HENRIK SCHÜCK

ALLMÄN LITTERATUR-HISTORIA

TREDJE AVDELNINGEN

HENRIK SCHÜCK

ALLMÄN LITTERATUR-HISTORIA

ALLMÄN LITTERATUR-HISTORIA

AV

HENRIK SCHÜCK

TREDJE AVDELNINGEN
RENÄSSANSEN

STOCKHOLM
HUGO GEBERS FÖRLAG

ISAAC MARCUS' BOKTRYCKERI-A.-B.
STOCKHOLM
1 9 2 1

TREDJE AVDELNINGENS INNEHÅLL

Sid.

DEN ITALIENSKA RENÄSSANSEN

UNGRENÄSSANSEN

HÖGRENÄSSANSEN I ITALIEN

HUMANISMEN UTANFÖR ITALIEN

RENÄSSANSRÖRELSER PÅ MODERNT SPRÅK UTOM ITALIEN

SENRENÄSSANSEN

INLEDNING

ITALIENS LITTERATUR

SPANIENS LITTERATUR

FRANKRIKES LITTERATUR

ENGLANDS LITTERATUR

Sid.

TYSKLANDS LITTERATUR

TREDJE AVDELNINGEN

R E N Ä S S A N S E N

DEN ITALIENSKA RENÄSSANSEN

DEN ITALIENSKA RENÄSSANSEN

ALLMÄN KARAKTÄRISTIK AV RENÄSSANSEN

Den moderna uppfattningen av renässansen stammar som bekant från den snillrike schweiziske kulturhistorikern Jacob Burckhardt, och hans uppfattning torde, trots åtskilliga försök att rucka på den, ännu stå fast. Alla allmänna karaktäristiker av stora kulturrörelser måste naturligtvis bliva mer eller mindre ensidiga, enär livets rikedom ej låter sig inpressas i några fasta formler. Men frågan är, om man träffat det väsentliga, och detta synes Burckhardt hava gjort.

Ordet *renässans* eller, på italienska, *rinascità* användes äldst i teologisk bemärkelse, såsom människans pånyttfödelse genom dopet, och först den italienske konsthistorikern Vasari (på 1500-talet) överförde det på konsten för att beteckna dess återuppståndelse med Cimabue efter "gotikens barbari". Men såsom historiskt begrepp var det länge ganska flytande, och den moderna betydelsen fastslogs först av den franske historikern Michelet, vilken uppfattade renässansen såsom en stor, allmänt europeisk kulturrörelse, begränsad ej blott till Italien, utan återkommande i alla europeiska land, i Italien med förberedelser redan under 1100- och 1200-talen. Renässansen var för honom icke blott "la renovation des études de l'antiquité", utan framför allt betecknade den "la découverte du monde et la découverte de l'homme".

Det var denna tanke, som Burckhardt upptog och utvecklade med lika stor lärdom som stort skarpsinne, ehuru blott för Italiens vidkommande. Renässansen är för honom icke blott "antikens pånyttfödelse", icke blott en reproduktion av något gammalt, utan något vida mera. Det väsentliga är just det nya, den förändrade syn, som människorna nu få på livet, den friska, oförvillade blick, med vilken de betrakta tillvaron. Renässansen är själva *livets pånyttfödelse,* en rörelse, som icke är begränsad till blott konsten, littera-

turen och vetenskapen, utan berör hela det andliga och materiella livet.

Den mycket orediga opposition, som sedan riktats mot Burckhardt, har, så vitt jag vågar döma, dels framhållit fakta, som han aldrig förnekat, dels fäst en överdriven vikt vid vissa drag, som snarast måste betecknas såsom relikter från medeltiden. Renässans och medeltid gå ju i varandra. I verkligheten finnas inga på året bestämbara "perioder" inom historien, utan de olika tiderna flyta där samman, och en periodindelning har endast pedagogisk betydelse. Så ock ett begrepp som renässansen, som mindre bör betraktas såsom en "period" än såsom en viss kulturströmning *inom* 1300- och 1400-talen, då medeltid och renässans bryta sig mot varandra, liksom "upplysning" och "romantik" under 1700-talet.

Innan vi gå vidare, återstår dock att bestämma innebörden även av en annan term, med vilken vi i det följande nödgas röra oss, nämligen humanism. Stundom begagnas *humanism* och *renässans* såsom likvärdiga namn på samma företeelse, men vanligen skiljas de åt, och så har jag gjort i detta arbete, där *renässans* betecknar den stora, allmänna kulturrörelsen, inom vilken *humanismen* blott är en sida: nämligen renässansen, för så vitt den avser ett återupplivande av antikens språk, vetenskap och poesi. Men andra taga dessa termer i en annan bemärkelse. Så menar den utmärkte franske litteraturhistorikern Faguet med renässans en återgång till de antika idéerna, med humanism ett återupplivande av den antika poesien. Men denna terminologi strider i varje fall mot det faktiska, vetenskapliga språkbruket, enligt vilket t. ex. Erasmus, som icke var poet, allmänt räknas såsom en bland alla tiders främste humanister.

I detta arbete fattas *renässansen* således såsom det vidare begreppet, humanismen såsom det inskränktare. I Italien sammanfalla dock humanismen och den egentliga renässansen till tiden tämligen med varandra, ty humanismen — den nylatinska litteraturen — förlorar sin härskarställning vid 1500-talets början, då ledningen i stället övergår till de författare, som skriva på de moderna språken. Efter denna tid blir uppgiften ej längre att på antikens eget språk återuppliva den klassiska dikten, utan i stället att skapa en litteratur på de moderna språken i nära anslutning till antiken

såsom mönster. Ungefär samtidigt slutar den egentliga renässansen i Italien. Motreformationen, som nu börjar, vänder sig mot de flesta av renässansens ledande idéer, och litteraturen får nu ett alldeles nytt innehåll. Denna nya period kallas i detta arbete senrenässansen, och med denna skola vi först i det följande sysselsätta oss.

Efter dessa inledande anmärkningar skola vi nu söka angiva karaktären hos den "pånyttfödelsens tid", som i Italien efterträdde medeltiden.

För det första måste man då fasthålla, att antiken alls icke varit fullständigt död under medeltiden, utan fortfarande levde kvar. Kyrkans och vetenskapens språk var alltjämt latinet, de klassiska romerska författarne lästes såväl i skolan som av enskilde lärde, även Aristoteles var känd i latinsk översättning och behärskade hela den medeltida filosofien, den romerska rätten både studerades och tillämpades, kyrkans organisation var i väsentliga punkter kopierad från den romerska statens, och den stora politiska strid, som medeltiden utkämpade, kampen mellan kejsarmakt och påvemakt, hade sin förutsättning i den romerska världsmonarkien.

Renässansen har ej heller karaktären av en plötslig eruption, utan har sina förberedelser redan under medeltiden, ty såsom vi sett, var kulturen mellan Augustinus och Petrarca ingalunda ensartad. Även medeltiden har sin renässans — 1100- och 1200-talen — då ett nytt, friskt liv genomströmmar mänskligheten, likaledes under en viss påverkan från antiken. Med Petrarca kommer blott en ny, stor renässansvåg, men därefter sjunker vågkammen åter ned. Medeltiden återtar ånyo sitt välde över världen, till dess att vid 1400-talets mitt högrenässansens flod bryter fram. Men lika litet som antiken dött under medeltiden, lika litet dog medeltiden under högrenässansen. Den lever hela tiden kvar såsom en underströmning, får ett nytt liv i den protestantiska dogmatiken och viker tillbaka först för upplysningstidevarvets nya flodvåg.

Utan alla förutsättningar i medeltiden är renässansen således icke. Kristet och antikt uppfattningssätt hade under hela denna tid brutit sig mot varandra, urkristendomens asketism och världshat mot antikens glada sensualism, och det var naturligt, att den senare först och starkast skulle ånyo bryta fram i de land, där den antika kulturen bäst

bevarats. Medeltidens renässansrörelse hade ju utgått från Provence, 1300-talets uppstod i Italien. Förutsättningarna i båda voro ganska likartade. Det germanska inslaget i folkstocken var här minst, det romanska starkast. Båda landen voro ännu översållade med minnesmärken från den romerska kejsartiden, och medeltiden hade här fattat mindre fast fot än annorstädes. Påven betraktades i Italien blott såsom en världslig monark, skolastiken hade här ej samma övervälde som i Frankrike, Tyskland och England, och gotiken, inom vilken medeltidens spiritualism tog sig sitt mest fulltoniga uttryck, förlorade alldeles sin karaktär, när den omplanterades på italiensk och provençalsk mark. Det enda man här kan förvåna sig över är, att renässansen ej uppstod tidigare i Italien och att detta land ej vidare påverkades av den medeltida renässansrörelse, som utgick från Provence. Men förklaringen ligger sannolikt däri, att det vid denna tid — 1100- och 1200-talen — ännu ej fanns något italienskt *folk,* som kunde uppbära den nya rörelsen. Först då sammangjutningsprocessen avslutats och italienarne i Dantes diktning fått ett banér, kring vilket de kunde sluta sig, bröt renässansen fram. Men väl kan man säga, att denna renässans, redan innan den framträdde inom litteraturen, hade sina förberedelser inom medeltidens italienska kultur.

I själva verket företedde, såsom Burckhardt framhåller, de politiska förhållandena i Italien en alldeles avvikande bild mot det övriga Europa. I Frankrike, Spanien och England hade länsväsendet utvecklat sig i en riktning, som överallt ledde till monarkiska enhetsstater, och även i Tyskland fasthölls riksenheten dock i någon mån. I Italien däremot hade den knappt någonsin funnits, och redan vid medeltidens början var den italienska halvön faktiskt sönderspräng d i en massa av självständiga småstater, som mot varandra spelade ut kejsarmakt och påvemakt, vilka båda, för Italiens vidkommande, voro lika maktlösa, men dock höllo varandra i schack. Dessa småstater förete en egendomlig likhet med de grekiska på 500- och 400-talen f. K., och liksom i dessa de våldsamma partistriderna framkallade den antika civilisationens blomstring, väckte ock partikampen inom de italienska städerna den kraftiga individualism, som är det mest kännetecknande draget för renässansen. Och faktiskt voro de medeltida italienska kommunerna med deras stän-

diga partistrider och deras oavbrutna tävlan just den skola, i vilken renässansens individualism bäst kunde utveckla sig och även utvecklats redan före Petrarca. Gestalterna i Dantes Inferno med deras våldsamma lidelser och deras utpräglade personligheter verka snarare såsom renässansens ättlingar än såsom medeltidens.

Ej heller får man förbise de ekonomiska betingelserna för just en *italiensk* renässans. Medeltidens italienare voro de, som förmedlade det viktiga handelsutbytet mellan österlandet och västerlandet. Så gott som all handel på Orienten gick över Italien, och i själva verket sammanfaller denna period i handelns historia med den italienska kulturens uppkomst och blomstring. När sedan omkring år 1500 handeln sökte sig nya vägar, kring Goda Hoppsudden till Indien och över Atlanten till det nyupptäckta Amerika, flyttade sig också kulturens centrum från Italien till de västra sjöstaterna, till Spanien och England, och det var där, som renässansen nu fick sin stora efterblomstring. Men detta handelsutbyte med Orienten gjorde icke blott de italienska städerna rika — varom 1100-, 1200- och 1300-talens praktfulla domer vittna — utan de gåvo även italienarna en friare blick på livet, än de andra, mera stationära europeiska folken kunde få. Genom den fredliga beröringen med saracenerna blev deras religiösa uppfattning betydligt mera tolerant än hos fransmännen, som blott kände de "otrogna" genom litteraturen, där de avmålades såsom ett slags djävlar, och hos spanjorerna, som med dem lågo i en ständig, förbittrad kamp. Men denna mera frigjorda blick på den religiösa frågan främjades ock av italienarens ställning till påvestolen. För Europas övriga folk var påven en andlig makt, som de vördade till en stor del därför, att de så föga kände till livet i Rom. För italienaren var påven en världslig italiensk furste, med vilken man än var i krig, än i förbund och vars "helighet" man kände till. Här fanns således ingen veneratio ex longinquo.

Å den andra sidan rycktes dock knappast *hela* Italien med av den nya rörelsen. Neapel-Sicilien, där kommunernas frihet krossats av konungamakten, stod i stort sett utanför renässansen och kom med först mot slutet — inom litteraturen med Pontano och Sannazaro; dess konst är dels den medeltida normandiska, dels renässansens barock, och mellan

dessa perioder ligger ett tomrum. Rom stod ända till 1400-talets slut så gott som utanför all kultur, och i renässansens andliga arbete deltog knappt någon enda romare, varken såsom författare eller såsom konstnär. De båda köpmansstäderna Venedig och Genova intresserade sig föga för litteraturen och vetenskapen, och den stora konstblomstringen infaller här först på 1500-talet. I stort sett är den italienska renässansen därför begränsad till Toscana, Emilien och Lombardiet, där den kommunala självstyrelsen var starkast. Måhända beror det på en tillfällighet, att detta område sammanfaller med det, som i forntiden beboddes av etrusker och vars invånare väl också voro dessas ättlingar. Av de raser, som under antiken befolkade den italiska halvön, stodo etruskerna onekligen högst, särskilt inom konsten, såsom det förefaller ock i vetenskaplig odling, och det, som synes såsom en tillfällighet, kan därför möjligen hava en djupare orsak.

Inom detta renässansområde tog Toscana alldeles obestritt ledningen, och ingenstädes finna vi renässanskaraktären så skarpt utpräglad som i dess städer — i Pisa, Siena, Arezzo, Pistoja, Lucca, t. o. m. i sådana småstäder som Prato, Fiesole och S. Gemigniano. Men främst står dock Florens, som med en viss rätt kan betecknas såsom den nyare tidens Aten. Man behöver blott stanna framför de bilder av berömda florentinare, som upprests framför Uffizzierna för att finna, vilken insats Florens gjort i den mänskliga kulturens historia: Lorenzo dei Medici, Giotto, Donatello, Lionardo da Vinci, Michelangelo, Dante, Petrarca, Boccaccio, Leone Battista Alberti, Machiavelli m. fl. Vilken stad utom Aten kan väl uppvisa en dylik samling?

Av den tidens människor uppfattades renässansen närmast såsom en restauration av antiken, och deras strävan gick ut på att rädda så många spillror som möjligt av denna kultur — mest naturligtvis inom litteraturen och konsten — för att därmed uppföra en ny byggnad i antik stil, upptimra en världsåskådning, fylld av antikens anda. Men denna uppgift var i själva verket omöjlig, ty en död kultur kan aldrig väckas till liv. Och den kunde det ej heller nu. Liksom den medeltida kulturen i sig upptagit flera antika element, så fortlevde, såsom redan påpekats, medeltiden också under renässansen. Och dessa medeltida kulturelement voro

vida livskraftigare än de antika varit, som dröjt kvar inom medeltiden. Övergången från antiken till medeltiden hade åtföljts av en genomgripande religionsförändring. Någon dylik kom nu icke i fråga. Flera av humanisterna voro varmt religiösa personligheter, och även de, som voro indifferenta, ville aldrig bryta med kyrkan. Men även politiskt, socialt och ekonomiskt voro antik och renässans så olika, att ett återuppväckande av antiken endast kunde ske inom ett mycket begränsat område.

Därvid kan man för det första fråga: *vilken* antik kultur var det, som renässansen åtminstone *ville* återuppväcka? Det var icke den grekiska, ty om denna hade man en mycket ofullkomlig föreställning. Under medeltiden hade den grekiska litteraturen varit så gott som fullständigt okänd, och ungrenässansen stod i verklig kunskap icke mycket högre. Petrarca och Boccaccio hade väl genom de romerska författarna lärt sig att blicka upp till Hellas' store skalder och tänkare såsom romarnes läromästare, men längre än till detta svärmeri kommo de icke, och ingen av dem nådde så långt, att han kunde läsa en grekisk författare. Grekiska handskrifter funnos då för övrigt så gott som alls icke i Italien. Först vid 1400-talets mitt, i samband med Byzans' fall, fingo de grekiska studierna någon större utbredning, men då var renässansens världsåskådning redan utbildad, och hellenismen kunde ej vidare omdana den. Någon artskillnad mellan Homeros och Vergilius, mellan Sophokles och Seneca fann man icke, uppmärksammade ej olikheten mellan den homeriska kulturen och den augusteiska, utan betraktade dem såsom fullkomligt likartade. I regeln satte man därför Vergilius över Homeros, och samma missuppfattning av hellenismen fortfor långt efter renässansen ända in på 1700-talet, ty *då* först kan man tala om en *grekisk* renässans. Före denna tid såg man Hellas blott genom romerska glasögon, och på renässansen har Hellas inverkat endast *genom* romersk mellanhand, antingen genom de romerska efterbildningarna eller genom den uppfattning av den helleniska kulturen, som renässansen övertagit från romarne.

Dessutom kände man sig ju alls icke stå forntidens Hellas så nära, som man stod Rom, och det var också blott antikens Rom, Italiens egen forntid, som man ville väcka ur graven. Men även här var det strängt taget blott kejsar-

tidens Rom, som kunde komma i fråga, och den tid, för vilken man svärmade, var lika mycket det kristna Rom som det hedniska. För Petrarcas själsliv hade Augustinus en avgörande betydelse, och även den fornkristna basilikan går igen i renässanskyrkor som Brunelleschis S. Lorenzo och S. Spirito.

Trots all hänförelse nådde man dock ej långt. I det stora hela var samma antikt-romerska litteratur känd under medeltiden som under renässansen, och de nya fynden voro jämförelsevis få — Plautus' komedier, Ciceros brev, Quintilianus' Institutiones, Tacitus' Germania och några till. Det mesta, som var okänt för medeltiden, var okänt också för renässansen. Något olika förhåller det sig med konsten. För ungrenässansens och högrenässansens skulptur har antiken knappt haft någon betydelse alls. Inga grekiska konstverk voro då bekanta och av de romerska blott några sarkofager. Frånser man ornamentiken å gravmonumenten, vilken lånats från antika arkitekturfragment, märker man heller ingen inverkan från antiken i quattrocentos skulptur. De stora antikfynden gjordes först omkring år 1500, när renässansens konst nästan stod på sin höjdpunkt, och då först kunde man taga några intryck från de antika statyerna. På samma sätt förhöll det sig med det antika måleriet. Före upptäckten av de s. k. grotteskerna i ruinerna av Trajani thermer, kände man ej den antika målarkonsten, och denna har således saknat all betydelse för den äldre renässansen. Visserligen möter man inom dess måleri, särskilt hos Botticelli och Mantegna, ett visst antikt drag, men detta stammar dels från litteraturen, dels från medaljonger och sarkofager, dels slutligen från arkitekturen (i de palatsbakgrunder, som stundom förekomma). Åter en annan var renässansens ställning till den antika arkitekturen. I Syditalien och på Sicilien funnos då och finnas ju ännu många, jämförelsevis väl bevarade tempel från den grekiska konstens bästa tid. Men dessa kände man egendomligt nog *icke* till, icke ens templen i Pæstum. Vad den rent romerska byggnadskonsten åter angår, så hade renässansen ett vida bättre och rikare material än vi, ty vid renässansens början stodo ännu en mängd högst betydande byggnadsverk kvar — Septizonium, Basilica Emilia, Vestatemplet m. m. — som sedermera förstördes just under renässansen. För renässansens arkitektur var

här således mycket att hämta, och arkitekturen är även den renässanskonst, inom vilken antiken avsatt de starkaste och tydligaste spåren. Men även här ville man, trots förebilderna, ej inskränka sig till att blott kopiera, utan drevs till att skapa något nytt.

Något återupplivande av antiken var renässansen således icke, ej ens inom litteraturen och konsten. Men å den andra sidan får man icke underskatta antikens stora och genomgripande betydelse för renässansen. Den period i mänsklighetens historia, för vilken medeltiden svärmade, var fortfarande martyrernas århundrade, under det att antiken för den äldre medeltiden blott tedde sig såsom hednisk styggelse och vantro. Hatet mot antiken försvann väl, i samma mån som den antika hedendomen upphörde att finnas till, och något egentligt hat mot antiken finnes ej under 1100- och 1200-talen. Därtill stod man då denna forntid allt för fjärran. Man varken hatade eller älskade den. Nu däremot, under renässansen, blev den romerska forntiden den stora moraliska, politiska, konstnärliga och vetenskapliga idealtid, till vilken man med svärmisk längtan såg tillbaka och vars åskådningssätt dock i mycket tryckte sin stämpel på livet. Ty onekligen hade renässansen vida djupare än medeltiden trängt in i antiken. I 1100- och 1200-talens dikt hade Eneas och Alexander framträtt såsom medeltida riddare, Vergilius hade i folktron övergått till en trollkarl, och någon skillnad mellan antiken och samtiden kände man aldrig, under det att antiken för renässansen framstod såsom en ideal *forntid*, olika samtiden och skildrad med en viss historisk-arkeologisk apparat. Och ännu en skillnad. Under medeltiden voro väl i stort sett samma antika arbeten kända som under renässansen, men de voro kända blott av en eller annan lärd; nu blevo de allmänt bekanta och kommo därför att få en inverkan, som de ej haft under medeltiden.

För italienaren måste givetvis antiken få en större betydelse än för folken norr om Alperna. Så snart den äldre medeltidens rena barbari försvann, började man här att känna sambandet med denna stolta, romerska forntid. Goternas, longobardernas och frankernas ättlingar hade på 1200-talet — t. o. m. förr — glömt bort sin germanska börd, liksom de glömt sitt germanska språk. De kände sig nu såsom *romare*, och deras svärmeri för denna romerska forntid

blev således av en annan art än hos 1100- och 1200-talets franska och tyska lärde. Och detta samband med antiken var här dess starkare, som latinet vid renässansens början i Italien knappt var ett fullkomligt utdött språk. Redan innan ungrenässansen började, möta vi därför, såsom vi strax skola se, antikentusiaster som Rienzo, Mussato och Convenevole.

Vida mera än i det övriga Europa blev antiken därför ledande för hela livsuppfattningen i Italien. Ruinerna talade här ett mäktigare språk än annorstädes, och det var naturligt, att man här lättare skulle drömma sig tillbaka till forntiden. Den antika historiens hjältar blevo ofta de förebilder, som inspirerade både den lilla italienska stadens "tyrann" och dess "tyrannmördare", och det var den antika romerska republiken, som spökade bakom Cola di Rienzos fantastiska politik. Redan före de stora antiksamlingarnas tid, senare delen av 1400-talet, hade enskilda börjat samla antika mynt, medaljer, gemmer och även statyer, och den beundran, med vilken man i Italien såg upp till den romerska vältaligheten och diktkonsten, var vida större och vida mera utbredd än norr om Alperna. Under "medeltidens renässans" hade där väl funnits enskilda lärde, vilkas prosa och vers kanske varit lika "klassiska" som den äldre italienska renässansens. Men de hade varit mera enstaka företeelser. I Italien däremot växte under 1400-talet humanister nästan som svampar upp ur jorden, och de omhuldades av alla, av furstarna, av städerna och av enskilda borgare — ett tecken på, huru djupt vördnaden för antiken trängt ned.

Ehuru således renässansen icke ens för Italiens vidkommande har sin egentliga betydelse däri, att den var en antikens pånyttfödelse, återuppstod denna antik där dock kraftigare och mera levande än annorstädes, och antikstudiet färgar också renässansen i Italien starkare än i andra land.

Men det väsentliga hos renässansen bör dock sökas på ett annat område. Medeltiden hade varit korporationernas tid. Grunddraget hos renässansen är individualismens starka framträdande, och detta visar sig redan i städernas fysionomi. Nästan varje stad har sitt egendomliga särlynne, och ingen är alldeles lik den andra. Ingen tid är heller så rik på olikartade personligheter som renässansen, och under ingen tid har kanske den personliga dugligheten betytt mera.

Medeltidens furstar hade grundat sin rätt på börden, renässansens voro kanske oftast illegitima, condottieri, som svingat sig upp på tronen, efter att hava krossat republikens frihet. En dylik levnadssaga var i viss mån ett konstverk, en kamp från början till slut, under vilken lyckoriddaren tvingades att utveckla sin personlighets alla krafter för att ej störta. Han kunde, såsom Attendolo Sforza, från början vara en simpel bonde, så bliva legoknekt och till sist svinga sig upp till anförare för ett dylikt band av fosterlandslösa sällar, som han besoldade och hyrde ut åt den mestbjudande staden. Men ett dylikt band förde icke krig på medeltidens brutala sätt. Condottierens tillgång var hans trupp, som för honom hade samma värde som kreaturshjorden för bonden, och han slösade därför ej med människoliv på samma sätt som medeltidens furstar, utan sökte vinna sina bataljer genom en mer och mer utvecklad krigskonst, som kostade så litet som möjligt. I ett stort slag 1440 förlorade florentinarne enligt Machiavelli blott en enda man. Strategien, den individuella begåvningens insats i stället för massans brutala kraft, är därför ett barn av renässansen.

För övrigt var en seger icke alltid till fördel för condottieren. Efter segern hade staden, som hyrt hans band, ej längre något behov av honom, och i dess intresse låg det snarare att genom ett lönnmord röja honom ur vägen, på det att segerherren ej måtte bliva farlig. Det gällde således att undgå dessa försåt, insöva myndigheterna i säkerhet och så slå till — oväntat, i det gynnsamma ögonblicket, och med härens hjälp svinga sig upp till stadens tyrann. Men därmed började de värsta farorna. Överallt lurade försåt, och endast genom sin kallblodighet, sin människokännedom och sin personliga duglighet kunde en dylik våldshärskare hålla sig kvar. Och samma faror hade den enskilde borgaren, som genom sin duglighet blivit ledaren i staden. I rådhuset, i kyrkan, över allt kunde han befara att träffas av tyrannmördarens dolk, och det gällde därför en oavlåtlig vaksamhet. Lika opålitliga voro grannstaterna, och ve den godtrogne! För honom fanns icke något förbarmande, och tyrannen måste därför utveckla en slug, trolös och kallblodig statskonst, förvärva sig en ingående kännedom om motståndarens maktmedel, hans karaktär, och om möjligt hans planer. Sedan skulle han begagna sig av hans svagheter, böja sig eller

slå till, allt efter som hans fördel krävde. Utan allt fantasteri, utan ridderlighet, utan religiösa fördomar måste han förstå att hänsynslöst avväga alla chancer för och emot och sedan, såsom Machiavellis Principe, handla utan alla skrupler. Liksom strategien är därför också den moderna diplomatien ett barn av renässansen, kallt beräknande och trolös, där medeltiden varit brutal och fantastisk.

Men till konsten att hålla sig uppe hörde också en klok finansförvaltning. Fursten behövde pålitliga anhängare, vilkas pålitlighet berodde på deras ekonomiska fördelar, han behövde trupper, som krävde sold, och å den andra sidan fick han icke genom allt för tunga bördor på borgarne skapa något missnöje, utan tvärtom skulle han giva dem tillfälle att förtjäna och därigenom öka deras skatteförmåga. Även detta problem blev nu först fullt klart för renässansens furstar, och den moderna statsekonomien har likaledes sin vagga i renässansens Italien.

Denna tid, så kyligt beräknande, hade dock ett svärmeri, men ett, som på det närmaste sammanhängde med dess kult av den kraftigt utvecklade personligheten och även med det starka inflytandet från antiken. Det var svärmeriet för äran. Ingen tid har så lidelsefullt varit fylld av detta begär att *leva* i kommande släktens minne, och det var denna art av odödlighet, som för renässansen fick ersätta medeltidens paradis. Den skilde sig även ganska mycket från detta. Renässansmannens ärelystnad var ej att gå till eftervärlden såsom något helgon, utan sådan han var, såsom en lycklig, hänsynslös krigare, såsom en betydande statsman, konstnär eller vetenskapsman, och han ville ej blandas bort i helgonens namnlösa skara, utan fortfarande vara en individ.

Renässansen fick därför en i viss mån ny helgonkult. Det blev — skriver Burckhardt — en hederssak för de olika städerna att äga egna och främmande ryktbarheters ben, och man förvånas vid att se, hur allvarligt florentinarne redan på 1300-talet, långt före S. Croce, söka att förvandla sin domkyrka till ett Panteon. Accorso, Dante, Petrarca, Boccaccio och juristen Zanobi della Strada skulle där få praktgravar, och ännu sent på 1400-talet vände sig Lorenzo il magnifico personligen till spoletinarne med begäran, att de skulle avstå målaren Fra Filippo Lippis lik till domen i Florens. Det var därför naturligt, att det uppstod ett släkte, som rent av

levde på att "föreviga" de mäktige i samhället, att det uppstod humanister, som på vers och prosa, i dikter, i tal, i historiska arbeten lovprisade dem, som frikostigt honorerade deras tjänster.

Att renässansen kanske framför allt var de egenartade personligheternas tidsålder röjer sig ock i det allt mera ingående psykologiska studiet av människan. Något dylikt hade ej funnits under medeltiden. Man hade skildrat handlingar, men man hade aldrig sökt att tränga in i den handlandes själsliv. Nu däremot kräver man ett motiv för handlingen, frågar ständigt efter ett varför, och intresset anknyter sig snarast till denna psykologiska motivering. I samband därmed blir personskildringen nu oerhördt mycket rikare än under medeltiden. Frånser man fableauen hade medeltiden knappt upptagit mera än två typer: helgonet och riddaren, och båda voro ytterst allmänt karaktäriserade, mera typer än individer. Nu däremot lägges huvudvikten på det karaktäristiska, både inom konsten och litteraturen. Om det är fult eller vackert, frågar man ej efter — man behöver blott betrakta Lionardos penntecknigar eller läsa Decamerone för att bliva slagen av rikedomen i den följd av olikartade personligheter, som här draga oss förbi. Biografien får därför en helt annan betydelse för renässansen än för medeltiden. Då hade man blott biograferat helgon och konungar. Nu röjer man samma intresse för alla betydande personligheter, för statsmän, vetenskapsmän, poeter och konstnärer, och tydligast visar sig det här påpekade draget i de självbiografier, som nu författas. Dessa självbiografier äro visst icke absolut tillförlitliga, men de äro inga abstrakta skönmålningar, utan avse att skildra författaren sådan han ville framstå för eftervärlden: såsom en utpräglad personlighet. Belysande för den hänsynslösa realismen i dessa självbiografier är Girolamo Cardanos De propria vita. Han börjar med att berätta, huru hans moder sökt fördriva fostret, generar sig sedan ej för att omtala, att han varit falskspelare, att hans äldsta son hade blivit avrättad, emedan han förgiftat sin otrogna hustru, och så slutar Cardano sin biografi med att prisa sin lycka att vid fyllda 76 år ännu vara vid full vigör och hava femton tänder i behåll.

Ett med denna starka personlighetskänsla sammanhängande

drag och det måhända mest karaktäristiska är renässansens skarpt utpräglade verklighetssinne. Medeltiden hade varit fantasiens tidsålder, hade levat i drömmar om en värld bortom jordelivet, dess inbillning hade spänt ut över himmel och helvete, men för jordelivet hade man saknat sinne, dess erotik hade varit en hyllning åt den röda rosen i "le paradis d'amour", dess hjältar hade tumlat om i fantasiens sagoland, och gestalterna i dess målningar hade avtecknat sig mot en bakgrund av guld och himmelsblått. Nu däremot öppnas blicken för verklighetens värld. Människogestalten, sådan den verkligen är, studeras kärleksfullt av konstnären, och inom måleriet inledes renässansen av Masaccios båda nakna människobilder i Cappella Brancacci. I samband därmed börjar man intressera sig för anatomien, och inom plastiken och måleriet söker man allt noggrannare återgiva kroppens alla rörelser och ställningar. Men även bakgrunderna inom måleriet bliva mer och mer realistiska. Hos Giotto har man ännu ett medeltida ideallandskap, men med Masaccio blir även detta allt mera verklighetstroget. Ögat öppnas åter för naturen.

Men verklighetssinnet röjer sig icke blott häri. Hela den heliga historien förvandlas till en serie genrebilder ur det florentinska vardagslivet, och personerna äro ofta porträtt av florentinska borgare. På samma sätt är det inom litteraturen. Framför allt är man inom biografien angelägen om en realistisk karaktäristik, icke blott av personlighetens själsliv, utan ock av hans yttre. Men även novellen, där renässansen mest är sig själv, söker att så verklighetstroget som möjligt återspegla samtidens Italien. Visserligen saknade renässansen ej en fantastisk dikt — vi behöva blott erinra om Ariostos Orlando furioso, och det är sant, att Ariosto framför allt var fantasimänniska, den mest fullödiga representanten för renässansens subjektivism — men den ystra inbillningsvärlden i Orlando har dock alltid en motvikt i den lätta skepsis, med vilken dessa fantasiskapelser behandlas, ty bakom denna skepsis ligger något av realistens misstro till den idealvärld, i vilken han för en stund älskar att drömma sig in. En dylik ironi möter oss aldrig i roman breton.

Överallt stöter man hos renässansen på ett ofta naivt begär att känna verkligheten, man intresserar sig för främmande, exotiska folkslag, författar beskrivningar över resor

i avlägsna länder, beskriver ingående seder och folkkaraktär, anlägger botaniska och zoologiska trädgårdar för sällsynta djur och växter o. s. v. I bland förefaller detta begär efter vetande nästan såsom en älskvärd, barnslig nyfikenhet. Man samlar kuriosa av alla slag, utan system eller plan, och en lärds studiekammare under denna tid gör ett högst fantastiskt intryck genom den fullkomligt heterogena karaktären hos de föremål, som här samlats, en besynnerlig fisk, en egendomligt formad sten, romerska mynt och medaljer, ett missfoster i sprit o. s. v. Men bakom denna naiva samlarmani ligger dock renässansens starka begär att utforska och lära känna verkligheten.

Ett tredje drag hos denna tid är dess vaknande kritik. Medeltidens världsåskådning hade vilat på auktoritet, inom statslivet på bördens auktoritet, inom religionen på kyrkans. Renässansen däremot hade alldeles tappat vördnaden för dessa auktoriteter och hade i stället en obetvinglig lust att gyckla med allt, som ansågs upphöjt. I den punkten är renässansens florentinare märkvärdigt lik forntidens atenare. Bägge älska blaguen, tala illa om varandra och sina stora män, nästan intet är dem heligt, och travestierna ha där alltid ett tacksamt auditorium. Varje florentinare älskade sin Dante, men detta hindrade ej en travesti som Lorenzo dei Medicis I Beoni. Även hjältedikten parodierades, och det var i den komiska epopéen, som renässansens epos till sist mynnade ut.

Renässansen trodde ej på något, utan ville pröva allt. Av denna lust äro de stora geografiska upptäckterna omkring 1500 en frukt, ty dessa voro ju i själva verket blott experiment i strid mot medeltidens auktoritetstro. Så till vida kan också renässansen sägas hava lagt grunden till den moderna vetenskapen, att man nu började inse experimentets och den induktiva metodens betydelse. Men själva den moderna vetenskapen förmådde renässansen dock ej skapa, ty därtill var den själv ännu för mycket bunden av *en* auktoritet — antiken, den enda, som man ännu ville erkänna. Inom medicinen stannade man därför framför Hippokrates och nöjde sig med att utlägga hans skrifter i stället för att själv experimentera, inom naturvetenskapen i övrigt böjde man sig för Aristoteles, inom historieskrivningen trodde man blint på de gamles alla fabler om forntiden, och här stannade således kritiken. En vetenskaplig forskning börjar

först med den följande tiden, med senrenässansen — Kopernicus', Galileis, Vesalius' och Bacons tidsålder — men icke ens då kunde dess resultat tränga in i det allmänna medvetandet, och i stort sett var det först under upplysningstidevarvet, som den kritik slog igenom, till vilken renässansen lagt grunden.

Vördnaden för antiken förlamade också den litterära stilen. Humanistens latinska stil bildades efter godkända klassiska mönster, och hans egen personlighet kom därför endast i sällsynta undantagsfall fram i denna. Snarare var uppgiften här — i motsats mot tidens tendens i övrigt — att så mycket som möjligt stryka bort all individualism, att nivellera stilen, utbilda den till en teknik, som även den ringare begåvningen utan svårighet kunde tillägna sig. Lyckligtvis fanns denna auktoritet blott för den latinska humanistlitteraturen, ej för de författare, som skrevo på italienska. Visserligen sökte Boccaccio bilda också sin prosa i Decamerone efter latinskt mönster, men inom versen tryckte ej denna förebild, och här kunde därför författarpersonligheten utveckla sig i full frihet. Den så ytterst subjektiva stilen hos Ariosto är därför ett fullödigt uttryck för renässansens individualism och dess obundenhet av auktoriteter.

Sinnet för kritik och motviljan mot all auktoritetstro röja sig hos renässansen framför allt inom religion och moral. Den medeltida religionen vilade på kyrkans auktoritet. Men denna auktoritet var den första, som renässansen avkastade. Man behöver här ej fästa sig vid de ständiga, intensiva angreppen på präster och munkar — dylika förekommo ju ock under medeltiden — men viktigare är den frånvaro av religiös känsla, som vi möta hos de flesta italienska renässansmän. De voro religiöst indifferenta, upprördes därför icke av de skriande kyrkliga missförhållanden, som i Italien voro påtagligare än annorstädes, genomskådade visserligen ihåligheten både i den kristna dogmbyggnaden och i påvekyrkan, men anföllo ingendera, utan föredrogo att makligt leva på de kyrkliga sinekurerna. Naturligtvis funnos också under renässansen många verkligt religiösa personligheter, men deras religion var av en annan art än medeltidens, den var blott deras egen — i enlighet med renässansens hela skaplynne — en subjektiv religiositet, som ej var nog

stark att kunna omsättas i handling. Reformationen uppstod också icke i Italien, utan i Tyskland.

Men ännu mera frigjord var renässansens italienare i moralen. Mer än någon annan period i historien är denna den hejdlösa egoismens tidsålder. Kristendomens altruism hade fullständigt värkt bort. "Saligare är att taga än att giva" var faktiskt renässansens moralprincip, och knappt någon tid har att uppvisa ett rikare galleri av verkliga skurkar. Själva äro dessa fullkomligt fria från medeltidens så starka känsla av synd, deras våldsbragder förefalla icke blott dem själva fullt naturliga och berättigade, men även samtiden ser dem på samma sätt, och t. o. m. en Cesare Borgia är snarast föremål för beundran. Moralen i detta fall var klar och bestämd: den starkare personlighetens rätt. Läser man den tidens noveller, får man övervägande det intrycket, att individen har full rätt att utveckla alla sina krafter och krossa alla hinder. Naturdriften är berättigad och får ej undertryckas, och i grunden finnes det blott ett enda moraliskt lyte — och det är dumheten. Men även de ädlare karaktärerna hade knappt någon fast etisk norm för sitt handlingssätt. Även de hade kastat medeltidens religiöst-moraliska auktoritet över bord. I stället sökte de att finna en subjektiv norm och trodde sig hava funnit denna i något, som vi snarast skulle kunna kalla hederskänsla, i varje fall mera en estetisk än en etisk norm.

För att ytterligare karaktärisera renässansen återstår att framhålla tvänne punkter. All bildning under renässansen var i själva verket en lekmannabildning, alldeles i motsats till medeltiden, då odlingen var koncentrerad först till klostren och sedan till universiteten. Men vid renässansens början voro klostren alldeles förfallna, och humanisterna giva en förfärande bild av de vanvårdade klosterbiblioteken. På 1300- och ännu mer på 1400-talet hade även de gamla universiteten förfallit och betraktades av humanisterna såsom fullständigt efterblivna, såsom härdar för medeltidens obskurantism. En humanist ville därför ej gärna mottaga en plats som professor; det enda undantaget gjordes för de under humanismens tid stundom inrättade professurerna i poesi, grekiska och retorik. Renässansens bildningscentra voro därför andra: de andliga och världsliga furstehoven och de stora handelsstäderna, och denna bildnings bärare voro ej

längre munkar eller professorer, utan enskilda frie lärde, som ej dolde sig i den tysta klostercellen, utan levde med mitt upp i det rörliga livet. De flesta av dem, ända från Petrarca, vistades så gott som på resande fot, bytte ständigt hemvist i en orolig jakt efter lyckan. De nya biblioteken lågo ej heller i klostren, utan tillhörde furstar eller rika privatmän, Cosimo dei Medici, Nicolaus V, Federigo da Montefeltro, kardinal Bessarion. Även innehållet var olika mot förr. Då hade det varit teologiskt; nu utgjordes det av klassiska handskrifter, ofta av en underbar skönhet och smyckade med miniatyrer, utförda av samtidens främste konstnärer.

Det lärda livet hade därför fått en alldeles ny karaktär. Därigenom att bildningen under medeltiden koncentrats i klostren hade den fått över sig ett visst lugn, munken hade ej arbetat för vinning eller för äran, hans forskning kunde därför bliva ärligare, men den saknade den sporre, som ligger i varje tävlan. Allt gick därför i de nötta hjulspåren, det hela blev en ständig repetition av gamla, utlevade satser, som på sin höjd fingo en ny formulering. Med humanismen kom det däremot strid och tävlan in i vetenskapen. Humanisten, självisk och hänsynslös, var på en ständig jakt efter ära och berömmelse, och ryktbarheten var för honom även en ekonomisk faktor, ty efter denna såsom värdemätare tog han betalt för sina tjänster. Mellan honom och hans medtävlare rådde därför öppet krig, en kamp på liv och död, vilken stundom fördes icke blott med pennan, utan ock med dolken. Dessa litterära strider voro allt annat än uppbyggliga, men genom dem kommo dock vetenskapen och livet i växelverkan med varandra, och vattnet i vetenskapens Bethesdadamm sattes i rörelse.

