dotter Alice, hennes älskare Julian Peveiril och hans hårt prövade fader, Julians gode vän earlen av Derby, och de kanske tre viktigaste personerna: den mefistofeliske mr Christian, Karl I:s pensionerade dvärg Sir Geoffrey Hudson och den dövstumma flickan från Man som kallas Fenella, romanens och en av Scotts allra mest fascinerande kvinnofigurer.

Gamle Bridgenorth och gamle Peveiril har alltid varit goda vänner, men den förre är puritan och den senare är rojalist, och brytningen mellan dem uppstår när puritanen får veta att en nära väninna till Peveirils fru av rojalistiska skäl låtit avrätta en man som uppträtt puritanskt. Gamle Bridgenorth råkar vara säker på att mannen avrättades oskyldig, och när hans väns fru ändå beskyddar mörderskan tar han avstånd från familjen. Likväl är han senare så pass tolerant att han låter unge Julian Peveiril uppvakta sin dotter Alice.

Namnet på den orättvist avrättade puritanen är William Christian hemma från ön Man. Från det ögonblick som detta namn nämns och konflikten mellan de gamla vännerna inleds på grund därav förblir romanen oavslutligt spännande till slutet; och det är enbart denne mördade William Christian och hans överlevande hämndlystne broder Edward Christian som står för hela spänningen.

Den fjärde akten tilldrar sig i London och slutar med Julian Peverils inkastande i Tower var han lär känna den pensionerade dvärgen och även börjar komma närmare den dövstumma Fenellas hemligheter. Den femte akten handlar sedan uteslutande om hertigen av Buckinghams stora sammansvärjning mot sin välgörare konungen själv. Denna sammansvärjnings primus motor är egentligen Edward Christian själv utan att hertigen ens är medveten om det. Som en Mefistofeles väver denna gåtfulle äventyrare skickligt in alla romanens huvudpersoner i sina finurliga garn utan att dessa riktigt fattar hur det går till. Naturligtvis räddas hela situationen till slut av den förträfflige monarkens vidsynthet, tolerans, kvinnokänedom och fryntlighet. Fastän hertigen verkligen stämplat mot konungen fritages han från alla misstankar medan endast Edward Christian bestraffas genom landsförvisning utan att han har fått sin rättvisa hämnd. Med honom följer naturligtvis romanens huvudattraktion Fenella bort från England till främmande länder.

Denna familj Christian från Man är en verklig familj som sedan medeltiden utmärkt sig för att försöka handla rätt och få fan för det. En mr Christian halshöggs under Tudortiden varefter det bevisades att han varit oskyldig. Den i denna roman avrättade William Christian förskaffade sig sin välgörerskas hat när han för att rädda hennes liv undan Cromwells puritaner satte henne i fängsligt förvar. Utan att förstå att han därigenom räddat hennes liv låter hon senare avrätta honom. Och även Edward Christian har egentligen helt rätt i sin åstundan att återupprätta sin mördade och vanärade broders minne men tvingas till slut orättvist i landsflykt för sina bemödanden medan hertigen inte ens får en knäpp på näsan för sina statsk uppsartade practical jokes. Under Scotts egen tid inträffade det så kallade myteriet på skeppet "Bounty", som anfördes av en viss Fletcher Christian av samma familj från Man. Även Fletcher Christian hade en bror som sedan förgäves försökte återupprätta sin fredlöse broders ära och framhålla löjtnant William Blighs grymhet och sadism. Det var synd att Scott aldrig fick anledning att utforska det skeendet närmare. Han hade som jurist kanske kunnat göra Fletcher Christian rättvisa.

Ibland kan man ifrågasätta Scotts behandling av sina skurkar. Det börjar med "Den svarta dvärgen", som för evigt behäftas med elaka rykten och legender hur god han än egentligen var, i "Old Mortality" förbrukar Scott hjälten John Balfour med att slutligen förpassa honom in i ett djuriskt vansinne, i "Quentin Durward" blir bokens intressantaste person zigenaren Hayraddin slutligen ihjälripen av jakthundar utan att han gjort något annat för att förtjäna det än föraktat alla kristendomens dårskaper. I "De trolovade" beklagar man mycket att konung Henrik II av politiska skäl ej kan inställa avrättningen av Renault Vidal, ingen död är grymmare än den som den tragiske äventyraren Richard Middlemas utsätts för i "Läkarens dotter", och även filosofen Agelastes' öde i "Greve Robert av Paris" finner vi onödigt drastiskt för en bildad filosof. Men allt detta kan även ses som litterära knep. Ingenting försonar oss mera med Agelastes, Richard Middlemas, Edward Christian, John Balfour, den svarta dvärgen, Renault Vidal och Hayraddin än just deras himmelskriande orättvisa slut. Detta problem med den sympatiske brottslingen skulle Dostojevskij föra till sin spets i "Brott och straff".

"Greve Robert av Paris" är en bysantinsk oändligt minutiöst utarbetad mosaik sammansatt av de mest varierande och exotiska färger. Mannen som lägger detta intrikata pussel av tusen år gamla och glömda intriger är en gammal och trött man som vet att han skall dö och som ej längre kan skriva själv: hela boken dikteras långsamt och mödosamt för en sekreterare.

Även publiken och samtiden sviker Scott vid detta skede. Han har i samtidens ögon gjort bort sig politiskt med att såsom nästan den ende i Europa uppträda till den fördrivne siste konungen av Frankrike Karl X:s försvar. Publiken och hans närmaste menar honom vara på god väg till senilitet och överväger faktiskt att avbryta honom i hans arbete på "Greve Robert av Paris". De låter honom dock fortsätta skriva färdigt sitt enligt

fördomens mening yppersta dravel då de menar att det kunde krossa hans hjärta om han avbröts.

Hurdan är då denna föraktade, olästa och misskända roman? Den är tungt och mödosamt skriven, det märks nästan mellan raderna hur Scott själv lider av att han ej längre själv får flyga fram med pennan över arken i rekordfart utan i stället måste ta hänsyn till en långsam sekreterare; men ändå har denna roman värden som det vore synd att blunda för. Konstantinopels bysantinska kejsarhov i all sin tunga, prunkande, vemodiga och dödsdömda prakt är övertygande återgivet, och de europeiska första korsfararnas möte därmed är fullt av poängfulla kontraster. Men romanens största förtjänster är, som i alla Scotts romaner, karakteriseringen av huvudpersonerna, av vilka den intressantaste här nog är den vilde engelsmannen Hereward, motståndare till normanderna, anställd som varjag i den bysantinska kejsarens livvakt och som sådan mera pålitlig än någon bysantinare. Som kontrast till hans hederlighet uppträder den fräcke och övermodige greve Robert av Paris, som, när han finner kejsarens tron stå ledig intager den frimodigt emedan han ej finner någon annan plats att sitta. Kostbart är denne primitive överdängares möte med de konstgjorda bysantinska lejonerna, som pryder en av kejsarens ingångar och som maskinmässigt sätter sig i rörelse när någon kommer: i tron att dessa lejon är riktiga slår Robert sönder skallen på ett av dem varvid alla dess fjädrar, muttrar och maskindelar ryker över golvet. Detta upptar kejsaren som en stor förolämpning av hans värdighet.

Men det förekommer två andra kostbara djur i denna bysantinska mosaik. När Robert sätts i kejsarens fängelse får han sällskap av en rytande tiger, som han dock lyckas likvidera, och därpå av bokens faktiska huvudperson – en orangutang. Även med denna formidabla apa utkämpar Robert ett heroiskt envig, i vilket han råkar såra apan i handleden, vilket gör apan alldeles spak av bedrövelse. Robert är inte mindre riddare än att han skonar en fiende som givit sig, varpå han till och med förbinder apans hand. Även Hereward kommer denna apa mycket väl överens med.

Dessa européer med sina fruar blir inblandade i bysantinska hovintriger som leds av filosofen Agelastes, som vill störta kejsarmakten grundad på våld och i stället återupprätta grekisk filosofi, vetenskap och hedendom. Det blir orangutangen som slutligen stryper honom av en olyckshändelse, varvid hela intrigmaskineriet kommer av sig.

Vi har vidare den i fängelset försmäktande Ursel, som kejsaren avsiktligt inspärrat för att under tre år vänja honom av med hans maktambitioner, vi har hela den kejsarliga familjen med den sluge och försiktige Alexios I Komnenos, hans drottning Irene och hans lärda dotter Anna Komnena, vars moitié Nikeforos komprometterar henne med att delta i sammansvärjningen. Och så har vi förstås hela det heroiska korstågsgänget med Bohemund, Tankred och allt vad de heter.

Det förekommer en del intressanta inlagor, som en översättning av ett hittills okänt originalmanuskript av krönikösen Anna Komnena och berättelsen om en förtrollad ö i Egeiska Havet, vars saga så griper greve Robert att han genast vill segla dit för att frälsa den. Mycket i dessa fantastier för tankarna direkt till Ariostos rasande Roland och Torquato Tassos befriade Jerusalem. Den obligatoriska torneringen saknas heller inte men kommer av sig, då det blir Robert och Hereward som slutligen får strida mot varandra, och av två så förträffliga män har Scott naturligtvis inte hjärta att beröva läsaren någon av dem.

Romanen tål en jämförelse med "Ivanhoe" och "Talismanen" trots sitt vanrykte. Stämningen här är mera drömsk och melodramatisk än i de tidigare korstågsromanerna men i gengäld ännu mera enhetlig. Liksom i romanen om Perth är polyfonin mästerligt genomförd, och även om denna saga icke sprudlar av liv, energi och temperament som "Talismanen" så utgör den dock ett vackert och trolskt eko därav.

Den finske författaren Mika Waltari skulle drygt hundra år senare ta upp denna orättvist föraktade bysantinska idé på nytt och föra Scotts återupplivande av Konstantinopels exotiska och vemodiga minnen vidare till full blomstring.

Den kanske mest minnesvärda scenen i "Greve Robert" är just en beskrivning av det gamla Konstantinopel. När den gamle Ursel återupprättas har han icke sett ljuset på tre år. Han placeras i ett rum i palatset varifrån man har den finaste utsikten över staden. Anblicken av all denna skönhet på en gång efter ett så evigt mörker blir för mycket för Ursel och riskabel för såväl hans fysiska som hans mentala hälsa.

Av litteraturhistoriskt intresse är mötet mellan Ursel och Robert i dödsfängelsets svartaste hålör då denna scen nästan exakt återkommer några decennier senare i en roman av Alexandre Dumas. Romanen är "Greven av Monte Christo", och där heter den unge fången Edmond Dantès och den gamle abbé Faria.

Vi har nämnt romanens svärmiska drömskhet. Det luktar nästan senromantik om den, som klart föregriper andra sena efemära översensitiva romantiker som Lord Bulwer-Lytton, Tennyson och Henry Rider Haggard. Det är nästan så att romanen lämnar all realism för att flyga sin väg på drömmens vingar. Och tyvärr lyckades aldrig romantiken göra detta utan att naturalismen just därför tog livet av den.

Vi har kommit fram till Scotts sista roman. Den är relativt kort och av samma drömska kaliber som "Anna von Geierstein" och "Greve Robert av Paris". Det är intressant att jämföra dessa tre gamla odramatiska ålderdomliga sagospel med Shakespearediktarens tre sista verk "Cymbeline", "En vintersaga" och "Stormen". Även Shakespeare fick utstå ganska mycket håån under de närmaste århundradena efter sin död emedan man begick misstaget att jämföra de tre odramatiska sagospelen med de tidigare dramatiska prestationerna utan motstycke. Till och med Doctor Johnson vågade så sent som 1765 uttrycka om "Cymbeline" att pjäsen bara innehöll dumheter, och få pjäser av Shakespearediktaren har blivit så omvärderad till det bättre som denna i vår tid. Troligen kommer även Scotts sista tre "bleka och svaga" romaner att i sin tid få sin välbehövliga uppvärdering.

I "Stormen" avlägger Shakesperare sin summering och sitt testamente som skådespelsförfattare, och det är en i sanning värdig avslutning. På samma sätt måste "Castle Dangerous" betraktas som en värdig avslutning på romantikens mest imponerande författarskap. Under 17 år har Scott skrivit ett antal av 28 romaner av vilka samtliga måste betraktas som lika klassiska som Beethovens pianosonater, Bachs kantater, Shakespeares dramer och Horatii dikter. Och dessa romaner är så omfattande och digra att folk bara därför, sedan romantikens kulturflod ebbat ut och ersatts av sämre, helst inte velat befatta sig med dem. Denna inställning, som tyvärr är allmänt utbredd i vår tid, att inte vilja läsa en roman emedan det är besvärligt, är ingenting annat än samma feghet som avhåller veklingen från att bestiga ett berg eller segla ut i hård vind eller från att använda sig av cykel och benmotion när det är så mycket bekvämare att åka i en avgasbil. Och denna inställning är livsfarlig för kulturen och för hela mänskligheten.

Och vad vet vi om de födslovåndor som dessa 28 romaner gav anledning till för att se dagen? Vem kan ana att "Bruden av Lammermoor", "En saga om Montrose" och "Ivanhoe" skrevs och dikterades av en författare som höll på att dö av magcancer? En läsare är väl medveten om hur han anstränger sina ögon och sitter instängt och obekvämt för att få en besvärlig bok utläst, men ingen tänker på hur mycket värre det var att skriva den.

"Castle Dangerous" är dikterad av en döende författare, och det framgår tydligt mellan raderna i detta gentlemannatestamente, i vilket Scott överträffar alla sina tidigare rekord i artighet och ädelmod. Romanen är kanske den mest höviska som har skrivits. Fiendskapen är bitter intill vanvett överallt, men den enda kvinnans närvaro förvandlar alla våldsmän till idealiska gentlemän som alla överbjuder varandra i hänsynstaganden och etikettsenlighet. Därför verkar denna roman onaturlig samtidigt som den i gengäld

blir Scotts mest tidlösa roman. Alla människor kan vara barbarer, och alla män kan vara gentlemän om de bjuder till, och blott genom att vara gentlemän kan de behärska och undvika barbariet. Det är i princip bokens mening.

Vad som ger den dess dynamiska kraft är dock just det påfallande umgänget med döden, som Scott knappast ägnat sig åt tidigare med ett sådant allvar. De två engelska officerarna på "det farliga slottet", engelskhetens yttersta utpost i norr, som ständigt riskerar att på nytt angripas av de vilda skottarna, utsätts för hemska nervpåfrestningar inför det ständiga hotet, som ständigt förvärras, och som hela naturen omkring dem blott andas. Spänningen blir outhärdlig när i nattlig dimma utanför en kyrkoruin den ene officeren möter en spökryttare som svarar med namnet Douglas, engelsmännens skräck. Engelsmännen söker i panik efter den talande och slamrande spökryttaren, officeren anfaller dimman med sin lans, och allt vad de finner är en gammal häxa som hänvisar dem till en dödgrävare. Dialogen med denne dödgrävare är kanske romanens yppersta kapitel: oantastligt gör dödgrävaren det klart för engelsmännen hur moralbankrutt deras position i Skottland är, och situationen blir inte bättre av att engelsmännen tar illa vid sig och trakasserar dödgrävaren för att han säger sanningen. Det är en besk analys av varje inkräktande nations skadegörelse genom sin närvaro i ett annat land än sitt eget.

Nunnan Ursula är kanske romanens intressantaste karaktär. Hon är enögd och mycket avskräckande genom förekomsten av hemska ärr i hennes ansikte. Hennes öde är Skottlands. Hon är dotter till en normand som sattes till att bevaka skottarna. Hon blev kär i en skotte, detta var olämpligt varför hon inspärrades i ett kloster, skotten kommer och enleverar henne, och vem hjälper till om inte William Wallace! (Det är enda gången Scott vågar ta in Wallace i en av sina romaner.) Men enleveringen misslyckas då engelsmännen blivit varnade, och den olyckliga kvinnan blir svårt skadad i ett fall från en stege. Därav blir hennes utseende förstört och hennes ena öga utslaget: aldrig mera vill någon man ha henne.

En annan tragedi utspelar sig på en plats med det karakteristiska namnet "Blodiga Träsket". Där möts den engelske officeren och anföraren för skottarna, Riddaren av Graven, alias spökriddaren och alias James Douglas, ung klanledare sedan den store Douglas genom förräderi lömskt blivit avrättad i England. Bokens ledande fruntimmer lyckas rädda deras liv och få till stånd en tillfällig förlikning, de båda parterna tycks komma överens, men budbäraren Turnbull anfalls lömskt i ryggen av engelsmannen utan vettig anledning och i strid mot fördraget. Denne Turnbull är en annan illustration av Skottlands tragedi. Hans underbara dödsscen tillsammans med den skotske prästen är en parentes i handlingen och dock kanske romanens viktigaste nyckel.

Vi får inte glömma romanens presentatör och ledsagare, den gamle trubaduren Bertram. Än en gång, den sista, möter vi den Scottska minstreln som visserligen gammal men med bibehållen kraft och bättre moral än någonsin leder oss på de skotska frihetsivrnarnas mörka stigar. Som den neutralt iakttagaren skildrar han nyktert det farliga slottets blodiga historia och legender för att liksom Scott själv och redan hans förste trubadur i "Den siste bardens sånger" mer och mer uppgå i handlingen själv och förlora sig i den för att omsider utplåna sig själv i sin vittnesbörd om sanningen.

Och där har vi förklaringen till Scotts mystifierande anonymitet. Vad tusan har han att vinna på att han under sina tolv bästa författarår håller sig anonym? Ingenting, men hans romaner blir desto bättre då han utplånar sig själv för att ge dem liv. När han förlorar sin anonymitet dalar småningom hans romaner i dramatisk styrka, då han ej längre kan gömma sig bakom dem; i stället tar den dystra ekonomiska sanningen om hans liv överhanden över detsamma och kommer till ledsamt uttryck i hans dagböcker, för att han så småningom, liksom den gamle barden Bertram i "Det farliga slottet", själv skall utslockna och försvinna helt med sin harpa utan att läsaren, som är så fascinerad av sin läsning, märker det.

Scott fullbordar romanen jämte "Greve Robert av Paris" i november 1831. Hans hälsa är då så dålig efter flera slaganfall att han ej får författa något mera. En fregatt ställs till

hans förfogande som för honom till Medelhavet och Italien. Under ett halvår får han avsluta sitt liv som turist på drömmesa i Italien och får idéer till nya romaner i Neapel varför han får bråttom hem. Men hemma i Skottland får han icke uppleva mer än sin egen död. På sin dödsbädd ger han sin måg sitt sista goda råd: "Var en fri och god människa." Med sitt självutplånande författarskap har han då redan lyckats betala hälften av sina förläggares skulder på 130,000 pund. Dagen han dör står luften stilla, och det enda som hörs på Abbotsford är floden Tweeds strömmande vatten då det smeker Skottlands och Englands stränders stenar....

Det har sagts att denna författares yttersta förtjänst är hans schizofreni. Vad menas då därmed? Jo, hans förmåga att stå med ett ben i olika sinsemellan fientliga läger och därigenom kunna förena och försona dem. Det var det han gjorde med Skottland och England.

Under hans barndom ruvar skottarna fortfarande på hämnd och revansch efter det tragiska upproret mot London 1745. "Waverley" är det första diplomatiska mästerverket i förlikningen mellan engelskt och skotskt, och den romanens dualism återkommer sedan i alla hans största romaner, i "Fanatismen", "Rob Roy", "Midlothians hjärta", "Bruden av Lammermoor", "Ivanhoe", "Abboten", "Sjörövaren" och i samtliga romaner därefter. Schizofreni klassas inte som sjukdom förrän efter 1910, då allmän dekadens redan dominerar all världskultur. Innan det var en sjukdom var det blott en dubbel medvetenhetsdimension kallad dualism, förmågan att samtidigt kunna ockupera två sinsemellan motsatta ståndpunkter. Och just i insikten härom, bearbetningen därav och balansgången mellan de tillgodogjorda ytterligheterna är Scott den fullkomlige mästaren.

Vad är då hans svagheter? Vi letar förgäves i hans romaner efter gudomligt snille, efter en bländande intelligens som Goethes och Byrons, efter det överlägsna och övermänskliga, det profetiska och oerhörda. Scott blev aldrig någon sådan profetisk förkunnare som Tolstoj så krampaktigt och pinsamt försökte göra sig till, ej heller blev han någon övermänsklig perfektionist som Dante eller ens i något avseende oöverträffbar som Shakespearediktaren. Scott höll sig alltid på jorden, förblev alltid mänsklig och såg realismen som det enda som var värt att eftersträva. Därigenom är han kanske tryggare och sundare än någon annan författare. Just genom att han undvek en Goethes omänskliga överlägsenhet, en Byrons utmanande intelligens, en Dantes perfektionism, en Shakespeares överdrifter och en Tolstojs manier är han i stället så mycket säkrare som den han är. Han känner sina begränsningar och lever högt på dem.

Man kan irritera sig på hans minutiösa pedanteri i detaljmåleriet, den översvallande ordrikedomen och bristen på extraordinära hjältar. Vi har nämnt att han aldrig går Maria Stuart ordentligt in på djupet och endast snuddar vid William Wallace. Verkligt stora motiv befattar han sig inte med. Och det är väl det enda som inte ställer honom fullt i klass med Homeros, Dante och Shakespeare.

Man har i det oändliga spekulerat i vilken av hans romaner som egentligen är den bästa. "Ivanhoe" förblir för alla tider den mest bländande, Goethe menade "Waverley" vara den bästa medan Stevenson höll på "Guy Mannering", Balzac "Den vackra flickan i Perth", Frans G. Bengtsson "Quentin Durward", medan nog "Old Mortality", "Rob Roy", "Midlothians hjärta", "Bruden av Lammermoor", "Abboten", "Kenilworth", "Sjörövaren", "Peveril of the Peak", "St. Ronans brunn", "Redgauntlet", "Talismanen", "Woodstock", "Höglandets änka" och "Läkarens dotter" var och en på sitt sätt är minst lika bra. Som ingen annan författare utom Homeros har Scott en högst osedvanlig kvalitativ jämnhet att uppvisa i sin produktion.

På sitt sätt märkligast är dock "Woodstock" tillsammans med "Napoleon Buonapartes levnad", då dessa båda verk skrevs under kraschen. Det är ofattbart att Scott kunde frambringa "Woodstocks" burleska uppsluppenhet och grova drift med allt vad livets allvar heter samtidigt som han dagligen umgicks med den ekonomiska katastrofens vedervärdigheter och hustruns nära förestående bortgång. Samtidigt är denna Scotts mest

dubbelbottnade roman. I "Peveiril of the Peak" redan är han en hårsman från att ta puritanernas parti mot huset Stuart: gamle Bridgenorth är i all sin patetiska fanatism sympatisk och hederlig, och Edward Christian har i princip rätt, medan Karl II definitivt är orättvis då han helt blundar för Buckingham's kuppöversök. I "Woodstock" är Cromwell definitivt den bättre människan medan Karl II är ganska erbarmelig; men Karl II:s sak försvaras ihärdigt och med framgång mot puritanernas inskränkta och dåraktiga fanatism, vilken just den och ingenting annat blir deras fall. "Woodstock" är det närmaste som Scott kommer ett stort historiskt ämne och drama av universellt intresse fastän han valt att maskera det i löjets just därför desto mer brydsamma och tvetydiga förklädnad.

"Napoleon Buonapartes levnad" har främst kritiserats för den snabbhet och lätthet varmed den åstadkommit. Man har menat, att ett så stort och omfattande verk som produceras med en sådan rekordartad snabbhet kan man inte ta på fullt allvar.

Den förste och kanske ende som till fullo förstår och erkänner Napoleonbiografins kvaliteter är Goethe. Arbetet är lika mycket en minutiöst utarbetad karta över hela Napoleons samtid och alla dess politiska gestalter som ett verk om Napoleon själv. Man får inte glömma, att Scott från början till slut vid mogen ålder själv upplevde alla den franska revolutionens konsekvenser, och han var till och med gift med dottern till en fransk emigrant. Genom Skottlands historiska samröre med Frankrike hade han all anledning att från dag till dag följa med det stora Napoleondramats skeenden. Hans intresse för detta var så stort att han efter slaget vid Waterloo reste till slagfältet och skrev två gripande episka dikter om denna bittra avslutning på en märklig epok. När han börjar planera Napoleonbiografien efter Napoleons död 1821 så har han egentligen bara att ösa ur sitt kristallklara minne och bearbeta allt det gigantiska material som han redan samlat. Efter den ekonomiska katastrofen och hustruns död kan ingenting längre hålla honom tillbaka, hans penna längtar efter att få komma bort från bekymren och tragedin, och på ett år är mastodontbiografien färdig. Den är förmodligen Scotts mest undervärderade verk och sannolikt det största.

Den ekonomiska katastrofen förblir dock det märkligaste kapitlet i Scotts författarskap fastän det var det enda kapitel däri som han inte skrev själv. Redan före Waverleyseriens tillkomst är herrarna Constables och Ballantynes ekonomi ohållbar, och man kan delvis attribuera Scotts enorma författarenergi till det faktum att han kände till detta och producerade sina romaner som i en kamp för att hålla hotet på avstånd. Kampen förs med framgång men är ändå ojämn och förloras trots 22 romaner på tolv år. Och i stället för att kampen skulle ha medfört någon frukt så är ruinen efter tolv år förstörad tolv gånger till ofattbara proportioner. Och likväl är Scott själv oskyldig hur mycket Constable och Ballantyne än attribuerar katastrofen till hans äventyreri. Scott har under dessa tolv år hjälpt sina förläggare mer än någon författare förr eller senare gjort det, han hade kunnat fortsätta skriva för andra förlag som om ingenting hänt, och likväl tar han ensam på sig hela skulden. Därmed går han över alla gränser för det gentlemannamässiga.

Man har jämfört Scotts enorma produktivitet med Lope de Vegas, men en sådan jämförelse är helt orimlig då Lope de Vega var genomgående vulgär medan Scott genomgående är kanske den ädlaste av alla. Dock är mysteriet med Scotts ekonomiska ruin icke det att han tog på sig den enorma skulden utan det att denna ekonomiska ruin över huvud taget kunde äga rum fastän Scott var sin tids mest lästa, köpta och lönsamma författare. För att förstå detta mysterium måste vi försöka förstå Scotts egen personlighet.

Generositet och godhet utmärkte honom mer än någonting annat. Till och med djur berördes av hans godhet, och till och med en gris kunde uttrycka sin speciella tillgivenhet för honom. Utom sina egna verk lät han publicera en rad andra skotska och engelska författare. Han utgav Jonathan Swifts och John Drydens samlade verk med biografier av honom själv över dessa stora föregångare, och han utgav ett antal skotska lyckliga och olyckliga, kloka och galna, glömda och berömda skriftställare som inte har gått till litteraturhistorien. De flesta av dessa andra publikationer gick med svåra ekonomiska

förluster som Scott själv fick täcka. Hans generositet mot sina landsmän och författarkolleger kände inga gränser, och detta bidrog till hans ruin.

Därtill kom hans egna personliga fåfänga. Han lade ner en ofantlig förmögenhet på att bygga och förstora, försköna och utveckla Abbotsford och lägga tunnland till tunnland, och denna materiella fåfänga enbart var tillräcklig för att åstadkomma hans fall. Som Carlyle säger, det var meningen att han skulle skriva och inte att han skulle bli en fåfängans furste. Vi har tidigare nämnt att han ruinerade sig genom sitt författarskap. Mysteriet ligger kanske däri, att hans egna böcker hämnades på honom för hans vänsterprassel med alltför mycket världslig fåfänga genom att åvägabringa hans ruin. Det var icke han som ruinerade sig genom sina böcker, utan det var hans böcker som ruinerade honom.

Detta är en mycket litterär förklaring till mysteriet men i längden kanske den enda som håller.

Här följer slutligen en översikt över de arbeten av honom som vi gått igenom.

1. Den siste bardens sånger (dikter om Skottland)	1805
2. Marmion (episk dikt, Skottland, James IV, 1513)	1808
3. The Lady of the Lake (episk dikt, Skottland, James V, 1530-talet)	1810
4. Rokeby (episk dikt, Yorkshire, Karl I, 1644)	1813
5. The Bridal of Triermain (episk dikt, Cumberland, kung Arthur)	1813
6. Waverley (Skottland, prins Charles Edward, 1745)	1814
7. The Lord of the Isles (Skottland, Robert the Bruce, 1307-1314)	1815
8. Guy Mannering (Skottland)	1815
9. Fornforskaren (Skottland)	1816
10. Den svarta dvärgen (Skottland, efter 1715)	1817
11. Old Mortality (Fanatismen) (Skottland, Karl II, 1679)	1817
12. Rob Roy (Skottland)	1818
13. Midlothians hjärta (Skottland 1736)	1818
14. Bruden av Lammermoor (Skottland, omkr. 1702)	1819
15. En saga om Montrose (Skottland, Karl I, 1642)	1819
16. Ivanhoe (England, Rikard Lejonhjärta, omkr. 1200)	1820
17. Klostret (och) Abboten (Skottland, Maria Stuart, 1568)	1820
18. Kenilworth (England, Elisabet I, 1575)	1821
19. Sjørövaren (Piraten) (Orkney- och Shetlandsöarna)	1822
20. Nigels äventyr (England, Jakob I, omkr. 1620)	1822
21. Peveril av Fjället (England, Karl II, efter 1660)	1822
22. Quentin Durward (Frankrike, Ludvig XI, omkr. 1468)	1823
23. St. Ronans brunn (Skottland)	1824
24. Redgauntlet (Skottland, efter 1750)	1824
25. De trolovade (Wales, Henrik II, omkr. 1175)	1825
26. Talismanen (Israel, Rikard Lejonhjärta, omkr. 1190)	1825
27. Woodstock (England, Cromwell, 1652)	1826
28. Napoleon Buonapartes levnad (historiskt arbete)	1827
29. Högländets änka (och) Läkarens dotter (Canongates krönika, Skottland, efter 1750)	1827
30. Morfars sagor (historiskt arbete i fyra delar, Skottlands historia)	1828-1830
31. Den vackra flickan i Perth (Skottland, Robert III, omkr. 1400)	1828
32. Religiösa uppsatser (av en lekman)	1828
33. Anna von Geierstein (Schweiz, Karl den Djärve av Burgund, omkr. 1477)	1829
34. Greve Robert av Paris (Konstantinopel, Alexios I Komnenos, omkr. 1090)	1831
35. Det farliga slottet (Skottland, Robert the Bruce, omkr. 1307)	1831

Dessutom skrev han ett antal dramer, sagor, artiklar och andra såväl episka som lyriska dikter utom mycket, mycket annat.

Vi har ett argument kvar innan vi lämnar Scott. Det är att i en liten parentes ägna oss åt det eviga problemet om vem det egentligen var som skrev Homeros' dikter, Shakespeares dramer och de isländska sagorna. Här har vi nu gått igenom en författare som bevisligen själv skrev allt vad han skrev och vilket var kvalitativt fullödigt från början till slut. Om Scott utförde den omöjliga uppgiften att inom 17 år skriva dessa 28 romaner utom dramer, dikter och Napoleonbiografier, varför skulle då inte även Homeros ha kunnat utföra den omöjliga uppgiften att själv komponera hela Iliaden och Odysseen, och varför skulle då inte även en enda diktare ha kunnat utföra den omöjliga uppgiften att författa de 36 dramer som går under Shakespeares namn? Och då skulle det inte heller vara teoretiskt omöjligt att till exempel en Snorre Sturlason skulle ha kunnat författa en betydande del av de mera omfattande isländska sagorna. Dessa tre hypoteser kan givetvis varken bevisas eller motbevisas, och den tredje av dem är väl den intressantaste, då den är den mest fantastiska.

Låt oss emellertid varken taga någonting för givet eller utesluta någon möjlighet.

Den sista tragedin om Scott återstår att förtälja. Han gifter sig 1797 och får fyra barn: Sophia, Walter, Anne och Charles, som föds 1799, 1801, 1803 respektive 1805. Hans äldste son Walter går bort endast sextonårig 1817. Hans äldsta dotter Sophia blir det enda av hans barn som någonsin gifter sig. 1826 avlider hans emigrerade franska hustru Charlotte Charpentier i samband med konkursen. Hans äldsta dotter Sophia får två barn: den redan nämnde dottersonen John Hugh Lockhart samt dotterdottern Charlotte. Medan Scott vistas i Italien våren 1832 avlider hans späde och älskade sjuklige dotterson John Hugh, som han skrev sina "Morfars sagor" för. Året efter hans död avlider hans yngre ogifta dotter Anne endast 30 år gammal. Fyra år senare avlider hans äldsta och enda gifta barn Sophia endast 37 år gammal. Och fyra år senare avlider hans sista återstående barn och son Charles i Persien endast 35 år gammal. Följaktligen överlever inget av hans barn året 1847, då slutligen egendomen Abbotsford äntligen är fritagen från alla inteckningar efter konkursen 1826.

Hans enda överlevande barnbarn Charlotte Lockhart blir gift och får en dotter men avlider icke desto mindre även hon i förtid redan 1858. Hennes dotter Mary Monica Maxwell Scott får dock ett antal barn och uppnår mogen ålder. Det är således endast genom Scotts enda barnbarnsbarn, en dotterdotterdotter, som Scotts egen familj överlever.

Det vilar ett märkligt öde över Scotts familj. Det är som om det inte var nog att hans böcker ledde honom in i konkursen och berövade honom all hans privata egendom utan dessutom propsade på att kräva hustruns och alla hans barns liv innan de fått leva. Vi erinras om det gamla talesättet: "Den gudarna älskar dör ung." Kanske mer än i någon annan kulturrepök har romantiken skördat gudomliga offer. De bästa exemplen är Byron, Shelley och Keats, Schubert, Mendelssohn och Chopin, Pusjkin, Lermontov och Gogol, Leopardi, Petöfi och Stagnelius, syskonen Brontë, Weber, Bellini och Donizetti, för att inte tala om alla den franska revolutionens unga hjältar och offer som Desmoulins, André Chenier och Géricault. Och på något sätt har romantikens ödes liegång skurit som djupast i de största föregångsmännens egna familjer: Goethes ende son dör före honom, Beethovens brorson blir tonsättarens undergång, Napoleons son och sonson går tidigt hädan i sina ödestragedier, och alla Scotts fyra präktiga barn berövas livet grymt och orättvist innan de fått leva.

Låt oss dock icke äntligen skiljas från Scott med dessa dystra minnen inför ögonen, utan låt oss en sista gång lyssna till hans harpa när den klingade som ljuvligast:

"Breathes there a man with soul so dead
Who never to himself hath said,
This is my own, my native land!
Whose heart hath ne'er within him burn'd,
As home his footsteps he hath turned
From wandering on a foreign strand!
If such there breathe, go, mark him well;
For him no Minstrel raptures swell;
High though his titles, proud his name,
Boundless his wealth as wish can claim
Despite those titles, power, and pelf,
The wretch, concentr'd all in self,
Living, shall forfeit fair renown,
And, doubly dying, shall go down,
To the vile dust, from whence he sprung,
Unwept, unhonour'd and unsung."

"Andas det en man med själ så död
att aldrig han till sig har sagt,
det här är mitt, mitt eget fosterland!
– vars hjärta aldrig inom honom lågat
när han sina fotsteg har styrt hemåt
från att ha bevandrat främlingsstrand!
Om sådan finns, märk honom väl;
för honom lågar ingen bards hänförelse;
om än hans titlar höga är och stolt hans namn,
omätliga hans rikedomar, lätt uppfyllt hans varje önskan,
trots hans titlar, makt och snöda vinning,
den saten, helt begravet i sig själv,
i livet skall gå miste om sitt goda rykte,
dö i dubbelt måtto och gå under
i den döda jord som var hans ursprung
obegråten, obekransad och förglömd."

Denna hyllningsdikt till den naturliga och mänskliga fosterlandskänslan kan stå som rubrik över hela Scotts enbart uppbyggliga författarskap samtidigt som den träffar den romantiska epokens kärna mitt i prick. Hela romantiken går ut på att man skall ge uttryck för sin naturliga känslsamhet. Denna dikt, som inleder sjätte sången i "Den siste bardens sånger", upphöjer känslsamheten som evigt prisvärd medan den kastar likgiltigheten över ända djupast ner i föraktets helvete. Därför kan den kanske bättre än någon annan dikt tjäna som vinjett över romantiken och allt det som den egentligen handlade om.

René de Chateaubriand (1768-1848).

Men det fanns även de, som vinddrivna i politisk landsflykt i fjärran främmande länder, som en annan Ovidius, knappast kunde göra annat än hänge sig åt melankoli och tröstlöshet i saknad av ett förlorat hemland. Världen vimlade av landsflyktiga fransmän efter 1789, och en av dem var René de Chateaubriand. Han tillbringade sin landsflykt i den nordamerikanska vildmarken och skrev där den första indianboken. Men det är ingen äventyrsbok.

"Atala" är en smäktande tragedi som ifrågasätter alla civiliserade värden. Européernas framfart med indianerna, den katolska kyrkans dogmatiska intrång på gott

och ont och berövandet av de eviga viddernas frihet är tre problem som belyses i denna novell från 1801. Chateaubriand är den förste som tar parti för indianerna mot européerna, han är den första som fattar vilken katastrof för miljö och natur civiliserad exploatering innebär, och han är den förste som vågar ifrågasätta den kristna missionens berättigande. Han är en god och djupt tänkande katolik, och just därför har han rätt att forska och analysera vad kristendomen egentligen har för effekter på uråldrig hedendom.

Flickan Atala är kristen då hennes far var europé. Som barn får hennes mor allvarlig anledning att oro sig för henne, och hon lovar gudarna att flickan skall förbli en kristen jungfru så länge hon lever om hon blott får överleva. Flickan Atala överlever och helgas åt Gud och ett liv i renhet.

Men naturligtvis blir Atala kär i den granne Chactas, en fullblodsindian, och de flyr tillsammans ut i vildmarken och finner ett hem hos en eremit. Men Atala plågas utsägligt av att hennes löfte hindrar henne från att älska Chactas. Hon plågar ihjäl sig med sina kombinerade kärleks- och samvetsqual och begår slutligen självmord för att råda bot på konflikten.

Chactas ifrågasätter på grund av detta eremitens religions sundhet. Men eremiten giver inget svar då Guds vägar ju är outrannsakliga.

Starkast är dock episoden med indianfamiljen stad på flykt undan européerna. Däri når Chateaubriands kritik av civilisationen sin spets. Vad är det för en civilisation som berövar ett gott och vackert indianfolk deras land, deras sedvänjor och kultur, deras sätt att överleva och deras barn? Det är här naturfolket som i religiöst och kulturellt hänseende är överlägsna de barbariska civiliserade européerna.

Men "Atalas" största förtjänst är dess vildmarkspoesi. Genom att skriva franska på ett helt nytt sätt, som är subtilt, känsligt, sensuellt och utomordentligt lyriskt, öppnar Chateaubriand dörren för den franska högromantiken. Och det är ingen slump att den högadlige vicomten de Chateaubriands ytterst poetiska och finkänsliga franska i första hand ärves och vidareutvecklas av den enda fransman som senare var lika ädel, nämligen Victor Hugo.

Chateaubriands sista arbete är en mycket märklig självbiografi i tolv volymer. Han arbetar på den under sin levnads sista 37 år, och meningen var att den icke skulle utkomma förrän 50 år efter hans död. Dess titel skulle vara "Minnen från andra sidan graven".

Som kontrast till Scotts ekonomiska missöde kan vi berätta om hur Chateaubriand blev förmögen på att inte få det som han ville. Men Chateaubriand förtjänade sin slutgiltiga förmögenhet då han i alla fall under större delen av sitt liv varit mer än fattig trots sin adliga börd.

Mastodontsjälvbiografien säljs helt enkelt tolv år före författarens död till det icke ringa priset av 800,000 francs. Och man väntar inte i 50 år efter författarens död innan man publicerar den, utan tryckpressarna drar i gång innan hans lik hunnit kallna. Han fick leva flott under sina sista tolv år; då kan han unna sina läsare att få del av hans hjärtas hemligheter genast.

Man kan beskriva hans memoarer som en välbehövlig motsats till Rousseaus sliskighet: Chateaubriand berättar ingenting komprometterande om någon och håller sig likväl till sanningen, vad han berättar är angenämt och kultiverat och visar klart hur överlägsen en ädel världsman som vet allt och känner mänskorna är mot alla småaktiga skvallerprecioser. Och ibland når han upp till en nästan universell nivå: "Döden är vacker, den är vår vän; och ändå känner vi inte igen den, därför att den kommer till oss maskerad, och masken förskräcker oss," för att inte tala om hans sublimes anspråkslöshet: "Vad en mans förflutna ändå är trångt och kort jämfört med det vidsträckta nuet och den oändliga framtiden som ligger öppen för jordens alla folk!" Så optimistisk kunde man vara under romantiken trots den franska revolutionen och alla Napoleonkrigen.

Som kanske ingen annan memoarförfattare har Chateaubriand en nykter distans till sig själv. Egentligen avslöjar han ingenting intressant om sig själv, och även de damer som

han alltid var kär i har vittnat om att man inte kunde komma honom nära. Desto mera uppgick han i det liv som han med säker blick observerade och utforskade omkring sig. Han träffade aldrig Fredrik II av Preussen och kunde likväl, blott med att iakttaga hans omständigheter och kyrkogård i Potsdam, kanske fåordigare och säkrare än någon annan teckna ett genomträngande psykologiskt porträtt av denne märklige suverän.

Han förblir dock genom hela livet en oförbätterlig melankoliker: "Människan har inte blott ett enda och samma liv: hon har många liv som följer efter varandra, och däri ligger hennes olycka." Och han hade all anledning att vara melankolisk, ty som fransk adelsman hörde han till de mest utsatta offren för den franska revolutionens excesser: många i hans egen familj tvingades upp på schavotten.

Det kanske mest gripande i den första och enda del av hans memoarer som finns översatt till svenska är hans betraktelse över sina föräldrars dödsannonser. Fadern avlider före revolutionen och modern i republikens år VI. Faderns dödsruna är full av smickrande ornament, respektfulla vördnadsbetyganden och hänsynsfull uppskattning. I moderns dödsruna är alla titlar avlägsnade, och endast det faktum kungöres torrt att medborgarinnan Chateaubriand avlidit hur, var och när. Inte ett ord nämns om denna persons liv och bakgrund, utan det konstateras blott att hon är död. Hur mycket har inte hänt under de nio år som skiljer dessa båda lika adliga och förtjänstfulla makars bortgång åt! Bland annat märks det alltför tydligt mellan raderna i dessa båda dödsannonser hur människovärdet i Frankrike däremellan blivit avskaffat.

Och det är den största anledningen till Chateaubriands livslånga sorg och förtvivlan. Hans största förtjänst är att han åtminstone inom litteraturen lyckades återupprätta det igen.

Den stora paradoxen.

Ju senare en författare gör sin debut, desto bättre brukar debutverket vara. När Henri Beyle under pseudonymen Stendhal kommer ut med sin första riktiga roman "Det röda och det svarta", som en översättning borde lyda, så är denna bok så bra att ingen begriper sig på den och ytterst få läser den. Redan tidigare har Stendhal visat prov på sin sällsamma förmåga att skriva så bra att ingen vågar läsa honom genom den blixtrande briljanta essän "Om kärleken" 1822 som efter tio år bara var såld i 17 exemplar.

En av de få som uppskattar Stendhal efter förtjänst är Goethe, då Stendhal är en författare helt i Goethes smak: oförskämd, destruktiv, nonchalant, egoistisk, hänsynslös och överlägset intelligent. Goethe är emellertid ingen vän av romantiken, och det märkliga med Stendhal är att han trots all sin kallhamrade och hänsynslösa realism kanske är den extremaste romantikern av alla. Man kan läsa "Rött och svart" som en grym uppgörelse med kyrkan, och ändå var han jämte Chateaubriand sin tids mest initierade katolik. Man kan ta fasta på alla hans himlastormande upprorstendenser mot det reaktionära borgerliga Frankrike på Ludvig XVIII:s tid medan man samtidigt inte kommer ifrån att Julien Sorel och Stendhal själv är detta samhälles yppersta produkt och försvarare: Julien Sorel dör för det i sin kärlek till Madame de Rênal, och därmed är bokens enda skurk avlägsnad, då alla tillhörande etablissemanget och särskilt då själve markisen de la Mole icke är skildrade utan sympati.

Men den största paradoxen ligger däri, att det som Julien Sorel gör och som mest hedrar honom är vad han döms till döden för. Utan mordförsöket mitt under pågående gudstjänst och under dess heligaste ögonblick så vore Julien Sorel rent och slätt en skurkaktig streber och ingenting annat. Detta enda brott som han begår i öppen dager är det enda som någonsin hedrar honom och korar honom till en av världslitteraturens yppersta gentlemän.

Hur kommer sig detta? Som präststuderande har han anställts som informator åt familjen de Rênals två små barn, vilken position han utnyttjar till att förföra den tio år

äldre Madame de Rênal. När detta sent omsider uppdagas och han flyr får han en glänsande anställning i Paris som sekreterare åt en markis. Denna markis har en vacker liten dotter som alltså är högadlig. Henne förför Julien så skickligt att hon tror att det är hon som förfört honom, och han gör henne med barn. Då detta icke i längden kan hemlighållas är markisen så pass ädel att han beslutar sig för att göra det bästa av en skämd stuvning och fixar åt Sorel en löjtnantsgrad jämte kapital och egendom och tillåtelse till äktenskap med hans dotter. Allt blir för bra för att kunna vara sant, och bubblan brister när markisen får ett brev från Madame de Rênal där hon avslöjar Sorel som en beräknande uppkomling. Detta brev har dikterats för henne av hennes biktfar, men det är otvetydigt att hon har skickat det av rent svartsjuka skäl då hon ej kan tänka sig Sorel älska någon annan än henne. Därmed får Sorel skörda vad han sått, Madame de Rênal har komprometterat honom inför markisen och sprängt alla hans lysande utsikter i luften. Det är då Julien Sorel beslutar sig för att återupprätta sin personliga integritet med att skjuta ner Madame de Rênal i kyrkan. Han avlossar två skott, det första missar och det andra skadar henne lindrigt, men han tar ansvar för sitt uppsåt, bekänner sig skyldig till överlagt mordförsök och nästan kräver sin egen avrättning.

Detta är den första outsider-romanen: redan när Julien presenteras i fjärde kapitlet som sågmästarens son som satts till att vakta kvarnsågen och gör det läsande en bok om sin hjälte Napoleon, och fadern kommer på honom och slår honom, varpå pojken nästan ramlar ner i sågen och boken går förlorad i vattnet, får man bilden av den för sitt främlingskap i tillvaron orättvist olycksförföljde. Genom hela romanen är han pinsamt medveten om hur obefintlig hans behörighet är i det etablerade samhället, och när han äntligen tycks inlemmas och få bli officer och gift och allt så är det blott för att detta skall utlösa hans tragedi: hjältemodigt som en ung Napoleon hälsar han sitt öde och utför han vad hans heder kräver av honom: ingen blivande fader kan finna sig i att hans hustru och framtida familj störtas i olycka genom en älskogskrank kvinnas intriger. Juliens stolthet segrar och leder till hans undergång men samtidigt till hans eviga ära som en man som trots allt tog kärleken på allvar.

Hans kvinnliga motsvarighet är "Abbedissan i Castro" Elena di Campireali. Denna högförnäma och rika arvtagerska älskas av stråtrövaren Giulio och besvarar hans kärlek. Men deras förbindelse förblir ren, då de aldrig får möjlighet att träffas: deras förhållande är lika tragiskt som Romeos och Julias, då Elena är rik och adlig och Giulio är fattig och plebejisk, och de har inte ens utsikter till att få bli hemligt gifta. Detta endast härdar och eggas deras förbindelse, som varar så länge de lever.

Krisen uppstår när Elena biktas sig för sin moder och modern förråder sin dotter. Genom sitt utomordentliga inflytande lyckas modern få Giulio utmanövrerad ur landet, förpassad till Spanien och till Belgien, varpå hon efter en serie skickligt och listigt förfalskade brevskriverier, som går ut på att i Giulios namn gradvis avsluta förbindelsen, slutligen meddelar sin dotter det sorgebudet att Giulio stupat i Mexico. Dottern har ingen anledning att tvivla på detta och blir nunna för att småningom bli abbedissa.

Det är då hennes verkliga historia börjar. Hon och Giulio har verkligen älskat varandra, men hon är fortfarande jungfru. Det artar sig inte bättre än att en ung väletablerad biskop blir kär i henne. Enfaldig och galen som han är ger han sig inte förrän han fått abbedissan, som ger sig ytterst motvilligt och till råga på eländet blir med barn. Trots att inga medel skys för att dölja skandalen sipprar hemligheten ut och leder till rättegång varvid naturligtvis hela sanningen blir offentlig. När så abbedissan sitter i fängelse och väntar på sitt straff inträffar det märkvärdiga att Giulio kommer tillbaka som högt uppsatt spansk riddare.