Då vetenskapens målsmän nu blivit lekmän, kunde man tycka, att bildningen borde hava spritt sig till vidare kretsar än förut. Men i själva verket var humanismen till sin karaktär snarare aristokratisk än demokratisk. Till en del berodde detta på språket. Medeltidens vetenskapliga språk har karaktäriserats såsom en barbarisk kökslatin. Men kanske icke alldeles rättvist, ty det var dock ett levande språk. Renässansens vetenskapliga språk var däremot det klassiska latinet, en reproduktion av särskilt Ciceros fraser, således ett dött språk, svårt att lära och därför behärskat blott av

ett fåtal. Det var också först med humanismen, som latinet upphörde att vara levande och sjönk ned till ett bokspråk.

Redan humanismens språk var således aristokratiskt. Men också utanför de lärdes krets visade sig renässansen såsom en aristokratisk rörelse, även där den till en början förefaller vara demokratisk. Medeltidens människor hade varit skilda i skarpt avgränsade klasser. Denna klasskillnad försvann med renässansen, och redan Petrarca skrev, att ingen födes till adelsman, utan blir det. Detsamma inskärpes i en av Poggios dialoger, De nobilitate, och alla interlokutörerna äro här ense om, att blott den personliga förtjänsten kan giva ett verkligt adelsbrev. Men detta nya adelsstånd var i viss mån mera aristokratiskt än det gamla. Renässansens högre sällskapsliv — dess verkliga adelsstånd — stod visserligen öppet för alla, som på något sätt voro framstående. En hög börd kunde således gälla såsom inträdeskort, men framför allt lärdom, begåvning, kvickhet, t. o. m. skönhet. Inom detta sällskapsliv betraktades alla såsom i viss mån jämlikar, men endast så vida de kunde göra några personliga företräden gällande. Även inom sällskapslivet möta vi således samma tävlan som inom vetenskapen. Uppträdandet blev en verklig konst. Umgängesvanorna blevo mera förfinade än i det övriga Europa, även de genomträngda av den italienska renässansens krav på skönhet. Detta röjer sig först i boningarna, i de både estetiskt fulländade och bekväma samt ändamålsenligt inrättade palatsen. Den röjer sig ock i kläderna och i den omsorg man på dem lade ned. Ännu mer i bordskicket. Man behöver blott samtidigt betrakta en flandrisk och en italiensk tavla, föreställande en fest, t. ex. bröllopet i Kana. Hos flamländarne dignar bordet av fiskar, väldiga stekar och grönsakskorgar, vinet och ölet strömma ur jättelika remmare, och vi se, huru frosseriet och dryckenskapen kräva sina offer bland gästerna. Huru olika är ej den italienska bilden! Bordet är täckt av en fin, bruten damastduk, på vilken man ser några eleganta glas och vinkaraffer, ett par bröd och frukt. Det är allt. Gästerna synas icke tänka på att äta och dricka, utan äro upptagna av sina samtal, och huvudintrycket får man av de granna dräkterna och de harmoniska, sköna människogestalterna. I litteraturen hava vi ypperliga skildringar av detta på samma gång så fria, men likväl så strängt lag-

bundna sällskapsliv, så redan i Decamerone. Medelpunkten utgjordes här av damerna, och umgängeslivet erhöll därigenom ett behag, som det svårligen skulle hava fått, om det stått öppet blott för män. Inom dessa renässanskretsar fingo husets döttrar oftast samma uppfostran som sönerna, och även de utvecklades därför till samma utpräglade personligheter som männen. Men i denna likställighet låg ingen "emancipation", intet forcerat, polemiskt, utan något fullt naturligt. Å den andra sidan saknar renässansens italienska den nordiska kvinnligheten. Något naivt, oskuldsfullt barn är hon minst av allt. Inom novellitteraturen är hon ofta förföraren, hon yttrar sig med samma fördomsfrihet som mannen om livets alla frågor, och hon rodnar lika litet som han. Även i den punkten är Decamerone en mycket lärorik bok.

Men denna överförfining var tillgänglig blott för ett utvalt fåtal, och djupast sett var därför renässansen vida mera aristokratisk än medeltiden. Samma dikt *kunde* då förstås av alla, även om den var olika färgad för en borgerlig och en adlig åhörarkrets. Då var det endast klerken som var lärd, och de andra hade icke mer än sitt naturliga förstånd. Nu däremot hade man fått ett klassiskt bildat fåtal, och det hade därför uppstått en ny klasskillnad — mellan de bildade och de obildade. Men en sådan klasskillnad innebär en fara, ty den högre bildningen behöver hämta sin näring från de djupa lagren. Om så icke sker, förfaller den lätt till pedanteri, till lärd virtuositet och onatur. Och det var av detta öde, renässanslitteraturen till sist, under barocken, drabbades.

Detta är ett försök att teckna den italienska renässansens allmänna skaplynne. Men även renässansen företer olika skiftningar, och man uppdelar därför den egentliga renässansen i Italien i två perioder: ungrenässansen och högrenässansen. Ungrenässansen — och här fästa vi oss blott vid litteraturen, icke vid konsten — börjar med humanisterna Petrarca och Boccaccio kort före 1300-talets mitt och slutar inom litteraturen egentligen med dem. Århundradet mellan deras död och högrenässansen — i runda tal 1370—1470 — är en brytningsperiod, då humanismen söker arbeta sig fram, då den bildande konsten väl allt mer och mer fylles av renässansens anda, men då den *italienska* litteraturen i

det hela står kvar på medeltidens ståndpunkt. Så bryter omkring 1470 högrenässansen in, och denna varar ungefär till il Sacco di Roma 1527. Därmed slutar i Italien den egentliga renässansen, vars skaplynne jag nyss sökt teckna, och senrenässansen vidtager. I Italien sammanhänger denna visserligen, rent litterärt sett, ganska nära med humanismens tid — ung- och högrenässansens — men vad kulturen i dess helhet beträffar, har den en väsentligen annan karaktär, är snarast den mot renässansen börjande reaktionsrörelse, som slutligen mynnar ut i den franska klassiciteten. Med 1600-talets början förlorar Italien slutligen sin ledande ställning inom den europeiska litteraturen, och denna övergår allt mer och mer till Frankrike.

Denna renässansrörelse är till sin uppkomst en italiensk företeelse, men den sprider sig även till andra land, ehuru de här nämnda perioderna där ej hava några direkta och samtida motsvarigheter. Under 1300-talet är det blott ett enda land, som tar några intryck från den italienska ungrenässansen, och det är England. Men återfallet till medeltiden blir där vida skarpare än i Italien, och den humanistiska underströmning, som där kan iakttagas för tiden mellan Petrarca och högrenässansen, saknas alldeles i England.

Den rent italienska högrenässansen inverkar nästan endast såsom humanism på det övriga Europa, och renässansens stora genombrott i Europa norr om Alperna sker, rent litterärt sett, först med senrenässansen. Då, på 1500- och 1600-talen, utvecklar sig denna renässansrörelse särskilt i Spanien och England i en enastående storhet och originalitet, under det att Italien, varifrån rörelsen utgått, då endast delvis lever med, och Tyskland, som dock givit ett bland uppslagen, sjunker tillbaka i medeltida barbari. I England och Spanien lever den äkta renässansen kvar ända till mot 1600-talets slut, då denna redan långt förut tvinat bort i rörelsens egentliga hemland, i Italien. Renässansen har således en mycket olika livslängd i olika land, under det att den rena humanismen ungefär samtidigt överallt slutar.

Vi vända oss först till den italienska ungrenässansen.

UNGRENÄSSANSEN

PETRARCA OCH BOCCACCIO

ALBERTINO MUSSATO OCH COLA DI RIENZO

Den jordmån, ur vilken ungrenässansen växte upp, hade danats under hela medeltiden. Men inom litteraturen framträder denna ungrenässans först med Petrarca. Likväl funnos även inom litteraturen vissa förberedelser, vissa — såsom man kallat dem — föregångare till renässansen. Men av dem är det endast två, som här förtjäna att uppmärksammas, först Albertino Mussato, en samtida till Dante. Sin egentliga betydelse har Mussato måhända inom historieskrivningen, där han tagit starka intryck från Livius — liksom han en padovanare — men inom litteraturhistorien är hans namn framför allt knutet till det första försöket att återuppliva den antika tragedien — naturligtvis i anslutning till Seneca, ty någon annan antik tragöd kände man ännu icke. Mussatos på latin skrivna tragedi, Ecerinis [1], behandlar en gestalt ur Padovas senare historia, tyrannen Ezzelino da Romagna, som avlidit kort efter Mussatos födelse, men vars förfärande våldsbragder ännu levde i padovanarnes minne. Det enda estetiskt lyckade i detta drama var valet av ämne — ett nationellt minne, som verkligen ägde intresse för läsaren eller åskådaren, och icke, såsom hos Mussatos flesta efterföljare, en antik saga, som låg den moderna publiken alldeles fjärran. Men till detta ämnesval inskränker sig också styckets estetiska förtjänster. Mussato är kall och deklamatorisk som sin förebild och har icke dennes känsla för ett dramas krav. Det hela gör därför mera intryck av ett — dåligt — epos, bestående av monologer och dialoger samt avbrutet av körsånger. Innehållet är mycket enkelt. I första aktens början yppar modern, att hennes söner, Ecerinus och Albericus icke äro söner av deras förmodade

[1] Namnet Ecerinis är bildat i analogi med Aeneis, Thebais o. s. v. av Ezzelinos latinska namn Ecerinus.

fader, utan av djävulen, och detta i stället att förskräcka, fyller dem, isynnerhet Ecerinus, med stolthet. Detta uppslag skulle ju onekligen i en Byrons hand hava kunnat utvecklas till stor poesi, men därtill var Mussato icke mannen. I stället upptages fortsättningen med berättelser om Ecerinus' illgärningar, till dess att vi i den fjärde akten få höra, att han blivit besegrad och förkortat sitt eget liv. Den femte akten upptages av en berättelse om den mera obetydlige broderns död.

Men så underhaltig denna lärda professorspoesi än är, är den litteraturhistoriskt av stort intresse såsom världens äldsta antikiserande tragedi. Den yttre tekniken — det enda Mussato kunde tillägna sig — är alldeles från Seneca. Stycket sönderfaller i fem akter, och varje akt avslutas med en kör, vilken gör sig till tolk för några allmänna moraliska betraktelser. På scenen händer överhuvud ingenting, utan allt berättas av den från antiken lånade budbäraren. De uppträdande äro ytterst få, och den enda, för vilken man kan hysa något intresse, är huvudpersonen. Liksom hos Seneca rör sig det hela med "gräsligheter", och genom dessa söker författaren nå den antika tragediens väldiga patos. Säkerligen var dramat blott avsett att läsas, och körens karaktär är därför alldeles obestämd; man vet ej ens, om den består av män eller kvinnor. Likaså är scenen ett idealrum, som tyckes växla, utan att författaren givit akt därpå. Tidens enhet är ej vidare sträng, och stycket skildrar ju tyrannens hela liv. Slutligen är handlingens enhet ganska ofullkomligt iakttagen, ty hela femte akten är ett tillägg. Men till samma synder gjorde sig ock renässansens följande tragedier skyldiga, och praktiskt taget var det först på 1600-talet, som frågan om de tre enheterna kom under diskussion.

Någon betydelse för renässansens utveckling fick Mussato icke. Han var en lokal berömdhet, som snart glömdes bort, och egentligen är det först av våra dagars forskning, som han uppmärksammats.

En vida mera karaktäristisk företeelse är Cola di Rienzo — en drömmare, en fantast, men innerst och framför allt en poet, vars dikt var hans liv, en underbar dikt, i vilken medeltid och renässans på ett egendomligt sätt flyta samman. Rienzo var en fattig romare ur folket, och hans ungdom hade förflutit bland den forna världsstadens väldiga ruin-

massor, som fyllt honom med en svärmisk beundran för det antika Roms storhet och med ett glödande hat mot de småtyranner, de romerska baronerna, som förtryckte folket. Det var dessa orediga idéer, som han genom sitt bekanta uppror 1347 omsatte i handling, då han lät utropa sig till det romerska folkets tribunus, såsom en representant för dess suveränitet, och då han sökte upprätta ett nytt imperium romanum, omfattande hela Italien såsom en enda republik. Men i dessa antikdrömmar tvinnade sig ock medeltidens mystik och fantasteri in. Ty Rienzo svärmade ock för ett idealt påvedöme, och han betraktade sig såsom ett av den helige ande utsett verktyg för grundandet av en ny andlig stat, erinrande om den, som hägrat för medeltidens spiritualer. Såsom spiritus sancti miles lät han inviga sig till sitt kall genom ett bad i samma kar, där Konstantin den store enligt traditionen mottagit dopet.

Medeltidens drömmar och renässansens blanda sig således samman hos denne diktare i verkligheten, och såsom tankeferment blevo de icke utan betydelse för den följande utvecklingen. Men den stora renässansrörelsen kan dock ej utan konstruktion härledas från Rienzos nya romerska republik, som blott varade ett par månader och av vilken minnet snart utplånades i det fullt barbariska Rom.

PETRARCA

Den förste renässansmannen och den första moderna människan är i stället Francesco Petrarca. För den senare tiden torde han väl vara mest bekant för sina italienska sonetter och canzoner, men själv satte han dessa icke högt, hans lärda samtid ej heller, och ehuru dessa dikter haft en oerhört stor inverkan på högrenässansen och särskilt på senrenässansen i alla land, ehuru de visa Petrarcas överlägsna språkkonst och hans förmåga att röra sig med de poetiska klichéerna, äro de dock allt för litet färgade av hans egenartade personlighet, som är vida rikare än den, med vilken vi här göra bekantskap. Hans betydelse ligger ej heller i hans nu glömda, men av samtiden så högt skattade latinska skrifter, utan i hans personlighet. För vår tid är denna icke odelat tilltalande, men med alla svagheter var denna

personlighet dock ett stort konstverk, det första uttrycket för den nya tid, som nu grydde.

Till sin börd var Petrarca florentinare. Hans far, Ser Petracco, tillhörde samma parti som Dante, guelfi bianchi, och blev liksom denne 1302 landsförvisad. Han flydde då till det närbelägna Arezzo, och där föddes hans son Francesco den 20 juli 1304. Dennes egentliga namn var således Francesco di Ser Petracco, men detta ändrade han med hänsyn till välljudet till Francesco Petrarca. Född i landsflykt förblev han under hela sitt liv ett landsflyktens barn. Något hem fick han aldrig, och sin fädernestad Florens besökte han blott några gånger, helt flyktigt. 1310 flyttade familjen till Pisa och därifrån 1313 till Avignon, den uppväxande nya påvestaden. Den unge Francesco skickades emellertid i skola till det närbelägna Carpentras, där han fick sin första egentliga undervisning av en besynnerlig gammal skolmästare, Convenevole, som visserligen skrev en barbarisk latin, men som var en fullkomlig entusiast för det forntida Roms minnen — en entusiasm, som också smittade hans lärjunge och blev bestämmande för dennes liv.

Fadern ville utbilda sin son till jurist och skickade honom därför att studera romersk rätt först i Montpellier, sedan i Bologna och ville alls icke lyssna till Francescos böner att i stället få studera antikens "poeter". Genom faderns död 1326 blev Petrarca dock sin egen herre och kunde nu odelat ägna sig åt de studier, som blivit honom så kära. För den ekonomiska utkomstens skull lät han viga sig till präst, men på denna bana kom han icke långt, ville det ej heller, men lade onekligen i dagen en stor talang att förvärva indräktiga kyrkliga sinekurer. Avignon var ju den stora ecklesiastika börsen, och Petrarca kände tydligen till alla konstgreppen. Tack vare sina prebenden, som icke gåvo honom något att göra, blev han en oberoende man, som utan näringsbekymmer kunde följa sina tycken. Redan som barn och yngling hade han vant sig vid reselivet, och detta liv fortsatte han som man. Han reste till Pyrenéerna, till Norra Frankrike, Tyskland och Italien. Under en tid, 1337—1353, hade han väl skaffat sig ett mera stadigvarande hemvist, i det natursköna, ensliga Vaucluse, ett stycke från Carpentras, men hans uppehåll där voro relativt kortvariga och avbrötos ständigt av resor; efter 1353 återsåg han icke sitt Tusculum,

där hans flesta arbeten författats, utan flyttade nu över till norra Italien, där han, frånsett några ambassader till Prag och Paris, vistades under de tjugu sista åren av sitt liv, än i den ena staden, än i den andra. Sitt liv slutade han i Arquà, ej långt från Ferrara natten mellan den 18 och 19 juli 1374, således en dag innan han skulle hava fyllt sjuttio år.

Av naturen ägde Petrarca en utpräglat rik och livlig skönhetskänsla, särskilt känsla för språkets välljud. Genom den uppfostran, han fick hos Convenevole, tog denna esteticism en bestämd riktning. Han blev redan såsom yngling en svärmisk beundrare av den latinska poesiens och prosans klassiska skönhet, särskilt av Vergilius och den under medeltiden föga uppmärksammade Cicero, och det var denna kärlek, som gjorde honom till den första humanisten. Tack vare sin medfödda smak och sina studier i dessa författares skrifter blev han, i viss mån, den moderna tidens förste stilist. Det var också såsom stilist, som han kanske i främsta rummet beundrades av sin samtid, och i varje fall var det han, som först lärde publiken att skatta själva stilen. Av den yngre humanismen, särskilt under den s. k. ciceronianismen, blev hans latinska stil däremot orättvist ringaktad. Det är sant, att den ej är så "klassisk" som de yngres, men den är å den andra sidan friare, mera individuell, ett uttryck just för hans egen personlighet, böjlig, orolig, med ständiga digressioner. Och det var just denna individuella stil, som Petrarca själv höll på. "Var och en skall själv bilda sin stil", skrev han till Boccaccio. Och vidare bör man erinra sig, att han skapade denna stil utan alla grammatiska hjälpmedel, utan lärare, blott med ledning av en naturlig smak.

Ett annat uttryck för Petrarcas antiksvärmeri möter man i hans strävan att rädda så mycket som möjligt av den antika litteraturen, och det är från Petrarca, som humanismens entusiasm för insamlandet av klassiska handskrifter stammar. Att direkt uppskatta hans egen personliga insats är naturligtvis ytterst vanskligt, då man ej kan avgöra, om en antik författare, som under medeltiden citeras en eller par gånger, kan anses hava varit okänd eller icke. Men så mycket kan dock sägas, att flera klassiska auktorer nu blott äro kända i av Petrarca räddade handskrifter, såsom Catullus' och Propertius' dikter, Ciceros tal samt framför

allt hans så märkliga brev. På alla sina resor spanade Petrarca efter gamla manuskript. Hade han genom ett citat anledning att misstänka, att en handskrift befann sig i något visst kloster, reste han dit, stannade där, till dess att han hunnit avskriva den eller fått den med sig, och begav sig så ut på nya upptäcktsfärder. Den moderna tidens första betydande samling av klassiska handskrifter är också hans. Och han icke blott samlade böcker. Han älskade dem även och ville icke, att hans så kära vänner skulle förskingras efter hans död. För att hålla sitt bibliotek samman donerade han det därför till staden Venedig och sökte således att skapa den moderna tidens första offentliga boksamling — en plan, som dock gick om intet i följd av venetianarnes brist på litterär kultur.

Även romerska mynt och medaljer började han samla, enär han funnit, att även de kastade ljus över den antika odlingen och historien.

I ett annat fall nådde han ej längre än till ett uppslag, men ett uppslag, som kom att få genomgripande följder. Genom den romerska litteraturen fick han nämligen blicken öppnad för den betydelse, som den helleniska kulturen haft för den romerska, och detta fyllde honom med en allt starkare längtan att lära känna denna av Cicero och Vergilius så högt skattade litteratur. Detta var något alldeles nytt. Ingen av medeltidens lärde hade fallit på denna tanke, ehuru svårigheterna visst icke voro alldeles oöverkomliga, ty i södra Italien var grekiskan ännu ett levande språk. I Provence, där Petrarca vistades, var det betydligt svårare, ty där funnos inga, som kunde grekiska. Men så kom en kalabresisk munk, Barlaamo, till Avignon, Petrarca sökte upp honom, förmådde honom att giva lektioner och började så, uteslutande av ett litterärt intresse, att studera Hellas' språk. Men efter någon tid måste Barlaamo draga sin färde, utan att Petrarca kommit så långt, att han kunde reda sig på egen hand. En handskrift av Homeros, som han lyckades förvärva, kunde han därför ej läsa. Men så till vida hade han dock grundat det grekiska språkstudiet, att han skapade den entusiasm för Hellas, som sedan fick en så stor betydelse för humanismens utveckling.

Hans svärmeri för den antika litteraturen hade i viss mån vuxit upp ur Convenevoles hänförelse för forntidens stolta

romarvälde, och han hälsade därför med hänförelse Rienzos fantastiska försök att kalla denna forntid till liv. Men någon praktisk politiker blev han aldrig, och han var alldeles för mycket egocentriker för att vedervåga sin ställning genom att ingripa till Rienzos förmån. Här liksom annars skrev han väl några vältaliga brev, utdelade politiska råd, lånade från antiken, men av de ledande togs han knappt på allvar. Man mottog hans råd med artighet, ty han var en berömd man, men man följde dem ej, och Petrarca tyckes heller icke hava tagit sig så synnerligen djupt härav, blott han själv fick en vederbörlig tribut av hyllningar. I den praktiska politiken var han aldrig inne. Han användes väl vid flera tillfällen såsom ambassadör, men endast för att hålla de behövliga prakttalen, och de verkliga underhandlingarna sköttes av helt andra personer.

Men icke dess mindre gjorde han även här en insats, och en bland den moderna tidens viktigare politiska idéer stammar från Petrarca. Det är patriotismen. En dylik fanns väl ock under medeltiden, men denna var av en annan art, snarast en hembygds- eller stamkänsla. Den bildade mannens fosterlandskärlek i våra dagar är däremot väsentligen en frukt av historiska studier, vilar på samkänslan med de släkten, som gått, en samkänsla, av vilken blott den historiskt bildade mannen kan gripas och som därför var medeltiden okänd. Det är denna art av patriotism, som först kommer fram hos Petrarca, denne hemlöse lärde, som ständigt vistades på resor och som aldrig var fästad vid någon viss italiensk stad. Roms historia var för honom något stort och heligt, och det var sambandet med denna, som kom honom att älska det moderna Italien. Själva begreppet Italien, det gemensamma fosterlandet för Roms alla söner, för milanesare och pisaner likaväl som för florentinare, är också en skapelse väsentligen av Petrarca, och han hyllar det icke blott i sina italienska dikter — såsom i den med rätta så prisade canzonen Italia mia — utan ock i de latinska, härligast kanske i den epistel, som han skrev, då han från Provence flyttade över till Italien och från Gebennas höjd såg den italienska slätten utbreda sig. I Wulffs förträffliga översättning lyder den:

Hell, Guds älskade land. Du ädlaste, heliga hembygd!
— — — — — — —
Nu vill jag bygga och bo i ditt hägn! Giv sonen en torva,
Vandrarens tröttade lemmar ett hem, giv honom en fristad,
När de en gång skola varda till stoft i den slutliga sömnen.
Glad, Italia, skådar jag dig från det höga Gebenna.
Molnen och dimmorna lämnar jag nu. Jag förnimmer din hälsning,
Fädernejord! i de vänliga fläktar, som smeka min tinning.
Ja, ty jag skådar mitt land, jag får hälsa mitt älskade hemland.
Hell dig, härliga land. Var mig hälsad fagraste moder!

Men även på andra områden kom Petrarca med nya, banbrytande idéer. Vetenskapen blev för honom en annan, än den varit under medeltiden. För skolastiken hyste han det djupaste förakt och hade blott hån för universitetens akademiska värdigheter. Den sanne vise var den forskande människan och tillhörde icke något visst akademiskt bås, icke någon viss fakultet. I stället skulle den verklige forskaren i sin person förena alla discipliner, vara historiker, skald, filosof, teolog, och skolastikens försök att skarpt särskilja dessa vetenskaper betraktade han som ett pedanteri. För övrigt voro alla de olika vetenskapliga disciplinerna på avvägar, medicinen icke minst. Själv hade Petrarca väl alls icke sysslat med denna vetenskap, men han förstod, att dess metod var förvänd. Medicinen vilade då på en slö auktoritetstro på de gamle. Men antikens medicinska auktoriteter voro enligt Petrarca av ringa betydelse för oss, då vi ej visste, huru de botade sjukdomarna. Och ej heller hjälpte erfarenheten, ty naturens krafter voro för djupt förborgade, för att vi skulle kunna avslöja dem. Det bästa vore därför att leva ett sunt, naturenligt liv och förlita sig på Gud, icke på Hippokrates, och ännu mindre på hans okunniga efterföljare. Detta program — detsamma, som vi möta ännu hos Molière — fick en stor betydelse i medicinens historia, och det var först sedan läkekonsten befriat sig från antikens auktoritet och återvänt till naturen, som den blev en verklig vetenskap.

Mot juridiken hyste han ett gammalt agg, ty han erinrade sig sina plågostunder i Montpelliers och Bolognas juridiska auditorier. Men i hans opposition mot juridiken kommer hans egen vetenskapliga dilettantism fram. Han fäste sig särskilt vid den barbariska terminologien, och mot denna ställde han Ciceros glänsande vältalighet. I denna retorik

fann han rättsvetenskapens blomma, och han förblandade således här, såsom så ofta, form och innehåll.

Ännu skarpare angrep han skolastiken, då denna uppträdde i sin mest abstrakta form, mest oberoende av det verkliga livet eller såsom filosofi. Redan skolastikernas dialektiska skärpa retade honom, och då han här kände sig ur stånd att besegra dem, sökte han slå det dialektiska vapnet ur deras hand. Dialektiken, påpekade han, var ju blott ett medel, ej själva målet. Målet var ej de tomma begreppen, utan själva livet och den sedliga människan. Men här kom en svårighet. Skolastiken utgick dock från Aristoteles, och att förneka dennes auktoritet var svårt för en antikbeundrare som Petrarca. På olika vägar söker han också komma ut ur detta obehagliga dilemma. Han påpekar de dåliga översättningar, man hade, o. s. v. Men till sist måste han ut med sin verkliga mening: Aristoteles hade ingen *stil!* Han lärde väl dygd, men icke med en Ciceros heliga eld och liv. Således Cicero såsom filosof över Aristoteles — det är humanismens esteticism i dess yttersta konsekvens. Men då han i alla fall kände sig skyldig att mot Aristoteles sätta upp en annan antik auktoritet, hänvisade han på Platon. Något arbete av denne hade han icke läst, ehuru han förvärvat en grekisk Platonhandskrift, men genom Cicero och Augustinus visste han, att Aristoteles var Platons motståndare, att Platon var en stor stilist och att hans filosofi stod kristendomen nära. Redan detta var nog att göra honom till en platoniker, och hela karaktären av den platonska mystiken, som ju ej heller varit medeltiden okänd, måste naturligtvis tilltala en poet som Petrarca. Mot Aristoteles satte han således upp Platon, och denna ståndpunkt, så svagt den än i vetenskapligt avseende var grundad, fick ganska vittgående följder. Dels bröt humanismen nu med medeltidens största filosofiska auktoritet, på vars system hela skolastiken vilade, dels fick man genom hänvisningen till Platon uppslaget till den teosofiska filosofi, som vi sedan skola möta under högrenässansen.

Den tänkare, som hade den största betydelsen för Petrarcas eget själsliv, var dock icke någon rent antik författare, utan Augustinus, en med Petrarca i mycket befryndad natur, — "min filosof", som han kallar honom. Båda levde just under brytningstiden mellan tvänne stora kulturperioder, båda

voro starkt subjektiva, älskade att fördjupa sig i sitt eget jag och halvt teatraliskt bära sina känslor till torgs. Och även Augustinus' religiösa ståndpunkt tilltalade Petrarca. Medeltidens hela teologiska lärobyggnad med dess invecklade dogmatik var honom innerligt motbjudande, och liksom senare Luther kände också han ett behov att återgå till den äldsta kristna kyrkan. Ty trots all själviskhet var Petrarca likväl en verkligt religiös natur, och nyckeln till hans själslivs hemlighet ligger just i brytningen mellan det egocentriska och det religiösa i hans personlighet. Egocentrikern är lättast att upptäcka. Hans religion var utan alla dogmer, en religion blott för honom själv, och han kände ej någon lust att förvärva proselyter. Därtill var han alldeles för mycket aristokrat och ville ej, att hans åsikter skulle profaneras genom att bliva allas. I stället ville han såsom den store vise stå högt över samtiden, beundrad och firad, men ej lik någon dödlig. I viss mån erinrar han om känslofilosoferna på Rousseaus och Thorilds tid däri, att han ville hava hela sin omgivning blott såsom en bakgrund, mot vilken hans egen mäktiga personlighet kunde avteckna sig. Läser man hans brev, skulle man först kunna tro, att det ej funnits någon större vänskapsentusiast än Petrarca. Men denna uppfattning är säkerligen oriktig. Då vänskapsförsäkringarna ej direkt hava en ekonomisk bismak, äro de dock ej framkallade av något intresse för adressaterna. Breven sysselsätta sig ej med *deras* personliga förhållanden, utan blott med Petrarca själv, med hans själsliv och hans levnadshändelser, och "vännen" spelar samma roll som den förtrogne i den franska tragedien: han är blott till, för att Petrarca skall hava någon att tala till, men han är honom tydligen alldeles likgiltig.

Petrarca liknade 1700-talets känslofilosofer också däruti, att för honom såsom den vise gällde ej den "lilla" moralen. Han var en stolt republikan, som ofta inskärpte, att det verkliga adelskapet blott förvärvades genom egen duglighet. Men icke dess mindre vistades han ständigt hos de mäktige i ett slags mellanställning mellan lärd och hovman. Han älskade att fjäsas av de förnäma, allra helst att få avslå en inbjudan under hänvisning till filosofens böjelse för ensamheten, men i verkligheten ofta för att antaga ett förmånligare anbud. Han levde av sinekurer och gåvor, han kunde

nedlåta sig till smicker, vistades vid de värsta tyrannhoven, och då hans beundrande vänner vågade en lätt antydan om motsägelsen häri, var han för stolt att svara — hans själsliv kunde ej bedömas som andras. Och därmed lät man sig nöja. Men vid dessa tyrannhov förde han ett behagligt liv. Man fordrade av honom ingenting annat än några brev och några tal, möjligen en hyllningsdikt. Med stolthet avvisade han anbuden att mottaga någon verklig tjänst, ty han ville vara fri och oberoende. Allra minst ville han betraktas såsom hovman. Det tema, som kanske oftast varieras i hans brev, är hans motvilja mot stadslivets jäkt och den oroliga tävlan vid ett hov; vad han älskar är skogens ensamhet eller den tysta studerkammaren, det enkla lantfolket och den orörda naturen. Men då han skildrar sitt liv i Vaucluse, märker man, huru hans egen personlighet liksom växer, när den avtecknar sig mot bakgrunden av dessa bönder och herdar, som ej ana hans storhet. Natursvärmaren och den stille lärde, skild från världen och omgjuten av ett halvt mystiskt skimmer, blir nästan en profet, till vilken den rättframme Boccaccio och andra vänner se upp med en bävande vördnad. Och det var så Petrarca ville bliva betraktad. Hans smak för ensamhet är till en god del retorik. Och i själva verket voro dessa ensliga stunder blott avbrott i det mera rörliga, världsliga liv, till vilket han dock alltid återvände. Det var en ensamhet, som han njöt kanske i främsta rummet för nöjet att få skildra den. Och dock låg det även en äkta känsla bakom denna ständiga oro. Det var den moderna personlighetens genombrott efter skolastikens århundrade.

En annan skiftning i hans väsen framkallades av hans förtärande ärelystnad. Petrarca var för mycket sysselsatt med sig själv för att kunna vara fästad vid och beundra andra. Utom de avlägsna antika storheterna tålde han ingen annan vid sin sida, icke ens Dante, och i ett brev till Boccaccio försvarar han sig mot beskyllningen, att han skulle känna någon avund mot Infernos skald. Brevet är kyligt och överlägset. Om Dante ännu hade levat, skulle Petrarca gärna hava velat räkna honom såsom en vän, och någon avund kunde han ej gärna hysa mot en man, som ägnat hela sitt liv åt den vulgärpoesi, med vilken Petrarca endast sysslat i sin ungdom och då mera på lek.

Antiken stod däremot utanför denna tävlan. Dess gestalter trädde fram för honom i övermänsklig storhet, och hans dröm var att en gång bliva ställd vid deras sida. Det var denna dröm, som sporrade honom i det vetenskapliga arbetet, som satte skaldens penna i hans hand och fyllde honom än med en helig eld, än med en förtärande fåfänga. Själv fann han däri något hedniskt, något stridande mot den kristna världsåskådningen, som bjöd människan att döda sitt eget själviska jag, och hans skrifter, särskilt hans självbekännelser, vittna om den ständiga kamp, som dessa båda världsåskådningar förde inom hans väsen. Han erkänner det syndiga i denna ärelystnad, söker med skäl från kristendomen slå den till marken. Men förgäves. Försöken visa blott, huru brännande denna lidelse hos honom var. Denna kamp mellan antik själviskhet och kristen självförnekelse alstrade hos Petrarca en ren själssjukdom, som han kallar acedia — denna världströtthet, den melankoli och oro, som är karaktäristisk för den moderna människan. Hans själ var ur jämnvikt, ingenstädes fann han ro, utan bytte ständigt vistelseort. Världen både lockade honom och stötte honom tillbaka, han trycktes ej blott av sina egna sorger, utan kände något av denna allmänna världssmärta, som sedan möter oss igen på 1700-talet. Och den inverkan, Petrarca hade, kan också, såsom man påpekat, närmast jämföras med Wertherfebern. Likheten är slående. Bägge gångerna hade man återfunnit sitt eget jag, sin egen rika känslovärld, och denna upptäckt medförde såväl födslovåndans smärta som en måttlös självförhävelse. I bägge fallen kom denna nya rörelse såsom en reaktion mot rationalismen, på Petrarcas tid mot skolastiken, på Werthers mot upplysningen, och den innebar i själva verket det samma: individualismens återuppvaknande.

Petrarcas skrifter, till vilka vi nu vända oss, äro dels latinska, dels italienska, och av dessa tillmätte både han och hans samtid det ojämförligt största värdet åt de förra.

Såsom latinsk skald författade Petrarca dels ett epos, dels poetiska epistlar, dels tolv bukoliska ekloger efter Vergilius' mönster. Dessa senare äro fullt genomförda allegorier och trots den kommentar, som Petrarca lämnat i sina brev, i det närmaste obegripliga för vår tid. Denna allegoriska karaktär sammanhängde emellertid med Petrarcas hela uppfattning av poesien. Ty då han mot de medeltida obsku-

ranterna skulle försvara den antika poesien, gendriva beskyllningarna för osedlighet, hednisk vantro o. s. v. nödgades även han tillgripa den gamla förklaringen, att denna poesi i själva verket var allegorisk och innerst förkunnade samma sanningar som teologien. Även poesiens mål var moralisk lärdom. Den verklige skalden, "poeta", var närmast en helig siare, en vates, som stod vida över den banale rimmaren på vulgärspråken. Petrarcas egna dikter äro också alla mer eller mindre allegoriska. I vad mån sonetterna äro det, är en svårlöst fråga; hans Trionfi och hans latinska ekloger äro det säkert, och i de senare yttrar han sig under herdelivets förklädnad om påven, om livet i Avignon o. s. v. Som vi sedan skola se gick emellertid denna estetik igen under hela renässansen.

Av vida större värde än eklogerna äro hans poetiska epistlar efter Horatius' mönster, 77 till antalet, fördelade i tre böcker, ty genom dem och de prosaiska breven få vi den bästa inblicken i Petrarcas själsliv. Men högst satte både han själv och samtiden hjältedikten Africa. Sin betydelse har denna dikt såsom det första försöket under renässansen att återuppliva antikens epos, och förebilden är naturligtvis Eneiden. Men strängt taget hade denna episka diktning efter klassiska mönster aldrig varit avbruten, och såsom vi erinra oss hade den särskilt odlats under 1100- och 1200-talen. Nyheten var således vida mindre betydande, än Petrarca trodde. Och utförandet var långt ifrån lyckat, ehuru dikten har betydelse såsom ett uttryck för den nya art av patriotism, som nu födes. Ehuru florentinare betraktade Petrarca sig såsom en ättling av det forna Rom, och det var dess storhetstid han ville besjunga. Till ämne valde han det andra puniska kriget, genom vilket Rom blev den stora världsmakten. Men detta ämne var knappt episkt, och dikten blev också i själva verket blott en krönika, särskilt som Petrarca hade alldeles för stor vördnad för den antika historien att våga omdana denna. Hjälten, den äldre Africanus, liksom Eneas ett dygdemönster, var knappt heller någon poetisk gestalt, och Petrarca själv, lyriker till hela sitt väsen, hade ingen förmåga att giva någon objektivt plastisk framställning; de enda lyckade partierna äro också de lyriska. Huvudfelet var dock, att hela dikten var en lärdomsprodukt, ett dött epos på ett för folket obegripligt språk, vida mera pseudoklassiskt än dess förebild.

Petrarcas talrika prosaiska skrifter på latin bestå i lärda historiska kompilationer, i moraliska traktater, brev och tal. De sistnämnda hava endast den betydelsen, att de äro de första i raden av renässansens oöverskådliga följd av innehållslösa prakttal, vilkas tjusning för samtiden låg i frasen. Av hans historiska kompilationer skattades De viris illustribus högst, en samling biografier över forntidens berömda män, i själva verket blott utdrag — i omskrivning — ur antika arbeten och i våra dagar naturligtvis utan allt självständigt värde, men av en viss historisk betydelse såsom det första försöket till en klassisk filologi i modern stil. Vida mera betydande äro de moraliska traktaterna, ty i dem hava vi åter Petrarca själv. Särskilt intressanta äro De vita solitaria och De otio religiosorum såsom de första förebilderna för renässansens alla hänförda skildringar av det enkla lantlivet och för dess överdrivna framhållande av städernas obehag. För Petrarcas egen psykologi är De contemptu mundi viktigast, ty här har han kanske åskådligast skildrat sig själv — han kallade också denna skrift *Secretum*, sitt hjärtas hemlighet. Själva uppslaget har han lånat från Boëthius' De consolatione philosophiae, men huvudtanken från Augustinus' Confessiones. Någon enkel, flärdfri självbekännelse mäktade han dock icke avgiva, ty även här spelar hans fåfänga in. Och dock låg det djupt allvar bakom. Inför Sanningen har han med Augustinus ett tre dagars långt samtal. Augustinus är den kristna världsåskådningen, som uppträder såsom hans anklagare, förebrår honom hans ärelystnad, hans kärlek, visar upp intigheten i alla hans strävanden, och Petrarca vrider sig under alla dessa anklagelser, kan icke försvara sig, men förmår dock ej undertrycka sitt självviska, upproriska jag, ej döda sin individualism.

Slutligen hava vi hans prosaiska brev, som tydligen tillkommit efter mönstret av Ciceros och äro de första av detta slag i modern tid. De äro granna epistolarstycken, tydligen från början skrivna för offentligheten, och sysselsätta sig blott med författaren själv. Några av dem äro rena avhandlingar, och de omarbetades ofta, så att avfattningstiden nu är svår att bestämma. Men för kännedomen om Petrarcas egen personlighet äro de av yttersta vikt.

På italienska har Petrarca efterlämnat två diktsamlingar, Il Canzoniere och I Trionfi. Den förra samlingen, som

finnes kvar i Petrarcas egen renskrift och i koncept, upptager sonetter, canzoner, ballater och sestiner. Innehållet är blandat; där finnas moraliska och politiska dikter, men de flesta äro erotiska och riktade till en Laura, av vilken man dock av dikterna har ganska svårt att bilda sig en föreställning. De säga ej ens tydligt, om hon varit en ogift eller en gift dam, ehuru det senare förefaller troligt, och den enda mera faktiska upplysning, som sonetterna giva, är, att Petrarca första gången sett henne långfredagen den 6 april 1327 i kyrkan S. Chiara i Avignon, — en uppgift, som dock lider av det felet, att långfredagen detta år inföll den 10 april. Men icke dess mindre är det tydligt, att sonetternas och canzonernas Laura icke *blott* varit en fantasiskapelse. I en handskrift, som Petrarca ägde av Vergilius, har han antecknat ej blott dagen för det första mötet, utan ock, att hon avlidit den 6 april 1348 och samma dag begravts i franciskanerkyrkan i Avignon. Men vilken hon i verkligheten varit, vet man icke, och den väldiga samling av dokument, som en Abbé de Sade på 1700-talet framlade och genom vilka han ville bevisa, att hon varit dotter till Audibert de Noves och sedan 1325 gift med Hugo de Sade — dessa dokument äro ganska sannolikt förfalskade. Men även om de vore äkta, visa de knappt mera, än att Laura de Sade avlidit samma dag som Petrarcas Laura — något, som under det stora päståret 1348 lätt kan tänkas, utan att båda därför varit identiska.