Samtidigt har en underjordisk gång grävts för att befria abbedissan ur fängelset, och denna blir färdig just som Elena får veta att hennes älskare lever och alltid har levat och att de kärleksmördande breven var falska. Det är då hon uppenbarar sin ära för oss. Hon föll för den sinnlige biskopen endast emedan hon var säker på att Giulio var död, och nu

när han lever kan hon inte tillåta sig att se sin ende riktige älskare i ögonen. Först nu, när hennes älskare lever, ser hon sitt syndafall som ett brott, som består i att hon bedragit Giulio. Och för att straffa sig själv och slippa se Giulio i ögonen begår hon självmord efter att i ett brev ha förklarat sig för honom. Man får aldrig veta hur det sedan går för Giulio och den usle biskopen.

Denna berättelse är liksom alla Stendhals italienska berättelser och även "Rött och svart" hämtad från det verkliga livet, och i den realism och verklighetspsykologi som han därmed ådagalägger ligger hans största styrka. Särskilt "Kartusianerklostret i Parma" är i sin minutiösa realism och sanningsdetalj oerhört beundransvärt, men han går nästan ännu längre i de italienska berättelserna som han påstår sig direkt översätta från gamla italienska dokument men som han i själva verket med en spartansk skarpsinnighet utan like bearbetar på sitt eget knapphändiga men oerhört definitiva sätt. Julien Sorel ("den felande länken mellan Scott och Dostojevskij") och Elena di Campireali är hans två mest bestående och oförglömliga gestalter, för deras oerhört storslagna moraliska resnings skull som i båda fallen höjer sig ur den mänskliga vanärens djupaste botten. De är båda brottslingar men förvandlar sina brott till ärotecken genom att självmant ta ansvaret och konsekvenserna för dem.

Stendhal har det gemensamt med Scott att han tycker om att gömma sig, skriva hemligt och därmed göra sig otillgänglig för alla samtida och framtida läsare. Med Goethe har han det gemensamt att han är likgiltig för land och historia och betraktar sina tillfälliga kärleksaffärer som mycket mer väsentliga. Han hatar sin far och sin hembygd, är likgiltig för allt ståhej omkring Napoleon, är med både vid Moskva när det brinner och Beresina när broarna rasar utan att göra annat än gäspa av leda och missköter sitt konsulsämbete i Italien till 100% för att i stället roa sig i Rom och ta tre års semester i Paris. Vi har givit akt på hans förtjänster. Låt oss för det icke blunda inför hans betänkligheter.

Det enda betänkliga med honom är egentligen just hans historiska likgiltighet. Fastän han tjänar Napoleon och fortsätter att tjäna Frankrike som konsul efter Waterloo tar han inget som helst ansvar för sina egentliga plikter. Han skiter i historien. Det enda vi får se av Napoleoneran i hans romaner är den underbara skildringen av slaget vid Waterloo i början av "Kartusianerklostret i Parma". Det är det enda manliga och historiska kapitlet i hans författarskap. Resten av hela den stora kartusianerklosterromanen går åt till den amoröse prelatens bedrifter på det sexuella området.

Även Julien Sorel är en from präststuderande när han förför en tvåbarnsmor och sin välgörarens omyndiga dotter. Även Elena di Campireali är trots allt abbedissa och jungfru dessutom, och den som han låter förföra henne är i alla fall en ung och lovande biskop. Varför ägnar sig Stendhal åt att med en sådan förkärlek skildra just det mest skandalösa och förbjudna?

Det är samma destruktiva tendens som vi spårade hos Goethe i "Faust". Det var den tendensen hos Goethe som definitivt alierade honom från romantiken.

Om vi jämför Stendhal med Hoffmann så går ingen av Stendhals fallna präster och nunnor upp mot munken Medardus' totala djävulskap. Men Medardus räddas, utvecklas, renas och blir på en rent naturlig väg ett helgon och ett exempel för andra att se upp till och följa. Från att ha varit en djävul blir han trots allt konstruktiv.

Stendhal är då mera skoningslös. Julien och Elena hedrar sig endast i sina egna ögon men blir aldrig konstruktiva eller något exempel för andra att följa och se upp till. Stendhal skapar blott för att åstadkomma en effekt för att sedan helt släcka belysningen utan att lämna kvar något ljus. Han förbrukar sina präster och nunnor utan att ge dem någon chans till att bli goda. Därmed är vi inne på romantikens begynnande baksida och urartande: författaren som skriver blott för sin egen skull.

Utom av Goethe och Balzac var han knappast uppskattad av sin egen tid. Först på 1880-talet, när Scott börjar glömmas bort, naturalismen bryter igenom och 1900-talets

stora dekadens börjar inledas, upptäcker man Stendhal på allvar, och han blir sedan en av 1900-talets stora litterära idoler och är det än. Han har sina förtjänster, som främst är den skarpa psykologiska känsligheten och realismen, men även en viss avgrundsaktig inskränkthet, som bäst uttrycks med hans egna ord: "var och en är sig själv närmast i den egoismens öken man kallar livet," en livsinställning som måste gå kräftgång för att förr eller senare sluta i en återvändsgränd.

Låt oss emellertid försöka förstå den Stendhalska egoismen, som han själv kallade "egotism", vilket egentligen endast är en eufemism för egoism. Vari bottnar den Stendhalska totala fåfängan och egenkärleken, som trots allt icke är enbart fränstötande utan tvärtom nästan farligt charmerande?

Högst bland sina egna arbeten satte Stendhal sitt mästerliga kåseri "Om kärleken", en bok som är helt unik. Han analyserar här kärlekens mentala former i alla dess mest intrikata och långsökta vindlingar som fullständigt avslöjar Stendhal för oss som en av alla tiders främsta experter på ämnet. Ändå var han icke någon Don Juan utan snarare lik en Werther: hans erövringar blev icke fler än sju, vilket var litet på den tiden. Men han beundrade Don Juan-karaktären, i formen av Julien Sorel gav han den sin egen ytterst sensibla tolkning, och om hans kärlekskapacitet tidigt ödelades av veneriska åkommor och fysisk brist på attraktivt yttre så förblev han dock under hela sitt liv outtröttlig i sitt psykologiska forskningsarbete i kärlekens outrannsaktiga irrvägar.

Man kan icke tycka om eller förstå Stendhal om man ej känner kärleken eller ej gärna njuter av den. Kärleken kan icke existera om den ej får vara fri från all moral, lag och ordning. Därför är Stendhals totala brist på anständighetsskrupler förlätlig emedan han i stället älskade desto mera.

Och däri bottnar även hans skoningslösa människokänedom: han dömer alla efter deras fallenhet för kärlek. Han utgår från, att "människan icke kan avhålla sig från att göra det som bereder henne mera njutning än alla andra tänkbara handlingar". Ju mer en människa ägnar sig åt detta, desto mindre föraktlig är hon, enligt Stendhal. Det enda verkliga människodjuret är den som aldrig hänger sig åt sina känslor i form av kärlekens yttersta självutjutelser.

Därför är kärleken hans enda sanna religion. Dess religiösa djup kommer fram i det lilla 33-e kapitlet, där han vågar erkänna, att ingenting eggjar kärleken mera eller gör den mera allvarlig än det eviga tvivlet på partners trohet och fruktan för att kärleken skall upphöra. Ingenting berättigar eller helgar kärleken mera än det faktum att den är dödlig.

En annan baksida vågar han avslöja som ingen vågat avslöja förut och som han förbluffande nog accepterar med det största lugn, nämligen att kärlek måste resultera i ensamhet. Han överbryggar lugnt denna avgrund med att konstatera att kärlek ej kan existera utan ensamhet. Endast då vi är utan den älskade kan vi längta efter henne, medan om vi tvangs ständigt befinna oss i samma rum som henne den kärlekstillvaron skulle bli outhärdlig: kärleken leder inte till ensamhet så mycket som den behöver ensamhetens luft för att kunna andas.

Ett annat erkännande måste man ge Stendhal, och det är att han kanske bättre än någon av sina samtida kan konsten att skriva mellan raderna. Detta har han lärt sig i Italien, var man läser och skriver så litet som möjligt och helst endast i extremt koncisa koncentrat, (som Dantes Komedi). Och därför är kanske just hans italienska noveller hans yppersta, då dessa nästan uteslutande ägnar sig åt att uttrycka alla egentliga väsentligheter i osynlig skrift mellan raderna.

"Henri Brulards liv" är inte vilken självbiografi som helst. Chateaubriand föreskrev att hans memoarer tidigast fick utges femtio år efter hans död, varpå de utgavs så snart han hade dött. Stendhals memoarer begrovs med honom och förseglades tills en polack fyrtio år efter mannens död besökte Grenoble, inte hade något att göra och för att fördriva tiden återupptäckte Stendhals bortglömda manuskript. "Henri Brulards liv", som skildrar

författarens första sjutton levnadsår, utkom för första gången 1890, 48 år efter författarens död.

Den är neurotiskt och excentriskt skriven, och ändå slås läsaren av häpnad inför alltför åtskilliga fenomen: den totalt ostendhalska lättlästheten, den freudianska oidipuskomplexproblematiken, den excentriska, nyckfulla, självupptagna stilen, som berättar så mycket struntsaker på ett så fascinerande sätt att man är som förtrollad trots trivialiteternas nonsens, vilket direkt föregriper Dostojevskij: i denna bok avslöjar sig Stendhal som en sannskyldig fransk Dostojevskij, med mera.

Utän finalen vore dock boken blott en kuriositet. Det är finalen som gör boken stendhalsk och bestående för alla tider, ty först där drar Stendhal fram sitt trumfkort: sin fullkomliga behärskning av ämnet kärlek. Denne syfilitiker, som levde blott när han älskade och hörde på musik, avslutar sin självbiografi med den stora upplevelsen av den verkliga kärleken i Milano. Och den upplevelsen var för stor för att han skall kunna beskriva den. Heroiskt tar han sats för att ge sig ut på skildringen av den men resignerar ädelt inför det kärlekens översinnliga fenomen som gör det omöjligt för människan att klä det i ord, då sådant blott kan förringa kärlekens verkliga väsen.

Tyvär har vi väl därmed sagt allt positivt som kan sägas om Stendhal, alias byråkraten Henri Beyle från hålan Grenoble, samma ort i hjärtat av Quentin Durwards, grymheternas och överdådets Burgund som Choderlos de Laclos hörde hemma i med sina farliga förbindelser, som man kan kalla Stendhal ett direkt barn av. Vi skall icke närmare analysera det av honom företrädda begreppet "egotism", som betyder självförgudning, då vi däri ej kan finna något gott eller konstruktivt. Snarare är denna överdrivna form av egoism ett direkt utslag av Stendhals tyvärr obotliga sjukdom syfilis, som i sig var så ond och tragisk att ej ens denne suveräne författare kunde vända den till något gott. Hans syfilis och den därav resulterande egotismen och elakheten, (han älskar Scotts romaner men avskyr Scott som människa, vägrar att träffa honom och kallar honom för den "högerextremistiska baronen",) avslöjar tyvärr mer om Stendhal än vad han väl själv hade velat, nämligen att Henri Beyle "Stendhal" är en mycket tragisk person.

Karen Blixen var lika sjuk av syfilis men nedlät sig för det aldrig till att skriva elaka saker. Dostojevskij var säkert ännu sjukare i epilepsi men hämtade ur denna sin egen tragedi all sin yppersta konstruktiva förmåga till pejling av människosjälens ytterligheter och yttersta lidandes djup. Stendhal kunde ha blivit lika lysande som Dostojevskij, om han ej fastnat i sin egen egotism.

Den fromme pedanten.

Ändå, hur mycket mera intressant är icke Stendhal i jämförelse med den så skyhögt uppburna och nästan dyrkade italienske författaren Alessandro Manzoni med sin översvallande sötsliskiga sentimentalitet, som är så god och naiv att man nästan med Stendhal tvingas att avsky katolska kyrkan bara därför. "I promessi sposi" ("De trolovade") är till form och innehåll en lysande roman på grund av den breda realistiska skildringen av den pesthemsökelse som i Milano 1628 ryckte bort två tredjedelar av stadens befolkning, men två eller högst tre hundra sidor av detta hade räckt till. Visst är det rörande med de tvenne unga älskande som inte får gifta sig och som genom 600 sidor sedan får vandra åtskiljs genom alla tänkbara prövningar i tortyrartad längtan efter att få se varandra igen, – men varför går de då inte genast till en annan präst i en annan by och ber honom viga dem i stället, när de vet att deras bys präst är korrumperad och karaktärssvag? Den enda karaktären i boken som kunde ha gjorts till någonting är fader Cristoforo, som är den enda som genomskådar intrigernas rutenhet och försöker hjälpa de trolovade. Han förflyttas och återkommer inte förrän när pesten kräver massivt uppbåd av sjukskötare, varpå han offerar sig helt för de sjuka och dör av pesten själv. Han

är den enda kritiska rösten i boken, men Manzoni vågar inte använda honom till den i Italien alltid välbehövligaste kritiken av alla: den av den katolska kyrkan.

Manzoni betydde oerhört mycket för det uppvaknande Italiens nationalkänsla, och han gav 21 år av sitt liv åt att förenhetliga det italienska nationalspråket. Som italienare är han värd samma respekt som en landsfader, (Verdi komponerade sitt Requiem till hans ära,) men andra länder kan knappast förväntas uppskatta de stackars trolovades naiva prövningar i samma utsträckning som italienarna. Manzoni arbetade i 21 år på sin roman, skrev om den, drygade ut den och överarbetade den till den långsamma omständliga tålmodsprövande tillställning som den tyvärr blev utan att behöva det. Skildringen av pesten hör till det bästa som skrivits på italienska, medan Manzoni för övrigt tyvärr fallit för svagheten att bli alltför kär i sin egen berättelse för att själv kunna ha någon nykter distans därtill.

Giacomo Leopardi (1798-1837).

Vi har ej i alltför stor utsträckning hittills ägnat oss åt romantikens stora lyriker och filosofer. Anledningen därtill är att sådana diktare som Byron, Shelley och Keats och tänkare som Schopenhauer är alltför välkända och väletablerade för att det egentligen skall behöva sägas något nytt om dem. Alla läser dem och känner till dem, och det är det högsta erkännande en skriftställare kan få. Vi kan i alla fall inte ge något högre.

Annorlunda är dock fallet med en särpling som Leopardi, som verkligen endast de lyckliga få har haft vett att ägna sig närmare åt och som på grund av sin utomordentligt höga kvalitet väl alltid måste förbli okänd för den stora massan läsare av populärlitteratur. Dessutom erbjuder Leopardi oöverstigliga hinder i form av livsproblematik för den njutande läsaren som måste bereda denne obehag och leda till att han lägger ifrån sig boken av fruktan för att få veta för mycket. Det är det som är det vanskliga och extremt exceptionella med Leopardi: han vet för mycket.

I motsats till Manzonis naiva godtrogenhet in absurdum, som överlever alla världens fador, så är Leopardi den minst naiva av alla. Ingen har väl drivit realismen så långt och ändå kunnat förbli romantiker. Leopardi har kallats den totala pessimisten, men det är inte allt. Det som bereder läsarna av honom obehag är att han genomskådar allt med en hänsynslöshet och skärpa som måste beröva den uppmärksamme läsaren alla dennes illusioner och hela hans tro på livet. Men för detta är Leopardi icke en pessimist. Han är i stället grymmast av alla diktare mot sig själv.

Av adlig börd lever han ett instängt liv i sina stränga föräldrars slott tills han förbrukat hela sin ungdom på att studera ihjäl sig. Han har lärt sig allt men även förlorat allt hopp om att någonsin få kunna leva vad man kan kalla ett normalt mänskligt liv. Han för sedan en fattig och kringflackande tillvaro tills han i Neapel finner den rätta miljön under ett ständigt livshotande Vesuvius och var han i förtid avlider genom en koleraepidemi.

Han ligger aldrig med en kvinna men upphör aldrig att älska sitt ideal. Man har spekulerat i hans sjukdomars mystiska beskaffenhet och gissat fel både på tuberkulos, sexuell abnormitet och allt möjligt annat medan väl sanningen endast är att han alltför tidigt överansträngde sin hjärna och fick lida där för för resten av livet. Men hans dominerande sjukdomssymptom är en extrem överkänslighet. Misstaget som alla gjort är att tolka denna till en sjukdom, medan det i själva verket bara är den anda som präglar alla samtida själsforskare och romantiker under hans tid och som utgör den romantiska tidsepokens överspända men helt naturliga väsen.

Det är överkänsligheten som skrämmer hans läsare. En professor i Lund upphörde att föreläsa om honom när en av studenterna till följd av sitt engagemang i Leopardis texter begick självmord. Mer än någon annan romantiker är Leopardi som en direkt inkarnation av den stackars Werther, som begår självmord av kärlek. Men Werthers pathos består i att

han plågar sig själv med sin kärlek och njuter av det lidande den ger honom, och detta självplågeri och lidande får sitt apotheos i självmordet. Även Leopardi frossar i sina känslors lidanden inför livets naturalism och ohyggliga tragik. Han vet att illusioner, som alla människor lever för, kan befria honom från livets tragiska sanning, men han vägrar att ägna sig åt illusioner. Han vill bara ha livets sanning och den omätliga tragik som denna innefattar, och han lever bara för att plåga sig med dessa livets egentliga sanningar som bara är lidanden.

Ingen har umgåtts så med döden som Leopardi sedan kejsar Marcus Aurelius. Just i umgänget med döden visar Leopardi sin största styrka, sitt universella själsdjup och sin imponerande tidlöshet. Han är en direkt efterföljare till de största, renaste och ädlaste latinska och italienska diktarna och tänkarna som Cicero, Dante, Petrarca, Macchiavelli, Erasmus och Tasso, och därför är han så orättvist ignorerad. 1800-talet är ju en ny tid som går in för att popularisera litteraturen, göra den mera kvantitativ än kvalitativ, mera lättläst än exklusiv och mera jordbunden än högtflygande. Så vad gör då i detta sekel en Leopardi, som obehagligt påminner oss om att det även finns något sådant som klass, tradition, bildning och vishet? Han bara stör med sin överlägsenhet, han bara berövar den lönsamma populärlitteraturen grunden för dess tillvaro, han försöker visa att man ännu kan skriva lika rent som gamla latinska och grekiska klassiker, som för länge sedan kommit ur modet, och sådant kan ju samtidigt bara inte tolerera. En klassiker, som skriver för konstens och sanningens skull och inte för folket, går ju bara inte.

Även detta sin samtids modevanvett genomskådar Leopardi och ger därvid de kanske klokaste råd som någonsin en författare givit sina yrkesbröder. "Allt vad poeten och filosofen kan vänta sig som sina mödors lön är till sist intet annat än en smula aktning av ett litet, litet fåtal människor. Det är deras lott att leva ett liv som liknar döden och först efter döden leva – om lyckan är god." Det är inte romantikens vemod, pessimism, realism eller anarkism som talar här, utan det är vad människor minst av allt vill höra talas om i vilken tid de än lever – det är den alltid lika obehagliga, ovälkomna, impopulära och främmande sanningen, som icke tillhör någon stilepok eller litterär kategori utan som endast tillhör evigheten.

En ny kontinent.

Det tar sin tid innan Amerika kommer i gång. Den första boken trycks där 1640, och först hundra år senare är den förste amerikanske litteratören Benjamin Franklin någorlunda aktiv. Han är dock engelsman, då Amerika inte blir självständigt förrän när han är en gammal man; och hela sitt aktiva litterära liv lever han och skriver han som en engelsman. Han vistas långa perioder i England och inleder där sin självbiografi, som inte alls hade varit märkvärdig om inte mannen i sig var märkvärdig.

Det märkliga med hans självbiografi är det korta mellanavsnitt som han 1784 skrev i Frankrike. Han avslöjar där grunden för hela sitt leverne som består i tretton dygder med deras preciseringar. De är 1) Måttlighet – ät dig inte slö och drick dig inte full, 2) Tystlåtenhet – säg bara vad som gagnar dig eller andra och undvik futtigheter, 3) Ordning, 4) Bestämmdhet, 5) Sparsamhet – köp bara det som är dig själv eller andra till godo, 6) Flit – förlora ingen tid och undvik all onödig aktivitet, 7) Arlighet, 8) Rättvisa – underlåt icke att göra det goda som är din plikt, 9) Saktmod – återbörd aldrig en oförrätt så som den förtjänar, 10) Renhet – tolerera ingen smuts i din lekamen, klädedräkt eller bostad, 11) Lugn – bli inte upprörd över oundvikliga olyckor, 12) Kyskhet – använd dig inte av sex utom för hälsans skull eller för barnavel, och aldrig till skada för någon annans levnadsfrid eller rykte, 13) Ödmjukhet – imitera Jesus och Sokrates.

Och dessa tretton dygder lever han strängt i enlighet med och upprättat till och med ett system för att aldrig frångå dem.

För övrigt slutar hans självbiografi var den börjar bli intressant. Det fransk-engelska kriget som ger England hela det franska Nordamerika längs kusten från Florida till Grönland inklusive hela Canada, hela den tioåriga högintressanta förlossningen för Amerikas Förenta Stater, som börjar med tekalaset i Boston i december 1773, (det fria Amerikas egentliga födelsedag,) och slutar med fredsslutet 3 september 1783 genomlever han så intensivt att han aldrig hinner skriva ner ett ord därom, och hans diplomattjänst i Frankrike därefter, som förbinder Frankrike med USA i evig vänskapspakt, kronan på hans livsverk, får andra berätta mera smickrande om. Själv gör han det aldrig av ren naturlig blygsamhet.

Det märkliga med honom som människa är den aktning han inger alla. Han har baserat sitt liv på en hållbar, genomtänkt och förnuftig praktisk filosofi genom vilken han tjänar andra mer än sig själv, och hans direkta arvinge är Thomas Jefferson, som slutligen formulerar Amerikas humana konstitution, som håller än idag. Just för att Benjamin Franklin fick skriva så litet för sin egen del för att i stället så mycket tjäna andra är han desto mer beundransvärd, och hans officiella titel "Amerikas förste medborgare" hedrar det land vars förste medborgare han blev, och hans exempel som dess förste medborgare har varit efterföljansvärt för alla amerikanska medborgare efter honom. Han avlider 84 år gammal 1790.

Trots sina insatser som publicist blir alltså Franklin aldrig någon riktig författare men desto större som mänsklig symbol. Den förste författaren i det nya landet föds 1783 och heter Washington Irving. Med frambringandet av gestalten Rip van Winkle, en familjefar och dagdrivare som icke duger någonting till och sover bort 20 år av sitt liv, skapar Irving den amerikanska humorn och den amerikanska nationalkaraktären, som är fattig, oduglig och lat men lycklig. Den mest nationelle, typiske och utpräglade amerikanen är helt enkelt en luffare, och i den egenskapen lever, verkar och börjar sedan det stora flertalet av framstående amerikaner: Washington Irving själv, Abraham Lincoln, Mark Twain, Jack London, Ernest Hemingway, John Steinbeck, Jack Kerouac och många, många andra, som alla om och om igen förkunnar det eviga budskapet, att man inte känner livet om man inte upplever det nerifrån från samhällets bottenskikt.

Irving inleder också den typiskt amerikanska specialiseringen på allt som är fantastiskt. Irvings spökhistorier är med sin burleska humor och hejdundrande vigör på sitt eget sätt oöverträffade ännu idag. Han inleder den amerikanska glädjen och entusiasmen som går igenom hela den amerikanska kulturhistorien som en röd tråd ända till idag.

Ändå blev han aldrig den förste verkligt store amerikanske nationalförfattaren, vilket i stället svenskättlingen James Fenimore Cooper blev.

Redan i sin första indianroman "Pionjärerna" (1823) påvisar Cooper ett ansenligt allvar under ytan. Han tar starkt parti för indianerna mot de civiliserade barbarernas ingrepp, som är domaren Temple och dennes civiliserade "system", som visar sig oförenligt med den gamle Falkögas naturenliga och fria fattigmansliv. Denne dras inför rätta för en småsak, varvid den frie och kloke vildmarksmannen inte har en chans mot systemet och måste gå under inför dess orimliga dumhet. Berättelsen kulminerar med den gamle indianen Chingachgooks högtidliga bortgång, den siste av sitt släkte och folk. Den frie och fattige vildmarksmannen Falkögas enkla förnuft visar sig vara det enda förnuftet i hela boken, varpå denne lämnar de dumma vita åt sitt förbannade inrutade miljöfarliga system och legaliserade busvälde och går ensam ut i vildmarken för att där behålla sitt förnuft och sin frihet.

Det kritiska ögonblicket i "Den siste mohikanen", som utlöser den stora tragedin, är när den gamle hövdingen Tamenund spørjer Uncas om Maguas rättigheter. Falköga har skickligt räddat både Uncas, den enfaldige Duncan Heyward och hans trolovade Alice Munro ur Maguas och mingoindianernas läger, men den stackars Cora, Alices syster, har

Magua strategiskt placerat i Tamenunds läger. Henne har ingen befriat, och den indianska gästfrihetens lagar är okränkbara. Eftersom Magua gjort henne till sin fånge och han i vänskap anförtrott henne i Tamenunds indianers vård kan dessa icke vägra honom henne. Detta inser och erkänner Uncas, och därmed börjar den siste mohikanens tragedi.

Ty Uncas älskar Cora, och när Magua hånande avlägsnar sig från Tamenunds läger släpande Cora med sig är kriget mellan de båda indianstammarna oundvikligt. Magua kan aldrig förlåta att han bedragits på Falköga, Alice och Duncan, och Uncas är alltför initierad i den vite mannens sätt att tänka för att kunna finna sig i att Magua skall få kränka Munros dotter. Kriget inleds spontant från bägge sidor samtidigt.

Coopers stil är helt ny i världslitteraturen. Han skriver spartanskt och nästan känslökallt, och de enda utbroderingarna i texten är indianernas sätt att formulera sig. Det är en vildmarkskärvhet med sammanbitna tänder och kniven på strupen, där livet hela tiden är i fara och måste försvaras i det oändliga utan att någons trygghet någonsin uppnås. Den enda som uppnås i fortet William Henry avbryts brutalt genom dess kapitulation för fransmännen och indianernas massaker på dess uttågande befolkning, som lovats fritt återtåg. Det är det utdragna blodiga kriget mellan fransmän och engelsmän omkring de stora sjöarna på 1750-talet som är den bistra bakgrunden till denna första stora amerikanska roman.

Storheten ligger i det öde som Uncas och Cora gemensamt får. Uncas sätter allt på ett kort för att rädda Cora undan Maguas brutalitet och offerar därvid livet, varpå "den äldsta släkten på jorden" utdör med Uncas och indiankulturen i dess ädlaste form får se sin framtid slockna i mörker. Cora är den vita oskulden som inte hör hemma i den vita erövringen av indianernas länder och som blir det meningslösa offret i de vitas stridigheter med varandra som tvingar fram indianernas (Maguas) värsta avigsidor och brutalitet. I den vita erövringen av Amerika går den högsta indiankulturen förlorad genom Uncas och den vita civiliserade människans ära förlorad genom Cora, som endast Uncas försöker rädda.

Tyvärr är den tredje boken i "Skinsstrumpeserien" ett misslyckande. "Prärien" är brett upplagd och full av den ännu jungfruliga amerikanska kontinentens frihet, rymd och storvulnhet, vari det mänskliga drunknar och försvinner. Hur nybyggarfamiljen Joshua Bush inför den civiliserade människans beräknande ondskas och förklädda brutalitet (genom enleveringen av Inez och mordet på Asa) i de indianerna tillhöriga jungfruliga vildmarkerna i Nebraska skildras ytligt och utan tillräcklig motivering, endast indianerna är levande, medan den gamle trappern Falköga, här i 80-årsåldern, inte ens längre är rolig. Doktor Battius' krampaktiga försök till komik är närmast förvridna och sprider förstämning i stället för att lätta upp stämningen. Dessutom är romanen direkt svårläst och blir bara mera svårläst ju längre man kommer i den; och vi drar en suck av lättnad när Joshua Bushs bedrövliga nybyggarsällskap äntligen försvinner för gott ur den nästan intetsägande och totalt oinspirerade handlingen.

I motsats till Scott har Cooper genom sina första utmärkta romaner "Spionen" om den subtile Harvey Birch från amerikanska frihetskriget, "Pionjärerna", den sakkunniga sjöromanen "Lotsen" och "Den siste mohikanen" ständigt spämt våra förväntningar bara för att med "Prärien" göra oss bittert besvikna. Blev det inget mer av en så lysande början?

Han skrev över 20 romaner, och av dessa har endast Skinsstrumpeserien överlevt jämte "Spionen", "Lotsen" och kanske "Den röde sjörövaren". De återstående två romanerna om Skinsstrumpa alias Falköga "Stigfinnaren" och "Hjortdödaren" lämnar vi här därhän då de inte kan bli mer etablerade som klassiska pojkböcker än vad de redan är och då vi ej vill ta risken att på nytt möta den ytlighet hos Cooper som måste göra alltför många besvikna i "Präriens" alltför utdragna intighet.

Den enda egentliga amerikanska romantikern är Edgar Allan Poe. Med sin färgstarka fantasi skriver han hårresande, fantastiska, roliga och gåtfulla berättelser som överträffar Hoffmann och som i sin hisnande mångfald och rikedom är oöverträffade ännu idag. Samtidigt är han Amerikas förste riktiga språkkonstnär,. Han kan skriva dikter av den mest betagande mjukhet och oförglömligt behag; och så går denne gudabenådade poet och berättare och blir alkoholist och opiummissbrukare och dör endast 40 år gammal! Washington Irving blir trots Walter Scotts uppmuntran aldrig bättre än när han under slarvigt vagabond- och lättingsliv skriver sina minst seriöst menade spök- och skämthistorier, Cooper lovar mycket gott och etablerar sig som god författare men hemfaller trots Walter Scotts vänskap och uppmuntran åt drygheit, ytlighet och grälsjuka, och Poe, den mest lovande av alla, sin tids största geni inom fantasins område, som aldrig blir tillräckligt uppskattad, tvingas leva ett liv i misär och super ihjäl sig. De första 50 åren av amerikansk litteratur blir till ingenting ordentligt, och det skall dröja länge innan "Den siste mohikanen" äntligen får en värdig uppföljning genom Herman Melvilles stora epos om havet – boken om den vita valen Moby Dick.

Geijer, Tegnér och Oelenschläger.

Det är lätt att låta sig bländas av Tegnér, men Geijer brann försiktigare och klarade sig bättre. Det är lätt att ta anstöt av Geijers politiska förfall, som hela hans samtid gjorde, men Geijer fick rätt med tiden. Mot Tegnérns överlägsenhet som nationalskald står Geijers överlägsenhet som en det sunda förnuftets man. Tegnér blev galen medan Geijer i sin ålderdoms allvarligaste dårskap var den klokaste mannen i Sverige, vilket tiden efter honom bevisade.

Geijers unika klarsynthet och underbara integritet kommer till sitt bästa uttryck i dikten "Odalbonden", en i sitt slag oöverträffad bild av det praktiska och eviga förnuftets egentliga väsen. Bonden i "odalen", det vill säga i den oländiga vildmarken, tackar nej till alla världens rikedomar för att föredra att få vara sin egen lyckas smed. Äran och världsryktet är honom likgiltiga då den yttersta hedern ligger i att få odla sitt eget bröd. Världens stormande gyckelspel bekommer honom inte det minsta, ty han vet i sitt saktmod, att vad stort sker sker tyst. "Var plåga har sitt skri för sig, men hälsan tiger still;" tyst och obemärkt lever bonden som om han ej var till, medan kejsare och generaler slår sönder riken, som endast han, bonden, sedan bygger upp igen. Hans lärdom är ej tung, det räcker för honom att veta vad som är rätt så att han kan göra det och därigenom leva fritt. Och när de lärde och rike bråka sitt vett med att tveka inför vad som är rätt så är bonden den som försvarar landet. Och döden tar han med en axelryckning: om han ock läggs i grav och går ur tiden så är det hans verk som består då han är den yttersta grogrunden för sitt hemlands liv och kultur såsom dess primära försörjare. Regeringar kan och bör alltid bytas ut, men bonden kan aldrig ersättas med någonting mindre än en bonde.

Erik Gustaf Geijer (1783-1847) kommer från Värmland, som på något sätt blivit grogrunden för svensk ryggrad och soliditet. Från samma landskap kommer även Selma Lagerlöf.

I egenskap av politiskt medveten svensk hade man dock av Geijer kanske kunnat vänta sig litet mera engagemang i den svåra svenska tragedi som utspelas just under hans och Tegnérns levnad, nämligen det svenska rikets klyvning genom Napoleons och tsar Alexander I:s försorg. Geijer är den i Sverige som mest liknar Runeberg i harmonisk idealism parad med jordnära förnuft. Och likväl kommenterar Geijer knappast den svenska förlusten av Finland med dess sjuhundraåriga svenska kultur och politiska samhörighet med Sverige mer än med en vag rädsla för Ryssland. Då vågade Tegnér uttrycka sig skarpare, vilket han dock av självaste Svenska Akademin tvingades ta tillbaka för den allmänna trevnadens skull, medan Runeberg av svenska romantiker lämnades

helt ensam att försvara den svenska kulturen i Finland mot en värld av likgiltighet inför den politiska orättvisan och övervåldet mot den svenska östra rikshälftens folkrätt, lagstiftning och kultur. I gengäld är hans dikter burna av ett mycket högre mänskligt pathos än Geijers och Tegnér.

Tegnérns kanske mest gripande dikt är "Porträtt av en anonym" från 1840. Den är ett genomträngande självporträtt av en ensam och olycklig man som bara har döden kvar av livet att vänta men som ändå vägrar att låta sig kuvas i sin idealism av den alltid desillusionerande verkligheten. Han är en Nordens profeten Jesaja, lika nära Schiller som Geijer står nära Goethe och lika unik och ensam i sin briljanta begåvning som stor i sin tragik. Det är den Tegnérska gåtfulla tragiken som vi här skall försöka fokusera.

Värmlänning liksom Geijer blir han 17 år gammal student vid Lund, tjugo år gammal magister och docent vid 22, 24 år gammal är han gift och blir vid 28 år professor. Vid 30 år är han prästvigd, vid 37 år ledamot av Svenska Akademin och vid 42 biskop i Växjö: en bländande blyxtkarriär inom det akademiska, och lika bländande är hans poesi fram till installationen i Växjö.

Redan vid finska kriget 1808-09, då Sverige förlorar Finland åt Ryssland, kommer det fram tragiska stämningar i hans diktning, och som den ende i Sverige vågar han kräva revanschkrig för att återbörda Finland till friheten, vilket krav tystas ner. Harmen över den nesliga förlusten av Finland ligger dock sedan alltid och jäser i Tegnérns hjärta för att alltid under årens gång då och då bryta ut i allt bittrare och hätskare versrader mot den etablerade borgerliga svenska likgiltigheten.

1824 kulminerar hans liv med författandet av världsbestsellern "Frithiofs saga" och utnämningen till biskop i Växjö. Några år senare kommer dikten "Mjältsjukan" till, som betecknar krisen och vändpunkten i hans liv till det sämre. I Lund var han som fisken i vattnet bland idel vitterlek och likasinnade på snillrikhetens område. I hjärtat av Småland är den intellektuella jordmånen karg och mera lämplig för en Geijers långsamma tålmod än för en Tegnérns kosmopolitiska iver. I Växjö blir Tegnérns huvudsakliga nöjen att ha roligt på andras bekostnad ("Lorenzo Hammarspik") och ställa till med practical jokes ("Halkan"): futtiga nöjen för en inburad Apollo. Huvudanledningen till hans andliga kris och förfall är väl instoppandet av honom i Svenska Kyrkan, där han som en kuriositet ställs upp på en dammig predikstolshylla och får stanna för resten av sitt liv såsom i praktiken "lagd på burk". Följden blir att han fastnar i sig själv, förlorar sitt universella perspektiv på tillvaron och låter sig stagnera i den protestantiska kyrkans etablerade institutions förtorkande enkelriktning. Det enda felet med Tegnér är att han aldrig blir rebell, vilket Geijer räddade sig med att bli. Tegnér blev i stället vansinnig.

Ty ett geni som Tegnér kan av naturen icke finna sig i en stagnering. Örnens vingar kräver flykt, och då Tegnér varken har Geijers tonsättarskap att kunna utveckla sig genom eller hans historiska intresse att ständigt ösa mera visdom ur, så måste Tegnérns örnvingar finna sig ett annat uttryck. Och det uttryck de tar sig är den mest tragiska storheten av alla: vansinnets.

"Mycket, för mycket, han lidit, och mycket, för mycket han njöt. Måtta i intet han vet. Hela hans väsende är en böld, var fiber är naken, icke en vind, ej en fläkt tål han som rörder därvid. Allt som är nedrigt och platt väcker hans harm, och vild, titanisk och djärv plågar han båd andra och sig, lever för intet nu mer och längtar uppriktigt till graven, sörjer sitt fädernesland, blygs för sitt nedriga folk. Fåfång aldrig han var men stolt som Ängeln hos Milton, Ärkeängeln som föll. Galen han kallas och är, till att hyckla för stolt och till att ljuga för sann, yvs av sin flit allen, av sin kraft, som skänktes av Gud."

I jämförelse med Runeberg är Tegnér lättare och elegantare, ljusare och angenämare, då han saknar Runebergs tyngd och allvar, om han dock även saknar Runebergs djupa mänsklighet. Tegnér förblev alltid fixerad vid sig själv på gott och ont: han menade sig vara direkt påverkad av Gud och förkunnare av dennes ord och ingen annans och var det säkert också, men därav följde även hans begränsning som ledde till det slutgiltiga

storhetsvansinnet, som i sig förborgade den högsta och största tragik som mänskligheten känner.

Till Tegnér's vackraste egenskaper hör hans generositet mot sina vittra kolleger, då han välkomnar Atterbom in i den högsta svenska vitterhetens kretsar, och då han på eget initiativ lagerkröner dansken Adam Oelenschläger (1779-1850) vid ett symposium i Lund 1829. Fastän Oelenschläger är äldre än både Geijer och Tegnér (1782-1846) och överlever båda verkar han ungdomligare i sin diktning än någon av dessa. Inget sorgmod och tungsinne här inte! Och han uppfinner det egentliga romantiska sagospel i och med "Aladdin" 1805, en väldig dramatisering på vers av den bekanta arabiska sagan, där dock den femte akten till största delen är Oelenschlägers egen fantasi intressanta produkt. Detta sagospel följs sedan av en lång rad likartade världen över och avslutas väl icke förrän i och med Maeterlincks ansträngningar i genren hundra år senare.

Dock är denna sagospelgenre tämligen yttlig och utan annat än poetiskt intresse. Oelenschläger är idag tämligen glömd utanför Danmark och framföres sällan i sin helhet, och hur mycket mera intressant är då icke en mycket yngre och armare Stagnelius' lilla dramatiska miniatyr "Backanterna", som är ett märkligt tillskott till den 2000-åriga grekiska dramatiken skrivet på svenska av en 29-årig skald året före sin död. Detta drama, som klart konkurrerar ut hans tidigare större ansträngning "Martyrerna" om kristnas prövningar under senromersk kejsartid, handlar om Orfeus' död för de galna maenadernas händer. Poesin ör utsökt, och därtill är tankeinnehållet, i motsats till de romantiska sagospelens, ovanligt djupsinnigt för en 29-åring. Orfeus är inte bara renlevnadsprofeten som skyr vin och kvinnor och blott älskar den gudomliga skönheten, utan han är även ekumenisk, då han inför maenaderna hävdar att Dionysos är samma gud som alla andra och blott ett uttryck för den ende Guden liksom alla andra gudar, och inför detta förnuft förstummas maenaderna och kommer av sig. I ett ögonblick verkar det som om den yttersta djuriska ondskan och vanvettet kunde behärskas av det klara förnuftets logik, och endast den dramatiska formen och sagotraditionen kräver att Orfeus ändå offras.

Stagnelius är årsbarn med Carl Love Almqvist (1793-1866), och dessa två är väl den svenska romantikens mest särpräglade underbarn. Det mest uppseendeväckande som Almqvist skrev var den underbart enkla och spirituella novellen "Det går an" som handlar om hur en sergeant och en hederlig kvinna möts på en båt från Stockholm och hur de sedan reser tillsammans till Lidköping i västra Sverige medan de under sedliga samtal lär känna varandra. Det märkliga med denna novell från 1839 är att den är 50 år före sin tid och föregriper hela naturalismen med att framställa dess direkta motsats. Förhållandet mellan sergeanten och kittknåderskan är på en utomordentligt hög nivå, och ingen av dem uttrycker någon låghet eller har ens några sådana baktankar, och det är därför de kommer så väl överens, och det framgår alltför tydligt mellan raderna att de inte kan bli annat än lyckligt gifta. En presentation av hur en förening mellan en man och en kvinna skall gå till för att säkert lyckas? I varje fall är det en beundransvärt realistisk studie i två människors av motsatt kön vibrationsspel mellan varandra där varje nyans är väl återgiven och övertygande. Novellen kunde ha tillhört Strindbergs bättre produktion, vara ett alster av Maupassants ljusare ögonblick eller vara skriven av Anton Tjechov då han var som mest harmonisk.

Priset bland de nordiska romantikerna tas nog ändå av Daniel Amadeus Atterbom (1790-1855) och hans stora diktverk "Lycksalighetens ö" (utgivet 1824-1827), ett misskänt och undervärderat sagospel med tidlöshetens svåra men otvivelaktiga stämpel på sin mångtydighet. Detta poetiska mästerverk, ett av de största och yppersta som skrivits på något nordiskt språk, är ett kombinerat idédrama och en tragedi. Stoffet kommer från en gammal medeltida folksaga som Atterbom har kryddat till oigenkännlighet med allt vad han lärt sig av poesins, Goethes, Italiens och Orientens skönhetsvärldar. Atterbom är

kanske den mesta romantikern i Norden: liksom E.T.A.Hoffmann lägger han sig själv till med extranamnet Amadeus av svärmiska skäl, texten till "Lycksalighetens ö" skulle kunna användas till en opera men bara av en Mozart, och det är i Italien som Atterbom finner sin inspiration, precis som Hoffmann, Goethe och Stendhal. Det är kanske därför "Lycksalighetens ö" aldrig har slagit igenom i Norden: dess exotiska tidlöshet och ljusa fria rymd bortom tid och rum är främmande för den alltför kärva nordiska nifelhemsmentaliteten.

Full rättvisa åt verket kan man endast göra det om man ser det mot bakgrunden av Atterboms inspiration från Goethe och Italien. I själva verket kan "Lycksalighetens ö" ses som en pendang till Goethes "Faust". Vad som gör "Faust" till ett idédrama är Fausts strävan efter det fullkomliga ögonblicket. Atterboms Astolf har lyckan att finna det fullkomliga ögonblicket på ett tidigt stadium och dessutom behålla det, och det är så fullkomligt att han njuter av det i tre hundra år som han upplever som bara tre månader. Atterbom går alltså egentligen längre än Faust och utforskar vad "det fullkomliga ögonblicket" kan ha för reella konsekvenser. Astolf påminns efter den saliga drömmen om sitt ansvar och återvänder till verkligheten på grund av samvetsqual. Han finner att han kommer tillbaka för sent för att kunna reparera sin försummelse, och hans slut blir därmed tragiskt och fyllt av ånger och grämselse över livet som förspillts på njutning utan att han lyckats lämna något varaktigt och gott efter sig. Han fann det fullkomliga ögonblicket men dör som resultat därav som en misslyckad person.

Och vad värre är: även själva Lycksalighetens ö går förlorad genom att han i egenskap av dödlig befattat sig med dess odödlighet och befläckt den. Felicia, den yttersta lyckan, dör genom att en dödlig lyckades finna henne. Inte nog med att lyckan är ansvarslös: den är genom sin ansvarslöshet omöjlig och kan således existera blott som ett eftersträvansvärt mål för de dödliga som dock alltid måste förbli ouppnåeligt om det alls skall kunna existera.

Denna tidlösa symbolik gör idédramat svårbegripligt för de flesta, och det ratades redan av sin samtid av gemene man, och idag finns det nästan enbart att tillgå i starkt förkortad upplaga, då den senaste fullständiga upplagan väl utkom i förra seklet. Vilken skam på en sådan underbar poesi, formfulländning och idéframställning utan like!

Och Atterbom själv blev tämligen bitter av det dåliga mottagandet från kritik och publik och kunde aldrig försona sig med sin samtid. Efter fullbordandet av "Lycksalighetens ö" skrev han inte mycket mer, han gifte sig och blev professor i historia och filosofi och hedrades i alla fall med att genom Tegnér's försorg småningom bli invald i Svenska Akademin. Men en rättvis värdering av "Lycksalighetens ö" väntar Atterbom på ännu idag.

Den första realistiska sjöromanen.

Även om Frederick Marryat bara hade skrivit sin första roman så hade han ändå gått till litteraturhistorien som framfödaren av en ny litterär genre: den realistiska sjöromanen. Han skrev omkring 21 romaner av vilka vi här skall ta en titt på följande sju:

1. Sjöofficieren Frank Mildmay (1829)
2. Konungens egen (1830)
3. Newton Forster (1832)
4. Peter Simple (1833)
5. Jacob Faithful (Jakob Ärlig) (1834)
6. Sjökadetten Jack Easy (1836)
7. Japhet (in Search of a Father) (1836)
8. Sjörovaren (1836)
9. Skeppshunden Snarleyow (1837)

- | | |
|---|--------|
| 10. The Phantom Ship (Den flygande holländaren) | (1839) |
| 11. Stackars Jack | (1840) |
| 12. Joseph Rushbrook (Krypskyttens son) | (1841) |
| 13. Percival Keene | (1842) |
| 14. Violets resor | (1843) |
| 15. The Privateer's Man (Kaparkaptenen) | (1846) |
| 16. Barnen av den Nya Skogen | (1847) |
| 17. The Pacha of Many Tales | (?) |

De fem som ej finns upptagna här är "Masterman Ready" (Styrman Hurtig, 1841), "The Settlers in Canada" (1844), "The Mission, or, Scenes in Africa" (1845) samt de två ofullbordade "Valerie" och "Den lille vilden" (utgivna efter författarens död 1849). Lyckas vi komma över dessa fem skall vi undersöka även dem.

Frederick Marryat är den borne äventyraren. Hans far är av fransk hugenottsläkt, och hans mor är av tysk härkomst: hon heter faktiskt Geijer. Denna blandning uppfostras i England, gör revolt i skolan, rymmer till sjöss, får där en hård uppfostran, deltar i kaparjakter och sjöslag i kriget mot Frankrike och Amerika, riskerar häpnadsväckande ofta livet i synnerhet genom att självmant hoppa över bord för att försöka rädda folk som hamnat över bord icke lika självmant, deltar i bevakandet av Napoleon på Sankt Helena, är under hela sitt liv sjuklig men avancerar ständigt mot toppen inom flottan för att sluta som en mycket skicklig och avhållen löjtnant och kapten och avbryter sin marina karriär enbart av hälsoskäl för att därefter ägna sig åt familjeliv och åt att skriva. Han får elva barn. Tre av hans söner avlider före honom, och den fjärde, som själv skrev reseskildringar, avled sju år efter fadern endast 29 år gammal.

Här är alltså mycket som påminner om Scott, och Marryat kan faktiskt sägas utgöra den felande länken mellan Scott och Dickens. Marryat är lika romantisk som Scott men saknar dennes varma mänsklighet. I stället skriver Marryat effektivare, hans romaner präglas av snabba handlingsförlopp, ett intensivt tempo som färgas av salt kärvhet, han är intelligentare än Scott samtidigt som han är strängare, och han gör en sak som Scott aldrig gör: han leker ständigt med döden. Humorn är också mera sprudlande och saftig än hos Scott, och i sina karikatyrer visar Marryat vägen för Dickens.

Hans första roman om sjöofficeren Frank Mildmay är väl både hans mest uppbyggliga och mest realistiska roman. Den är påfallande självbiografisk: Frank Mildmay revolterar mot skolan, rymmer till sjöss, deltar med Nelson i slaget vid Trafalgar, råkar ständigt ut för tyranniska och odrägliga, odugliga och orättvisa supande kaptenar och överhetspersoner, riskerar ständigt livet, skaffar många kärestor i många hamnar av vilka de två mest prominenta är Emily av adlig börd och skådespelerskan Eugenia. Han överger flitigt den ena för den andra och vice versa, råkar slutligen genom sitt hetsiga temperament in i en duell, anhålles för mord som resultat men vinner dock till slut sin älskade Emily efter att Eugenia offrat sig för hans lycka och gått hädan.