Ur sonetterna och canzonerna kan man, som sagt, ej få fram någon åskådlig bild av den kvinna, som de besjunga. Man hör, att Petrarca älskar henne, ehuru utan genkärlek, att hon dör tjuguett år efter deras första möte och att skalden troget vårdar hennes minne — det är allt, aldrig ett realistiskt drag, som för oss närmare henne. Ehuru skrivna under en tid av trettio år, giva dikterna oss ingen utvecklingshistoria. Att de ej skildra några yttre tilldragelser, betyder här mindre — det gör ej heller Vita nuova — men de skildra ej heller någon inre. En själshistoria döljer sig ej bakom de så konstfulla stroferna, utan de bjuda blott på en serie artistiskt, men kyligt utförda variationer på tvänne temata: Petrarcas kärlek till den levande och hans sorg över den döda Laura. Vi behöva blott på måfå taga en översikt av innehållet i några sonetter: "Solen stiger upp och

stjärnorna fördunklas. Laura stiger upp och solen fördunklas" (son. 164), "Han spörjer Amor, varifrån han fått alla de behag, med vilka han prytt Laura" (son. 165), "Han känner sig dö vid åsynen av hennes ögon, men kan ej rycka sig lös från dem" (son. 166) o. s. v. Så talar icke en man, som verkligen älskar, det är litterära broderier, ej uttryck för en verklig känsla. Passionen behärskar honom aldrig, utan han står alltid såsom konstnären inför sin känsla, väljer med omsorg varje bild, filar om sina verser och är framför allt betänkt på att giva dem den högsta konstnärliga formen. Varm och omedelbar blir han därför aldrig, blott elegant.

Erotiken i Il Canzoniere är icke medeltidens spiritualistiska kärlek, Laura är icke såsom Beatrice en symbol för det gudomliga, och kärleken är ej av religiös art, utan hon *skall* dock vara en verklig kvinna, och kärleken till henne är av jordisk art. Även här kommer således renässansen fram i dess motsats till medeltiden, och Petrarca återgår här till den renässansrörelse, som under medeltiden uppstått hos provençalerna. Men också il dolce stil' nuovo har avsatt sina spår i hans dikt. Hans Eros är blek och blodlös, och renässansens kraftiga sensualism pulserar ej i hans ådror.

Likväl ligger det även här något av verklig känsla bakom sonetternas mejslade rader. Petrarca gick väl alldeles för mycket upp i sig själv, för att med ett verkligt personligt liv vara knuten vid en älskad kvinna, och på någon dylik har han knappast i främsta rummet tänkt, då han diktat. Men han kände ett behov att giva ett uttryck åt den melankoli och den sentimentalitet, som fyllde hans själ, att smeka sina egna drömmar och känslor, och liksom 1700-talets Werthersvärmare danade han därför en fantasibild, som han älskade, därför att den framför allt var en skapelse av hans eget vemod och hans egen längtan, även om ett namn och något enstaka drag voro lånade från verkligheten. Petrarcas vackraste dikter äro också de, som diktats till den döda Laura, till henne, som blott var ett minne. Och detta är nog ingen tillfällighet. Det är kanske hårt att säga det, men Dulcinea de Toboso hör hemma icke blott i den komiska romanen, utan ock i mycken högstämd lyrik från antiken ända fram till våra dagar. Men därför att så är, kan man

knappt stämpla denna dikt som ända igenom osann, och den var det ej heller hos Petrarca.

Lärdomsaristokrat som han var satte Petrarca dessa dikter på vulgärspråket ej synnerligen högt, och i dem såg han framför allt en språkövning. Deras största betydelse ligger också i formen. De fyllas av ett underbart välljud, av en språkets musik, och tack vare denna språkkonst blev Petrarca skaparen av den italienska poetiska diktionen, som sedan hans dagar knappt undergått några förändringar. Dessa sonetter och canzoner äro nu nära sexhundra år gamla, och dock kunna de än i dag läsas som modern italienska, under det att en svensk, som ej är språkligt bildad, knappt kan fullt förstå Stiernhielm, som är tre århundraden yngre. Det är också på denna språkkonst, som de levat. Tack vare den blevo de den följande renässansens förebild för all lyrisk diktning icke blott i Italien, utan i hela Europa. Men med formen följde också innehållet, och hela denna diktning fick därför något overkligt, kyligt och artistiskt över sig. I renässansens lyrik möta vi därför tvänne strömningar — Petrarcaimitationen, som kvantitativt är den ojämförligt mest betydande, och den lyrik, som är äkta och söker att giva ett uttryck åt en mer eller mindre verkligt känd kärlek.

Av vida mindre betydelse än Il Canzoniere var Petrarcas sista arbete, I Trionfi, som i viss mån skulle utgöra en fortsättning på de lyriska dikterna till Lauras ära. Väckelsen till detta arbete hade Petrarca utan tvivel fått från Divina Commedia. Versformen är densamma, terziner, och även I Trionfi var ämnad till en apoteos av den älskade. Men den är grundligt misslyckad. I stället för en dikt, fylld av det lidelsefulla, personliga livet i Divina Commedia, har Petrarca blott kunnat åstadkomma en lärd, allegorisk katalog på vers. Grundtanken är den, att människan under sitt jordeliv besegras av begäret, av kärleken, men befrias genom dygden, som personifieras av Laura. Hon nås dock av döden, men lever kvar i minnet. Detta besegras väl av tiden, men även tidens välde sjunker till intet inför den eviga saligheten. Detta framställes i form av en vision, i vilken kärleken besegras av kyskheten, kyskheten av döden o. s. v. Liksom triumftågen å de antika reliefer, som Petrarca sett, skildras dessa "triumfer" såsom långa processioner av allegoriska

väsen. Men t. o. m. Petrarcas egen samtid tyckes hava funnit denna dikt allt för lärd.

Petrarca var den förste humanisten. Den förste renässanspoeten var hans samtida Giovanni Boccaccio.

BOCCACCIO

Boccaccio föddes 1313, men var han föddes, är en mycket omtvistad fråga. Släkten stammade från den lilla köpingen Certaldo, ej långt från Siena, och där skall Boccaccio enligt en gammal uppgift hava blivit född. Enligt en annan uppgift var Florens hans födelsestad, enligt en tredje, som har de starkaste skälen för sig, var han frukten av faderns kärleksförbindelse med en fransk dam och skall hava blivit född i Paris. Frågan är tämligen likgiltig, och säkert är, att Boccaccio ända från sin tidigaste barndom uppfostrades i Florens, dit fadern vid tiden för hans födelse flyttat över från Paris. Fadern var köpman, bankir eller växlare, och ville uppfostra sin son för samma yrke, men satte honom, då gossen var sju år gammal, i en grammatikskola, där undervisningen tyckes hava varit ganska god och där den unge Giovanni i varje fall fick smak för studier. Men redan vid tretton års ålder togs han därifrån och sattes på ett handelskontor, först i Florens och sedan i Neapel, troligen hos någon affärsvän, som den äldre Boccaccio där hade. Men köpmansyrket tilltalade ej den unge florentinaren, och på hans enträgna böner måste fadern tillåta honom att studera, väl icke "poesi", som han önskade, utan kanonisk rätt. Därmed höll han ut i 6 år, men tyckes under denna tid dock i smyg hava läst sina kära poeter, ty redan hans första arbeten röja en ej obetydlig kännedom om den antika litteraturen.

Men så inträffade, troligen 1335, en händelse, som fick en avgörande betydelse för hans liv. Detta år gjorde han bekantskap med "Fiammetta", såsom han själv uppgiver, på påskaftonen i kyrkan S. Lorenzo — väl en detaljuppgift, som kanske ej är alldeles sann, utan förefaller som ett lån från Petrarca. I varje fall voro Laura och Fiammetta varandra ganska olika. Vem hon i verkligheten varit, är något dunkelt, men så mycket vet man, att hon var naturlig

dotter till konung Robert av Neapel och en grevinna av Aquino, att hon var gift med en förnäm man och att hon hette icke Fiammetta, utan Maria. Om arten av hennes och Boccaccios förhållande har förts en ivrig diskussion. Den enda grundvalen för denna är Boccaccios egna skrifter, men genom en rent glänsande analys av dessa har Crescini fått fram en verklig kärlekhistoria, som i huvudsak förefaller vara slående riktig. De äldsta dikterna skrevos, medan Boccaccio ännu blott suckade för sitt hjärtas dam, de senare, sedan hon redan övergivit honom, och bakom dem hava vi en icke blott litterär erotik, utan en verklig och sensuell, sådan vi kunnat vänta hos Decamerones författare.

I två avseenden fick denna förbindelse en avgörande betydelse för Boccaccios liv. För det första införde Fiammetta honom i det högre sällskapslivet i Neapel, säkerligen ock vid hovet, och detta nya umgänge gav den unge studenten en annan syn på livet. I viss mån hade han väl fått denna redan genom förflyttningen från Florens till Neapel. Arnostaden, hopträngd inom sina försvarsmurar, uppfylld av hundratals grå, bistra försvarstorn vid de trånga gatorna, var en dyster, allvarlig stad, där intresset delade sig mellan det industriella och merkantila arbetet och de förbittrade politiska striderna, en fullkomlig kontrast till det öppna, uppför bergsluttningarna klättrande Neapel med dess blånande golf och dess färgrika, ännu halvt antika folkliv. Och redan såsom student tyckes Boccaccio hava deltagit i det rörliga, sorglösa liv, som utvecklade sig på dess Chiaja och som så väl stämde med hans lynne. Redan under denna tid samlade han utan tvivel de verklighetsintryck, som sedan komma fram i hans noveller. Men bekantskapen med Fiammetta förde honom upp på ett högre plan. Den neapolitanska konungaätten stammade från Provence, och över livet vid hovet vilade ännu något av den provençalska poesiens aftonrodnad. I Filocolo har Boccaccio — för övrigt ganska omotiverat — inkastat en liten skildring av det neapolitanska hovlivet. Under middagshettan har sällskapet slagit sig ned i en skuggig lund, där man diskuterar spörsmål ur kärlekskonsten under Fiammettas ordförandeskap. Några prov på dessa problem visa bäst den föreställningsvärld, inom vilken man rörde sig: "En ung dam älskas av två unge män och skall tillkännagiva, vilken hon föredrager. Hon tar då kransen

från den enes huvud och sätter på sitt, under det att hon sätter sin egen krans på den andre ynglingens huvud. Vilken har hon föredragit? Den, som hon bekransat, ty det är ett större ynnestbevis att giva än att taga". En annan fråga: "Åt vilken skall en man skänka sin kärlek, åt en ungmö, åt en gift dam eller åt en änka? Svar: åt en änka, ty hon är mera förfaren i kärlekens konst än en ungmö, mindre skygg; och kärleken till en gift dam är syndig". Den senare betänkligheten tyckas dock Boccaccio och Fiammetta hava satt sig över och även de övriga herrarna och damerna vid Neapels glada hov, som ansågs vara det mest sedeslösa i Europa. 1343 efterträddes kung Robert av sin dotter, den beryktade drottning Johanna, som var ökänd för sina galanta äventyr, och det var i denna atmosfär Boccaccio nu uppfostrades av Fiammetta. Det mera kalla provençalska galanteriet passade ej heller för en man med Boccaccios verklighetssinne och sensualism. Visserligen söker han i flera arbeten hålla sig på denna nivå, men misslyckas då ständigt, och sig själv blir han först, när denna idealism blott såsom en lätt slöja vilar över en innerst realistisk diktning — alldeles som den gjorde över Fiammettas krets.

Men Fiammettas största betydelse för Boccaccio var, att hon förmådde honom att övergiva de kanoniska studierna och i stället bliva skald. Redan nu hade Boccaccio skrivit några dikter, och han beklagar, att han ej fått fortsätta, ty då hade han möjligen kunnat bliva en poeta. Yttrandet är ett uttryck för Boccaccios älskvärda och uppriktiga blygsamhet, men det innehåller dock en kärna av sanning. Ty med poeta menade både han och hans samtid en lärd skald i samma stil som Petrarca, och det blev Boccaccio aldrig — vi skulle kunna tillägga: lyckligtvis. Hans humanistiska uppfostran var onekligen ganska bristfällig, och tack vare denna brist kom han i stället att bliva det verkliga livets skald, renässansens förste store realist. Olyckan var snarare den, att han själv aldrig insåg, vari hans storhet låg, och hela hans diktning kom därför att förete en beständig brytning mellan hans naturliga verklighetssinne och den humanistiska lärdom, som han aldrig fullt kunde tillägna sig.

Alla hans första arbeten hava tillkommit på Fiammettas initiativ och återspegla i beslöjade ord deras egen kärlekshistoria. Det första, med vilket han på hennes uppmaning

grep sig an var en prosaroman, Filocolo.[1] Ämnet var den bekanta medeltidssagan om Floire och Blanchefleure, men Boccaccio har ej lånat den från den franska roman, som förut omtalats (II, 252). Både av händelseförloppet och hans egna ord i inledningen framgår, att de franska versionerna voro honom obekanta. Fiammetta anmärker där det orättfärdiga däri, att Floires öde ej besjungits av någon verklig poet, utan blott i okunnigt folks fabler. Härmed syftas antagligen på en äldre italiensk folkdikt, Il cantare di Fiorio e Biancifiori från början av 1300-talet, av vilken en, visserligen av Boccaccio ej begagnad, version för icke länge sedan återfunnits. I slutet av Filocolo säges väl, att sagan först upptecknats på grekiska, men även om häri skulle ligga ett minne om dess byzantinska ursprung, har denna byzantiska version säkerligen ej varit Boccaccios källa.

Trots det folkliga ämnet har Boccaccio här ännu ej funnit sig själv. Boken är ytterligt voluminös, handlingen skrider långsamt framåt med ständiga digressioner, i vilka Boccaccio söker lysa med en klassisk lärdom, som dock är alldeles osmält. Någon psykologi förekommer här ännu icke, utan blott en ordström, som påminner om den grekiska romanens. Filocolo har väl ett visst intresse såsom det första mera betydande försöket efter Vita nuova att skriva en italiensk prosa. Men denna saknar alldeles det kyska behaget i Dantes underbara kärlekssaga. I stället är Filocolos prosa uppskruvad, svamlig och retorisk. Här misslyckas Boccaccio således — såsom alltid, då han söker vara lärd.

Det första arbete, i vilket vi möta den verklige Boccaccio, är versromanen Filostrato, där han anslår tonen för renässansens hela följande romantiska epos med dess lätta berättarmanér. Några — börjar han — pläga anropa Jupiters hjälp för sina försök, andra bönfalla om Apollos bistånd, jag plägade vädja till Parnassens sånggudinnor. Men min kärlek har nu kommit mig att ändra min forna plägsed, sedan jag blev förälskad i dig:

Tu donna se' la luce chiara e bella,
Per cui nel tenebroso mondo accorto
Vivo; tu se' la tramontana stella
La qual' io seguo per venire al porto;

[1] Orätt: Filocopo. Namnet Filocolo är bildat av två grekiska ord: philos, älskare och colos (= cholos = galla, harm), som Boccaccio tror betyda *möda*.

Ancora di salute tu se' quella
Che se' tutto il mio bene e'l mio conforto;
Tu mi se' Giove, tu mi sei Apollo,
Tu se' mia musa, io l'ho provato e sollo.

För sin poetiska berättelse använder Boccaccio här den välljudande ottavan med dess klangfulla rim och dess epigrammatiskt slutande verspar, samma versform, som sedan med Poliziano, Pulci, Bojardo och Ariosto skulle nå en så hög fulländning och som skulle bliva den italienska hjältediktens legitima form. I stort sett är denna ottava Boccaccios skapelse. Den återfinnes väl i de toscanska versionerna av romans bretons — vanligen med rimflätningen ababcdcd, ehuru även med den legitima abababcc — men dessa dikter äro knappt äldre än Filostrato, och i varje fall var Boccaccio den förste verklige skald, som upptog detta folkliga, äkta italienska versmått, som så förträffligt motsvarar det italienska folklynnet med dess skepsis och dess spelande kvickhet. Fullt förstod Boccaccio ännu icke att utnyttja alla de rika möjligheter, som lågo i denna versform, men det var dock han, som först angav tonen.

Det ämne, han valde, den gamla Trojasagan, var icke nytt. Såsom vi minnas, hade det förut behandlats av trouvèren Benoît de Saint-More, vars dikt sedan omskrevs på latinsk prosa av sicilianaren Guido delle Colonne, och förmodligen har Boccaccio känt både Guidos och Benoîts arbeten, som på hans tid för övrigt redan voro översatta på italienska. Men i viss mån har han dock åstadkommit något nytt. Hos Benoît var Troilussagan blott en episod i den stora dikten om det trojanska kriget. Här blir denna episod hela dikten och det trojanska kriget blott dess bakgrund. Och intresset anknyter sig här nästan uteslutande till den kvinnliga psykologien, som Boccaccio vid det glada, lättsinniga hovet i Neapel haft tillfälle att studera. Det hela verkar också som en studie av livet i Neapel, ehuru förlagd till Troja. Troilo är densamme som hos Benoît, en svärmande idealist, ridderlig och trofast i sin kärlek. Men hjältinnan — här kallad Griseida — har i viss mån blivit en annan. Hon är här icke en ung flicka som hos Benoît, utan en änka och således "förfaren i kärlekens konst". Och till detta par har Boccaccio fogat en ny figur, Troilos gode vän, den unge, lättsinnige Pandaro, Griseidas kusin, vivören, som

så väl känner kvinnohjärtat och som också åtager sig att hos Griseida skildra Troilos kärlekskval. Hennes monolog, sedan Pandaro lämnat henne, är måhända diktens glanspunkt. Inför Pandaro hade hon åberopat sin trohetsplikt mot den döde mannen, ehuru hon slutat med att giva en halv förhoppning. Men vorden allena, resonerar hon på ett helt annat sätt: Jag är ung, vacker, änka, rik — varför då icke älska? Anständigheten förbjuder måhända en dylik kärlek, men jag kan vara klok, och ingen behöver veta mitt hjärtas hemlighet. Ungdomen flyr ju så hastigt bort, och skall jag då så ömkligt förlora den? I hela detta land känner jag ingen, som ej har en älskare, jag ensam förlorar min tid; att handla såsom alla andra är ingen synd, och ingen har rätt att klandra mig.

Fortsättningen är densamma som hos Benoît. Griseida ger till sist vika — denna strid mellan hennes koketteri och hennes lidelse är mästerlig — men efter en kort kärlekslycka utväxlas hon och kommer till det grekiska lägret, där hon glömmer Troilo och ånyo faller för den vane förföraren Diomede. Den unge Troilo, som övertygat sig om hennes otrohet, söker i förtvivlan döden och stupar för Achilles' svärd.

Den bild, Boccaccio giver av Griseida, är ej vidare tilltalande, men man har i denna skildring velat inlägga ett halvt moraliskt syfte. Genom att lyssna till Troilo sviker hon sin döde man. Troilo, som bringat hennes dygd på fall, har ej rätt att vänta någon trohet, och Diomede har lätt att ånyo förföra henne, ty hon är redan en fallen kvinna, vars kärlek endast varit sensuell. Men så vackert resonerade nog ej Boccaccio. Han ville säkerligen blott berätta en kärlekssaga ur verkligheten — lik så mången, som han sett utspelad i Neapel —, i viss mån profetisk, ty liksom Griseida övergav Troilo, så skulle ock Fiammetta övergiva Boccaccio. Den enda moral, han själv uttalar i diktens slut, är, att "kvinnan är ostadig såsom ett löv för vinden", men det var just detta flyktiga väsen, han älskade att studera och som han trots alla brister likväl fann så tjusande.

Dikten var tillägnad Fiammetta, och i denna dedikation jämför han sig själv med Troilo, som likväl så till vida var lyckligare, att han, innan han drabbades av Griseidas otrohet,

dock fått njuta kärlekens högsta lycka. Men sannolikt är denna fras blott avsedd för publiken, och hela diktens heta sensualism talar för, att den är skriven under deras kärleks högsommar, då Boccaccio redan började ana dess höst. Denna skulle snart komma. Det brev till Fiammetta, med vilket han inleder sitt nästa arbete, Teseide, visar, att Fiammetta redan brutit med den stackars studenten och tagit någon annan älskare. När jag — så är innehållet i detta brev — i minnet återkallar den lycka, som svunnit, så söker jag, grymma dam, frammana den ljuva bilden av din skönhet, och denna är nu min enda tröst. Men måhända kan jag genom en trogen tjänst återvinna ditt hjärta, och det är det, jag nu vill försöka. Jag vet, att du älskar dikter, som handla om kärlek, och därför har jag skrivit denna bok. I motsats mot den förra handlade den om en trogen kärlek.

Liksom Filostrato är också Teseide en dikt på ottava rima. Ämnet hade Boccaccio troligtvis lånat från någon byzantinsk roman, som nu är förlorad, men som han möjligen lärt känna i en syditaliensk, folklig bearbetning. Romanen handlar om tvänne vänner, de unga riddarne Palemone och Arcita, som bliva rivaler, kämpa om den älskade, men likväl bevara sin ridderliga vänskap. Då slutligen Arcita faller, överlämnar han döende sin brud åt Palemone. Men Boccaccio var icke lika lycklig i den manliga psykologien, som han varit i den kvinnliga, och på idealismens höjder trivdes han ej lika bra, som då han i Filostrato fått skildra verkligheten. Teseide blev därför ett steg tillbaka. Huvudvikten lägges här på långa tal och beskrivningar, författaren vill röja sin klassiska lärdom — och misslyckas. Men ett visst intresse har dock denna versroman såsom en exponent för den gryende renässansens ställning till antiken. Handlingen tilldrager sig i Aten och inledes med Theseus' kamp med amazondrottningen Hippolyta, som han besegrar och som blir hans brud — samma motiv, som från Teseide lånats till Midsommarnattsdrömmen. I fortsättningen möta vi triumftåg, tempelfester till ära för antikens gudar, och genom studier i Statius' Thebais hade Boccaccio sökt sätta sig in i tonen. Men hela atmosfären är medeltidens med dess provençalska erotik, dess ridderliga torneringar, dess chevalleri och dess samfundsförhållanden. Och såsom det tredje

elementet hava vi den första renässansens osmälta filologiska lärdom.

Samtidigt med det att Boccaccio råkade ut för sitt olycksöde i kärlek, drabbades han av en annan motgång. Fadern tyckes till en början hava givit honom ett tämligen rikligt underhåll, men vid denna tid knappades detta in, och Boccaccio fick flytta till en förstad, utanför Neapel, blott bebodd av fattigt folk. Fadern var nära förbunden med det mäktiga bankhuset Bardi i Florens, detta hade inlåtit sig i en oförsiktig lånetransaktion med Edvard III av England och måste 1339 göra cession. I följd härav nödgades den gamle, som dessutom förlorat hustru och barn, återkalla sonen, och i januari 1341 var denne tillbaka i det dystra Florens — hela det glada, lättsinniga livet i Neapel låg nu bakom honom blott såsom ett minne. Men detta var nog friskt att fortfarande kunna inspirera honom, och hela den första tiden levde han blott i dessa drömmar. Först fullbordade han Filocolo, och därefter skrev han Ameto — den moderna tidens första herderoman och litteraturhistoriskt därför av den största betydelse, även om detta arbete, estetiskt sett, ej hör till Boccaccios lyckade verk.

Händelseförloppet är mycket enkelt och är i själva verket blott bisaken. En ung jägare Ameto får se en samling badande nymfer och förälskar sig i en av dem, Lia, träffar henne, längtar efter henne, träffar henne igen o. s. v. Själva huvudvikten lägges på skildringen av det idylliska lantlivet. Vid en fest till Venus' ära få vi bevittna en tävlan i sång mellan tvänne herdar — samma sångtävlan, som vi känna från Theokritos och Vergilius — sju nymfer berätta, för att underhålla sällskapet, var och en sin kärlekshistoria, och efter festen skiljas åter herdarna och nymferna åt, utan att det hela får någon egentlig avslutning.

Redan denna redogörelse visar, att Ameto ej står i något beroende av Longos' Daphnis och Khloe, antikens enda herderoman, som för övrigt vid denna tid var alldeles okänd. I stället är det tydligt, att den moderna herderomanen uppstått ur den antika eklogen — den sångtävlan, som här inlagts, är ju en direkt imitation efter Vergilius. Dylika latinska ekloger skrevos flera under medeltiden, och diktarten upptogs på nytt, såsom vi minnas, av Petrarca; själv skrev Boccaccio ej mindre än sexton dylika. Den huvud-

sakliga skillnaden mellan dem och Ameto är, att eklogerna äro på vers och på latin, under det att Ameto är på italienska och på prosa. Men den versifierade förebilden skimrar dock igenom, ty prosan avbrytes ständigt av dikter, på terziner, och prosan är knappt annat än förbindelseleden mellan dessa dikter. Samma karaktär av en samling ekloger, förbundna genom en tunn prosaberättelse, bibehöll renässansens herderoman ganska länge, och blott så småningom övergick den till ren roman d. v. s. prosa.

Ett annat arv från Ameto fick denna herderoman i de inlagda berättelserna, genom vilka huvudhandlingen ständigt avbrytes — ett manér, som för övrigt återfinnes också i den grekiska romanen och i de orientaliska sagorna. Ett tredje var den allegoriska karaktären, den pastorala maskeradkostymen. Uppslaget till en dylik fanns redan hos Theokritos, och denna tendens hade vidare utvecklats av Vergilius, men hos Petrarca och Boccaccio tages steget fullt ut — deras latinska ekloger äro rena allegorier, och så är även Ameto. Under herdelivets slöja skildrar Boccaccio här den neapolitanska societet, för vilken romanen var avsedd, denna framträder här i en ideal pastoralkostym, de frågor, som diskuteras, äro desamma, som roat Fiammetta och hennes väninnor, kvinnorna äro de ledande i denna herdevärld liksom i Neapels hovcirkel, och erotiken bär den provençalska erotikens bleka färg — allt drag, som gå igen i herderomanen ända fram till mademoiselle de Scudèry. Ständigt är väl herderomanen så till vida en verklighetsdiktning, att den söker skildra samtidens societetsliv, men den är *icke* verklighetsdiktning däri, att den skildrar detta sällskap, sådant det verkligen var, utan blott sådant det drömde sig vara. Boccaccio nöjde sig tyvärr ej med denna maskerad. Hans nymfer och herdar äro ej blott hovfolk, utan därjämte rena allegorier; de sju nymferna, som uppträda vid Venusfesten, äro de sju dygderna o. s. v. Den antika fabeln visar sig till sist vara ett hölje för kristen medeltidsteologi, och här hava vi således ett nytt exempel på detta osäkra vacklande mellan antik och medeltid, som kännetecknar ungrenässansen.

Vida mera lyckad är därför Boccaccios andra idyll, den på ottava rima skrivna herdedikten Ninfale Fiesolano, där han nöjt sig med att efterbilda Ovidius' förvandlingssagor. Dikten besjunger Fiesoles mytiska grundläggningshistoria,

anknuten till de båda floderna Affrico och Mensola, som där strömma in i Arno. Affrico var ursprungligen en herde, Mensola en herdinna, och det var efter detta olyckliga kärlekspar, som de båda floderna uppkallats. Mensola hade förvandlats till floden med samma namn, och Affricos blod hade strömmat ut i den flod, som efter honom fått sitt namn. Här är ämnet gripet ur livet — det är kärleken han skildrar, de ungas böjelse i alla dess olika skiftningar, Mensolas känsla för sin och Affricos son, och det gamla parets, Affricos föräldrars, ömhet för honom. Det hela har över sig något av den äkta idyllens charm och är en halvt folklig dikt, på samma gång den är inspirerad av antiken.

Före Decamerone skrev han ännu två arbeten, som båda äro, var och en i sitt slag, högeligen märkliga, prosaromanen Fiammetta och visionsdikten Amorosa visione.

Fiammetta är i viss mån en verklighetsroman. Innehållet är enkelt. Hjältinnan är en förnäm neapolitansk dam, gift med en högboren, fint bildad ädling, som hon älskar. Så kommer en ung man, Panfilo från Toscana, till Neapel, de råkas i en kyrka, Fiammetta söker först kuva sin lidelse för den unge florentinaren, men den blir henne övermäktig, en natt bryter han sig in i hennes sängkammare, och hon faller. Men efter några månaders kärlekslycka kallas Panfilo av sin gamle fader tillbaka till Florens, och de älskande måste skiljas. Han lovar väl att snart återvända, men efter någon tid får Fiammetta höra, att han gift sig, och nu lider hon den försmådda kärlekens alla kval. Detta rykte visar sig väl vara osant — det hade varit Panfilos fader, som gift om sig — men i stället får Fiammetta visshet om, att han älskar en annan. Nu beslutar hon att döda sig, men först vill hon till varning för andra kvinnor nedskriva sitt livs sorgliga saga. Och detta är romanen.

För det första är det tydligt, att vi här i viss mån hava en självbiografi. Fiammetta är grevinnan av Aquino och Panfilo är Boccaccio. Mötet i kyrkan är detsamma, som vi känna från verkligheten, det nattliga inbrottet är troligen också faktiskt, Boccaccios resa till Florens är det säkert, hans fader gifte i början av 1340-talet om sig, och själv tyckes Boccaccio vid denna tid hava inlett en ny kärleksförbindelse med en florentinska, som blev moder till hans dotter Violanta, vilken var född omkring 1347. Men å den

andra sidan är det en verklighet, som han fritt omdanat. Då Boccaccio reste tillbaka till Florens, var förhållandet mellan honom och Fiammetta redan brutet, det var hon, som varit den trolösa, icke han, och huvudpartiet i romanen, den övergivna älskarinnans klagan, har således ingen motsvarighet i Boccaccios egen biografi. Men måhända döljer sig också här ett fragment av ett verkligt liv. Ungefär såsom Fiammetta hade Boccaccios egen mor blivit övergiven av den unge florentinske köpman, som i Paris vunnit hennes kärlek, och kanske är det detta minne, som här spelat in.

Huvudvikten i romanen ligger likväl ej på det enkla händelseförloppet, utan på skildringen av hjältinnans själsliv. Och detta var något nytt. Medeltiden hade väl också haft en mängd prosaromaner, men dessa hade blott till formen skilt sig från de versifierade. Liksom dessa rörde de sig inom en fantasiens värld, bland féer och jättar. Fiammetta däremot spelar inom den reala tillvaron. Intresset vid de medeltida romanerna, både de prosaiska och de versifierade, knöt sig till de slag i slag följande händelserna. I Fiammetta händer så gott som intet, och syftet är blott att giva en psykologisk studie. Väl kan det sägas, att den häri icke var den första, ty det var Vita nuova. Men över Dantes underbara dikt vilar ännu något av medeltidens drömliv, under det att Fiammetta är realistisk. Och i Vita nuova skildrar Dante sitt eget själsliv — Beatrice skymtar ju blott förbi — under det att Boccaccio valt den vida svårare uppgiften att skildra själslivet icke blott hos en annan, utan ock hos en annan individ av ett motsatt kön. Och detta försök upprepades icke under renässansen. Ameto fick ett otal efterföljare, Fiammetta ingen.

Såsom vanligt förstod Boccaccio ej att utnyttja sitt uppslag. Mot hans naturliga realism bröt sig hans svärmeri för antiken, och han sökte därför icke att käckt skildra den verklighet, han så väl kände, utan föredrog att efterbilda Ovidius' heroider — lånade för övrigt också från Ars amandi och Senecas Hippolytus — och följden blev därför en serie av ändlösa deklamationer. När man i andra kapitlet hunnit fram till Fiammettas och Panfilos sista möte, är intresset faktiskt slut, och lamentationerna i de återstående sju kapitlen kunna icke hålla uppmärksamheten vid liv.

Boccaccio var realist, och blott så länge han var verk-

lighetens skald, var han lyckad. Särskilt visar sig detta i hans kanske egendomligaste dikt, Amorosa visione, där han på sitt originella sätt imiterar Dante och omedvetet parodierar honom, på samma gång han ger den mest dråpliga karaktäristik av sig själv samt sätter renässansens realism i dess skarpaste motsats till Dantes högstämda spiritualism. Liksom Divina Commedia är också Amorosa visione skriven på terziner och har formen av en vision. Ledsagaren är här icke Vergilius, utan som man kunnat vänta hos Boccaccio ett kvinnligt väsen. Men syftet är detsamma, Liksom Dante ville förhärliga Beatrice, skulle Amorosa visione bliva en apoteos av Fiammetta. Tyvärr lämpade hon sig icke härför, lika litet som Boccaccio lämpade sig för en mödosam vandring uppför skärseldsberget.

Boccaccio har inslumrat på havsstranden, då en kvinna uppenbarar sig för honom. Han följer henne och ser på avstånd ett präktigt slott, i vilket han vill inträda. Hans ledsagarinna påpekar då, att vägen dit går genom en trång port och uppför en besvärlig stig — det eviga livets väg. Olyckligtvis är det bredvid en annan port, stor och öppen, bakom vilken man hör ett glatt sorl, och Boccaccio föreslår då sin allvarliga följeslagarinna, att man i stället skall välja den vägen. Trots varningen, att den icke leder till det högsta goda, utan blott till jordiska fröjder, är Boccaccio genast färdig med sitt val, går resolut in genom den breda porten, motsträvigt följd av sin Vergilius. Och nu — i utmålandet av dessa jordiska fröjder — är Boccaccio fullkomligt i sitt esse. Han ser härliga fresker, målade av Giotto, han råkar forntidens alla lärde och skalder, även Dante, och trivs förträffligt. Men till sist får han också se åtskilliga ryktbara förbrytare, som straffas för sina brott, och nu förklarar han sig inse värdelösheten av allt jordiskt. Men just som han vid sin följeslagarinnas sida äntligen skall gå in genom den trånga porten, får han syn på en tredje port, bakom vilken en vacker trädgård öppnar sig och varifrån han hör sång och musik. Och då är den goda föresatsen genast bortblåst. Naturligtvis måste han in där. Och det går som förra gången: hans skyddsväsen förebrår honom, men följer med. I trädgården råkar han samman med en mängd vackra damer och till sist med Fiammetta. Och nu är det han, som överger den stränga dam, som hittills följt

honom; i ett snår bekänner han sin kärlek för Fiammetta, som besvarar hans böjelse, men råder honom att ånyo uppsöka ledsagarinnan, som skulle föra honom till det evigt goda, och Fiammetta ber sin älskare att väl följa hennes råd, men dock aldrig svika sin kärlek. Den återfunna ledsagarinnan, som onekligen har en ängels tålamod, låter Boccaccio ännu någon tid stanna hos den älskade, som till sist skänker honom kärlekens högsta lön.

Just i detta ögonblick vaknar skalden ur sin dröm och finner vid sin sida den trogna följeslagarinnan, vilken uppmanar honom att nu äntligen inträda genom den smala porten, ty där skulle han i verkligheten nå den kärlekens lycka, han nu endast i drömmen erfarit. Här slutar dikten, och vandringen uppför dygdens smala stig har Boccaccio ej brytt sig om att skildra — den intresserade honom tydligen icke alls.

Man kan knappt tänka sig en dikt, där man mera får Boccaccio på kornet — den glade, lättsinnige poeten, som visserligen vill vandra Dantes mödosamma väg mot höjden, men som ständigt glömmer sig kvar på jorden, vars fröjder kanske äro intiga, men dock så ljuvliga, att han ej har hjärta att försaka dem. Och kanske mest betecknande — då Dante slutar sin färd inför en vision av treenigheten, slutar Boccaccio sin i Fiammettas armar! En skarpare kontrast till medeltidens spiritualism kan väl knappt tänkas. Och det hjälper mycket litet, att alla dessa figurer blott betecknas såsom allegorier — ledsagarinnan är sannolikt Tron och Fiammetta, som avslöjar sig som hennes syster, Kärleken. I verkligheten är hon snarast fru Lusta, som lånat dragen från skaldens forna älskarinna, och lika starkt som Decamerone predikar denna dikt således renässansens lära, att detta jordeliv med dess drömmar om ära och kärlek trots allt dock är ett härligt liv.

Dessa dikter, för vilka nu redogjorts, skrevos sannolikt under en ganska kort tid, Ninfale Fiesolano, som antagligen är den sista av dem, författades förmodligen 1344 eller 1345, således då skalden nyss fyllt trettio år. De visa, huru hans naturliga verklighetssinne söker att allt kraftigare göra sig gällande, men huru detta ännu har att kämpa mot traditionerna från medeltiden, mot dess smak för allegorier, för tomma spekulationer och en abstrus lärdom. De visa också,

huru han söker att tränga in i antiken, men huru hans uppfattningssätt av denna är bundet av medeltidens. Först i Ninfale Fiesolano slår det emot oss en fläkt av antikens egen anda, av verklig renässans. Samma dubbelhet röjer sig ock i hans lyriska dikter, sonetter och ballate. Än söker han med Dante och Petrarca såsom mönster besjunga en kärlek av andlig art och misslyckas, ty Fiammetta passade ej för den himmel, där Beatrice och Laura dvaldes, än åter är han sig själv, som nästan i folkvisans tonart diktar om kärlek och sommar.

Om hans praktiska sysselsättning i Florens under denna tid känner man intet. Möjligen har han hjälpt fadern i dennes affär, men i så fall knappast vidare energiskt, och tydligen har hans tid varit delad mellan studier och författarskap. Omkring 1345 tyckes en vändning hava inträtt. Han var då över trettio år, fadern hade gift om sig, och Boccaccio synes hava lämnat fädernehemmet för att försörja sig själv. Vi möta honom under de följande åren vid de små "tyrannhoven", först i Ravenna, sedan i Forli och slutligen 1348 i Neapel, troligen blott på ett kort besök; förmodligen hade han under dessa år plats såsom något slags sekreterare. Men i början av 1450 finna vi honom åter i Florens, där han sedan skulle stanna. Fadern hade då nyss dött, sannolikt i den stora digerdöden, som rasade särskilt 1347—1349, och efter honom hade Boccaccio fått ett litet arv, som visserligen ej var stort, men som satte honom i stånd att följa sin smak för studier. Antagligen avslutade han kort därefter sitt mest betydande arbete — det som fört hans namn till eftervärlden: Il Decamerone eller de tio dagarnes berättelser. Såsom av inledningen framgår, är samlingen såsom helhet senare än 1348, och vanligen förlägger man den till tiden kort efter 1350. De enskilda novellerna hade dock till en stor del både skrivits förut och även, ehuru anonymt, publicerats; och redan i Filocolo återfinna vi två av de berättelser, som sedan i annan form ingingo i Decamerone. Boccaccio uppgiver själv, att de författats på uppdrag av en "mäktig person", och i denna har man velat se den lättsinniga drottning Johanna av Neapel. Men detta är säkerligen orätt. Då han lämnade Neapel, var hon ännu ett barn, och vid hans korta uppehåll där 1348, var hon troligtvis ej i staden. Vilken denna "mäktiga person" varit, veta vi således icke. Själv satte han icke dessa noveller

högt och betraktade dem icke såsom litteratur i egentlig mening. De voro blott avsedda att roa och framträdde utan alla anspråk. Men tack vare denna blygsamma uppgift kunde han här släppa sin natur lös, framlägga sin egen oförfalskade världsåskådning, försmå alla lärda allegorier och mytologiska digressioner, berätta utan sin vanliga retorik, vara kvick, underhållande, malitiös och återgiva verkligheten, sådan den tedde sig för den nya tidens förste store realist.

De hundra novellerna i Decamerone äro förbundna med varandra genom en s. k. ramberättelse. Däri låg intet nytt, ty detsamma återfinna vi redan i flera medeltida samlingar, Septem sapientum, Disciplina clericalis m. fl. Men dessa medeltida ramberättelser hade varit torra och didaktiska. Här däremot är själva ramen ett verkligt konstverk. Boccaccio börjar med en överlägset väl gjord skildring av digerdödens härjningar i Florens. Under päståret, år 1348, var Boccaccio visserligen ej själv i Florens, men han hade bevittnat farsotens segertåg genom andra städer, där väl förloppet varit enahanda, och han hade kommit tillbaka till sin fädernestad strax efteråt, medan alla ännu talade om dessa fruktansvärda dagar. Skildringen utmärker sig också genom en gripande åskådlighet, är gjord på grundvalen av egna iakttagelser, ty Thukydides' berömda målning av pästen i Aten var honom alldeles obekant, även om han möjligen tagit något intryck av Lucretius' imitation.

Men så kommer själva uppslaget till novellcykeln. En dag, medan pästen rasar som värst, råkas sju unga damer och tre unga herrar i kyrkan S. Maria Novella, och för att undfly det hemska skådespel, som de dagligen fingo bevittna, besluta de att draga sig undan till en lantgård strax utanför Florens. Och den skildring av florentinskt sällskapsliv, som nu vidtager, hör också till glanspunkterna i boken. Det är renässansens förfinade levnadsskick, som här för första gången träder oss till mötes. För att fördriva tiden komma de överens om att förtälja berättelser för varandra. De äro tio, var och en berättar en om dagen, och under de tio dagarna tillkommer således en cykel på hundra noveller.

I denna kontrast mellan döden och livet ligger något av renässans. Under det att pästen gav Birgitta och hennes

själsfränder anledning till botpredikningar och fantasier om den yttersta domen, möta vi här blott ett förhärligande av det dock triumferande livet. Men vilken hejdlös självviskhet ligger ej bakom den bekymmerslösa tillvaron på den florentinska lantgården! Så snart de själva äro ute ur den pästsmittade staden, ägna de icke en tanke åt olyckorna inom dess murar, utan såsom renässansens äkta ättlingar intressera de sig blott för sina egna personligheter. Och huru kulturaristokratiskt är ej detta sällskap!

I ett annat fall kommer däremot renässansen icke fram. Boccaccio har icke förstått att giva de tio berättarne någon skarpare individualitet, de tillhöra alla samma samhällslager, äro fint bildade unga män och kvinnor ur Florens bästa familjer, men skiftningen i deras karaktärer är ganska obetydlig, och berättelserna äro ej individualiserade efter deras olika karaktärer.

Tanken att sammanfoga dessa noveller genom en ram var, som sagt, icke ny. Själva novellen var det ej heller, och vi hava redan sett, huru denna uppstått ur medeltidens predikoexempel. Redan i slutet av 1200-talet fanns en dylik novellsamling på italienska: Novellino eller Cento novelle antiche, hundra småberättelser, lånade från antiken, från bibeln, från riddarlivet och Italiens senare historia, gängse anekdoter, som hämtats dels från predikoexemplen, dels från den muntliga traditionen. Av samma karaktär är den något yngre samlingen Conti dei antichi cavallieri. Men skillnaden mellan dessa föregångare och novellerna i Decamerone är oerhörd. I det förra fallet en knapphändig, konstlös prosa, som blott avser att meddela fakta, under det vi i Decamerone möta en utförlig, konstnärlig och bred framställning, stundom t. o. m. allt för elaborerad, ett friskt, dramatiskt liv i skildringarna, huvudvikten lagd på motiveringen av varje handling och på skildringen av karaktärer och miljö. Den medeltida prosanovellen hade städse haft till syfte att inskärpa någon moralisk sats. Den enda rest härav, som återfinnes i Decamerone, är de betraktelser, som följa efter och föregå de olika novellerna, men dessa äro minst av allt några fromma och uppbyggliga reflexioner, utan en skarpsynt florentinares fullt världsliga och ofta satiriska anmärkningar med anledning av novellen.

En fråga, som naturligtvis mycket sysselsatt forskningen,

har rört källorna till Decamerone, och särskilt har en tysk litteraturhistoriker, Landau, inlagt stora förtjänster om dessa undersökningar. Resultatet har blivit, att Boccaccio visserligen själv ej uppfunnit en enda novell, men att man å den andra sidan knappt kan påvisa någon direkt litterär källa för en enda, även om man särskilt i medeltidens predikomagasin och i Novellino möter andra versioner av samma berättelse. Naturligtvis får man icke fatta detta så, att Boccaccio ej skulle hava fått uppslaget till en enda av sina noveller från litteraturen. Han, liksom andra, har naturligtvis läst dylika samlingar, men då han sedan nedskrev sin novell, har han ej varit beroende av denna källa, utan originalet har då redan omdanats i hans fantasi. De allra flesta har han tydligen fått på muntlig väg, väl som ganska knapphändiga anekdoter, men på dem alla har han tryckt en stämpel av sin personlighet, och anekdoterna ha under hans hand svällt ut till noveller, till verkliga kulturskildringar, vilkas make få tider äga.

Det, som särskilt slår en, är den rika omväxlingen. Händelserna spela i olika städer, och dessa äro ej sällan, ehuru blott i förbigående, förträffligt karaktäriserade; så har man t. ex. i novellen om Andreuccios äventyr en rent överdådig målning av det medeltida Neapel med dess traditionella snusk. Personerna tillhöra alla samhällsklasser och åldrar, helst dock medelklassen, och inom denna möta vi alla möjliga typer. Decamerone är därför den realistiska verklighetens Divina Commedia, ty även här återfinna vi samma rikedom på olikartade personligheter. Någon gång kan novellen vara patetisk, men då är Boccaccio vanligen misslyckad såsom i den bekanta berättelsen om den tålmodiga Griseldis, vilken likväl kanske mest slog an, just emedan den var den mest medeltidsartade och enligt den allmänna uppfattningen mest moraliska; den var också den enda, som fann nåd för Petrarca, vilken översatte den på latin och därigenom gjorde den bekant för Europa utom Italien. Men i regeln äro novellerna sprittande glada, och Boccaccio känner något av tjuvpojkens förtjusning över ett lyckat spratt. Bland älsklingsfigurerna i Decamerone äro de båda glada florentinska målarne Bruno och Buffalmacco, vilka excellera i dylika upptåg, som särskilt gå ut över ett ökänt pundhuvud Calandrino. Bland annat inbilla de honom att han genom att

taga en svart sten i munnen kan bliva osynlig. Därefter låtsa de, som om de ej se Calandrino, och så driva de med honom på allt sätt, under det att Calandrino är överlycklig över sin osynlighetskonst. Men oftast är satiren mindre oskyldig, och särskilt riktar den sig mot kyrkan. Det är fableauernas antiklerikalism, som här går igen, men betydligt mera från. Prästernas, munkarnas och nunnornas erotiska snedsprång skildras med en öppen skadeglädje, med avlatskrämeriet tillåter Boccaccio sig ett ytterst vanvördigt gyckel, och t. o. m. helgonen slippa ej alldeles undan. Så låter han en bland de värsta uslingar, som funnits, en Ser Ciapelletto, — vilken, inom parentes sagt, verkligen existerat — på sitt yttersta resonera som så: "Under min livstid har jag begått så många synder, att om jag nu vid min död begår en till, så gör det varken mer eller mindre till saken", och så sätter han i den stackars munk, som mottager hans sista bikt, en den mest uppbyggliga skildring av sitt liv. Därpå dör han, ryktet om hans fromma vandel sprider sig genom munkens likpredikan, och när denna slutat, "uppstod en häftig trängsel, emedan alla skyndade fram att kyssa den dödes händer och fötter. Alla kläderna sletos av kroppen, ty den höll sig för lycklig, som kunde komma åt även det minsta stycke". Och så blir den döde kanaljen till sist helgon — Sankt Ciapelletto. En liknande historia är den om den fromma juden Abraham, som motstått alla omvändelseförsök. Men så reser han till Rom — och efter den resan låter han döpa sig. Ty Rom visade sig snarare vara ett djävulens än Guds tillhåll, påven och prästerna voro där rena ogärningsmän, och då den kristna religionen likväl ej gått under, så tror jag, tillägger Abraham, att hon i sanning upprätthålles av den helige Ande samt är framför alla andra sann och helig.

Visserligen hade den föga reflekterande Boccaccio alls icke något religiöst patos, men i dylika noveller ljuder dock onekligen ett preludium till reformationen. Oftast är satiren emellertid ganska godmodig, och den har aldrig den passionerade styrkan hos Dante. Boccaccio har mer än någon annan florentinarens skepsis. På dygden tror han aldrig riktigt, och för sina ideal blir han aldrig varm. En malitiös anmärkning har han svårt att undertrycka. Så berättar han en historia om en underbart skön prinsessa, som blir bort-

rövad av pirater. Sedan har hon en hel följd av älskare, vandrar så att säga från sängkammare till sängkammare, till dess att hon till sist återkommer till sin fader och blir av denne bortgift med den först tillämnade gemålen, som tror henne ännu vara jungfru. När Panfilo slutat denna berättelse, fortsätter Boccaccio, suckade alla damerna av medlidande — en och annan kanske också av avund över prinsessans talrika bröllop.

De egenskaper, som Boccaccio beundrar, äro desamma, som tillhöra den fulländade sällskapsmänniskan — frikostighet, höviskhet, kvickhet. Med dumheten har han intet medlidande, och att ett pundhuvud blir lurat, finner han alldeles i sin ordning. Den kloke och förslagne har däremot mycket vidsträckta rättigheter och kan tillåta sig gärningar, som vi måste stämpla såsom rena bedrägerier; att förföra en annans hustru eller en nunna är också fullt tillåtligt. Över huvud är det en synd att undertrycka naturdriften, ty den är alltid berättigad. Novellen om Tedaldo degli Elisei är i detta fall ytterst belysande. Tedaldo har varit älskare åt monna Ermellina, men uppskrämd av sin biktfader, en munk, som för denna synd hotade henne med helvetet, har hon brutit med honom. Förklädd till pilgrim besöker Tedaldo henne, får henne att bekänna, att hon brutit med sin älskare, och så fortsätter han: "Detta är en synd. Jag vet helt visst, att Tedaldo aldrig med våld tvang er till något; när ni älskade honom, gjorde ni det av er egen böjelse. Så som han blev er, blev ni hans. Att en kvinna har umgänge med en man, det är en naturens synd, men att röva, döda eller bortjaga honom, det härflyter av sinnets ondska. Och ni plundrade Tedaldo, när ni stötte bort honom från er, som av fri vilja blivit hans egen. Var han icke en adlig ung man? Var han icke skön framför alla sina medborgare? Hur kunde ni då för en eländig munkstackares ord fatta en så grym föresats mot honom?"

Och denna moral var icke blott Tedaldos, utan säkerligen ock Boccaccios egen.

Asketismen har därför i honom en svuren vedersakare. I inledningen till den fjärde dagens noveller berättar han en liten anekdot om en man, som ville uppfostra sin son till fromhet och som därför aldrig lät honom få se några kvinnor, vilka ju kunnat locka honom till synd. Men en dag tog

han sonen med till Florens, och där fick denne syn på ett par vackra unga damer. Hur kallas de? frågar sonen. "De heta gäss". "Skaffa mig då en av de där gässen". "Tig, de äro onda ting". "Se väl onda ting ut på det sättet? De äro ju mycket vackrare än de målade änglar, dem ni så ofta visat mig". Men därav insåg fadern, att naturen hade större styrka än hans förstånd, och ångrade, att han medtagit sonen till Florens.

I detta fall gör Boccaccio ingen skillnad på män och kvinnor. Båda hava samma rätt att följa sitt hjärtas böjelse, och någon gång kan den gifta hustrun helt stolt tillstå sitt äktenskapsbrott. Det är sant, säger monna Filippa inför podestån i Prato, "att Rinaldo är min make, och att han förliden natt fann mig i Lazzarinos armar, där jag, i följd av den uppriktiga och innerliga kärlek jag för honom hyser, många gånger vilat, och detta vill jag aldrig förneka". Så försvarar hon sig med en naturalism, som ej lämnar något övrigt att önska, och blir — frikänd. Denna uppfattning av kvinnan såsom en i rättigheter med mannen fullt likställd individ är ett genomgående drag i Decamerone och kanske det, där renässansen framträder skarpast; icke ens i fableauerna, som eljes i så mycket erinra om Boccaccios noveller och i vilka vi återfinna både antiklerikalismen och sensualismen, intager hon denna självständiga ställning, utan är, liksom i den medeltida poesien i övrigt, snarast blott elak, grällysten och liderlig, ett föremål för mannens hat och förakt. I Decamerone däremot är hon hjälten, fullt ut lika mycket som mannen. Denna nya, starka individualism är renässansens främsta insats. Ty den sensualism, som öppet framlägges i Decamerone, fanns dock, om än ej så utbildad, redan i 1100-talets litteratur och går såsom en underström genom hela medeltiden, ehuru den med föryngrad och stärkt kraft nu bryter fram hos Boccaccio. Men icke ens han var fullt medveten om betydelsen av det inlägg, han gjort med sitt arbete. Själv uppfattade han det icke såsom en stridsskrift mot medeltidens världsåskådning, utan blott såsom en oskyldig förströelseläsning, och såsom vi strax skola se, föll han själv tillbaka i medeltiden med djup ånger över sin ungdoms förvillelse.

Decamerone blev i själva verket avslutningen på hans författarbana. Han närmade sig nu fyrtiotalet, och kort

efter novellsamlingens fullbordan inträffade flera händelser, som gåvo honom en annan syn på livet. Efter fadern hade han fått en obetydlig förmögenhet, som gjort honom till en oberoende man. I olikhet med Petrarca sökte han aldrig några sinekurer, lät icke viga sig till präst, mottog väl flera uppdrag av republiken Florens, men fick för dem en mycket obetydlig ersättning. Sitt armod föredrog han dock framför en plats hos någon hög herre, ehuru han i olikhet mot sin ryktbare samtida aldrig skröt över sin självständighet. 1350 kom Petrarca på besök till Florens, och Boccaccio gjorde då hans bekantskap. För hans följande utveckling fick denna en avgörande betydelse. Den blygsamme Boccaccio såg med barnslig, naiv beundran upp till Petrarca, och denne, som här ej behövde frukta någon medtävlare, tyckes för Boccaccio hava hyst en mera personlig känsla än för andra "vänner", ehuru han å den andra sidan aldrig insåg Boccaccios betydelse. På Boccaccio hade han först en moralisk inverkan, så att denne med ett allt större ogillande såg tillbaka på sina ungdomsskrifter. Men framför allt fick han betydelse för Boccaccio däri, att denne nu övergav den ringaktade diktningen på folkspråket och i stället sökte att i likhet med vännen utbilda sig till en lärd humanist. Med några undantag äro också hans arbeten efter 1350 humanistiska. Här är han väl av vida mindre betydelse än Petrarca, som av naturen verkligen var en lärd man. Men i ett fall nådde han dock längre än Petrarca — inom det grekiska språkstudiet. Genom sitt uppehåll i Syditalien tyckes han tidigt hava lärt sig åtminstone några grekiska glosor, vilket antydes av de, visserligen felaktigt bildade titlarna på hans arbeten (Filocolo, Filostrato, Decamerone). Men i Florens började han verkligen att studera detta språk. En — för övrigt ytterst obehaglig, smutsig och ganska obildad — grek, Leontio Pilato från Calabrien, passerade 1359 Florens på väg till Avignon. Boccaccio skaffade honom då en plats som föreläsare, härbärgerade honom i sitt hus och bekostade jämte Petrarca en översättning av Homeros, som han fick göra, tog själv såsom en skolpojke undervisning av honom och kom härigenom åtskilligt längre än Petrarca. Han tyckes verkligen under Leontios ledning hava gått igenom både Iliaden och Odysseen. Men som Leontio alls icke var någon klassiskt bildad grek och var mycket klen i latin, var han

en synnerligen dålig lärare. Efter tre år reste han för övrigt sina färde, och därmed avbrötos dessa studier, som visserligen ej ledde till några betydande resultat, men likväl så starkt vittna om den gryende humanismens svärmeri för den helleniska kulturen.

I den latinska litteraturen hade Boccaccio väl en ganska vidsträckt beläsenhet, men denna var ytterst oordnad och osmält, och i sina filologiska arbeten kom han föga längre än till insamlandet av lärda notiser från de klassiska auktorerna. Ett av dem tilldrog sig dock en stor uppmärksamhet ganska långt fram i tiden, nämligen hans De casibus illustrium virorum eller en samling "tragiska" biografier över män, som från lycka störtat i olycka. Som vi sedan skola se, gav detta arbete uppslaget till en ganska rik diktning i renässansens England. Såsom en följdskrift författade han De claris mulieribus eller en samling biografier över berömda kvinnor från Eva ned till drottning Johanna av Neapel. Hans gamla intresse för damerna förnekade sig således icke, men Decamerones författare återfinna vi här icke, och det glada lättsinnet har nu vikit för en asketisk stränghet. Men vid denna tid var Boccaccio ej längre densamme som förut. 1361 hade han råkat ut för en botpredikant, munken Ciani, som uppgav sig medföra en samling profetior av ett nyligen avlidet helgon Pietro Petroni i Siena och bland dem en, som särskilt var avsedd för Boccaccio, vilken där hotades med en snar död, så vida han ej avstod från sina hedniska studier och sitt syndiga liv för att i stället bliva en from kristen. Betecknande för den så föga reflekterande Boccaccio grep denna spådom honom djupt, och detta visar, huru löst renässansens världsåskådning i själva verket satt hos honom och hur lätt även Decamerones författare hade att återfalla till medeltidens världsåskådning. Petrarca, som ju förefaller vara mindre hedning än Boccaccio, var i detta fall långt mera fast i sin övertygelse och skrev till vännen ett brev, som i viss mån kan betraktas såsom ett hovsamt försvar för humanismen. För det första kunde ju budbäraren vara en simpel bedragare, och även om så ej vore, var väl döden, varmed han hotade, något så fruktansvärt? Den hotar oss ju varje ögonblick, och Petrarca besvor därför Boccaccio att ej älska livet så högt, att han ej ständigt vore beredd att skiljas hädan. I antikstudierna

såg han intet ont, och en forskares fromhet hade mera värde än en ignorants.

Brevet tyckes i viss mån hava lugnat Boccaccio, men efter detta var han dock en bruten man; sjukdom och ekonomiska bekymmer synas ock hava stött till, och i det hela slutade han såsom författare. Men hans sista verksamhet röjer dock denna goda, så föga reflekterande människas entusiasm för all storhet. Sin sista tid ägnade han åt Dantestudier och skrev den första Dantebiografien, som visserligen visar, huru föga Decamerones författare förstod Divina Commedias skald, men som dock är den första egentliga författarbiografien sedan antiken. Han började ock en serie föreläsningar i kyrkan S. Spirito över Dante och hann i dem kommentera sjutton sånger av Inferno. Kommentaren är snarast naiv och röjer, att Boccaccio ej förstod just det poetiska i Dantes stora dikt. Men man har med rätta anmärkt, att Dante själv nog knappt skulle hava kommenterat sin dikt på annat sätt. Skönheten i denna fattade man blott instinktivt och lade den uteslutande vikten vid lärdomen. Och såsom nästan alltid stodo även då de estetiska teorierna i vägen för en omedelbar uppfattning av dikten.

I januari 1374 nödgades Boccaccio i följd av sjukdom avbryta dessa föreläsningar och på hösten samma år flyttade han över till släktens gamla stamort, Certaldo. Där slutade han sina dagar den 21 december 1375 — såsom en from kristen och en ångrande syndare.

DEN ITALIENSKA LITTERATUREN EFTER PETRARCA OCH BOCCACCIO

I sitt testamente skänkte Boccaccio till kyrkan Santa Maria del Sepolcro "alla de heliga reliker, som jag under flera år med stor ansträngning hopsamlat från olika delar av världen". Denna donation visar bäst, att ungrenässansens käcka anfall mot medeltiden nu förbytts till reträtt, och under närmare hundra år efter Boccaccios död röjer den italienska litteraturen föga någon påverkan av renässansens idéer. I Toscana fortsättes den episka folkdikten såsom förut, och först under högrenässansen övergår den med Pulci, Bojardo och Ariosto från en medeltida dikt till en renässan-

sens. Likaså fortsättas laude och rappresentazioni. Friskare och bättre tyckes den lyriska folkdikten hava varit, och från 1400-talet finnas flera vackra canzoner, madrigaler, sirventeser m. m. av namnlösa författare, men även av några till namnet kända. I det hela är det dock blott novellen, som röjer några reflexer av det genombrott, som skedde med Boccaccio. Hans förste efterföljare var Francesco Sachetti, av vilken vi hava kvar mer än 200 noveller, enklare, mera folkliga än Boccaccios, men också mera triviala, mera anlagda på en fabula docet. De flesta äro små anekdoter, framlagda utan någon större berättartalang och liksom i Cento novelle antiche ännu med huvudvikten lagd på själva händelserna, ej på den psykologiska motiveringen. Ungefär samtidig med honom var en annan florentinare Ser Giovanni, författare till Il Pecorone, en samling av 50 noveller, bland vilka vi också finna den, som sedan bearbetats i Köpmannen från Venedig. Den mest betydande av dessa novellister var neapolitanaren Massuccio, som levde på gränsen till högrenässansen och vars Novellino — 50 noveller — kraftigare och mera målmedvetet än Decamerone angriper tidens vidskepelse, den kyrkliga skenheligheten och munkarnas liderlighet. Den kanske mest bekanta av hans noveller är den, i vilken sagan om Romeo och Juliet för första gången berättas; händelsen tilldrager sig här likväl i Siena och det olyckliga kärleksparet bär andra namn.

Den renässansrörelse, som samtidigt så kraftigt utvecklade sig inom konsten, har således blott avsatt svaga spår inom den italienska folklitteraturen, och inom denna fick Boccaccio några efterföljare först med högrenässansen. De hundra åren mellan honom och Lorenzo dei Medici göra därför snarast intryck av ett återfall till medeltiden.

HUMANISMEN EFTER PETRARCA

Renässansen fortsätter dock även under detta århundrade, ehuru icke i Boccaccios, utan blott i den lärde humanisten Petrarcas spår. Hans entusiasm för forskning i antikens hävder hade meddelat sig också åt andra, och vid hans död stod en hel skara av yngre humanister färdiga att fortsätta hans verksamhet. Den främste av dessa var hans yngre

vän Coluccio Salutati, som 1375 blev kansler för signorian i Florens och var den förste i raden av renässansens klassiskt bildade statssekreterare, en ypperlig latinsk stilist och liksom Petrarca en lidelsefull spanare efter klassiska handskrifter. Han ärvde ock Petrarcas svärmeri för Hellas, och genom hans försorg inkallades den förste verkligt lärde greken till Italien, den berömde Manuel Chrysoloras, som 1396—1400 mot offentlig ersättning höll en serie föreläsningar i Florens, vilka bevistades av stadens förnämsta män. Härigenom och genom den, visserligen ofullständiga, grekiska grammatika han skrev, kan det grekiska språkstudiet sägas hava blivit grundlagt, och dessa föreläsningar bilda därför på sätt och vis epok i den moderna lärdomshistorien. Efter honom följde andra lärda greker: Theodorus Gaza, Georgius Trapezuntius samt framför allt Johannes Argyropulos och kardinal Bessarion, vilka kommo till Italien, medförande massor av grekiska handskrifter. Särskilt var Bessarion en bland sin tids främste boksamlare, och hans handskrifter bilda grundstommen till Venedigs Marcusbibliotek. De andra verkade såsom lärare i grekiska, och redan vid 1400-talets mitt var kunskapen i detta språk tämligen allmänt spridd bland Italiens humanister. Flera av dem reste själva över till Byzans för att där tillhandla sig handskrifter och studera språket såsom Filelfo, Guarino och Aurispa, vilken senare återvände med en skörd av ej mindre än 238 grekiska manuskript. Det är också dessa trägna samlares handskriftsförvärv, som vi hava att tacka för den kännedom, vi äga om det antika Hellas författare, ty 1453 föll Byzans för de turkiska barbarerna, och därmed var möjligheten till vidare upptäckter för en lång tid avskuren.

Men man icke blott samlade grekiska auktorer; man började ock att översätta dem till latin för att göra dem kända i vidare kretsar. Sådana översättare voro Lionardo Bruni och Ambrogio Traversari, och Nicolaus V, de väldiga planernas man, umgicks t. o. m. med tanken på att låta översätta hela den grekiska litteraturen. Samtidigt fortsattes Petrarcas jakt efter latinska handskrifter, och den lyckligaste upptäckaren var här den oförtrutne Poggio Bracciolini, som återfann Quintilianus' Institutiones, tolv komedier av Plautus, tio okända tal av Cicero o. s. v. Hand i hand med detta upptäckararbete gick ett annat: att allt mer och mer

fullkomna den latinska stilen i anslutning särskilt till Cicero, och snart hade man kommit så långt, att t. o. m. Petrarca ansågs föråldrad och barbarisk. Den, som särskilt bemödade sig om att lägga en mera vetenskaplig grund för renässansens latinitet, var den store Laurentius Valla, som ingripit på så många områden av ungrenässansens kultur. Hans Elegantiæ linguæ latinæ är ett slags mellanting mellan en grammatika, ett lexikon och en antibarbarus, och han söker här med stöd av antikens bästa författare samt på grundvalen av en stor materialsamling fastslå, vad som verkligen skall anses vara ett gott latinskt språkbruk, under det att Petrarcas och de äldres latinitet övervägande bestämts av deras naturliga smak. Detta språkliga intresse var dock nu, lika litet som på Petrarcas tid, ett odelat gott. För formen förbisåg man ofta innehållet, talen blevo blott en samling fraser, och de moralfilosofiska avhandlingar och dialoger, i vilka denna omoraliska tid så förälskat sig, äro i regeln rent svammel, utan all filosofisk skärpa.

Men likväl gör man ungrenässansens humanism orätt, om man stämplar den såsom endast vetenskapligt dilettanteri, såsom en mer eller mindre elegant språkövning. Man kunde dock icke läsa historieskrivare såsom Thukydides utan att taga intryck av hans uppfattning, och medeltidens enkla krönika börjar därför redan nu att ersättas av den moderna tidens mera pragmatiska historia. Den, som här gick i spetsen, var Lionardo Bruni med sin stora Florens-historia, i vilken han på ett fullkomligt modernt sätt sökt att gruppera orsaker och verkningar, inlagt tal efter de antika historieskrivarnes mönster o. s. v. Andra historiker voro Poggio Bracciolini, Decembrio m. fl., och ganska snart finna vi, huru de flesta större städer och mera betydande furstar söka skaffa sig historieskrivare. En bland de intressantare är Flavio Biondo, en verklig forskare, som föga bekymrade sig om formen, utan lade an på det rikhaltiga innehållet. Utom ett stort historiskt arbete över Italien från det romerska rikets fall fram till samtiden författade han flera skrifter av ett antikvariskt innehåll såsom Roma instaurata (en topografisk beskrivning av det antika Rom), Roma triumphans m. fl.

Men även inom filosofien gjordes några nya insatser. Humanisterna i allmänhet voro "stoiker", några "peripatetiker"

eller "epikuréer", men utan att komma längre än till populärfilosofiska deklamationsnummer. En mera självständig betydelse fick blott platonismen. Såsom vi minnas hade redan Petrarca hänvisat till denna för att finna en auktoritet mot skolastiken. Nu blevo Platons skrifter bekanta samt översatta till latin av Lionardo Bruni m. fl. Men den stora hänförelsen för honom kom genom en lärd grek, Georgios Gemisthos, mera känd under namnet Plethon, vilken 1438 rest över till Italien och en tid uppehöll sig i Florens — en Platonentusiast, som hoppades på det grekiska folkets pånyttfödelse genom platonismen. I själva verket var han dock icke platoniker, utan neoplatoniker, och över huvud taget är renässansens platonism icke den äkta, utan neoplatonism. Mellan Gemisthos och de andra grekerna i Italien utbröt på 1440-talet en förbittrad strid rörande Platons och Aristoteles' företräde, och denna strid väckte även de italienska humanisternas uppmärksamhet. Särskilt intresserad blev den för alla kulturfrågor så känslige Cosimo dei Medici, som beslöt att efter platonskt mönster bilda en "akademi". Denna kom också till stånd, och över den vilar onekligen en fläkt av Platons Symposion. Såsom chef satte Cosimo den unge Marsilio Ficino, en bland renässansens finaste intelligenser, och denne icke blott översatte både Platon och Plotinos, utan skrev även vidlyftiga kommentarer till deras arbeten samt utarbetade själv en neoplatonsk filosofi under den betecknande titeln Theologia platonica de immortalitate animarum, i vilken neoplatonism och kristendom på ett egendomligt sätt smält samman. I litteraturhistoriskt avseende viktigast är måhända hans kommentar till Symposion, ty här framlägges en kärleksfilosofi eller — om man så vill — en estetik, som fick en stor betydelse för renässansens hela erotiska diktning och som reflekteras ännu i Shakspere's sonetter. All skönhet är osinnlig, och den högsta skönheten finnes blott hos Gud. Kärleken är själens begär att vända tillbaka till sin urkälla. Också i de jordiska företeelserna söker människan denna gudomliga skönhet och njuter då av den med ögon, öron och själ. Själv är skönheten dock okroppslig, och sinnesvärldens skönhet är blott en avglans av den gudomliga samt därför ofullständig även hos de skönaste kroppar. Genom Benevieni och Pico della Mirandola utvecklades denna tanke vidare till en lära om kärleken, en mystisk religions-

filosofi, i vilken renässansens religiositet fann sitt högsta uttryck. Fullt ny och originell är renässansens platonism dock icke, ty såsom vi erinra oss fanns även under medeltiden en platonsk strömning, och till denna anknyter sig i mångt och mycket renässansens neoplatonism. Här som på så många ställen är gränsen mellan medeltid och renässans svår att draga.

Utom Ficino måste även en annan humanist betecknas såsom en betydande vetenskapsman, nämligen Laurentius Valla, hos vilken särskilt renässansens kritiska skärpa gör sig gällande. Så påvisade han, att Konstantins föregivna donation, varpå kyrkan grundade sin makt, i själva verket var ett falsarium, likaså bestred han, att Symbolum apostolicum härrörde från apostlarne, och vidare var han den första bibelkritikern, den, från vilken hela denna forskning utgår. I sina Annotationes in novum Testamentum hänvisar han nämligen till den grekiska grundtexten och visar upp, att den av kyrkan auktoriserade Vulgataöversättningen i många och väsentliga punkter var felaktig. Och i ett annat arbete, De professione religiosorum, angrep han munkväsendet. Med full rätt kan Valla därför betraktas såsom en av reformationens förelöpare.

Humanismens betydelse för den moderna vetenskapens utveckling var således ej ringa. För poesien hade den däremot mindre att betyda. Visserligen skrevos under denna tid massor av latinska dikter, men poetens inspiration har här ersatts av filologens arbete. Såsom den mest betydande latinpoeten ansågs Antonio Beccadelli, mest berömd för en samling skabrösa epigram. Och dylika smådikter, epigram, elegier, oden och satirer, voro nog de, som mest senterades. Däremot odlades dramat föga. De mest bekanta äro Antonio Loschis Achilles och Gregorio Corraros Progne, båda Senecaimitationer i samma stil som Mussatos. Flera efterföljare fick naturligtvis Petrarcas Africa, och under ungrenässansen skrevos icke så få stora klassiska eper, stundom med antika ämnen såsom Basinio Basinis Argonautica och Meleagris, stundom med moderna ämnen. Så påbörjade Filelfo en väldig Sforziad, i vilken han "besjöng" Francesco Sforzas bragder. Men dessa lärdomsförsök glömdes snart bort och hava betydelse blott såsom uttryck för renässansens begär att skapa en nylatinsk poesi efter mönstret av antiken och vida konst-

fullare än den ringaktade dikten på vulgärspråket. Viktigare än dessa dödfödda försök var den estetiska teori för ett epos, som Cristoforo Landini framlade i sina för den platonska akademien författade Disputationes Camaldunenses, ty denna teori återvänder hos de flesta av senrenässansens episka skalder, hos Tasso och Spenser. Teorien går tillbaka till Petrarca och ännu längre, men utvecklades här mera systematiskt. Eneiden är en allegorisk dikt, som framställer idealet för ett filosofiskt liv. Æneas själv är människan, som slutligen höjer sig till det högsta goda, Troja är ungdomstiden, där Paris, som följer en jordisk Venus, stannar kvar och går under, under det att Æneas, ledd av kärleken till den himmelska skönheten, räddas, Italien, som är målet för hans irrfärd, är den sanna visheten o. s. v.

Men även bland humanisterna funnos poetiska begåvningar. En bland dem var Poggio Bracciolini, som onekligen hos sig har något av Boccaccio, ehuru dessa anlag förkvävdes av de humanistiska intressena. Han var en skarp och icke så litet elak observatör. Denna egenskap kommer väl mindre fram i hans på sin tid så oerhört populära Facetiæ, en samling anekdoter, oftast mycket slippriga, men alldeles för litet utförda för att uthärda någon jämförelse med Boccaccios noveller. Hans verklighetssinne och hans vakna iakttagelseförmåga göra sig däremot förträffligt gällande i hans spirituella och målande brev, i vilka man får en ytterst åskådlig bild av ungrenässansens liv. Någon älskvärd person var Poggio icke, men han var onekligen en talang som smädeskrivare, och hans polemik är den kanske giftigaste under denna tid — vilket vill säga mycket. Men även denne stridbare, energiske humanist, som ständigt var på jakt efter gamla handskrifter, som alldeles gick upp i de litterära striderna och som hänsynslöst sökte armbåga sig fram, även han hade hos sig något av renässansens veka melankoli, och denna kommer särskilt fram i hans De varietate fortunæ, den äldsta skildring vi hava av den stora, medeltida ruinstaden vid Tibern, innan renässansen här ännu gjort sitt inträde. Utgångspunkten för hans skildring är den capitolinska kullen, där han slagit sig ned på ett nedrasat marmorblock, varifrån han blickar ut över Forum och Palatinen. Han beskriver här de rester, som då ännu vid 1400-talets början funnos kvar av den antika kejsarstaden, och ur arkeologisk syn-

punkt är arbetet därför ett av de viktigaste vi hava för Roms medeltidshistoria, innan ännu renässansens för övrigt så konstälskande påvar skövlat dess antika minnesmärken. Men De varietate fortunæ är ingen torr katalog, utan genomandad av känsla för det förgänglighetens majestät, som talade till betraktaren ur den eviga stadens grus.

Än starkare framträder detta drag hos hans samtida Enea Silvio Piccolomini, sedan känd under sitt påvenamn Pius II. Han var icke någon stor påve, såsom karaktär var han svag, men han var en älskvärd, genombildad personlighet och av alla humanisterna efter Petrarca den, som innerst var mest en poet, ehuru denna inneboende poesi kanske minst kommer fram i hans dikter, där antiken tryckt ned honom som de andra, epistlar och epigram i Beccadellis skabrösa stil samt en komedi, Chrisis, efter Terentius såsom mönster och likaledes mycket slipprig. Hans litterära betydelse ligger på ett annat område, då han i sina brev och sina resebeskrivningar får tillfälle att skildra naturen eller de människotyper och de seder, han iakttagit på sina många och långa resor. Här möter man icke blott renässansmannens iakttagelseförmåga, utan ock en rik poetisk känsla. Verkliga landskapsbilder finna vi först i hans skrifter, och ehuru han helst målar det leende, bördiga italienska landskapet, särskilt de italienska kullarna med deras friska, kyliga bergsluft, hade han även känsla för ruinens melankoliska skönhet; den vilda, ofruktbara, ödsliga alpnaturen stöter däremot honom och hela renässansen tillbaka, och först med Rousseau gjorde denna sitt inträde inom litteraturen.

Ett diktverk har han dock skapat, som för tiden hade en viss betydelse, den latinska romanen Euryalus et Lucretia, en kärlekshistoria mellan en ung man och en gift dam. Själva händelsen hade kort förut tilldragit sig i Siena, Enea Silvios fädernestad, och tack vare detta ha också vissa realistiska detaljer kommit med. Såsom konstverk står väl denna roman vida tillbaka för Fiammetta, den är såsom all humanistisk poesi retorisk och fylld av klassisk lärdom, men den har onekligen en viss sensuell kraft i skildringen av de älskandes möten, är dock ett försök att teckna den stora lidelsen, som först Shakspere av renässansens alla skalder mäktade framställa i sin tragedi Romeo and Juliet. Och

det var nog detta, som slog an på samtiden. Före 1500 trycktes av denna roman ej mindre än 27 latinska upplagor, tre italienska, tre franska och två tyska, och ännu i det svenska skoldramat Thisbe finna vi några lån från Enea Silvios ryktbara roman.

CHAUCER OCH HANS SAMTIDA

ENGELSK KULTUR UNDER 1300-TALET

Ungrenässansen är en uteslutande italiensk företeelse, och under 1300-talet sprider sig denna rörelse icke till landen norr om alperna. Men ett undantag finnes dock, och det är England, som visserligen ända till 1500-talets början förblev i det närmaste oberört av den från Petrarca utgående humanismen, men där man dock finner en renässans, som i mycket erinrar om Boccaccio samt delvis även ansluter sig till honom. Den blev av mycket kort varaktighet — endast en trettio år — och återfallet till medeltiden blev här vida radikalare än i Italien, enär den humanistiska underströmning här saknades, som i Petrarcas hemland förband hans århundrade med 1500-talet.

Kulturförhållandena i Italien och England vid denna tid förefalla vid första blicken ej vidare likartade, men undersöker man saken närmare, finner man dock vissa överensstämmelser. Den italienska renässansen sammanhänger otvivelaktigt med uppkomsten av ett italienskt litteraturspråk och en italiensk nationalitet. Samma företeelse möter oss nu i England. Under denna tid — mellan den ursprungligen normandiska konungamaktens nederlag i slaget vid Lewes 1264 och engelsmännens seger över fransmännen vid Crécy 1346 — sammansmälte angelsaksiskan och franskan till ett blandspråk, engelskan, som nu i Chaucer får sin förste store skald, liksom italienarne fått sin i Dante, och under samma tid gå också saksare och normander upp i en ny enhet: det engelska folket. De stora nationella framgångarna under Edward III, mot walesare, skottar och fransmän fyllde folket med en segerkänsla, som tog sig ett uttryck i dikten. Under samma tid tyckes borgarklassen kraftigt hava utvecklats, och det var denna klass, som nu blev litteraturens bärare — här liksom i Italien. Men å andra sidan blev detta uppsving av kort varaktighet.

Redan efter Edward III:s död 1377 började för England en olyckans tid, segrarna i Frankrike förbyttes till nederlag, pauperismen steg, bondeuppror och partistrider söndersleto landet, och efter det korta avbrottet under Henrik V:s lysande regering utbröt rosornas förhärjande krig. 1400-talet blev därför Englands kanske olyckligaste tid, och den nationella pånyttfödelsen under Edward III sinade ut i sanden.

CHAUCER

Denna nationella pånyttfödelses store skald blev Geoffrey Chaucer, vars ungdom infallit under Edwards tid. Huruvida man vill betrakta honom såsom representanten för en engelsk ungrenässans eller för engelsk medeltidsdiktning, kan möjligen förefalla vara en smaksak, ty som vi minnas funnos även under medeltiden starka renässansrörelser, särskilt under 1100-talet, och man kan ju i Chaucer se en sen epigon till fableau-tidens friska sensualism. Men detta är knappt riktigt. Mellan fableauerna och Chaucer ligger dock 1200- och 1300-talens allegoriska poesi, och det är just ur denna Chaucer söker bryta sig ut för att nå fram till den individualism och den realism, som är det kännetecknande för den italienska ungrenässansen i dess skillnad från medeltiden. Och han når sitt mål, till en del tack vare impulser från Italien. Han börjar såsom en lärjunge till Guillaume de Machaut och slutar såsom Boccaccios.

Redan genom sin samhällsställning och sin levnadsbana tillhörde Chaucer renässansen, icke medeltiden. Han hade antagligen icke, lika litet som Italiens humanister, studerat vid något universitet, men var det oaktat en högt bildad man, bevandrad icke blott i fransk och italiensk litteratur, utan även i latinsk, både medeltidens och antikens, han var varken klerk, riddare eller joglear såsom medeltidens skalder, utan hade utgått ur borgarklassen. Hans far var en burgen vintappare i London, och där föddes Chaucer omkring 1340. Sedan blev han vad vi skulle säga en borgerlig, civil ämbetsman, blev tullkontrollör och fick åtskilliga diplomatiska uppdrag, mest som det synes av ekonomisk natur. Om adelskapet uttalar han alldeles samma åsikter som de italienska renässansmännen:

Blott Kristus kan oss adelskap beskära,
Men icke våra fäders makt och ära.
De kunna all sin egendom oss giva,
Så att vi rika och förnäma bliva,
Men *ett* det finns, som ej kan så förvärvas:
Det ädla *levernet* kan aldrig ärvas,
Som tryckte på dem adelskapets stämpel.

Chaucer avled 1400 och begrovs i Westminster Abbey, där han invigde the poets' corner.

Hans författarverksamhet plägar man indela i tre perioder, och dessa motsvaras i det stora hela av tre olika slags meter. Under den första tiden begagnar han det från Roman de la Rose lånade versmåttet — ostrofiska verser med fyra höjningar och parrim ("den fyraksentuerade kupletten"); under den andra den s. k. chaucerska stanzen eller en strof med sju dekasyllabiska verser och rimföljden ababbcc, som ehuru den redan förut använts i fransk poesi här nog upptogs såsom en variant till Boccaccios ottava, och under den tredje perioden använder han huvudsakligen en ostrofisk vers med fem höjningar och parrim (s. k. heroic couplets). Gränsen mellan den första och den andra perioden utgjordes av den resa, som han 1372—1373 i en diplomatisk beskickning företog till Italien, där han möjligen personligen sammanträffade med Petrarca i Padova och där han i varje fall gjorde bekantskap med flera av Dantes och Boccaccios diktverk. Under den första perioden, till 1372, står han ännu uteslutande under inflytande av fransk poesi. Förmodligen började han med några lyriska dikter efter franskt mönster, troligen ock på franska, vilka nu äro förlorade, men kända genom Gowers uppgift, och hans första större arbete var en översättning av Roman de la Rose. I vad mån en nu bevarad medelengelsk översättning av denna dikt härrör från Chaucer, har varit en omtvistad fråga, men i allmänhet anses, att endast början, omkring 1700 verser, äro av Chaucers hand, det övriga av en senare översättare. Valet av ämne visar dock de litterära intryck, under vilka han först stod: det var den utblommande franska medeltidspoesien. Och till denna riktning hör ock hans första större mera självständiga dikt, The book of Duchess, skriven 1369 för att trösta hertig John av Gaunt med anledning av hans gemåls död. Liksom Roman de la Rose är också denna en allegorisk visionsdikt, närmast på-

verkad av Guillaume de Machauts Dit de la fontaine och andra franska dikter, delvis även av Ovidius.