Det märkliga med Frank Mildmay är hans dubbelhet. För att klara sig lär han sig på ett tidigt stadium konsten att göra det onda i tjänandet av det goda: en av de mest betänkliga konster livet har att erbjuda. Hans hämnd på sina orättvisa chefer är ofta grym men alltid rättmätig, och i sin hårda uppfostran i krigets tjänst luttras han småningom till att verkligen klart kunna skilja mellan vad som är rätt och vad som är fel. En av de berömdaste episoderna i romanen är när han är fången på ett amerikanskt fartyg tillsammans med andra engelsmän, finner amerikanen förföljd av ett överlägset brittiskt krigsfartyg, vägrar att vidta några som helst åtgärder för att underlätta engelsmannens seger då han är underställd amerikanens befäl, och tillfrågas av den amerikanske kaptenen om goda råd och ger dem samvetsgrant men utan lyckönskan. Vad som sedan sker är att de andra fångna engelsmännen ombord saboterar amerikanens flykt så att hans skepp blir taget. Dessa engelsmän blir sedan föraktade av de segrande engelska

matroserna på det brittiska krigsfartyget medan de amerikanska fångarna blir väl behandlade.

Romanen är rik på oförglömliga episoder. Den är som ett kaleidoskop av sjöfartsnoveller som tillsammans bildar en enhet. Skildringen som den av den tyranniske och omänskliga kapten G, som pryglar ihjäl besättningsmän för de minsta bagateller blott för sitt höga nöjes skull och som ändå är charmerande genom sitt fullkomligt absurda sätt att med alkoholens hjälp skrävla sig själv under bordet, den hisnande valjakten, som direkt för tankarna till Melville, och de dramatiska omständigheterna kring ett besök på Tristan da Cunha med dess ensamme kejsare och hans enda undersåte befäster genast denna nya litteraturgenre i varje läsares hjärta för evigt. Och den röda tråden i romanen är huvudpersonens ständiga väg uppåt genom graderna och dygderna med hårresande brott och riskeringar av livet på vägen som det är ett under att en sjöman alls kan ha klarat sig igenom. Marryat anknyter till Defoe, som dock aldrig var en sjöman; och däri ligger Marryats ovärderliga insats i litteraturen: som den förste öppnar han ögonen på alla världens bildade läsare för den strid på liv och död som livet innebär för alla de mest ringaktade av det brittiska imperiets tjänare: den man som genom ett under klarar av att leva det omöjligaste av alla liv: sjömannen.

I sin andra roman "Konungens egen" går Marryat ett steg längre, då denna roman är utpräglad tragisk, och det var kanske som tragisk pessimist Marryat nådde högst. Redan inledningskapitlen skildrar en ofattbar tragedi. En adelsman går i protest mot sin faders småaktighet till sjöss under falskt namn som menig matros. Han råkar mycket illa ut genom flottans orättvisor och bestraffas grymt, varefter han senare deltar i ett berättigat myteri, som slås ner. Han dömes till döden, håller före sin orättvisa avrättning ett uppbyggligt tal till sina kamrater och testamenterar sin spåde son i kronans vård.

Efter hans ohyggliga avrättning är sedan denne son romanens huvudperson, som vi får följa från barnsben till begynnande mannaålder. Faderns anförtröende av honom i kronans tjänst konkretiseras genom att kronans egendomsmärke tatueras in i armen på honom. Han för sedan ett lysande framgångsrikt och exemplariskt liv som hjältemodig matros, men tragedin hägrar hela tiden i bakgrunden.

Genom farfaderns småaktighet får denne aldrig veta att han har en enda sonson i livet förrän när det är för sent. "Konungens egen" får sålunda aldrig veta att han är sonson till en hög adelsman och har ett stort arv att vänta, som i stället omhändertas av den illasinnade släktingen Rainscourt.

Romanens final utgöres av det fantastiska skeppsbrottet utanför Irlands kust. Varje detalj i skeppsbrottets fasor redogöres för med den självupplevda erfarenhetens oförglömliga skärpa, och kulmen nås när de få överlevande i land möts av blodtörstiga vrakplundrare som är beredda att slå ihjäl dem för ett romfat. Men "Konungens egen" hjälte, den okunnige arvingen under det falska namnet Seymour, räddas upp till slottet, som dess värre innehåller av skurken Rainscourt, som ej är villig att avstå från sitt arv.

Hjälten har gått genom tusen fasor, uppvisat en strålande dygd genom alla sina prövningar och är verkligen förtjänt av en belöning och sin älskade när romanen närmar sig sitt slut. Men just då, när allting äntligen tycks ordna sig, slår tragedin till med sitt gudomliga vanvett och kan icke hejda sig själv förrän när det är för sent. Utan att ana att Seymour är förlovad med hans egen dotter ser Rainscourt till att Seymour icke tillfrisknar. För sent får han veta om förlovningen mellan de unga två, och han tar då livet av sig, som om det hjälpte.

Tragedin är total och överväldigande i sin stormiga skönhet: alla människans underbara egenskaper till trots är det dock havets obönhörliga vildhet som till sist triumferar och ensamt består. Och även amiral de Courcys högadliga familjs ohyggliga tragedi är sista slutligen blott ett sandslotts förintelse genom en enda våg av havet.

Femtio år före naturalismens genombrott visar sig Marryat här som en längre gående naturalist än både Zola, Ibsen och Strindberg, och till skillnad från Zolas nakenhet och

Ibsens själsavgrunder så förblir Marryat dock hela tiden svindlande romantisk. Hans yppersta skapelser i mänsklig gestalt går förlorade i naturens helvete, men de ger aldrig upp. De förblir idealister och romantiker till det bittra slutet och går aldrig ett steg tillbaka, vägrar att erkänna sig besegrade, gråter inte en tår av ånger eller självömkan och strider livet ut till och med i den mest hopplösa kampen mot döden och Gud. Det är mer än heroism. Det är mer än romantik och idealism. Det är heroism, romantik och idealism som medel för sublimering av realismen.

Mot sina två första romaner är "Newton Forster" en mindre lyckad efterföljare. Inledningen är bestickande: från ett skeppsbrott kommer en ensam hund insimmandes till stranden med ett ensamt räddat litet spädbarn. Hela romanen ägnar sig sedan åt detta barns identitets klagörande. Newton Forster själv står både Frank Mildmay och Willy Seymour efter när det gäller hjältemod och pathos, hans far och båda farbröder går inte att jämföra med Mildmays tyranner och Seymours skurkar, och det gås igenom bra mycket besvär innan flickebarnet Ambra äntligen får veta vem hon är och det hela avslutas med dubbelbröllop som kompensation för det bröllop som läsaren lurades på i "Konungens egen". Ändå var "Konungens egen":s brist på bröllop att föredra framför Newton Forsters billigare kapacitet till litterära prestationer.

"Jakob Ärlig" är då en betydligt friskare tillställning. Vi slås här av en drastisk humor som direkt för tankarna till Dickens. Pojken Jakob Ärlig växer upp som enda barn på en pråm till en ginpimplande moder och en lakonisk fader, som har tre standardsvar till alla livets mysterier: "Inte värt att gråta, vad som skett kan inte hjälpas," "Tag saken kallt," och "Bättre lycka nästa gång." Dessa tre visdomsord är den enda uppfostran pojken får, tills modern omkommer genom sitt spritmissbruk och fadern drunknar. Han sätts då i skola och åtnjuter där en präktig Dickensisk uppfostran under ledning av det disträa professorsoriginalet Domine Dobiensis, som alltid citerar korrekt sitt latin och anpassar det snillrikt till alla livets absurda situationer men som knappast är kapabel till att undervisa. Den döve Stapleton fullkomnar dårhuskomiken som har monopol på kunskapen om människans sanna natur, vilket berikar Jakob Ärlig med ännu ett visdomsord, som just består i "människans natur", vilket gåtfulla uttryck förklarar och ursäktar allt. Vi får icke glömma gamle Tom Beazeley med träbenet och hans son unge Tom Beazeley, Jakobs bästa vän. De båda Tommarna Beazeley är ständigt i luven på varandra, ställer ständigt till det för sig och för varandra och är outhärliga för varandra. Slutligen har vi de båda näpna fröknarna Mary, som Tom Beazeley får, och Sara Drummond, som blir Jakobs egen. Och när romanen slutar tvivlar vi icke ett ögonblick på det lyckliga slutet, som beledsagas av ytterligare ett visdomsord från Jakob Ärlig till oss läsare, som innefattar hela Jakob Ärligs samlade livserfarenhet och moralsumma, som går ut på att "vi alla i samhället är beroende av varandra för vår utkomst," och att "den som för mycket håller på sitt oberoende själv lägger hinder i vägen för sin uppkomst." Det låter inte särskilt realistiskt eller romantiskt men dock i gengäld desto mera förnöjsamt.

"Peter Simple" är den första ungdomsromanen som skrivs direkt för ungdom, och därmed har Marryat skapat ytterligare en litterär genre. Innehållet i romanen är i stort sett en kopia av hans tidigare: Peter Simple kommer helt grön ombord på ett fartyg, får gradvis stifta bekantskap med alla sjömanslivets vedervärdigheter som kröns med obligatoriska sjöslag, skeppsbrott, myterier och andra faror på liv och död, och han förbrukar även sina dugliga och odugliga, präktiga och tyranniska kaptener från kapten Savage till kapten Kearney, Hawkins med flera, och den utomordentligt goda vännen som håller i alla väder finns också med genom hela romanen i den stöddige O'Briens person. Det nya i romanen är tonen varmed den berättas. Det är Marryats första icke litterära roman. I de tidigare har han försökt och lyckats anslå en litterär ton som ofta imponerar med sin intelligens, sitt tankedjup och skärpa, men allt sådant är borta i "Peter Simple".

Denna bok är berättelsen om en pojke berättad direkt för pojkar och ingenting annat. Peter Simple är vad han ger sig ut för att vara: enkel och rättfram, och sådan är hela boken. Den är nästan barnslig.

Å andra sidan måste den anses vara ytterst uppbygglig just för pojkar. Vuxna, som ställer krav och vill ha litterär visdom att fundera djupsinnigt över, har all rätt att rata denna form av litteratur av lättaste slaget, men å andra sidan har pojkar som drömmer om havet all rätt att frossa i den.

I "Jakob Ärlig" är stilen åter mera litterär genom att karaktärerna i den boken är så utomordentligt väl individualiserade och utpräglade som personligheter. Därmed har Marryat gått ännu ett steg längre, och även om "Jakob Ärlig" ej heller står på samma litterära nivå som de första tre romanerna är dock "Jakob Ärlig" en definitiv och imponerande förlaga till Dickens' humoristiska mästerverk.

Temat i "Sjökadetten Jack Easy" är att huvudpersonen går till sjöss med den förutfattade meningen att demokratisk jämlikhet torde efterlevas såväl till sjöss som i civiliserade stater, vilken uppfattning kommer på skam genom erfarenheten av sjölivets bistra realiteter. Eftersom sjölivet innebär en ständig kamp med döden måste kaptenen vem och hurdan han än är alltid åtnjuta oinskränkt totalitär makt om skeppet alls skall kunna gå framåt. Sjökadetten tuktas, hans demokratiska idéer berövas honom brutalt så att all hans värdefulla medfödda filosofi går upp i rök. Besviken går han i land igen men blott för att snart återvända till sjöss och med käckt mod och större mognad acceptera havets grymma diktatur.

Det är åter en pojkbok som innehåller föga nytt av vad vi redan fått lära känna av Marryats repertoar, men det är hans käckaste och mest spännande pojkbok hittills hur yttlig den än är. Negern Mesty är en ny sorts Mentor av originellt och sympatiskt slag som för tankarna till gamle negern Jim i "Huckleberry Finn", och Don Silvio är Marryats mest imponerande och farliga skurk hittills.

"Jafet" är Marryats första konventionella roman som inte alls domineras av äventyr, dramatik och rått sjömansliv utan som verkligen står mitt emellan Scott och Dickens genom att den är väl avmätt och fullkomligt håller sig på jorden, det vill säga på landbacken. Intrigen är fascinerande och fångslande: huvudpersonen Jafet är liksom Oliver Twist ett hittebarn, och hela romanen och hela Jafets liv ägnas åt att uppspåra hans okända föräldrar och framför allt då fadern, tills denne i kapitel 69 äntligen hittas utan ansträngning. Mötet mellan fadern och den bortsmusslade sonen blir något av en antiklimax: fadern visar sig vara ett svårt original i egenskap av pensionerad general från Indien med idel asiatiska tjänare och ungefär den sortens far en son minst av allt skulle vilja ha. Men Jafet accepterar sitt öde, gifter sig med den han har kär och är nöjd om blott hans käre återfunne faders raserianfall kan begränsas till två i veckan.

De intressantaste karaktärerna i boken är dock alla de andra: den hyggliche och fånige apotekaren Cophagus, som aldrig kan säga en vettig mening; Jafets gode och trogne vän i vått och torrt Timothy, den gåtfulle taskspelaren Melchior, som med sina zigenare visar sig vara en kvalificerad skurk och dör som sådan, och framför allt major Carbonnell, denne praktfulle dagdrivare, som blir Jafets egentliga uppfostrare och välgörare. Major Carbonnell är det borna salongslejonet som lever högt endast på sitt rykte fastän det bara är från hand till mun: sina enda hederliga inkomster gör han på spel, när han inte förlorar. Han lånar ständigt från alla och bekänner uppriktigt att han aldrig kan betala tillbaka lånen och står vid sitt ord, men ändå lämnar alla skraddare, procentare och etablerade snobbar honom oinskränkt kredit emedan de vet att hans inflytande i salongerna kan jämna vägen för dem. Han styr Londons mode åt skraddaren, han skaffar de rätta lånen åt procentaren, och han öppnar vägen för sprättarna till deras damers hjärtan, och hela tiden är han lika sublimt ligiltig för den makt som han tycks vara född med och som är den tidens mest åtråvärda – inflytandet inom salongerna och modet. Och fortfarande när han

är död är hans namn nog för att göra personen som använder det ett säkert kort inom societén och alla dess salonger. Han är så levande att man nästan kan misstänka honom vara ett porträtt av sin tids största klädsnobb i London, Beau Brummell, mannen som lanserade pingvinkostymen, alltså den svartvita fracken.

Marryat har här provat nya vingar genom att "Jafet" varken är någon sjöroman eller någon pojkbok utan i stället en självsökande nästan detektivartad berättelse som mer än någon av hans tidigare romaner pekar fram mot Dickens.

Marryats sjörövarroman "Piraten" skiljer sig från Scotts i sitt mycket snabbare berättartempo och koncisare stil, sin mer komplicerade handlingsstruktur, sin grovare och mer realistiska råhet och i sin brist på Scotts djupa och varma mänsklighet. Ändå måste man medge att rent berättartekniskt överträffar Marryat Scott i denna genre kanske på grund av Marryats egna bistra erfarenheter av sjömanslivet i krigstid.

Romanen börjar som "Konungens egen" slutar med ett präktigt dramatiskt skeppsbrott, där en moder genom stormens förvållande i en räddningsbåt bara lyckas rädda sitt ena barn medan det andra, en tvillingbror, blir kvar ombord. Romanen handlar sedan om dessa tvillingars sinsemellan motsatta karriärer. Den ena blir officer i brittiska flottan medan den andra får ödet att omhändertas av sjörövare, varvid han har fullt sjå med att undvika att bli sjörövare själv.

Den intressantaste karaktären är kanske den ståtliga sjörövarkaptenen Charles Osborne, vars utveckling från sadistiskt monster till ett ångerfullt och sympatiskt offer för sitt eget öde i en brottslig ställning som han inte kan bli fri från är återhållsamt men övertygande och barmhärtigt återgiven. Den verkliga sjörövarondskan finns i stället hos hans styrman Hawkhurst, som inte skyr några medel för att komma ont åstad. När han är den enda som kan lotsa fartyget rätt sätter han det avsiktligt på grund, när han själv icke längre kan undgå galgen gör han allt för att även få den oskyldigaste med sig i den yttersta vanäran, och värst av allt är väl den naturalistiska slakten på det portugisiska skeppets manskap i kapitel nio.

Scott var aldrig sjöman själv och kunde därför skildra sjörövare som enbart människor. Marryat är bättre informerad och kan skildra sjörövarlivets båda ytterligheter: den frossande sadismen och den lidande ångern, den omåttliga brutaliteten och den ängsliga och sympatiska fredlösheten.

Romanens höjdpunkt är nog när sjörövarfartyget "Avenger" flyr för sin enda överman på de sju haven skonaren "Enterprise". Ombord på "Avenger" bland sjörövarna finns Francis, och den som för rodret på "Enterprise" är hans bror Edward, men det vet bara läsaren om. Under flykten seglar "Avenger" rakt in på en annan engelsk fregatt. Situationen är fatal, och det finns ingen väg ut. Då hittar kapten Osborne på att hissa amerikansk flagg, söka skydd hos den mötande fregatten och meddela denna att den förföljande fregatten är en sjörövare, Osbornes manövrer förbryllar "Enterprise", och "Enterprises" manövrer förbryllar den andra fregatten, som beslutsamt reagerar på Osbornes bön om hjälp och möter "Enterprise" med laddade kanoner. "Enterprise" skjuts ur funktion, och förvirringen bland de båda brittiska fartygen och deras kaptener är total, medan kapten Osborne skickligt lämnar platsen och skaffar sig tillräckligt försprång för att komma undan.

Även Francis karaktär är oemotståndlig som den mot sin vilja blivne sjörövaren som spjärnar mot sitt öde av alla krafter och slutligen övervinner det först när han fullständigt resignerar och tror att spelet är slut: utan att vara medveten om det själv övervinner han hela världen med dess krassa lagar och onda makter med sin ödmjukhet, och domstolsscenen i slutet, där den ena brodern plötsligt igenkänner den andra, är i all sin kärva stränghet mänskligt sublim.

Frederick Marryat är oöverträffad som föredragare av skepparhistorier i det att hans berättelser är alldeles för fantastiska för att kunna vara sanna och samtidigt alldeles för

realistiskt berättade för att inte kunna vara det. Året 1836, hans rekordår, då han kommer ut med "Sjökadetten Jack Easy", "Jafet på jakt efter en fader" och "Sjörövaren", avslutar han med den kortare romanen "De tre kuttrarna", där han briljerar mest med sin sakkunskap som kapten i skildringen av mötet mellan en lustjakt, ett smuggelfartyg och ett sjöbevakningsfartyg, hur sjöbevakningen siktar smugglaren, hur smugglaren siktar lustjakten, hur sjöbevakningen tappar bort sig i plötslig dimma, hur smugglaren bordar lustjakten och låter denna fullborda smugglarens mission medan sjöbevakningen sedan får göra vad den behagar med den tomma beslagtagna smugglaren och dess uppenbara oskuld så fort dimman är över, allt under ständigt imponerande fartygsmanövrer och mänskliga intriger i en imponerande fuga med lika överväldigande mångstämmighet som Bach.

Så kommer året 1837 då Marryat totalt konkurreras ut ur publikens favör genom att han som författare får en mördande konkurrent i Charles Dickens genom dennes mänskliga kaleidoskop i "Pickwickklubben", och Marryat återfår sedan aldrig den ställning han hade före Dickens genombrott.

Då utkommer Marryat med "Skeppshunden Snarleyow", en bisarrt grotesk humoresk, där vi möter en ny Marryat som är som besatt av den svartaste bittraste humor: någonting liknande har aldrig skrivits förut. Dickens humor är alltid mänsklig och uppbygglig, medan Marryats humor här är satanisk. En impopulär kapten finner en herrelös hund som blir hans enda moraliska stöd gentemot en ständigt myteriplanerande besättning. Mot kaptenens och hundens förenade moraliska krafter finner sig besättningen vara maktlös, varför den beslutar sig för att till att börja med att röja hunden ur vägen för att senare ta i tu med kaptenen. De försöker gång på gång att dränka, slå ihjäl och begrava hunden, som dock alltid återvänder tämligen oberörd av sina äventyr och utan att mycket bry sig om ett förlorat öga eller en stympad svans. Kaptenen kommer på det klara med att hundens främste förföljare är sjömannen Smallbones, varför kaptenen sätter i gång med att försöka bli av med Smallbones lika lömskt som denne försöker mörda hunden. Turerna är många, och de mest härresande effekter utsätts turvis besättningen och turvis kaptenen för genom antingen hundens eller Smallbones återvändande från de döda, ofta i spökaktigt skick.

Den svarta komedin tillspetsas genom några förskräckliga damers intrigeranden i land, av vilka de främsta är kaptenens älskarinna, den tjocka och rika änkan Van der Sloosh, som ständigt bedrar honom, samt hans förskräckliga moder, som han uppsöker vid behov av moralisk tröst, och som omsider blir mördad av Smallbones. Änkan Van der Sloosh är emellertid egentligen vida förskräckligare, då hon avsiktligt lockar kaptenen i fördärvet för att kunna komma över hans pengar när han väl en gång blir hängd.

Orsaken till hängningen är att kaptenen genom en vacker dam i en annan hamn lockas in i politiska intriger. För pengar och kärlek blir han delaktig i en sammansvärjning mot kung Wilhelm III av Oranien samtidigt som han tjänstgör som officer i dennes kungliga flotta. De som slutligen hänger honom är dock de upproriska efter att han försökt rädda sig genom att avslöja komplotten för kungen.

Romanen har en rikhaltighet på såväl burleska som bittert groteska scener utan like, som de Chaucerianska scenerna hemma hos den frodiga änkan, den holländska pöbelns stormande av en fallen statsmans hus, där den plundrar huset och sätter eld på det, för att sedan, när den får veta att statsmannen tagits till nåder igen, i triumf under höga leverop på sina axlar bära hem statsmannen till hans hus, glömska av att de just bränt ner det; och alla de makalöst humoristiska intrigerna och turerna mellan kaptenen och besättningen.

Men det märkligaste med romanen är hunden. Så länge hunden står i händelsernas centrum upplevs hela händelseförloppet och ses alla de löjliga mänskorna som genom hundens ögon. Man kommer inte ifrån att varenda en människa i denna bok är löjligt småaktig, hopplöst brutal och omedvetet destruktiv. Endast hunden framstår som hederlig, klok och avståndstagande från de absurda dåskaperna som samtidigt är så erbarmligt mänskliga. Detta är den första hundromanen, som sedan fått sådan oerhörd

betydelse för exempelvis Jack London. Man kan svårligen tänka sig alla dennes hundgestalter eller ens Doyles "Baskervilles hund" utan föregångaren Snarleywow, den kanske första djurromanen över huvud taget.

"Den flygande holländaren" eller "The Phantom Ship", (egentligen "Spökskeppet",) har kallats världens bästa spökhistoria, men den är mycket mer än så. Egentligen så är hela historien endast en bakgrundsfasad till en mycket allvarlig religiös diskussion, som försöker komma till rätta med problemet en god religion som gör ont och onda makter som segrar med gott resultat.

Samtidigt är det Marryats gripande mästerverk. I centrum står det äkta paret Filip van der Deckens och Amines vackra kärlekssaga, som för att vara av Marryat är sällsynt mänskligt varm och samtidigt så överväldigande i sin fruktansvärda tragik. Finns det en människa så omänsklig att hon kan läsa denna oerhörda saga utan att gråta?

De minnesvärda och avgörande karaktärerna är många. Utom det äkta paret har vi den ohygglige demonen Schriften, den enögde flinande lotsen som av någon outgrundlig anledning är Filips svurne fiende intill döden. Vi har den trogne vännen Hermann Krantz från Transsylvanien, som är den ende utom Amine som Filip vågar anförtro sin hemlighet åt, varvid det visar sig att Krantz själv har ett liknande övernaturligt öde bakom sig. Vi har den katolske prästen Mathias, den ende prästen i romanen som själv fått se spökskeppet och överlevt, och som ändå betar sig så synnerligen korkat i sina mellanhavanden med huset van der Decken. Och det finns många andra.

Man har anklagat Marryat för att vara slapp i stilen, och som bästa exempel på detta har just denna roman anförts. Det är riktigt att Marryat aldrig skönmålar, utbroderar eller försöker behaga. Hans stil är aldrig kärvare än här. Inte ett ord läggs till det nödvändiga. Man kan kalla stilen i denna roman för synnerligen lakonisk.

Saken är den, att Marryat sätter stilen i andra rummet medan det för hans del viktigaste alltid är själva sakinnehållet. Han berättar för att få en berättelse exakt återgiven och icke för att imponera eller behaga, briljera som språkkonstnär eller göra bildspråksutsvävningar för njutningens skull. Han underordnar språket idénnehållet och berättelsens form. Därmed fortsätter han längs den väg som Scott var den förste att utstaka. I sina romaner tar Scott fullständigt avstånd från allt vad lyriskt heter för att ställa alla litterära medel i realismens tjänst. Marryat går ännu längre. Hos honom är realismen så avskalad all litterär grannlåt att hans böcker nästan bara är skinn och ben i blekaste nakenhet. Men vilken styrka! Scotts romaner är prunkande kostymbaler i jämförelse med Marryats, som närmast är som de första klassiska grekiska nakenstatyerna.

I "The Phantom Ship" är det litterära elementet helt upplöst till förmån för berättelsens tekniska konstruktion och de religiösa diskussionerna. Ibland tillspetsas dramatiken till nästan outhärdlig känslospänning, som i det allra första kapitlet, när Filips mor ej kan berätta familjehemligheten utan att dö på kuppen. Det rent dramatiska elementet återkommer sedan ständigt, i Schriften's ständiga återkommande från döden i de mest överraskande situationer, i de alltid lika skickligt varierade skeppsbrodden, i Amines påfrestningar inför först sin fader och sedan inför prästerna, med mera. Romanen är mera uppbyggd som ett drama än som en roman, där varje akt kulminerar med ett nytt möte med spökskeppet med oundviklig katastrof som följd.

Och hur makalöst levande är icke detta övernaturliga opåtagliga spökskepp, som för varje gång det uppträder kommer läsaren närmare in på livet! Första gången ser vi det bara på avstånd, när det i stiltje ses kämpa mot osynliga stormar. Andra gången ser vi det icke men hör dock dess besättningsmän i fullaste aktion ombord. Tredje gången visar det vägen för oss som vilket amiralskepp som helst för att köra oss på grund och själv segla vidare in över land. Fjärde gången ser vi det komma i full fart rätt emot oss, och skräckslagna tar vi betäckning inför en ofrånkomlig frontalkrock, när skeppet bara kör rätt igenom oss som det luftslott det är, men vi får dock se dess besättning och själve

kaptenen. Femte gången, slutligen, kommer en av dess besättning ombord på vårt fartyg medan vi själva får följa med ombord på själva spökskeppet.

Berättelsen är genialiskt uppbyggd, och den måste ha legat Marryat på sinnet i kanske tjugotals år innan han gav den sin definitiva form. Det är hans första riktiga historiska roman. Han har visserligen övat sig med "Sjörövaren" och "Skeppshunden Snarleyow", men dessa båda historiska försök är klara förberedelser för holländaren.

Att själva holländartemat egentligen är bokens bakgrundstema framgår i all sin tydlighet i autodafén i Goa, som är summan av romanens religiösa spörsmål. De båda prästerna fader Seysen och fader Mathias är snusförnuftiga och menar bara väl, och man kan inte komma ifrån att det är förståndigt av dem att avråda Filip från att befatta sig med familjehemligheten, då det avgjort vore bäst för honom själv att inte göra det. Det är i de båda prästrockarnas underhandlingar med Amine som de själva och allt vad de står för kommer till korta.

Hon är av muslimsk trosinriktning från födseln, och ehuru hon tolererar och även uppskattar Filips katolicism så kan inte prästerna acceptera att hon ställer sig utanför. Så fort Filip inte är i närheten bearbetar de henne med hela sin fanatiska kraft för att få henne gjord till katolik. Förgäves ber hon dem sköta sina egna affärer och låta henne vara i fred, vilket endast uppeggar deras ansträngningar.

Visst är det dumt av henne att syssla med trolldom, men det är långt mera dumt av prästerna att ta detta på allvar. Låt henne få ha sin vidskepelse i fred, den är ju i alla fall långt ofarligare än Filips jakt på spökskeppet, som prästerna tolererar. Men just emedan hon är kvinna och svag och de är präster vars stränga celibat tvingar deras naturer att söka tillfredsställelse med andra medel än de sexuella kan de inte låta bli att förfölja henne.

Det hela leder obönhörligt fram till autodafén i Goa, där Amine bränns levande på bål som häxa och fullkomligt oskyldig, vilket fader Mathias, som dömt henne därtill, är väl medveten om. Förgäves har han försökt kompromissa med sin religion och försökt rädda henne, men all hans makt har strandat mot hennes allt bestämdare aversion mot kristendomen. Hon har vägrat bekänna sig skyldig till något som hon inte har gjort, och emedan den katolska domstolen dömt henne skyldig fastän hon är oskyldig vägrar hon att bli katolik. Därför måste hon avrättas.

Situationen tillspetsas till det outhärdliga när hennes man dyker upp just när hon skall brännas. Allmänt slagsmål uppstår vid kätтарbålen, som slutar med att ett blodkärl brister hos Filip och han bärs bort medvetlös medan Amine gråtande förs bort för att brännas. Ett mer fruktansvärt rättshaveri för den katolska kyrkans del har aldrig beskrivits i litteraturen. Och enda anledningen till den förfärliga orättvisa tragedin har varit fader Mathias kolossala dumhet, som i sin tur har berott på hela den katolska kyrkans kolossala dumhet, som bara består i ensidighet – ingenting annat.

Romanens kanske viktigaste prestation är just kompletteringen av det mänskliga förnuftets etablerade ensidighet. Den andra sidan av verkligheten, kyrkans etablerade ordning och människans girighet representeras då av Amines fritänkeri och allt det som har med spökskeppet att göra.

Marryat har ingenting till övers för mänskliga svagheter. Sjomännens girighet, när de slåss om Filips skatt tills den siste gått under, skildras med en likbesiktigares känslökyla, och ännu mer obarmhärtig är han mot fader Mathias, som helt känslokallt lämnas att förgås i sitt dåliga samvete.

Endast fantomerna är mänskliga, och de dödliga är endast mänskliga när de bryr sig om dessa. Hur gripande är icke den väderbitne sjömannens besök på det portugisiska skeppet i slutet! Han kommer direkt från spökskeppet och ber portugisen ta hand om några brev till Europa, som om det var den naturligaste och enklaste sak i världen. Han är inte medveten själv om att han är en spökbesättningsman på ett spökskepp, men portugiserna är det desto mera och vägrar darrande ha någonting med honom att göra. Endast Filip stiger fram och är villig att ta hand om breven. Då visar det sig att breven är

adresserade till för länge sedan avlidna personer vid adresser som inte längre finns kvar. "Beklagar," säger Filip, "men dessa adresser finns inte mer." Den väderbitne sjömannen tror då att Filip driver med honom.

Här blandas alla dimensioner med varandra. Det övernaturliga är mera verkligt än verkligheten själv, det omänskliga är mera mänskligt än människan, och i sin komik blir tragiken mer än överväldigande.

Naturligtvis hade en sådan glänsande berättelse kunnat givas en ädlare stil och en bredare form. Men då hade den knappast blivit lika övertygande.

Vad är det då som gör denna roman så oändligt gripande? Hela hemligheten ligger i de sista tre kapitlen och de sista sexton sidorna och den däri komprimerade upplösningen på romanen. Allting i romanen leder fram till autodafén i Goa, vari Amine bränns levande på bål, och denna fruktansvärda händelse blir dubbelt stark genom att den kommer som en halsbrytande överraskning. I nästan 300 sidor har vi väntat på fantomskeppets ödes avgörande, och så kommer i stället denna förfärligt orättvisa och till synes fullkomligt onödiga tragedi. Den har dock sin funktion genom att det blir den som försonar Filip med Schriften, utan vilken försoning slutet på fantomskeppets öde aldrig hade kunnat timas.

Efter Amines avrättning, som blir dubbelt överväldigande genom Filips uppdykande i sista stund och den upprörande scenen vid kättarbårens antändning, så är bokens, läsarens, författarens och även Filips energi förbrukad. Det uppstår ett stort vacuum på grund av den bedövande chocken. Vi får sedan veta helt kort att Filip tillbringat årtal på ett dårhus, att den till Amines död skyldige fader Mathias försökt få honom frisk men avlidit i samvetsgrämelser och sjukdomar innan Filip återfått hälsan, och att Filip nu är en gammal och trött man som bara vill uppfylla sin mission och sedan dö. Hela stämningen i de sista två kapitlen är förtätad genom sin ytterligt knapphändig och komprimerad stil: både författaren och läsaren håller andan. Kanske trettio år har flugit förbi som ingenting, världen har helt förändrats, borta är Krantz och prästerna med den älskade Amine, och deras underbara hem hemma i Holland har för länge sedan konfiskerats av släktingarna som inte har den blekaste aning om husets, Filips, Amines eller den flygande holländarens historia, och Filip har blivit för trött och vis för att bry sig om släktingars krasshet.

Då inträffar det sista mötet med spökskeppet. Det är den väderbitne sjömannens besök på det portugisiska skeppet som är hela romanens mänskligt viktigaste episod. Han är ett spöke men vet inte själv om det, han kommer från ett spökskepp som kämpat mot stormar och motvind i femtio år men tror att det bara är några veckor, hans skepp har lett hundratals riktiga skepp i fördärvet, och även det har han inte den blekaste aning om. Enkelt och ödmjukt ber han blott den portugisiska kaptenen att vidarebefordra några vemodiga brev, en enkel hedersuppgift som ingen kan tacka nej till. Och när Filip inte kan annat än att för sjömannen påvisa beviset för dennes egen och hans moderskepps egenskap av spöke genom brevens adressers ålderdomlighet vägrar sjömannen att tro detta.

Scenen avbryts genom att Schriften ingriper och kastar alla breven över bord. Detta blir för mycket för den gamle sjömannen som börjar gråta. Han drar sig tillbaka i besviken resignation över det portugisiska fartygets grymma mottagande av hans ödmjuka bön. Detta spöke, som ej vet att han är ett spöke, gråter över människornas låghet. Fantomskeppet och dess besättning framstår här som något av det mest mänskliga man kan tänka sig. De kämpar mot stormar och motvind i femtio år och utgör tecknet på undergång för alla fartyg de träffar utan att ana det och utan att kunna tro att de hållit på och kämpat i mer än högst några månader. Här sublimeras på något sätt inte bara varje segelfartygsbesättnings öde och kamp för att överleva, utan detta spökskepp med dess kämpande besättning som tillhör evigheten och inte kommer ur fläcken är på något vis hela mänskligheten.

När Filip kysser relikerna och skeppet upplöses tror vi inte på det. Vi vill hellre ha kvar detta oemotståndligt spännande spökskepp som sprider död och fasa var det visar sig, vi

vill ha kvar denne flinande enögde lots som ägnar sin evighet åt att motarbeta alla försök att frälsa spökskeppet, och vi vill ha kvar den spökskeppet ständigt jagande Filip van der Decken och hans vackra exotiska fru, som troget väntar på honom hemma i det vackra huset i Holland som förvaltare över Filips rättmätiga förmögenheter. Helst ville vi även att hon skulle få barn med honom. Det enda vi inte vill ha kvar är den katolska kyrkan med dess usla präster och den nedriga inkquisitionen.

Vi behöver evigt fördömda spöken som gråter över oss onda människors fördärvlighet, småaktighet, girighet, grymhet och dårskap.

Och det är nog bara vi dödliga som är så dumma och fördomsfulla att vi utan vidare kan betrakta sådana spöken som fördömda.

”Den sagolystne paschan” eller ”The Pacha of Many Tales” är en apokryfisk underhållningslektyr som helt skiljer sig från Marryats övriga produktion. Vi vet inte när han skrev den, då den inte finns medtagen i förteckningen över hans samlade verk. Det är en stundvis dråplig satir över ”Tusen och en natt” och den muslimska mentaliteten. En skabrös pascha får tråkigt när han emellanåt tröttnar på sitt harem, sin rökning och sitt vin, varför han inbjuder vem som helst till att fördriva hans kvällar med att berätta sagor. De inbjudna sagoberättarna är en infödd kameldrivare, en listig grekisk slav, vars berättelse om hur han kryddar sina herrars viner till deras belåtenhet med mänskliga köttdeklar kanske är samlingens roligaste, en skabrös dominikanermunk med alla sina älskarinnor, en lögnaktig fransman med många intressanta irrfärder bakom sig, (samlingens längsta saga,) en hindu, (en av samlingens flera tokiga nonsenshistorier,) Hudusi, som tvivlar starkt på allt vad han berättar om, en praktfull engelsk sjöman, en fruktansvärt löjlig kines, samt en gammal hora, förutom samlingens komiska höjdpunkt de två olidliga tjatmänsarna Ali och Hussan, som överträffar varandra i dumhet och till och med anstränger sig däri.

Skickligt invävda i sagorna är alla paschans kommentarer till dem, hans samtal med sin munsänk Mustafa och dialogerna med sagoberättarna. Men löjligast av alla är självaste Muhammed emedan paschan ständigt för honom på tal i sin oanständiga mun i alltid så oerhört seriösa ordalag att det i kontrast mot de komiska omständigheterna och de löjliga sagoberättarna och slavarna alltid framstår som det mest löjeväckande av allt.

Scott vågade driva med puritanerna i exempelvis ”Woodstock” men barmhärtigt utan att avrätta deras heliga sak. På samma sätt driver här Marryat med muslimerna och alla österns folk på ett sätt som får islam att framstå som löjlig men just därför även som förlåtlig.

Efter frossandet i dödens och andevärldens färor i ”Den flygande holländaren” skriver Marryat den ytterst prosaiska och jordbundna ”Stackars Jack”, som efterhärmar och pekar fram mot Dickensiska idyller som i ”David Copperfield” utan att lyckas göra dessa tillräckligt charmerande. Marryat är för kall och för kärv för att kunna skildra mänskliga glädjeämnen och idyllisk värme. Hur förnedrad tiggaren, som försörjer sig som en ”Poor Jack” med att ro folk över Londons hamnstränder och dyka ner i dyn efter ikastade pengar, än är, så blir hans ställning aldrig hjärteknipande som hos Dickens. Romanens enda lysande ställen är de båda skepparhistorierna, som berättas av Ben Valfångaren i kapitel 10 och av den döende Spicer omkring kapitel 44. Endast här känner vi igen den klassiske Marryat, som för övrigt i denna meningslösa pojkbok verkar ha dragit sig tillbaka.

Den brist på värme och pathos som utmärkte ”Stackars Jack” saknas dock till all lycka hos Masterman Ready eller Styrman Hurtig, som han heter på svenska i den senaste grovt förkortade översättningen från 1953. Denne gamle sjöman är en ny typ i Marryats persongalleri: en ädel gammal sjöman som förlorat allt och ej har något att leva för, som

efter ett skeppsbrott får en hel högborgerlig familj med tre barn att ta hand om och skydda när de tvingas leva på en öde ö.

Han smyckar robinsonadens enslighet med vemodiga minnen och spännande historier om honom själv, som ofta är Marryats egna erfarenheter. De unga kadettäventyrarna Frank Mildmay och Jack Easy har här ersatts av en gammal ensam veteran med värme och vemod i stället för dumdristighet och egenmäktighet. Och berättelsen är ohyggligt spännande. Man vet hela tiden att fartyget som en gång sett deras signaler från ön skall komma tillbaka och rädda dem från de belägrande kannibalerna, man vet att de skall frälsas i sista stund, vilket också sker, men ändå njuter man av spänningen. Av Marryats ungdomsinriktade romaner är kanske denna den bästa, och gamle styrman Hurtig kan även värma det kräsnaste av vuxna hjärtan.

I "Joseph Rushbrook" (eller "Krypskyttens son" som den döpts till på svenska) stannar Marryat åter på landbacken och blir därmed tråkig. Denne man, som seglade på alla hav och besökte alla världsdelar och kontinenter, bemästrade aldrig hemmaplan. Visserligen är temat i "Joseph Rushbrook" mycket intressant: en oskyldig pojke får skulden för ett mord som hans fader krypskytten begått och får därför tillbringa hela sin uppväxttid på flykt undan sin egen identitet. Genom sin hederlighet åker han slutligen fast, då han i en rättegång som vittne för att fria en oskyldig ej vågar begå mened och därför yppar sitt verkliga namn, och det ser verkligen illa ut för honom, när han vägrar ange sin egen far, som under tiden bytt namn och blivit rik och etablerad. Liksom i "The Phantom Ship" sker här hela avgörandet i de allra sista kapitlen; men vad som hade kunnat bli en gripande berättelse om hederns seger över alla prövningar och lidanden genom sin blotta halsstarrighet blir blott en struktur utan kött på benen, en vacker saga vars skönhets gård förlorad genom det torra framförandet, en god roll som fuskas bort genom skådespelarens brist på inlevelse. Marryat har börjat stagnera. Det var illa nog att han stannade på landbacken, men att han dessutom vågade begränsa sin fantasi till dess torra jord är i detta fall oförlåtligt.

Och vad värre är: torkan fortsätter i "Percival Keene" fastän denne går till sjöss. Denna underhållande pojkbok verkar skriven blott för skrivandets skull och kan här ej ens med gott samvete rekommenderas för pojkar, då både "Jack Easy" och "Masterman Ready" är så mycket mera levande. Om "Joseph Rushbrook" är ett skelett utan kött på benen så är "Percival Keene" bara ytligt kött utan någonting under. Vad har hänt med Marryats berömda allvar? Låt oss emellertid ej ge upp hoppet utan läsa vidare.

I "Monsieur Violets resor" möter vi en ny Marryat som är alltigenom behaglig och högtintressant. Monsieur Violet är en fransk aristokrat som lämnar Frankrike 1830 tillsammans med den siste, landsförviste kungen Karl X och fortsätter sedan från Skottland till Kalifornien. Han lever där tillsammans med indianer och ger utsökta och detaljerade skildringar om indianernas liv och kultur och stamförhållanden, vari han faktiskt i mångt och mycket överträffar Cooper. Genom diverse äventyr och efter en resa genom Grand Canyon hamnar sedan monsieur Violet i Texas mitt i konflikterna mellan Texasborna och Mexico, vi får träffa klostret Alamo och överste Bowie men icke Davy Crockett men väl Daniel Boone, vars ungdomsbravader skildras med slående bravur. Vidare beskrives och avslöjas mormonernas suspekta släkte i detalj, ledaren och profeten Joseph Smith formligen, bokstavligen och välbehövligen avrättas, och i sin helhet utgör denna fiktiva reseskildring en fantastisk levandegörelse av 1840 års Amerika och dess vildaste och okändaste utmarker – San Francisco hade då ännu inte blivit stad, mormonerna hade då ännu inte lämnat Illinois och inte heller spårat ur genom att proklamera månggiftesdogmen, och varken Texas eller Kalifornien var då ännu medlemmar av USA fastän de var skilda från Mexico. De utgjorde en sorts Ingenmansstater som var alltför fria och självständiga för att ännu kunna utgöra några civiliserade områden.

Cooper kan man nästan inte läsa på grund av hans förfärliga seghet som man kan läsa volymer av utan att författaren kommit med ett spår av liv. Marryat är då hans motsats, ty en mera levande författare hade knappast funnits före honom. Han berättar snabbt och intensivt och lämnar därigenom Scott många hästlängder bakom sig medan Cooper inte ens hunnit lämna startlinjen. Och allt vad Marryat skildrar är intressant och fängslande. Han är aldrig tråkig, utom när han daltar med gossar genom att försöka åstadkomma uppbyggelselitteratur; och det märkvärdiga med honom är att han är som bäst när han är som mest lakonisk, okänslig, oengagerad och distansierad. Han kan aldrig bli sentimental eller, som Dumas, gråta över sina hjältars bortgång, och just genom sin totala nykterhet kan han skildra härresande verklighetsfenomen som ingen vanlig författare skulle ha vågat ge sig in på utan att förlora sig i dem. Tag bara episoden med puman i monsieur Violets tält som exempel. Monsieur Violet vaknar av att en puma sitter på honom och sträcker sig efter ett köttstycke som hänger i tälttaket. Monsieur Violet håller andan, men i samma tält sover det en präst. När puman i sina försök att nå köttet väcker prästen uppgiver denne ett ramaskri, puman blir så förskräckt att den flyger ut genom tälttaket intrasslad i prästens filt, följande morgon hittar man puman sönderkrossad med filt och allt på ravinens botten utanför tältet, men det värsta är prästen: han har fått en chock och på denna natt plötsligt blivit vithårig, och vad värre är: han har förlorat förståndet och avlider på en asyl något år senare. Och allt detta skildras med en sådan saklighet att den inte kan bli mera levande, mera naken eller mera övertygande.

Mot alla Marryats tidigare romaner står sig "Nybyggarna i Canada" mycket slätt. Den gamle jägaren Malakai Bone, som hjälper nybyggarfamiljen till rätta, är blott en svag kopia av Styrman Hurtig, som var så mycket mera givande. Indianerna skildras ensidigt som onda fiender, och egentligen har inte boken en enda levande karaktär. Det skulle vara Unga Uttern i så fall. Boken är inte ens spännande. Av Canada självt får man det intrycket att det måste vara ett alldeles förbannat tråkigt land, och när man tänker närmare efter har detta land faktiskt inte producerat en enda internationell berömdhet, en enda litterär klassiker eller ens någon betydande politiker. Inte ens Marryat kunde göra Canada annat än i bästa fall åtminstone hederligt.

I "The Privateer's Man" (på svenska "Kaparkaptenen") återfinner vi Marryat ännu en gång då han är som bäst. Huvudpersonen Alexander Musgrave är en modig, rakryggad, integritetsfull och härdad äventyrare som råkar ut för allt vådligt som man kunde råka ut för till havs och i Afrika, Brasilien och indianernas Nordamerika anno 1746. Därtill är romanen fulländad till formen. Stilen hos Marryat var aldrig mera intensiv och väldisciplinerad, en mera vittomfamnande intrig med både familjetragedier, kärleksaffärer, brödraförhållanden, moraliska konflikter och invecklade samvets- och sociala problem blev aldrig så väl komprimerad i en mera helgjuten form. Äventyren är ständigt halsbrytande och utgör Marryats definitiva virtuositetsprov på sin speciella färdighet att leka med döden: huvudpersonen förgås i brasilianska diamantgruvor som slavarbetare på livstid, torteras ihjäl av indianer, angrips av mördande sjukdomar på flykt från en panter i ett vassträsk vid Ekvatorialafrika, hoppar över bord mitt på Atlanten för att rädda en över bord fallen sjöman varvid fartyget sviker dem bägge, ligger dödssjuk i veckor, får en spik in i knät genom en olyckshändelse, tvingas tjäna kannibaler och sjörövare, och kommer oberörd igenom alltsammans. Boken är som ett fyrverkeri genom de drastiska miljöskiftningarna som kommer snabbare än på en film, och ändå blir den aldrig ytlig: Alexander Musgraves förhållanden till sin trolovade Amy, till sin broder Philip, till negerprinsessan Whyna och till och med till den galne portugisiske katolske kaptenen är alltid levande, djupa och stundtals gripande. Religiösa undertoner kommer in just genom den portugisiske kaptенens dårskap: han finner en fröjd i att dö som martyr, och aldrig har väl någon författare så hånat religionen som Marryat gör genom denne galne martyr. Marryats religiösa inställning framstår här som fylld av förakt inför ett

vettlöst dyrkande av döden då ändå livet är att föredra. Menade Marryat att all religion var dödsdyrkan? Det ligger kusligt nära till hands att anta det.

”Barnen i Nya Skogen” är hans sista fullbordade roman och kanske hans bästa. Den är skriven för barn men lika givande för vuxna att läsa. Den är mättad av en underbar verklighetsnära pastoralidyll som erinrar om Shakespeares ”Som ni behagar” samtidigt som ett blodigt historiskt allvar hela tiden höjer spänningen i bakgrunden: denna historiska roman handlar om tiden för mordet på kung Charles Stuart och om hur de fyra överlevande barnen till en för övrigt utrotad adelsfamilj tvingas till fredlöshetsliv ute i skogen i ständig fruktan för ”kommunisterna”, det vill säga Cromwells intoleranta fanatiker. Det märkliga med boken är hur den gör en syntes av barnlitteratur och vuxenlitteratur, av underhållande uppbyggelselitteratur och seriös historisk roman, av det lätta och det litterära. Romanen kan inte kallas för skönlitterär, och ändå är den ett underbart konstverk i all sin enkelhet och naturlighet genom sin bländande fantasi. Alla deltagarna är människor av kött och blod från de fyra barnen till deras gamle trotjänare som tar hand om dem, från skurken James Courbold till den sluge välgöraren Ratcliffe, och från kungen Charles II till alla de brutala mördarna och bovarna. Det är en bländande spänningsroman för barn som måste behaga alla som läser dem av alla åldrar, ty den har den märkliga egenskapen att den föder den bästa sortens barnasinne på nytt hos människan.

Även hans sista ofullbordade roman ”Den lille vilden” handlar om ett utsatt barn som okunnig om vem han är växer upp tillsammans med en gammal sjörövare vid namn Jackson på en öde ö var det bara finns klippor, sälar och måsar. Även här renodlas barnasinnen i dess mest konstruktiva och romantiska egenskaper till underbar uppbyggelse för läsaren, men denna roman fick författaren aldrig fullborda själv.