Genom den italienska resan 1373 lärde han emellertid känna den nyaste italienska litteraturen, och under den andra perioden, som man plägar räkna till ungefär 1385, har han utbytt de franska mönstren mot italienska. Väl skriver han fortfarande allegoriska visionsdikter, såsom The parlament of foules (fåglarnas parlament), en hyllningsdikt till Richard II:s brud, och The house of Fame (Ryktets tempel), men i båda dessa är det Dantes stora dikt, som är hans förebild, och redan i den förra dikten spåra vi något av Chaucers så älskvärda humor; en tredje dikt från denna tid, A complaint to his lady, är t. o. m. skriven på terziner. En fjärde dikt, Legend of good women, som står på övergången till nästa period och är avfattad i "heroic couplets", är också en visionsdikt, men dess källa är Boccaccios De claris mulieribus. Det är dock egentligen i två dikter, som han visar sig påverkad av den italienska ungrenässansen, nämligen i Palamon and Arcite samt i Troilus and Cryseide, för vilka Boccaccios Teseide och Filostrato ligga till grund. Den förra dikten, som i omarbetad form ingick i Canterbury tales såsom The knight's tale, finnes ej längre kvar i det ursprungliga skicket; några av stanzerna hava dock ingått i andra dikter, särskilt i den blott påbörjade dikten Annelide and Arcite, för vilken dikt han möjligen fått uppslaget från Fiammetta. Att emellertid den första bearbetningen av Palamon and Arcite haft en alldeles annan karaktär än The knight's tale är tydligt redan därav, att den förra var avfattad i de chaucerska stanzerna, under det att den senare är på heroic couplets; förmodligen var dikten ännu hållen i den franska medeltidsromanens ideella stil. Men någon allegori var den i varje fall icke. Bättre kunna vi bedöma hans andra bearbetning från Boccaccio, hans Troilus and Cryseide, där han dock icke så litet utvidgat Filostrato. I handlingens gång har han tämligen troget följt sitt original, men i karaktärsteckningen har han tillåtit sig några betecknande förändringar. Sensualismen, att ej säga liderligheten hos Boccaccios hjältinna stötte Chaucers engelska smak, och ehuru hon även hos honom är änka, gör hon snarare intryck av en oerfaren ung flicka än av Boccaccios depraverade världsdam. En ännu starkare omdaning har rouéen Pandarus undergått, och

från en ung vivör, Troilus' vän, har han förvandlats till Cryseides onkel, en komisk figur, i vilken Chaucers realism för första gången framträder.

I dessa dikter hade Chaucer väl allt mer och mer lösgjort sig från beroendet av de medeltida franska förebilderna, men ännu hade han dock ej funnit sig själv. Detta skedde först med hans stora mästerverk, Canterbury tales, som han antagligen påbörjade 1386, men som han vid sin död ännu ej hade hunnit avsluta. Några av de i samlingen ingående berättelserna hade han väl skrivit redan förut, men uppslaget till det hela tyckes han hava fått först omkring 1386, och då synes han hava avbrutit den äldre cykel, Legend of good women, i vilken han efter Boccaccio skulle biografera en följd av framstående kvinnor, Kleopatra, Dido, Medea m. fl. Det nya uppslaget var onekligen betydligt mera givande.

I Tabard Inn i London samlar sig en skara pilgrimer, som därifrån skola begiva sig till Thomas a Beckets grav i Canterbury. Sällskapet är tämligen brokigt, och i prologen får Chaucer tillfälle att skildra det. Högst i rang står en älskvärd gammal riddare med sin unge, belevade och väluppfostrade son, båda åtföljda av en hederlig danneman; så hava vi en priorinna, åtföljd av en nunna och en nunnepräst, vidare en välfödd munk och en munter franciskanerbroder, en lärd och mager student från Oxford, en köpman, en domare, en duktig och välmående franklin, några hantverkare, en kock, en skeppare, en läkare, en glad mjölnare, en lantpräst och dennes broder, en kristlig lantman, en förvaltare, en uppköpare, en rättstjänare, en avlatskrämare och sist men icke minst betydande, en något bedagad, men till ett sjätte giftermål fortfarande villig änka från Bath — som man ser har Chaucer här bemödat sig om att få med representanter för alla olika samhällsklasser och yrken och att genom dem giva oss en samlad bild av hela det dåtida England.

I Tabard Inn går det muntert till under pokuleringen kvällen före uppbrottet, och den glade värdshusvärden, som själv deltar i gillet, kommer då upp med ett förslag, som vinner allmän tillslutning. Själv skulle han följa med på färden och visa vägen till Canterbury, och för att förkorta resan, skulle var och en på vägen dit berätta två historier

och två andra på vägen hem. Den, som kommit med den bästa, skulle vid avskedet av de andra bjudas på en aftonmåltid i Tabard Inn.

På vägen tillstötte ännu en resande, nämligen Chaucer själv, antalet pilgrimer steg således till trettio,[1] och historierna skulle, om planen utförts, hava blivit etthundratjugo. Men så långt hann Chaucer icke; varje pilgrim fick icke ens berätta en historia, och inalles finnas ej mer än tjugufyra, av vilka två dessutom äro ofullbordade och en icke är någon berättelse utan en predikan. Sällskapet hann aldrig fram till Canterbury, innan skalden nedlade sin penna, och han kom aldrig att giva sitt arbete den sista överarbetningen. En avslutning, som arbetet nu har, är troligen ej äkta, utan senare tillagd av en annan.

Ända till för helt kort tid sedan gällde det såsom en trossats, att Chaucer fått uppslaget till denna prolog från Decamerone. Men detta är troligen oriktigt: Chaucer kände nog ej till Decamerone, och för en tid, då detta då tämligen nya arbete ännu blott cirkulerade i några handskrifter, kanske endast i Florens och Neapel, innebär detta intet egendomligt. Skulle Chaucer hava känt till det, kan det knappt lida något tvivel, att han skulle hava översatt åtskilliga av novellerna. Men det har han *icke* gjort; det enda undantaget är Griseldissagan, men denna har han fått icke från Decamerone, utan från Petrarcas latinska översättning. Och själva tanken att sammanfatta en serie berättelser inom en "ram" var, såsom vi sett, ingalunda egendomlig för Boccaccio, utan återfinnes i flera medeltida samlingar.

Men även om Chaucer här skulle hava fått själva uppslaget från Boccaccio, så är utförandet i varje fall ytterst originellt. Renässansens individualism kommer här vida starkare fram än i det italienska arbetet, där hela sällskapet tillhör samma ålders- och samhällsklass, under det att huvudvikten här i stället lagts på olikheten och mångfalden. Och därmed har Chaucer vunnit även en annan fördel. Han har — vad Boccaccio från sin utgångspunkt icke kunde — både till språk och innehåll varierat historierna efter berättarnes olika individualitet. Riddaren börjar med en idealistisk riddarsaga,

---

[1] Egentligen trettiotvå, ty i prologen är priorinnan åtföljd av tre präster, men detta har Chaucer sedan glömt bort och upptager blott en nunnepräst.

mjölnaren kommer med en plump anekdot, den fromme lantprästen med en predikan, nunnan med en legend o. s. v. Växlingen blir här således betydligt rikare, och skalden får tillfälle att spela på vida flera strängar. Det blir mera liv, mera "renässans" i det hela.

En del av historierna hade Chaucer utarbetat redan förut och fogade nu blott in dem i ramen. Detta gäller med säkerhet nunnans legend om den heliga Cecilia, som måhända skrevs redan före den italienska resan och där han tämligen troget följer Legenda aurea. Från den andra perioden äro studentens berättelse (Griseldis) och domarens, vilka båda äro avfattade i de sjuradiga stanzer, Chaucer då använde. Munken kommer med en hel cykel av småberättelser, sjutton stycken, troligen blott den avbrutna början till ett stort arbete, som efter mönstret av Boccaccios De casibus virorum illustrium skulle bliva något i samma stil som Legend of good women, men som Chaucer nu avbröt och i stället infogade i den nya cykeln. Andra äro mer eller mindre radikala omarbetningar av äldre, såsom riddarens berättelse, vilken föregåtts av en tidigare, nu till största delen förlorad omarbetning av Teseide. Och även i andra fall finnas antydningar om, att flera av berättelserna existerat såsom självständiga, innan de fogats in i Canterbury tales; så t. ex. citerar mjölnaren Catos Moralia, vilket väl icke skulle hava skett, såvida berättelsen ursprungligen varit lagd i hans mun. Men säkerligen skrevos dock de flesta berättelserna direkt för cykeln.

De äro, såsom redan blivit antytt, av ett mycket växlande innehåll och karaktär, och i dem komma alla möjliga stämningar fram. Raden börjar med riddarens berättelse, vilken, såsom vi sett, var en bearbetning av Boccaccios Teseide. Men — säger ten Brink — "den, som från Teseide övergår till The knight's tale, har känslan av att från en omöjlig värld träda in i en, som visserligen ej är den verkliga, men som ej saknar inre sanning. Motsatsen mellan form och innehåll, mellan modern uppfattning och antik kostym, mellan antik och medeltida sed, mellan det klassiska eposets ton och kärleksromanen förefaller här upphävd. Hela framställningen rör sig inom en romantisk berättelses sfär, den sentimentala temperaturen i den inre handlingen har Chaucer betydligt nedsatt, hans gestalter äro mera realistiska, och i det sätt, på vilket de yttra sina känslor, utvecklar sig skaldens suve-

räna humor.“ När riddaren slutat denna romantiska berättelse, som dock icke hör till Chaucers bästa, kommer den druckne mjölnaren fram — han kan en mycket bättre historia, och den vill han nu föredra, men först efter en tvist med förvaltaren lyckas han få ordet, och sedan följer en berättelse, som tyvärr icke kan refereras — tyvärr, ty i all sin plumphet är den oskattbart rolig, alldeles i stil med de gamla fableauerna, ehuru Chaucers källa antagligen var en muntlig berättelse.

Den tiden hade mera härdade nerver än vi, och de flesta av de fromma pilgrimerna skrattade hjärtligt åt mjölnarens mustiga anekdot. Endast förvaltaren kände sig sårad, enär hjälten i den sista berättelsen varit en snickare och förvaltaren själv utövat detta yrke. Sin misstämning gav han luft i en annan historia, som gick ut över en mjölnare och i drastisk komik tävlade med den förra; denna berättelse finnes verkligen såsom fableau, men om Chaucer kände till denna, synes ovisst. Kocken vill nu komma med sin berättelse, men som det nu hotar att bliva för mycket av samma art, avbrytes den och i stället följer en berättelse av lagkarlen — en rörande berättelse om den av olyckor och prövningar hemsökta kejsardottern Constantia, en äldre, före Canterbury tales skriven dikt, som Chaucer här infogat. Och så går det på. Berättelser av olika art växla, somliga allvarliga, andra skämtsamma och vanligen inledda med en diskussion mellan sällskapets medlemmar — partier, som stundom svälla ut till rent överdådiga karaktäristiker av dessa, såsom av avlatskrämaren och framför allt av den bedagade, älskogslystna frun från Bath.

En stor del av berättelserna erinrar om de gamla fableauerna, men ofta kan man betrakta dem som en blandning av lai och fableau, en originell diktform, i vilken komik och realism framträda mot bakgrunden av en fantastisk älvvärld — så i den saga, som änkan från Bath berättar och där riddarens brud, en anskrämmelig gammal häxa, på bröllopsnatten förvandlas till en ung och fager tärna; likaså i köpmannens saga om January and May. Andra äro legender och mirakler, sedolärande berättelser, folksagor, noveller, och en bland de yppersta är en djursaga om tuppen Chauntecleers underbara räddning ur rävens klor. För de flesta kan man väl uppvisa Chaucers källor, men detta förminskar

ej hans originalitet, som ligger i det sätt, på vilket han behandlat de gamla motiven.

Här träder oss renässansen i hela sin friska ursprunglighet till mötes, just de drag, som äro de mest kännetecknande: dess realism och dess individualism, och från medeltidens torra allegoriska stil har Chaucer här fullständigt befriat sig. Man märker, att han särskilt lägger an på en kraftig, realistisk och individualiserande karaktäristik, både i prologen och i de inledande partien. Nästan minutiöst beskriver han här personernas yttre, och likaså karaktäriserar han deras själsliv. Men det utpräglade renässansdraget hos Chaucer framträder även i ett annat avseende.

Medeltidens författare hade hela tiden dolt sig bakom sina diktverk, och dessa hava därför något opersonligt, livlöst över sig. Även om vi händelsevis känna författarens namn, få vi nästan aldrig hans personlighet. Chaucer däremot är själv hela tiden med, avbryter berättelsen med sina reflexioner, skämtar med de fantasiskapelser, han framtrollat, blandar, såsom en spirituell sällskapsmänniska, skämt och allvar om vartannat — med ett ord: först hos honom finna vi denna rent personliga berättarkonst, som icke ens Boccaccio nått, men som Ariosto anses hava skapat och som i senare tid med en sådan brio upptagits av Byron. I själva verket är det Chaucer, som här är den förste, den förste berättare, som intresserar oss mera för sin egen personlighet än för själva dikten.

Chaucer är emellertid icke blott den store renässansskalden. Han är också den förste rent *engelske* författaren, den förste, hos vilken de nationaldrag komma fram, som sedan skola gå igen i hela den engelska litteraturen. För det första det livliga natursinnet. Vi behöva blott lyssna till prologens början. April hade kommit med sina ljumma regnskurar och lockat fram blad och blomma ur marken. I skog och mark susade västan och väckte där med sina ljuva fläktar liv i varje litet strå. Fåglarna kunde på hela natten ej sluta sina ögon, utan slogo sina drillar.

Med detta natursinne sammanhänger hans livliga känsla för engelsk folkpoesi. Den engelska févärlden står åter upp i hans dikt, och hur äkta engelsk klingar ej början till den saga, som änkan från Bath föredrar! Men mest engelsk är Chaucer dock i den älskvärda, förlösande humor, som strålar

oss till mötes från hela hans diktning. Ty här möta vi en landsman till Shakspere, till Addison och Steele, till Fielding, och Dickens. Utom England och Skandinavien finnas knappt mer än två stora humorister: Cervantes och Rabelais. Boccaccio är spirituell, men någon humor har han icke och knappast heller någon annan italiensk författare. Fransmannen har esprit gaulois, men detta är något annat, sprakar kanske mera av kvickhet, men saknar den breda humanitet, ur vilken Chaucers humor vuxit upp. Bonhomien hos honom är icke såsom hos de franska fableauförfattarne ett hölje för "une malice". Han är aldrig elak, utan har ständigt ett gott skratt eller ett lätt leende för de mänskliga bristfälligheterna. Något torde denna humor sammanhänga med den sedliga världsåskådning, som Chaucer hade — trots alla sina vågade berättelser — och i detta fall är det av ett visst intresse att jämföra hans och Boccaccios skildring av avlatskrämarne. Boccaccio hånar framförallt folkets *dumhet* att låta dupera sig av dylika bedragare. Men något reformatoriskt patos ligger ej i hans angrepp, och hans fritänkeri satt ej djupare, än att han själv föll ett offer för en liknande botpredikant. Chaucer däremot känner sig sedligt upprörd över hela institutionen, och han slutar sin saga med några verser, som redan bebåda reformationen:

Men Jesus Krist, som själens läkdom är,
Sin avlat ingen bland er må förmena,
Ty sant att säga duger den allena.

LANGLAND

Den tid, Chaucer tillhörde, var också en tid för starka religiösa rörelser, delvis framkallade av den stora pesten vid århundradets mitt, delvis av den överhandtagande pauperismen, som även framkallade våldsamma bondeuppror. Under hela medeltiden pågick, såsom vi erinra oss, en kamp mellan världskyrkan och urkristendomen, men revolutionärerna hade antingen, såsom valdenserna, förklarats för kättare och utstötts ur kyrkan eller såsom franciskanerna förvandlats till världskyrkans vapendragare. I 1300-talets England uppstod en dylik strömning på nytt. Till en början riktade den sig ej mot påvekyrkan. Richard av Hampole († 1343), en

asketisk eremit, som genom sina folkpredikningar väckte stort uppseende, angrep varken påven eller avlaten. Men en efterföljare, som enligt 1400-talets tradition hette William Langland, stod redan åtskilligt till vänster om honom. Med våldsamhet, stundom med en egendomlig realistisk satir, anfaller han avlatskrämeriet, tiggarmunkarna, den fala, förvärldsligade hierarkien, och ehuru han ej kommer med några kätterier med avseende på själva läran, möter man dock hos honom ett patos, som erinrar om reformationens första år.

Dikten, The vision of Piers Plowman, som i sin första redaktion härrör från 1362, är, såsom man kunnat vänta under denna tid, en allegori, vars detaljer äro långt ifrån klara — måhända därför att det varit flera författare till de olika partierna. Men på sina ställen får denna allegori en realistisk kraft, som visar, att den härrör från samma tid som Chaucer. I en dröm har Langland en syn: "Jag var i en öken, jag visste ej var. Och när jag blickade mot öster, högt mot solen, såg jag ett torn, konstfullt byggt på en kulle, och under denna en djup klyfta, i vilken ett fängelse befann sig med djupa, mörka gravar, hemska att åse. Mellan båda låg ett fält, fullt av olika slags människor, som arbetade och vandlade såsom världen kräver. Några plöjde och unnade sig sällan någon vila, förrättade ett hårt arbete, som sedan kom slösarna till godo." Fältet är världen, och författaren karaktäriserar här olika samhällsklasser, anfaller tiggarmunkarne, som till fromma för sin buk predika evangelium, och pilgrimerna, som vallfärda till S. Jago eller Rom för att förvärva sig rätten att ljuga under återstoden av livet. Tornet är Sanningens bostad, och ur detta träder en hög kvinnlig gestalt, som representerar den heliga kyrkan. På skaldens fråga, huru han skall kunna rädda sin själ, ger hon honom till svar: Sök sanningen; hon är det högsta goda. Och denna sanning visar sig vara en levande tro, som yttrar sig i kärlekens gärningar, vilka äro förmer än fastor. Sedan kommer ett nytt uppslag: Bestickligheten skall gifta sig med Falskheten. Men Teologien uppträder däremot; och efter åtskilliga förvecklingar mynnar denna vision ut i en predikan mot pilgrimsfärder och peterspenningar. Den nästa visionen börjar med ett tal av Samvetet, och efter detta besluta alla att vallfärda icke till S. Jago utan till Sanningen, och här får man bonden Peter till

vägvisare. Att redogöra för de följande, tämligen invecklade allegorierna kan vara överflödigt. Något bestämt reformprogram har författaren icke, han *vill* tydligen vara en kyrkans lydige son, håller på påvens andliga makt, men är en varm kristen, som har en mycket livlig känsla av, att kyrkan tarvar en reform, att avlat, pilgrimsfärder och dylikt ej gagna, utan blott ett verkligt kristet *liv*. Och den roll, som allmogemannen Peter spelar i hans dikt, fyller denna med en demokratisk underton. Vad "plöjaren Peter" egentligen skall representera, är ytterst dunkelt, men närmast är det väl ett liv i arbete, en allegori för den enkle, olärde kristne, som arbetar till nästans gagn och i detta arbete funnit livets hemlighet. I ett dylikt program, så dunkelt det än fattades, låg dock en av den senare reformationens grundtankar.

WYCLIFFE

Men samtidigt med Langland uppträdde en man, som med en annan utgångspunkt gick vida längre än han i reformatorisk riktning. Det var John Wycliffe, född kort före 1320, död 1384. Utgångspunkten för honom var politisk, och han anknyter till de redan under 1200-talet ganska talrika ghibellinska jurister, som försvarade den världsliga maktens oberoende av påven. Hans närmaste föregångare var den senare skolastikens kanske främste tänkare, den engelske franciskanermunken William Occam, som särskilt formulerat den tidens demokratiska program: att suveränitetens källa låg hos *folket*, i kyrkligt avseende hos de troende, och att det var folket, som skulle tillsätta alla både andliga och världsliga myndigheter. Även i övriga punkter har Wycliffe tagit intryck av den medeltida fromhetsrörelse, som särskilt hade sin härd inom franciskanerorden.

Anledningen till stridens utbrott var följande. Såsom vi erinra oss hade Johan utan land för att rädda sin krona förvandlat England till ett påvligt län, och ända till dess att Edward III 1333 tillträdde regeringen, erlades den bestämda tributen till länsherren. Då vägrade emellertid konung och parlament icke blott att erlägga denna, utan förbjödo ock alla s. k. provisioner eller avgifter till påvestolen

för kyrkliga befattningar. Efter fåfänga underhandlingar rörande dessa frågor krävde då Urban V 1365 ut de innehållna beloppen och stämde konungen i händelse av vägran inför sin domstol. Denne vädjade till parlamentet, som förklarade, att Johan icke haft rätt att utan folkets samtycke erkänna påven såsom länsherre. Nu först utbröt striden med större livlighet, och målsman för den engelska lekmannavärldens motstånd mot påvemakten blev den lärde Oxfordteologen Wycliffe. Till en början uppträdde han med stor hovsamhet, men snart förde stridens hetta honom längre, och de åsikter, han utvecklade, kommo nu att allt mera närma sig dem, som uttalades av 1500-talets reformatorer. 1377 instämdes han för en andlig domstol, men både regeringen och staden London togo hans parti, och nu bröt han öppet med Rom. Kyrkan var en församling av troende, vars överhuvud var Kristus, icke påven, och denne började han nu att titulera "djävulens ståthållare" och "antikrist". Han förnekade transsubstantiationen, förkastade den kyrkliga traditionen och ville endast erkänna bibeln såsom trosnorm; vidare uppträdde han mot helgon- och relikdyrkan, mot prästernas celibat, mot avlaten och förkastade över huvud hela den katolska kyrkans lärobyggnad. Även hans stridsmetod blev nu mera demokratisk än förut. Stridssignalerna hade utgått från Oxford, Occams gamla universitet, liksom den lutherska reformationen började i Wittenberg. Men från universitetet flyttades kampen även denna gång ut till folket. Dels författade Wycliffe en serie populära, religiösa stridsskrifter på engelska, dels utskickade han en skara s. k. pore preestes (fattigpräster) eller vad vi skulle säga resetalare, som för folket predikade hans lära. Och till sist översatte han bibeln på engelska, till en del med biträde av Nicolas of Hereford. Någon jämförelse med Luthers uthärdar denna översättning icke. För det första är den verkställd efter Vulgata och för det andra är den, rent språkligt sett, intet mästerverk, utan ansluter sig alldeles för slaviskt till det latinska originalet.

Under denna kamp förändrades emellertid den politiska situationen. Dels gick Wycliffe i teologiskt och kyrkopolitiskt avseende så långt, att regeringen ej längre vågade följa med honom, dels blev man förskräckt över det stora sociala uppror, som utbröt 1381 och som delvis sammanhängde

med Wycliffes förkunnelse. Ärkebiskopen av Canterbury mördades, allmän jämlikhet, egendomskonfiskation o. s. v. påyrkades. Och härigenom vann reaktionen ökad styrka. Wycliffe själv fick väl i ro sluta sina dagar, 1384, men "fattigprästerna" fängslades, Wycliffes meningsfränder, "lollarderna", förföljdes såsom kättare, deras chef, lord Cobham, blev 1485 avrättad, och därmed hade reaktionen fullständigt segrat i England.

Renässansen följde således icke efter Chaucer, reformationen icke efter Langland och Wycliffe, och liksom 1100-talets renässansrörelse förkvävts av skolastiken, så möttes även nu ungrenässansens första svallvåg av en kraftig, medeltida reaktion. Denna blev i England vida starkare än i Italien, där renässansen icke ställt sig i opposition mot den medeltida kyrkan och där humanismen dock blev den kanal, som förband ungrenässans och högrenässans. De obetydliga ansatser till dylika humanistiska studier, som kunna iakttagas vid de engelska universiteten på Chaucers tid, fingo däremot aldrig någon betydelse och dogo snart bort. Större inverkan hade då Wycliffe. Hans läror funno nämligen en kraftig jordmån i Böhmen, och Johannes Hus är i själva verket blott en plagiator av den engelske reformatorn. I Böhmen fortlevde således den engelska reformationsrörelsen, ända tills dess att den på 1500-talet gick upp i den stora reformationen.

HÖGRENÄSSANSEN I ITALIEN

HÖGRENÄSSANSEN I ITALIEN

KARAKTÄRISTIK AV HÖGRENÄSSANSEN

Omkring 1470 kom en ny svallvåg — högrenässansen, som inom litteraturen ej alldeles sammanfaller med samma period inom konsten, där högrenässansen börjar först med 1500-talet. Denna högrenässans uppträder ungefär samtidigt i Florens, Ferrara och Neapel och skiljer sig ganska skarpt från den närmast föregående tiden. Den enda renässansrörelse, som då fanns, var humanismen. Men trots den betydande vetenskapliga insats, som den gjort, hade ungrenässansens humanism dock icke nått det mål, som var dess egentliga: skapandet av en nylatinsk poesi. Ingen, utom Petrarca och Boccaccio, av de författare, som försökte sig häri, var någon poet, ingen, ej heller Petrarca och Boccaccio, hade trängt in i de antika diktverkens anda, och deras dikter blevo därför föga annat än skolexercitier. Högrenässansens nylatinska diktning är däremot verklig poesi, och här möta vi två betydande skalder: Poliziano och Pontano. Även inom vetenskapen gjordes nya uppslag. Genom Pico della Mirandola riktades nu uppmärksamheten på ett nytt, viktigt kunskapsområde: den orientaliska filologien, och i Machiavelli fick den nyare tiden sin förste store politiske tänkare.

Men ännu skarpare framträder skillnaden inom poesien på vulgärspråket. Mellan Boccaccio och Lorenzo dei Medici kan denna ännu sägas vara rent medeltidsartad, och någon påverkan från renässansen spåras här knappt. Humanisternas lärda, latinska litteratur och folkets italienska stodo såsom oförmedlade motsatser mot varandra. Nu däremot började den sammangjutningsprocess, som senrenässansen mera målmedvetet skulle fortsätta. Det nya och betydelsefulla hos högrenässansen är nämligen, att humanister, män med en hög klassisk bildning, nu vända sig till

den förut ringaktade dikten på modersmålet och fylla denna med renässansens idéinnehåll. I viss mån var detta ett återupptagande av Boccaccios verksamhet. Men för det första hade detta mål aldrig varit fullt medvetet för Boccaccio, och då han på allvar slog sig på de humanistiska studierna, slutade han upp såsom italiensk skald. Men även hans italienska dikter hava ännu mycket av medeltid hos sig, från dess abstrusa lärdom och dess smak för allegorier kunde han aldrig fullt befria sig utom i det arbete, Decamerone, som han själv säkerligen tillmätte det minsta litterära värdet. Helt annan är högrenässansens italienska dikt. Där pulserar hela tiden ett friskt renässansliv, och ehuru Ariosto var en verkligt lärd, märkes ingenting därav i hans Orlando Furioso.

Men om det är lätt att skarpt skilja högrenässansen från den föregående tiden, är det ej lika lätt att skilja den från den närmast efterföljande. En huvudpunkt är förhållandet till antiken. Senrenässansens program var att skapa en poesi på modersmålet i noga anslutning till antiken såsom mönster, och man sjönk därför ned till en slavisk imitation. Högrenässansen har icke detta program. Man begagnar ännu de medeltida formerna, ehuru man visserligen i dessa ingjuter ett nytt idéinnehåll, och någon slavisk imitation av antiken förekommer därför ej. Men å den andra sidan kan man ej för skarpt urgera denna skillnad. Ty redan tidigt började man att efterbilda den antika idyllen och eklogen. En dylik anslutning finna vi redan hos Boccaccio i hans Ameto och hans Ninfale Fiesolano samt under högrenässansen hos Lorenzo dei Medici, Poliziano och Sannazaro. Och Ariosto, som i sitt förnämsta arbete, Orlando Furioso, bibehåller den medeltida epikens form, skriver också komedier med Terentius som mönster. En olikhet finnes dock. Antikimitationen under högrenässansen är betydligt friare än under senrenässansen, och dess program — en modern dikt i noggrann anslutning till antiken — togs aldrig fullt medvetet upp av högrenässansen. Men väl gå de bägge perioderna någorlunda i varandra, och även till seicentos barock möta vi redan under denna tid vissa ansatser.

En annan — visserligen något flytande — gränslinje kan också uppdragas mellan högrenässans och senrenässans. Det

är det religiösa intresset. Det drag, som kanske starkast framträder hos högrenässansen, är dess glada, fria hedendom. Men även under denna tid funnos religiösa strömningar — för övrigt, djupast sett, de samma som under medeltiden: en mystisk, som särskilt framträder i platonismen, och en rationalistisk, som röjer sig i angreppen på präster, avlat, kyrkoorganisation o. d. I Italien var emellertid hedendomen alldeles för starkt rotad för att själva utbrottet skulle komma därifrån. Men när reformationsrörelsen gripit omkring sig i Tyskland och Frankrike, spred den sig hastigt till Italien, och ett yttre tecken på omsvängningen i det allmänna åskådningssättet var, att den bigotte, nederländske barbaren Hadrianus VI 1521 valdes till påve efter den mediceiska hedningen Leo X. Och nu fylles även den italienska litteraturen av ett religiöst patos, som alldeles saknas i högrenässansens dikt.

LORENZO DEI MEDICI

Då vi nu övergå till den italienska högrenässansen, vända vi oss först till den italienska dikten och skola därefter behandla den nylatinska samt vetenskapen.

Sin vagga hade högrenässansen i Florens, och centralfiguren där var Lorenzo dei Medici, "il magnifico", sonson till den store Cosimo. Född 1448 trädde han redan 1469 i spetsen för Florens styrelse, ehuru han, officiellt sett, blott förblev en vanlig medborgare. Till sitt yrke var han bankir, ehuru såsom sådan vida underlägsen farfadern, ty trots den oerhörda allsidigheten i sina intressen var han dock alltför mycket upptagen av politiken, vetenskapen och konsten för att bliva någon stor finansman. Han hade erhållit en fullt humanistisk uppfostran, men lärd pedant var han minst av allt. Han var en slug, beräknande och hänsynslös politiker, en entusiastisk konstnär, en outtröttlig beskyddare av Florens målare och bildhuggare, en fanatisk samlare, som fyllde sitt palats — nu Palazzo Riccardi — med antika konstverk av alla slag och som hopbringade den handskriftsamling, som utgör grundstommen till Bibliotheca Laurenziana i Florens, han var förtrogen vän med tänkare och vetenskapsmän som Ficino och Pico della

Mirandola och med skalder som Poliziano, men samtidigt fanns det hos honom ett folkligt drag, som skarpt bryter sig mot de humanistiska intressena, något av florentinarens gaminlynne, och samme man, som nyss förut fördjupat sig i en platonsk diskussion med Ficino, kunde stunden därpå skratta åt Pulcis bizarra och folkliga hjältedikt Morgante maggiore. Ett skämt hade han svårt att undertrycka. Av Dante var han en hänförd beundrare, men detta hindrade honom ej att i dikten I Beoni travestera Divina Commedia och låta en samling florentinska fyllbultar passera revy i stället för den gudomliga komediens hänsovna skuggor.

Hans egen diktning får, liksom hela högrenässansens, just sitt särmärke genom denna brytning mellan lärd och folklig poesi. Lorenzo började med sonetter, canzoner och sestiner i Petrarcas stil, och bakom dem ligger en fingerad kärlekshistoria, som lånats från Vita nuova och från Petrarca. Utan tvivel visar sig Lorenzo här såsom en bland de bättre petrarkisterna, och i mästarens kärleksfilosofi har han inmängt platonska idéer, som giva hans dikter ett visst nyhetens värde. Men här kommer dock icke den verklige, varmblodige Lorenzo fram, ty denne var minst av allt någon trånande idealist, utan hade sin styrka i den realistiska observationen. Denne Lorenzo möta vi däremot i samlingen Selve d'amore, dikter, skrivna på de folkliga versmåtten ottava rima och terziner. Namnet, Selve, lånade han från Statius och avsåg därmed fria utgjutelser utan någon bestämd disposition, och när Lorenzo i dem giver sin fantasi fria tyglar, är han också mest till sin fördel. Särskilt äro hans landskapsbeskrivningar mästerliga, på samma gång klassiska och realistiska. Så börjar idyllen Corinto med en skildring av en italiensk månskensnatt, då hela naturen slumrat in och "il mundo è d'ombre e di silenzio pieno". Ännu mera livfylld är den dikt, i vilken han beskriver en falkjakt, La caccia col falcone. Det är just i själva gryningen. I öster synes morgonrodnaden, och bergens toppar skimra som av guld, sparvarna börja kvittra, bonden drar ut till sitt arbete, stjärnorna blekna, svinen släppas ut i marken, luften är frisk och kristallklar, jägarna rida ut och före dem springer ett koppel hundar, som alla nämnas vid namn — ett helt tjog. Och så skildras själva jakten med falkjägarens detaljkännedom och med

poetens fantasi. Andra dikter äro idyller i samma stil som Boccaccios Ninfale Fiesolano: så det förtjusande poem, Ambra, i vilket han besjunger sin villa Poggio a Cajano. Nymfen Ambra förföljes här av flodguden Ombrone och förvandlas av Diana till en klippa — den, på vilken Lorenzo uppförde sin villa vid randen av floden Ombrone. En tredje dikt är ännu mera märklig: Nencia da Barberino, världens första realistiska idyll. Lorenzo har här försmått den antika maskeradkostymen och lägger dikten i mun på en verklig herde, Valléra, som skildrar sin kärlek till den täcka och raska bondtösen Nencia från byn Barberino utanför Florens. När hon slår upp sina ögon, verkar det såsom en fest, hennes näsa är så vacker, att den förefaller som snidad med borr, läpparna äro röda som koraller, och hon har två rader tänder, som äro vitare än hästarnes, mer än tjugo på var sida. Bilderna äro, som man ser, ofta avsiktligt komiska, men realismen sjunker här icke ned till burlesk, såsom i Pulcis efterbildning Beca da Dicomano. Högst står Lorenzo kanske i sina Canti carnascialeschi, och sällan klingar oss renässansen så fulltonigt till mötes som i den underbara Trionfo di Bacco e Arianna med dess återkommande refräng:

Quant' è bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia.
Chi vuol esser lieto, sia;
Di doman' non c'è certezza.

Vid karnevalen hade man en mängd upptåg och utklädningar, och dessa förvandlade Lorenzo nu till praktfulla processioner, för vilka han skrev dikter, som därvid sjöngos. En dylik var denna Trionfo, där han för folket presenterar hela det brokiga följe av nymfer, satyrer och silener, som slutit sig till Bacchus och Ariadne — således icke något lärt försök att efterbilda Catullus, utan en dikt fylld av en verkligt antik livsglädje, ehuru den med sitt omkväde verkar såsom en italiensk folkvisa. Över huvud märker man hos Lorenzo en strävan att förena antiken och den nya tid, som nu brutit in, att bevara de folkliga diktformerna, men gjuta ett nytt innehåll in i dem, och liksom Dante skrev även han ett försvar för italienskans rätt att likaväl som latinet användas i poesi.

POLIZIANO

Vid Lorenzos sida stod hans vän Angelo Poliziano, född 1454 i den lilla staden Montepulciano, varifrån han tog sitt tillnamn. Då han var 10 år gammal, blev hans fader mördad i en släktfejd, och gossen kom då till Florens, där han under ledning av Ficino, Landino och Argyropulos utbildades till en lärd humanist och näst Pontano renässansens främste latinskald. Lorenzo blev nu den brådmogne ynglingens beskyddare, och tack vare hans välvilja fick han en ekonomiskt betryggad existens. Han överlevde visserligen i två år sin furstlige vän, men avled 1494, kort före utbrottet av Savonarolas uppror, som ju företrädesvis riktade sig mot den hedendom, för vilken Lorenzo och Poliziano varit de mest lysande representanterna.

För samtiden hade Poliziano sin förnämsta betydelse såsom den lärde humanisten och den elegante latinskalden. I vår tid är han mest bekant för sina italienska dikter, och onekligen äro dessa högst betydande. Hos honom framträder nämligen högrenässansens poesi i en annan skiftning än hos Lorenzo. Denne hade, då hans egen naturell kommit till synes, framför allt varit realist. Det karaktäristiska för Poliziano är däremot en ideal skönhetskänsla, en förening av grace och fantasi, som erinrar om antiken utan att vara någon själlös imitation. Kritiken har i hans dikter uppvisat talrika reminiscenser från den latinska poesien, men dessa verka icke såsom lån, utan såsom uttryck för Polizianos egen naturell. Antiken trycker aldrig ned honom, såsom Trissino och andra av senrenässansens pseudoklassiska författare, utan har fritt upptagits och ombildats till något nytt och självständigt. Framför allt är Poliziano målare, och hans Stanze per la giostra ha även inspirerat en av tidens främste konstnärer, Sandro Botticelli, vars målningar ofta i färg återgiva Polizianos lätta fantasiskapelser, så hans Anadyomene, som på sitt musselskal föres fram över vågen, och framför allt den förtjusande bilden av Våren, som utan tvivel återgår till det kanske vackraste partiet i La Giostra, där Poliziano skildrar Giuliano dei Medici's älskade Simonetta. Denna färgglädje och denna fantasi är det måhända mest kännetecknande för högrenässansen. Tonen anslås först av Poliziano, och den ljuder än starkare hos Ariosto

samt återklingar ännu hos Tasso och i det venetianska måleriet.

Men ännu ett karaktäristiskt renässansdrag möter oss hos Poliziano — den starkt individuella berättarkonsten. Vi hava redan mött den hos Chaucer. I Italien uppträder den först hos Poliziano för att hos Ariosto nå sin fulländning.

Såsom italiensk skald uppträdde Poliziano både såsom lyriker och såsom dramatiker och epiker. Hans lyriska diktning ansluter sig närmast till folkvisan. Hans "rispetti" och ballate hava upptagit dennas form och fyllas av samma livsglädje som Lorenzos Trionfo di Bacco e Arianna: plocka rosen, medan den ännu står i blom, och njut av den flyende ungdomstiden, innan denna viker för "la brutta vecchiezza". Den årstid, han helst firar, är maj, då naturen sväller av kraft och lycka, då ängen skimrar i hela sin blomsterprakt och då kärleken vaknar i de unga flickornas hjärtan . . .

Som dramatiker skrev han herdedramat Favola di Orfeo, som författades på tio dagar och uppfördes 1472 såsom ett festspel vid kardinalens av Gonzaga högtidliga intåg i Mantova. Innehållet, som lånats från Ovidius, är mycket enkelt. Herden Aristeo älskar Orfeos maka Euridice, som blir stungen av en orm, då hon flyr för herden. Sedan nedstiger Orfeo till underjorden, och rörda av hans underbara strängaspel vilja Orcus' makter återgiva honom Euridice. Men trots förbudet vänder han sig om att skåda henne, hon försvinner, och så slutar det lilla dramat därmed, att Orfeo sönderslites av bacchantinnor. Handlingens enhet är således ej vidare strängt iakttagen, men styckets förtjänster äro ej heller dramatiska, utan lyriska — det hela var ju ett sångspel, i vilket musiken antagligen betydde mera än orden, och en stor vikt lade man utan tvivel också vid de granna dekorationerna och kostymerna.

Så enkelt, nästan naivt detta stycke än förefaller oss, intager det likväl en viktig plats inom litteraturhistorien. Väl är det alldeles orätt att, såsom en tid skedde, häri se uppslaget till den moderna tragedien. Denna uppstod i anslutning till det antika dramat, och här har Orfeo ej haft någon betydelse. Men väl är Polizianos lilla stycke världens äldsta herdedrama, och det var ur detta herdedrama, som sedermera operan utvecklades. Utan alla förberedelser var Orfeo icke.

Antiken saknade väl ett egentligt herdedrama, men Theokritos' och Vergilius' ekloger hade, såsom vi minnas, ofta dialogisk form. Och Orfeo är knappt annat än en eklog, där detta dramatiska element ytterligare stegrats. Däremot hade medeltiden verkligen ett herdedrama; vi erinra oss Robin et Marion, som även däri påminner om Orfeo, att stycket, i motsats till den antika eklogen, var ett sångspel. Robin et Marion var dock troligen en enstaka företeelse, och det är föga sannolikt, att Poliziano känt till denna pastorelle. Däremot bör Orfeo betraktas såsom en vanlig "rappresentazione", blott uppförd med större prakt än vanligt. Det nya ligger däri, att Poliziano lånade själva ämnet från antiken och i tonen anslöt sig till den antika eklogen.

Stycket vann emellertid talrik efterföljd, och en mängd "favole" började nu skrivas, d. v. s. smådramer med ett från antiken hämtat innehåll, med musik, baletter och granna dekorationer. De mest bekanta äro Bojardos Timone, vars ämne lånats från Lukianos och sedermera behandlades i Shakspere's Timon of Athens, vidare Agostino Beccaris Il Sacrifizio, som 1554 uppfördes i Ferrara och en tid med orätt ansågs vara det första herdedramat. Fullt utvecklat möter oss slutligen detta herdedrama i Tassos Aminta och i Guarinos Pastor fido, och slutligen — på 1590-talet — övergår detta drama i operan.

Anledningen att Poliziano kom att försöka sig såsom epiker var en annan fest. Florens var visserligen en borgarstad, men Lorenzo och hans vänner hade dock ett visst sinne för riddarlivets romantik, och ett uttryck härför voro de praktfulla torneringar, som stundom till folkets förlustelse anordnades. 1469 hade en dylik tornering hållits i anledning av Lorenzos giftermål med Clarice Orsini, och Lorenzos seger firades då i en dikt av Luigi Pulci (även tillskriven brodern Luca). Sex år därefter, 1475, hölls en ny tornering, i vilken Lorenzos broder Giuliano var hjälten, och det var denna tornering, som Poliziano erhöll i uppdrag att i en dikt föreviga. Ämnet var ju ej vidare tacksamt, och att såsom Pulci författa en panegyrik med beskrivning på vapen, dräkter och hästar var givetvis ej tilltalande för en verklig skald som Poliziano. Han valde därför en annan utväg och lade planen till — vad vi skulle säga — en heroisk idyll. Versmåttet, ottavan, lånade han från den folkliga hjälte-

dikten, men detta får nu först under hans hand sin egentliga karaktär, blir ett uttryck för en spirituell och fantasirik författares berättarkonst och avspeglar på ett ypperligt sätt dennes individualitet. Det var denna av Poliziano utbildade stanz, som Ariosto sedan övertog.

Det sakliga innehållet i Stanze per la giostra är mycket tunt och blott ett ganska skört pärlband, som sammanhåller Polizianos alla växlande fantasiutflykter. Giuliano, som ännu ej förstår kärlekens makt, går helt upp i jaktens nöjen, men så beslutar Cupido att hämnas på den känslolöse, under en jakt får han på gudens tillskyndan se den sköna Simonetta, och därmed är han hennes och Cupidos fånge. Venus vill nu, att han i vapenkonst skall visa sig värdig den älskade, Giuliano gör sig beredd till striden — torneringen — och därmed avbrytes dikten, vare sig nu att Poliziano ledsnat på det hela eller att han ej hunnit längre, då Giuliano 1478 mördades. Men i själva verket är detta knappt någon förlust, ty det betydande i Stanze per la giostra är icke själva dikten, utan den författarpersonlighet, som här träder oss till mötes, och denna känna vi redan genom fragmentet. Någon lugn och objektiv framställning såsom antiken och medeltiden varken kan eller vill Poliziano giva, utan han ilar från den ena skildringen till den andra, allt efter som hans inbillningskraft lockar honom, och det är dessa utflykter, som för honom bli det väsentliga: skildringen av jaktens växlingar, av sommarnatten, som lägrar sig över skogen, av Venus' bostad o. s. v. En målning ger anledning till en annan, ett uttryck framkallar en stämning, som han måste skildra, denna ger honom en ny idéassociation, och så fortgår det genom hela dikten, som är fylld av en jublande glädje över allt det sköna i denna värld. Något epos är hans dikt således icke, men den kan dock med viss rätt räknas dit, ty den anger tonen för hela den följande tidens romantiska epos, först för Ariosto, sedan för Byron. Och denna form, genom vilken författaren själv så starkt framträder, är dock något mera väsentligt än innehållet.

PULCI

Lorenzos krets skulle emellertid göra en icke oviktig insats i den rena epikens utveckling. Till hans omgivning hörde ock Luigi Pulci, (född 1432, död 1484), som kanske närmast tjänstgjorde såsom mediceernas rolighetsminister, ehuru han även användes för allvarliga värv och fick utföra åtskilliga diplomatiska uppdrag. Någon humanistisk bildning hade han icke, och hans huvudsakliga uppgift tyckes hava varit att med sina burleska upptåg muntra upp det mera allvarliga sällskapet. I det syftet fick han av Lorenzos mor tillsägelse att författa en hjältedikt, som kunde läsas upp vid bordet, och i åtlydnad av denna befallning skrev han nu sin Morgante maggiore. Författareskapet tog han mycket lätt, och såsom Pio Rajna visat plagierade han helt enkelt en äldre folkdikt, som Rajna kallar L'Orlando, varjämte han för övrigt anlitade även andra populära eper. Innehållet är också det i Karlsagan vanliga, striden mellan de båda släkterna Chiaramonte, dit Orlando och Rinaldo höra, och Maganza, förrädarätten, Ganelones släkt, och det hela slutar med slaget vid Roncevaux. Men den egentlige huvudpersonen är icke Orlando, utan en halft komisk, halft allvarlig gestalt, jätten Morgante, som av Orlando omvändes till kristendomen och sedan troget följer honom, beväpnad med en väldig klockkläpp, med vilken han utför underverk av styrka. Men ehuru Pulci icke var någon lärd, var han dock en bildad man, och de råa och otympliga förebilder, han valt, blevo därför under hans hand något nytt och annat.

Redan i de äldsta franska chansons hade ett burleskt drag ingått — vi erinra oss le Pèlerinage de Charlemagne — och i Italien hade detta än ytterligare stegrats; den borgerliga publiken lyssnade visserligen med beundran till de tappra riddarnes sällsamma bragder, men den ville ock få skratta, och det fick den. För ett dylikt folkligt skämt hade både Pulci och Lorenzo sinne, men gycklet, som hos gatsångarna varit naivt, blev här medvetet, kom in såsom en kontrast till det för övrigt allvarliga innehållet, såsom den bildade författarens skämt med det folkliga ämne han valt, ett gyckel, som kanske mindre gick ut över sagans egna hjältar än över den naiva uppfattningen hos det folkliga

auditorium, som dessa dikter gemenligen hade. Ty trots sin skepsis och sin praktiska livsuppfattning hade Lorenzo och hans vänner dock ännu så pass mycket svärmeri för riddartiden, att de icke ville direkt förlöjliga denna. Från de original, som lågo till grund för Pulcis dikt, härleder sig således den egendomliga blandningen av allvar och ironi, det allvar, med vilket folket lyssnade till den gamla riddarsagan, och den ironi, med vilken Lorenzos bordsällskap såg ned på denna naivitet. Långa sträckor fortskrider dikten således fullt allvarligt, men så kommer en burlesk knall, som alldeles förjagar den allvarliga stämningen.

I Pulcis dikt ligger således fröet till den "romantiska ironi", som vi sedan fullt utvuxen skola möta hos Ariosto.

Men samma ställning, som Pulci intog till riddarväsendet, intog han ock till religionen. Bitvis möta vi i hans dikt samma religiösa allvar som i gatsångarnes cantares, men detta blandar sig med renässansmannens skepsis och böjelse för ett blasfemiskt skämt. Man har tvistat om, huruvida Pulci varit en rättrogen kristen eller huruvida hans dikt varit avsedd att håna kristendomen, och skäl kunna ur dikten anföras för bägge meningarna. Någon kättare var Pulci icke, ty därtill hade han icke de nödiga religiösa intressena. Innerst var han säkerligen ganska indifferent, ehuru han med vanans makt höll fast vid de gamla formerna. I Morgante förekommer en gestalt, som är hans självständiga skapelse: djävulen Astarotte, en resonerande och disputerande djävul, som har förträffligt reda på de intrikataste teologiska frågor och som skarpsinnigt bevisar flera av kyrkans läror. Man har anfört dessa stycken såsom ett bevis på Pulcis rättrogenhet. Men en rättrogenhet, som förfäktas av en djävul, verkar just ej vidare övertygande.

Genom Pulci hade visserligen renässansens uppfattning brutit in i den medeltida epiken, men hans behandlingssätt innebar en fara: att denna dikt skulle sjunka ned till burlesk. Så skedde även, och den komiska hjältedikten räknar ock sina anor från Morgante maggiore. En dylik framträdde redan mot slutet av den period, med vilken vi nu sysselsätta oss, i Teofilo Folengos Macaroneæ, vars första sånger trycktes redan 1517. Dikten är på ett egendomligt blandspråk av latin och italienska — det s. k. makaroniska latinet — och författaren döljer sig under pseudonymen Merlinus

Cocajus. Hjälten i dikten, Baldus, har liksom senare Don Quijote förläst sig på riddarromaner, men råkar mycket illa ut, då han skall omsätta sina studier i handlingar. Han befrias emellertid av en bland sina anhängare Cingar, en durkdriven skälm, som varit förebilden för Rabelais' Panurge. Icke heller den komiska jättegestalten saknas här, och det hela rör sig med fantastiska, burleska äventyr.

Efter denna dikt skrev Folengo en annan, Orlandino, på italienska, som snarast är en travesti. Det italienska eposet var således på god väg att alldeles vulgariseras. Men innan detta skedde, räddades dess idealitet av Bojardo, och av honom omskapades denna dikt till renässansens romantiska epos.

BOJARDO

Ferrara, där denna nya epik uppblomstrade, var i mycket en motsats till det borgerliga, demokratiska Florens. Här fanns ett hertigligt hov och en feodaladel med ett visst svärmeri för medeltidens döende riddarväsen. Furstarna av huset Este voro visserligen tyranner i den vanliga italienska stilen, hänsynslösa, själviska, ofta grymma, men utan de nordiska monarkernas ändamålslösa brutalitet, ypperliga finansmän, med renässansens smak för prakt och lysande festligheter samt med ett utvecklat sinne för konst och litteratur. Detta gäller särskilt Ercole I (1471—1505), och ehuru hans son Alfonso I (1505—1534) visserligen var en mera okultiverad natur, hade även då konsten och litteraturen en beskyddare i hans maka, Lucrezia Borgia. Vid Ferraras hov möta vi därför konstnärer som den älskvärde Dosso Dossi, latinskalder som de båda Stozzi, far och son, samt italienska poeter som Bojardo och Ariosto.

Den förre, Mateo Maria Bojardo, greve av Scandiano (f. 1434, d. 1494), var en högättad ädling, som innehade flera av de främsta förtroendeposterna i det lilla hertigdömet, och ehuru han icke var någon framstående lärd, hade han likväl en god humanistisk bildning, skrev latinska ekloger, översatte flera arbeten från latin till italienska, författade det förut omtalade dramat Timone och skrev slutligen det epos, Orlando innamorato, som fört hans namn till eftervärlden. Inom den

italienska epikens historia betecknar denna dikt en vändpunkt.

Den ridderliga diktning, som var populär vid hovet i Ferrara, var ej alldeles densamma som den, av vilken man njöt i det demokratiska Florens. Där hade man intresserat sig för dikterna om Karl den store och hans paladiner I Ferrara däremot svärmade man för konung Artus och hans riddare av det runda bordet. Ty de seder, som tecknades i dikterna om dem, passade bättre för en ridderlig renässanspublik, som däremot måste finna Karlssagans hjältar tämligen barbariska och ociviliserade. Den axel, kring vilken allt vred sig i Artusdikterna, var kärleken, som däremot intet eller föga berördes i chansons de geste, vilka ju mest handlade om korstågsriddarnes kamp mot de otrogna. Men kärleken, "la cortesia", höviskhet i seder och uttryck, voro däremot idéer, som slogo an på en åhörarkrets, vilken uppfostrats vid petrarkistiska sonetter. Och även genom sin individualism passade dessa dikter bättre för renässansen. De handlade ju om enskilda riddares äventyr, ej om väldiga masstrider såsom Karlsdikterna.

Det var i denna atmosfär, som Bojardo levde. Men så till vida hade han dock sinne för den folkliga dikten, att han insåg betydelsen för en epiker av att röra sig med verkligt populära hjältar, vilkas gestalter skapats av folket och med vilka alla redan voro förtrogna. Han gjorde därför ett ytterst lyckat grepp. Ämnet till sin dikt tog han från Karlssagan, men i behandlingssättet anslöt han sig till Artusdikterna. Hans epos, Orlando innamorato, blev således en dikt *om* folkets egna hjältar, men dessa blevo i hans dikt besjälade av just de känslor, som den ridderliga publiken älskade att återfinna i en dikt, och äventyren blevo de samma som i de bretonska romanerna. Hans Orlando upphörde därför att vara Karls trosstarke, för alla vekare känslor otillgänglige paladin för att i stället bliva en vandrande riddare i Lancelots stil, levande blott för sin kärlek till den sköna Angelica.

Av innehållet i dikten är omöjligt att giva ett kortfattat referat, då äventyr här följa på äventyr. Men det kan vara nog att anföra början. I Paris håller kejsar Karl en stor tornering, och vid denna infinner sig den sköna saracenska konungadottern Angelica, åtföljd av en ung riddare.

Den, som besegrar honom, skall till belöning erhålla hennes hand. Alla, Orlando, Rinaldo, m. fl. anmäla sig till kampen om segerpriset. Men innan de kristna riddarne fått träda inom skranket, gör sig Angelica osynlig och flyr tillbaka till Österlandet. De förälskade riddarne ila efter. På vägen dricker Angelica ur en källa, vars underbara vatten gör henne förälskad i Rinaldo, under det att denne dricker ur en annan källa, som kommer honom att glömma den förtrollande sköna. Orlando är däremot lika förälskad och förföljer henne fortfarande. Efter en serie av fantastiska äventyr komma huvudpersonerna åter tillbaka till de underbara källorna, Rinaldo dricker denna gång ur kärlekens källa, Angelica åter ur glömskans, och så uppstå nya förvecklingar, ty Orlando och Rinaldo hava nu åter blivit varandras rivaler. Hur Bojardo tänkt lösa alla dessa förvecklingar, vet man icke, ty i början av den tredje boken avbröt han sitt arbete och fick aldrig tillfälle att avsluta det.

Redan genom detta sammanträngda referat märka vi den bretonska romanens sceneri. Kampen mot de otrogna bildar blott bakgrunden, och i stället skildras hjältarnas kärlek till Angelica och deras underbara äventyr i förtrollade trädgårdar, bland jättar och féer. Vi föras från äventyr till äventyr, utan att få vila ut, knappt med något mål, ty så snart händelserna synas leda till ett dylikt, springa de åter i sär och nya förvecklingar uppstå. Det hela rör sig inom en fantasiens värld, är en inbillningskraftens fria lek utan något syfte, lär ingenting och *vill* ej lära något. Dikten motsvarar i ord högrenässansens ornamentik, där blommor och växtrankor, nymfer och hippokamper blanda sig om varandra i ett brokigt virrvarr utan annan mening än den, som ligger i en skönhetsmättad fantasi.

Genom sin dikt, genom sitt svärmeri för "la cavalleria" räddade Bojardo renässansens epos att sjunka ned till ett burleskt gyckel med riddarlivet, men han var icke nog stor skald att fullt ut begagna det uppslag, han givit. Hans vers är ännu ej nog mejslad, och hans fantasi är alltför tungfotad för att kunna giva dikten den arabeskens skönhet, som han åsyftade. Men han blev dock banbrytaren för den store skald, som skulle fortsätta och fullända hans verk — för Ariosto.

De två första böckerna av Bojardos dikt hade i tryck ut-

kommit 1486 och hade väckt ett ofantligt uppseende, så stort att hovet i Ferrara delade sig i två grupper: Orlando-beundrare och Rinaldo-beundrare. Då nu dikten förblev ofullbordad, skyndade sig flera att fortsätta den, men dessa försök förbleknade alldeles inför det epos, som Ariosto utgav.

ARIOSTO

Ludovico Ariosto (f. 1474, d. 1533) tillhörde liksom Bojardo hovet i Ferrara, ehuru i en mera underordnad ställning, och han fick där till sist, efter åtskilliga vedervärdigheter, ett visserligen ej rikligt, men dock tillräckligt bröd. Liksom Bojardo hade även han en god klassisk bildning, och hans första dikter, före 1503, äro också latinska. Till sin person var han en älskvärd, i det praktiska livet något tankspridd drömmare, som helt gick upp i sin diktning. Av denna har man nu förglömt det mesta för hans Orlando furioso — men med orätt, ty hans sju satirer höra onekligen till det bästa av denna tids poesi. De äro snarast poetiska epistlar, handlande om hans enskilda angelägenheter, fyllda av hans älskvärda, glada och förnöjda världsåskådning, sällan av någon bitter satir, utan mera av en godmodig humor.

Den popularitet, som Bojardos dikt förvärvat, lockade honom att fortsätta den, och 1506 påbörjade han sin dikt, just på den punkt, där Bojardo brutit av. Den första upplagan utkom 1516, men han omarbetade den högst väsentligt, och i detta nya skick trycktes dikten 1532. Hjälten var densamme, Orlando, som här skildras icke blott såsom förälskad, utan såsom vansinnig av kärlek — liksom Ivain, Tristan och andra av det runda bordets riddare. Att åter knyta berättelsens trådar i en dikt, där huvudhandlingen hade så ringa betydelse som i Orlando innamorato och där allt blott var anlagt på episoderna — detta var en jämförelsevis lätt uppgift. Och en dylik anknytning till ett äldre epos hade också vissa fördelar. Bojardos dikt kom därigenom att bilda en tradition, till vilken han anknöt — en liknande tradition, som förelåg för Homeros och Rolandsångens författare i de nu förlorade dikter, i vilka deras hjältegestalter redan utbildats. Ariosto kom härigenom att

röra sig med figurer, som redan voro bekanta och populära. Även i behandlingssättet anslöt han sig till Bojardo. Liksom hos denne bildar Karlssagan endast diktens bakgrund. Agramante med sina saracener belägrar Paris, och dikten slutar med stadens befrielse, de otrognas nederlag och kristenhetens räddning. Men denna huvudhandling har ett mycket underordnat intresse — t. o. m. för hjältarna själva, som liksom i Artusdikterna endast följa sina egna hugskott och utan betänkande övergiva kejsaren, när deras kärlek så kräver. Ty detta intresse står över både fosterland och religion. Lika litet som hos Bojardo finnes här något allvarligt syfte, ännu mindre, såsom hos Dante, någon dold allegorisk mening; ej ens det förhärligande av huset Este, som här förekommer, är mer än en av pliktskyldighet inlagd hyllning utan betydelse för dikten i det hela. Mer än Bojardos gestalter äro Ariostos blott till för skönhetens egen skull, och de äga blott fantasiskapelsernas lätta och luftiga realitet. Trots alla förvecklingar hade Bojardo ej förmått att ända till diktens slut fasthålla vårt intresse vid de gestalter, han skapat. Ariostos däremot hava förmågan att väcka vår medkänsla, men en medkänsla av en alldeles egen art. De stå visserligen levande framför oss, men blott såsom Midsommarnattsdrömmens älvvärld, och det har med rätta sagts, att de, just i det ögonblick vi vilja gripa dem, liksom försvinna ur våra händer och lösas upp i luft. Teckningen av de psykologiska processerna, av Angelicas vaknande kärlek, av Orlandos svartsjuka, är väl gjord med stor finhet och med verkligheten såsom mönster, men den är ej nog djup, nog ingående att fjättra vårt intresse så, som verklighetsdiktens gestalter förmå. Och Ariosto vill det ej heller. Han vill blott fritt tumla om med sin fantasis skapelser, och han har därför givit dem nätt och jämt så mycken realitet, som fordras för att deras gestalter kunna träda oss till mötes ur drömmens dimma. De äga visserligen liv, men några skarpt utpräglade karaktärer passa ej i den fantasivärld, i vilken de höra hemma, lika litet som ett tragiskt patos. I stället för detta möter oss här endast den elegiska stämning, som harmonierar med den drömvärld, han diktat. Denna harmoni förefaller stundom störd av ett element, som i verkligheten just tjänar att bevara den. Det är den romantiska ironi, som här spelar in. Hos Pulci hade denna ännu blott varit

ett burleskt gyckel, hos Bojardo hade den varit allt för allvarstyngd. Hos Ariosto däremot har den nått sin fulländning. Hos honom liksom svävar den blott över framställningen, hindrande allvaret att stiga till verkligt patos och skämtet att sjunka ned till karikatyr. Det är denna lätta, fina ironi, som gör, att vi, trots det att vi icke tro på diktgestalternas verklighet, dock fästa oss vid dem och intressera oss för deras öden. Genom den kan Ariosto komma fram med sin fantasis alla hugskott; vi tro visserligen ej på dem, men vi följa med, ty vi stötas ej tillbaka av en orimlighet, som framträder med anspråk på verklighet. Och denna Ariostos ironiska uppfattning av medeltidens fantasivärld är onekligen den moderna människans. Vi kunna älska den, så länge det ännu vilar ett skimmer av dröm och overklighet över den. Men då gestalterna hota att bliva *verkliga,* förlora de i intresse och händelserna förefalla oss monotona. Så snart detta är på vägen att inträffa, är Ariostos ironi den makt, som kastar hela denna tillvaro tillbaka i inbillningskraftens drömland. Gestalterna ha därigenom liksom fått ett stålbad, som skänkt dem ny livskraft, och de kunna åter intressera oss.

Men även den formfulländade ottavan gör, att vår uppmärksamhet ständigt följer Ariosto i hans berättelse. Denna ottava, skapad av Boccaccio och Poliziano, har här nått sin högsta fulländning, och med sitt epigrammatiskt slutande rimpar synes den just danad för hans spirituella, fint ironiska berättarkonst. Den är så lätt flytande, att man kunde tro den diktad utan all ansträngning. Men detta är ett misstag, och man vet, att Ariosto ständigt filade och omarbetade sin vers. I formellt avseende är denna stanz renässansen i dess högsta fulländning, och så är även Orlando furioso i dess helhet. I det yttre förefaller ju Ariostos dikt blott såsom en fortsättning av medeltidens epos, versformen är den folkliga, medeltida ottavan, sagan och gestalterna äro lånade från chansons de geste, men i denna medeltida form har Ariosto lyckats ingjuta renässansens hela rika liv, dess skönhetsmättade fantasi, dess skepsis, dess individualism och dess entusiasm. Och medeltidens romantik har här förvandlats till renässansens.

HÖGRENÄSSANSENS DRAMA

Men Ariosto var en nyskapare icke blott inom den episka dikten, utan ock inom dramat, och i viss mån utgår renässansens lustspel från de uppslag, han givit. Vi skola därför här en stund uppehålla oss vid det italienska dramats historia före hans framträdande.

Högrenässansens drama var av två olika slag: ett spelat italienskt drama och ett latinskt läsedrama, och uppgiften här, såsom annorstädes inom renässansen, var att förena dessa. Det spelade italienska dramat utgjordes huvudsakligen av "sacre rappresentazioni" d. v. s. vanliga religiösa medeltidsspel. Dylika skrevos även av humanistiskt bildade män; så författade Lorenzo dei Medici ett dylikt spel om SS. Giovanni e Paolo, men ehuru vissa renässansåskådningar här kunna spela in, äro dessa rappresentazioni dock både till form och innehåll relikter från medeltiden. Ej heller de farser, som bevarats från denna tid, skilja sig från de medeltida. Några — författade av piemontesaren Alione d'Asti — röja väl en påverkan från den franska medeltidsfarsen, men i det hela fortsatte nog även dessa en rent italiensk medeltida farsdiktning. En tredje art av drama var pastoralen, Orfeo och dess efterföljare, om vilka redan talats och som kunna betraktas såsom en blandform av antik eklog och florentinsk rappresentazione, och en fjärde var den dramatiserade novellen. Uppslag till ett dylikt profandrama hava vi väl mött redan förut (II s. 328). Men de bliva nu talrikare. Så skrev den på sin tid så berömde improvisatoren Bernardo Accolti 1494 för ett bröllop i Siena dramat Virginia, vars innehåll lånats från Boccaccios novell Giletta av Narbonne — samma ämne, som behandlats av Shakspere i All's well that ends well. Några år senare uppfördes Nardis Amicizia, vars innehåll återgår till en annan novell av Boccaccio, Tito e Gesippo. Det förefaller därför, som om det italienska dramat redan nu varit på väg att utveckla sig i samma riktning som sedermera det engelska. Men kort därefter kom med Trissino den starka antikiserande strömningen, och därmed avklipptes denna utveckling. Och i stället för ett renässansdrama fingo italienarne en stel, pseudoklassisk tragedi. Likheten mellan Shakspere's drama och

det italienska novelldramat är för övrigt endast skenbar. Det väsentliga för Shakspere's drama är icke själva ämnet, utan det friska renässansliv, som fyller hela framställningen, och det är just detta liv, som saknas i de italienska styckena. Liksom sacre rappresentazioni äro även de relikter från medeltiden.

Av annan art var det latinska humanistdrama, som inletts genom Mussatos Senecaimitation. Detta var ett läsedrama av en övervägande episk karaktär, och den uppfattning av det antika dramat, som ligger bakom denna och andra liknande försök under ung- och högrenässansen, berodde till en del på en feltolkning av ett yttrande hos Livius. Man trodde nämligen, att alla rollerna i ett romerskt drama reciterats blott av en enda person, under det att de samtidigt mimiskt framställts av olika skådespelare, som däremot varit stumma och blott agerat. Det var då naturligt, dels att den episka berättelsen skulle bliva det väsentliga i de moderna efterbildningarna, dels att ett dylikt drama ej spelades, utan blott reciterades. Väl insåg man redan under denna tid misstaget, men den episka tekniken var då utbildad, och den fortlevde i viss mån också i Trissinos antikiserande drama.

Emellertid författade man icke blott latinska tragedier, utan även komedier. Den första latinska komedien efter romerskt mönster skrevs av Petrarca, men detta stycke, Philologia, är förlorat, och vi känna ej ens innehållet. Den äldsta bevarade är av Petrus Paulus Vergerius och författades troligen på 1390-talet. Komedien, som heter Paulus, är ganska egendomlig. Den röjer väl en ganska stark påverkan från den romerska komedien, men den erinrar vida mer om 1500-talets tyska skolkomedier, och liksom inom dessa är syftet att uppvisa de bedrövliga följderna av ett utsvävande studentliv. Likaså är tendensen här snarast att, såsom i den italienska novellen, skildra det samtida italienska livet, och även i de senare latinkomedierna efter Vergerius spelar denna novell då och då in.

Estetiskt sett äro såväl de humanistiska tragedierna som de humanistiska komedierna mycket underhaltiga, och humanisterna själva tyckas ej heller hava satt dem synnerligen högt; det diktslag, som lockade dem och som de ansågo såsom det förnämsta, var epos, icke dramat, och dramerna äro också jämförelsevis få. Omslaget inträdde först, då man började att *uppföra* klassiska stycken. Den, som här gick

i spetsen och som därför har en stor betydelse i dramats historia, var den romerske humanisten Pomponius Lætus, en antikentusiast, som kring sig samlat en skara av hängivna lärjungar, vilka efter florentinskt mönster sammanslutit sig till en "akademi", som, tämligen fantastiskt, sökte återuppliva antiken och dess seder och som därför även råkade illa ut för misstanken att bestå av rena hedningar. I denna krets började man — troligen redan på 1470-talet — att enskilt spela stycken av Plautus, utan tvivel med den enklast möjliga apparat. Men dessa föreställningar tyckas hava tilldragit sig uppmärksamhet, och nu läto de praktälskande kardinalerna uppföra stycken både av Plautus och Seneca på tillfälligt byggda teatrar, vilka likväl synas hava varit inrättade efter den beskrivning, man fann hos den romerska arkitekten Vitruvius. Med renässansens böjelse för praktfulla föreställningar följdes detta föredöme snart i andra italienska städer; så lät Lorenzo dei Medici 1488 uppföra Menæchmi i Florens. Men den största betydelsen för den nya teatern fick dock Ferrara. Här voro förhållandena likväl i viss mån andra än i det klerikala Rom och det humanistiska Florens. Publiken bestod här av damer och till en stor del illitterata hovmän, och denna publik förstod icke latin. I Ferrara började man därför att översätta Plautus till italienska. Redan på 1470-talet hade Battista Guarino börjat en dylik översättning, på prosa. Närmast var väl denna avsedd för läsning, men måhända också såsom text för de icke latinkunniga vid representationer på originalspråket — ungefär som Stiernhielms svenska texter till de franska baletterna. Den första Plautusföreställning, som man med säkerhet känner i Ferrara, gavs likväl på italienska, 1486, då Menæchmi uppfördes med en oerhörd prakt i dräkter och dekorationer. Sedan följde dylika representationer vid alla större hovfestligheter, och 1502, då Lucrezia Borgia såsom brud gjorde sitt intåg i staden, gåvos ej mindre än fem stycken av Plautus inför en publik av tre tusen personer.

Vägen för en modern italiensk komedi efter romerskt mönster var således tämligen uppröjd, och vid karnevalen 1508 uppfördes även den första, Ariostos Cassaria i dess äldsta form (på prosa). Såsom man kunnat vänta är stycket blott en Plautusimitation, rör sig med plautinska motiv, med plautinska figurer och har den attiska teaterns sociala bak-

grund. Stycket är icke något mästerverk och brister särskilt i handlingens enhet, men står oändligt mycket över de latinska humanistkomedierna. Hjälten, Erofilo, en ung man i den attiska komediens vanliga stil, har förälskat sig i en vacker slavinna, som äges av kopplaren Lucramo — en kopia av Plautus' Ballio — och Erofilos gode vän Caridoro är kär i Lucramos andra slavinna. Det gäller nu för de unga männen att kunna köpa flickorna, innan Lucramo reser ur staden, och planen uppgöres av Erofilos listiga slav Volpino. Erofilos far Crisobolo har en kista med dyrbarheter, som man först, under Crisobolos bortresa, bemäktigar sig. Därefter utkläder man en bedragare, Trappola, i Crisobolos kläder, låter honom köpa slavinnan och lämna skrinet såsom pant. Meningen är att sedan angiva Lucramo för tjuveri och återbekomma skrinet. Men den sluga planen går om intet. Trappola får visserligen flickan, men hon bortrövas på vägen av Erofilos tjänare, som ej veta av planen, och föres till ett annat hus än det överenskomna, och till råga på olyckan kommer Crisobolo hem, får tag i Trappola och tvingar honom att bekänna. Nu räddas emellertid situationen av Caridoros ännu slugare tjänare Fulcio. Denne lyckas skrämma upp Lucramo för polisen, så att han utan ersättning lämnar från sig den slavinna, som Caridoro älskar, och vidare lurar Fulcio Crisobolo att betala ut en större summa för att tysta ned Lucramo. Stycket mynnar således just icke ut i sedlighetens triumf: fadern och kopplaren bliva lurade, de unga herrarna få sina slavinnor gratis och dessutom förlåtelse av sina fäder samt en rundlig summa att fortfarande svira på. Hovet i Ferrara hade emellertid en annan mening än vi och prisade särskilt de vackra moralsentenserna i dramat.

Som man ser äro figurerna alldeles desamma som i de nyattiska komedierna: den lurade, ekonomiske fadern, den utsvävande sonen, den listige slaven, kopplaren och hetären; knepen, moralen och sättet att behandla dialogen äro desamma, händelsen spelar i Atén samt rör sig med antika slavar och slavinnor. Stycket är således blott en osjälvständig antikimitation — visserligen den första på ett modernt språk av ett antikt drama och därför av stor vikt — och Cassaria förefaller således snarare böra räknas till senrenässansen, snarare böra sammanföras med Trissinos Sofonisba än med Orlando furioso. Men den följande utvecklingen

visar, att lustspelet dock, i motsats till tragedien, var en högrenässansens, den fria antikefterbildningens skapelse. Cassaria var blott det första uppslaget, men sedan gick utvecklingen i rakt motsatt riktning, till allt större oberoende av antiken.

Året efteråt, 1509, uppfördes i Ferrara ett nytt stycke av Ariosto, Gli suppositi, och redan i detta har han vida mera emanciperat sig från antikens förmynderskap. Händelsen spelar här ej längre i Atén, utan i Ferrara, slavinnan har ersatts av en italiensk borgardotter, och ehuru uppslagen lånats från Terentius' Eunuchus och Plautus' Captivi, har det hela redan fått en italiensk kolorit, som erinrar om novellens. En student Erostrato, som förälskat sig i Damones dotter Polimnesta, har förklädd till tjänare tagit plats i huset och förfört henne. Då hon emellertid skall bortgiftas med den gamle doktor Cleandro, låter Erostrato sin betjänt Dulipo under Erostratos namn uppträda såsom friare och skaffar honom en falsk fader, som utlovar ett ståtligt underhåll åt de unga. Men så uppenbarar sig den verklige fadern i Ferrara, en mängd förvecklingar uppstå, men dessa lösas till sist genom den vanliga "upptäckten": Dulipo visar sig vara doktor Cleandros bortrövade son, den lycklige fadern avstår från Polimnesta, och de unga tu förenas — som man ser samma ämne, som Shakspere sedan behandlade i Taming of the shrew. Trots de antika reminiscenserna verkar stycket snarare såsom ett novelldrama.

Detta kan i ännu högre grad sägas om den italienska litteraturens tredje komedi, kardinal Bibbienas Calandria, som 1513 uppfördes i Urbino. Ehuru flera lån här förekomma från Plautus, är det dock ej osannolikt, att källan varit en italiensk novell — såsom sådan uppträder historien i varje fall kort efteråt. Själva huvudmotivet är det gamla, vi känna från Menæchmi, här dock så varierat, att det till oigenkännlighet lika tvillingparet utgöres av bror och syster. Såsom barn hava de blivit skilda, men sammanträffa båda vid styckets början i Rom, där Santilla, systern, för sin säkerhets skull anlagt manskläder, under det att brodern, Lidio, uppträder förklädd till kvinna för att på så sätt vinna inträde hos Fulvia, som är gift med den enfaldige Calandro, för vilken säkerligen Boccaccios dumhuvud Calandrino stått modellen. Även motiven i övrigt äro desamma, som vi känna från Boccaccios noveller, och det hela erinrar mera om en

medeltida fars i mera konstnärlig form än om en nyattisk komedi. Den uppfattning, som ligger bakom det hela, är renässansens förakt för dumheten, mot vilken allt är tillåtet. På de ytterst obscena förvecklingar, som uppstå med anledning av syskonens ombyte av kön, kan här vara överflödigt att närmare ingå. Men en sak kan förtjäna att påpekas: motivet är detsamma, som av Shakspere användes i Twelfth night, och i den olika behandlingen framträder onekligen ett nationaldrag. Bibbiena, liksom renässansens italienare i allmänhet, rör sig med omisskänneligt välbehag i sexuell smuts, under det att dylik osedlighet är engelsmannen motbjudande — trots alla mustiga uttryck i dialogen. Och Shakspere's Viola i Twelfth night är en bland litteraturens kyskaste och renaste kvinnogestalter.

Trots sina moraliska brister är likväl Bibbienas stycke i dramatiskt avseende livligt och raskt skrivet. Men ännu högre står det fjärde lustspelet, Machiavellis Mandragola, som författades mellan 1514 och 1519. Det är lika osedligt som Calandria, men ännu mer än detta oberoende av antika förebilder. I själva verket är stycket blott en fars, adlad till komedi, och själva innehållet skulle mycket väl kunna hava förekommit i en novell eller en fableau. Den unge Callimaco är dödligt förälskad i den vackra och kyska fru Lucrezia, hustru till den dumme doktor Nicia. Äktenskapet är barnlöst, och för att finna bot vänder Nicia sig till en läkare: den förklädde Callimaco. Denne ordinerar för frun en dryck av alrunrot (mandragola), som emellertid har det obehaget med sig, att den, som första gången blir patientens sängkamrat, får ett gift i sig, vilket inom åtta dagar dödar honom. För att undvika detta överfaller den enfaldige Nicia en främling — i själva verket Callimaco — och för honom in i Lucrezias sängkammare, och så slutar det hela med att Callimaco når sitt mål och även för framtiden blir Lucrezias lycklige älskare.

Men stycket röjer icke blott en verkligt dramatisk begåvning. Visserligen är det sannolikt, att Machiavelli skrev det blott till tidsfördriv, men hans bittra, satiriska världsåskådning har dock här spelat in och förvandlat farsen till en samhällssatir, som särskilt går ut över kyrkan. För att övervinna den kyska Lucrezias motstånd mot det föreslagna botemedlet använda Callimaco och Nicia hennes biktfader, Fra Timoteo. "Men huru skall man kunna övertala honom?" —

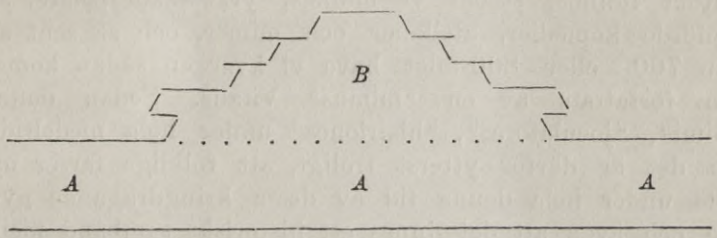
frågar Callimaco sin förtrogne, och denne svarar: "Du, jag, pengar, vår lumpenhet och hans." Fra Timoteo gör ej heller några svårigheter, och dock är han icke någon skurk; tvärtom är han på sitt sätt en from klosterbroder. Jag har — yttrar han i sin monolog, medan han väntar på Callimacos återkomst från det kärleksmöte, han förskaffat honom — "jag har ej fått en blund i mina ögon på hela natten av nyfikenhet att få veta, vad Callimaco och de andra gjort. Jag har sökt att fördriva tiden på olika sätt. Jag sjöng ottesången, läste en helgonlegend, gick in i kyrkan och tände en lampa, som hade slocknat, och bytte om slöjan på en madonnabild, som gör underverk. Huru många gånger har jag inte uppmanat mina klosterbröder att hålla den ren, och ändå förundra de sig över, att andakten börjar att tryta. Jag kan erinra mig tider, då det fanns femhundra bilder i kyrkan, och nu finnas där knappt tjugo. Det är vårt fel, som ej förstått att hålla deras rykte i anseende. Fordom gjorde vi processioner efter aftonsången och sjöngo laudes varje lördag. Vi mottogo alltid gåvor för att anskaffa nya bilder, och vid bikten uppmanade vi både män och kvinnor att offra. Nu ser man ej till något dylikt, och ändå beklaga vi oss, att saken går lamt. O, huru föga förstånd hava ej mina bröder." Och så slutar dramat med den fromme munkens uppmaning till alla de agerande: "Låtom oss nu alla gå i kyrkan och läsa de vanliga bönerna". Men detta stycke, som så nedhånar kyrkan, uppfördes dock i Rom 1520 inför en publik av påven Leo X och hans kardinaler — tre år efter reformatonens utbrott.

Därmed hade högrenässansens lustspel frigjort sig från beroendet av den nyattiska komedien och blivit en självständig konstform, om man så vill den medeltida farsen utvecklad till ett verkligt konstnärligt lustspel under påverkan av den högre stående antika komedien.

Dessa senare lustspel återverkade även på Ariosto. Han skrev nu ytterligare två komedier, Il Negromante och La Lena samt början till ett tredje, La Scolastica, som snarast äro i den nya stilen. Il Negromante kan närmast jämföras med Mandragola och utgör ett anfall på tidens övertro, och även den ytterst slippriga La Lena är i viss mån en samhällssatir. Men i ett annat avseende äro dessa Ariostos senare stycken mera påverkade av antiken än de äldre.

Dessa, liksom Bibbienas och Machiavellis, hade varit på prosa. De nya äro däremot på orimmad vers, på s. k. versi sdruccioli,[1] vilka med all sannolikhet avsågo att efterbilda den antika trimetern, och på detta versmått omskrevos nu också de båda äldsta.

Men även för själva teaterväsendet fick högrenässansens italienska lustspel en stor betydelse. Några fasta teaterbyggnader uppfördes väl ej under denna tid, då för övrigt föreställningar endast gåvos vid mera festliga tillfällen. Vid dessa utvecklade renässansen likväl hela sin nästan barnsliga praktlystnad, och även konstnärer som Mantegna och Raphael fingo då göra tjänst såsom dekorationsmålare. Åskådar-



rummet inrättades efter Vitruvius' anvisning vanligen amfiteatraliskt. Själva scenens anordning var också lätt bestämd, ty den angavs redan av de antika komedierna själva: en gata, vid vilken de olika husen voro belägna, och denna anordning erbjöd ju en viss likhet med den medeltida scenen med dess "mansions". Vid de äldsta representationerna i Rom tyckes man emellertid haft en mycket enkel scen, som var ett slags kombination av den medeltida och den antika. I bakgrunden såg man en rad av celler, skilda genom kolonner och försedda med förhängen samt överskrifter, angivande det hus, som cellen skulle föreställa. Rikare utvecklade sig teatern i Ferrara. Scenen, som låg något högre än åskådarrummet, skildes från detta genom en barriär. Bakom denna låg den plattform, på vilken skådespelarne uppträdde (rummet A å ovanstående grundritning), och bakom denna höjde sig fonddekorationen, som föreställde en stad med kyrkor och palats. Men dekorationen utgjordes ej såsom nu av en rak fondvägg och sidokulisser, var och en med blott en ytter-

[1] Med sdruccioli menas verser, vilkas sista takt ha tonvikten på antepenultima (t. ex. fávola).

sida, utan varje kuliss hade två yttersidor, som bildade en trubbig vinkel mot scenen, och genom dessa perspektiviska kulisser skapades en "trompe d'œil". Golvet B sluttade nämligen uppåt, så att skådespelarna ej kunde uppträda på detta rum, utan blott på plattformen A. Första gången denna nyantika scen användes, var, så vitt man vet, vid uppförandet av Ariostos Cassaria 1508 i Ferrara. Några dekorationsförändringar behövdes icke, då ju scenen oföränderligen genom hela stycket blott föreställde en gata.

Men icke blott den moderna teatern leder sina anor tillbaka till den italienska renässansen, utan i viss mån även den moderna skådespelarkonsten; åtminstone den franska. I Rom funnos, såsom vi minnas, yrkesskådespelare, som uppförde komedier, atellaner och mimer, och så sent som från 700- eller 800-talet hava vi kvar en sådan komedi, som författats av en "mimus" Vitalis. Sedan omtalas "mimi", "joculatores", "histriones" under hela medeltiden, och det är därför ytterst troligt, att folkliga farser uppförts under hela denna tid av dessa kringdragande gycklare och även att det finnes ett historiskt samband mellan dem och de antika histrionerna. Sedermera få vi i nästa avdelning på tal om commedia dell'arte tillfälle att återkomma till denna fråga. Men dessa folkliga gycklare voro icke de enda skådespelarne. I Frankrike hade, såsom vi erinra oss, skådespelarkonsten mot medeltidens slut övertagits av de s. k. confrérierna, och dylika bildades också i Italien, såsom Compagnia dei Rossi och Compagnia degli Intronati i Siena, av vilka flera voro ett slags mellanting mellan borgerliga gillen och akademier för den dramatiska konsten. Samtidigt tyckes den smak för farsen, som ligger i det italienska lynnet, hava gjort sig gällande i Italien mot 1400-talets slut. Dessa farser uppfördes dels av de nyss omtalade compagnierna, dels av de kringdragande gycklarbanden, som nu från att hava bestått av två à tre personer utvecklade sig till manstarkare trupper. Dessa togos nu också i tjänst av de teaterälskande furstarna i norra Italien. Från 1496 har man ett brev från Ercole av Ferrara till hertigen av Gonzaga, i vilket han beklagar, att han ej kan skicka några begärda kopior av Plautus' komedier, emedan de skådespelare, som uppfört dem, begivit sig till alla möjliga länder, särskilt till Neapel och Frankrike.