Sensmoralen i Marryats författarskap är att han menar att varje enskilt människoöde har sin speciella lärdom som kan lända hela mänskligheten till uppbyggelse. Därför upprepar han sig aldrig. I varje roman har han fångat nya öden och gripit deras speciella individuella ovärderliga innebörd och lyckats meddela läsaren deras lärdom. Därmed är Marryat en person som lyckas dra fram det bästa hos människan. Det krävs ofta ohyggliga prövningar och en dramatik som är hårresande i sin ondska för att det bästa skall komma fram hos människan, men i Marryats romaner kommer det alltid fram, och ingen har fått betala dyrt för det utom Marryat själv.

Hans produktion är icke så jämn i kvaliteten som Scotts, då Marryat är en mycket lynnigare skribent med lika kort tålmod som Scotts är långt, men ändå är Marryat kanske den författare som kommer närmast Scott såsom själsfrände. Under sin hektiska produktionstid, då han på 19 år skriver 25 böcker, utvecklar Marryat romanformen med en fart som det sedan tar hela resten av det nittonde århundradet för världslitteraturen att hinna i fatt. Marryat uppfinnar den effektiva romanen, som bländar genom sin spänning och äventyrsdynamik, och som han som virtuos står utan konkurrens i ända tills Conan Doyle presenterar den i brott, dynamik och spänning ännu effektivare Sherlock Holmes. Men som sjölivsskildrare står Marryat som oslagbar för alla tider, eller gjorde det åtminstone till sekelskiftet då segelfartygen slogs ut av maskinfartygen. Men segelsjöfarten kan aldrig dö och ej heller den romangenren som kapten Marryat instiftade, vilket inte minst C. S. Forester med sin kapten Hornblower i vårt eget sekel har bevisat.

Några av Marryats böcker har aldrig översatts till svenska. De är tre till antalet: kåserisamlingen ”Olla Podrida”, som dels är en mycket underhållande resedagbok från 1830-talets Belgien, Tyskland, Frankrike, Italien och Schweiz med inslag av historier från Burma, och dels en samling noveller. I anslutning till denna bok skrevs även dagboken från en resa i Amerika till New York, upp genom de stora sjöarna till Canada så långt västerut som till fortet Winnipeg och därifrån söderut via Wisconsin och Missouri till Kentucky. Till denna reseskildring hör även en rad betraktelser över Amerikas inre

förhållanden och sakliga redogörelser över det då i tillväxt ännu stadda slaveriet. Båda dessa dagboksliknande böcker kom ut omedelbart efter "Den flygande holländaren".

Däremot är det betydligt svårare att datera "Ralph Rattlin the Reefer", som dock sannolikt, liksom "Den sagolystne paschan", kommit till omkring tiden för "Jakob Ärlig" och "Jack Easy". Temat i "Ralph Rattlin" är ur publiksynpunkt så betänkligt och utmanande att det faktiskt vågar röra sig om hur en ung lovande man utvecklas till en övertygad och konfirmerad ungarl.

Här måste vi beröra kapten Marryats nackdelar. Det mest betänkliga med honom är att han som författare är fullkomligt självsvådig. Han tar ingen hänsyn till publiken utan vågar utmana sina läsare hur grovt som helst och kasta vilka paddor som helst i ansiktet på dem. De bästa exemplen är "Konungens egen" och "Snarleyow" I "Konungens egen" tar författaren livet av sin hjälte i slutet strax innan han skall gifta sig – ett av litteraturens grovaste exempel på hur läsaren kan bli lurad på konfekten. I "Skeppshunden Snarleyow" blir både huvudpersonen den stackars kaptenen och hans ende lojale vän den rådråkade skeppshunden hängda tillsammans av laglösa smugglare, och efter händelsen låter författaren till och med de värsta bovarna festa, bli lyckliga och gifta sig! Detta är höjden av groteskeriet i Marryats författarskap.

I "Rattlin the Reefer" vågar författaren beskriva romanser på ett så misslyckat sätt att hjälten blir obotlig ungarl. Om någonting är utmanande mot en publik så är det att lämna romantiken genomförd.

Det utmanande hos Marryat är hans överlägsna självsäkerhet. Han känner mänskorna och skildrar dem inte bättre än vad de är, han genomskådar religionerna och driver mera med dem ju heligare de är, han föraktar döden och trotsar den med ett farligt övermod som är direkt skrämmande – han är för bra för att någon skulle våga vara likadan. Han är för överlägsen för att kunna vara sympatisk. Hans klarsynthet är för skarpslipad för att man inte skall skära sig på den. Han är så unik att han är helt ensam, och det är denna hans ensamhet som verkar avskräckande för den breda publiken. Ingen annan än han skulle ha vågat ta upp kampen med det dödsvarslande fantomskeppet den flygande holländaren, och ingen annan än han skulle ha kunnat föra den kampen till seger.

Låt oss innan vi undersöker hans sista tre återstående böcker jämföra en amerikansk sjöroman från samma tid med Marryats kaliber.

1834 drabbas en Harvardstudent av partiell blindhet som hindrar honom i hans fortsatta studier varför han tar ledigt från dem i två år och går till sjöss som vanlig matros för om masten. Han seglar med en brigg runt Kap Horn till San Francisco och sedan tillbaka till Boston igen samma väg och skriver en mycket populär bok om denna resa och de två åren till sjöss.

Det märkliga med honom är att han är en högt utbildad intellektuell som kastar sig ut på två års hundliv och grovarbete. Han skildrar resan och sjömanslivet precis som det var med alla dess prövningar, grymheter och glädjämnen och är i sin skildring fullkomligt realistisk. Han diktar inte en mening, fantiserar inte en minut och släpper inte ett ögonblick greppet om den hårdföra och prosaiska verkligheten. Däri ligger både bokens förtjänst och dess begränsning. Bland Marryats böcker är den mest besläktad med "Frank Mildmay", men författaren Danas utgångsläge är ett helt annat än Marryats. Även Marryat börjar som matros men blir snabbt kadett, officer och kapten medan Dana alltigenom är matrosen för om masten som aldrig ser något "von oben" utan noga håller sig till däck. Dana sätter sig aldrig över någon annan medan Marryat sätter sig över alla.

Å andra sidan blev "Två år för om masten" Danas enda bestående bok. Han skrev mycket annat, men intet av det andra blev lika läsvärt. Marryat skrev mängder av bestående romaner om sjöofficerare, kaptener och andra överdängare, men ingen av dessa är så sympatisk, så intagande, så älsklig och så varm som Danas matrosbok, som får sitt sällsamma liv genom Danas förmåga att uppskatta alla den enklaste sjömannens vedervärdigheter till vardags. Kapten Marryat klarar av duster med döden och Gud, men

Dana nöjer sig med att svabba däck och sätter en större ära däri än i att konkurrera ut djävulen.

Den gamle Sir Charles Wilmot drar sig tillbaka från sin tjänst i Indien av hälsoskäl medan hans hustru och tre barn blir kvar i Indien tills vidare. Hemma i England får så Sir Charles veta att hustrun och två av barnen avlidit i kolera. Det tredje barnet, dottern Elizabeth, skickar han då efter, och hon följer med ostindiefararen "Manligheten" från Indien. Detta skepp förliser utanför Natalprovinsen i östra Sydafrika. Den gamle Sir Charles får inte veta om hans dotter överlevt, det är troligast att hon inte gjort det, och den åldrande pären har då intet återstående glädjeämne kvar i livet än att uppfostra sin spåde brorsonsson Alexander.

I blomman av sin ungdom beslutar sig Alexander för att närmare undersöka skeppsbrottet vid Natal och ta reda på om eventuellt några överlevande kunde ha tagits om hand av negerstammarna där i området. Han utrustar därför en expedition till Sydafrika.

Det är intrigen i Marryats bok "Missionen – scener i Afrika". Expeditionen blir en lysande exposé över livet i Afrika omkring 1840 med alla dess olika infödingsstammar, infödingskrig, dess prunkande fauna och flora och hela det holländsk-brittiska Sydafrikas historia. Man kommer fram till platsen för skeppsbrottet 120 dagsresor från Kapstaden, man finner vraket, och man konstaterar att ingen kan ha överlevt.

Målet för expeditionen blir alltså inte uppnått, och i stället blir hela expeditionen en orgie i jakt och slakt på Afrikas vilda djur, som kanske var uppbygglig för viktoriansk ungdom men som definitivt inte är det idag när alla de i Marryats bok jagade och slaktade djuren är utrotningshotade. Bättre lycka en annan gång, bäste Frederick, med att uppfinna ett tema som kan stå sig mot tiden!

"Valerie" är något så ovanligt för en manlig författare som en kvinnlig självbiografi. Valerie själv, som alltså skriver sin självbiografi, är en kvinna. Och romanen är en typisk frökenroman i kvadrat: intrigerna är kvinnliga, problemen är kvinnliga, samtalen är kvinnliga, allt är kvinnligt och rör sig blott om kvinnor, och som sådan är romanen märklig, eftersom en man har skrivit den. Den är formfulländad och slutar som alla riktiga frökenromaner ska göra med ett perfekt äktenskap, och kvinnopsykologiskt är den av stort intresse för alla tider. Men hur mördande tråkig är den inte för en man som är bortskämd med Marryats manlighetsbravur par excellence! Till och med männen i boken är veka och svaga och nästan kvinnliga och alltför anpassade efter kvinnors syn på saken. Denna avslöjande kvinnomentalitetsstudie, som är intressant att jämföra med Dostojevskijs samtida "Njetotjka Njezvanova", är ingenting för äventyrssugna och dramatiklystna män som önskar frossa i kraft och manlighet utan snarare något för kvinnliga läsare av Jane Austen och annat sådant.

Det sista och kanske märkligaste som Marryat skriver är berättelsen om den gamle sjömannen och mänskliga vraket Jackson i "Den lille vilden". Det är "den lille vilden" som själv skriver berättelsen och som är 14 år gammal när Jackson dör och som då aldrig har umgåtts med någon annan människa i hela sitt medvetna liv än denne Jackson.

Jacksons saga är ett ödesdrama av djupa dimensioner. Han är inte alls dålig från början; han ligger till och med bättre till än sin rival hos den som de båda älskar och hennes far. Felet med Jackson är att han börjar dricka. Han vill alltför gärna hänge sig åt pubsällskap och glada sånger vilket gör honom alltför intim med flaskan, och har det en gång börjat måste hela linan löpas ut. Han ruinerar sig och degraderas "från kapten till styrman, från styrman till andre styrman, och från andre styrman till supig matros för om masten". Så irrar han omkring i många år tills en dag ett par kommer ombord som passagerare som han genast igenkänner som sin före detta fästmö och sin rival, som numera är gifta. Deras igenkännande av honom blir pinsamt för dem alla tre.

Utanför Chiles kust lider skeppet skeppsbrott, och Jackson, kaptenen, några sjömän till samt det äkta paret är de enda som klarar sig i land på en öde ö som bara består av klippor och guano. Med fartygets spillror bygger de sig en hydda, och där föds omsider gossen Frank Henniker. Jackson vill inte veta av den lilla kolonin, försöker leva ensam, misslyckas och samarbetar slutligen med de andra till deras fördärv: Franks pappa, sin rival, lyckas han obemärkt mörda med att skuffa honom ut för en klippa, och kaptenen lyckas han likvidera på ett ännu lömskare sätt. De andra sjömännen har avlidit under tiden, och kvar på ön är endast Jackson, hans före detta fästnö Mrs Henniker samt hennes späde son med den make som Jackson har mördat. Hon saknar bevis men vet instinktivt att Jackson mördat både hennes man och kaptenen.

Jackson avslöjar aldrig några detaljer om hur det var att leva ensam med Alice Henniker på ön, men Jacksons karaktär är sådan att han torde ha krönt sina brott med att göra den unga änkan närmanden fastän hon avskydde honom. Det enda Jackson berättar är att Alice dog sex månader efter kaptenen.

Sedan följer de fjorton åren under vilka gossen växer upp med den tigande, vresige och farlige sjömannen. I det fjortonde året blir Jackson bländad av en blixtnad och förlorar synen. Därmed har pojken övertaget över honom emedan Jackson ej längre kan klara sig själv, och pojken utnyttjar sitt övertag väl.

Men fart på Jackson och hans talförmåga blir det först när pojken lyckas bärga ett fat fyllt med rom. Jackson blir glad, dricker friskt, rekapitulerar sina gamla dryckessånger och börjar äntligen berätta sanningen för pojken om hans bakgrund och lära honom att läsa, skriva och räkna. Det mest gripande momentet i hela boken är när den blinde Jackson lyckas hjälpa pojken till att finna bönen "Fader vår" i en gammal Bibel och med hjälp av en sticka och hyddans jordgolv bena ut dess bokstäver och innehåll. Jackson hinner avslöja allt innan han dör genom eget omedvetet förvällande.

Resten av boken handlar om hur pojken lever ensam på ön, finner sitt livs lekkamrat i en sälunge som han tämjer, hur det kommer skeppsbrutna till ön och hur slutligen Frank kommer tillbaka till England. Men det är de första 13 kapitlen och den moraliskt förbrukade sjömannen Jackson man minns och aldrig glömmer.

Ty han är ond men försonar sig med verkligheten genom det lilla barn som är det enda som han inte lyckas fördärva av sin omgivning, som växer upp i hans ondska och som genom sin oskuld och enfald lyckas överlista den. När den gamle fördömde oduglingen drabbas av olyckor och döden nalkas honom finner barnet en väg in till hans hjärta och lyckas försona hans själ med eftervärlden. När Jackson dör kan vi inte längre hålla något emot honom, ty barnet har räddat honom, barnet har lyckats få honom att bekänna allt, och vi kan förlåta honom alla hans mord. Ty genom hans bekännelser för barnet har vi insett att all hans olycka är blott kärlek, att han dödade Franks far blott av olycklig kärlek till hans mor, att han lät kaptenen dö av samma anledning då kaptenen endast stod kvar mellan honom och den älskade, och att han hade all anledning att hata gossen efter moderns död då gossen var det enda som återstod av den kärlek som hade ödelagt hans liv.

Hela ödes- och kärleksdramat står skrivet mellan raderna. Jackson är en avgrund av olycklig kärlek som är så djup att det tar fjorton år för honom att med hjälp av blixtnadens bländning och andra dödsvarsel plus ett helt fat med rom äntligen få den ur sig. Jackson är inte ond. Han är blott ett offer för sitt öde, som Marryat genom barnet har lyckats rädda åt evigheten.

Liksom Walter Scott överanstränger sig Marryat med att skriva för mycket böcker, och 1847 är hans hälsa slut. Han tror att lite omväxling kan återställa den och ansöker om ett kaptensbefäl efter 17 år till lands. Amiralitetet svarar nej, varvid den temperamentsfulle Marryat blir så upprörd att ett blodkärl brister hos honom, precis som hos Filip van der Decken vid sin hustrus kättarbål. I sex månader är han allvarligt sjuk tills han vid midvinter 1847 får kännedom om sin äldste sons död, den tredje som dör före

honom av hans fyra. Denna händelse bryter fullständigt ner honom, och nio månader senare, när han just fyllt 56 år, är hans egen saga all.

Edgar Allan Poe ansåg honom medelmåttig som berättare och att hans idéer och intriger knappast stod över pöbelns nivå. Sant är att Marryats produktion är ojämn, romaner som "Peter Simple", "Newton Forster", "Stackars Jack", "Percival Keene", "Nybyggarna i Canada", "Scener från Afrika", "Olla Podrida" och "Dagbok från Amerika" kommer knappast att hålla inför evighetens utsovring, medan däremot andra av hans romaner är alltför häpnadsväckande för att kunna tillåtas falla i glömska. "Frank Mildmay" är hans realistiska mästerverk, "Konungens egen" är hans tragiska mästerverk, "Jakob Ärlig" och "Den sagolystne paschan" är utomordentliga humoristiska mästerverk, "Den flygande holländaren" är hans universella och dramatiska mästerverk, "Sjörövaren" och "Kaparkaptenen" är oslagbara som äventyrsskildringar, "Barnen i Nya Skogen" är hans ålderdoms mästerverk, "Monsieur Violets resor" är ett mästerverk som reseskildring, och den svarta komedin "Skeppshunden Snarleyow" är oöverträffad som sådan.

Vad menade då Edgar Allan Poe att Marryat saknade? Låt oss ta reda på det med att studera Poes enda egna sjöroman "Arthur Gordon Pym's äventyr".

"Arthur Gordon Pym" är Poes enda roman. Den utkom 1838 då Poe stod på höjden av sin korta livsgärning. Huvudpersonen, som själv berättar det hela, är påfallande egocentrisk. Andra personer förekommer i handlingen, mest levande är Pym's gode vän Augustus som dock dör och stjälpas åt hajarna, medan den överlevande vännen Dirk Peters inte alls är lika påtaglig som person. Allt som beskrivs är Pym's egna känslor och färd för sina upplevelser.

Poe är inte någon karaktärsskildrare troligen emedan han i viss mån själv var utan karaktär. I stället ligger romanens hela tonvikt på berättelsens struktur, och den är mildt sagt hisnande. Pym reser med två fartyg. Det ena utsätts för dubbelt myteri, haveri och kannibalism, och det andra exploderar efter att infödingar satt eld på det efter att ha likviderat all dess besättning utom Pym själv och mr Peters, som också var de enda överlevande efter det första fartygets likvidering. Ett tredje fartyg förekommer som är det fatalaste av alla tre: när det första fartyget "Grampus" ligger vrak mitt på oceanen och dess fyra sista överlevande besättningsmän står på gränsen till kannibalism seglar detta tredje fartyg emot dem. En man står vid relingen och grinar och bockar åt dem. Men fartyget seglar förbi dem, ty alla ombord är döda i gula febern, vrakpassagerarna kan se alla liken på däck, och mannen vid rodret som grinar och bockar åt dem hålls uppe av ett tåg som han lutat sig över och som håller honom uppe och gungande. Han har inga ögon och inget kött omkring munnen. Därför grinar han mot dem.

Det är romanens ohyggligaste episod, som den för övrigt är full av. Magstarka skräckupplevelser smyger sig på läsaren från romanens begynnelse till slutet som alltid tar honom med överraskning. Poe har en förmåga att berätta de mest slående saker utan att själv vara ett ögonblick imponerad eller affekterad av dem. "Vi befann oss på den vida och ödsliga Antarktiska oceanen, söder om åttiofjärde breddgraden, i en bräcklig kanot och utan annan proviant än de tre sköldpaddorna. Den långa polarvintern var säkert nära förestående, och vi måste därför allvarligt överväga vad vi skulle företa oss." Han berättar lugnt och sakligt saker som får vems hjärta som helst att slå volter och med en torrhet som bara gör deras innebörd förfärligare. Han skonar inte läsaren utan anfäller honom överlagt i ryggen varje gång och när läsaren minst anar det. Ingen har någonsin varit en sådan mästare på effekter som Poe.

Men det märkligaste med romanen är dess gåtfulla slut, som långtifrån är så grymt som resten av romanen. Man skulle faktiskt kunna kalla slutet för sublimt och euforiskt om inte rentav extatiskt. Romanen slutar i en olöslig gåta som lämnar läsaren hängande i luften just när berättelsen är som mest spännande. Efter att Pym mött någon vid sydpolen som kan ha varit Gud själv slutar berättelsen tvärt med att mr Pym tyvärr avled innan han

hann berätta slutet på historien. Och varje läsare måste fråga sig: hur sjutton kom Pym i sin infödningsskanot från sydpolen tillbaka till civilisationen?

Det är detta som Marryat saknar vilket Poe ondgjorde sig över: surrealism. Poe tillgriper surrealistiska medel för att höja effekten på bekostnad av realism och övertygelseförmåga, medan Marryat liksom Scott aldrig gick utanför realismens ramar. De skildrar visserligen häxor och spöken och spökskepp och andra övernaturligheter, men de lämnar aldrig jorden och ser noga till att de alltid förblir övertygande realistiska. Hur fantastisk och fantasieggande Poes sydpolsresa än är så saknar den övertygande kraft. Det var lika omöjligt för 1840-talet att tro på infödningarnas svarta tänder, vattnets ådriga ränder, det vita djurets röda tänder och klor och den antarktiska oceanens värme som det är för oss idag. Men Poe räddar sitt ansikte med att avbryta historien just när den är som mest fantastisk, som mest gåtfull, som mest oförklarlig och som mest övernaturlig med att förklara att Pym icke förmådde överleva delgivandet av en sådan historias fullkomning. Berättelsen skenar ut i tomma rymden med en fart som gör att ingenting kan ta ner den på jorden igen.

Sådan var Poe. Han kunde släppa allt för att ge sig hän åt den yttre rymden. Han kunde strunta i verkligheten. Det kunde inte Marryat eller Scott, som använde den som medel. Även Poe använde den som medel, men som ett självdestruktivt medel till att fly ifrån den – till vad? Till vad som helst, bara det var fantastiskt. Var det blott fantastiskt var alla medel tillåtna och även sprit, opium och självmord. Verklighetsflykt med vilka medel som helst – det var enligt Poe Marryat för inskränkt för att våga inlåta sig på.

Vi borde egentligen här efter Poes och Marryats död fortsätta med Herman Melville, som framgångsrikt fortsatte var de slutade. Men hans tur kommer sedan. Här närmast borde vi först ta i tu med den stora franska romantikergenerationen av det adertonde sekelskiftet – Balzac, Eugène Sue, Prosper Mérimée, Dumas och Hugo.

Narren Balzac.

Så mycket gott har skrivits om Balzac att vi inte kan skriva något bättre. Den kanske mest uttömmande behandlingen av fenomenet Balzac är väl Stefan Zweigs postuma gigantbiografi, som väl också är den första Balzac-biografi som lyckas ge ämnet en ram och form. Ty det första och största problemet med Balzac är hans enastående oformlighet.

Han formligen vräker ur sig romaner utan gränser, utan former, utan ände och utan att själv bli färdig med en enda av dem. Han var förlagens skräck och eviga mardröm i det att han alltid skulle omarbota varje nytt korrektur utan att ändå någonsin bli nöjd med resultatet, som om han till varje pris önskade få sagt något väsentligt som, hur många romaner han än skrev, han aldrig lyckades säga ändå.

Han är den första och kanske den största av 1800-talets stora skrivande narrar. Karl Marx är en annan, och Leo Tolstoj är en tredje. De skriver och skriver och skriver men blir aldrig nöjda och kommer aldrig till saken, och det enda definitiva de till slut alla tre kommer fram till är vissheten om hur allt som har med pengar att göra är evigt fördömt. Detta är den onda cirkel i vilken de alla tre rör sig: penningens förbannelse och omöjligheten av att komma ifrån den knipan, som består i att ingen av dem är tillräckligt självständig för att kunna göra sig av med sitt beroende och sitt begär efter pengar. De predikar mammons förbannelse och aldrig något annat än mammons förbannelse och frossar i mammons förbannelse och plågar sig själva med den och njuter masochistiskt av den och frigör sig aldrig ifrån den, och därmed är de i själva verket kapitalismens tre främsta representanter och profeter. Ingen nation i världen är så enkelriktat kapitalistisk i sin struktur idag som Sovjetunionen, den första stat som grundade sig direkt på Marx läror. Och alla tre är de lika fördömt tråkiga i sitt eviga tjat om penningens förbannelse.

Balzacs romaner är som stora oändliga monologer som ständigt blir segare ju längre de håller på. Balzac var en fullfjädrad monoman som frossade i att bara vara för sig själv, bara uttrycka sig själv och bara odla sig själv. Liksom Poe, en annan som inte tänkte så mycket på andra, blev även Balzac omsider en narkoman även om hans last bara var kaffe. Men det var kaffe i sådana mängder och koncentrat att det var direkt självdestruktivt och ingenting annat.

Vad som saknas i Balzacs romaner är dramatik. Det förekommer sällan om någonsin någon utvecklad polyfoni eller direkt dualistisk dialog, utan i regel rör sig allt omkring en huvudperson och hans egocentricitet. Nackdelen med monomaniska monologer är att de aldrig kan bli dramatiskt levande. Det är denna brist som gör Balzac så outhärdlig för så många läsare och som gjorde att han aldrig egentligen blev uppskattad under sin livstid. Goethe berömde och uppskattade honom, men Goethe var likadan själv.

Balzac är en fulländad realist och språkkonstnär, men det är också hans enda två dimensioner. Han bemästrade aldrig den tredje dimensionen, han gick aldrig utanför sig själv, han nådde aldrig det absoluta hur idogt han än arbetade för att nå det, han saknade "det där lilla extra". Han kunde inte uttrycka någonting mellan raderna. Och den bristen hos en författare är så definitiv och fatal att, även om man är den mest fulländade stilisten i världen, så kommer man ändå aldrig ur fläcken. Och risken är då att man genomskådas av evigheten.

Sin högsta fullkomning nådde Balzac måhända i sina kortare historier. Hade han specialiserat sig på det lilla formatet som Tjechov och Maupassant hade han kanske fått mera sagt än vad han fick genom sina digra luntor om kapitalets förbannelsers förpliktande slaveri. En sådan berättelse till exempel som "Drama vid havet" är en sådan konstnärligt fulländad tragedi att den har mycket starkare verkan och rymmer en mycket djupare mänsklighet än till exempel både den småaktiga "Eugénie Grandet" och den gnälliga "Pappa Goriot". Balzac kunde glömma sig själv ibland, vilket för en författare är mera hälsosamt att göra än att, som Balzac mest gjorde, bara frossa i att vara sig själv och ingen annan.

Snobben Eugène Sue.

Tyvärr kan vi med gott samvete om Eugène Sue endast säga det, att ju mindre sagt om honom, desto bättre. Han frossar i att vulgarisera litteraturen, han struntar i om hans gestalter har själ eller inte bara de ytligt sett är effektfulla, för honom är intrigen allt och andemeningen obefintlig: ingen av hans böcker har någon mening. Det enda han lever på är att han har infört den undre världen i litteraturen med dess omänskliga, slangjargong och rysligheter. I "Oliver Twist" har dock gestalter som Fagin, Bill Sikes, Råven och Nancy en egen personlig mänsklighet och resning, Dickens värsta skurkar är aldrig omänskliga, tvärtom är den mest omänskliga av dem alla, den girige Ralph Nickleby, till slut den mest mänskligt ömkansvärda av alla, medan Sues skurkar är fullkomligt utan mänsklighet, utan själ, utan karaktär och till och med utan kött och blod. Han uppfinner ett nytt sätt att vinna många läsare på, nämligen genom att pådyvla dem den luriga följetongen, som tvingar en läsare, hur dålig romanen än är, att följa upp den vecka efter vecka, emedan hans nyfikenhet hela tiden hålls vid liv genom att romanen aldrig blir definitiv utan bara fortsätter och fortsätter, ungefär som Dallas. Hela Eugène Sues attraktionskraft ligger i det att han frossar i det låga. Tyvärr har det alltid och skall det alltid finnas människor som lockas av låghet. Eugène Sue är idag glömd emedan människorna idag har värre lågheter att frossa i än dem som Sue kunde erbjuda.

Prosper Mérimée och kvinnorna.

Prosper Mérimée är unkarl och gifter sig aldrig. Hans insats i litteraturen ligger däri att han är den klassiska novellformens definitiva banbrytare. Hans utsökt väl komponerade noveller, som varken är många eller stora, är desto större konstverk i sin högt drivna och väl disciplinerade begränsning. Maupassant och Anton Tjechov fortsätter sedan bana Mérimées upptäckta vägar vidare.

Det märkligaste med hans noveller är hans inställning till kvinnan. Han har mycket gemensamt med målaren Edgar Degas, som bara målar kvinnor i hela sitt liv och är fullkomligt besatt av dem men aldrig umgås med dem.

Det mest konsekventa av Mérimées kvinnoporträtt är väl Carmen, som Bizet byggde sin sista opera på. Det märkliga med novellen Carmen är att det handlar om en kvinna som förför en man. Carmen är den erfarna av de två, hon är överlägsen från början och leder Don José vart han icke vill, medan han är grön, godtrogen och jungfrulig. Hennes kärlekskonster kränker hans själ och ära som sedan aldrig kan bli rena igen, och när han väl dragits in på kriminalitetens bana av henne är det bara att löpa linan ut.

Men att kvinnan förför mannen är mot naturen och måste straffa sig. Det är mannen som skall lägga ner kvinnan och icke tvärtom. Den ohyggliga psykologin i det skeva förhållandet betonas mästerligt av novellisten som leder den ohållbara situationen till dess ofrånkomliga final: mannen måste demonstrera sin manliga ledarställning i förhållandet till slut, och Don José kan bara göra det genom att hämnas för den själsliga kränkning som Carmen har utsatt honom och hans ära för. Det finns bara ett sätt för honom att återupprätta sin ära inför sig själv, och det är genom att göra det totala upproret mot henne med att döda henne.

Bli han lycklig för det? Ingalunda, men han blir ofrånkomligen sympatisk för läsaren, som liksom författaren själv måste njuta av att vistas i hans farliga sällskap. Don José vågade vad Prosper Mérimée aldrig vågade: älska en kvinna. Och Mérimée vågade inte göra det, för han visste, att han i så fall, liksom Don José, även skulle bli tvungen till att avrätta henne.

Därför älskade han henne bara på avstånd och umgicks han bara intimt och allvarligt med henne med sin alltför sanningsenliga penna.

Världens gladaste berättare.

Det är väl det minsta man kan säga om Alexandre Dumas. Han besitter en sådan utomordentlig berättarglädje att romanerna rinner fram ur hans penna med kraften av en syndaflod. Hans sprudlande humör och fantasi är utan gränser och tar omedelbart hela världen med storm. I stället för att som Walter Scott, Frederick Marryat och Balzac skriva ihjäl sig låter han andra skriva åt sig, varvid han kan massproducera historiska romaner enligt löpande-band-principen då han själv står vid ändan av bandet och bara kontrollerar att den färdiga såpbubblan skimrar och håller. Hans verksamhet och "drömfabrik" kan liknas vid Walt Disneys väldiga tomteverkstad, som denne inledde och ledde men där snart tusentals anställda gjorde jobbet medan han själv bara gav idéerna och inspekterade resultatet. Arbetet blev gigantiskt och omåttligt populärt över hela världen men samtidigt behäftat med en ofta påfallande tröttsam ytlighet. Även underhållning av det bästa slaget blir tröttsam om den inte tar slut.

Dumas bästa roman är väl "De tre musketörerna" där framför allt den filosofiske, melankoliske, drickande och smäktande Athos gör ett outplånligt intryck på alla läsare. Fortsättningen "Tjugo år efteråt" är av mycket sämre kvalitet medan avslutningen "Vicomte de Bragelonne" innehåller den berömda episoden om mannen med järnmasken, som väl är det yppersta som Dumas har skrivit.

En annan påfallande kvalitetsroman är förstås "Grevnen av Monte Christo". Däremot är hans andra bättre romaner tyvärr orättvist komna i skymundan. Till dessa hör definitivt "Chevalier d'Harmenthal", hans första riktiga roman, som han själv tyckte att var det roligaste han hade skrivit, samt den storslagna "Den siste kavaljeren" om de sista försöken att rädda Marie Antoinettes liv, plus "Den svarta tulpanen" från Wilhelm av Oraniens Holland, samt "Blodshämnden" och "Varulven". De stora romansviterna från den franska renässansen och från franska revolutionen om Cagliostro och Rousseau är tyvärr ytliga och tjatiga. Den volymmässigt lilla "Den siste kavaljeren" är ensam vida överlägsen alla Dumas tio volymer om franska revolutionen för övrigt.

"Blodshämnden" och "Varulven" är båda ockulta. Den första behandlar en sannsaga från Korsika om två tvillingbröder som vid födseln var sammanväxta och hur det i deras relation uppstod häpnadsväckande fenomen fastän de var vitt skilda från varandra. "Varulven" är väl hans mest personliga och intima roman då den behandlar hans egna barndomsminnen. Den är dessutom skriven med en intensitet som är jämförbar med Miladys i "De tre musketörerna". Det är hans enda skräckroman men så övertygande och suggestiv att självaste Hoffmann hade varit djupt imponerad.

Som privatman var Dumas något av en narr som alltid spelade över, alltid hängav sig åt överdrifter, aldrig var förnuftig och med tiden hemföll åt erotiska haremliknande tendenser. Han hör till de författare som gav sitt bästa i böckerna de skrev och sitt sämsta i det liv som de levde.

En ödets författare.

Vad man än må tycka om Victor Hugo som karaktär, och vilka svagheter han än hade som diktare, så kommer man inte ifrån att han var Frankrikes störste skald genom tiderna. Det är han genom sitt mästernskap inom alla litteraturens tre huvudförgreningar lyrik, dramatik och prosa. Hans dikter förnyar den franska verskonsten totalt och för den till dess yppersta höjder, hans skådespel är det närmaste som fransk dramatik någonsin har kommit Shakespeare, och hans romaner är trots sina naiva ingredienser de mest universella, mänskliga och formfulländade som skrivits på franska språket.

Hans första roman är "Han d'Islande", ("Han från Island",) som han skriver blott tjugoårig. Den är egentligen blott ett experiment genom vilket författaren förbrukar sina sämsta sidor och löjligaste svagheter. Det är en absurd grotesk som redan under hans livstid gav anledning till tacksamt parodierande.

Mera seriöst är skådespelet "Cromwell" från 1827 i vilket Hugo med ens börjar föra den franska dramatiken närmare Shakespeares oöverträffade nivå. Vi har tyvärr än så länge ej lyckats komma över detta banbrytande skådespel, men vi hoppas kunna få läsa det längre fram.

Sedan följer det skakande sociala dokumentet "En dödsdömds sista dag" i vilket Hugo ställer litteraturen i den sociala reformiverns tjänst och protesterar mot dödsstraffet. Det är den ädlaste litterära bragden i Frankrike sedan Voltaire skrev sitt edikt om toleransen, och som socialt initiativ blir den universellt mycket mer betydelsefull än Dickens protest mot fattigvården i "Oliver Twist" tio år senare.

Det spanska dramat "Hernani" från 1829 är Hugos definitiva erövring av teaterscenen och romantikens fullkomliga genombrott och dess totala utkonkurrerande av klassicismen. Pjäsen är romantisk och blodig i kvadrat, och i motsats till "Cromwell" var den dessutom spelbar. I och med "Hernani" blir Hugo etablerad som sin tids störste dramatiker.

Då har han redan hunnit arbeta långt på den stora romanen "Notre Dame de Paris", den besynnerliga romanen om en puckelryggig och döv ringare i katedralen som älskar den spanska zigenerskan Esmeralda och får både den förskräcklige prästen Claude Frollo och den överlägsne sprätten kaptan Phoebus de Chateaupers till rivaler. Dessutom blir

Esmeralda temporärt gift med den misslyckade skådespelsförfattaren Pierre Gringoire. Temat är det mest typiska och klassiska av alla Hugo-ämnen: tre män rivaliserar om en kvinna, och den enda av dessa tre som älskar henne är den av dem som hon inte älskar, den som hon älskar mest av dem är den utseendemässigt grannaste men den karaktärsmissigt mest värdelösa, och den av dem som slutligen får henne är den som gör henne illa, den grymme djävulen pastor Frollo, som hellre tar livet av henne än avstår från henne. Endast ringaren, den döve puckelryggen och avhånade gycklaren, har verkligen älskat henne och visar sin kärlek med att hellre dö själv än att leva utan henne.

Goethe, som var en av de första att erkänna Hugos geni, tyckte att romanen var ryslig och tog avstånd från den medan den i själva verket är en milstolpe i litteraturhistorien. Romantiken har här sprängt alla gränser för realism och decorum och i stället låtit den fria fantasin dominera romanformen. Och det är en stor och mäktig, djupt gripande och formfulländad roman och kanske Hugos mest imponerande. Dess episka bredd och djupa mänsklighet överträffas av "Samhällets olycksbarn" som dock lider av påfallande svagheter som "Notre Dame de Paris" saknar. Denna historiska roman är uppbyggd som en klassisk grekisk tragedi av formfulländat slag och lysande rena och klara proportioner, men dess tema är icke hybris utan motsatsen. Det är icke hybris som här ställer till med lidanden och undergång, utan det är den anspråkslösa ödmjukheten som är romanens tema i den föraktade ringarens getsalt, som lider för alla de andra, som uppbär romanens hela pathos och form, och som genom självmordets offerdöd når den sublimaste av alla litterära och mänskliga höjder: den totala frivilliga underkastelsen under ödet.

Det är den första stora ödesromanen. Walter Scott hade visat vägen, men Hugo har ingenting gemensamt med Scott. Hugo transcenderar realismen för att med sin fantasi konstruera en ideell verklighet av romantisk skönhet som överträffar fantasin.

Efter "Notre Dame de Paris" spricker Hugos lyckliga äktenskap. Han har fyra barn med sin hustru som han älskat så innerligt som bara unga kan älska. Äktenskapet har varit lyckligt, men ändå spricker det. Och vad värre är: anledningen till att det spricker är att den som tar Hugos hustru ifrån honom är hans egen bäste vän den förträfflige kritikern Sainte-Beuve.

Fastän äktenskapet var så lyckligt ingicks det under olyckliga omständigheter, då Victor hade en tragisk rival i sin egen äldre broder Eugène. Denne blir galen som följd av att Victor gifter sig med den som även han älskar, och den nygifte Victor måste lämna sin bröllopsnatts säng för att vaka hos den plötsligt kroniskt vansinnige brodern.

Hugo är maktlös mot sitt eget öde, och det skall hela tiden visa sig på nytt så länge han lever. Att utforska ödet var hans livs stora huvudintresse. Han var ingen realist och ingen psykolog, men han visste desto mer om ödets hemlighetsfulla natur, som han mer än någon annan skulle bli den store kartläggaren av.

1832, när Goethe och Walter Scott dör, är Victor Hugo den ende som har ett författarrykte liknande deras, och han är bara 30 år gammal. Hans tio år gamla äktenskap med den något grova Adèle, som givit honom fyra barn, är förbrukat, och medan hon snart tröttnar på sin älskare Sainte-Beuve så tröstar sig Hugo med den mycket mjuka och innerliga skådespelerskan Juliette Drouet. Påverkad av henne skriver han dramat "Le roi s'amuse" eller "Kungen roar sig", som sedermera blivit mera känt i Verdis version som "Rigoletto". Det är en grotesk historia i vilken författaren dock överträffar sig själv med att ersätta sin tidigare sceniska svulstighet och retorik med ren ärlighet, som Sainte-Beuve skriver. Pjäsen väcker rabalder och förbjuds av regeringen på grund av utfallen mot den sedan århundraden döde kung Frans I och hans tids adelsmän, men det gör den bara effektivare. Att den har kommit i skymundan för Verdis underbara operaversion bär snarare vittne om Hugos förmåga att inspirera med sin dramatiska lyftning än att det förringar värdet av Hugos originalpjäs.

Men hans ställning är svår genom att den är absolut. Den frestar till övermod. Han planerar redan sin stora sociala roman "Samhällets olycksbarn", som dock inte skall bli färdig förrän i landsflykt och efter 20 år. Han blir pussig och fåfång och får många fiender och överväger att överge litteraturen för politiken. Han börjar inbilla sig att hans verkliga kall är att bli statsman, samhällsreformator och profet snarare än bara en diktare. Dessa spekulationer skulle ha ödesdigra konsekvenser för hans produktivitet under de närmaste årtiondena, då hans publikgunst definitivt går förlorad för att i stället övertas av den generöse, hjärtlige och ridderlige Alexandre Dumas, som visar sig vara hans enda verkliga rival på området.

1838 skriver han sin sista betydande pjäs "Ruy Blas". Den tilldrar sig i det spanska renässanshovet och dess stämningar erinrar mycket om Schillers "Don Carlos", men tyvärr finns det inte med någon markis Posa. Huvudpersonen Ruy Blas är ensam med sitt öde som binder honom vid sig och som han drunknar i utan att ens kunna anförtro sig åt någon. Det är samtidigt det sista betydande romantiska dramat. "Ruy Blas" är perfekt men inte originellt, det är formfulländat men saknar gudomlig gnista, det är pricken på i-et utan att själva bokstaven finns med. Romantiken börjar ebba ut, och den stora publiken och Hugo själv blir pinsamt medvetna om att Hugo inte längre kan förnya sig.

Hans litterära ambitioner börjar ersättas av de sociala. Efter många års kamp blir han 1840 invald i franska akademien 39 år gammal. Man kan inte säga att han inte hörde hemma där. Han höll ett inträdestal som hade passerat en efterträdare till Napoleon, och han infriade de löften han gav. Han var storsint nog att i akademien försöka få in alla sina rivaler och litterära fiender som Alfred de Vigny, Sainte-Beuve, Alexandre Dumas och Balzac. Han tog självmant på sig ansvaret att utgöra akademins litterära ledare, och få i den akademien har visat sig så värdiga sådana pretentioner som han.

1843 drunknar hans dotter strax efter att hon blivit gift. Detta utlöser en kris, som bland annat leder till att han efter tio år och fyra nya barn tröttnar på sin älskarinna Juliette Drouet. Han finner en ny älskarinna, den unga Léonie Biard, och just när han blivit pär av Frankrike överraskas han med sin nya älskarinna av sin aldrig skilda hustru. Genom att han är pär blir han icke lidande, men den som bestraffas omänskligt hårt av lagen för hans äktenskapsbrott är den stackars Léonie Biard. Situationen är extra brydsam genom att han egentligen med Léonie Biard bedragit både sin hustru och sin etablerade älskarinna Juliette Drouet. För att undvika en katastrofal pinsamhet lyckas han dock hålla Juliette Drouet okunnig om det inträffade.

Därefter blir älskarinnorna snart tallösa. Han till och med rivaliserar med sin son Charles om de vackraste kvinnorna i Paris. Han arbetar vidare på "Les Misérables" men utan att kunna fylla det tomrum och den leda som allt mera fyller honom i hans alltför framgångsrika, lätta och sinnliga liv. Han börjar längta efter lidandet. Hans aldrig tillfredsställda sociala och litterära ambitioner börjar urarta till själslig masochism. Han känner att han behöver lidandet för att alls kunna växa mera.

1848 bryter stormen ut. Den regering under borgarkungen Ludvig Filip som inte förändrats på 18 år får ett abrupt slut genom den jämförelsevis oblodiga och idealiska revolutionen i februari 1848 i vilken två skaldar finner varandra, som tidigare varit fiender: Lamartine och Hugo. Lamartine blir ledare för den nya demokratiska regeringen, som tyvärr inte blir långvarig utan ersätts av en militärjunta under sommaren. Denna i sin tur slås ut av den blivande Napoleon III, som väljs till republikens president.

Hugo var alltid en stor beundrare av Napoleon I, och så länge dennes brorson betar sig rumsrent samarbetar Hugo med honom. Det är först när Louis Napoleon Bonaparte visar sig eftersträva enväldet som Hugo ger honom det namn som blivit hans historiska etikett: Napoleon den lille.

Åren 1848-51 är Hugos politiska kampår. Han deltar i regeringar, kämpar på barrikader, utger en politisk tidning och grälar med regeringar samtidigt som han fortsätter med att bedra sin hustru och sina älskarinnor med nya älskarinnor och arbetar

vidare på romanen om Jean Valjean. De förbittrade striderna på barrikaderna och umgänget med de mest utslagna i samhället ger honom ypperligt stoff både till romanen och till hans politiska debatter. Men 1851 drabbas han av ett hårt slag, då hans älskarinna Léonie Biard avslöjar hans förbindelse med henne sedan sju år tillbaka för den intet ont anande äldre älskarinnan Juliette Drouet. Slaget blir hårt för Juliette, en förbittrad strid uppstår mellan hans älskarinnor medan hans hustru högdraget ser på, och detta krig blir mera påfrestande för honom än kriget mot Louis Napoléon Bonaparte, som han ständigt blir alltmer ensam om att utkämpa. I december 1851 flyr han från alltsammans till Bryssel medan han, om han stannat kvar, sannolikt hade kunnat stävja Napoleon III:s karriär och därigenom kanske räddat Frankrikes öde. Denna flykt från kvinnorna och politiken blir dock hans egen personliga räddning, ty det är först i och med hans nästan tjugoåriga landsflykt som hans verkliga litterära livsgärning och storhet inleds.

Hans landsflykt från 1851 till 1870 – nitton år liksom i fallen Grette Asmundsson, Dante Alighieri och Johannes Messenius – markeras av fyra litterära storverk: "La légende des siècles", "Les misérables", "Les travailleurs de la mer" och "L'homme qui rit". Det monumentala och universella diktverket "Seklernas legend" tillkommer under 50-talet på Guernsey då författaren ännu hade hela sin familj samlad hos sig. Mot slutet av 50-talet börjar hans familj bryta upp, de börjar ledas och känna sig förtryckta av den ensliga omgivningen ute på klippön, och en efter en överger de honom. Endast älskarinnan Juliette Drouet viker aldrig från hans närhet. Under dessa år slutför Hugo "Samhällets olycksbarn", hans till omfånget största och hans mest lästa och älskade roman. Dess tillkomsthistoria omfattar sjutton år, han arbetade flitigt på den från 1845 till 1848 för att sedan låta den vila ända fram till 1859, varefter den blev färdig på två år. Den är påfallande självbiografisk, då Marius är ett porträtt av honom själv som ung, och då Jean Valjeans ålderdom uttrycker hans egen levnads höst och känslorna inför dess inledning. Romanen kan indelas i fyra huvudskeden: 1) Jean Valjean som ung och hans karriär som borgmästare samt den karriärens slut, 2) Jean Valjeans liv med flickan Cosette, 3) Jean Valjeans liv med den mognande Cosette under revolutionsskedet, och 4) Jean Valjean som gammal, när han överges av sina barn. Romanen är varmt mänsklig och gripande allt igenom som kanske ingen annan roman, men dess kulmen av överväldigande känslomässighet passeras först i den fjärde delen. Först när Jean Valjean som gammal efter ett liv av ohyggliga umbäranden och orättvisor fastän han bara gjort gott får uppleva att den unga Cosette sviker honom utan att hon anar vad han egentligen offrat för henne, så kommer Victor Hugo själv fram i hela sin avgrundsdjupa mänsklighet upp till ytan i romanen. Sveket mot den gamle och döende Jean Valjean är Frankrikes och familjen Hugos svek mot författaren själv, när nationen buade ut honom från parlamentet 1850 och när hans egna den ena efter den andra överger honom på Guernsey och lät honom bli gammal i en allt mer tilltagande ensamhet.

"Havets arbetare" är fri från sentimentaliteten i "Samhällets olycksbarn" och även fri från alla den romanens andra svagheter. Det är Hugos mest lakoniska och sakliga roman hittills, den är som huggen i granit i sin storslagenhet, och just genom sin skarpt uthuggna formfulländning överträffar den de tidigare. Även denna roman är symboliskt självbiografisk. Författaren är för det mesta ensam med havet och måste genomlida en ohygglig kamp för att besegra de stormar och umbäranden i sin själ som han lämnats helt ensam med. Han besegrar alla element, just i sin ensamhet besegrar han hela kosmos, men han kommer inte ifrån sitt beroende av hustrun och Juliette Drouet, och denna avgrund i hans själ blir hans fall. Han kan besegra världen, men han blir aldrig fri ifrån sitt fall inför kvinnan.

"L'homme qui rit" som på svenska heter "Skrattmänniskan" fastän den egentligen borde heta "Mannen som skrattade" är Hugos mest särpräglade berättelse. Den är fullständigt barock, grotesk, ohygglig och fasansfull men samtidigt sublim i sin skönhet, mänsklighet och fantasifullhet. Den har aldrig uppskattats efter sin förtjänst, den stod

redan utanför den tid som den skrevs för, den har aldrig förståtts riktigt, och den är så tidlös att den som roman besitter ett främlingskap för alla tider. Samtidigt är den Hugos mest färgstarka drama. Huvudpersonen Gwynplaine är clownen som aldrig kan ta av sig sin mask. Alla skrattar åt honom även när han gråter, de skrattar desto mer ju mer han gråter, ty de ser bara grinnet, som bara blir löjligare ju mer han gråter. Det är samtidigt hans mest tragiska och dubbelbottnade tragedi som det är kanske hela romantikens yppersta drama. Den lyriska ingrediensen representeras av den blinda Dea, som ensam känner och förstår Gwynplaines hjärta emedan hon aldrig ser hans grin. Den tragiska gycklarens och den blindas kärlekssaga är en av de mest gripande och underbara i hela världslitteraturen.

Därmed är Hugos hjältesaga slut. När kejsar Napoleon III:s saga är all och Frankrike bryter samman inför Preussens militära övermakt 1870 kommer den gamle vitskäggige farfar Hugo gråtfärdig åkande med tåg från Bryssel till Paris, och när han gripen av sina minnen från ett ännu ärofullt Frankrike till besegrade och skamsna soldater som kommer direkt från nederlaget hest och patetiskt ropar: "Vive la France!" vänder sig soldaterna likgiltiga om och undrar om gubben är galen. En ny tid stundar som ej längre har mycket till övers för romantik och vackra sagolika drömmar.