Ett skådespelaryrke hade således uppstått, och vi skola sedan se, huru den italienska skådespelarkonsten under senrenässansen sprider sig till hela det övriga Europa.

HÖGRENÄSSANSENS LATINSKA DIKT

Såsom av denna framställning framgår, kan högrenässansens italienska dikt sägas vara en nästan fri skapelse i förhållande till antiken. Den har upptagit vissa formelement därifrån, även flera motiv — sådana förekomma ock i Orlando furioso — men dessa hava fullt självständigt omdanats till ett uttryck just för renässansens egen världsåskådning. Samma frihet röjer sig ock i högrenässansens latinska dikt. Denna är väl avfattad på ett dött, från antiken lånat bokspråk, men hos några författare blir detta åter verkligt levande, blir något mer än en lärd imitation, en nyklassisk dikt, fylld mera av renässansens än av antikens anda.

Den, som här går i spetsen, är Angelo Poliziano. Hans egentliga verksamhet faller icke inom den italienska litteraturen, utan inom humanismens område. Han var en för sin tid ypperlig och fin textkritiker, och sina föreläsningar över olika grekiska och latinska författare inledde han med "prælectiones", i vilka han utvecklade de frågor, som berördes i det arbete, över vilket han skulle föreläsa — så t. ex. gav han i Rusticus eller prælectionen till Georgica en skildring av lantlivet och dess sysselsättningar. Men han var kanske framför allt skald, och hans latinska oden och elegier äro icke såsom hos de äldre humanisterna blott några stilövningar, utan uttryck för en verklig poets känsla och skrivna på ett språk, som icke längre verkar såsom inlärt, utan såsom hans eget modersmål.

Högst bland dessa nylatinare står dock Giovanni Pontano, som i motsats till Poliziano aldrig skrev på italienska, utan blott på latin. Detta språk hade för honom blivit det naturliga, som icke erbjöd honom några svårigheter alls och som hos honom också är i stånd att uttrycka fullt moderna stämningar; han kan därför göra rent klassiska nybildningar, och några förebilder hade han knappast, ty den antika andan var hos honom fullt levande och "pånyttfödd". Han var född i Spoleto 1426, men kom redan vid unga

år till Neapel, och där tillbringade han sedan hela sitt liv, som han slöt först vid sjuttiosju års ålder. I hans dikter har också den neapolitanska naturen fått sin skald. Såsom under antiken befolkas den av antika gudaväsen, av nymfer och dryader, icke några tomma poetiska dekorationer såsom i ungrenässansens dikt, utan levande väsen, som man tycker, att han själv sett. Nymferna likna de unga flickor i Sorrento och på Capri, som man än i dag kan se springa i bergen med sina nakna fötter och de smäckra antika vattenkrukorna på sina huvuden. Trädgårdarna och lunderna förvandlas till antika landskap i Claude Lorrains stil. Men det är icke blott naturen, som får denna prägel av antik skönhet över sig, utan också själva livet. I den första diktsamlingen, Amores, där han ännu röjer ett visst beroende av de romerska elegikerna, skildrar han kärlekshistorier — öppnare, mera sensuellt än en modern författare skulle våga, men med antikens oräddhet inför det nakna. Dessa skildringar fortsatte han i den nästa elegisamlingen, De amore conjugali, där han tecknar sitt eget äktenskaps historia. Efter en inledningsdikt följer ett epitalamium, så en dikt till Ariadna dagen efter bröllopet — sin makas verkliga namn Adriana hade han nämligen förbytt till det mera klassiska Ariadna — så skildrar han deras hem, berättar om barnens födelse, skriver t. o. m. vaggvisor för de små, skildrar, huru han och hans maka åldras vid varandras sida, huru barnen växa upp och huru döttrarna giftas bort, då han för dem skriver nya epitalamier — således dikter, klassiska till sitt språk, men fullt moderna till sitt innehåll och till sin stämning, ty så fyllt av antik skönhetskänsla detta liv än förefaller, var ett äktenskap av denna art dock alldeles främmande för den antika dikten.

Men denna kärlekshistoria fick ett för Pontano ytterst karaktäristiskt efterspel. Adriana dog, då Pontano var sextiofem år gammal, och i en eklog skildrar han sitt liv efter hennes död. Åt henne byggde han ett kapell, som han smyckade med blommor och där han varje månad i sina dikter firade hennes minne, erinrade sig den döda, huru hon pysslade om hans hus, matade hans fåglar o. s. v. Men — icke dess mindre gifte han om sig med en ung kvinna, och i sinnligt glödande färger målar han nu i diktsamlingen Eridanus sin nya kärlek. Här kommer dock det egendomliga.

På sin Ariadna tänkte han fortfarande, och i sitt hjärta var han henne icke otrogen, men, skriver han, hon kunde väl unna gubben denna glädje vid hans levnads afton; snart vore han död och skulle då åter förenas med henne. Även i övrigt ägde han en enastående livsglädje. Han hade drabbats av hårda förluster, hans närmaste hade gått bort, och hans sista dikter, Tumuli, egnades åt deras gravar. Men graven innebar för honom intet dystert, och då man läser dessa dikter, erinrar man sig de så underbart vackra romerska griftkamrarna med deras jublande glada dekoration av blommor, sirener, nymfer och amoriner, där blott livet förhärligas och icke döden. Gravens natt var honom okänd, och ej heller hans egen död fyllde honom med någon skräck. Det liv, som väntade honom, var ej de kristna katakombernas mörker, utan antikens glada, solbelysta Elysium. I den punkten var hans dikt en verklig "pånyttfödd antik".

Pontano är världens främste nylatinske skald, men vid hans sida stodo under högrenässansen andra, som också voro betydande författare. En av dem var Jacopo Sannazaro (f. 1458, död 1529), en norditalienare, som också liksom Pontano tillbringade sitt liv i Neapel. I våra dagar är han visserligen mest bekant för sin på italienska skrivna herderoman Arcadia, men samtiden satte honom nog högst såsom latinskald. Arcadia har dock onekligen haft en stor litteraturhistorisk betydelse. Visserligen är den ej, såsom ofta påståtts, den första moderna herderomanen, ty det var Boccaccios Ameto, som var Sannazaros förebild. Men av eftervärlden har den varit mera känd och efterbildad än denna — särskilt erhöll nymfen Amaranta ett rent världsrykte; det var hennes namn, som drottning Kristina upptog och som än i dag lever kvar i Amaranterorden. Någon verklig roman är Arcadia dock ännu icke, ty prosan och själva handlingen spela ännu blott en underordnad roll, och huvudvikten lägges ännu, liksom i Ameto, på de inströdda dikterna, som prosan blott har till uppgift att förbinda med varandra. Dessa ekloger skildra icke något verkligt herdeliv, utan äro hovdikter, och liksom hos Vergilius och Boccaccio äro herdarna blott förklädda hovmän. Det är dessas liv, romanen skildrar, deras tidsfördriv och deras känslor, och någon egen handling har Arcadia icke. Med långt

större skäl kan man därför räkna portugisen Jorge de Montemajors Diana såsom renässansens första herderoman.

Aven som latinskald författade Sannazaro ekloger, fem Eclogæ piscatoriæ, och han anser sig vara den förste, som skrivit fiskaridyller — med orätt, ty redan Theokritos hade diktat en dylik idyll. I dessa latinska poem, särskilt i sina elegier, visade han sig såsom vida mera skald än i de italienska. Men liksom han i Arcadia står på gränsen till senrenässansen, gör han det även i sin latinska diktning. Han skrev nämligen ock ett kristligt epos, De partu virginis, redan fyllt av denna heta religiositet, som var högrenässansen alldeles främmande, men som just är betecknande för motreformationens århundrade, och liksom då försöker han här att förena ett rent kristligt innehåll med en från antiken lånad episk apparat. Men ett dylikt ämne, Kristi födelse, lämpar sig ju ej alls för en episk dikt.

I början av 1500-talet nådde för övrigt den latinska dikten sin högsta fulländning, men det kan vara nog att här blott nämna några namn: Girolamo Fracastoro, en läkare från Verona, som i De morbo gallico rent episkt behandlade den farsot, som då gick genom hela Europa, Hieronymus Vida, mest bekant för sin på vers skrivna poetik i tre böcker, efter Horatius' mönster, vars popularitet framgår därav, att en upplaga kunde tryckas i Stockholm 1583, men också författare till ett kristligt epos, Christias, behandlande frälsarens passion och uppståndelse, samt Baptista Mantuanus, vars latinska dikter långt fram i tiden lästes såsom skolbok.

Men samtidigt med det att den latinska dikten nådde sin högsta fulländning i modern tid, hade också diktningen på modersmålen höjt sig till verklig konst. Båda hade hittills utvecklats såsom tvänne av varandra oberoende strömningar. Men detta var numera icke längre möjligt, och en förening av båda måste dock förr eller senare komma till stånd. Det skedde med senrenässansen, vars program blev att skapa en modern, konstnärlig dikt i den närmaste anslutning till antiken. Men därmed var den latinska diktkonstens öde beseglat. Latinet blev därmed blott de lärdes språk, och diktens tungomål blev de nu så konstnärligt och rikt utvecklade moderna språken. En eller annan epigon har väl ända in i våra dagar fortsatt att dikta på Latiens språk — så t. ex. den älskvärde, finbildade gamle påven Leo XIII

— men dessa dikter, så vackra flera av dem än kunna vara, falla dock utanför litteraturens historia; någon inverkan på kulturen hava de ej haft.

PICO DELLA MIRANDOLA

Innan vi lämna högrenässansen, återstår likväl att nämna några ord om tvänne vetenskapsmän, som för eftervärlden fått en stor betydelse. Den ene av dem, Machiavelli, var aldrig av sin tid uppskattad såsom den storhet han verkligen var, den andre, Pico della Mirandola, var däremot utan tvivel överskattad, men har i varje fall haft en stor inverkan på renässansen. Han avled 1494 vid blott trettioett års ålder, men redan tio år förut, då han kom till Florens, ansågs han såsom ett underverk av lärdom. Mer än de flesta andra blev han gripen av den florentinska platonismen, men hans betydelse är, att han icke stannade vid denna, utan ledde denna mystik in på i viss mån nya banor. De föregående humanisterna hade blott sysselsatt sig med grekiska och latinska författare; Pico var den förste, som anade neoplatonismens samband med den orientaliska kulturen och som förde humanismen in på ett studium av de österländska språken samt därmed förberedde Reuchlins forskningar och den moderna bibelkritiken. Dylika studier hade förut hindrats av den fördom, man hyste mot judarne, men Pico skaffade sig en kunnig judisk lärare, Eliah del Medigo, och lärde sig av honom att läsa bibeln och Talmud på originalspråket. Men han nöjde sig ej härmed, utan började ock att fördjupa sig i Kabbalan eller den mystiska lära, genom vilken den heliga skriften tolkades i en särskild, för de oinvigde fördold mening. Denna kabbalistik vilade delvis på en orientalisk emanationsteori, liknande den, som låg bakom neoplatonismen, och hade till en början rört sig kring läran om skapelsen och demonerna, men sedan övergått till en lära om naturens hemliga krafter. Denna lära uppfattade Pico på sitt sätt och ville med stöd av Kabbalan bevisa den kristna trons alla dunklare läror, treenigheten m. m. Viktigast av hans hithörande arbeten är hans Heptaplus, där han enligt denna metod utlägger den mosaiska skapelsehistorien, har sju olika tolkningar av de enskilda satserna, pressar in en mystisk

betydelse i varje ord och får därigenom fram en helt ny världsförklaring, en kristen platonism.

Betraktar man resultatet av Picos verksamhet, så förefaller den onekligen såsom ett återfall till medeltidens mystik, och i viss mån utgick ock Pico från denna, men å den andra sidan var han dock en renässansman i sitt begär att uppspåra nya fält för den mänskliga forskningen, och denna sida av hans väsen kommer särskilt fram i den vackra skriften De dignitate hominis, egentligen ett inledningstal till en samling neoplatonska och kabbalistiska teser, som han uppställt. Gud — säger han här — "skapade människan vid skapelsedagarnes slut, på det att hon skulle lära sig fatta världsaltets lagar, älska dess skönhet och beundra dess storhet. Han band henne icke vid någon bestämd plats, icke vid något bestämt göra, utan gav henne rörlighet och fri vilja. Mitt i världen, sade Skaparen till Adam, har jag ställt dig, på det att du dess lättare må se dig kring och skåda det, som där är. Jag skapade dig till ett väsen, varken himmelskt eller jordiskt, varken dödligt eller blott odödligt, på det att du själv må skapa ditt öde och besegra dig själv. Du kan sjunka ned till ett djur och åter födas till ett gudaliknande väsen. Du allena har utvecklingsmöjlighet, den fria viljans växtkraft, du allena fröet till ett liv av alla olika arter".

Det var denna högstämda idealism, som låg bakom Picos forskning, och det var genom den, som han ledde medeltidens mystik över i renässansens.

MACHIAVELLI

Samma år, som Pico dog, 1494, utbröt Savonarolas uppror. Till en del var detta väl av politisk innebörd, men i huvudsak var det likväl en medeltida reaktionsrörelse mot den hedniska, glada renässans, som i Lorenzo dei Medici och Poliziano haft sina främsta representanter. Piero dei Medici störtades och Florens förvandlades till en republik med Kristus såsom högsta styresman. Den skeptiske florentinaren klädde sig i säck och aska samt ångrade sina synder. 1497 restes på Piazza della signoria ett väldigt bål, där florentinarna åt lågorna offrade all sin världsliga fåfänglighet,

smycken, konstverk, manuskript och böcker — renässansens hela hedendom. "Det enda goda", yttrade Savonarola i en predikan, "som Platon och Aristoteles gjort, är, att de framlagt flera argument, med vilka man kan vederlägga kättare. Men de och andra filosofer sitta dock i helvetet. Om den kristna tron vet en gammal käring mera än Platon."

Men om florentinaren än ett ögonblick kunde ryckas med av en dylik rörelse, kunde han omöjligt hålla sig uppe på asketismens höjder. 1498 utbröt ett nytt uppror, som störtade Savonarola, och så restes åter ett bål på Piazza della Signoria — bålet, där florentinarne brände sin reformator. Den kristna reaktionens första anlopp var därmed brutet, men Lorenzos dagar vände ej tillbaka. I spetsen för stadens styrelse trädde den hederlige, ehuru föga begåvade gonfalieren Pietro Soderini. Men 1512 blev han störtad och Mediceerna vände tillbaka. 1527 utbröt väl ett nytt uppror, men detta kuvades, och 1530 utropades Alessandro Medici till ärftlig hertig. Därmed och med il Sacco di Roma var högrenässansen slut. Men dessförinnan hade den florentinska vetenskapen åstadkommit ett storverk: Nicolo Machiavellis historiska och politiska skriftställarskap.

Född 1469 och efter att hava erhållit en visserligen god, men ej särskilt omfattande humanistisk bildning, kom Machiavelli, kort innan han uppnått trettio år, i florentinsk statstjänst, i vad vi skulle säga republikens utrikesdepartement. Han användes här i en mängd politiska beskickningar och författade under dessa rapporter och utlåtanden, som förbereda hans senare skrifter och i vilka samma skarpa, kyliga observation och samma logik redan framträda som i dessa. Genom Soderinis fall och Mediceernas återkomst 1512 blev han emellertid avlägsnad ur statstjänsten och tvingades en tid till ofrivillig overksamhet på en liten lantgård, ej långt från Florens. Denna ledighet använde han till att nedskriva sina båda mest bekanta arbeten: Il Principe och Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio. Efter någon tid togs han dock till nåder och författade då sin berömda florentinska historia, men avled 1527, kort efter utbrottet av det nyss omtalade upproret mot Mediceerna.

Såsom humanist anknyter Machiavelli visserligen sina undersökningar till den antika historien, till Livius' framställning av den romerska republikens uppkomst, men detta är blott

en anknytningspunkt för en teori, som han utvecklat genom observationer på det praktiska livet, ur sin egen erfarenhet som politiker, och som han nu demonstrerar på den romerska historien. Först frågar han: ur vilka förutsättningar har den eller den institutionen vuxit fram, och sedan: hur hava dessa verkat, till vilket resultat hava de lett? Inom hävdateckningen betecknar en dylik frågeställning den medeltida krönikans övergång till pragmatisk historia. I viss mån hade ju en dylik funnits också under medeltiden, som även sökt ett sammanhang i världshändelserna. Men detta sammanhang hade varit religiöst eller moraliskt, under det att Machiavelli håller dessa synpunkter strängt avskilda från sina undersökningar och med florentinskt skarpsinne utvecklar en statskonst — utan moral och utan religion. Och detta var icke blott ett teoretiskt experiment, ty i Machiavellis skrifter talar renässansens hela självviska politik — och måhända icke blott renässansens utan även en långt senare tids, ehuru Machiavelli hade nog moraliskt mod att stå för denna politik utan att dölja den bakom några förskönande fraser. Han utgår från satsen om den mänskliga naturens radikala självviskhet och antar därför också blott egoistiska bevekelsegrunder. Varje handling var för honom företagen ur nyttans synpunkt, och medeltidens opraktiska folkrörelser voro honom därför ofattliga. Han tillmätte den enskilda mänskliga intelligensen en större betydelse för den historiska utvecklingen, än den i verkligheten haft, och var själv alldeles för mycket intelligensmänniska för att fullt kunna fatta betydelsen av de dunkla, brutala instinkterna hos massan, som så ofta gäckat de finaste beräkningar. Liksom för antikens tänkare var även för honom staten ett konstverk och såsom sådant en skapelse av den begåvade individen — den israelitiska staten en skapelse av Moses. Varje stat grundades således av en tyrann, som gav samhället lagar och institutioner. Men tyrannen skulle blott *grunda* staten; när denna grund blivit lagd, skulle styrelsen antaga friare former, baserade på ett konstrikt avvägande av alla de olika samhällskrafternas balans mot varandra. I detta samhälle hade också religionen en stor betydelse, men blott såsom ett medel att hålla den okunniga massan i styr, och ur den synpunkten var antikens religion bättre än kristendomen, som lärde likgiltighet för statslivet, under det att

den romerska statsreligionen främjade de medborgerliga dygderna.

Om Machiavelli i sin uppfattning av den begåvade personlighetens betydelse för själva statsbildningen är ett klart uttryck för renässansens starka individualitetskänsla, står han däremot fullkomligt på antik romersk ståndpunkt i sin tro på statens absoluta rätt över individen. "Stat", oavsett om denna är monarki, aristokrati eller demokrati, är ett av Machiavelli i statsläran infört begrepp, och han är den förste, som fäster sig främst vid samhällets makt över medborgarne. Men i motsats till Platon är denna makt för honom ett självändamål. För statens nytta måste allt offras — religionens, sedlighetens och även individens egna intressen, och i detta fall kan knappt en gammal romare röja större hänsynslöshet. Det dåliga rykte, i vilket Machiavellis statslära råkat, beror just därpå, att han med en så oblidkelig stränghet tillämpat dessa åsikter. Att en furste håller tro och loven — skriver han i det beryktade adertonde kapitlet i Il Principe — är ju en mycket berömvärd sak. "Icke dess mindre", fortsätter han, "ser man av erfarenheten i våra tider, att de, som föga brytt sig om sedlighet och som förstått att bedåra människornas hjärnor genom list, hava uträttat stora saker och slutligen besegrat dem, som tagit sedligheten till rättesnöre för sina handlingar. Man bör då veta, att det finnes två sätt att strida, det ena med lagarna, det andra med styrkan. Det första sättet tillhör människorna, det andra djuren. Men medan det första ofta icke är tillräckligt, måste man taga sin tillflykt till det andra. Då en furste sålunda är tvungen att förstå väl begagna sig av djurets natur, bör han taga räven och lejonet till mönster, ty lejonet kan icke akta sig för snarorna, räven icke försvara sig mot vargarna. Han måste sålunda vara räv för att känna snarorna, och lejon för att skrämma vargarna. De, som blott vinnlägga sig om att likna lejonet, förstå icke detta. Följaktligen varken kan eller bör en vis furste hålla sitt ord, så vida det länder till hans skada och de skäl, som förmådde honom att giva löftet, ej mera finnas till. Om människorna alla voro goda, skulle denna regel ej vara god, men då de nu äro onda och icke skulle hålla sina löften till dig, behöver du ej heller hålla dina till dem. Den, som bäst förstått att likna räven, har lyckats bäst. Men det är nödvändigt

att under en fager yta kunna dölja denna natur. Människorna äro så enfaldiga och följa till den grad ögonblickets krav, att den, som bedrager, alltid finner den, som låter bedraga sig.“ Men väl är det nödvändigt för en furste, att *synas* äga alla goda egenskaper, “ja, jag vågar t. o. m. säga, att, om man har dem och alltid utövar dem, äro de skadliga, men nyttiga, om man blott synes äga dem“. En furste bör därför synas såsom “själva godheten, själva troheten, själva redligheten, själva mänskligheten, själva religionen. Ingenting är nödvändigare att synas äga än den sista egenskapen, ty människorna döma i allmänhet mera efter ögonen än efter händerna, emedan det är alla givet att se, men få att känna.“

Vill man vara rättvis mot Machiavelli, bör man dock erinra sig, att den, som utvecklade denna teori, hade att sköta politikens trådar mot en Cesare Borgia, och att dessa åsikter, medvetet eller omedvetet, delades av renässansens alla statsmän. Och man måste vidare fråga: varför all denna trolöshet, alla dessa ränker? För sin egen del kunde dock Machiavelli sanningsenligt avgiva det svaret, att det var för fäderneslandets nytta. Själv var han visserligen ingen idealgestalt, men i viss mån tillämpade han sina teorier på sig själv. Han tjänade alla de olika styrelserna i Florens, och tjänade dem troget, visserligen kanske också med tanke på egen fördel, men som det förefaller mera osjälviskt än Talleyrand och utan tvivel i en känsla av att det framför allt var Florens, som det gällde. Ungrenässansens, Rienzos och Petrarcas svärmeri för “det sköna landets“ oberoende av barbarerna, detta svärmeri, för vilket högrenässansens humanister och realpolitiker haft så föga sinne, hade hos Machiavelli vänt tillbaka. Genom denne kallblodige och skeptiske logikers skrifter går det dock en varm strömning av patriotism, då han talar om att befria fäderneslandet från beroendet av “barbarerna“, och den institution, för vilken han kanske mest ivrade, var upprättandet av en medborgarhär till värn mot främlingarnes legotrupper. Och han beundrade Cesare Borgia främst därför, att han ansåg honom vara den “tyrann“, som hade de största förutsättningarna att ena de söndrade italienska staterna till ett helt och avkasta främlingsoket. Men här komma vi till felet i utgångspunkten. Ett släkte så skeptiskt, så realistiskt, så

negativt mot all idealism som Cesare Borgias och Machiavellis, så självviskt och så korrumperat, kunde ej driva ut barbarerna ur "det sköna landet" — tvärtom, detta måste i stället bliva en tummelplats för utlandets politiska intriger. Först då det uppstått ett nytt släkte, mindre klokt resonerande, men mera lätt hänfört av de idéer, på vilka Machiavelli tvivlade, först då var Italiens enhet möjlig.

En dylik strömning, som då grep hela folket, kom väl först med den nationella idealism, som skapades av de napoleonska krigen, men redan vid 1500-talets början möta vi dock, strax efter Machiavelli, en patriotisk rörelse inom humanismen, visserligen mindre av politisk än av kulturell innebörd, och denna patriotism ger dock i viss mån sin färg åt senrenässansens litteratur, både i Italien och i det övriga Europa.

HUMANISMEN UTANFÖR ITALIEN

DEN TYSKA HUMANISMEN OCH REFORMATIONEN

Den humanistiska rörelse, som på 1300-talet uppstod i Italien, spred sig först till Tyskland, och detta var ju även naturligt. Tyskland låg Italien närmast, handelsförbindelserna mellan de båda landen voro mycket livaktiga och även den politiska och kyrkliga samfärdseln. Förutsättningarna förefalla ock i flera fall likartade. Även Tyskland var splittrat i en mängd olika småstater, och liksom i Italien funnos här fria städer, där individualiteterna efter vad det synes borde hava kunnat utvecklas lika kraftigt som i det södra grannlandet. Men faktiskt voro olikheterna större än likheterna. Med några ytterst få undantag voro furstarna råa och obildade, och av de fria städerna var det knappt mer än två, Augsburg och framför allt Nürnberg, i vilka patricierna röjde några humanistiska intressen — i Augsburg Conrad Peutinger, i Nürnberg Willibald Pirckheimer. Och medeltiden satt här vida djupare än i Italien. Gotikens vertikalism framträdde här starkare än annorstädes, universiteten voro skolastikens främsta borgar, och den medeltida mystiken hade här slagit ut i färgrikare blomster än annorstädes. Humanismen måste dessutom för tysken te sig helt annorlunda än för italienaren. I det ena fallet betydde humanismen ett återuppväckande av folkets egen forntid, i det andra blev humanismen ett svärmeri för en dock i viss mån främmande kultur. Den tyska humanismen företer därför redan från början en egendomlig brytning: å ena sidan kärleken till den klassiska bildningen, å den andra hatet mot det Rom, som kyrkligt och ekonomiskt förtryckte Tyskland. Särskilt stegrades denna tyska, antiromerska patriotism genom bekantskapen med Tacitus' under medeltiden så gott som okända Germania, där barbarernas rena seder tendentiöst förhärligades i motsats till det romerska sedefördärvet.

Den djupaste skillnaden låg dock i själva nationallynnet. Tysken saknade italienarens plastiska formsinne, som så mycket erinrade om antikens eget, men hade i stället ett djupare och rikare gemyt, och i följd därav kom den religiösa känslan, som i Italien varit så föga utvecklad, att bliva bestämmande för den tyska humanismens karaktär. Renässansen hade ju framför allt varit en personlighetens frigörelse, men denna personlighetsprincip tillämpades icke i Tyskland såsom i Italien blott på konsten och litteraturen, utan ock på religionen, och i gemytets land mynnade därför renässansen ut i reformationen. Denna i Tyskland utbrutna rörelse — en ättling av renässansen, ehuru en ättling, som snart kom att vända sig mot sin moder — riktade sig redan från början mot högrenässansens hedendom och spred sig hastigt till andra land, även till Italien, där den genom motreformationen tryckte sin stämpel på senrenässansen.

Vi skola därför här närmast sysselsätta oss med den tyska humanismen intill den punkt, då reformationen övergick i reaktion.

Av humanismens tyska historieskrivare indelas denna i tre perioder, som likväl till tiden skjuta in i varandra och tillhöra slutet av 1400-talet, den sista av dem början av det nästa århundradet. Under den första röjer sig humanismen blott i en något renare och mera klassisk latinitet. Men innerst förblevo dessa första tyska humanister goda medeltidsteologer, såsom den på sin tid högeligen berömde Rudolf Agricola, vars humanism aldrig tyckes hava gått utanför språkformen. Under den andra perioden, den vetenskapliga, börjar däremot vetenskapen att lösgöra sig från beroendet av teologien, man söker reformera skolorna i humanistisk riktning, och den nya rörelsen tränger nu in också vid universiteten. Den tredje perioden är den polemiska, Reuchlins, Erasmus' och Huttens tid, då de tyska humanisterna gå till storms mot hela den medeltida åskådningen.

Vid den första perioden hava vi här ingen anledning att uppehålla oss, och om den andra är ej heller mycket att säga. Humanismen vid 1400-talets tyska universitet gick sällan mera på djupet, och i de flesta fall inskränkte den sig därtill, att man anställde en professor i poesi eller retorik; en dylik fanns t. o. m. i Köln, som var den medeltida obskurantismens främsta borg. De enda universitet, där en

mera humanistisk anda gjorde sig gällande, voro Tübingen samt framför allt Erfurt. Men ingen av de tre stora humanisterna, Reuchlin, Erasmus och Hutten, voro universitetsmän. Ej heller kan man tillägga de "Sodalitates", som nu efter mönstret av de italienska akademierna bildade sig, någon större betydelse. Den egentlige stiftaren av dessa var en vandrande humanist Conrad Celtes, som i Wien grundade en Sodalitas litteraria Danubiana och i Heidelberg en Sodalitas litteraria Rhenana. Celtes var även den tyska humanismens förste mera betydande latinpoet och den förste tysk, som kröntes till poeta laureatus — en utmärkelse, som sedan allt ymnigare tilldelades latinkunniga skolfuxar. Mest bekant var han för sina Amores i fyra böcker, snarast ett slags resebilder, vilka han anknutit till fyra olika älskarinnor, som valts efter en väl geografisk synpunkt, de fyra väderstrecken i Tyskland; en Hasilina, som var polska, en Elsula, som representerade de bayerska alperna, en Gretula, vars hembygd var Maintz, och en Barbara i Lübeck. Men annat än ganska talangfullt gjorda imitationer efter Horatius äro dessa dikter icke. Högst bland dessa tidigare latinskalder sattes dock Huttens vän Eobanus Hessus, vilken till latin översatte Theokritos' idyller och Iliaden samt själv skrev ganska vackra dikter.

DET ÄLDSTA SKOLDRAMAT

Under denna period författades ock de första latinska skolkomedierna i Tyskland. Den äldsta av dessa, Wimphelings Stylpho, "reciterades" 1480 vid en promotion vid universitetet i Heidelberg. Den är tydligen skriven efter mönstret av de italienska latinkomedier, om vilka nyss talats, är liksom dessa på prosa, reciterades blott, utan att uppföras av agerande personer, och har i det hela samma pedagogiska tendens som Vergerius' Paulus. Innehållet är mycket enkelt. Stycket börjar med en dialog mellan den hederlige och flitige studenten Vincentius och Stylpho, som kommit hem från Rom, där han varit hovman hos en kardinal, vilken skaffat honom flera feta gäll, som han nu skall tillträda, och Stylpho uttalar för Vincentius sitt djupa förakt för dem, som genom vetenskapliga studier söka komma fram inom

kyrkan. En dåsig kyrkoherde styrker honom i hans tro, men biskopen, till vilken han överlämnar sina i Rom förvärvade fullmakter, är av en annan mening och skickar honom till en skolrektor, som skall pröva hans kunskaper. I denna examen begår Stylpho de grövsta bockar, och efter att hava läst skolmästarens vitsord förklarar biskopen honom mera passande att vara herde för svin än för människor. Stylpho inser nu, att han valt en orätt levnadsbana, söker först att bliva klockare, men då detta ej lyckas, är han nöjd med att mottaga en plats såsom svinaherde, vilken erbjudes honom: "Att grava har jag ej lärt, att tigga blyges jag, och jag fruktar att dö av hunger och nöd. För övrigt har jag hört, att även skalder utövat detta yrke. Jag tager därför gärna emot det". I epilogen tillfogas, att den flitige Vincentius slutligen steg till biskop.

Så ytterst obetydligt detta stycke än är, har det likväl sitt litteraturhistoriska intresse. Det är förebilden för hela den ansenliga raden av följande tyska skolkomedier, vilka liksom Stylpho kontrastera en flitig och en lat student mot varandra — utan tvivel efter det uppslag, som Terentius i Adelphi givit. Men det lilla stycket är även ett språkrör för humanismens bildningsintresse, ehuru detta ännu, något puerilt, väl mycket sammanfaller med vördnaden för den latinska grammatiken.

Av samma karaktär är den andra skolkomedien i ordningen, Codrus av en skolman i Münster vid namn Kerckmeister. Här lägges huvudvikten på en satir av medeltidsskolasternas kökslatin, och i viss mån har man här uppslaget till de Epistolæ obscurorum virorum, till vilka vi strax skola komma. Några humanistiskt bildade studenter träffa på den barbariske skolmästaren Codrus, som de först tro vara något slags besynnerligt djur, men som hälsar dem med ett "bonum mane". Studenterna finna då, att han visserligen icke är ett rent djur, emedan han dock kan tala, men betvivla, att han kan tala latin. Jo, "valde bonum" svarar Codrus, och så fortsätter konversationen mellan kökslatinets och det klassiska latinets målsmän. Därpå börjar ett studentputs, man ställer till en gycklande promotion med Codrus och slutar med att ge honom stryk.

Även Reuchlin författade två komedier, Sergius, skriven 1496, och Henno eller Scena progymnasmata, uppförd i

Heidelberg 1497. Ingendera är något mästerverk, och Reuchlin var ej poet, utan vetenskapsman. Men i det tyska humanistdramats historia hava de dock en viss betydelse. Sergius är en satir, som likväl för vår tid är ganska obegriplig, och det hela förefaller oss tämligen oredigt och osammanhängande. Men satiren riktar sig ej mot okunnighet i latinsk grammatik, utan mot kyrkans relikdyrkan; det hela rör sig om en undergörande dödskalle, vars forne ägare i verkligheten varit en stor skurk, icke, såsom man förmenar, något helgon. Här hava vi således början till humanismens polemik emot kyrkan. Och vidare är stycket ej på prosa, utan på jambisk trimeter samt indelat i akter — tre, ej de obligatoriska fem, vilket författaren själv anmärker och ursäktar. Henno är i detta avseende mera regelrätt, ehuru indelningen i fem akter här är fullkomligt mekanisk. Märkligast är, att varje akt avslutas med en kör. Varifrån Reuchlin fått idéen härtill, är svårt att säga. Närmast kunde man ju tänka på Aristophanes' komedi, men Reuchlins körer hava ingen likhet med dessa, utan erinra vida mera om Senecas, och det förefaller därför rimligare, att den tyska humanistkomedien lånat sin kör från den romerska tragedien. Exemplet vann emellertid efterföljd, och vi få efter denna tid i Tyskland en latinsk skolkomedi med en kör efter varje akts slut. Denna kör har för övrigt alls icke med stycket att göra och föreställer ingenting. Efter slutet av första akten i Henno sjunger kören om fattigdomens välsignelser, efter den andra prisar den skaldekonsten, efter den tredje vänder den sig mot okunnighetens blindhet o. s. v. Denna kör är emellertid ett tydligt lån från antiken, men ett lån, som visar, huru föga man ännu förstod denna antika poesi.

Henno, som i likhet med Sergius är på vers, var den första tyska latinkomedi, som ej blott reciterades, utan uppfördes, och innehållet är här också vida mera dramatiskt än i Sergius. Men detta är blott delvis Reuchlins förtjänst, ty hela senare delen av stycket är en bearbetning av den franska farsen Advokaten Pathelin, som Reuchlin förmodligen lärt känna under sina studier i Frankrike. Den förra, därmed ej vidare sammanhängande delen är troligen en bearbetning av en annan fars, som något erinrar om Jeppe på Berget, och det förmodligen enda nya hos Reuchlin är,

att han förvandlat den dumsluge herden i Pathelin till den nyattiska komediens listige slav. Henno är således ett ej vidare lyckat försök att förena nyattisk komedi med medeltida fars, men samma karaktär bibehöll den tyska latinkomedien under hela den följande tiden.

REUCHLIN

Dessa skoldramer voro emellertid blott förberedelser för den tyska humanismens stora genombrott vid 1500-talets början, och sin egentliga betydelse hade Johannes Reuchlin såsom vetenskapsman. Redan som ung student var han fylld av ett brinnande begär att förvärva sig den nya humanistiska bildningen. I Tyskland var detta ej lätt, ty där funnos inga lärare i grekiska. Men Reuchlin reste först till Paris, sedan till Basel, så åter till Paris, i vilka städer några, visserligen ytterst underlägsna grekiska språklärare funnos, och slutligen till Italien samt blev, tack vare den undervisning han här fick, den förste tysk, som ägt någon kunskap i hellenernas tungomål. Men han stannade ej härvid, utan ehuru han då redan uppnått fyrtio års ålder, började han även lära sig hebräiska, och det var inom denna vetenskapsgren han fick sin största betydelse. Liksom Pico, som var hans föregångare, fördes han över till de kabbalistiska studier, vilka så mäktigt tilltalade renässansens begär efter ett vetande, som kunde behärska naturen — samma kabbalistik återfinna vi också här i Sverige hos vår förste hebräist, Bureus. Reuchlins hithörande arbeten — De verbo mirifico (1494) och De arte cabbalistica (1517) — sakna nu naturligtvis allt vetenskapligt värde, men betydde mycket för 1500-talet. I Orientens språk och spekulation hade man råkat på ett nytt kunskapsområde, och det var då ganska naturligt, att man till en början överskattade dess betydelse. Så sker nästan alltid inom vetenskapens historia, och det dröjer en god tid, innan den nya vetenskapen erhåller de riktiga proportionerna.

Ej heller som semitisk språkforskare står Reuchlin högt efter vår tids måttstock. Hans första arbete, Rudimenta hebraica, är nästan ett plagiat av ett judiskt arbete. Mera självständigt är De accentibus et ortographia linguæ hebraicæ.

Och redan från början visade han, vart detta hebräiska språkstudium kunde leda. Han vågade här kritisera Vulgataöversättningen och försvarade sin djärvhet med den i bibelkritikens historia så betydelsefulla satsen: "Jag dömer ej om meningen såsom teolog, utan såsom grammatiker om orden". Klarast kommer denna rent vetenskapliga ståndpunkt fram i orden: "Den helige Hieronymus ärar jag såsom en ängel, Lira (en medeltida bibelkommentator) vördar jag såsom en mästare, men sanningen tillber jag såsom Gud". I dessa ord ligger dock den nya vetenskapens oavhängighetsförklaring! Och Reuchlin blev även den, som kom att giva stridssignalen till humanismens första målmedvetna angrepp på den medeltida världsåskådningen.

Den yttre anledningen till stridens utbrott var frågan om "judarnes böcker". Men denna tvist kom snart att utveckla sig till en kamp om den vetenskapliga forskningens frihet över huvud och delade det lärda Tyskland i två stora läger: humanister och obskuranter.

Förloppet var i korthet följande. En döpt jude, Johannes Pfefferkorn, hade med ursinnig förbittring vänt sig mot sina forna trosförvanter, utgivit en följd av tyska nidskrifter mot dem och verkligen lyckats framkalla en antisemitisk rörelse, som hade sitt centrum i det ultraklerikala Köln, vars universitet och dominikanerkollegium ivrigt ställde sig på hans sida. Slutligen lyckades han utverka ett kejserligt mandat, att judarnes böcker skulle konfiskeras. Av åtskilliga anledningar kunde mandatet ej bringas i verkställighet, och biskopen av Speier fick i uppdrag att döma i tvisten. Denne infordrade nu yttranden från flera håll, och av dessa gick särskilt det, som avgivits av kättardomaren Hochstraten i Köln, ut på ett tillstyrkande av den av Pfefferkorn föreslagna åtgärden. Även Reuchlin insände ett yttrande till biskopen, men detta gick i rakt motsatt riktning. Med undantag för några mot de kristna riktade nidskrifter, som judarne själva ogillade, borde den judiska litteraturen visst icke undertryckas och förstöras, ty flera av dessa skrifter voro för den kristna tron ytterst värdefulla och tjänade, rätt tolkade, till att bevisa dess grundsanningar. Men även om dessa böcker kunde anses farliga, så hade kyrkan icke rätt att förstöra dem, ty judarne voro ej kättare, utan annorlunda troende medborgare i riket. Åtgärden kunde för övrigt aldrig prak-

tiskt genomföras, utan bleve blott ett slag i luften, och den enda riktiga vägen att vederlägga en villomening var icke våldsåtgärdernas väg, utan den vetenskapliga bevisningens.

På okänt sätt lyckades Pfefferkorn få tag i detta yttrande och gav ut en rasande nidskrift mot Reuchlin, vilken han beskyllde för okunnighet och allehanda moraliska lyten. Härpå svarade Reuchlin i skriften Augenspiegel (1511). Men nu utvecklade sig striden till en allmän kamp för och mot Reuchlin. Hochstraten instämde Reuchlin för sin kättardomstol i Köln, Pfefferkorn lyckades få ett kejserligt påbud mot "Ögonspegeln", och de teologiska fakulteterna i Köln, Maintz, Erfurt, Louvain och Paris uttalade sig mot skriften. Reuchlin vägrade att infinna sig inför Hochstraten och vädjade till biskopen av Speier, denne frikände honom, men Pfefferkorn överklagade domen hos påven. I Rom drog processen emellertid ut, och först 1520 föll en slutgiltig dom, i vilken Ögonspegeln fördömdes. Men detta utslag tyckes aldrig hava blivit bekant. Reformationen, som uppslukade alla andra intressen, hade då utbrutit, och den allmänna meningen hade redan avkunnat *sin* dom — till Reuchlins fördel.

Lika energiskt som munkar och teologer tagit parti för Pfefferkorn och Hochstraten, lika enhälligt hade alla humanister fylkat sig kring Reuchlin — alla utom en: en obetydlig humanist i Köln Ortvinus Gratius, vilken också såsom avfälling fick uppbära brorslotten av sina forna meningsfränders förbittring.