Tillbaka i Paris frossar Hugo åter i politiska och sexuella extravaganser i några år tills han åter behöver fly från dem och återvänder till Guernsey. Där skriver han sin sista roman "1793", som för en sjuttioåring är en lika beundransvärd bragd som Verdis sista operor "Otello" och "Falstaff" var för denne 73- respektive 80-åring. Det är en uppgörelse med pöbeln och den allmänmänskliga gemenheten. En ensam fullkomligt ädel aristokrat presterar en övermänsklig kamp mot hela den franska revolutionens universalterror och bär hem segern genom att han offerar sig. Det är naturligtvis Hugo själv som är den gamle ensamme pären som på skakiga ben utkämpar sin sista kamp mot hela världen med alla dess etablerade gemenheter, orättvisor och dumheter.

Man har alltid påtalat Hugos självöverskattning. Det ligger i romantikens natur att envist framhärda i ett utmanande hybris som må lägga alla romantikerns anförvanter och barn i graven på vägen men som dock skall genomföras. Även Hugo såg alla sina barn dö utom det sista, som han fick se hamna på ett sinnessjukhus. Han älskade aldrig en kvinna utan att han bedrog henne, och när hans hustru var död bedrog han sin älskarinna Juliette Drouet ännu mer än han bedragit sin hustru. Han var kanske omöjlig som människa och kanske rentav en tyrann som familjeöverhuvud, men det var hans plikt som romantiker att delvis vara odräglig. En romantiker må hellre dö hur tidigt som helst än svika sitt eget sinne för det romantiska, och det är de romantiker som följde den regeln som har överlevt. Hugo var kanske den störste av dem. Hans ställning som Frankrikes störste diktare genom tiderna är obestridd. Hans romaner har stundom kritiserats men mest för att man inte har förstått dem. Hans dramatik har även med skäl kritiserats, men dess genialitet är obestridd. Det enda egentligen som man rättvist kan anmärka på hos honom är hans totala brist på moral när det gäller kvinnor.

Om vi får tid skall vi längre fram titta litet närmare på hans mest kontroversiella roman "L'homme qui rit" och försöka utrannsaka vad denna roman egentligen är för någonting eftersom ingen egentligen någonsin fullt har begripit sig på den. I detta kapitel om de stora franska författarna har vi alltför flyktigt berört alltför många stora franska romaner av främst Balzac och Hugo. Några av dessa skall vi nu försöka tränga närmare in i.

Monomanins lockande avgrund och självförintelse.

Balzac har allt det som Hugo saknar: psykologi och realism, liksom Hugo har allt det som Balzac saknar: lyrik, värme och känsla.

Balzacs dilemma avslöjar sig redan i sitt fasansfulla överväldigande i den tidiga romanen "Amuletten" från 1831. Vilken genialisk historia, vilken mästerlig komposition, vilken utsökt stilbehärskning! Men samtidigt, vilken avgrund.

För att läsa Balzac måste man nästan liksom Balzac själv fullständigt utesluta allt annat ur ens livsföring och enbart koncentrera sig på att låta sig bli besatt av romanerna. Man kan inte läsa dem som förströelse, ett kapitel en dag och ett nytt kapitel två dagar senare, utan en roman av Balzac bör läsas snabbt och intensivt på högst två dagar. Balzac själv skrev i det tempot, och kan man ej följa samma tempo måste man bli efter, bli överväldigad av tyngden och kraften och tröttna av ren utmattning.

Intrigen i "Amuletten" är så mästerlig att den nästan är omöjlig att återge utom med Balzacs eget språk. Huvudpersonen Rafael Valentin får vi följa på alltför nära håll hela vägen från början av hans fall till dess orgiastiska slut. Han har arbetat ihjäl sig på en vetenskaplig avhandling om "Viljans teori" och även redan varit med om mycket annat när läsaren får stifta bekantskap med honom som en anonym spelare som satsar sitt sista mynt vid ett roulettebord och förlorar. Från rouletten går han ut på en bro i natten och tänker kasta sig i vattnet när han träffar en gammal mystisk jude som ger honom amuletten. Denna amulett är ett gammalt åsneskinn som, varje gång man önskar något och det går i uppfyllelse, krymper något, och för varje gång det krymper förkortas innehavarens liv. När skinnet krymper bort till ingenting måste innehavaren dö.

Först därefter lär vi känna Rafael på denna sällsamma väg mot döden, när han berättar om sitt liv för sina vänner och när han med sina ändlösa självutgjutelser bekänner, att vad han säger bara är "en orgie av ord, ord utan idéer, i vilka ofta innehållet saknades": Balzacs största problem.

Rafael vet att han för varje ny önskan får åsneskinnet krympt och att han kommer närmare döden, och likväl faller han ständigt på nytt för ständigt fatalare frestelser. Juden har gett honom ett spel med döden som han kan vinna med att låta bli att spela det, men juden vet att Rafael inte kan låta bli att spela och att Rafael således måste duka under, vilket han också gör. Hela berättelsen är ett grymt ironiserande över den mänskliga självdestruktiviteten, som människan hellre ägnar sig åt än att hon riskerar att ha tråkigt. Realismen och psykologin är total. Vad som saknas är det sköna, det romantiska, det naiva och lyriska. Romanen är inte uppbygglig.

De intressantaste kapitlen handlar om hur den etablerade vetenskapen försöker gå till rätta med åsneskinnet. Detta utsätts för vetenskapliga analyser, kemiska prover och tusen förintelser utan att skinnet ens blir naggat i kanterna. Mot en praktisk manifestering av det ockulta förmår vetenskapen ingenting. Och detta tankeexperiment är väl "Amulettens" egentliga mening.

Den förste moderne journalisten.

Ett av Balzacs mästerverk är "En skum historia" från 1841. Här avslöjar han sig som den hänsynslöst sanningsenlige dokumentatören av vad politikerna egentligen har för sig. Det handlar om en politisk process under Napoleons, Fouchés och Talleyrands glansdagar innan någon av dem var fallen. Kärnpunkten i de dolska intrigerna är givetvis Napoleons mord på hertigen av Enghien, hans första stora politiska dumhet. In i minsta detalj skildrar Balzac alla turerna omkring skandalen, som han endast kan skildra emedan han är så hänsynslöst elak, så totalt avståndstagande från samhället, så gränslöst omedvetet cynisk och så omänskligt saklig och torr som han är. Därmed blir han den förste moderne journalisten.

En journalist skall ställa alla frågor och avslöja alla sanningar. Han får aldrig engagera sig emotionellt i sitt sanningssökande. Han äger att ta reda på sanningen med vilka medel som helst och offentliggöra den hur komprometterande den än är för vem det än må vara.

Balzac lever helt för sig själv, har helt tagit avstånd från sitt samhälle och har inte ens någon egen familj att ta hänsyn till. Därför kan han vara den fulländade journalisten, och en sådan i Frankrike anno 1841 måste vara ett revolutionärt fenomen.

Emellertid är Napoleon död och begravnen och Fouché likaså, och eftersom det är dessa som huvudsakligen avslöjas tolereras romanen. Men endast de lyckliga få märker att romanen är lika mycket ett avslöjande av det tidlösa Frankrike och dess fransmän som av Napoleon och Fouché. Och dessa få ler med Balzac och njuter av frossandet i blottläggandet av den nationella franska gemenskap som kanske Balzac kände bättre än någon annan.

Balzacs religion.

Hans bästa roman är kanske "Byprästen", som han själv satte högst och arbetade längst med. Han skrev om den flera gånger, och dess tillkomsthistoria sträcker sig över minst sju år. Den är icke längre än drygt 200 sidor, och ändå innehåller den mer än de flesta tegelstenar.

Och för en gångs skull skriver här Balzac mer mellan raderna än vad som kan skrivas i ord: det är huvudpersonen Véroniques stora passion. Hennes kärleksförbindelse med den gode Tascheron nämns icke med ett ord, och ändå är det bara den som hela boken handlar om. Den person som åsyftas med bokens titel väcker ett visst intresse hos läsaren när han äntligen kommer in i handlingen men gör läsaren besviken då han aldrig blir mer än en obskyr bakgrundsperson.

Ändå är romanen utpräglad katolsk. De resonemang, den moral och den mänskliga problematik som dryftas kan endast försiggå inom katolicismen, självtuktens och celibatets antinaturaliga religion. Kan vi då förse Balzac med etiketten "reaktionär katolik och dogmatiker"? Ingalunda, ty Balzacs religion ligger inte i katolicismen, inte i kristendomen och inte i Jesus.

Det enda som intresserar Balzac är levande människor och hur de fungerar och reagerar. Allt annat är honom likgiltigt i livet. Men för den mänskliga verkligheten och dess studium offerar han allt: ställning, hälsa, ekonomi, frihet och liv. Han lever blott för att utrannsaka hur den mänskliga naturen realiter fungerar, och resultaten meddelar han oss genom "Den mänskliga komedin" som är tämligen svart, och ljus är den endast när den är tragisk. Det är hans mänskliga intresse som gör honom till den främste realisten efter Walter Scott, vars lärjunge han är. Ingen författare har så tagit fasta på den Scottska realismen och visareutvecklat den som Balzac.

Det är den mänskliga naturen som är Balzacs religion liksom den var Shakespearediktarens. Véroniques sessioner med prästerna i biktstolen, deras inblandningar i hennes liv, deras råd till henne, om de tillrätt tagelskjortan eller om hon självmant tagit den på sig – allt sådant är av totalt ointresse för Balzac, där prästerna egentligen bara är symboler och knappast ens påtagligt levande människor medan alla icke-präster, icke-religiösa och fritänkare är desto mer tydligt levande som människor. Man kan därav dra den slutsatsen att Balzac egentligen var likgiltig för religionen. Samtidigt dock lovprisar han den samman med monarkin som samhällets bästa försäkring och skydd. Balzac struntar i det religiösa i religionerna, men han lovprisar dem generöst om de blott bidrar till kontinuiteten i den mänskliga naturen.

Balzacs skandalthunger.

Balzac är den som definitivt förstår och etablerar det litterära faktum att det mest effektiva man kan skriva om är skandaler. Under hela sitt liv lever han blott för skandaler, han frossar i dem, han studerar deras anatomi, han tröttnar aldrig på att behandla dem

och utreda dem, och han är aldrig själv rädd för att bli delaktig i dem. Han åker på tusen nitar i sin berg-och-dal-bane-karriär blott för att använda sig av sina misslyckanden till godo litterärt.

I hans skandalhunger ryms både hans värsta avigsidor och hans största förtjänster. Genom sitt dissekerande av skandaler blottar han människors innersta och avslöjar han människans mest angeläget dolda natur, men samtidigt påvisar han ett litterärt mod utan like i sin oöverträffade sanningsenlighet. Han förskönar ingen människa som han skriver om, men allra minst förskönar han sig själv.

"Antikkabinettet" är en av dessa skandalhistorier som han frossar i att få förkunna för världen, och hade den bara varit det hade den och Balzac varit förkastliga. Men i sitt totala blottläggande av skandalers anatomi får Balzac in mycket mer än bara skandalen. I denna roman får han in ett helt samhälles struktur och förändring, och det är omisskännligt på vilken sida Balzac själv står i skandalhistorien: på dens sida som råkar ut för skandalen, på deras sida som han avslöjar, på dens sida som går under, på hela det löjliga antikkabinettets sida som romanen verkar utge sig för att avslöja och skandalisera men som den i själva verket försvarar mot evigheten. Balzacs kanske mest sympatiska sida är att han hellre tar löjlighetens parti mot förnuftet än tvärtom.

Balzac som andlig auktoritet.

Det är märkligt att konstatera att hans första utgivna alster är helt inspirerade av den store antirealisten Hoffmann. Berättelser som "Amuletten", "Det okända mästerverket", "Rekryten" och "Det röda värdshuset" är fantastiska episoder som nästan är psykologiskt övernaturliga för att ej säga surrealistiska, och i dessa icke strikt realistiska eller penningproblemsbelysande historier skriver Balzac mera mellan raderna än i sina större romaner. Vem utom en konstnär kan förstå den utomordentliga hemlighet som ligger i den gamle Frenhofers odechifferbara tavla vars antydning till prostitution tvingar honom till självmord? Balzac förstod hemligheten själv så väl att han icke kunde formulera den på mindre gåtfullt vis än han gjorde., Och vem kan klart begripa tankarnas makt och genomgripande betydelse i verkligheten i "Rekryten" och "Det röda värdshuset" om han inte vet något om teorin om hur panteismen fungerar i praktiken? Balzac kände till dylika farliga hemligheter alltför väl för att våga avslöja dem annat än ytterst diskret mellan raderna.

Och maken till polyfonin i novellen "Det röda värdshuset" får man leta efter i hans senare mera penningproblemsbetonade romaner utan ände. Hur levande är icke denna krogscen där barhistorien ger anledning till ett drama vars tragiska utgång ingens deltagande förmår hejda eller ens riktigt fatta: mannen som trott sig ha rättvist dömt och straffat en mördare måste efter novellens sista fråga fullständigt vackla över avgrunder av tvivel på sin egen förmåga till rättvist omdöme.

Den mest avancerade av alla Balzacs "filosofiska noveller" är väl "Louis Lambert", som han omarbetade 26 gånger. Frågan är hur självbiografisk den är. Det är onekligen kusligt att jämföra Louis Lamberts öde med Balzacs eget: Louis Lambert blir galen när han gifter sig och går då förlorad för världen med hela sitt geni. Balzac är inbiten ungar till han vid femtio års ålder gifter sig med den under många år öppet dyrkade polska baronessan von Hanska, och strax därefter är han död efter ett mardrömslikt bröllopsfirande. Vad "Louis Lambert" handlar om är den eviga konflikten mellan geniet och köttet, mellan anden och naturen, mellan det sköna och det nödvändigt onda. Lambert är ett utpräglat filosofiskt geni, han studerar och kan Swedenborg, Spinoza, Muhammed, Jesus, Buddha och Moses utantill, novellen har ett högt religiöst-filosofiskt värde och är väl Balzacs yppersta prestation åt det andliga hållet, men så övergår Lamberts religiösa svärmerier i sensuella sådana då han blir kär. Kärleken blir för mycket

för denne överkänslige oskuld, och Louis Lambert försvinner in i vansinnets ohyggliga svarta dimridå.

Skall då geniet icke få lov att älska? Genom denna korta roman tar Balzac upp en tråd i fransk litteratur som börjar med Bernhard av Clairvaux, går genom Pascal, Spinoza och Swedenborg och senare har spunnits vidare av Ernest Renan och François Mauriac: kanske fransk litteraturs mest spännande och universella linje.

Likväl måste kritiker klanka även på denna utsökta novell. De finner att Lamberts kärleksbrev fullständigt kastar omkull novellen från sublim höjd rakt ner i diket, och till detta kan Balzac som Anton Tjechov endast genmäla: "Men sådant är ju livet." Kritiker har aldrig kunnat med Balzac. Han är fransmännens kanske mest lästa författare, men han är kritikernas eviga hackkyckling. Vad är det då med Balzac som tydligen är så utmanande?

Svaret finner vi i "Louis Lambert". Lambert är fullständigt sig själv och ingen annan. Han lever blott för att utveckla sig själv, han är en man vars liv är tanken, och därför är han farlig för sig själv och andra. Han duger inte till arbete eller till någonting nyttigt, utan det enda han kan är att filosofera tämligen svårbegripligt. Han nonchalerar materien för att frossa i anden.

Och det är precis vad Balzac ägnar sin levnad åt. Han tar avstånd från världen för att stänga in sig i en cell och i vit munkdräkt ägna nätterna åt att skriva massiva romaner, vilken verksamhet han i regel endast avbryter för intagandet av kaffe. Han nonchalerar det "normala mänskliga livet", han är varken borgare, adelsman eller revolutionär, han gör aldrig något nyttigt såvida han inte misslyckas med det, och sina juridiska kunskaper använder han endast till att i sina romaner beskriva lagvrängare. Han lever blott för sin egen andes universum, sitt eget geni och för dyrkandet av likasinnade och då främst den store Napoleon, vars tid ingen har skildrat så levande som Balzac och vars gloria ingen har räddat åt fransmännens eviga fåfänga hjärtan så generöst som vår vän Honoré.

Men den suveräne egensinnige självdyrkaren, som dessutom har fräckheten att hålla sig som ungarl och aldrig stabilisera sig, måste väcka förargelse. Och den som han främst får emot sig är då naturligtvis alla de som kommer närmast en existens som hans: kulturens lata parasiter, de som aldrig skapar själva men lever på andras kreativitet, de som står närmast under i den kulturpyramid där den skapande konstnären står överst: kulturmakthavarna, kritikerna, de etablerade förstå-sig-påarna.

Sällan har väl någon prosaförfattare varit så självkritisk som Balzac, vilket framgår av hans oändliga tålmodsprövande omarbetningar. Denna ständiga självplågande självgranskning har kritikerna missuppfattat som osäkerhet, de har smittats av Balzacs egen kritik och apat efter den på sitt eget sätt, och visst är Balzacs arbeten värda att kritisera. Men just genom denna evigt kontinuerliga hårda kritik av Balzacs arbeten stiger de alltid på nytt luttrade och fräscha ut ur askan som Fenixfåglar och kan man bara konstatera att de alltid förblir obehagligt aktuella.

Han kommer alltid att väcka förargelse genom att han alltid vet mer om oss människor än vad som är hälsosamt för oss.

Ett brotts anatomi.

Balzac är minst av allt någon deckarförfattare, och likväl kan han i sina romanintriger understundom uppnå en spänning som överträffar alla före Conan Doyle. Det gäller inte minst "Antikkabinettet" och "Ursule Mirouet", som båda behandlar oskulders undergång genom andras överlagda nit. "Antikkabinettet" är mera realistisk och faktisk medan "Ursule Mirouet" påvisar egenartade uttryck för Balzacs intresse för det ockulta. Gengångartemat i "Ursule Mirouet" är så kusligt och primitivt i sin övertygande kraft att det närmast för tankarna till den gamla isländska sagan. Just när de groteskt girighetsgalna arvingarna lyckas få igenom sina önskemål och Ursule närmar sig graven

med förfärande hastighet på grund av den anonyma brevterrorismen, så inträder gengångaren på scenen och anställer en fruktansvärd hämnd på alla deltagare i brottet. Det övernaturliga elementet går som en röd tråd genom hela romanen, och alla de övernaturliga fenomenens kärnpunkt är Ursules perfekta rättfärdighet: hon viker aldrig en tum från sin väg som hon vet att är den enda rätta även om det kostar henne livet, och det blir både hennes, romanens och de djävulska arvingarnas räddning.

Men romanens intressantaste element är själva analysen av brottet och åskådliggörandet av vad ett brott egentligen är. När den försmädlige postmästaren stjälar testamentet och bränner det inleds därmed en lavin av okontrollerbara förvecklingar som ingen kan förutse och allra minst brottslingen själv. Han lyckas visserligen med brottet, det verkar vara perfekt då ingen visste var den avlidne hade sitt testamente, men genom att postmästaren börjat måste han även fortsätta. Brottsens primära konsekvens blir odjuret Goupil, som sedan postmästaren aldrig blir av med och som får brottet att urarta till en offentlig skandal. Postmästaren tror att allt skall bli bra bara Ursule flyttar från staden med hans dåliga samvete, men på grund av förföljelserna mot henne blir hon bara sjuk och närmar hon sig graven: stölden urartar nästan till mord och det helt logiskt och naturligt utan att lagen kan ingripa.

Man kan säga att romanens sensmoral är, att även om ett brott genomförs och lyckas måste alla bli lidande av det, både alla parter och inblandade i dess utövande och alla parter som utsätts för det. Ingen kommer helskinnad undan, varken brottslingen eller offret. Det är därför ett brott är ett brott.

Tyvärr slätas den skarpa och beundransvärda analysen ut en aning av det lyckliga slutet, som bör tillskrivas Balzacs plebejiska smak. Vi får inte glömma att han gjorde sig själv till en uppkomling. Han var till börden endast borgare men lade själv till "de" före Balzac för att hans namn skulle verka mer aristokratiskt. Hans verksamhetstid är Ludvig Filips tid, borgarkungens, under 1830- och 1840-talen, uppkomlingskungen, som försakade gamla tiders ideal för att flirta med borgarklassen. Det är denna tid som Balzac är Frankrikes främsta språkrör för, hur mycket han än menar sig främst skildra den mer heroiska Napoleontiden. Även den fåfängan är ett uttryck för hans inbiliska uppkomlingskap.

Under 1830-talet är han dock den store nyskaparen, den store franske realisten, ännu ung och skön och ren i sin vita munkkåpa, sitt isolerade celibatära och enträgna arbete och sin samvetsgrannhet. På 40-talet är han mera köttig och plufsig, har dålig andedräkt och luktar illa, missköter sig och förstör magen med kaffe, skriver flitigare men också mera vårdslöst än någonsin och går slutligen under i sin egen självdissekering. På 30-talet är han ännu idealistisk och skriver om Louis Lambert och Véronique Graslin, mönster av snille och dygd. På 40-talet uppstår de stora ekonomiska monstren och girigbukarna som Goupil och andra självdestruktiva egotrippare, som lika mycket måste utgöra förgreningar av Balzacs egen själ som de stora idealen.

Den destruktive Balzac.

Det har sagts att Balzacs viktigaste litterära prestation är att han definitivt inleder naturalismen. Ätminstone riktar han litteraturhistorien dithän. Men naturalismen har en illaluktande och avskräckande karaktär, och denna naturalismens första fisluft är vad som blir uppenbart för första gången hos Balzac. Walter Scott kunde vara naturalistisk men aldrig anstötlig. Balzac, Scotts mest hängivne beundrare och störste lärjunge, kan aldrig vara naturalistisk utan att vara anstötlig.

Detta otrevliga symptom på sjuklig fotsvett och dålig andedräkt i litteraturen är förhärskande i romanen "Bönderna". Romanen är tråkig och ointressant, under de första 300 sidorna väntar man gäspande på att något skall hända, och så inträffar under de sista tjugo sidorna den stora brakfisen. Har man verkligen tvingat sig igenom de omständliga

första 300 sidorna bara för att få skiljas från romanen med endast en äcklig lukt i alltför fränt behåll?

Romanen handlar om hur ondskan triumferar efter många om och men och efter oändligt väl överlagda förberedelser. Den arme generalen, som bara gjort gott mot sina bönder och aldrig misstrott dem, är fullkomligt maktlös inför sina anställdas bottenlösa ondskas och girighet. Den naturalistiska småaktigheten är som en pest som generalen bara kan bli av med genom att sälja sitt gods och flytta från orten, vilket han också gör. Senare konstateras barbarernas totala seger av en resenär som far genom godset och åser hur alléerna huggits ner, hur de vackra paviljongerna rivits och hur ingenting återstår av generalens upplysta despotism som godsägare. I stället har allt blivit nivellerat, barbariserat, förfulat och anonymt.

En skräckbild av socialismens genombrott? Det är mer än så. Det är en profetisk vision av demokratins totala sammanbrott om den kompromissar med proletariats diktatur.

Balzacs svaghet och styrka.

Svagheten uppträder i en roman som "Kurtisanernas liv", som måste anses vara ofullbordad. Visst är kurtisanen Esthers öde fängslande och gripande, och ingen kan väl låta bli att till fullo sympatisera med henne: hon är en förlaga till Dostojevskijs Sonja i "Brott och straff"; men hennes trogne älskare Lucien är tämligen färglös, medan den gestalt som etsar sig i minnet är den falska prästen och spanjoren Carlos Herrera. Emellertid blir han som person aldrig fullbordad. Romanen mynnar ut i ett intet när Lucien och skurken sätts i samma fängelse och avbryts där som en film som har gått av. Esther är död, och i sitt fall drar hon med sig alla som älskat henne, och både den bäste och den sämsta. Men det räcker inte till för att romanen skall bli övertygande.

Vad är det som saknas? Det är framför allt en levande dramatik. Liksom i de flesta av Balzacs stora romaner är denna roman så fylld av Balzac själv att romanens karaktärer aldrig blir tillräckligt levande. I stället för att ge sina karaktärer liv stjälar Balzac livet ifrån dem. Temat är intressant, romanens dokumentära värde är oerhört, interiörerna är oförglömliga, men livet fattas. Kanske det hänger samman med Balzacs största personliga brist: han hade ingen humor. Hur sardoniskt han än kunde le åt hela världen så kunde han inte le åt sig själv. Han är stor, men bristen på självironi gör den storheten till ett väldigt skal fullt av tomhet.

Dock är romanen ytterst väsentlig litteraturhistoriskt, då de naturalistiska ambitioner som Balzac tydligt ådagalägger i den utan att genomföra dem sedermera desto rejälare skulle komma att genomföras av Emile Zola i romanerna om Gervaise och Nana.

Vad som saknas i "Kurtisanernas liv" uppträder i desto underbarare klarhet i "César Birotteau", som måste betecknas som en av Balzacs höjdpunkter. Denna 400-sidiga roman skrevs blott på några veckor och är en fransk "Timon av Athen" men i motsats till Shakespeare en genomförd sådan. Den är en helgjuten formfulländad tragedi som faktiskt kan indelas i fem akter, där peripetin på ett avgörande sätt uppträder omedelbart efter romanens höjdpunkt den stora balen i romanens andra dels första kapitel. Romanen är sällsynt gripande genom att huvudpersonen blir så överväldigande stor i sin litenhet. Han är en enkel hederlig och godtrogen småborgare som säljer parfym och tror gott om alla människor, och allt går honom väl tills han får den olycksaliga idén att han skall ställa till med en fest för alla sina vänner. Han har ju också fått hederslegionen av Ludvig XVIII vilket ju förpliktar honom till en smula pomp och ståt. Hans väl regisserade bal kostar honom en förmögenhet, efter balen kommer alla de inbjudna vännerna med räkningarna, vilka ruinerar honom, emedan han varit alltför generös. En svår stöld som en av hans egna anställda begått hos honom före balen har han till och med efterskönt före balen utan att ana vad som skulle komma efter balen.

Likväl blir César Birotteau icke en misantrop som Timon. Tvärtom. Romanen kan kallas för en godtrogenhetens tragedi: ju hårdare César Birotteau drabbas av sina "vänners" snikenhet, desto blindare blir han för deras ondskas, och desto mer anklagar han endast sig själv. Vännerna vänder detta till sin egen förmån och uppmuntrar honom i hans självanklagelser och tar det som en ursäkt för att överskylla sina tillstymmelse till dåliga samveten med att anklaga honom själva. Denna cynism är fruktansvärd: det är värre att vara dum än att vara brottslig, och penningmakaren är bara vänlig så länge han kan utnyttja den han är vänlig emot.

Kulmen på den tragiska och onödiga konkursen nås när den småaktiga nöthandlerskan gumman Madou får kännedom om konkursen, blir hysterisk och går för att egenhändigt plundra Birotteaus hus för att få ut något av sina pengar. Hon skriker "fördömda pack" så att det hörs över hela gatan och har redan inlett plundringen när César Birotteau stillsamt svarar henne:

"Låt det där vara, ingenting här är mitt, allt tillhör mina fordringsägare. Jag förfogar endast över min egen person, och om ni vill ta den och sätta mig i fängelse, så ger jag er mitt hedersord" (en tår föll från hans ögon) "att jag skall invänta era exekutionsbetjänter...."

Aldrig har en konkurs skildrats så universellt tragiskt som den görs i César Birotteaus fall. Men Balzac går längre. Han nöjer sig inte med att bara åstadkomma en fulländad tragedi. Han tar också en sublim hämnd på alla Birotteaus förföljare.

Boken har en tredje avslutande del som heter "Césars triumf", och det är denna del som gör denna roman till ett av de oöverträffade mästerverken i världslitteraturen. Det visar sig, att när Birotteaus konkurs är total och ingen mera kan göra honom mera illa, så framstår alla de betänkliga omständigheterna i hans konkurs, hans fall synas, och med ens blir det klart för alla att bankruttören är den enda hederliga mannen i Paris och att alla hans vederdelomän varit hyenor som ätit upp honom levande. Den ruinerade har ruinerats emedan han ensam var hederlig i affärsvärlden. Det ena bedrägeriet mot honom efter det andra rullas upp, och det hela slutar med att hans återupprättelse blir fullständig. Till hans ära ordnar hans anhöriga en ny liten bal. När han kommer till balen och äntligen till fullo förstår att hans heder till fullo har segrat över den totala tragedin blir detta för mycket för hans goda hjärta. Efter så mycket sorger blir den minsta lycka den sinnesrörelse som får hans hjärta att brista.

Birotteau är en man som oroar sig, och denna egenskap utnyttjar hans fiender till att oro honom och pina honom ihjäl, och han är dum som går på det. Han är både dum och enfaldig i sin naiva och ensidiga godtrogenhet, som gör honom inkapabel till att genomskåda sämre hjärtan än hans eget. Det är en psykologiskt mästerlig skildring utan like av hur en god man måste reagera som utsätts för en ondskas som han själv är oförmögen till: i stället för att slå tillbaka gör han saken värre för sig själv med att endast grubbla över vad han kan ha gjort för fel. En liten mans konkurs har Balzac gjort till ett Shakespeareskt drama på 400 sidor, och det tog 25 dagar för honom att åstadkomma det. För ett sådant storverk måste man förlåta Balzac alla hans svagheter, hur stora de än är. Ty i denna roman är Balzac större i sin ödmjukhet än vad han någonsin är i sin storhet.

De sista romanerna.

"De fattiga släktingarna" är det gemensamma namnet på Balzacs två sista romaner "Kusin Bette" och "Kusin Pons". Tillsammans utgör de en helhet som omfattar de båda motsatta ytterligheterna i Balzacs väsen: kusin Bette är den personifierade ondskan, och kusin Pons är den personifierade godheten och oskulden.

Tyvärr är kusin Bette den enda intressanta personen i sin roman. Hon är en gammal jungfru som intrigerar mot sin omgivning för att hämnas på den, och ingen i hennes omgivning misstänker hennes avsikter, fastän den ena dör efter den andra. Det intressanta

ligger i avklädandet av jungfruligheten: den är en oantastlig mask av integritet bakom vilken Bette kan planera och fullborda vilka brott som helst utan att ens misstänkas. De enda personer Balzac öppet hatade var gamla jungfrur, det framgår tydligt ur flera av hans romaner, men i skildringen av kusin Bettes infernaliska intrigeranden kan man samtidigt spåra en stilla beundran av henne mellan raderna. Hennes offer är alla intiga dumbommar medan man icke kan bortse från att hon allena har karaktär.

Romanen är varken rolig eller uppbygglig utan hör snarare till Balzacs mer nedbrytande och beklämande sedesskildringar. I allt är "Kusin Pons" motsatsen till "Kusin Bette".

Det är Balzacs sista och kanske största mästerverk. Den kan kallas för en förhöjd "César Birotteau". Kusin Pons är en gammal ungarl och musiker som ramlat ur tiden. Hans rykte är glömt, och han har stelnat i sina ovanors slentrian, som innebär att han snyltar sig fram genom livet. Han har många rika släktingar som han äter middag hos, men när dessa en dag försöker gifta bort honom och han tackar nej uppstår det en brytning, och han är ej mera välkommen hos dem. Saken är den, att Pons under sitt långa enstöringsliv fått ihop en enastående konstsamling som är värd en förmögenhet. Det är detta som alla hans snikna släktingar och omgivande parasiter eftertraktar med en så diabolisk gemenhet och girighet som endast Balzac kan beskriva.

Ljuspunkten i Pons tillvaro är den gamle kollegan Schmucke, en utsökt pianist, som också är ungarl. När Pons som en borgerlig kung Lear utsätts för familjens utfrysning och blir helt ensam i tillvaron är det Schmucke som tar hand om honom. Men liksom hos Lear blir familjens grymhet för mycket för Pons som insjuknar i leverinflammation. Då samlas gamarna omkring Pons sjukbädd, som består av allsköns parisiska djävlar i form av hyresvärdinnor, advokater, judar och nyrika uppkomlingar, som är de girigaste av alla. Endast Schmucke står mellan Pons och denna mänskliga avgrund av låghet.

I sista stund genomskådar Pons hela sin omvärld och lyckas göra Schmucke ensam till sin universalvinge. Men när Pons dör är Schmucke slut som människa av sorg och saknad av sin ende vän och blir ett lätt byte för alla gamarna. Ur inbördeskriget om arvet utgår de släktingar segrande vilkas snikenhet blev anledningen till deras kusin Pons sjukdom och fall.

Romanens största förtjänst ligger i karakteriseringen av musikerna Pons och Schmucke. De har i musikens långa och luttrande tjänst blivit som änglar i sina hjärtan men saknar vingar. De är naiva som oskulder, godtrogna och oskyldiga som barn och genomhederliga som de fattiga och anspråkslösa musiker de är, men det är de ensamma om i den värld som de lever i, som inte ser att de är änglar emedan de ännu saknar vingar; som inte är musikalisk, utan som bara leds av sitt begär efter pengar. De heliga oskulderna Pons och Schmucke måste bli skändade ihjäl av en mänsklighet som förkastar alla andliga värden blott för att tjäna pengar.

Den är ovanligt återhållsamt och koncentrerat skriven för att vara av Balzac. Det är som om han i denna sin sista stora inspiration ville formulera sitt testamente, och det har han i så fall lyckats med. Det är en gåtfull roman där han skrivit mer mellan raderna än i någon av sina tidigare, men vad som står skrivet mellan raderna här är så avslöjande mot hela den mänskliga naturen att man helst inte vill förstå det, ty det är alltför obehagligt, otäckt och sant.

Balzacs bästa sidor.

Hans humor är rabulistisk. Av alla sina föregångare i franska språket kommer han allra närmast Rabelais i sin bullrande storvulnhet, hänsynslösa uppriktighet och barbariska anstötlighet. Dock finns humorn där, även om den är sällsynt, och bäst framgår den ur "Contes drolatiques", dråpliga berättelser, av vilka väl "Häxan" om en häxprocess på 1200-talet är den förnämsta. Den är lika torrt skriven som den notarie är torr som

skriver sina inlagor om den, men just torrheten gör humorn så mycket mera lysande. Balzac hör till de fransmän som liksom Voltaire aldrig skrattade högt men dock understundom log på avstånd. I "Häxan" deltar icke Balzac i dråpligheterna, utan han ikläder sig den uttorkade notariens gestalt som tar hela farsen på blodigt allvar och icke ser att det bara är en fars. Humorn står skriven mellan raderna. Men liksom hela "Den mänskliga komedin" är även den Balzacska humorn svart: de dråpligaste scenerna i "Häxan" är när den före detta skickliga lindanserskan halvt uppbränd flyr för livet undan bålet och hoppar omkring på katedralkyrkans torn och tinnar: en oskyldigs förtvivlade flykt för livet blir till ett löjligt spektakel, tragikomiken blir nästan pinsam, och hon avrättas till slut lika fullt ändå. Det skall en Balzac till för att göra en så faslig tragedi riktigt rolig.

Vi har redan nämnt att Balzac inte gifte sig förrän på dödsbädden, men före dess kände han och älskade han många kvinnor, men dem som han älskade mest älskade han platoniskt. Vi har i romanen "Byprästen" funnit en ovanligt bedårande skildring av en älsklig kvinna och däri funnit Balzac ovanligt uppbygglig. En syster i anden till Véronique Graslin i "Byprästen" är Henriette i "Liljan i dalen", en annan av Balzacs mest intagande och uppbyggliga romaner.

Det är en av dessa romaner vilka Balzac skriver liksom i ett svep – det förekommer bara en textpaus i hela romanen, som således kan sägas bestå av bara två kapitel. Romanen handlar om den platoniska kärleken i dess högsta former – de två älskande rör aldrig ens vid varandra. Deras kärlek är av uppbyggligaste slag – bokens höjdpunkt är Henriettes stora brev på 16 sidor i den första avdelningen, som kan tjäna som rättesnöre för vilken ung man som helst i alla tider. Tonen i detta brev är lika vis som Sokrates och Marcus Aurelius och lika universell.

Allt faller när den unge mannen får en älskarinna i Paris. När Henriette får veta att han gått i säng med en annan tar kvinnan i henne ut sin rätt, hon blir hopplöst svartsjuk, och hon inser att hon älskar sin vän mer än vad som är hälsosamt för henne. Deras kärlek fungerade och var sublim och njutbar endast så länge den var platonisk. När Henriette märker att hon faktiskt även älskar honom som kvinna dukar hon under för smärtan av att aldrig få äga honom.

Det är en av Balzacs underbara idealistiska romaner liksom "Louis Lambert" och "César Birotteau". Vad som här sublimeras är den rena kärleken i platonisk form som endast kan förbli sublim och njutbar så länge den är platonisk. I det ögonblick då kärleken blir köttslig blir den lika prostituerad, fördärvlig och destruktiv som varje passion måste bli som tar sig praktiska uttryck.

Balzacs varma och hängivna idealism besjälade honom under nästan hela 1830-talet och de flesta av de ypperliga romaner han skrev då. Vi skall nu ta del av hans största roman "Förlorade illusioner" från 40-talet och ta reda på vad som egentligen hände med hans idealism.

Komedin som inte är rolig.

Berättelsen om Lucien Chardons uppgång och fall är på sätt och vis Balzacs motsvarighet till Stendhals berättelse om Julien Sorel. Och det mest utmärkande draget de båda romanfigurerna har gemensamt är det att de båda är fascinerande undermedvetna självporträtt.

Lucien Chardon är en strålande skaldeförmåga ute på landsorten som far till Paris för att göra sin lycka. Naturligtvis går det åt helvete. I Paris fastnar han för journalistyrket och komprometterar sig grovt på alla tänkbara sätt medan han skuldsätter sig över öronen med att skriva ut växlar på sin fromma syster och hennes fattige men hederlige man, som är kvar i landsorten. Lucien tvingas fly från Paris när han inte längre har några utvägar kvar till att hjälpa sig ut ur sina förnedrande och komprometterande situationer och

kommer hem till landsorten lagom för att se sin syster och svåger bli ruinerade för hans skull. När svågern sätts i fängelse och blir av med sitt tryckeri beslutar sig Lucien för att begå självmord.

Då inträder den väldiga romanens enda verkligt intressanta vändning: på väg att begå självmord stöter Lucien ihop med en spansk präst som med slug övertalning lyckas få Lucien till att överge självmordsplanerna för att i stället tjäna honom. Prästen betalar generöst alla Luciens skulder och tar honom med sig till Paris. Det är bara det, att denne präst är en annan Mefistofeles som lyckats få till stånd ett kontrakt med en ny stackars Faust: denne spanske präst är ingen annan än Don Carlos Herrera, som i romanen "Kurtisanernas liv" sedan drar med sig Lucien Chardon "de Rubempré" ner i den totala vanäran och självförstörelsen. Luciens konstruerade adliga titel "de Rubempré" är en påfallande parallell till Balzacs förändring av sitt eget namn till "de Balzac".

Romanen är betecknande för Balzacs senare produktion: de onda segrar och de goda går under, snikenhetens hänsynslöshet är total, och skadeglädjen är den enda sanna glädjen. Tyvärr kan man inte komma ifrån att "Den mänskliga komedin" med viss rätt kan kallas "opportunistens bibel" då det genomgående temat för hela "komedin" är den beräknande girighetens seger över alla idealistiska tendenser, som samtliga kvävs utan undantag av opportunistens svarta cynism.

Därför är egentligen "Den mänskliga komedin" omänsklig. Med större rätt borde den kallas "Den svarta komedin" då det bara är de svarta själarna som klarar sig i den. Men Balzacs tidigare romaner är inte svarta, utan det är först 40-talets stora romaner som färgar komedin ständigt allt svartare.

Vad var det som förändrade Balzac från en överdådig idealist till den bittraste av alla cyniker?

Komedin som blev en fåfäng tragedi.

För att få ett svar på den frågan måste vi tränga oss bakom scenen för Balzacs storartade romaner och titta in bakom dess kulisser på Balzacs eget liv i dess nakenhet.

Balzacs största litterära bragd ligger i det att han är den förste som skalar av det mänskliga livet på alla dess illusioner, kulisser och självbedrägerier och visar oss precis hur futtig människan i verkligheten är. Det är en bragd utan motstycke då det är det djärvaste någon författare någonsin företagit sig, då resultatet av en sådan avklädning av mänskligheten måste göra en betydande del av mänskligheten till Balzacs oförsonliga fiender så länge han lever. För att komma till rätta med Balzacs egen tragedi måste vi klä honom naken på samma sätt som han klädde mänskligheten naken.

Vi finner då följande fakta, som tillsammans utgör de vägmärken som visar Balzacs ödes väg mot undergången.

Det första är att Balzac växer upp utan moderskärlek. Moderns intoleranta hållning till honom lär honom att hata henne så länge hon lever. Balzac förblir på grund därav så länge han lever ett otillfredsställt och orättvist behandlat barn.

Det andra är hans prostituerande av sig själv i 20-årsåldern. Liksom Lucien i "Förlorade illusioner" säljer sig Balzac som författare åt den dåliga smaken och skriver under tio år bara för pengar vad man ber honom skriva vad det än är. På grund av detta blir han sedan som seriös författare aldrig nöjd med sig själv genom att han aldrig blir fri från fläcken av sin andliga prostitution.

Det tredje och viktigaste är hans totala saknad av sunt förnuft. Det visar sig i hans hopplösa misshushållning med sig själv, i de ständigt alltmer äventyrliga och misslyckade finansiella spekulationerna och i hans ofta bedrägliga förhållanden med kvinnor. Det utmärkande för hans ekonomi är att han inte kan få pengar i sin hand utan att genast ruinera sig rejält. Hans kvinnor är många, och liksom Victor Hugo bedrar han dem alla, men Balzac har inte ens urskilningsförmåga: han kan bli kär i vem som helst och kan

tillfredsställa sig med vem som helst. Hans första dam är 46 år gammal när han är 23, och hon är hans livs största kärlek. Den av hans kvinnor som är hans bästa vän och som kan sägas stå för förståndet i hans liv, den trogna Zulma Carraud, försummar han mest av dem alla; och den kvinna som slutligen blir hans hustru, baronessan von Hanska, är hans livs största självbedrägeri. Han vill gifta sig med henne emedan hennes man är stormrik och snart måste dö: ingen är någonsin så girig på pengar i Balzacs romaner som Balzac själv. Han väntar i tio år på att hennes man någon gång skall dö. Och när han äntligen dör har förhållandet nästan helt och hållet slocknat. Men baronens död är tillräckligt för att Balzac skall bli ivrigare än någonsin. Men baronessan von Hanska är inte dum och känner sin Honoré och alla de älskarinnor han har ljugit om för henne. Hon uppskjuter bröllopet i det längsta, och till sist vågar hon äntligen gifta sig med den efterhängsne friaren när det är klart att han snart skall dö och han således inte skall hinna förskingra hennes förmögenhet. Endast Balzac själv vägrar någonsin inse att hela den sjuttonåriga affären med fru von Hanska bara är ett självbedrägeri: han lurar bara sig själv, ingen annan.

Vi har nämnt att hans storhetstid är 30-talet, då han med en otrolig hastighet trollar fram alla sina utsöktaste romaner som "Amuletten", "Louis Lambert", "Eugenie Grandet", "La recherche de l'absolu" (som på svenska felaktigt kallats "De vises sten"), "Pappa Goriot", "Liljan i dalen", "Byprästen" och "César Birotteau". Han skriver alla nätter mellan 10 och 16 timmar om dygnet och håller sömnen på avstånd medelst under åren ständigt svartare kaffe. Denna statistik påvisar en självförbränning utan like. Han skriver så gränslöst mycket och arbetar så omänskligt hårt för att åstadkomma sin "mänskliga komedi" och få äran där för och framför allt den mer än allt annat så åtrådda förmögenheten: hade Eva von Hanska inte varit rikt gift hade han aldrig ens sett på henne. Av alla hans väninnor var hon den avgjort sämsta då hon var den enda av dem som aldrig hjälpte honom.

Och vad är då denna "mänskliga komedi"? Ingenting annat eller föga mer än ett uttryck för hans egen penninglystnad. Girigheten i alla dess former är hans komedis röda tråd, som man kanske skrattar åt i de första romanerna men som sedan i varje ny roman blir allt mer dominerande, förlamande, betryckande och svart: åt gestalter som pappa Goriot och César Birotteau skrattar man inte längre.

Det är denna allt övergripande girighet som förstör komedistämningen i "Den mänskliga komedin" och som även förstör Balzacs eget liv. Ständigt lockas han av penningbegäret till att dra växlar på sitt öde som alltid medför katastrofala konsekvenser och för varje gång förkortar hans liv. Det ohyggliga mardrömsspelet med ödet i "Amuletten", hans första stora roman, är i själva verket en omedveten profetia om hur Balzacs eget liv skulle bli.

Dock klarar sig Balzac relativt bra ända fram till året 1836, som blir katastrofernas år för honom. En process om "Liljan i dalen" leder till att han får hela tidningsvärlden till fiender, därefter gör hans förläggare konkurs, och därefter gör han sitt livs mest misslyckade spekulationer i obefintliga silvergruvor på Sardinien. Men det är inte dessa kriser som knäcker honom. Dylika skandaler njöt han av emedan de bara försåg honom med nytt romanstoff. Nej, den definitiva vändpunkten i hans liv rör icke hans yttre liv men desto mer hans inre.

Vi har talat om hans kvinnor. Den första, som var 23 år äldre än han, förblev alltid som den mor för honom som han saknat i barndomen. Den underbara passionen i "Liljan i dalen" är hennes passion. Hon kommer sedan i bakgrunden för andra, först den kloka Zulma Carraud och sedan den misslyckade hertiginnan de Castries, som han älskar blott för hennes titels skull. Därefter inträder baronessan von Hanska i hans liv, och han upphöjer henne till sitt livs enda hur många han än tillfredsställer sig med samtidigt. Han lovar att han skall leva blott för henne, de spekulerar båda redan i hennes makes efterlängtnade död, och han ser sig redan som hennes makes arvinge. Det enda de avhåller sig från är att handgripligt påskynda hans död. De kommer överens om att ge sig till tåls så länge han lever.

Men knappt har Eva von Hanska rest hem till Polen så träffar Balzac nya älskarinnor, den ena efter den andra. Han reser till Italien tillsammans med grevinnan Guidoboni-Visconti och bedrar även henne samtidigt med en fru Marbouty från Limoges. Det är mitt i denna karusell, när Balzac älskar den ena efter den andra blott för att bedra den närmast föregående och betyga varje ny en ständigt heligare kärlek och förneka alla tidigare och för de tidigare förneka alla nya, som hans första kärlek, den 23 år äldre Madame de Berny, avlider. Och hon avlider ensam utan att han har ägnat henne en tanke. Det är då för första gången i sitt 37-åriga totalt ansvarslösa rucklar- och dandyliv som han slås av ett dåligt samvete. Hon var i alla fall hans första kärlek och den som uppoffrat mest för honom.

Det är därefter som hans romaner blir allt svartare med åren. Det svarta elementet förekommer inte i de tidigare mästerverken. Med den kvinnas bortgång som utgör förebilden till Madame de Morsauf i "Liljan i dalen" har plötsligt Balzac förlorat sin ungdom och sin oskuld, då han för första gången, trots alla sina otaliga bedrägerier och brott, nu plötsligt känner sig skyldig till något.

Han blir själv medveten om den småaktiga intigheten i sin penningtörstiga strävan, han märker själv att han egentligen inte borde ha blivit författare, han märker att hans egna avsikter med sitt liv inte är hederliga, han börjar själv bli pinsamt medveten om den grova fulheten i sitt nakna "monument som skall bestå längre genom sin massivitet och den enorma anhopningen av material än genom sina byggnadsformers skönhet". Och svaret till sina egna tvivel på sig själv blir att han skaffar sig fler fiender än någonsin, hänger sig åt mer äventyrliga och fatala ekonomiska företag än någonsin, ruinerar sig själv mer än någonsin och definitivt tar i tu med att skriva ihjäl sig med det ständigt allt giftigare och drygare svarta kaffet som effektivt hjälpmedel.

Balzac och kvinnorna.

Balzac är den förste typiske kvinnoöförfattaren. Hans genre är den som Goethe och Rousseau har utstakat genom "Werther" och "Den nya Héloise": kärlekslidandets outtömliga bitterljuvhet. De enda som alltid förblir Balzac trogna är kvinnorna, det är nästan bara från kvinnor han får beundrarpost, och hans enda verkliga vänner och umgänge består av kvinnor.

Hans romanintriger är utpräglat kvinnliga genom den trånga borgerliga ramen, (som sedan Ibsen tog efter,) de trånga instängda cirklar som de huvudagerandes tankar ständigt rör sig i, de nyckfulla infallen, det outtröttliga intrigerandet och den djuriska lystnaden: nästan alla Balzacs romaner är kvinnliga till karaktären. Undantag finns, som "César Birotteau", "Louis Lambert" och "Kusin Pons", men de är få, även om dessa är de bästa romanerna.

Balzacs romaners kvinnliga karaktär når sin höjdpunkt i de två enda verkligt vackra romaner han någonsin skapade: "Liljan i dalen" och "Byprästen". Båda är totala självbekännelser i högre grad än någon annan av hans romaner. Och båda handlar om hans första förhållande med den 23 år äldre Madame de Berny. De ensamma beskriver Balzacs egen kärlek när den var som bäst och ädlast.

"Liljan i dalen" är ett idealporträtt av den älskade och en förkunnelse av den ideella kärleken. Men Balzac åtrådde Madame de Berny även i köttet och lyckades förföra henne. "Liljan i dalen" beskriver hur den högsta kärleken besudlas och dör genom passionens försorg. Han berättar således hela sanningen om sin kärlek till Madame de Berny.

Hans ädlaste drag är att han inte kan skona sig själv i avslöjandet av denna sanning. Därför skriver han "Byprästen", som indirekt är en fortsättning på "Liljan i dalen".

I "Byprästen" finns inte Madame de Berny längre. I stället är det bara Balzac själv som skildras. Vilken person i boken är då det förtäckta självporträttet? Naturligtvis ingen annan än hjältinnan själv Veronique Graslin. Denna roman, lika fulländat skön och romantisk som "Liljan i dalen" och därför lika unik i Balzacs produktion, är det definitiva

avslöjandet av de samvetsqual som Balzac kände efter Madame de Bernys bortgång. Det ändlösa självpåtagna lidandet genom den grymma tagelskjortan som ingen annan vet om – det är Balzacs eget Golgata efter sitt svek mot sin första och bästa älskarinna, det är hans eget självförintande arbete utan pardon med sig själv och med medvetet offerande av sin hälsa, det är den livslånga självdestruktiviteten, som är som ett desperat försök att försona sig själv med de egna lasterna – ansvarslösheten, prostitutionen och hänsynslösheten, som han avsiktligt till slut endast riktade mot sig själv.

Balzac och Walter Scott.

Vi har krönt Balzac till Scotts störste lärjunge. Faktum är att ingen förstod Walter Scott som Balzac, ingen nagelfor skottens alstring med större noggrannhet, ingen lärde sig mera av honom, och ingen älskade honom mera. Ändå framstår även de totala motsatserna mellan den ädle skotten och den råe gallern, den store självupppoffraren och den hänsynslöse egoisten, den genomhederlige bankruttören som arbetade ihjäl sig blott för att rädda sin heder och den totalt omoraliske kapitalisten som bara skrev för pengar, bara hanterade pengar illa, bara förstörde sina skulder och bara lurade sina fordringsägare.

Det råder ett mystiskt samband mellan de båda författarna. Som människor var de påfallande lika: båda var otympliga rent fysiskt och klumpiga i sällskapslivet om inte blyga och otillgängliga, och båda kände sig bara säkra och lyckliga i det ensamma arbetet. Men sambandet mellan dem är mera hemlighetsfullt än så.

Vi har tämligen kort stiftat bekantskap med Scotts hustru, som var en fransk adlig flykting undan revolutionen. Parallellt med Scotts franska äktenskap och den makalösa romanproduktionen äger Napoleonepoken rum, som Balzac sedan är det yppersta barnet av.

Stefan Zweig har visat att Balzac har mera gemensamt med Napoleon än med någon annan. Båda är besatta av sin egen storhet, universalvilja och obegränsade arbetskapacitet, och alla Balzacs bästa romaner har Napoleon någonstans i bakgrunden. Vad Napoleon gjorde i världen gjorde Balzac i litteraturen med samma kontroversiella resultat: hatiska fiender överallt trots obestridliga triumfer och lagrar samt den gränslösa äran parad med katastrofer utan like.

Walter Scotts mest franska roman är "Quentin Durward", men han skrev även den gigantiska Napoleonbiografin. Allt som finns i "Quentin Durward" lever Balzac högt på i alla sina romaner: snikenheten, förräderiet, beräkningen, den ruttna makten, den fasaväckande korrruptionen, med mera, med mera. I Napoleonbiografin försöker Scott omfatta en hel värld och en hel tid. Här någonstans finner vi sambandet mellan Scott och Balzac.

Dock måste Balzac förlora vid en jämförelse dem emellan. Balzac är Scotts största lärjunge men av alla hans lärjungar även det svartaste fåret. Scott är aldrig vulgär, Balzac är alltid vulgär; Scott kan inte hålla sig inom Skottlands gränser utan måste även erövra England, Frankrike, Europa, Orienten och Indien med sina sagor medan Balzac alltid håller sig instängd i Frankrike och helst inom fyra väggar och helst i ett och samma låsta rum. Endast en gång beger han sig utomlands till Flandern i sin kanske mest universella roman "Jakten på det absoluta". Scott är ädlast av alla, Balzac är nedrigast av alla. Ingen kan finna något fel hos Scott, medan Balzac redan under sin livstid ådrog sig alla kritikers förföljelser på grund av det grundläggande draget av prostituerad billighet och alltför ordrik vulgaritet i sin alstring. Den framstående kritikern Sainte-Beuve kunde aldrig förlåta Balzac att denne kunde bedraga så många med att skriva så mycket som var så meningslöst, och det skarpa omdömet har Balzac aldrig sluppit. Han är romantikens störste utböling som indirekt kommer hela romantiken på fall med att göra sig till världens populäraste vulgärförfattare som helt och hållet lever på att avromantisera verkligheten. Som ingen annan frossar han i att framhäva de sämsta sidorna hos

människan, och sin egen skadeglädje däröver smittar han sina läsare med, som känner sin fåfänga smickrad av att Balzac gäckande speglar deras största svagheter, mest egoistiska intressen och hela deras grundläggande opportunistiska. Balzac har genom sin diktning uppmuntrat allt det sämsta hos människan. Må vi för den skull desto mer fästa oss vid de undantag han åstadkom.

Balzacs Credo.

Ingen av hans större romaner skrevs så hastigt som "Pappa Goriot", som kom till under 14 dagar i november 1835. Den är ur flera synpunkter centralpunkten i hela hans produktion. Den skiljer sig från alla de andra romanerna genom sin mästertligt avancerade polyfoni och genom att den är det närmaste som Balzac någonsin har kommit ett riktigt drama. Den handlar ej endast om pappa Goriot själv, han är i större delen av boken bara en bakgrundsfigur som först på sin dödsbädd ställer till med sin stora scen; huvudpersonen är studenten Rastignac, som under romanens gång utvecklas från ädel oskuld till övertygad skurk, medan den mest frapperande personligheten är den charmerande skurken Vautrin, alias Jacques Collin, alias Don Carlos Herrera, etc, den kanske mest fascinerande personlighet Balzac har producerat. Det är Vautrin som visar Rastignac vägen till den överlägsna skurkaktigheten, som Rastignac gör motstånd mot men tvingas in på genom förhållandet med Madame de Nucingen, Goriots ena dotter. Båda Goriots döttrar representerar societeten, det fina höga lyxliv som Rastignac åtrår och som han blir så bittert besviken på när han ser på hur Goriots döttrar likt Goneril och Regan förkastar sin gamle far och låter honom dö ensam i total misär utan att de ens känner dåligt samvete.

Romanens betänkliga drag är att den är en lektion i cynism. Författaren genomskådar allt och krossar alla illusioner, varvid läsaren i slutet måste känna ett starkt förakt för mänskligheten och världen. Denna roman är som ett Credo, varmed Balzac övertygar sig själv om att "världen är en ofantlig dypöl, i vilken man sjunker ned till hakan så fort man sätter foten dit" (kap. 8) och varmed han definitivt befäster sig i den fördömen. Det är en farlig fälla att ramla i, som Balzac mycket riktigt föll för, varpå han sedan aldrig mer kunde skriva något uppbyggligt. En författare som bara skriver för att riva ner har egentligen ingenting att säga. Det är en svårare konst att se världen vackrare än den är och därigenom förbättra den än att se den som den är och därmed inte göra någonting åt saken.

Balzac avromantiserade en verklighet som romantikerna hade gjort vacker. Hans motsats är Dostojevskij, som romantiserade en värld som var allt annat än vacker. Det sällsamma därvidlag är, att Dostojevskij var Balzacs lärjunge, liksom Balzac var sin motsats Walter Scotts lärjunge. Ingen av Balzacs andra lärjungar (som Zola, Tolstoj och Strindberg) kom i sitt efterliknande av Balzac så långt som Dostojevskij, som blev Balzacs motsats.

Dock är "Pappa Goriot" samtidigt även den mest humana av alla Balzacs romaner. Det humana består i pappa Goriot själv och beskrivningen av livet i det gamla pensionatet med de stackars pensionärerna. Ett annat av Balzacs Credon i denna roman är, att "kärleken är en religion, vars dyrkande är dyrbarare än alla andra religioners" hur kort det än varar, och denna religion är pappa Goriots kärlek till sina otacksamma och bortskämda döttrar, en kärlek som bara blir intensivare ju mindre värda den kärleken döttrarna visar sig vara.

Slutligen har vi pappa Goriots ohyggliga fördömande av äktenskapet som det tredje och sista credot. Han älskar verkligen sina döttrar. Det kan ingen tvivla på. Därför kan heller ingen tvivla på att han har rätt när han menar, att de blev fördärvade då de gifte sig och att de endast var värda att älskas så länge de var oskulder och inte visste någonting om världen. Det är åter igen Balzacs rena kärlek till den ofördärvade oskulden som här får

ett apotheos. Endast de stora känslor som inte trivs i ett samhälle som är fyllt av elakhet, låghet och flärd och som tillhör de ädla människor som ej kan stanna länge i den världen är de sanna känslorna som är värda att ägna sig åt.

Balzacs överläsenhets fallucka.

Det intressanta med "Eugenie Grandet" är att den är världslitteraturens första genuina dokumentärroman. Allt material är hämtat från verkligheten och ingenting är förskönat. Redan Daniel Defoe introducerade denna prosa i kvadrat som torkar ut i brist på skönhet och i sin exakta men beklämmande sanningsenlighet, men Defoe hittade mest bara på liksom Marryat, medan Balzac allvarligt gick in för att avporträttera verkligheten som den var och icke själv lägga till någon krydda. Romanens genomgående småaktighet är alltigenom vederstygglig men alltför realistisk för att ej vara imponerande.

En annan intressant detalj i romanen är skildringen av ett fenomen som alltid återkommer hos Balzac: hur ondskan matas och blir värre av godheten. Gubben Grandets kvävande tyranni möter inget motstånd hos familjen, hustrun dör hellre än vågar uttrycka sina tankar, och dottern och tjänstekvinnan Ninon blir bara mera undfallande ju girigare gubben blir. Godheten är ett fullständigt hjälplöst offer i ondskans klor och kan bara överleva genom att ge efter för ondskan, och därav blir bara ondskan värre. Det enda vapen godheten kan sätta upp mot ondskan är den totala resignationen: Eugénie Grandet låter sig endast bli gift om hennes man lovar att aldrig röra henne. Endast så länge jungfrulighetens och oskuldens murar förblir intakta kan godheten segra trots allt.

Dock sker i romanen en våldtäkt mellan raderna som är värre än någon fysisk våldtäkt. Detta är Balzacs yppersta roman just genom att den uttrycker mest mellan raderna av alla hans romaner. Gubben Grandet mördar indirekt sin fru utan att själv vara medveten om det, och han våldtar indirekt sin dotter utan att vara medveten om det heller. Våldtäkten mot dottern är dubbel: dels berövas dottern alla sina illusioner om sin far genom dennes förpassande av modern ner i dödsriket, och det värsta är hennes kusin Charles bryska avståndstagande från henne efter att ha svurit henne evig tro, när han skriftligen i ni-form avslöjar sitt tillkommande rika äktenskap för henne. Eugénie berövas alla sina ideal: fadersidealet och kärleksidealet och det på det mest småaktiga och banala tänkbara sätt. Vilken dam kan mer ha några som helst romantiska drömmar efter att ha läst "Eugénie Grandet"?

Härvid uppenbarar sig även Balzacs största svaghet: hans oförmåga att romantisera är helt enkelt brist på poesi. Överallt i hans romaner förlöjligas poeter och deras jakt på rim, och den fragmentariska poesi som ibland förekommer är alltid fånig. Victor Hugo var en utsökt poet, dramatiker och stilist. Balzac var aldrig ens någon riktig stilist och så mycket en realist att han egentligen heller aldrig kunde bli vare sig någon poet eller någon riktig dramatiker. Balzac som konstnär faller på sin egen realism som är alltför prosaisk och exakt för att egentligen kunna erbjuda någon större tjusning än vad som står att finna i statistiska tabeller. Genom att han bara återger verkligheten utesluter han fantasin, och den roman som ej sätter fantasin i rörelse kan knappast kallas litteratur. Han utbroderar måhända verkligheten, men i "Eugénie Grandet" sätts den mänskliga fantasin lika definitivt i bur som flickan själv av sin far, och därav blir fantasin liksom Eugénie Grandet bara en torr gammal förstelnad och småaktig fröken, som en blomma lagd i press: den levande blomman ute på ängen är liksom fantasins flykt ut i det fantastiska vida att föredra.

Avgrunden.

"Kusin Pons" skrivs på en månad i juni 1847 och är Balzacs skickligast komponerade roman. Först efter en 27-årig författarprestation utan like, som måste betecknas som den flitigaste i litteraturhistorien, finner Balzac äntligen den perfekta stilen, den perfekta dramatiken, den perfekta intrigen, den perfekta koncentrationen och det fullkomliga mästerskapet i den ohyggligaste avgrundsmålning som någonsin infångats ur verkligheten. Vi har redan diskuterat denna roman som aldrig kan diskuteras nog. Den uttömmar hela det mänskliga registret av sin tid: den yttersta mänskliga naturliga ondskan, som är helt omedveten genom att den bara består av okunnighet, och den yttersta mänskliga idealismen, som är så god att den är fullkomligt naiv och godtrogen. Realismen i denna roman har aldrig överträffats. Först här har Balzac funnit den totala tidlösheten i människors naturliga sätt att åstadkomma helveten för varandra, först här har han äntligen lyckats finna "det absoluta", och denna roman ensam gör skäl för "Den mänskliga komedins" kollegieskap med "Den gudomliga komedin".

Dock är Balzac Dantes motsats. Dante går genom helvetet för att sluta i paradiset. Balzacs första romaner är jämförelsevis njutbara och "paradisiska" (som "Liljan i dalen" och "Byprästen") för att sedan ständigt bli allt svartare och ondare. "Kusin Pons" är avgrundens botten, den yttersta ondskan, mörkret utan ljus och helvetet utan Vergilii ledning. Balzac slutar sin vandring på helvetets botten och blottar där för oss avgrunden utan slut: ohyggligare skurkar än gamarna som äter upp kusin Pons levande har knappast så övertygande levandegjorts i litteraturen, och deras överväldigande djävulskhet blir inte mindre av att de lika naturligt och enkelt klarar sig som de pinar livet ur honom utan dåligt samvete ens. Romanen är Balzacs yttersta studie av den mänskliga naturen och dess naturliga gudlöshet, och människan kan därefter knappast bli värre. Men är hon då verkligen sådan som Balzac avslöjar henne för oss? Det mest upprörande av allt med denna bok är dess ohyggliga sanningsenlighet: just sådan som denna bok är varje människa. Må hon se sig i den Balzacska spegeln och rysa och bäva inför sin egen själs monstruösa avgrund.

Han levde i tre år till efter "Kusin Bette" och "Kusin Pons", men under de tre åren skrev han icke något mer. Han hade 48-årigt helt förbrukat sig själv och kunde varken längre se att läsa eller hålla i en penna. Sålunda kan man om denne författare mera skäligt än om någon annan av litteraturens martyrer säga, att han skrev ihjäl sig.

Vi har här gått igenom följande romaner av Balzac:

Amuletten	1831
Louis Lambert	1832
Contes philosophiques (i urval)	1830-talet
Contes drolatiques (i urval)	1830-talet
(Kyrkoherden i Tours	1832)
Eugénie Grandet	1833
(Den store Gaudissart	1833)
Jakten på det absoluta	1834
Pappa Goriot	1835
Liljan i dalen	1836
Byprästen	1836-41
César Birotteau	1837
Antikkabinettet	1839
(La rabouilleuse	1841?)
(Två unga hustrurs memoarer	1842)
Ursule Mirouet	1842
En dunkel historia	1843
Förlorade illusioner	1837-44

Kurtisanernas liv	1844-47
Bönderna	1844
Kusin Pons	1847
Kusin Bette	1847

Dessa kan sägas utgöra Balzacs viktigaste arbeten. De som ej har behandlats har satts inom parentes. Hans hela produktion omfattar 94 berättelser i roman- eller novellform. Han hade planerat 144 stycken.

Post Scriptum.

Må vi, med risk för att verka tjatiga, till avsked kasta en blick på det sista stora självporträtt som han till fullo engagerade sig i och som därför åtminstone till vissa delar måste vara ett självporträtt. Låt oss se vad den döende kusin Pons hade gemensamt med den döende Balzac.

Balzac arbetade alltid ensam och gifte sig aldrig förrän några månader före sin död. Hur ensam var icke Balzac under sina eviga arbetsnätter utan slut under vilka han skrev sina otaliga böcker! Men vilken härlig ensamhet, med allt detta universum av fantasi, intriger och levande karaktärer omkring sig!

Kusin Pons är lika ensam, och han har ett lika härligt universum omkring sig av samlad konst och antikvitetsföremål, ett antal av 1700 stycken, lika många som Balzacs romankaraktärer. Kusin Pons ensamhet kunde bara ha skildrats av en man som var lika ensam själv.

Pons omgivning består av okunniga materialister. De anser att hans tavlor är skräp och hans antikviteter lump, och i deras ögon har Pons inget människovärde förrän när det plötsligt visar sig att hans tavlor av Rubens och Dürer är värda förmögenheter. Då börjar Pons värde mätas i pengar som hans släktingar och närmaste är beredda att mörda honom för att komma över.

Men Pons är en känslig person. När man förnedrar honom hos slakten upplever Pons det som att marken försvinner under hans fötter medan slakten bara skrattar åt det som ett skämt, och när slakten slutligen portförbjuder honom för evigt efter frieriet som rann ut i sanden är det hans livs katastrof, då han därigenom förlorar allt moraliskt stöd han trott sig äga i sitt liv. Pons är en ytterst moralisk och hederlig mänska som måhända aldrig gjort något ont i sitt liv. Han lever blott på sin höga moral, sin heder och sin oantastlighet. När då slakten berövar honom allt moraliskt stöd, utmålar honom som skurk och sprider rykten om den elakhet som de endast själva är begåvade med, så är han så känslig att detta tar kål på honom. Musiken är hans yrke och liv, musik är bara ande, han är som ogift musiker bara ande, och när denna hans ande orättvist våldtas av grym materialism kan han icke överleva det. Han är för god för att kunna överleva det.

Ljuspunkten är hans gode vän Schmucke och den vänskap som utvecklas dem emellan. Men Schmucke saknar Pons ryggrad och integritet. Han är icke mer än Pons skugga som lever blott på Pons vänskap och som fullständigt bryter samman när Pons är borta. Ändå är denna vänskap dem emellan lärorik. Alla kvinnor i romanen är grymma och gemena och med dem alla de män som är beroende av sina kvinnor. Endast Pons och Schmucke saknar kvinnor och är sympatiska. Deras förbindelse är icke homosexuell utan enbart platonisk, även om Schmucke går till överdrift i sin naivitet. När Pons dör kan icke Schmucke överleva det, ty han har inget annat moraliskt stöd i livet än Pons. Romanen är en studie i det moraliska stödets betydelse. Den försöker framhålla hur oundgängligt det är, och hur det är desto mer oundgängligt ju större individen som behöver det är. När Pons förlorar det i sina släktingar bryter hans värld samman, och när Schmucke förlorar det i Pons kan icke Schmucke leva mer. Ju mera känslig en människa är, desto större är

hon, och desto mer behöver hon moraliskt stöd, och desto större blir fallet om hon förlorar det.

Balzac saknade det i hela sitt liv, och samtidigt var det det enda han åtrådde. Han hade sina damer och levde högt och glatt så länge han hade dem – tills han förlorade dem. Den mest kända förlusten var Madame de Berny den 27 juli 1836. Hårdast i sitt liv satsade han på erövringen av baronessan von Hanska som moraliskt stöd åt sig, men blev hon någonsin det drömda idealet? Äktenskapets omständigheter och den snabbt påföljande döden tyder på motsatsen.

Dock fanns det en man i Balzacs liv som aldrig blev hans fiende, som ensam tog avstånd från komplotterna och journalistkampanjerna emot honom, som ensam uppsökte honom vid hans dödsbädd och som efter hans död ensam vågade höja honom till stjärnorna. Denne man var Victor Hugo, lika naiv och löjligt hederlig som Schmucke men lyckligtvis långt svårare för omvärlden att likvidera än vad både Pons och Schmucke var.

Vi skall ej begå förmätenheten att påstå att romanens Pons och Schmucke var verklighetens Balzac och Victor Hugo. Vi skall bara antyda det profetiska i Balzacs roman mot bakgrunden av Victor Hugos eftermäle om och dennes personliga förhållande till sin store kollega.

Runeberg och Finlandssvenskheten.

På tal om människovärde måste vi här i en parentes hälsosamt avlägsna oss så långt bort som möjligt från Balzacs svarta komedi. Motsatsen därtill torde vara en ljus tragedi, och sådant kunde Runeberg.

För att förstå Runeberg och hans diktning måste man vara insatt i dess historiska bakgrund. Runeberg var, som han själv sade, "ättling till de svenska kolonialisterna i Finland" och därmed tillhörande den svenskspråkiga minoriteten i Finland, idag en fjortondel av Finlands befolkning, då en sjundedel.

Finland var okänt för politiken tills Sverige efter vikingatiden fick påhälsningar av våldgästande ännu icke kristnade finnar. Då uppstod nödvändigheten att kristna Finland. Uppsalas konung Erik Jedvardsson åtog sig uppgiften på 1100-talet, grundade staden Åbo och gjorde Finland politiskt till en del av Sverige. Ryssarna kom för sent med sin ortodoxa kristendom, Finland blev katolskt liksom Sverige, och detta kunde ryssarna aldrig smälta. Striderna om Finland mellan Sverige och Ryssland pågick ända till 1809 då Sverige gav upp efter att Finland varit svenskt i 650 år. Finlands officiella språk var då ännu svenska fastän majoriteten talade finska.

Svenskarna hade då redan hunnit ge Finland en fullständig nationalkultur. Den andra staden som grundades i Finland efter Åbo var Borgå på 1300-talet, som liksom Åbo blev en lärdomsstad. Det var Borgå som blev Runebergs hemstad.

På 1500-talet hade svensken Mikael Agricola från Pernå konstruerat det finska alfabetet och skriftspråket, på 1600-talet hade ryssarna definitivt, tycktes det, skrämts bort från Finska Viken och Landskrona (sedermera Leningrad), men Karl XII fuskade bort århundraden av kulturellt uppbyggnadsarbete varigenom Baltikum och Karelen gick förlorat. Hans krig eller snarare brist på försvarskrig medförde att Finland förlorade en fjärdedel av sin befolkning i krig, hungersnöd och pest: de flesta slavarbetare som omkom i byggandet av Sankt Petersburg var tagna från Finland. 1807 kom Napoleon och tsar Alexander I överens om att likvidera Englands bundsförvant Sverige mot att ryssarna senare skulle få Konstantinopel, varvid tsaren angrep Finland under de heligaste försäkringar om fred. Sveriges militära ledning var oduglig då dess konung saknade både ryggrad och omdöme, den ryska militära övermakten var ohygglig, de små svenska segrarna räckte inte mot de förkrossande ryska, och så blev Finland ryskt, medan Sverige lämnades i fred tills vidare genom att konungen störtades och alliansen med England upphörde. Detta var 1809.

Därmed kastades Finland ut på vanskliga öden. Tsaren lovade respektera Finlands svenska lagar, men dessa kunde inte längre förnyas västerifrån. Kulturellt och politiskt hamnade Finland i ett vanskligt vacuum som det blev mycket svårt att ta sig ut ur.

Men i detta vacuum uppstod en sällsam kultur. Med Runeberg, Lönnrot och Snellman vaknade den finländska patriotismen, som i brist på politisk utkomst tog sig desto starkare uttryck kulturellt och intellektuellt. Elias Lönnrot vandrade omkring i de östfinska urskogarna och samlade där ihop stoffet till "Kalevala", som sägs vara ett uråldrigt diktverk fast det i själva verket har en påtaglig Lönnrotsk helhetsprägel. Filosofen och bankiren Snellman, en förläst och fanatisk Hegelian, gav upphov till den äktfinska rörelse som skulle leda till Finlands självständighet, och Johan Ludvig Runeberg, 1804-77, rektor vid Borgå gymnasium, lärare i latin och grekiska och framför allt skald, blev av Finlands befolkning enhälligt och tacksamt utkorad till det fjättrade Finlands nationalskald, främst för de 34 episka dikter som utgör "Fänrik Ståls sägner".

Kriget 1808-09 var ett hopplöst krig som bara kunde sluta tragiskt och som dessutom utmärktes av flera grova försummelse från försvararnas sida av vilka den värsta var uppgivandet av Europas då starkaste fästning Sveaborg utanför Helsingfors. I och med att Finland blev ryskt verkade faktiskt den svenska minoritetens i Finland saga vara all. Rent statistiskt borde den ha varit det, men likväl finns den svenska minoriteten kvar ännu idag och är icke fåtaligare, och det är till stor del Runebergs förtjänst.

Runeberg företräder nämligen en idealism och ett människovärde som saknar motstycke i Europa vid tiden för "Fänrik Ståls sägners" utgivning. Av ett svart krig som slutade illa gör Runeberg ett positivt drama av oförläpigt pathos, av de små svenska segrar som förekom gör han universella dramer i klass med Shakespeares "Henrik V", av fattiga trosskuskar, enkla korpraler, dumma grovhuggare och blodiga veteranvrak gör Runeberg ett folk av Hektorer och Nestorer, och kriget som blev Finlands största tragedi och katastrof vänder han med sina dikter till Finlands fördel: en som inte känner historien och läser "Fänrik Stål" måste tro att ryssarna måste ha slagits tillbaka. Ändå gör sig Runeberg icke skyldig till historieförfalskning. Han håller sig lika noga till sanningen som Scott och Balzac. Det är bara det, att av det lilla gör han något oerhört stort, och därigenom får han det stora och fula att försvinna. Han framhåller den mänskliga faktorn i det världspolitiska intrigskeendets ruttenhet, och därmed får han det politiska groteskeriet att försvinna. Med sina dikter visar han, att Finlands olycka 1808-09 i själva verket var en moralisk seger över världens största och mäktigaste nation.

Den som skriver detta är själv finlandssvensk och har därför i hela sitt liv konfunderats av det levande fenomen som finlandssvenskheten är. Den är politiskt förlorad redan 1809, men i stället för att acceptera detta frambringar den en skald som Runeberg, som med den mänskliga faktorn som tillhygge trotsar hela Ryssland, all logik, allt förnuft, ödets och hela världens naturliga gång. Det stora nederlaget blir moraliskt och andligt till den stora segern så fort den kämpande dör, medan han om han klarar sig är en feg nolla som försvinner ur livets bok. Mot övermakten kämpar man aldrig förgäves så länge man förlorar, ödet får man bråka med hur mycket man vill och allt hybris är tillåtet, bara man dukar under. Den totala övermakten rättfärdigar det totala hybris. Däri ligger finlandssvenskhetens överlevnadshemlighet, som till stor del smittat av sig på alla finländare, vilket inte minst Vinterkriget och Fortsättningskriget under 2-a världskriget har visat.

Samtidigt är dock Runeberg nästan homeriskt allmänmänsklig samtidigt som han är demokratisk in absurdum. En av Fänrik Ståls 34 dikter handlar om en rysk general, som alltså är fiende. Det är den berömda dikten om Kulneff, som skildras lika sympatiskt som vore han en Hektor:

"Hans klinga drogs mot oss, hans lans,
Den gav oss ofta djupa sår,
Dock älska även vi hans glans,
Som om han varit vår;
Ty vad som mer än alla andra band
Av fana och av fosterland
På krigets ban förbrödrar oss,
Är samma kraft att slåss.

Hurra för Kulneff, för hans mod!
Hans like skall ej hittas lätt;
Vad mer, om än han göt vårt blod,
Det var hans krigarrätt.
Han var vår fiende, välan,
Vi voro fiender som han;
Att han högg in med fröjd som vi,
Var det ett ont däri?"

Förbrödring vid fronten? Ingalunda. Endast homerisk tolerans och mänsklighet utan gränser. Typiska demokratiska dikter är "Fänrikens marknadsminne" och den psykologiskt starka "Landshövdingen", där en blick från ett talande samvete är nog för att få en tyrann att smälta.

Man har sagt, att det är Strindberg som har givit oss det svenska riksspråket. Samma betydelse har då Runeberg haft för Finlands svenska språk. Det är samma språk, och ändock finns det sådana påfallande skillnader. Runeberg är en positiv idealist medan Strindberg är en pessimistisk naturalist. Svenskan i Finland och dess litteratur vårdas lika ömt av de 300,000 finlandssvenskarna som isländskan på Island, medan rikssvenskan ständigt blir allt sluddrigare, ordfattigare och mer vulgariserad av slanguttryck, modernismer och anglicismer. Finlandssvenskan är det mest naturligt välartikulerade av alla germanska språk, och det lilla folket har kanske den högsta procenthalten poeter, skaldar och författare i världen, medan man i Sverige knappast längre hör vad som sägs på teaterscenen och var verskonst, vitterhet och litteraturkunskap tenderar att anses som mördande tråkigt, fånigt och högfärdigt. Avunden härskar på alla litterära plan i Sverige medan i Finland det dominerande elementet är uppmuntran.

I Sverige har man nästan glömt Geijer, Tegnér och Atterbom, men i Finland glömmar man aldrig Runeberg.

Bland Runebergs andra episka dikter är "Älgskyttarna" på hexameter och vikingadramat "Kung Fjalar" i fem sånger (eller akter) de mest berömda. En nästan helt förbisedd dikt är hans näst största "Nadeschda", vars motiv är fullkomligt ryskt. Man har spekulerat i varför Runeberg skrev den. Var det för att flirta med de nya ryska herrarna, den ryska intelligentian och den ryska akademien? Den är samtidigt Runebergs mest romantiska alster: den är en saga av Pusjkin på svenska.

En av Runebergs bästa vänner var den ryska professorn Jakob Grot, som översatte Tegnér, Runeberg och Lönnrot till ryska och som sedermera blev informator åt den blivande tsar Alexander III. Det var ur samvaron med Grot ute i skärgården som Runeberg inspirerades till dikten "Nadeschda", som skrevs på ett enda år. Grot blev så entusiastisk över dikten att han bad Runeberg skriva fler över ryska motiv, vilket Runeberg dock icke behagade göra.

Diktens höjdpunkt är när kejsarinnan Katarina II vid ett besök hos en furstinna vid Volgas strand räcker ut handen åt en ensam livegen kvinna med två barn, inbjuder henne med barnen till sitt kejsarliga hov i Moskva och försmår furstinnans gästfrihet. Förhistorien är lång, men summan är denna typiskt Runebergiska suveränt demokratiska

gest, där en absolut monark förenar sig med en bondkvinna och fullständigt struntar i alla mellanklassers förkörsrätt.

Vi har här icke gått in på Elias Lönnrots "Kalevala", då detta epos knappast torde behöva reklameras, då det i egenskap av Finlands nationalepos blivit mera internationellt uppmärksammat och översatt än Runeberg. Det märkligaste partiet av "Kalevala" är väl dramat om Kullervo, uppbyggt precis som en grekisk ödestragedi, vari brodern lägrar sin syster utan att veta om det och slutligen får veta det och begår självmord: en finsk Oidipus, som också är temat i Runebergs "Kung Fjalar". Dock är Runeberg en avgjort större diktare än Lönnrot, då han är fullständigt originell och aldrig lånar från andra, aldrig upprepar sig och är en lika säker stilist som Tegnér: Kalevalas omständliga som kvarnar malande upprepningar står sig slätt mot Runebergs enkla formuleringskonst som i få ord alltid slår huvudet på spiken såsom i de isländska sagorna. Ett Runebergskt drama som den enkla dikten "Graven i Perho" står lika högt som den massivt imponerande Kullervo-tragedin. Båda uttrycker en ny typiskt finländsk nationalkultur vars kraft är lika kärv och ståndaktig i sin jordbundenhet som den stöpts av den hårdaste av alla smeder ödet i en form av järnhårda umbäranden, tragiskt ursinne och blodigt patetisk förtvivlan.

Kalevalas slut är så intressant att vi inte bara kan vända det ryggen. Den gamle siaren Väinämöinen, eposets huvudperson från början till slut, som skapar genom sin sång, aldrig lyckas bli gift och som är oöverbärlig så länge han inte ägnar sig åt kvinnor, tvingas till slut till reträtt genom Marjattas entré och hennes nyfödde son. Denna Marjatta är naturligtvis jungfru Maria som har det lilla barnet Jesus. När dessa kommer in i världen har Väinämöinen icke något mer där att göra, han förlorar sin publik, slutar skapa och sjunga och försvinner. Där slutar Kalevala, och där börjar kristendomen.

Man har i detta velat se Väinämöinen som hedendomen som drivs på flykten av Jesus. Men en sådan lättillgänglig tolkning är väldigt ytlig.

Det är Väinämöinens gestalt som uppbär hela Kalevala. Det är han som skapar allt och upprätthåller allt, han är visdomen och det sunda förnuftet, medan smeden Ilmarinen bara är en arbetare, Lemminkäinen bara är en playboy och Kullervo bara är en olycksfågel. Väinämöinen är den röda tråden och den som håller i alla trådarna. Han är i själva verket Gud, som går omkring på jorden och bara skapar. Han är en mänsklig Gud som gör sina misstag och får sota för dem, han skulle aldrig exempelvis ha brytt sig om kvinnor, därvid liknar han både judarnas Gud i sin vrede och envishet och grekernas Zeus i sin tragikomiska fruntimmersjakt. Men när Jesus kommer behövs han icke mer, och sorgsen drar han sig tillbaka. Det är ett uttryck för samma fenomen som uppenbarade sig överallt var kristendomen slog igenom: skapandet upphörde, inåtvändheten blev lag, utvecklingen stagnerade, och undergången blev en plikt. Kristendomens ankomst till Rom blev det romerska världsríkets undergång och den grekiska och judiska mytologins bane, kristendomens ankomst till Norden gjorde slut på vikingatidens härlighet, och kristendomens ankomst till Karelen drev bort den fria sångens fader Väinämöinen, den gamle siaren som var Gud i mänsklig form och som endast skapade genom sin sång och aldrig, som kristendomen, bragte någonting på fall.

Vi skall se om vi längre fram hinner ägna oss åt Runebergs sista stora verk, det hellenska dramat "Kungarna på Salamis", lika förbisett och allmänt oläst som "Nadeschda".

Victor Hugos stil.

Victor Hugos styrka ligger i hans poesi. Vilken skillnad mot Balzacs tunga omständliga prosa med de tallösa och ändlösa diskussionerna om låghet och trivialiteter! Ingenting är lågt hos Hugo och allra minst språket. Det böljar fram som den lenaste poesi

och smeker själen i sin uttrycksfulla mjuka rytm lika fint som kärlekspoesi hur ohyggliga prosaintrigerna än visar sig vara. Hans stil är närmast förförisk: den smyger sig på en som ett vackert hav, man låter sig tjasas och invaggas i dess ljuva frid och njutning, och plötsligt skjuts man i sank och finner sig omgiven av storm och mörker och märker med förskräckelse hur Hugo frossar i att med ett strupgrepp våldföra sig på sin aningslösa läsare.

Den första delen av "*L'homme qui rit*" måste anses som ett exempel på hans yppersta prosa och fantasi. Den är ett skolexempel. Allt händer på en natt, och vilken natt! Vilken mystik kapitel efter kapitel, vilken dramatik bok efter bok, och vilket fruktansvärt uppvaknande från dessa drömmar!

Det märkligaste med Hugo är väl hans inre motsatser: ingen fransk diktare har varit så ljuvt poetisk som han, och ingen fransman har frossat i ohyggligare fasor. Fastän vi hänsynsfullt i god tid förberedes på fasorna redan i inledningskapitlet om det förfärliga släktet Comprachicos' förehavanden, så förförs vi av den svindlande sagoromantik som sedan följer. Det stackars barnet, som ej får följa med skeppet, tvingar oss till sympati, rörelse och djupt engagemang om inte till tårar, och denna nästan Dickensiska sentimentalitet, som Hugo icke uttrycker men tvingar läsaren till, drivs till ständigt starkare påfrestningar av de omständigheter Hugo utsätter barnet för: det snöar, när han lämnar kusten blöder hans bara fötter, hans möte med liket i galgen, och det mest hjärteknipande av allt: mötet med modern som frusit ihjäl i snön men vars spädbarn ännu lever. Den tioårige pilten tar hand om spädbarnet och släpar sig kilometervis fram genom natten och ödemarken i fåfäng bön om hjälp i varje mörklad by.

Och samtidigt får vi följa med fartyget till havs, dess mardrömslika nattfärd genom mörker och snöstorm, de sällsamma människorna ombord som leds av den gåtfulle Dären eller Den Vise, som vet något om barnet som vi inte får veta. Deras skeppsbrott är icke så verkningsfullt som alla Marryats men desto mer romantiskt och mystikomgårdat: när skeppet sjunker i djupet med alla ombordvarande förstår vi, att flaskan som ensam flyter vidare med deras livs gemensamma bekännelse ingalunda skall lämna vår nyfikenhet i fred hur många hemligheter än de förolyckade drog med sig ner i djupet.

"*L'homme qui rit*" är Hugos bittraste roman och kanske den enda av dem som är bitter över huvud taget. Huvudpersonen är den vresige filosofen Ursus, som betyder björn, som kallar sitt enda husdjur vargen för Homo, som betyder människa. Han är läkare och kurerar folk, men blott för att de skall plågas av livet så länge som möjligt och helst icke dö, ty det är ju den enda frälsningen och befrielsen från allt ont. Han är en konsekvent misantrop som bara gör gott för att folk skall få fortsätta lida, ty det förtjänar de. Till denne björn kommer så klockan tre i natten den tioåriga gossen instapplande med ett högst ettårigt flickebarn. Ursus ger dem att äta och räddar deras liv. Följande morgon får Ursus se barnens ansikten. Flickebarnet visar sig då vara stenblint, och gossens anletsdrag har av Comprachicos opererats om till en grotesk clownmask som alltid skrattar. "Sluta skratta!" säger Ursus till gossen. Gossen slutar icke grina utan säger endast: "Jag skrattar inte." Ursus svarar: "Då är du förfärlig."

Skall Ursus' människohat visa sig vara berättigat? Det är romanens stora spørsmål.

Romanens andra del är blott en förberedelse för den tredje delen, som är förberedelsen för finalen. Romanen är det mest teatraliska Hugo har skrivit och samtidigt det mest dramatiska och lyriska. Den har kallats barock. Barockt kallar man det som är alltför överdådigt för att vara fullt begripligt.

Det lyriska elementet i romanen är förhållandet mellan Gwynplaine och Dea. Gossen med skrattansiktet har vuxit upp sedan vi såg honom senast och redan med stor framgång arbetat som marknadsgycklare i 15 år för Ursus när vi ser honom igen. Han är nu 24 år gammal, och den lilla blinda flickan, döpt till Dea av Ursus, har vuxit upp till en bedårande kvinna på 16 år. Hon är blind och ser därför icke Gwynplaines ansikte och ser

därför desto bättre hans själ som hon känner och därför älskar. Gwynplaine älskar henne lika innerligt tillbaka för att hon är den enda som ser förbi ansiktet in i själen på honom.

Deras kärlek förhöjs av deras kyskhet. När Gwynplaine växer upp blir han själv skrämmd av sin manliga åtrå som kommer med åren, och därför vägrar han vid ett visst skede att längre sova tillsammans med henne, vilket de har gjort som syskon under hela uppväxttiden.

Deras kärlekssagas poesi förhöjs ytterligare av att Dea har ett svagt hjärta som ej tål påfrestningar. Hennes känslighet är extrem. Den förste som skadar henne kan döda henne.

Så ljuvt är deras förhållande att det frestar till övermod. Gwynplaine plågas så starkt av sin överväldigande kärlek att han har all möda i världen att hålla sig i skinnet, och Dea leker så oskuldsfullt med honom att han måste provoceras ytterligare. Det måste komma till en sexuell utlösning. Molnet hänger i luften och måste urladdas.

Då inträffar krisen som räddar dem: Gwynplaine kallas till fängelset, träffar sin stympare, återinsätts i sitt ärftliga adelskap och kastas in på en politisk bana som omöjliggör vidare förbindelser med marknadsnycklarna Ursus och Dea. Förhållandet mellan Gwynplaine och Dea behöver aldrig befläckas. Deras kärlek är räddad åt evigheten i Hugos bedårande renhetsskildring.

Och Ursus' människohat? Han har för länge sedan glömt det för Gwynplaines och Deas skull. Men han vet icke att Gwynplaine numera är lord Clancharlie, och han har ännu ej vågat avslöja för Dea att myndigheterna officiellt har underrättat honom om att Gwynplaine är död.

Den universella finalen inleds med misantropens stora scen. Han triumferar, han hoppar jämfota av skadeglädje, äntligen är parasiterna Gwynplaine och Dea borta, ty Dea skall ju icke kunna överleva Gwynplaines avsked. Ensam för sig själv försöker misantropen inom Ursus triumfera. Men Ursus är som alla visa filosofer en alltför komplicerad och dubbel natur.

Gwynplaine är borta. Dagens föreställning kan ej äga rum. Vad gör Ursus? Han utnyttjar det att Dea inte kan se till att på alla sätt inbilla henne att allt är som vanligt. Med sin mästerliga buktalarkonst talar han med Gwynplaines röst, imiterar publikens röst, betalar värdshusvärden för att han skall föra oväsen som en hel publik och genomför hela föreställningen med sig själv i Gwynplaines roll i en peruk som är som Gwynplaines hår, utan publik men med en hel publikens röster i sitt buktalargalleri; kort sagt, han gör allt han kan i ett tragiskt försök att hindra Dea från att förstå att Gwynplaine är borta. Men ingenting kan lura en blind som ser med hjärtat. Efter en enastående föreställning utan publik, där en gammal man av ren faderlig omsorg gjort en enmansteater för alla tider, som aldrig skall glömmas i litteraturhistorien, är det första som Dea säger: "Var är Gwynplaine?" Inte den bästa teater i världen kan lura kärleken.

Och när Ursus senare ser en likkista bäras ut ur fängelset som uppslukat Gwynplaine, och han tar för givet att myndigheterna dödat honom, gråter han bittert som blott en fader kan begråta sin ende döde son. Därmed är misantropen i Ursus definitivt död medan Gwynplaine, numera lord Clancharlie, är det icke.

Från romanens peripeti, när Gwynplaine förs bort från de sina, äger hela resten av romanen rum under blott en dag. Det är en storslagen komposition som rymmer hela Victor Hugos egen förtäckta självbiografi, som är en bitter bekännelse under en storslaget underhållande mask.

En av de bittra ingredienserna är Gwynplaines möte med Kvinnan och analysen av den jordiska kärleken. Som plötslig adelsman möter Gwynplaine hertiginnan Josiane, drottningens oäkta syster. Deras möte är kulmineringen av kärlekens tragedi i romanen. Hon är den fysiska kärleken, som vill ge sig hän åt honom, och han avfärdar henne inte. Tvärtom: hans åtrå är oemotståndlig, och i tankarna ser han sitt ideal Dea uppslukas därav. Han räddas blott av att hertiginnan är kvinna: när hon får veta att Gwynplaine inte

längre är marknadsgycklare och att drottningen kommenderar dem att bli äkta makar är det hon som stöter bort honom. Han var intressant endast som vidunder, älskare och fälla. Som adelsman, äkta man och jämbördig är han för henne helt ointressant, fullkomligt tråkig och enbart avskyvärd. Vilken bitter demaskering av den kvinnliga naturen!

Vad som sedan följer är det stora uppträdet i parlamentet, Gwynplaines installation som pär och den påföljande debatten. Frågan diskuteras, om huruvida drottningens make bör uppbära 100000 pund sterling extra i underhåll eller icke. Frågan bifalles av den ena pären efter den andra. Varje pär upppropas vid namn och måste då resa på sig när han uttalar sin röst. Det blir Gwynplaines tur, numera lord Clancharlie, och först då, när han ståendes uttalar sitt utmanande "bifalles icke", får alla lorderna se honom, en galgfysionomi i pärsdräkt.

Scenen är oöverträffad i sin pregnans. När Gwynplaine sedan håller sitt stora socialistiska tal, i vilket han vädjar till rikets styresmän att sluta upp med att öka skatterna på de fattiga för att de rika skall bli ännu rikare, så är adelskammaren till en början uppmärksam, men när Gwynplaine säger alltför många obehagliga, sanningar bryter obönhörligt skrattet ut. Politikerna skrattar ut den löjlige samhällsförbättraren. Åtlöjet är här effektivare än korsfästelsen.

Detta är summan av Victor Hugos politiska bana, då han under 1840-talet satt som pär i Frankrikes regering och hade många sunda progressiva idéer som hänsynslöst skrattades eller buades ut. Gwynplaine med skrattansiktet är Victor Hugo själv, som alltid hade komplex för sitt utseendes skull, då hans stora huvud alltid karikerades. När han i Gwynplaines gestalt hänsynslöst angriper monarkin och förespråkar republik är det Napoleon III:s undergång han förutspår och en ny fransk republik som han längtar efter. "Skrattmänniskan" är en historisk roman som handlar om England år 1705, och udden mot England, som går genom hela boken, är väl det enda i den man kan kritisera, då Hugo i landsflykt var gäst hos England. Men denna udd mot England är liksom hela romanen blott en mask, en fruktansvärt skickligt och bedrägligt underhållande mask, som lurar alla läsare, liksom Gwynplaine ofrivilligt narrar alla pärerna till att skratta. Men det är hans roll liksom det är Hugos roll att narra publiken. Diktarrollen är blott en clownmask, som Hugo nu tjugat Frankrike med i 40 år, och "Skrattmänniskan" är den bittra bekännelsen av hur tragisk denna roll har varit. "Att vara komisk utvärt och tragisk invärt, det är det mest förödmjukande bland alla lidanden, den bittraste bland alla smärtor." Och den har Hugo känt av i 40 år. Han vet vad han skriver om, och det måste äntligen ut i form av den mest groteska roman som någonsin skrivits; men den groteskheten är blott en mask som döljer ett tragiskt avgrundsdjup utan botten.

Efter det politiska fiaskot försöker Gwynplaine återuppsöka vad han förlorat. Han letar efter Ursus och Dea, deras lilla teater, men han vet att han förlorat allt. Smärtan är den samma som Hugo måste ha känt då han efter sin misslyckade politiska karriär fann sin väg tillbaka till teatern vara stängd. Det var som dramatiker han slog igenom och skördade sina största triumfer, det var inom teatern han hade sina bästa vänner så länge han levde, (till och med Sarah Bernhardt hann bli hans älskarinna,) det var endast i teatern som han som författare aldrig var ensam. Men efter politiken återstod endast landsflykt och ensamhet på Guernsey. Pärskapet gjorde slut på hans dramatikerkarriär, på samma sätt som pärskapet skilde Gwynplaine från sin fosterfar Ursus och sin älskade Dea.

Vad är kvar sedan när Deas hjärta brustit av lycka inför Gwynplaines återkomst och han följt henne i döden? Vad återstår av den store misantropen Ursus? Endast tomhet. Han har fått sitt människohat förjagat av Gwynplaines och Deas saga blott för att sedan nödgas förlora Gwynplaine och Dea.

Endast sagan är kvar.

Låt oss kasta en blick på romanens formella uppbyggnad. Den består av två delar. Den första, "Havet och natten", omfattar tre böcker, som beskriver natten i Gwynplaines barndom då han övergavs av Comprachicos, mötte lagen i form av en galge, rikedom i

form av en kvinna som dött av köld och hunger, framtiden i form av barnet Dea som kämpade med döden, och det goda, sanna och rätta i form av lösdrivaren Ursus med sin ende kamrat vargen.

Den andra, "På kungens befallning", består av tio böcker, av vilka de sista sju beskriver Gwynplaines sista dygn i livet, under vilket allting händer: kallelsen till fängelset, uppvaknandet som lord, uppträdet i parlamentet och flykten tillbaka till Ursus, den döende Dea och döden.

Den första delen kan sägas utgöra en akt, andra delens två första böcker en andra, de följande tre en tredje, de följande tre en fjärde, och de sista två den femte. Romanen är definitivt uppbyggd som ett drama, och i sin beskrivning av Ursus' teaterföreställningar i värdshuset Tadcaster ansluter den direkt till Shakespeares teatertradition.

Formen är ytterst väl genomtänkt, väl skulpterad till en enda enhet, och massiv i sin imponerande intensitet. Ur formsynpunkt är den Hugos yppersta roman, samtidigt som den är hans sublimaste kärlekssaga: Gwynplaine och Dea älskar varandra så ideellt att de aldrig kan förenas sexuellt men desto definitivare i döden.

Inte minst imponerande är Hugos ständigt återkommande vetenskapliga underlag för osannolikheterna. Sådant splittrar romanen men var allmänt förekommande i 1800-talets tegelstensromaner, då man tog för givet att läsarens intresse icke kunde avmattas. Allt vad som sker i romanen kan ha ägt rum i verkligheten trots dess genomgående fantastiska prägel.

Romanen lämnar många frågetecken efter sig. Hur gick det sedan för Tom-Jim-Jack, lord David Dirry-Moir, Gwynplaines halvbror och alla hans dueller? Hur upptog sedan byråkratskurken Barkilphedro Gwynplaines kvarlämnade kläder med avskedsbudskapet och resignationen från pärskapet? Vad skulle alla pärerna, som skrattat ut Gwynplaine, säga sedan när Gwynplaine följande dag var död?

Romanens formella tema är aristokratin, som är ett överkligt släkte som lätt försvinner i de dimridåer som historiens gång lämnar efter sig. Romanens största förtjänst är kanske just sublimeringen av aristokratin genom Gwynplaines, som Dea uttrycker det, änglalika mission till deras församling.

Slutligen är det intressant att i den första svenska upplagan följa med de problem översättaren Herman Hörner hade i att konstruera en lämplig titel på svenska. Hans översättning, som gjordes parallellt med att originalet kom ut, heter först "Mannen som skrattar", och först den andra hälften får titeln "Skrattmänniskan". På norska heter romanen "Mannen som ler". Det tvetydiga med titeln "L'homme qui rit" är att det inte behöver vara presens. Det kan även vara passé simple: "Mannen som skrattade" eller "Mannen som log". Kanske någon av dessa titlar vore bäst på svenska. "Skrattmänniskan" är en lika dålig förändring av originaltiteln som man ser på nästan varje biograf i Sverige var det visas utländska filmer som alltid visar sig ha en bättre titel i originalet med en helt annan betydelse än den missvisande svenska översättningen.

En man och hans samvete.

Det finns enstaka ögonblick i historien då mycket högt uppsatta personer begår handlingar som kan tyckas oförklarliga i sin dårskap, då förövarna av dessa handlingar har varit de minst dåraktiga tänkbara. Denna ödets sällsamma mekanism har Victor Hugo noggrant beskrivit i den första stora avgörande scenen i "Les Misérables", sin största roman, som också måste erkännas som en av världslitteraturens största romaner. Och Victor Hugo hade all anledning att skärskåda denna ödets sublimes dumhetsmekanism, ty han befann sig själv i dess våld.

Situationen är följande. Jean Valjean, före detta galärslav, har arbetat sig upp till en bemärkt position som en av alla högt vördad borgmästare i den lilla staden som han har

givit en blomstrande industri och ett högt välstånd. Han har samlat en förmögenhet och erbjudits hederslegionen, och alla människor har nytta av hans ställning.

En annan stackare häktas för en bagatell och utpekas som Jean Valjean. Bevisen mot honom tycks vara säkra, och hans dom kommer att bli livstid vid galäerna för hans förflutnas skull. Detta får den verkliga Jean Valjean, borgmästare i Montreuil-sur-Mer, veta.

Vad gör han? Han reser till platsen för rättegången och vittnar mot sig själv och får den oskyldige frigiven fastän han vet att han därmed störtar sig själv från ställningen som borgmästare till en ställning som Galärslav på livstid. Hur kan han vara så dum?

Champmathieu, hans dubbelgångare, som alla tror vara Jean Valjean, är en enfaldig gubbe som ingen skulle sakna om han försvann. Jean Valjean är som borgmästare outhärlig för sin stads välstånd och för alla sin fabriks arbetares välfärd, för att inte tala om alla de sjukhus och sociala institutioners som han av filantropi har instiftat. Likväl trotsar Jean Valjean förnuftet blott för att lyda sitt synnerligen dåraktiga samvete och störta sig själv i olycka.

Detta skrevs under åren 1848-51, då Hugo stod på höjden av sin politiska karriär och hade kunnat förhindra att Napoleon III kom till makten och blev enväldig. I stället för att fullfölja sin politiska linje gick Hugo i frivillig landsflykt, en nittonårig enslig vistelse på en öde ö bland dimmorna i engelska kanalen. Var det förnuftigt? Det var lika förnuftigt som Jean Valjeans frivilliga fall från borgmästarvärdigheten till livstids fängelse.

Andra exempel är Stefan Zweigs frivilliga landsflykt från Österrike 1934, som slutade i Brasilien 1942 med självmord. Han hade inte behövt lämna Österrike 1934, han hade ännu mindre behövt lämna England 1939, han hade kunnat stanna i U.S.A. var han hade sina vänner men valde att fortsätta till Brasilien var han, sin tids mest universellt uppskattade författare, tvingades till självmord.

Även Dante hade kunnat undvika katastrofen i sitt liv med att politiskt föra sig mera diplomatiskt och försiktigt, men han visste om katastrofen redan flera år innan den inträffade och omfattade den varmt, fastän den skilde honom från egendom, familj och fädernesstad. Även han fick 19 år i landsflykt för sin samarbetsvilja med ödets mest oförnuftiga nycker.

Man kan som yttersta exempel på detta fenomen framdraga Jesus, som mycket väl visste att han skulle bli mördad om han gick till Jerusalem. Icke desto mindre gick han till Jerusalem.

Jean Valjeans ödes avgörande skildras i minsta psykologiska detalj. Till och med en obegriplig mardröm dokumenteras i sammanhanget. Han vill icke fara till rättegången i Arras men gör det ändå. Han övertygar sig själv om att hans oskyldige dubbelgångare borde offras men offerar sig själv ändå. Hans vagn går sönder på vägen – han köper en ny. Även den nya går sönder – han reparerar den själv. Han kommer så sent fram till Arras att alla rättegångsförhandlingar för länge sedan måste ha avslutats, och han gläds åt detta. Ändå går han till förhandlingslokalen och får vara med om slutet av den sista processen, som är den mot Jean Valjean. Han behöver inte gå in – han går in. En vaktmästare hindrar honom – han måste använda sig av sin värdighet som borgmästare för att få komma in i lokalen och förintä sin värdighet som borgmästare.

Allt talar för att han inte skall göra det, alla vill att han inte skall göra det, allt försöker hindra honom från att göra det, men han gör det ändå; och när han blottar sin rätta identitet i rättssalen så gör han det till och med med orden: "Dock skulle jag hellre sett, att allt detta icke inträffat." Varför ser han då själv till så att det inträffar?

Kan frågan besvaras? Victor Hugo försöker besvara den. Det slutgiltiga argumentet som får borgmästaren Jean Valjean att frivilligt bli galärslav igen är den tanken, att även om hundra tusen människor skulle betyga borgmästaren sin vördnad och prisa honom så skulle Champmathieu ensam förbanna honom, och den enda förbannande rösten skulle väga tyngre inför Gud än alla de hundra tusen lovprisande. Jean Valjean föredrar den inre renheten i en yttre vanära framför den inre vanäran i den yttre renheten.

Låg det ett liknande resonemang bakom Hugos val av landsflykten framför den politiska segrans ära? Det är troligt att han hellre ville hålla sig ren som författare än riskera att få händerna smutsiga som politiker. Han hade kunnat knäcka Napoleon III innan denne fick absolut makt, men hans mänskliga samvete tillät honom icke att göra det. Den mänskliga faktorn besegrade politiken, och Jean Valjean fick lämna sin befattning som mår, på samma sätt som Väinämöinen fick gå med äran i behåll för att låta kristendomen tysta sången.

På samma sätt hade Stefan Zweig kunnat vända sin penna mot nazismen medan det ännu var tid, men han gjorde det aldrig, för att hans samvete icke tillät honom att skriva något politiskt. I Dantes fall var situationen annorlunda: han var redan politiskt så insyltad som man kunde bli i 1200-talets Florens, och omfattandet av landsflykten var för honom enda sättet att bli av med politiken. Och i Jesu fall var korsfästelsen det enda han kunde göra för att försöka frälsa mänskligheten.

I alla fem fallen fullbordades ödets perfektion genom det maximala oförnuftet. Stefan Zweig skrev alla sina bästa böcker i exilen, utan Jesu korsfästelse hade evangelierna blivit värdelösa, utan Dantes fördrivning hade vi ej fått hans Komedier, och även Victor Hugo skrev sina bästa och största verk i landsflykten.

Och Jean Valjean? Om han hade låtit sin dubbelgångare offras och fortsatt i allsköns ro som uppbyren borgmästare hade han aldrig blivit Jean Valjean, och romanen "Samhällets olycksbarn", den största av alla franska romaner, hade aldrig blivit någon roman.

Ödet offerar människornas perfektion för att det ensamt skall få vara perfekt självt.

Månen i rännstenen.

Vi har tidigare framhållit Hugos poetiska styrka. "Samhällets olycksbarn" är hans mest realistiska roman, den är genomgående jordbunden som ingen av hans andra, och dessutom är den lika starkt social som "Paris mysterier": den skildrar livet bland galärslavar, horor, rövare, bedragare, tiggare och kloaker. Samtidigt framträder i denna roman Hugos poetiska styrka mera än i någonting annat han har skrivit.

Eugène Sues "Paris mysterier" saknar denna styrka. Den skildrar en social verklighet i rännstenen utan försköning, utan kött på benen och utan någon barmhärtighet. Hugo läste och lärde av "Paris mysterier" och skrev sin version av rännstenen, vilken han kryddade med allt det som "Paris mysterier" saknade.

Ömhet utmärker allt vad Hugo har skrivit, och denna ömhet är hos honom alltid poetisk. Vad man hos honom har kallat sentimentalitet, medlidande, socialt patos, barmhärtighet och pekoral är alltsammans bara ömhet. I "Samhällets olycksbarn" känner den ömheden inga gränser.

Den framträder redan i den första delen om Fantine, den glada flickan som fick barn, inte kunde försörja tösen, sålde sitt vackra hår, sålde sina vackra framtänder, blev hora och blev tagen av polisen för att hon försvarat sin heder fastän hon inte hade någon. Hon tror att borgmästaren (Jean Valjean) genom sitt inflytande är skulden till alla hennes olyckor. Han har aldrig sett henne förut men känner sig skyldig, emedan hon ger honom skulden. Han tar sig an henne, och hon dör i hans armar utan att han hunnit återbördade hennes dotter till henne. Sålunda hänger skulden till Fantine kvar fastän hon är död, då hon har en dotter som hon inte fick återse innan hon dog.

Att rädda dottern Cosette blir sedan den till galärerna återbördade straffångens livs mening. Man har anmärkt om Hugo att han icke är någon psykolog och att han aldrig går in på djupet hos sina karaktärer. Jean Valjean är skolexemplet därvidlag. Hugo är glad så länge han slipper nämna sin hjälte vid namn, och ännu gladare är han när läsaren icke misstänker att det är hjälten ånyo som skildras i något nytt inkognito. Så litet som möjligt

vill Hugo ha något med Jean Valjeans inre att göra. Även detta är ömhet. Författaren vill av finkänslighet skona Jean Valjean på grund av vad denne gått igenom.

I själva verket är psykologin där hela tiden närvarande, men den står skriven mellan raderna. Endast en gång går författaren Jean Valjean hänsynslöst in på livet, och det är under den svåra krisen i fallet Champmathieu, Valjeans oskyldige dubbelgångare. Efter den nagelfarningen av Valjeans karaktär lämnar Hugo hans själ i fred.

Dock finns, som sagt, psykologin hela tiden där att läsa mellan raderna, och endast i korta glimtar skymtar vi avgrunden då och då.

Ty Jean Valjean är Hugos värsta avgrund. 1824 är han 55 år, har aldrig älskat, har aldrig haft familj, har avverkat 19 år som galärslav, blivit en Herkules i styrka och en Satan i ondska av dessa nitton års orättvisor och förnedringar, levat i dessa 55 år utan kärlek och verkligen varit en ytterst farlig människa, en avgrund av kraft och ondska, som blott genom en biskops välgärning fått något att tänka på och gjort en kraftansträngning för att övervinna sig själv och bli god.

Han lyckades och skapade ett imperium av godhet som tusentals människor fick trygghet och välfärd av, blott för att få se allting slaget i spillror av den stackars Champmathieus oförarglighet. Ett öde mera ironiskt än det som visar borgmästaren Jean Valjean vad det är för en enfaldig stackare som han måste offra sig för har knappast förr eller senare åskådliggjorts.

En i sin kortsynthet lika enfaldig polismästare vållar Fantines död utan att hon fått återse sin dotter. Jean Valjeans liv har blivit ett ensamt korståg mot lagens lagvidrighet, mot rättvisans rättsvidrighet, mot myndigheternas dumhet och skadliga godtycke och mot hela världens opportunist och illvilja. Och han är fullkomligt ensam. Det enda ljus som finns för Jean Valjean i denna avgrund är plikten att rädda Fantines dotter Cosette, en horunge.

Mötet mellan de två, den vithåriga gamle straffången och det misshandlade trasiga åttaåriga flickebarnet och deras förening, är poesins och ömhetens höjdpunkt i romanen. Den gamle tar med sig flickan till sitt hem, ett ruckel i slummen. Där finns mycket spindlar, inga möbler, utanför en sandgata, innanför sprickor och drag med fönster utan rutor och trasiga fönsterluckor, och endast en gammal häxa bor i huset utom de. Dit kommer straffången i utslitna gubbläder och tösen i svart sorgdräkt med sin lilla docka. De har ingenting. Flickan har ej fått höra ett vänligt ord i hela sitt liv. Pliktskyldigast av gammal vana frågar hon den gamle: "Skall jag städa?" Och han svarar: "Nej, lek du." Och för första gången i sitt liv får hon leka i fred med en riktig docka.

Den poetiska stämningen är total just för att omständigheterna är så eländiga. Den gamle och barnet är inte vilken gubbe och vilket barn som helst. Nej, han är en förrymd och efterlyst straffånge som är dömd till galärerna på livstid, och han förföljes av polisen, och hon är en föräldralös utstött och misshandlad horunge. Vilket par! Men i varandra finner de en livets mening som gör dem lyckligare i själen än vad kanske 99 procent av mänskligheten någonsin kan drömma om att bli.

Detta är poesi.

Romanens misshandlade parenteser.

Romanens format är cirka 1600 sidor. Den slår alltså ut "Bröderna Karamasov", kan tävla med "Krig och fred" och överträffas egentligen endast av "Jean-Christophe" av Romain Rolland, som för övrigt var Victor Hugos främsta lärjunge. De flesta som läser "Samhällets olycksbarn" har dock läst den i betydligt mindre format. Många känner till romanen i 300-sidors format som en deckare av B-klass. Den mest ökända svenska upplagan är väl Hugo Gyllanders förkortade och populariserade översättning i stor stil på bara några hundra sidor med ett rikt urval gråtmilda och pekorala illustrationer företrädesvis avbildande Cosette eller Gavroche gråtande och liggande på gatan. Den har

till och med utkommit som en "Illustrerad Klassiker" på bara 45 sidor men med bättre illustrationer.

Naturligtvis måste i sådana brutala nerklippningar mycket värdefullt gå förlorat. Det är häpnadsväckande att det över huvud taget är tillåtet att förvanska klassisk litteratur. Sådant borde i rimlighetens namn vara straffbart.

En av de främsta episoderna som måste höra till de första som en utgallrare skulle offra för en populariserad utgåva är väl en sådan filosofisk diskurs som den näst sista boken i andra delen, vari Hugo behandlar klostrens berättigande eller ej. I rationalismens namn inleder han diskursen med att definitivt avfärda klostren som otidsenliga, samhällsskadliga och utan existensberättigande. Men vad sysslar då egentligen människorna med i ett kloster? försöker han ge klostren en chans med att fråga. De sysslar med bön. Vad är bön? Bön är tanke. Och han kommer fram till, att tanken är den viktigaste handling i världen en människa kan utföra.

I detta sammanhang får vi även vara med om ett av de få tillfällen då Jean Valjeans inre avgrund blottas. För sina insatser som borgmästare i Montreuil-sur-Mer fick han bara en arrestering som tack, för sina humanitära insatser fick han som resultat se hur Javert hänsynslöst lät Fantine, den mest hjälpbehövande av alla, dö; hans insatser som borgmästare förmildrade på intet vis hans dom till livstids fängelse för en bagatell, han blev till och med dömd till döden och benådades blott av nåder, han fick bryta sig ut ur fängelset och fly som ett djur för poliserna, som i lagens namn icke ämnade sky några medel för att få honom tillbaka i galärerna och flickan Cosette tillbaka i slavarbete. Han höll på att åter ge vika för den överlagda ondskans frestelse när han med Cosette hamnar i klostrets fristad. Även nunnorna i klostret är fångar på livstid och lever ett trälliv, men de gör det ej för vad de har gjort, utan de gör det för att genom tanken försona världen med Gud. De lider för vad världen har förbrutit och gottgör det genom att offra sina egna liv.

Jean Valjean är icke religiös, men han förstår vad uppoffring, bön och tanke handlar om och blir åter igen räddad till själen.

Visserligen är klostren dyra i drift, visserligen är deras munkar och nunnor parasiter, men detta problem är universellt. Även humaniora är dyrt och parasitiskt, även böcker och kultur kostar pengar att trycka och sprida och ger normalt ingenting tillbaka, hela den andliga sidan av livet är ett svart hål för den materiella sidan av livet. Utan andligheten vore vi dock som djur, vilket vi är tillräckligt mycket ändå utan att vara utan den. Utan den hade Jean Valjean definitivt varit en farlig brottsling som ställt sina titaniska krafter helt och hållet i de krafterns tjänst som aldrig tröttna på att försöka krossa samhället. Endast på grund av livets svarta hål, den andliga odlingen, finns det över huvud taget en god sida av livet.

Poängterandet av detta, vilket alla populariseringsversioners utgivare fuskat bort i sin vinsthunger, är kanske denna oöverträffade romans innersta mening.

Hugos sällsamma resa på tillfälligheternas ocean.

Hugos författarskap är en ocean: den är omöjlig att omfatta med blicken och omöjlig att utrannsaka på djupet. Omätligheten är den oöverskådliga produktionen inom poesi, teater och prosa, och djupet är det på franska oöverträffade bild- och metaforsspråket, vars rikedom är så översvallande, att man, om man stannade vid varje tänkvärd liknelse och gav sig tid till att fullständigt förstå den, man aldrig skulle bli färdig med läsningen av en enda roman.

Havet är även det dominerande elementet i hans romaner. I varje roman slutar någon huvudperson med att störta ner i avgrunden och omslutas därav, med eller utan vatten. I "Ringaren i Notre Dame" är det prästen som störtar utför katedralens torn medan ringaren försvinner i djupet av dess krypta, i "Samhällets olycksbarn" är det kommissarien Javert som dränker sig, men även Jean Valjeans öde som galärslav liknas vid en man som faller

över bord ner i havets allt uppslukande mörker, och även hans vandring med Marius i Paris kloaker är en ständig kamp med vattnet. "Havets arbetare" är den mest typiska havsromanen där havet alltigenom spelar huvudrollen som många uppslukas av, och även i "Den skrattande mannen" är havet den form som ödet tar sig. I "1793" slutligen är havet dubbelt: dels kämpas det där med havet i biologisk mening, och dels kämpas det med det mänskliga passionshav som den franska revolutionen var.

Havets avgrund är i "Samhällets olycksbarn" den undre världen i Paris, det etablerade eländet som icke har någon chans mot samhällets ordning i Javerts omänskliga form, galärslavarnas anakronistiska, otroliga men dock verkliga helvete, prostitutionen, fattigdomen, och det hopplösa upprorets eviga nederlag och martyrium mot den orättvisa som etablissemanget måste använda sig av för att behålla makten. Men i "Samhällets olycksbarn" möter oss även ett annat oceanelement som är mera eteriskt än vatten.

Romanens konstruktion och kontinuitet består av tillfälligheter. Av en tillfällighet råkar just Jean Valjean ut för biskopen i Digne, av en tillfällighet blir Jean Valjean inflytelserik i Montreuil-sur-Mer och slutar där som borgmästare, av en tillfällighet häktas idioten Champmathieu för en struntsak som Jean Valjean begått, av en tillfällighet får den verkliga Jean Valjean veta det, av en tillfällighet får han Fantines öde på sitt samvete, av en tillfällighet bosätter sig Jondrettes i samma ruckel som Jean Valjean en gång bott i, av en tillfällighet får de till granne Marius, vars far haft med monsieur Jondrette att göra, av en tillfällighet kommer Jean Valjean och Cosette dit, av en tillfällighet är det henne som Marius älskar, av en tillfällighet blir det just Javert som Marius träffar då han går till polisen, av en tillfällighet får Jean Valjean möjlighet att rädda Javerts liv, av en tillfällighet tar Gavroche hand om två gossar utan att ana att det är hans bröder, av en tillfällighet möter Jean Valjean Jondrette i Paris kloaker, av en tillfällighet blir det detta som sedan avgör hela romanens upplösning... tillfälligheterna löper som en ständigt påflugen röd tråd genom hela romanen.

Är detta naturligt? Verkar det icke konstruerat? Faktum är, att ödet är aldrig så effektivt som när det ingriper genom tillfälligheter. Alla avgörande skeenden i historien är tillfälligheter. Hugo studerade icke mänskorna så noga som han studerade ödet, och han kom fram till, att de enda ögonblick då ödet blir påtagligt är då det ingriper genom tillfälligheter. Genom att observera de tillfälligheter som utgör ödets ingripanden kan man kanske i någon mån begripa sig på ödet.

Ingenstans i Hugos romaner är det så påträngande och så ständigt allestädes närvarande som i "Samhällets olycksbarn". En av denna romans yttersta förtjänster är just dess åskådliggörande av hur ödets ingripanden alltid, hur negativt ödet än är, måste förläna de människors liv, som det ingriper i, en högre mening.

Även hela romanen som sådan kan sägas vara en tillfällighet. Är det en tillfällighet att Jean Valjean är jämnårig med Napoleon? Är det en tillfällighet att Victor Hugo är lika gammal, när han begynner boken, som Jean Valjean när han första gången uppträder? Är det en tillfällighet att Jean Valjean är lika gammal när han dör som Victor Hugo är när han avslutar verket? Är det en tillfällighet att Victor Hugos nitton år i landsflykt råkade bli lika många som Jean Valjeans nitton år vid galärerna? Är det en tillfällighet att romanen kom ut som den första av alla de stora epokgörande verk som världen över kom ut just under 1860-talet, som "Brott och straff", "Krig och fred" och "Kapitalet"? Är det, slutligen, en tillfällighet, att "Samhällets olycksbarn" är den största, djupaste och mest humana och effektiva av alla sociala romaner?

Den sista frågan skall vi närmare skärskåda. Romanen påbörjades 1848, samma år som Marx utgav sitt kommunistiska manifest och ordet socialdemokrati kom till. Den litterära socialismen hade då redan för länge sedan slagit igenom med portalfigurer som Eugene Sue, Heinrich Heine och Dickens' "Oliver Twist". Men "Samhällets olycksbarn" tillför den litterära socialistiska trenden någonting nytt. Tidigare har endast missförhållandena skildrats med rättmätig och effektiv indignation och i bästa fall väckt vrede och revolt. Jean Valjean är den förste som gör något konstruktivt åt saken. Själv

jagad av polisen och med kniven ständigt på strupen inrättar han dock som borgmästare sjukhus och ålderdomshem, och som indirekt medlem av den undre världen hjälper han dock de fattiga, predikar han för tjuvar, uppsöker slummen med klädpaket och mat, räddar sårade från barrikaderna och hindrar till och med politiska mord från att äga rum. I det tysta visar Jean Valjean obemärkt vägen för mänskligheten ut ur orättvisorna, klasskillnaderna, fattigdomen, girigheten och den sociala likgiltigheten. Hans föregångare har endast predikat vrede, revolt och hat. Han visar tyst och lugnt med ett vemodigt och tragiskt småleende hur man övervinner vreden, revolten och hatet.

Är det en tillfällighet att det efter "Samhällets olycksbarn" blir på modet med välgörenhet, så kallad "humanitarianism", över hela världen? Är det en tillfällighet att, samtidigt som "Samhällets olycksbarn" kommer ut, Abraham Lincoln i Amerika besegrar negerslaveriet därstädes? Är det en tillfällighet att vad vi menar med demokratisk socialdemokrati börjar slå igenom i hela världen från och med 1860-talet?

Är det vidare en tillfällighet att det i Ryssland 1849, var tyranniet och slaveriet i världen var som djupast etablerat, just då, när "Samhällets olycksbarn" hade börjat nedskrivs, uppstod en livslevande "Jean Valjean" i rysk form i gestalt av den orättvist dömda Dostojevskij och hans förvisning till slavtjänst i Sibirien, den enda sociala författaren i Ryssland som sedan predikade barmhärtighet, frid och kristendom mot revolutionärerna och som av de sociala författarna i Ryssland måhända även var den ende som visste vad han talade om, emedan han själv varit "galärslav" i Sibirien?

Måhända skall framtiden finna, att just "Samhällets olycksbarn" är den största av alla 1800-talets stora romaner emedan den kanske är den humanaste roman som någonsin skrivits. Redan Dante kunde ömka sig över helvetets fördömda. Victor Hugo går längre i det att han låter en fördömd räddas, varpå den benådade frivilligt återvänder till helvetet för att idka välgörenhet bland de fördömda.

Måhända skall framtiden finna, att Victor Hugo därigenom var den största av alla romantiker.

Han avled 1885. Är det slutligen en tillfällighet att en kort tid därefter den man föddes som mer än någon annan har betytt slutet för nästan all romantik i världen, nämligen Adolf Hitler?

Kampen mot ödet.

Det hårdaste och grymmaste slag som drabbar Jean Valjean är när det visar sig att Cosette älskar en annan. Men Jean Valjean är ju inte ens släkt med henne? Hur kan han då ta det så hårt?

Det tragiska är, att Jean Valjeans kärlek för Cosette är starkare än någon faderskärlek eller partnerskärlek. Hon är mer än en dotter för honom, mer än ett barnbarn, mer än en syster och mer än en maka. Det är den enda varelse han har fått älska i sitt liv. Det är den enda form av kärlek som livet har tillåtit honom. När han då av en olyckshändelse får kärleksbrev mellan Cosette och Marius i sina händer är det början till slutet för honom.

Vad som följer är romanens stora skildring av Kaos. Vad gör han? Han går till barrikaderna för att där dö en säker död med dess försvarare. Även Marius finns bland dess försvarare. Även Jean Valjeans evige förföljare kommissarie Javert finns där som spion. Han får Javerts öde i sin hand. Han räddar Javerts liv och ger sig åt honom med orden: "Skulle jag överleva barriakaden så finns jag där och där." Han har redan uppgivit sitt liv, men för säkerhets skull, om han inte skulle lyckas dö, försäkrar han sig om slutet på galärerna.

Och Marius? Han hatar Marius för att denne kommit mellan honom och Cosette, men när Marius stupar före honom tar han den sårade på sina axlar och offerar nästan sitt liv för att rädda Marius. Den fem kilometer långa vandringen genom Paris kloaker är Orfeus

räddning av Eurydike med omvänt resultat: Eurydike-Marius räddas medan Orfeus-Jean Valjean knäcks, då räddningsaktionen egentligen är mot hans vilja.

Och när Marius och Cosette äntligen är gifta begär Jean Valjean ett enskilt samtal med Marius och avslöjar för honom sitt förflutna som till livstids fängelse dömd straffånge. Han vet mycket väl att detta skall omöjliggöra allt vidare umgänge med den unge baronen och hans hustru, och att detta skall bli hans död, men han måste göra det. Det är det sista ledet i hans kamp med sitt öde, och det är den sista segern över sitt öde, som skall kosta honom hans liv.

Hans öde är domen på livstids fängelse. Enda sättet för honom att klara av detta öde är att bli en hederlig människa. Därför får han inte kompromissa med sitt samvete. Därför räddar han Cosettes älskades liv fastän han hatar honom. Därför deltar han inte i mordet på Javert utan räddar i stället denne representant för rättvisan från en säker undergång och ställer han sig i stället till dennes förfogande i ett försök att säga till ödet: bespara mig den sista kampen och tag mig till galärerna så att jag får dö där. Men ödet lurar honom: Javerts självmord är en psykologisk bragd av Victor Hugo, varefter ingen mera kan påstå att han icke är någon psykolog. Javert, fiende till kaos, räddas till livet av kaosets representant Jean Valjean. Ur kaos räddas kosmos av kaos. Därmed faller hela Javerts verklighet i spillror. I rättvisans namn måste han gå emot rättvisan och rädda Jean Valjean undan rättvisan eller orättvist ge honom åt rättvisan. Hur han än gör måste det bli fel. Javert överklagar till den evige och begår självmord.

Därmed ställs Jean Valjean inför den yttersta prövningen: att gå ur vägen för Marius' och Cosettes lycka. Han tvekar inte inför att göra det; att avslöja sig som förrymd straffånge för Marius och därmed utestänga sig från hans hus och Cosette är hans yttersta bevisande av sin heder, men det tar knäcken på honom.

Hans hastiga åldrande är hänsynslöst beskrivet: läsaren måste själv känna sitt innersta upplösas med honom. För sent blir han upprättad genom Jondrettes försök att smutskasta honom: när Marius och Cosette äntligen besöker honom är han redan döende.

Ändå är slutet lyckligt. En klar optimism besjälar avslutningen av denna Hugos största tragedi. Sekunderna innan han dör får Jean Valjean veta att han besekrat sitt öde, att han dör den hederligaste av alla människor och att han lämnar människor efter sig som vet det. Han dör i rätta ögonblicket. Hade han avlidit senare ompysslad av Cosette och Marius och bortskämd av deras bekvämlighet hade icke hans död varit lika sublim. Nu dör han i sitt fattiga kyffe med biskopens ljusstakar bredvid sig och med Cosettes första kläder intill sig och med Cosette och Marius ångerfulla och förkrossade vid sina fötter: det är hans storslagnaste ögonblick.

Hurdan är han då egentligen som karaktär, denne Jean Valjean? Han är en dum bonde från skogarna. Han är tystlåten och inåtvänd och tydligen trög till förståndet, ty han lär sig läsa och skriva först sent omsider i fängelset. Han blir aldrig beläst eller kultiverad, och hans enda vitsord är den enkla uppfinningen som gör honom rik och till borgmästare i hålan Montreuil-sur-Mer. I hela romanen säger han ytterst litet. Han är bara en enkel bonde. Han är inte ens intelligent.

Det är formen som Hugo väljer att ge denna mänskliga storslagenhet utan gränser som endast kan beskrivas som gudomlig. Jean Valjean är märkt av ödet, och det ensamt gör honom vördnadsvärd. Fast han egentligen är dum och enfaldig blir han genom sin ständiga närkamp med ödet för sin heder och sitt människovärde till en Gud i mänsklig gestalt som alla måste rygga tillbaka för: till och med Javert, när han äntligen har straffången i sin hand, begår hellre självmord än förgriper sig mot det som även han måste erkänna som det gudomliga hos Jean Valjean.

Är Gud sådan: dum, tyst, enfaldig, verkande i det fördolda, självupppoffrande intill självutplåning och ständigt kastande ett dunkel över sig själv? Det är inte alldeles otänkbart att Victor Hugo skjutit ganska nära målet.

Slutligen har man klandrat just fromligheten i romanen och ibland betecknat den såsom tendentiös. Framför allt har man tyckt Jondrettes sista uppdykande som gubben ur

lådan i slutet vara ganska onödigt: hade inte romanen varit mera realistisk utan den pastischen? Däri ligger skillnaden mellan Hugo och Balzac. Balzac hade utan vidare avstått från den klyschan och låtit Jean Valjean dö oupprättad i sin ensamhets elände. Men då hade romanen varit lika pessimistisk som Hugo har gjort den optimistisk.

Romanen är tendentiös så till vida att den menar att man bör vara hederlig, att man kan bli belönad för sina insatser, att i livet är allting möjligt, att ondskan icke kan enbart segra i längden, att det kan finnas goda människor och att offer för justitiemord kan få upprättelse.

Är det något fel i det? kan man fråga dem som är allergiska mot allt naivt romantiskt rosenkimmer.

Eugène Sues avgrunder.

Victor Hugo påstår sig stå i tacksamhetsskuld till tre stora diktare: Chateaubriand, Balzac och Eugène Sue; till Chateaubriand för dennes höga människovärde och poetiska melankoli, till Balzac för dennes heroism och till Eugène Sue för dennes exemplariska mod att våga titta ner i de djupaste avgrunder. Och tittar man närmare efter är det dessa tre förmågor som sammansätter Victor Hugos författarskap.

Eugène Sue förhåller sig till Victor Hugo som Christopher Marlowe förhåller sig till Shakespeare: Sue är himlastormaren som banar vägen för den franska romanromantiken. Han kan även jämföras med Frederick Marryat, som väl är den han har mest gemensamt med.

Även Eugène Sue var sjöofficer som, sedan han lämnat flottan, skrev sjöromaner. Även Eugène Sue saknar stilbegåvning i sina romaner som han kompenserar med överväldigande halsbrytande situationsdramatik. Och även Eugène Sue har liksom sin brittiske ödesbroder orättvist sopats ut ur de flestas litteraturhistoria.

Hans sjöromaner inbringar litet, men så länge han har ett arv att leva på har han inga bekymmer. Dessa börjar när arvet tar slut. Plötsligt står han inför en bister social verklighet, och han tvingas konfrontera sin första avgrund. Resultatet blir romanen "Paris mysterier" på 800 sidor 1842-43.

Den väcker furore i hela Europa genom sitt kompromisslösa och kallblodiga blottläggande av hela Paris' undre värld med alla dess ohyggligaste skurkar och naknaste elände. Dock har romanen icke överlevt tiden. Visst är de gräsliga skurkarna Rödlabb, Haltebolinken, Benranglet och den blinda Magistern med sin avskurna näsa lika fasaväckande idag som de var för 150 år sedan, visst är intrigernas alltför mångstämmiga superpolyfoni, vars alla stämmor dock förenas i slutet, lika imponerande idag, och visst är hjälntinnan Pippi lika bedårande som Scotts Jeanie Deans och Hugos Esmeralda. Men romanen ger ingen eftersmak. Man minns fasorna efteråt med avsmak, ty det fanns ingenting uppbyggligt i hela boken. Tekniskt fulländad i sin konstruktion är dock hela romanen endast ett monstrum av tom ytlighet.

Emellertid är Eugène Sue nu berömd, och han skriver på i samma ursinniga tempo som alla andra stora romantiker. "Den vandrande juden", den följande stora 800-sidors~romanen, är djupare i sitt idéinnehåll men saknar dess värre "Mysteriernas" formfulländning.

"Juden" är oerhört fascinerande och spännande ända fram till den stora testamentscenen i mitten av andra delen, närmare bestämt andra delen, kapitel 27. Sedan rinner hela verket ut i sanden. Den vandrande juden själv, i sig själv ett utomordentligt bestickande romanmotiv, blir aldrig mer än en bakgrundsfigur som försvinner i bakgrunden i ett tomt intet; och när man märker att han aldrig får spela någon roll tröttnar man på romanen, tyvärr, vars senare hälft man gott kan vara utan.

Dessa båda Eugène Sues mest berömda romaner är alltså undgängliga.. Men därmed har icke Eugène Sue sagt allt.

Hans följande stora roman heter "De sju dödssynderna", och här märker man äntligen en fullmogen berättare med klar och djup mänsklig psykologi och med en oerhörd dramatisk styrka, samtidigt som hans avgrunder blir värre än någonsin.

"De sju dödssynderna" består av sju romaner som var och en behandlar sin dödssynd. På grund av att författaren idag inte bara strukits ur uppslagsböckerna utan även skrotats på biblioteken har vi här i gamla antikvariatkällare tyvärr bara lyckats komma över två av de sju delarna, men det räcker för att Eugène Sue skall kunna återupprättas.

Delen 2 av de sju handlar om dödssynden Avunden, vars roman bär namnet "Frédéric Bastien". Det är en mästerlig psykologisk studie i hur ren avundsjuka kan urarta till ren sinnessjukdom och hur en sannskyldig psykoanalytiker (50 år före Freud) knäcker problemet. Men när Frédéric's sjukliga avund äntligen bemästrats och förlösts kommer hans far hem, en brutal hustyrann, och kostar nästan sin fru, Frédéric's moder, livet. Avunden hos Frédéric har besegrats, men i faderns gestalt är den övermäktigt monstruös, och mot det råa våldet hjälper ingen saktmodig psykoanalys. Det imponerande i Sues berättelse är hans konsekvens i brottningen med det ohyggliga: han löper hela linan ut och skyr inga lidanden på vägen. Resultatet är en monstruös men i sin vildhet vacker tragedi. Här har Sue lyckats få det uppbyggliga invävt i fasorna, och det gör läsningen därav njutbar och minnesvärd, även om man lika litet som huvudpersonerna väl någonsin kan hämta sig efter den sista chocken. Vilka påfrestningar Eugène Sue måste ha utsatt sitt hjärta för vid författandet av slika kedjereaktioner av chockartade favor! Vilken modig masochism!

Den tredje delen om Vreden, som heter "Helvetesbranden", är, mot vad man skulle förmoda, betydligt mildare. "Helvetesbranden" är endast namnet på ett fartyg som har till kapten en viss modig bretagnare vid namn Yvon Cloarek. Denne man är ett monstrum av vrede.

Men hans vrede är underligt beskaffad. När han drivs till obehärskad vrede av orättvisor, övergrepp och missförhållanden upplever han sina krafter tiodubblas, och denna kraft är moralisk men samtidigt okontrollerbar. Han börjar sin karriär som jurist och domare men blir entledigad då han kastar presidenter ut genom fönstret och med våld släpar med sig bestickare ut på stora torget för att förevisa dem där offentligt. Han väljer att offra sig som kaparkapten i franska flottans tjänst i kriget mot England när den tragedin inträffar att hans veka hustru dör av fasa och skräck inför sin makes förvandling till något av en Hulk.

Berättelsen handlar sedan om kaptenens kamp med sig själv för att kunna leva med sin vrede. Han tvingas leva ett dubbelliv: som fader åt sin späda dotter i en borgerlig idyll är han en idealisk och god man, som går under täckmanteln småhandlare, som dock alltid då och då måste bege sig ut på långa affärsresor, som i själva verket är sjöresor som kaparkapten, som vreden inom honom tvingar honom till.

Kapten Cloarek är ett monstrum av vildhet och styrka och i sin sociala rättskänsla en titan, som aldrig handlar fel i sin vrede utan som ställer sin oemotståndliga naturkraft i rättens tjänst. Men han lider själv därav, då han aldrig kan leva som en vanlig människa. Det är den goda humana människan i konflikt med kravet på social rättvisa och nödvändigheten av att därvidlag gå bröstgänges till väga, vilket strider mot den humana människans natur men dock icke kan stävjas. Denna kapten Yvon Cloareks konflikt med sig själv är 1847 någonting så sensationellt i litteraturen att det är förvånansvärt att Eugène Sue tillåtits falla i glömska.

Man har invänt emot honom att han icke är litterär, att han i sina intriger inte är rumsren, att han är överspänd och helt renons på stil. Felet med Eugène Sue är i själva verket att, liksom Balzac saknar lyrisk och dramatisk begåvning men dock har episk, Sue saknar episk och lyrisk begåvning men dock har dramatisk. Styrkan i Eugène Sues författarskap ligger helt och hållet i dialogen. Han använder prosan bara till att informera om det nödvändigaste för att dialogen skall bli fattbar. Eugène Sues tragedi är att han

aldrig kom i kontakt med teatern. Hade han gjort det hade han på scenen utan vidare slagit ut både Hugo och Dumas och kanske till och med Molière.

Goethe hade, liksom han fann Beethovens musik, funnit Eugène Sue riskabel för sin själsfrid. Detta är i själva verket anledningen både till Sues berömmelse och hans akademiska bortopelse under mattan. Han upphetsade och kittlade samtidens nerver som ingen annan med världslitteraturens första verkliga thrillers, som när de föll ur modet icke kunde behandlas seriöst av torra akademiker, som alltid stöter ifrån sig det känslobetongade. Eugène Sue är den mest känslobetongade av alla de stora franska romantikerna. Han är bara känsla, som endast överlever genom att hetsa upp sig själv till ständigt högre sensationer. När marken försvinner under denna ständiga känsloflykt och romantiken drunknar i politisk och ekonomisk verklighet klarar sig icke Eugène Sue längre. Liksom Hugo tvingades han i landsflykt av omständigheterna kring Napoleon III, och denna landsflykt klarade icke Eugène Sue lika bra som Hugo. Sue fortsatte skriva romaner så länge han levde, men som ensam ungarl i exil gick han under i brist på mark under fötterna. Han blev endast 52 år, endast ett år äldre än Balzac.

Vad som mest frapperar alla hos Eugène Sue är hans hänryckta sociala pathos. Ingen gick till sådana överdrifter i sina socialistiska reformkrav som denne hyperromantiker. Det är detta Eugène Sues bottenlösa sociala pathos som Victor Hugo gav 1800-talets ädlaste och fullkomligaste uttryck i sin och Frankrikes största roman "Les Misérables", som på svenska egentligen närmast borde översättas med "De eländiga", en titel som klingar alltför olikt Hugo och alltför likt Dostojevskij.

Det är Dostojevskij som sedan fortsätter Eugène Sues närmast extatiska berättarkonst, och den psykologi som är så inträngande i "De sju dödssynderna" möter vi sedan på nytt nästan enbart hos Dostojevskij.

Det kanske allra märkligaste med Eugène Sue är Balzacs överreklamering: medan Balzac högeligen prisas generellt av socialister fastän han var en ärkekapitalist och girigbuk och dessutom ohederlig, så har Eugène Sue av samma socialister helt glömts bort, fastän han var den förste store rent socialistiske romanförfattaren.

Den franska romantikens höjdpunkt.

Denna höjdpunkt är den bittra och grymma kärlekssagan mellan Alexandre Dumas' odödliga karaktär musketören Athos och den hustru han försökt mörda som är mest känd under namnet Mylady. Dumas skriver sin effektivaste roman "De tre musketörerna" samtidigt som Eugène Sues sensationella roman "Paris mysterier" kommer ut under 1840-talet, vilket årtionde torde betraktas som den franska romantikens kulminering.

Förhållandet mellan den till musketör förklädde greven de la Fere och hans hustru är det mesta som Dumas skriver mellan raderna. Denna konst kunde av de franska romantikerna endast Dumas ibland behärska lika väl som Hugo. Både Athos och Mylady är pseudonymer för deras verkliga namn, som man aldrig egentligen lär känna helt och hållet. Greven de la Feres verkliga förnamn avslöjas aldrig, och Athos är bara ett taget soldatnamn. Mylady har två andra namn: Anne de Bueil och Charlotte Blackson, och bådas äkthet kan man på goda grunder betvivla.

Deras saga är i all korthet som följer. Greve de la Fere är av ädlaste börd, rik och vacker, när han på sitt gods träffar den unga och vackra Anne de Bueil, som hon då heter. Hon är utan förmögenhet och titel, och jämväl offerar han allt för henne, tar henne till äkta och giver henne allt, ty hon är i sanning en förtjusande person, tills hon en dag visar sig som en brottsling vara brännmärkt med den franska liljan, ett straff som endast tillmättes grova brottslingar. Vilken vanära! Grevens hustru, som han offerat allt för, en grov brottsling och fredlös inför lagen! Hela grevens värld faller i ruiner. I förtvivlan och ånger bakbinder han sin hustru och hänger han henne i ett träd, lämnar sedan sitt gods, sitt

namn och sitt liv bakom sig för att ta värvning som menig soldat och glömma sig själv som musketör i konungens tjänst under ständigt sällskap av flaskan.

Efter några år kommer den unge ädlingen D'Artagnan in i hans liv, som han tar sig an som en son. Denne D'Artagnan råkar träffa en viss Mylady som han blir olyckligt kär i. Denna Mylady visar sig vara identisk med Anne de Bueil, som klarat sig från hängningen, gjort karriär, varit gift i England, fått en son och allt och blivit rik änka. Men D'Artagnan råkar förolämpa henne så djupt att det leder till ett krig på liv och död mellan henne å ena sidan och D'Artagnan och sin förre make Athos å den andra. Detta krig är värre än ett soldatkrig. På sin bana lyckas hon få kardinal Richelieu att lova henne D'Artagnans huvud på ett fat om hon själv tar livet av hertigen av Buckingham, vilket hon får gjort bara just därför, och även D'Artagnans trolovade Constance Bonacieux lyckas hon mörda, innan D'Artagnan och Athos tar lagen i egna händer och genomför hennes avrättning utan officiell rättegång.

Mylady är en av de intressantaste kvinnorna i världslitteraturen. Hon kan få vem som helst till att älska henne intill vanvett, hon kan manipulera med männen precis som hon behagar, hennes förförelse av den stackars genomhederlige löjtnant Felton är en psykologisk bragd av Dumas, hon behärskar sina kvinnliga konster så fulländat att till och med kardinalen har förtroende för henne, hon kan dupera vem som helst och till och med läsaren, och allt vad hon gör gör hon blott av egenkärlek för att tillfredsställa sin egen fåfänga. Fastän hon är en så ond brottsling måste läsaren ibland sympatisera med henne, beklaga henne, tycka synd om henne och i varje fall fascineras av henne nästan intill passionens gränser. Man förstår Athos som fallit i denna lockande avgrund och hans sorg däröver och hur det har kostat honom hans liv och hela hans självrespekt. Man förstår även D'Artagnans ohyggliga öde i form av denna kvinna, som tar livet av hans älskade Constance och som visar honom kärleken i en så monstruös form att han i Dumas' senare romaner om honom aldrig gifter sig utan förblir ungtkarl.

Det som Dumas alltid erövrar sina läsare med och alltid skall behålla sina läsare med är hans förförande sinnlighet, och den är aldrig så väl maskerad som i denna roman, som egentligen är hans enda bittra roman. Det är en roman om kärlekens bittra eftersmak. Både Athos och D'Artagnan älskar Mylady och får därigenom sina liv fullständigt förstörda, och det enda de kan göra för att i någon mån reparera situationen är att vara konsekventa, erkänna sina liv vara förstörda, fullfölja sin moraliska bankrutt och, tio man mot en värnlös kvinna, brutalt avrätta henne utan laglig rättegång. Det är nästan som en symbolisk självkastring.

Men vilken passion så länge den varar! Vilken levande kvinna är icke denna livsfarliga Mylady! Sinnligheten återkommer sedan i alla Dumas' mer betydande romaner men med åren i alltmer depraverad form. I "Den sköna grevinnan Pauline" blir erotiken nästan sadistisk-pornografisk, om den ändock förblir en av Dumas' bästa romaner, i "Joseph Balsamo", den bästa av romanerna i den stora Cagliostro-serien, är huvudpersonen övermänsklig i sin makt över kvinnorna genom hypnos, greven av Monte Christo älskar inte men hämnas desto mera passionerat, och i "De båda Dianorna", den bästa av hans romaner i renässans-serien, försummar Dumas varken Maria Stuart, Diana av Poitiers, Katarina av Medici eller något av deras olika kärleksspråk. Man kan fråga sig om någon författare någonsin har skrivit med en sådan passion som Alexandre Dumas med sina 277 volymer, även om han fick hjälp med de flesta av dem. Men hans högsta passion, och det medgav han själv, var den som Athos förgäves försökte mörda och glömma, som gjorde D'Artagnan till ungtkarl för resten av hans liv och som gjorde dem båda till tragiska ödesmärkta mördare som aldrig skulle få frid för nya läsare.

Dumas' yppersta drama.

Dramat om mannen med järnmasken ingår i den tredje delen av musketörtrilogin "Vicomte de Bragelonne" och ospänner kapitel 73-89 och 140 sidor av denna 800-sidorsroman. Trots episodens ringa format är den större än hela romanen.

Den berättar om Ludvig XIV:s tvillingbror, som Aramis hämtar ut ur Bastiljens mörker och sätter in som konung i Ludvig XIV:s ställe medan denne kidnappas och får pröva på hur det är att sitta i Bastiljen. Alla väsentligheter i denna episod har Alexandre Dumas uttryckt mellan raderna.

Ludvig XIV är en inbilsk översittare, ett odrägligt monstrum av småaktighet, världens skrytsammaste narr och äckligaste humbug, som inte drar sig för att låta arresteras sin trognaste tjänare i dennes eget hus när han är där som gäst, medan tjänaren ruinerar sig för att visa kungen sin gästfrihet. Hans tvillingbror Philippe är en ödmjuk filosof som den livslånga fångenskapen och isoleringen gjort till en martyr för politiken. Aramis, i egenskap av biskop och jesuitgeneral, ingriper och byter ut deras ställningar, så att översittaren blir fånge och filosofen blir konung.

För att bevisa sin heder avslöjar Aramis vad han har gjort för den arresterade tjänaren, som har allt att vinna på att översittaren försvinner och filosofen blir en ny blidare konung. Men denne förfördelade synnerligen orättvist behandlade tjänare är så hederlig att han inte kan acceptera utbytet av kungar. I hederlig dumhet in absurdum går han själv till Bastiljen, får översittaren utsläppt och tar med honom tillbaka till sitt hem.

Dramat kulminerar när tvillingbröderna träffas i tjänarens hem. Av en slump råkar de vara likadant klädda. För alla närvarande vid denna scen, D'Artagnan, tjänaren Fouquet, brödernas moder Anna av Österrike och några till, står det fullkomligt klart att båda har lika stor rätt att vara konung. Men översittaren tar initiativet och burar åter in filosofen. Det är D'Artagnan som fäller avgörandet mellan bröderna, emedan han svurit konungsmakten trohet. Därmed faller han. Han borde ögonblickligen i stället ha brutit sin värja och avgått, som Athos gjort vid ett tidigare tillfälle.

Genom att översittaren segrar över filosofen etableras det korrumperade enväldet, och kung Ludvig XIV blir ruttnare än någonsin. Broderns förpassande på livstid till en avlägsen ö med ansiktet dolt av en järnmask som aldrig får avlägsnas är det yttersta justitiemordet, som makten (enväldet) måste genomföra för att förbli vid makt.

Ett starkare angrepp på makten som mänskligt fenomen och blottläggande av dess nödvändiga och fullkomliga korrupktion har sällan presterats inom världslitteraturen. Skildringen av detta justitiemord är det naknaste och minst sinnliga Dumas har skrivit.

Dumas' höjdpunkt och fall.

Det är ingen slump att Dumas låter florentinaren Dantes namn gå igen i sin roman om Edmond Dantès, sjöman från Marseille, sedermera greve av Monte Christo.

Liksom hos Dante är det dominerande draget hos Dantès en överväldigande moralisk överlägsenhet, som fullkomligt kallblodigt kan predika den mest intoleranta vendetta och i rättvisans namn genomföra den utan att darra på manschetten. Dante fördömer ett stort antal stackars människor till evigt helvetesstraff i sitt inferno utan att ge dem något hopp om någon upprättelse någonsin, och på samma sätt driver Dantès sina fiender till mord, självmord och vansinne utan att ge dem någon chans. Detta måste verka stötande för alla litteraturälskare, sådan var inte Shakespeare och inte Homeros, och de drag av humanitet, som får Dante att gråta i helvetet och Dantès till att skona Danglars, räcker inte för att utplåna den avsmak som intoleranslukten avger.

Den väldiga romanen "Greven av Monte Christo" på 1400 sidor, skriven direkt efter "De tre musketörerna", bör dock i rättvisans namn egentligen ses som två skilda romaner. Den första handlar då om sjömannen Edmond Dantès' olycksöde och upprättelse, och den

andra handlar om hans hämnd. Den första skulle omfatta de första 30 kapitlen, och till dessa skulle kapitel 50 utgöra en epilög. Den andra skulle då omfatta de återstående 86 kapitlen. Den första skulle då utgöra höjdpunkten av Dumas' litterära alstring, och den senare skulle inleda hans väg utför som författare.

Ty sällan har en roman inletts med en mera storslagen saga om mänskligt mod, överlevnadsvisdom, storhet, lidande och kraft. Berättelsen om sjömannens orättvisa förpassande i en fängelsehåla utan ljus i 14 år och hans belöning för sitt uthärdande av sitt omänskliga öde är det mest romantiskt storslagna som Dumas har skrivit. Höjdpunkten i denna saga är abbé Farias gestalt, denne vise präst, som vistats ännu längre i fängelset än Dantès, som hånas som en galning emedan han är för vis för att människor kan fatta det, och som för att överleva i fängelsemörkret lärt sig det yttersta mänskliga tålamodet. Dantès lär sig allt av abbé Faria utom detta tålamod. Hade han även lärt sig detta hade han nöjt sig med att vid utkomsten belöna sin forne redare Morrel och dennes familj och låtit skurkarna vara.

Visserligen gör Dumas rätt i att inte låta skurkarna vara, men hämndproblematiken är kinkig. När den stora hämndromanens 86 kapitel börjar, måste varje läsare ledas till döds av bristen på annat än dystert tänkande. Romanen halkar ner i en svacka som Dumas har påtagliga svårigheter med att arbeta den upp ur, och denna ansträngning är i själva verket hans livs största. Han hade aldrig lyckats med den om han inte själv varit besjälad av samma passioner som Edmond. Dantès.

Dumas saknade aldrig avundsmän och fiender så länge han levde, och liksom Balzac var han i synnerhet ständigt förföljd av fordringsägare. Så fort Dumas fick inkomster slösade han bort dem, och med samma ekonomiska frisinne tvekade han aldrig inför att ta nya lån. Han var alltför bekant med den ekonomiska krassheten i bankdirektörers gestalt för att inte göra Dantès' främsta vedersakare till en bankir.

Till den girige kapitalisten sällar Dumas till Dantès' fiender militären och byråkraten, och dessa låter han sedan Dantès så småningom avrätta med en finess och vältalighet utan like. Det intressantaste med hela hämndromanen är att greven av Monte Christo faktiskt aldrig behöver bruka våld eller ens märkas som sina fienders vedersakare. Han innestlar sig i deras familjer som deras välgörare, han tar reda på alla deras svagheter och forna försyndelser, och i deras egen korruption sår han fröet till deras undergång.

Dumas blir själv medveten om sin omänskliga uppgift. Därför låter han Dantès slutligen skona bankiren Danglars, initiativtagaren till Dantès' fall och den fulaste skurken i sammanhanget. Detta är romanens inkonsekvens: Dumas ger upp kampen innan han nått målet. En så ful och girig fisk som Danglars hade förtjänat både den nitiske byråkraten Villeforts vansinne och den tappre förrädaren Fernands självmord. Men Danglars, som startar komplotten mot Dantès, låter Dumas slippa undan med blotta förskräckelsen. Detta är en orättvisa, som tyvärr kröner romanen.

Kan man skylla på den mänskliga faktorn? Ja, men det var Dumas själv som inte orkade hålla på längre. Efter "Greven av Monte Christo" skriver han inte längre själv sina romaner utom undantagsvis, och han sjunker gradvis ner i sitt sinnliga liv, som greven i sin grotta på Monte Christo finner skönast att förgylla med haschisch, lättja och förgätenhet.

Det bör tilläggas, att detta är Dumas' napoleonska roman, liksom "Les Misérables" är Hugos och "La Comédie Humaine" är Balzacs. Utan Napoleons revolutionära storhet som bakgrund vore alla dessa höjdpunkter i den franska romanlitteraturen otänkbara, liksom antagligen hela romantiken hade varit det.

Dumas som ockultist.

Inom det området visade sig Dumas överträffa alla sina franska kolleger. Det är exempelvis intressant att jämföra Balzacs "Jakten på det absoluta" med Dumas' "Den

svarta tulpanen", de två stora franska romaner som berör Flandern. I Balzacs roman kämpar den arme fanatikern Balthasar Claes mot hela sin omvärld och slutligen mot sin egen familj för att åstadkomma det absoluta, som han aldrig uppnår och vars hemlighet dör med honom. I "Den svarta tulpanen" arbetar Cornelius van Baerle lugnt och metodiskt för att få fram sin biologiskt omöjliga svarta tulpan och lyckas utan svårighet, för att sedan erbjuda sig att offra den för sin Rosas skull. För Balzac är det omöjliga fullständigt omöjligt, men för Dumas är allting möjligt. Hans Cagliostro behärskar såväl alkemin, astrologin, hypnosens och evigheten som ingenting, hans Aramis blir med lätthet Europas mäktigaste präst, jesuitgeneral och nästan påve utan att anstränga sig mer än i det lilla, hans greve av Monte Christo får med sin gratis erhållna skatt en ekonomisk makt över världen och mänskorna som verkar absolut, och den anspråkslöse och beskedlige fängelseinternerna Cornelius van Baerle omintetgör naturlagarna utan att bry sig om något annat resultat därav än att få en blomma uppkallad efter sin älskades namn. Balzac skildrar det omöjligas omöjlighet lika övertygande som Dumas visar alltings möjlighet. "Den svarta tulpanen" är en lika fulländad historisk roman som "De tre musketörerna" och faller enbart på det faktum att en helsvart blomma är biologiskt omöjlig. Mera ockult är i så fall den mera berömda "Vargledaren" från 1857, där Dumas gripande avslöjar sin egen tragedi i förklädning av skomakaren Thibauts förvandling från människa till djur. Det är Dumas' eget främlingskap inför aristokratin, etablissemanget, makten och mänskligheten som här skildras med en skakande skärpa i en självbekännelse utan motstycke. Dumas' ockultism är här hans ingående i naturen som maktmedel mot mänskligheten: i en enskild människas allians med naturen mot mänskligheten blir mänskligheten maktlös, men den primitive naturmänniskan förlorar samtidigt sin mänsklighet. Även denna skildring är liksom "Monte Christo" inkonsekvent: ej heller här vågar Dumas ta hela steget ut.

Hans mest realistiska ockulta studie är väl då kanhända "De korsikanska bröderna", där ett säreget tvillingförhållande fullt övertygande i en ögonvittnesskildring visar sig vara fullt övernaturligt men ändå samtidigt fullt naturligt och framför allt mänskligt. Julien tar den duellmördade broderns uppenbarelser som den självklaraste saken i världen, ställer upp som hämnare med en självsäkerhet som är ofattbar, vet till och med var hans fiende kommer att bli träffad i huvudet och utför hela den spöklika duellen som en fullkomligt vardaglig arbetsplikt. Först därefter har han tid med reaktioner. Men i stället för att reflektera det minsta över alla de överväldigande övernaturligheterna i saken faller han på knä och börjar äntligen sörja över sin för länge sedan mördade bror: hans mänskliga sorg är viktigare än alla övernaturligheter i världen, och när han gjort sin plikt och genomfört sin övernaturliga hämnd finns bara det mänskliga kvar. Det övernaturliga är enbart fullt begripligt, övertygande och acceptabelt när det framstår som fullt naturligt och som mest mänskligt.

Vad som sedan hände med greven av Monte Christo.

Edmond Dantès ångrade omsider sin digra hämnd på herrarna Fernand de Morcerf och kunglige prokuratorn Villefort. Han skonade sin värste fiende, den störste skurken Danglars, och nöjde sig i hans fall med att åstadkomma denne krasse kapitalists ruin. Villefort tog han med sig på sitt skepp i hopp om att småningom kunna förlösa den gamle mannen ur hans vansinne, och detta kröntes också omsider med framgång. Men baron Danglars skulle han aldrig ha skonat.

I fortsättningsromanen "Världens herre" sammansvärjer sig Danglars och Villeforts oäkta son Benedetto "Cavalcanti" mot Edmond Dantès för att beröva honom hans liv. De lyckas endast mörda hans späde son med Haydée, och den gräslige Benedetto omkommer själv på kuppen.

Edmond Dantès tolkar kidnappningen och mordet på sin ende son som Guds vedergällning för att Dantès hämnats så mycket. Han skänker bort alla sina rikedomar till Morrels arvingar och andra värdiga personer, och därmed splittras abbé Farias omätliga skatt. Edmond Dantès drar med Haydée själv ut i världen och blir religiös predikant företrädesvis bland Afrikas negrer och Australiens straffångar.

I den följande fortsättningsromanen "Miljonbruden" är Edmond Dantès en gammal man som indrages i det amerikanska inbördeskriget. Han får träffa president Lincoln men lyckas inte förhindra mordet på denne fastän han försöker, han stödjer sedan den franskvänliga buonapartisten kejsar Maximilien av Mexico men lyckas inte heller förhindra dennes nederlag och fall 1867, i vilket Edmond Dantès själv dukar under för en terrorist.

Det är i stort sett innehållet i de båda fortsättningsromanerna på "Greven av Monte Christo". Liksom med "De tre musketörerna" kunde Dumas med "Greven av Monte Christo" inte låta bli att utnyttja romanämnet tills alla huvudpersonerna var definitivt döda och begravna, och liksom fortsättningsromanerna på "De tre musketörerna" är även uppföljelserna till "Greven" utdragna och trista tillställningar. Den enda karaktären i "Världens herre" och "Miljonbruden" som upprätthåller läsarens intresse är greven själv, som förekommer mindre och mindre ju längre romanerna håller på. I "Världens herre" nämns visserligen Mercédès, men vi får aldrig möta henne, och ej heller får vi i "Miljonbruden" veta vad det blev av Haydée. Det enda försvaret för "Grevens" båda fortsättningsromaners urvattnade träsmak är egentligen det att det inte är Dumas som gjort sig skyldig till dem. De bär även upphovsnamnet Mützelburg, och sannolikt skrev Dumas själv endast de fåtaliga kapitel vari Edmond Dantès trots allt deltar i handlingen.

Anmärkningsvärt är dock förekomsten av John Wilkes Booth, Lincolns mördare, i "Miljonbruden" och karakteriseringen av denne man före mordet. Utan att ana det har kanske Dumas löst alla mysterierna omkring Booths förhävanden omkring mordet med att namngiva Booths bästa vän: krigsministerns son unge herr Stanton. Dumas excellerade städse i att förklara statshemligheter på ett sätt som inte kunde motbevisas och med uppgifter som inte heller kunde bevisas.

Vi har dragit paralleller mellan Victor Hugos Jean Valjean och Dostojevskij. Eftersom vi gjort detta måste vi även dra parallellen mellan greven Edmond Dantès av Monte Christo och greven Leo Tolstoj av Ryssland.

Även greve Leo Tolstoj har gränslösa rikedomar till sitt förfogande när han skriver sina tre stora hämndromaner mot kejsar Napoleon, kejsar Nikolaj I och kejsardömet över huvud taget "Krig och fred", "Anna Karenina" och "Uppståndelse". Liksom Edmond Dantès blir även Leo Tolstoj ångerfull med åren, gör sig av med sina rikedomar och blir en generös religiös predikant. Och liksom Edmond Dantès' värld slutligen slås i spillror av krassa terrorister blir även till slut Leo Tolstojs aristokratiska värld jämnad med marken genom bolsjevikernas våld, fanatism och intolerans.

Samtidigt finner vi det gemensamma draget hos Edmond Dantès och Leo Tolstoj av aristokratisk överlägsenhet, vilket de båda maximalt utnyttjar. Båda saknar skrupler. Dantès drar sig inte för några medel i sin åstundan av hämnd, och lika tveklöst predikar Leo Tolstoj inför hela världen mord på tsaren. Ändamålet helgar medlen såväl för den orientaliske greven av Monte Christo som för den ryske greven Tolstoj, som inspirerar både Lenin och Gandhi till deras revolutioner utom många andra. Edmond Dantès är lika intrigant i Dumas' tre romaner om honom som Tolstoj är det i verkligheten. Man kan se romanerna om greven av Monte Christo som en studie i hur den etablerade ondskan tänker, intrigerar och arbetar, och detta ökända Monte Christo-mönster kan man sedan med förfäran igenkänna i alla diktaturers och odemokratiska rörelsers manifesteringar: stalinismen, den sicilianska maffian, KGB, CIA, Ku Klux Klan, PLO, nationalsocialismen, fascismen, – alla. Och detta är väl de tre Monte Christo-romanernas mest oförgängliga förtjänst, som man endast kan varsebli om man läser dem mellan raderna.

Victor Hugos blottläggande av den fullkomliga skurken.

Och likväl är alla skurkarna i "Greven av Monte Christo" och dess fortsättningsromaner, Edmond Dantès' alla dolska intriger i olika förklädnader, Benedetto "Cavalcantis" förfärliga ondska, John Wilkes Booths och Ralph Pettows förfärliga destruktiva beräkningar ingenting mot det enda ögonblick i Hugos andra Guernseyroman "Havets arbetare" i vilket den förträfflige hedersknyffeln kapten Clubin helt plötsligt visar sig ha bedragit hela mänskligheten.

Det är ett av de stora ögonblicken i världslitteraturen. Denne fåmälde, genomhederlige och högt respekterade änklings till kapten har med möda skapat sig en suverän ställning som den oförvitliga ärligheten själv, när han bestjäl boven Rantaine på 75,000 francs, som denne förskingrat från deras gemensamme välgörare och arbetsgivare, under sken av att vilja återböda kapitalet till dess rättmätiga ägare, och därefter sätter engelska kanalens första ångfartyg på grund i ett försök att själv rymma med pengarna. Och han lyckas. Det fulländade brottet går hem. En svår havsdimma, en försupen rorsman som hemligen tillsmusslas en extra flaska cognac, och saken är klar: med dimmans och styrmannens vinglighets hjälp lyckas den skicklige kapten Clubin sätta engelska kanalens stoltaste fartyg på grund. Han ser noga till att alla passagerarna räddas i livbåt men stannar själv högtidligen kvar med den officiella föresatsen att vilja gå under med fartyget. Passagerarna lämnar honom med beundran. Därpå följer demaskeringen.

Läsaren har anat intet ont om denne kapten. Han har verkat hemlighetsfull genom sina underhandlingar med smugglare, sin tystnad, sitt gåtfulla intrigerande, sin plötsliga brist på punktlighet och smusslandet med flaskan, men det är omöjligt för läsaren att gissa sig till Clubins verkliga avgrundsavsikter förrän när han själv avslöjar sig inför havet, universum och evigheten då han står ensam kvar på sitt skepp triumferande i sin skadeglädje över att ha lyckats med det perfekta brottet. Man kan svårligen föreställa sig en värre brottsling. Under sken av total moralisk oantastlighet har han lyckats ruinera sin arbetsgivare och välgörare och förstöra dennes livsverk ångbåten "Durande" och det genom den snillrikaste och mest infernaliskt fördolda beräkning. En skurk som lyckas få alla till att tro och önska endast gott om sig – det är den yttersta dubbelmoralen, det yttersta bedrägeriet och hos Victor Hugo ett psykologiskt mästerverk utan motstycke.

Samtidigt döljer denna skurkaktighetsglädje utan gränser en fruktansvärd självbekännelse. Vi har redan sett hur slutet av "Les Misérables" är påtagligt självbiografiskt – samtidigt som Hugo skriver så gripande om hur Jean Valjean överges av de sina blir Hugo övergiven av de sina. I "Havets arbetare" tar Hugo ut de yttersta konsekvenserna av denna övergivenhet.

På många sätt är denna roman Hugos märkligaste. Den är lika kärv och koncentrerad som "Notre Dame de Paris" och "Les Misérables" är vidlyftiga in absurdum, den är lika renons på dialoger som alla hans övriga romaner svämmas över av sådana, Gilliatt är kanske världslitteraturens tystaste hjälte, tystnaden genompyr hela romanen och liksom fyller den med andakt, men det är icke en religiös andakt. Romanens kanske vidrigaste scen är när den gamle prästen tröstar den ruinerade redaren med att citera alla Bibelns omänskligaste ställen och föreslå att han investerar nya pengar i tsarens makt och Amerikas neger-slaveri i stället för i onyttiga maskiner – aldrig har Hugo drivit så elakt med den etablerade religionen som här. Nej, den tystnadens andlösa andakt som genompyr romanen är inför havet, den oberäknliga naturen, dess grymma nycker, dess utsägliga skräck och den totala ensamhet som ägnandet åt den inger.

Hugo tar här upp kampen med ensamheten. Gilliatt lever ensam, arbetar ensam och utför sitt omöjliga arbete på engelska kanalens ensamaste skär – inget annat land synes därifrån. Borta är Hugos familj, han får äntligen vara fullkomligt i fred för alla mänskliga intriger och lågheter, och hans omåttliga fröjd däröver är den samma som Clubins. Men det finns inget värre brott mot mänskligheten och mot ansvarigheten för dess välfärd än

att som Clubin säga hela mänskligheten mitt i ansiktet: "Du är en idiot!" Det vet Hugo, och därför gör han Clubin i dennes totala fröjd över att ha lyckats lura bort alla andra till en fulländad skurk. Om Hugo inte hade gjort Clubin till brottsling i dennes glädje över ensamheten hade Hugo själv varit brottslig.

Men glädjen är kort. Efter den totala glädjen över befrielsen och ensamheten följer bekantskapen med dess avgrund. Denna går den brottslige Clubin under i, medan den rene Gilliatt allenast är förmögen att ta upp kampen med den. Hans kamp är kanske det mest heroiska i världslitteraturen och kan endast jämföras med Robinson Crusoes. Han vinner kampen på grund av renheten i sin kärlek för den okynniga Déruchette. Men Hugo själv är icke lika ren i sin egen kärlek. Därför och endast därför kan han icke låta Gilliatt, sin renaste, hårdast utmejslade och mest gigantiska naturskapelse, få segra över Hugos egen svaghet för kvinnor.

Romantikens urkraft och den goda egoismen.

På ett sätt är "Havets arbetare" Hugos mest centrala verk: det är den roman i vilken han kommer närmast verkligheten. Den skildrade miljön är Guernsey, som Hugo redan bebott i 15 år när han skriver romanen, vars varje sten och klyfta han redan känner, vars misstroga och vidskepliga urbefolkning han redan gått till botten med, och vars havsarbeters hårda liv han under 15 år ingående studerat. Romanen är lika naturnära som Shakespeares höjdpunkt "Kung Lear", och en sådan titanisk förtrogenhet med naturens mest fasaväckande vildhet kan man bara uppnå genom ensamhet och isolering.

Gilliatt är en ensam och isolerad människa. Bara därför kan han klara av strapatserna ute på det fientliga skäret i havet. Höjdpunkten i romanen är kanske hans dust med den stora stormen. Det är romanens längsta kapitel. Och höjdpunkten i denna episod är kanske den mäktiga introduktionen, där alla havets vindar presenteras, "en uppgift som till och med Homeros hade baxnat inför". Varje vind över hela världen som har sin speciella egenskap, från brännande ökenvindar till arktiska spjutspetsstormar, får sitt speciella utrymme, och här skönjer man hela vidden av Hugos universalism. Det är som om han själv flyger med i alla dessa vindar över hela världen, stormar med dem, snöar, regnar, haglar, bränner med dem och njuter av deras eviga rörelse.

Och så har vi Gilliatts arbete. Det är det vanvettigaste och storslagnaste arbete man kan tänka sig. Han beger sig ut till ett ensamt skär för att bärga maskinen i ett strandat ångfartyg, och detta ångfartyg ligger inkilat mellan klipporna och plockas gradvis sönder av havet. Dag och natt arbetar han med bärgningen, kämpar mot engelska kanalens värsta stormar, mot kyla, mygg, feber och svält, och klarar av alltsammans.

Hur kan man skriva en sådan roman? Det är något Michelangeloeiskt över detta epos över den övermänskliga ansträngningen. Det är något av samma frosseri över att lyckas med det ogörliga både i de gigantiska freskerna i Sixtinska kapellet och i Gilliatts djuriska liv ute på skäret i kamp mot hela universum för att hemföra en mänsklig fåfånga. Och det är något av samma glädje och triumf både i Sixtinska kapellets sista fresk (de saligas dans kring pelaren) som i Gilliatts slutliga hembärande av sin uppgift.

Michelangelo har ofta jämförts med Beethoven: det är samma övermänsklighet i bådadas liv och verk. Beethoven har ofta anförts som den romantiska musikens upphovsman: hos honom uppstår för första gången det dynamiskt oformliga i musiken. Scott och Napoleon är hans jämnåriga inom romanens och politikens värld, men Scott är bara romantikens början, och Napoleon förstör sin romantiska gloria med att göra sig till kejsare.

Vad är romantiken? Den är ett frossande i det oerhörda. Det är Napoleons egyptiska fälttåg och hans marsch över Alperna, det är Beethovens Eroica och Appassionata, det är Géricaults stora målning "Medusas flotte" full av hav, storm och döende människor, det är slottet Torquilstones undergång i "Ivanhoe", det är Athos' öde och Myladays avrättning,

det är Leopardis frossande i döden och Lord Byrons martyrdöd i Grekland, det är Frankenstein och Hoffmanns Djävulselixir, och framför allt är det ett stormande känslösvall, som i Werthers lidanden, Ossians sånger och konung Lears galenskap. På något sätt har Hugo lyckats komprimera alla dessa romantikens demoner och givit deras urkraft en gemensam och fast form i "Havets arbetare".

Denna form är romanens massiva ödslighet. Denna ödslighet är Gilliatts övermänskliga arbete i ensamhet. Denna ensamhet är en egoism.

Vi har redan sagt, att Gilliatt icke kunde ha gått i land med sitt arbete om han icke varit ensam och isolerad. Clubin är rebellen mot mänskligheten, som i total egoism kastar sig ut i ensamheten med triumferande skadeglädje och en spottloska mitt i ansiktet på allt civiliserat samarbete. Gilliatt är den som vänder denna egoism till godo.

Hans egoism är större än Clubins, då han tar på sig en mycket tyngre börda och en mycket större ensamhet. Clubin trotsar bara samhället, men Gilliatt trotsar hela universum i sin kamp mot själva naturen. Båtmaskineriet är ett onaturligt vidunder som väcker alla naturliga människors förargelse på öarna, som inte vill veta av utveckling, exploatering, progressivitet och miljöförstöring. För att rädda detta absurda båtmaskineri kämpar Gilliatt ensam mot havet, stormen och alla naturlagar. Och vad räddar han genom att rädda maskinen? Bara den mänskliga fåfängan.

Detta är romantikens egoistiska urkraft: en kamp för fåfängans rätt att få existera. Allt är fåfängligt, det visste redan Salomo, och likväl är mänsklighetens största förtjänster insatser för denna mänskliga fåfänga. Endast av fåfänga bad påvarna Michelangelo måla ett tak, endast av fåfänga lät Beethoven spränga sina åhörarens trumhinnor med sina eruptiva symfonier, endast av fåfänga dog Byron för Grekland, och endast av fåfänga genomförde Napoleon 1800-talets mest gigantiska tragedi fälltåget mot Ryssland 1812. Men vilken sublim fåfänga! Hur sublim blir icke fåfängan när den som hårdast kämpar för att få vara fåfäng!

Men de största mänskliga fåfänga ansträngningarna har varit de ensammaste. Michelangelo fullbordade ensam det Sixtinska kapellet och introducerade därmed Barocken, som varade i 100 överdådiga år. Beethoven var döv när han skrev sina största och sista verk och därmed introducerade 1800-talsromantiken i musiken, vars överdåd även det varade i 100 år. Man kan knappast bli ensammare än som döv.

Hugo skrev romanen "Havets arbetare" ensam på klippan Guernsey i engelska kanalen, en roman som handlar om ensamhetens kamp mot ensamheten, den svåraste av alla kamper. Det är den omfångsmässigt minsta av hans stora romaner men innehållsmässigt kanske den största. Det är hans och kanske världslitteraturens storslagnaste monument över den mänskliga fåfängan, och denna fåfänga är en egoism, men genom Gilliatt visar Hugo, att ju ensammare den egoistiska fåfängan är, desto skönare, storslagnare och mera uppbygglig kan den vara.

Den yttersta avgrunden.

Victor Hugos liv och verk är rikt på avgrunder, men den totalaste av dem alla torde slutet på denna roman vara. När Gilliatt kommer hem efter att under månader ha kämpat ensam med havet för att bärga en maskin, ett omöjligt arbete vars enda lön och enda motiv hade varit vinnandet av Déruchette, så är det första han får uppleva bland människor i land hur hans älskade Déruchette ger sig åt en annan. Resten av denna avgrund är skriven helt mellan raderna. Endast på ett ställe lyckas man skymta den i blyxtbelysning: "I Gilliatts ihåliga blick var det natt." Alla Gilliatts lidanden och prövningar skildras i minsta detalj, men denna, den sista och yttersta, vågar Hugo aldrig själv träda in i. Man lämnas ensam med blotta aningen om något som övergår det allra värsta.

Alla sina provningar klarar Gilliatt av men icke denna. Vad som sedan följer är den yttersta självupppoffringen, en försakelse som överträffar alla Jean Valjeans. Gilliatt är ung, har framtiden för sig, kan bli rik som kapten på den nya "Durande" och kan fortfarande gifta sig med Déruchette. Men han älskar henne för mycket, och han har sett att hon älskar en annan. Därför avstår han henne åt den andre och gör dem båda lyckliga, och när de rest bort tillsammans begår han självmord.

Den hemskaste scenen därvidlag är återigen en prästerlig scen. Den som Déruchette älskar och blivit förförd av är en ung präst som plötsligt blivit rik genom arv. Denne gissar sig till det förräderi som det innebär att acceptera Déruchette som maka från Gilliatts hand, men han säger inget och accepterar henne som en nästan brottslig gåva. Prästen är villig att ta henne från Gilliatt med våld, men Gilliatt älskar henne för mycket för att kunna ta henne med våld. Han uppoffrar henne, vilket är en svårare kärlekshandling än alla konkreta sådana i världen. Och han klarar icke av det.

Man frågar sig vad konsekvenserna av hans bortgång blir. Allt detta är skrivet mellan raderna. Förmodligen får Déruchette som mognare kvinna ett tämligen dåligt samvete, och hennes äktenskap med prästen blir kanske föga lyckligt. Man kan tänka sig mess Lethierrys raseri när han får veta att hans brorsdotter försakat den genompräktige Gilliatt och i stället ränt iväg med en förhatlig prästrock – det enda som han någonsin förbjudit sin brorsdotter att göra. Förmodligen blir hon arvlös och prästen bannlyst från hans hem, och där sitter sedan Lethierry ensam på sin ö med sin maskin, sina rikedomar, sin utveckling, progressivitet, exploatering och miljöförstöring. Sålunda skulle Gilliatts självmord bli en hämnd på mänskligheten som gör alla lika olyckliga som han själv.

Kvar blir till slut bara havet, som är romanens sista ord. Gilliatt har besegrat havet, naturen, stormen och universum blott för att bli besegrad av ödet, och det nederlaget är så totalt, att han då lika gärna kan ge havet, naturen, stormen och universum vad som är kvar av honom, som bara är bitterhet över att ha nödgats kämpa så hårt bara för att få bli spottad i ansiktet.

Vilket hån ligger icke förborgat i denna tragedi, vilket hån mot allt vad mänskligt är och i synnerhet mot kvinnan och äktenskapet! Det är den yttersta konsekvensen av Clubins triumferande ensamhets skadeglädje, det är ett avståndstagande från all civiliserad strävan, familjeliv, karriär, rikedom och trygghet, för att i stället föredraga döden och havet. Gilliatts tystnad säger till mänskligheten: "Ni har bedragit mig! Ni har bedragit naturen och Gud! Förbannade vare ni därför!" Och som en Coriolanus, som först kämpat för mänskligheten mot havet, överger han mänskligheten och överlämnar han sig åt havet, men med en överlägsen moral: han ger fan i mänskligheten genom en till det yttre god gärning. Han tar avstånd från all mänsklig fåfänga över huvud, han låter prästen och den okynniga Déruchette förenas i ett fåfängt äktenskap, han ger dem det jordiska paradiset de åtrår och vänder dem ryggen. Själv avstår han frivilligt från både Gud och paradiset för att uppgå i naturen och havet.

Det är en moralisk överlägsenhet som är bitter i sin ädelhet. Hugo menar att energin är moralisk och icke fysisk. Denna Gilliatts överlägsna naturmoral besegrar havet, naturen, stormarna och universum men krossas av Déruchettes obetänksamhet, ungdomliga lättsinne och kvinnliga flärd, som inte förstår någonting. När hon skriver Gilliatts namn i snön tänker hon inte på honom, när hon ler mot honom leker hon med honom, när hon ger ett löfte håller hon det inte, när Gilliatt har förtjänat henne svimmar hon av skräck, och inför prästen kallar hon Gilliatt "den där rysliga människan". Och denna normala kvinna har Gilliatt älskat och nästan offrat livet för. Då var han lyckligare ensam på skäret med vrak, lik och svält som enda sällskap utom havet.

Då ger han sig hellre åt havet än åt kvinnan. Vilken stolthet! Och vilken bitterhet.

Därefter skriver Hugo "L'homme qui rit", genom vilken roman han låter den mänskliga bitterheten spränga alla gränser.

Men låt oss återvända till sökandet efter romantikens innersta väsen. Vi har sett att Napoleons karriär haft utomordentlig betydelse för hela romantiken. Men Napoleon hade varit intet utan den franska revolutionen.

Låt oss en aning navigera på det hav av passioner som förde Napoleon till makten. Den franska revolutionens stormflod släpptes loss 1789, men dess högsta passionsmätt nåddes 1793, när den urartade i skräckvälde. Dumas har skrivit en stor roman om 1793, och Hugos sista roman heter 1793. Det är dessa båda romaner vi nu skall pejla i ett försök att nå den franska romantikens innersta väsen.

De två största revolutionsromanerna.

"Den siste kavaljeren" ("Le Chevalier de Maison-Rouge") är en av dessa Dumas' underbara tidiga romaner som med sin livlighet, sitt goda humör och sina levande gestalter förtjänar en solklar plats bland de evigt givande romanerna. Samtidigt är det kanske Dumas' mest avancerade roman vad beträffar utvecklad polyfoni och framför allt hans mest påtagliga ödesroman.

Huvudpersonen är icke adelsmannen kavaljeren av Maison-Rouge, som varje gång han uppträder visar sig i ny gestalt och förklädnad. Visserligen hör detta till romantikens karakteristika: Proteusgestalten, som redan Scott introducerar genom kungens många förklädnader i "The Lady of the Lake" och alla de olika personernas olika förklädnader i "Ivanhoe". Redan Shakespeare excellerade i att förkläda sina huvudpersoner och därmed förvillade publiken och komplicera intrigerna. Nej, romantikens Proteusgestalt är blott en yttlig teknik och är icke 1800-tals-romantikens innersta väsen.

Huvudpersonen är i stället den perfekta revolutionären Maurice Lindey, som kommer på fall genom det romanens huvudtema som äktenskapsbrottet utgör. Maurice är ett fullständigt barn av sin tid, han är 1789 års franska republiks hjälte, han är hyllad och ytterst populär, och han har fått flera hedersutmärkelser i revolutionens tjänst framför allt genom sin omutlighet och genomhederlighet: han är moraliskt helt utan fläck, tills han blir kär i den vackra Geneviève, vars hela liv och strävan går ut på att sabotera revolutionen, vilket Maurice är oskyldigt okunnig om.

Han kan dock icke alltid förbli okunnig därom, och när han äntligen får veta det uppstår romanens stora peripeti och Maurices stora kris. Han tvingas välja mellan politiken och kärleken, han tvingas att antingen avstå från den revolutionära karriären eller från Geneviève, och han väljer att behålla Geneviève, sin kärlek, och strunta i allt annat. Det hade gått väl, de hade lyckats fly, om inte Genevièves man mycket olämpligt hade uppenbarat sig och krävt sin hustru tillbaka och därtill hämnd för äktenskapsbrottet.

Denne man är en rojalist och har tillsammans med sin fru och kavaljeren av Maison-Rouge energiskt arbetat för Marie Antoinettes befrielse. Maurice har inför sina egna komprometterat sig med att (ovetandes) hjälpa rojalisterna, och nu tvingas han dessutom till öppen fiendtlighet mot sin älskade Genevièves parti. Gradvis snärjs han in i det politiska nätet genom att han har en fot i vardera lägret och inte lyckas befria någon av dem från något av dem, och till slut hamnar han tillsammans med alla andra under giljotinen.

En enda överlever denna Dumas' största tragedi, och det är skomakaren Simon, förtryckaren och misshandlaren av Marie Antoinettes son Ludvig XVII, ett vidunder av barbari och råhet, omänsklig och fullkomligt obildad. Sista ordet i romanen har Maurices gode vän Lorin, Dumas' kanske underbaraste romankaraktär, en poetisk skämtare, som aldrig förlorar sitt goda humör.

När han till slut förs under bilan tillsammans med Maurice är hans sista ord: "Leve Simon, som förde oss alla samman!" Den yttersta oskulden och godheten hyllar den yttersta ondskan. Det är samma sublimitet som Jesu ord på korset: "Förlåt dem, ty de veta icke vad de göra." Men Maurices, Lorins och Genevièves offerdöd under giljotinen är en

leende triumf och ett inträde i friheten och icke något lidande. Maurice har med glädje försakat politiken, karriären och framtiden för kärleken, och när Maurice, Lorin och Geneviève står på schavotten är de friare och gladare än någon enda medlem av den skrämmande pöbel, det fanatiska samhälle och den världsliga ordning som avrättar dem. För dem är döden en befrielse. Lorin hyllar Simon, Maurice och Geneviève hyllar döden, för att få vara fria och lyckliga. Det är ett försakande av allt för att få behålla den individuella integriteten. Hela världen är ingenting mot en enda människas själ.

Det är den verkliga revolutionen. Somliga menar att romantiken börjar redan med Sturm und Drang, andra menar att den börjar med Goethes resa i Italien strax före franska revolutionen, men den verkliga revolutionen och det definitiva dynamiska genombrottet för ett nytt sätt att tänka som trotsar de flesta människors förstånd äger rum först 1793 i Frankrike, när en entusiastisk republik skenar i väg åt helvete och går till ofattbara ytterligheter, när tiotusentals människor låter sig offentligt avrättas inför tallösa folksamlingar bara för sin personliga integritets skull. De offrade aristokraterna säger: "Vi vägrar ha någon del i er låghet," och därför retar de allt gement folk till blodtörstigt ursinne. Samtidigt föds William Blakes bisarra poesi som bryter med alla traditioner, och samtidigt börjar en Beethoven demonstrera en ny halsbrytande musik. Hela tillvaron och särskilt dess ledande andar blir i denna tid kontroversiell och kommer i strid med sig själv. Det finns ingen plats för en Mozart eller en Marie Antoinette med deras söta rokokostötsliskiga lekar och barnsliga koketterier. I stället är det dunder och brak, blod och våld, Napoleon och Beethoven, världsrevolution och världskrig. Detta är romantiken: en anspänning av alla själsliga krafter och ett högt förakt för alla materiella fakta. Shelley förnekar Gud och seglar bort sig på sjön drunknande ensam medan hans fru skriver "Frankenstein". Detta är romantik: det totala uppgåendet i det egensinniga i gudomlig förvissning om att det är rätt och att hela världen har fel. Dårskapen slår igenom och överskrider alla moraliska och politiska gränser i en omåttlighet utan like. Men det är icke omåttlighet för omåttlighetens skull, utan det är dårskapens omåttlighet i förvissning om att denna dårskaps omåttlighet är det enda riktiga.

Inför "Le Chevalier de Maison-Rouge" och "1793" förbleknar både Dickens' enda historiska roman "Två städer" och även Carlyles "Den franska revolutionen", ty båda dessa franska revolutionsromaner är fullkomligt äkta och djupt kända i sina upphovsmäns hjärtan. Både Dumas och Hugo, liksom Balzac och Eugène Sue, är barn av revolutionen och har sugit in den med modersmjölken. Samtidigt som de måste ta avstånd från revolutionens ytterligheter kan de dock inte ta avstånd från revolutionen, ty den var dock romantisk. Det förekom utomordentligt vackra och betagande kärleks- och uppbyggelseskeenden i den franska revolutionens skugga, som kan betaga studenter av historien än idag, medan den ryska revolutionen var enbart inhuman i jämförelse därmed. Om den franska revolutionen kan jämföras med ett äktenskapsbrott, så var i så fall den ryska revolutionen en våldtäkt – den ryska resulterade varken i någon romantik, någon Napoleon eller någon Beethoven.

Vi överskrider här den litterära ramen, men det är viktigt att man härvidlag förstår den franska revolutionens litterära betydelse för hela världen. André Chenier var bara den första – Camille Desmoulins, Byron, Shelley, Keats, Leopardi, Stagnelius, Heine, Sandor Petöfi, Adam Mickiewicz, Alexander Pusjkin, Lermontov – alla världens mest framstående romantiska poeter var barn av den franska revolutionen.

Den största förtjänsten i Dumas' roman är att han påvisar både den revolutionära och den rojalistiska sidans för- och nackdelar. Han sympatiserar med befrielseförsöken av Marie Antoinette men tar avstånd från deras ledare den grymme och kallt beräknande Dixmer; romanens hjälte är den genompräktige och genomhederlige ultrarevolutionären Maurice Lindey, men den lika revolutionstrogne skomakaren Simon är romanens värsta monster. Varje fransman måste i sitt innersta år 1793 ha sympatiserat både med revolutionen och med Marie Antoinette – en dubbelhet utan gränser, ett problem utan lösning och en inre konflikt som bara kunde lösas med våld.

Låt oss nu se hur den sjuttioårige Hugo slutligen gick till rätta med romantikens konvulsiviska och kataklysmatiska förlossning. Han var den mesta romantikern av alla – han borde ha kunnat åskådliggöra romantikens hjärtas innersta kammare.

Till det yttre är "1793" Hugos ytligaste berättelse men samtidigt hans mest spännande. I själva verket är denna roman hans yppersta drama – han har här på sin sena ålderdom i romanformens maskering betalat sin yttersta tribut till dramat som konstform.

I motsats till alla hans tidigare romaner hänger här allt på dialogen medan både epiken och lyriken kommer i bakgrunden och nästan försvinner. I stället är dramats personer monumentalt storslagna i sina karaktärer, idéer och handlingar.

Den mest iögonfallande är aristokraten markis de Lantenac, en 80-årig atletisk reaktionär, som sätter igång kontrarevolutionen i landsbygden mot stadsrevolutionen i Paris. Han är romanens massivt imponerande ryggrad och den som leder hela händelseutvecklingen med en kylig överlägsenhet som är förkrossande i sin självsäkerhet. Vad han säger till sin yngre släkting säger han i själva verket till hela världen: "Kanske vet ni inte längre vad en adelsman är. Se på mig. Jag är en sådan. Det är en kuriositet. Den tror på Gud, den tror på traditionen, den tror på familjen, den tror på sina förfäder, den tror på sin faders exempel, på trohet och lojalitet, plikten mot överheten, respekten för nedärvda lagar, dygden och rättvisan." Markis de Lantenac är revolutionens fiende, historiens ryggrad, engelsmännens allierade, den envisa och konservativa reaktionen och den slutgiltiga segraren – det är hans sak som slutligen besegrar Napoleon och den första franska republiken. Markis de Lantenac är Historien.

Hans brorson Gouvain är revolutionens idealistiske representant, som lever för revolutionens utopiska godhet. Han är svärmaren och drömmaren, som slutligen krossas av giljotinens verklighet.

Hand i hand med honom går hans lärare prästen Cimourdain, som från att ha tillhört den katolska dogmen övergått till den revolutionära dogmen – han representerar den revolutionära maktfullkomligheten, som måste leda till Robespierre, diktatur och giljotinen och som slutligen måste förintna sig själv.

Sergeant Radoub är dramats kanske enda sympatiska karaktär utom Gouvain. Han lever också för revolutionen men är dess själva passion, rörelse och liv. Han riskerar livet för det han tror på, han räddar livet på den fiende som han anser förtjänar det, och när någon orättvisa begås vill han hellre dö själv än se andra lida för den. Han är revolutionens energi och entusiasm.

Slutligen har vi barnen och deras moder i en viktig biroll. De är det lidande okunniga vanliga folket, som alltid blir historiens offer och alltid är lika vanmäktiga i sin oskuld. I barnens infantila förstörelse av en biblioteksbok återspeglas hela revolutionen i en kuslig liknelse: "Att riva sönder historien, legender, vetenskaper, mirakler, vare sig sanna eller falska, kyrkans latin, vidskepelser, fanatismer och mysterier, att förstöra en hel religion från början till slut vore ett verk för tre jättar," (Marat, Danton och Robespierre,) "men de tre barnen genomförde det. Timmar gick åt till arbetet, men de nådde slutet; ingenting återstod av boken om den helige Bartolomeus." På samma sätt var det inte revolutionens ledare som åstadkom revolutionen, utan det var hela folket i sin okunnighet, brist på bildning och fullständiga omedvetenhet om de idéers kraft som satte dem i rörelse.

"De var andar som var blivna offer för vinden.

Men det var en vind som gjorde under. Att vara medlem av Konventet var att vara en våg i oceanen. Detta var sant även om de största där. Tvångets kraft kom från ovan. Det fanns en Vilja i Konventet som tillhörde alla och dock icke en enda. Denna Vilja var en Idé, en oblidkelig och måttlös idé, som svepte från Himmelens översta fäste ner i mörkret. Vi kalla detta Revolutionen. När denna idé passerade slog den ner den ena och upplyfte den andra, den slog den ene till skum och krossade den andre mot klipporna. Denna idé visste vad den ville och drev virvelstormen framför sig. Att härleda Revolutionen till människors kraft är som att härleda tidvattnet till vattnets vågor."

Hugo visste alltid vad han talade om när han talade om havet och dess krafter.

Bokens yppersta kapitel är kanske just den långa beskrivningen av Konventet med Marat, Danton och Robespierre i spetsen, hur det arbetade, hur de tänkte, hur tiden rasade fram under detta år 1793 och drog alla med sig i kataklysmen i en universell intensitet utan like.

Därvid kom den franska revolutionens omänskligheter fram i dagen. Och det är vad detta drama handlar om.

Både markis de Lantenac och Cimourdain är fullkomligt omänskliga. De måste vara det, ty tiden är sådan. Endast Gauvain visar någon mänsklighet när han vågar kritisera sin egen sak

"Jag anklagar ingen. För mig är Revolutionens innersta kärna ansvarslöshet. Ingen är oskyldig, ingen är skyldig. Ludvig XVI är ett får som kastats in till lejonen. Han vill fly, han försöker fly, han försöker försvara sig; han skulle bitas om han kunde. Men man blir inte lejon för att man vill det. Hans absurditet tolkas som ett brott. Detta arga får visar sina tänder. "Förrädare!" ryter lejonen och äter upp det. Och när det är gjort slåss de sedan sinsemellan."

Men i sin mänsklighet är Gauvain svag gentemot den nödvändiga omänskligheten, och Gauvain är för svag för att kunna göra uppror däremot. Trotset mot omänskligheten kommer i stället från ett helt annat oväntat håll.

Markis de Lantenac är den mest omänskliga av alla. Han predikar krig och våld och störtar hela norra Frankrike in i ett brinnande inbördeskrig och tvekar inte inför att offra kvinnor och barn. Han är omänskligheten själv och är ensam värre än hela revolutionen.

Men till slut innesluts han i en borg tillsammans med sina 18 närmaste hejdukar och tre små barn som gisslan. De vill ge sig mot fritt återtag. Revolutionärerna kräver villkorlös kapitulering. Lantenac svarar då att de tre barnen i gisslan skall dö i så fall. Revolutionärerna är villiga att låta dem dö. Striden börjar, och den siste som stupar i borgen sätter den i brand så att de inlåsta barnen skall brinna inne.

Markisen har då redan klarat sig och är på fri flykt när han möter barnens moder. Då uppstår dramats överraskande vändning: han går ensam tillbaka till den brinnande borgen och räddar barnen. Sedan han räddat dem som en hjälte blir han revolutionärernas fånge som måste avrättas. Han bugar sig artigt för revolutionärerna, tackar dem för den äran och ser lugnt fram emot döden väl medveten om att hans moraliska seger är total.

Han har ensam gått emot och övervunnit hela den omänsklighet som utmärker år 1793 kanske mera än något annat år. Han hyllas därför av sergeant Radoub medan dock prästen Cimourdain icke menar sig kunna avstå från att genomföra avrättningen.

Men den gamle har gett impulsen, och hans brorson Gauvain följer hans exempel. Även denne trotsar omänskligheten och låter sin gamle farbror rymma.

I denna intrig ligger hela romantikens innersta väsen: i upproret mot omänskligheten. Den börjar med Schillers uppror mot militarismen och Goethes flykt till Italien, den fortsätter med 1789 års revolution mot det franska enväldet, den fortsätter med Napoleons revolt mot alla Europas krönte tyranner, och efter 1815 tar romantiken definitivt sin tillflykt till kultur och litteratur för att däri överleva alla politiska nederlag. Romantiken är humanismen som griper till vapen mot förtrycket för att för sin egen rätt bli en martyr. Under 1500-talet krossades humanismen av religionskrigen, men genom franska revolutionen, Voltaires och Rousseaus generösa arv, uppstår humanismen plötsligt på nytt i en utomordentligt skön och med ens heroisk gestalt. Romantiken är Byrons uppror mot sin egen klass och dess fåfänga, den är Shelleys uppror mot föreställningen om den hårde Guden, den är Sandor Petöfis uppror mot Österrike och Mickiewiczs och Chopins uppror mot Ryssland, den är Runebergs uppror mot historien för ett självständigt Finland och Beethovens uppror mot etablerade adliga konventioner för sin egen frihet, den är socialisternas uppror mot industrialismen och kapitalismen för humanitetens skull, den är Hugos uppror mot Napoleon III för republikens och demokratins skull, och den är Balzacs storslagna personliga uppror mot allt vad mänsklig dumhet och småaktighet

heter.

Detta är romantikens innersta väsen: den humana människans uppror mot sina medmänniskors omänsklighet. Det är ett uppror som alltid kommer att behövas, som alltid är individuellt och personligt och därför alltid vackert, uppbyggligt och kulturellt, och därför är det viktigt att romantiken alltid fortsätter.

Slut på tredje delen.