Skrifter från de bägge lägren haglade nu om varandra, och själv utgav Reuchlin två samlingar av brev, som berömde män riktat till honom med erkännande och uppmuntran, Epistolæ clarorum virorum (1514) och Epistolæ illustrium virorum (1519). Till den förra samlingen anslöt sig den tyska humanismens främsta satiriska vapenbragd, Epistolæ obscurorum virorum i två band, utgivna 1515 och 1517. Brevens adressat är den olycklige Ortvinus Gratius, och brevskrivarna äro icke några viri clari et illustres såsom Reuchlins korrespondenter, utan viri obscuri — obskuranter. De skriva också på den mest barbariska kökslatin, och tonen, språket och synpunkterna hos Reuchlins vedersakare äro så lyckligt imiterade, att åtskilliga av dessa verkligen läto narra sig och togo breven på allvar. Brevskrivarne —

Dollenkoppfius, Eitelnarrabianus, Langschneiderius m. fl. fingerade storheter — vända sig här till Ortvinus Gratius, framlägga sina åsikter och teckna samtidigt sig själva: begivna på frosseri och dryckenskap, cyniska och bigotta, pösande över sina magister- och doktorstitlar, men framför allt oerhört okunniga. I det första brevet ber Langschneiderius, bacchalaureus i teologi, att Ortvinus Gratius skall avgöra en intressant stridsfråga, som nyligen diskuterats i brevskrivarens kotteri: bör den, som *skall* promoveras och som först då blir magister noster, kallas magister nostrandus eller noster magistrandus. Diskussionen hade varit livlig. Man hade först förfriskat sig med några klunkar malvasia, och så hade man fått en supé av fisk, kött, höns och kapuner, som man sköljt ned med rhenvin och Eimbecker-, Torgauer- och Naumburgeröl. Skälen för båda åsikterna voro ytterst skarpsinniga och lärda, och så beslöt man att hänskjuta frågan till den berömde Ortvinus Gratius.

I ett annat brev vänder sig den lärde doktor Klorbius mot ett uttryck av Ortvinus. Denne hade sagt, att en viss magister var "membrum" av tio universitet. Men detta kan den skolastiskt bildade Klorbius ej gilla: en kropp kan väl hava flera lemmar, men en lem kan ej tillhöra flera kroppar. I stället bör man säga, att mannen i fråga var "membra" av flera universitet. Ibland äro tvistefrågorna av teologisk art. En person hade på en fredag förtärt ett ägg, i vilket redan en kyckling utvecklats. Var nu detta en synd? En vän till äggätaren hade sökt göra troligt, att, liksom man kunde spisa en ost, i vilken det fanns maskar, kunde man också på fredagen spisa ett ägg, i vilket det fanns en kyckling. Men denna mening kan brevskrivaren ej gilla: maskar äro fiskar och kunna således förtäras å en fastedag, men en kyckling är kött och således förbjuden föda.

Och så fortgår driften hela tiden, utan att författarne förlora sitt strålande glada lynne. Vilka de varit, har varit en omtvistad fråga. Såsom man numera vet, utgick satiren från humanistkotteriet i Erfurt, och själva planen härrör från den begåvade, högt ansedde Crotus Rubianus. Men utom Rubianus arbetade flera av hans vänner, Eobanus Hessus, Mutianus Rufus m. fl. med och skrevo enskilda brev. Hutten deltog först i det andra bandet.

Ett allvarligt motstycke till Epistolæ var dikten Trium-

phus Capnionis, troligen av Hutten, och försedd med ett träsnitt, å vilket Capnio — det latinska namnet på Reuchlin — förhärligades såsom en romersk triumfator, tilljublad av alla humanister och segrande över alla sina lumpna motståndare.

Dikten utkom 1518. Men därmed avstannade striden av sig själv. Reformationen hade utbrutit, och denna mera folkliga rörelse tilldrog sig nu allas uppmärksamhet. Men till Luther ställde sig Reuchlin kylig. Väl var han en bland dem, som genom sin vetenskapliga verksamhet förberett den nya rörelsen, men det demagogiska, revolutionära draget i denna tilltalade honom ej. Själv hade han blott vänt sig till de lärde och aldrig sökt att bringa massans lidelser i svallning. Han skrev väl aldrig *mot* Luther, men ej heller för honom, och han tyckte sig hava haft nog av strid. Kort därefter, 1522, slutade han ock sina dagar.

ERASMUS

Reuchlin var emellertid ej den mest typiske representanten för humanismen norr om Alperna, utan det var hans jämnårige: Desiderius Erasmus, född i Rotterdam 1467 och död i Basel 1536, den avgjort mest moderne av alla humanisterna och vars skrifter än i dag med nöje kunna läsas. Måhända han var icke någon stor man, men säkert en bland de mest mänskliga och älskvärda, som litteraturhistorien känner. I mycket erinrar han om Voltaire, var liksom denne gnistrande kvick i sin satir, var en överlägsen stilist och hade samma fria blick på livet. Liksom denne intog han nästan en monarks ställning inom sin tids vetenskapliga värld, och liksom Voltaire hade han intet emot att av sina högtstående gynnare mottaga pensioner, ty även han hade smak för ett förfinat liv och dog såsom en burgen man. Men å den andra sidan lät han av dessa pensioner ej binda sig, utan var verkligen en man för sig, för stolt att ingå i något parti, emedan han med en viss rätt kunde betrakta sig själv såsom ett parti. Liksom Voltaire fordrade han en furstes hyllning, var svag och sjuklig samt därför kvinnligt nervös och lätt irriterad. Men ehuru fåfäng såsom alla humanister, hade han dock förmågan att med en viss älskvärd humor skämta med sina egna svagheter. Han kunde t. o. m.

glömma sig själv och beundra andra, även när de voro honom så osympatiska som den i hans ögon så bråkige och vulgäre Luther. "Han synes mig handla, som om han ej satte något värde på sitt liv", skrev Erasmus. "Men", tillägger han, "även om han skrivit aldrig så sant, har jag dock ingen lust att våga mitt liv för sanningens skull. Var och en duger ej till martyr, och jag vet, att om jag ställdes på prov, så skulle jag följa S. Petrus' exempel."

Erasmus var mera humorist än Voltaire, och denna skillnad sammanhänger utan tvivel därmed, att han var en rikare natur än den franske upplysningsfilosofen. Trots sin satir, sin skepticism var han vida mindre negativ än denne, i sin kritik var han väl skarp och bitande, men ej blott nedrivande, ty han hade dock ett positivt program, ehuru detta visserligen ej alls sammanföll med Luthers. Innerst var han en religiös personlighet, och bakom satiren låg en verklig, varm känsla, icke blott såsom hos Voltaire ett skarpt genomträngande förstånd. Även i lärdom var han Voltaire överlägsen och var sin tids främste latinare och grek. Men å den andra sidan var han fri från de övriga humanisternas barnsliga efterhärmningsbegär, och hans stil är därför fullt personlig, ett fritt och otvunget uttryck för hans egen naturell. Ehuru han var sin tids ypperste stilist, har han dock sin största betydelse icke härigenom, utan genom de nya idéer, som han kastade ut i världen. Ty hos honom yttrade sig humanismen icke såsom hos de äldre, med vilka vi nyss sysselsatt oss, såsom en skolmästaraktig beundran för några mer eller mindre ciceronianska fraser utan såsom verklig humanitet i hela livsåskådningen. I detta fall har han länge varit misskänd. Den äldre tiden såg i honom blott protestantismens förelöpare och betraktade det såsom ett avfall, att han ej följde med Luther i dennes kamp emot den katolska kyrkan. Först senare har man lärt sig inse, att båda representera tvänne i viss mån motsatta rörelser och att Erasmus, långt ifrån att avfalla, städse förblev sig själv och sina åsikter trogen.

Erasmus var aldrig protestant, och ännu mindre var han tysk. Han föddes i Holland, men det är tvivelaktigt, om han någonsin kunde holländska. I stället hade latinet blivit hans modersmål, och mer än någon annan var han en världsmedborgare. Han levde omväxlande i olika land, i Holland,

i Frankrike, i Italien, i England, i Tyskland, i Schweiz, kunde intet av dessa lands språk, men likväl — eller kanske just därigenom — har denne hemlöse kosmopolit inverkat på humanismen i hela Europa. Det land, för vilket han dock hade den största betydelsen, var Tyskland, och han har därför här behandlats tillsammans med de tyska humanisterna.

Erasmus' barndom förflöt under dystra förhållanden. Något hem hade han icke och vid femton års ålder sattes han i kloster och blev augustinermunk. Redan från denna tid daterar sig hans ovilja mot det lättjefulla klosterlivet, men för honom själv voro dessa år en tid av trägna studier. Tack vare några gynnare fick han också tillfälle att fortsätta dem i Paris, där han särskilt slog sig på grekiskan. Där gjorde han efter några år bekantskap med ett par engelska ädlingar, vilka inbjödo honom till England, och det var under detta uppehåll, 1498 till 1500, som hans världsåskådning utbildades. Han blev där vän med de första engelska humanisterna, av vilka särskilt den ädle John Colet, till vilken vi sedan skola återkomma, starkt inverkade på honom. Men även i annat avseende blev det engelska uppehållet av betydelse för honom. Han erhöll här förmögna gynnare, som satte honom i stånd att utan näringsbekymmer fullfölja de studier, som blivit honom allt kärare, och strax efter det att han lämnat England, publicerade han ock sina första skrifter, den äldsta upplagan av Adagia och den älskvärda lilla uppbyggelseskriften Enchiridion militis Christiani, som ännu är fullt rättrogen, men där man dock kan mellan raderna läsa ut humanistens gryende ovilja mot kyrkans yttre uppfattning av religionen.

Under de följande åren tillbringade Erasmus sitt liv på resor, vistades i Paris, Orléans, Nederländerna och England, och begav sig 1506 till Italien, där han särskilt uppehöll sig hos den berömde boktryckaren Aldus i Venedig, för vilken han utgav Plautus och Terentius, översättningar från grekiskan m. m. I Italien avlade han ock munkkåpan och uppträdde hädanefter blott såsom en världslig lärd. Men så fick han höra, att Henrik VIII 1509 blivit konung i England, och beslöt nu att vända tillbaka dit. På vägen författade han sitt första mera betydande arbete, Encomium Moriæ, det, med vilket han först slog igenom. Den lilla

skriften är en satir, som röjer påverkan från Lukianos, men som också erinrar om 1700-talet, om dikter som Kellgrens Våra villor och Mina löjen. Den är fylld av den humane tänkarens indignation över all råhet, all fördom och all omänsklighet, som han fått bevittna, och den är samtidigt blixtrande kvick och skarp. Dårskapen håller här ett lovtal över sig själv och visar upp, att det är henne, som mänskligheten har att tacka för sin lycka. Är icke barndomen den lyckligaste tiden i människans liv? Och varför? Emedan hon då mer än annars är en dåre. Sedan komma sorgerna och olyckorna, och deras tryck förminskas först, när gubben blivit barn på nytt, d. v. s. ånyo dåre. Det är också på dårskapens bön, som kvinnan blivit född till världen, mannen till en hjälp, utan tvivel en dåraktig liten varelse, men angenäm och roande och mycket lämplig att lysa upp mannens dystra lynne. Hennes uppgift är att behaga mannen, och det gör hon blott genom sin dårskap. Om någon skulle tvivla på detta, behöver han blott lyssna till alla de tokerier, som en karl säger till en kvinna, som han vill behaga. Både vänskap och kärlek vore omöjliga utan dårskapen, som gör oss blinda för vännens och älskarinnans fel. Och kriget, vars glans så tjusar oss, är icke det en enda stor dårskap? Man säger, att klokhet där är nödvändig. Möjligtvis hos anföraren, men med det enda undantaget föras krigen av rövare, bovar, skuldsatta rucklare och dylikt utskum. Jakten såsom nöje är också en av dårskapens gåvor. Oxar och får avfärdas av en vanlig slaktare, men med en ädel hjort är det något annat. Han kan blott slaktas av en ädling, som därvid tar av sig mössan, faller på knä och med ett särskilt slags kniv — naturligtvis, ty för något dylikt passar ej en vanlig — på det mest högtidliga sätt skär ut vissa delar av djuret, under det att det övriga jaktsällskapet i tyst vördnad står omkring honom, som om han förrättade något högtidligt offer. Den, som sedan får en bit av villebrådet, tycker nästan, att han äter sig till ett adelskap.

I det hela är satiren här likväl ganska godmodig, och Erasmus faller ej ur den glada, gycklande tonen. Men när han kommer in på de välsignelser, som Dårskapen skänkt kyrkan blir satiren skarpare. Han hånar här dem, som dyrka helgonbilder, som tro på prästernas och munkarnas

förmåga att giva syndaförlåtelse, och framför allt gycklar han med den skolastiska lärdomen, inom vilken Dårskapen firar sina största triumfer. Ty vad är det dessa djupsinniga teologer diskutera? Huru världen skapades, huru arvsynden kunnat fortplantas till de efterkommande, huru lång tid Kristus behövde för att i Jungfruns kved bliva människa, om Gud fader även haft förmåga att taga gestalt icke i Sonen, utan i en kvinna, i en åsna eller en gurka, och om han i det senare fallet också kunde hava blivit korsfäst? Med så lärda frågor syssla dessa thomister och occamister, att de stackars apostlarna själva nog ej skulle våga taga upp diskussionen med dem utan en ny utgjutelse av den helige ande. De döpte helt enkelt alla folk utan att känna till causa materialis, efficiens och finalis till dopet.

Icke ens kardinalerna och påven skonas, och den senare (Julius II) karaktäriseras såsom "en utlevad gubbe, som icke dess mindre utvecklar en ynglings iver och ej ryggar för någon utgift och någon möda, då det gäller att störta lag, religion och fred samt vända hela världen upp och ned".

Boken trycktes 1511 samt väckte, som man lätt kan förstå, ett oerhört uppseende, ty anfallet här var dock av annan art än i Decamerone och hos de italienska humanisterna. Där var det blott ett mera oreflekterat skämt; här hade satiren onekligen hos sig något av Voltaire's ljungande Ecrasez l'infâme. Men egendomligt nog och karaktäristiskt för lättsinnet före reformationen lästes boken med nöje även av de anfallna; Leo X läste ut den i ett enda tag.

I England stannade Erasmus en tid såsom professor i Cambridge, men ledsnade snart och flyttade till Basel för att där hos den berömde boktryckaren Frobenius utgiva en följd av arbeten. Ett av dessa var en kristlig uppfostringslära, Institutio principis christiani, som kort därefter översattes på svenska av den flitige Peder Månsson. Men andra voro av ett mera eldfarligt innehåll, så den nya upplagan av hans Adagia. Den första hade utkommit redan 1500 och innehållit omkring 800 latinska ordspråk, lånade från klassiska författare, jämte förklaringar i några få ord, också från föregående samlingar. Själv fäste Erasmus föga vikt vid detta arbete, men det vann en stor läsekrets, nya upplagor måste utgivas, och dessa blevo allt rikhaltigare, både ordspråken och förklaringarna. Men verkligt betydande blev

först upplagan av 1515, då Erasmus till ordspråken såsom förklaring fogade en samling essayer, i vilka hela hans kvickhet, hans vältalighet och hans frihetssinne komma fram. Vi behöva blott läsa tvänne utdrag, det ena ur hans essay om Alkibiades' silener, det andra ur hans Scarabæus. Jag kan vara med på — säger han i den förra — att präster skola regera, men ett världsligt regemente stämmer ej med deras andliga uppgift. Jag kan vara med om, att påvar skola fira triumfer, men ej sådana blodiga triumfer, som firades av den med brott befläckade Marius och den hänsynslöse Julius. Jag vill, att de skola vara rika, men med evangeliets pärlor, med andliga rikedomar, som växa till, ju mera de skänka bort dem åt andra. Jag vill, att de skola skyddas av vakt, men en vakt med apostoliska vapen, med trons sköld, rättfärdighetens bröstpansar och frälsningens svärd, det är Guds ord. Jag kan vara med på, att de skola vara krigiska, men mot kyrkans verkliga fiender: mot simoni, högfärd, köttslig lusta, äregirighet, vrede och brist på fromhet. Vill du veta, vad en påves verkliga rikedomar äro, så hör vad den förste påven sade: "Silver och guld har jag icke, men det jag har giver jag dig; i Jesu namn, statt upp och gack".

I Scarabæus behandlar han den gamla esopiska fabeln om örnen och biet. Den förre hade enhälligt blivit utsedd till fåglarnes konung, emedan han såsom rovfågel hade den mest kungliga karaktären. Nu säges det visserligen, att mildheten är en konungs främsta dygd, men sådana kungar finnas bara i filosofernas drömmar. På de verkliga passar i stället det homeriska epitetet "den folkförtärande konungen". För övrigt nöja de sig ej med denna titel, utan vilja också hava en lång, lögnaktig lista på andra, heta gudar, ehuru de knappt förtjäna att kallas människor, oövervinneliga, ehuru de ständigt blivit slagna, katolske kristna, ehuru Kristus aldrig är i deras tankar. Men se nu nogare på örnen, på hans snåla, elaka ögon, på hans hotfulla näbb, hans brutala käkar, hans mörka, likfärgade kropp, och hör hans stämma, gäll och skräckinjagande, så att djuren fly, när de höra den. Så är det ock, när konungen befaller, då darrar hela världen, senaten faller till föga, adeln ger efter, domarne foga sig, teologerna tystna. Men det är *en* skillnad mellan örnen och konungen — örnen anfaller aldrig

en annan örn. Tyrannen däremot skonar ej ens sina närmaste, och för dem är ofta faran störst.

Därefter ger han en humoristisk skildring av biet-undersåten och berättar slutligen själva sagan — kvickt och spirituellt.

Av något liknande karaktär äro hans Colloquia familiaria, översatta på svenska: Förtroliga samtal (1910), till vilka han utan tvivel fått idéen från Lukianos' Samtal. Den första upplagan (1519) var ännu ett obetydligt häfte, men i de senare svällde detta ut till ett ganska stort arbete av ett växlande innehåll. Några av dialogerna avse tydligen blott att skildra verkligheten, såsom en ypperlig dialog, i vilken vi få en ytterst åskådlig och levande bild av ett tyskt värdshus. I andra blandar sig satiren in i den realistiska tavlan, så i dialogen Skeppsbrottet. Erasmus ger här en livfylld skildring av förvirringen om bord, sedan skeppet stött på grund. Alla gjorde sina löften till helgonen. "En lovade att åt S. Kristoffer offra ett vaxljus, som var så stort som helgonet själv. Men den, som stod bredvid, stötte honom i sidan: Betänk, vad du lovar! Om du också säljer allt, vad du äger och har, räcker det ändå inte till. Tig, dumsnut, svarade den andre, nu med lägre röst, tydligen för att S. Kristoffer ej skulle höra honom: Tror du jag menar, vad jag säger? Kommer jag väl i land igen, ämnar jag inte ens ge honom ett talgljus." Och så fortsätter dialogen mellan berättaren och åhöraren:

— Nå, men du själv? Avgav du intet löfte till något helgon?

— Nej, ingalunda.

— Varför det?

— Jag gör inga affärer med helgonen. Ty vad är väl detta annat än ett affärskontrakt enligt formeln: Jag giver det och det, om du gör det och det; jag giver ett vaxljus, om jag kommer helbrägda i land.

— Men bönföll du intet helgon om beskydd?

— Icke ens det. Himlen är så stor. Antag, att jag bönfaller något helgon om hjälp, exempelvis S. Petrus, som kanske först hör mig, eftersom han står vid dörren. Men innan han hunnit träffa Gud, innan han framlagt saken, har jag redan förgåtts.

— Vad gjorde du då?

— Jag gick raka vägen till fadern själv, sägande: Fader vår, som är i himlen. Intet av helgonen hör så snabbt som han eller beviljar villigare en bön.

Skarpast är kanske Erasmus' satir över pilgrimsfärder och relikdyrkan. Så inledes en dialog, Pilgrimsfärden, därmed, att Ogygius berättar: "Min svärmor avgav ett löfte, att om hennes dotter nedkom med en levande son, så skulle jag personligen avlägga tacksägelse hos den helige Jacob". "Det är", anmärker den andra, "en ny metod att avlägga löften, som man sedan låter andra utföra. I fall du lovade, att *jag* skulle fasta två gånger i veckan, om ett *ditt* förehavande avlöpte lyckligt, tror du, att jag skulle göra det?" Men Ogygius anmärker, att det är en väsentlig skillnad på svärmödrar och andra människor — "du känner ju till kvinnans sinnelag".

Om avlaten yttrar Erasmus sig också. I en dialog skildrar en landsknekt alla sina hårresande ogärningar, men förklarar, att han nu vill köpa avlat hos dominikanerna. "Men kan det hjälpa även för helgerån?"

— Till och med om jag hade rånat Kristus själv och huggit nacken av honom.

— Det är tur, om Gud godkänner fördraget.

— Jag är mera rädd för, att djävulen ej skall godkänna det. Gud är av naturen lättförsonlig.

— Vilken präst ämnar du välja?

— Den jag märker har minsta skammen och minsta omdömet.

På samma sätt yttrar han sig om mässan, fastan och bikten. Biktar du dig då icke? "Jag biktar mig dagligen, men blott för honom, som ensam kan befria från synd och som är allsmäktig: för Kristus. Och det är icke lätt att bikta sig för Kristus. För honom biktar sig endast den, som av hjärtat ångrar sin synd."

Man kan förstå, att lutheranerna sedan förundrade sig över, att Erasmus, som redan före reformationen och även efter dess utbrott förfäktade samma läror som protestanterna, dock ej ville ansluta sig till en rörelse, som han mer än någon annan förberett. Men ännu egendomligare föreföll detta med hänsyn till Erasmus' mest betydande vetenskapliga bragd — hans bibelöversättning.

Erasmus' intressen för det grekiska språkstudiet hade till en stor del varit av kyrklig art — alldeles i motsats till italienarna. Redan 1505 hade han utgivit Vallas Annotationes, den italienska humanismens enda bibelkritiska arbete och det första, som hänvisade på urtexten och på nödvändig-

heten av en revision av Vulgata. Från denna voro alla översättningar till de moderna språken, och dylika funnos i de flesta land, ehuru bibeln under medeltiden tyckes hava lästs ganska litet. Gemene man var i allmänhet icke läskunnig, och de, som kunde läsa, föredrogo legender och uppbyggelseskrifter. De lärde studerade bibelkommentarer, men sällan själva bibeln. Redan detta — att rikta uppmärksamheten på bibeln själv — var således en ganska betydelsefull gärning.

Den 1 mars 1516 utkom Novum Instrumentum med nya testamentets grekiska text å den ena sidan och å den motsvarande en därifrån av Erasmus verkställd latinsk översättning. Till grund för den grekiska texten hade han lagt fem manuskript, ej vidare värdefulla; det äldsta var från 900-talet. Men den andra upplagan, 1519, innehöll en betydligt förbättrad text, som i det hela föga avviker från Tischendorfs, och själva översättningen skiljer sig så mycket som möjligt från Vulgata, någon gång även då Vulgata har rätt. Redan detta röjer det polemiska syftet, och det framgick än tydligare av ett träsnitt, som Erasmus ironiskt satt över det påvebrev, i vilket arbetet anbefalldes. Det föreställde romarnes besegrare, germanen Arminius, som slår Varus' legioner, och såsom motto hade Erasmus satt: Tandem, Vipera, sibilare desiste (upphör då, din huggorm, att väsa!).

De anmärkningar, som åtföljde översättningen, voro ock högst betydelsefulla och avsågo icke blott språket, utan gingo ock ut på en kritik av kyrkans lära. Så uteslöt han det bekanta, men understuckna stället i Johannes första epistel, som anförts såsom ett bland huvudbevisen för treenigheten. På ett annat ställe uttalar han såsom resultatet av sin bibelforskning: "Fadern kallas mycket ofta Gud, sonen stundom, den helige ande aldrig." Vid det bekanta bibelspråket: Du är Petrus och på denna klippa skall jag bygga min församling, vilket ju var det främsta stödet för den romerske påvens andliga maktställning, uttalar Erasmus sin förvåning över, att det kunnat anses syfta blott på påven, ty det "avser ej honom allena, utan alla kristna". Likaså opponerar han sig mot den vanliga tydningen av orden: "Denne är min käre son, i vilken jag funnit ett gott behag; hören honom", och anmärker, att "Kristus är den ende lärare, som blivit tillsatt av Gud själv. En sådan myndighet har

icke givits någon teolog, någon biskop, någon påve eller furste. Ej så att vi icke skola lyda dem, men vi skola först och främst lyda Kristus". Då det i Apostlagärningarna berättas, att Petrus tog in hos en garvare, utropar han: "En sådan gäst, den främste av apostlarna, boende hos en stackars hantverkare! och i våra dagar förslå knappt tre palats för Petri efterföljare". Och till Pauli yttrande, att han förkunnade evangeliet utan kostnad för någon, fogar han den bittra anmärkningen, att häröver kunde evangeliets förkunnare numera ej skryta: "Ingenting får man för intet. Man kan ej en gång gratis bliva jordad."

Två år efter utgivandet av den första upplagan började reformationsrörelsen. Till en början förhöll sig Erasmus neutral, ehuru han uttalade sig mot alla våldsåtgärder: "Sanningen blir ändock icke undertryckt, även om Luther skulle bliva det". Men pressad tog han till orda — *mot* Luther. Beskyllningar för feghet och lumpna motiv slungades nu ut mot honom, och nekas kan icke, att dylika motiv *kunnat* inverka. Liksom de flesta mera betydande humanister var Erasmus i hög grad beroende av kyrkliga pensioner, och denna ekonomiska synpunkt kan ju hava inverkat. Men utom det att Erasmus även i andra fall visade en avgjord obenägenhet att sälla sig till dagens tvistande partier och föredrog att vara en man för sig, så stodo han och Luther på alldeles skilda ståndpunkter. Erasmus var väl en verkligt religiös personlighet och även varmt intresserad för en kyrklig reform, för avskaffandet av de skriande missbruken och även för en modernare uppfattning av själva dogmerna. Men i främsta rummet var han dock humanist, och hans mål var den klassiska bildningens pånyttfödelse; praktiska reformer voro endast ett intresse i andra hand. Nu fruktade han med skäl, att de religiösa tvister, som Luther framkallat, skulle draga uppmärksamheten från de humanistiska studierna. Rörelsen vände sig ju till en stor del mot denna tids främste mecenater, kyrkofurstarna, och måste givetvis göra humanismen misstänkt i deras ögon. "Luther" — skrev han — "utsätter både mig och de klassiska studierna för det största hat. Var och en vet, att kyrkan varit fördärvad genom ceremonier och mänskliga stadgar, uppfunna i avsikt att därav slå mynt, och många hava redan önskat och strävat efter ett botemedel, men illa

använda botemedel äro ofta värre än själva sjukdomen.“ Men framför allt såg han i den protestantiska teologien ett återupplivande av den ofruktbara skolastik, mot vilken han under hela sitt liv kämpat. Den tankefrihet, som för honom betydde så mycket, hade i varje fall ej vunnit på, att lutheranerna avkastat den romerska kyrkans “ok“. “Fordom“, anmärkte Erasmus, “var det tillåtet att uppkasta frågor om påvemakten, om syndaförlåtelsen, om skärselden. Men även om man talar sanning, är det numera dock icke rådligt att yttra sig i dylika ämnen.“

I stället för kyrkans auktoritet hade man nu fått en ny, och utbytet var ej odelat fördelaktigt — en papperspåve, bibeln, i stället för en mänsklig. Och de frågor, som nu med sådan förbittring diskuterades av de moderna teologerna, intresserade honom ej alls. Är det icke möjligt, frågade han, “att hava gemenskap med fadern, sonen och den helige ande, utan att filosofiskt kunna utveckla skillnaden mellan fadern och sonen eller mellan den helige ande och de båda andra personerna? Religionens summa är frid, och frid nås endast, då definitionerna äro så få som möjligt och i de flesta fall lämnas var och en fritt att ha sin egen mening. Våra nuvarande stridsfrågor sägas skola avgöras på nästa kyrkomöte. Bättre vore att låta dem vänta, tills slöjan är lyftad och vi få se Gud ansikte mot ansikte.“ Under den första kristna tiden yttrade sig tron i liv och icke i en bekännelse med en mångfald olika artiklar. Varför skola vi nu göra det trångt, som Kristus en gång vidgat?

Erasmus var en estetisk natur och höll därför gärna på gamla bruk och sedvänjor, som ej voro direkt förkastliga, och det var därför naturligt, att han skulle känna sig stött över de nya svärmeandarnes råa och pietetslösa behandling av så mycket, som han ansåg heligt och vördnadsbjudande. Det fanns, skriver han, två olika slag av lutheraner. Det ena slaget, dit han själv väl ej hörde, men som han dock vördade, gillade de flesta av Luthers läror och önskade att sätta en gräns för de påvliga missbruken. De ville avskaffa avlatskrämeriet, påvens världsliga makt o. d. samt införa en sann kristlig fromhet. Men det fanns ock en annan klass av lutheraner, vilka voro människor utan bildning och omdöme, oroliga och lastbara, vilka väl bekände sig till Luthers lära, men utan att varken följa eller känna den; “de hålla

egentligen endast på det negativa däri, gå ej i kyrkan, skymfa påven och avsluta vid bägaren sina evangeliska förbund".

Det var också denna brist på estetisk känsla, som stötte alla humanisterna tillbaka från protestantismen. Jag bekänner, skrev den ädle Crotus Rubianus, "att jag under åtskilliga år känt mig mycket dragen till det lutherska företaget. Men då jag märkte, att man sönderslet och besudlade allt, även om det härledde sig från apostlarnas och deras lärjungars tid, och att den ena sekten uppstod efter den andra, tänkte jag, att djävulen i det godas gestalt infört ett stort ont och därunder brukat skriften såsom sköld. Jag beslöt mig alltså att kvarstanna i den kyrka, där jag blivit döpt och uppfostrad. Även om där finnas brister, så kunna dessa med tiden botas snarare än de, som existera inom den nya kyrkan, vilken på så få år splittrat sig i så många sekter."

Det demagogiska stridssättet stötte även en aristokratisk natur som Erasmus tillbaka. I många, kanske de flesta punkter hade han ju ivrat för det program, som sedan blev Luthers, men han hade därvid vänt sig till de lärde och omdömesgilla, ej till den råa massan, och denna ville han varken hava till domare eller vapenkamrat. "Jag har önskat", skrev han, "avskaffandet, ej endast förändrandet av fariseernas tyranni, men skola vi nödvändigt vara slavar, så vill jag hellre hava påvar och biskopar till mina herrar än dessa småtyranner, som äro långt mera olidliga än alla de andra tillhopa." För en man, vilken i likhet med Erasmus var fylld av antikens frihetssvärmeri, var det också något mycket litet tilltalande i den nya cæsaropapism, som hägrade för den lutherska kyrkan.

HUTTEN

Det fanns blott en enda sida hos protestantismen, som kunde tilltala vissa av de tyska humanisterna, och det var det patriotiska inslaget i denna, kampen mot Rom. Men hos de flesta voro humanismens övriga idéer de bestämmande — särskilt hos Erasmus voro ett fritt tänkande och humanitet de avgörande faktorerna — och det fanns blott

en, som ur denna synpunkt uppfattade den nya rörelsen. Det var Ulrich von Hutten. Han var den ende tyske humanisten, som blev en protestantismens vapendragare, och han blev det uteslutande ur den synpunkten. Hade han fått leva och se, huru frihetsrörelsen mynnade ut i gammal skolastik, hade nog också han vänt sig mot reformationen. Men nu rycktes han bort, mitt under protestantismens första, friska ungdomsdagar, innan revolutionen övergått i reaktion.

Ulrich von Hutten tillhörde en urgammal, men utarmad riddarsläkt och föddes 1488 såsom den äldste bland flere syskon. Men det oaktat bestämdes han av ekonomiska skäl för det andliga ståndet, och då han var elva år, skickades han till benediktinerklostret Fulda för att sedan bliva munk. Själv gjorde han ett energiskt motstånd, men detta kunde ej bryta faderns envisa föresats. Då intet annat hjälpte, beslöt sonen att rymma, och fick därvid hjälp av Crotus Rubianus, som då studerade i Erfurt och ofta besökte munkarna i Fulda. Då han blivit sjutton år, satte han sin plan i verket och rymde till Köln — samma år, 1505, som en annan ung man, Luther, flydde från världen till klostrets frid, den ene en självprövningens man, den andre ett världens barn med öppet sinne för allt det nya och sköna i den tillvaro, som stött Luther tillbaka. Syftet var att i Köln studera "bonas litteras", men därtill var platsen den minst lämpliga, enär Köln var den medeltida obskurantismens främsta härd i Tyskland, och i stället är det troligt, att han och Crotus Rubianus här gjorde bekantskap med prototyperna till de lärde, som de sedermera skildrade i Epistolæ obscurorum virorum. Från Köln begav Hutten sig också snart till Erfurt och började nu det oroliga vandringsliv, på vilket först döden skulle göra ett slut. I Erfurt gjorde han bekantskap med den unge Eobanus Hessus och med Mutianus Rufus, Erfurthumanisternas ledare, vars fria religiösa uppfattning han nu tillägnade sig. Från Erfurt fortsatte han till Leipzig, där han författade sin första latinska dikt — såsom de flesta andra humanistpoesier endast en prosodisk skolkria, till vilken väl Eobanus Hessus givit honom väckelsen. Men ej heller i Leipzig stannade han länge, utan som en sannskyldig vandrande riddare drog han vidare, utan en skillings underhåll från hemmet, och snart finna vi honom, tjugoett år gammal, driva kring i Nord-

tysklands städer, fattig och eländig, ty han hade ådragit sig den hemska sjukdom, som då under namnet morbus gallicus såsom en fullkomlig farsot drog genom hela Europa, som tillskyndade honom oerhörda lidanden och som slutligen lade honom i en för tidig grav. Med en allt tunnare ränsel fick han, sjuk och hungrig, släpa sig från bondgård till bondgård, oftast avvisad, då han tiggde sig en kaka bröd.

Så kom han till Greifswald, där han till en början vänligt och gästfritt upptogs av en juris professor vid universitetet, Henning Lötz, son till borgmästaren i staden. Men efter någon tid förbyttes gästfriheten i ovänlighet, och slutligen blev Hutten utsatt för en upprörande rå behandling. Detta gav honom väckelsen till det första självständiga arbete, han författade. Hutten var en passionerad natur, lika snar till kärlek som till hat, hade dessutom faderns hårdnackade egensinnighet, och nu ville han hämnas. Mot sina båda vedersakare, fadern och sonen Lötz, utgav han nu en samling distikha i två böcker, i vilka han för hela Tyskland framlade sin sak. I och för sig äro dessa dikter ej vidare betydande, men de äro märkliga såsom det första uttrycket för Huttens naturell, för hans lidelsefullhet och hans subjektivism.

Från Greifswald vandrade han vidare till Rostock och Wittenberg och kom slutligen på sin irrfärd till Wien, där han med välvilja upptogs i den av Celtes stiftade Societas litteraria Danubiana, vars ledande man då var den schweiziske humanisten Vadianus, författare till en av renässansens mera lästa poetiker. Under uppehållet i Wien skrev Hutten en till kejsar Maximilian riktad latinsk dikt, som är märklig, därför att den är den första fosterländska dikt, som flutit ur hans penna, den första, i vilken han känner sig icke blott såsom humanist, utan ock såsom en man, vilken står ansikte mot ansikte med de stora världshändelserna. I stället att småsinnat vredgas över den orätt, som vederfarits honom själv, känner han förbittringen över den smälek, som drabbat Tyskland i dess italienska politik.

Då denna dikt trycktes, hade han emellertid redan lämnat Wien och vandrat till humanismens förlovade land, Italien, där han dock i följd av kriget ej fick tillfälle att idka något fredligt studieliv. I stället måste han för att kunna existera taga värvning. Lägerlivet fick han nu se på närmaste håll, och i en följd av målande epigram har han även åter-

givit detta. I dessa dikter möter man ock en stigande förbittring mot Rom, en förbittring, som har ett starkt patriotiskt tyskt inslag.

Vid återkomsten till Tyskland fick han anställning hos kurfursten och ärkebiskopen av Maintz. Han var nu fylld av verksamhetslust och ett sjudande liv. "O, århundrade, o vetenskaper!" utropar han i ett brev från denna tid. "Det är en glädje att leva! Studierna blomstra, andarna vakna!" Så inträffade en händelse, som på nytt satte hans blod i svallning och gav hans oerhörda energi ett praktiskt mål. En hans frände Hans von Hutten, i vars vackra hustru hertig Ulrich av Würtemberg förälskat sig, blev nämligen 1515 mördad av denne, och nu skrev Hutten en följd av tal mot hertigen, vilka såsom broschyrer spredos över hela Tyskland. Förebilden är visserligen Ciceros catilinariska tal, men denna förebild passade förträffligt för hans naturell, och han lyckades verkligen blåsa upp en opinionsstorm mot mördaren. Att här skildra stridens olika växlingar förbjudes av utrymmet, men den slutade därmed, att det schwabiska förbundet erövrade hertigens huvudstad Stuttgart och tvingade honom att fly till Frankrike.

Humanisten Hutten hade under denna kamp förvandlats till politisk agitator, och detta förblev han även hädanefter, blott att hans intressen riktades på större och viktigare mål. Efter den första sammanstötningen med hertigen hade Hutten företagit en ny resa till Italien i syfte att fortsätta sina juridiska studier. Därav blev emellertid intet, men i stället skrev han i Rom en serie indignationsfyllda epigram, riktade mot det kyrkliga förfall, som han där hade tillfälle att iakttaga. Så har jag då, heter det i ett dylikt epigram, sett Romas halvt störtade murar, inom vilka man säljer allt, det heliga och Gud själv. Några romare finnas ej mera.

Därföre kuva din lust att skåda det heliga Roma.
Rom, det forna du sökt, finnes i Rom icke mer.

Och stundom få dessa utfall mot prästerskapet en klang, som erinrar om Giustis satirer, utfallen mot avlatshandeln, mot kyrkofurstarnas lyx och framför allt mot tyskarnas dumhet att betala denna lyx utan att våga avkasta det romerska oket. 1517 vände han tillbaka till Tyskland, där han genast blandade sig in i den Reuchlinska striden. För

Luther, som samtidigt uppträdde, röjde han däremot icke något intresse, och ehuru båda voro närvarande vid riksdagen i Augsburg, tog han ingen notis om honom och uttalade i stället sin glädje över att se teologerna i luven på varandra. Själv var han vid denna tid sysselsatt med några litterära arbeten, som togo hela hans uppmärksamhet i anspråk. Nyss förut hade han nämligen gjort bekantskap med en författare, som mäktigt gripit honom, nämligen med Lukianos, och det var dennes satiriska dialoger, han nu började att efterbilda i Fortuna, Febris secunda och Inspicientes — för att nämna de förnämsta. I dem komma hela hans bitande kvickhet, hans starka subjektivism, hans hat och hans hänförelse fram. Minst aggressiv är Fortuna eller en dialog mellan honom och Lyckans gudinna. Han ber henne där om en årsinkomst av 1,000 gulden för att kunna föra ett sorgfritt liv, men Fortuna har icke råd, ty hon måste ut med 200,000 åt handelshuset Fugger, som ej kan reda sig med mindre. Och så komma de in på att tala om teologernas lära om olyckorna här i världen. Går det den gode väl, så är det ett bevis för Guds rättvisa; går det honom illa, så heter det, att den Gud älskar, tuktar han. När det går den orättfärdige väl, vill Gud hans bättring, men går det honom illa, straffar Gud honom. I Febris secunda är Hutten betydligt bittrare och anfaller här det kyrkliga celibatet samt dess följd: konkubinatet, som här skildras med en i historiskt avseende mycket upplysande realism. Roligast är Inspicientes eller en dialog mellan solguden och Phaeton, vilka på sin vagn fara över himlavalvet och skåda ned på riksdagen i Augsburg. Här får Hutten tillfälle att giva en satirisk karaktäristik av sina landsmän, skildra deras smak för dryckenskap, deras enfald i förhållande till Rom o. s. v.

Man märker, att Hutten i dessa dialoger allt mer och mer närmat sig Luther, och samtidigt hade den lutherska striden antagit allt större och större dimensioner. Hutten började nu också inse, att här var det mera än ett vanligt prästgräl, han tog reda på Luthers åsikter, och lätt som han hade att hänföras, blev han i hast en hängiven beundrare av reformatorn, i vilken han nu såg den tyska frihetens förkämpe mot Rom. Humanisten Reuchlins vapendragare blev nu reformatorn Luthers. Men Luther med

sitt allvar och sin skarpa blick genomskådade Hutten och insåg, att de i själva verket ej kämpade för samma mål. Han ställde sig också ganska kylig mot Hutten, utan att detta avsvalade dennes entusiasm, och i Luthers intresse skrev han nu sin mest bekanta dialog Vadiscus eller den romerska trefaldigheten, som gav Luther flera av dennes polemiska uppslag. Det mesta utgöres av en följd av "triader". Det är tre ting, som i överflöd finnas i Rom: skökor, präster och skrivare. Tre ting, som där saknas: enfald, måttlighet och fromhet. Tre ting vilja alla där ha: korta mässor, gammalt guld och ett vällustfyllt liv. Med tre ting handlas det i Rom: med Kristus, med kyrkliga ämbeten och med kvinnor. Tre ting föra pilgrimerna med sig, då de vända hem från Rom: ett dåligt samvete, en förstörd mage och en tom pung. Och så går det på. Sedan århundraden har det på Petri stol ej suttit någon av Petri efterföljare, utan efterföljare till Nero och Heliogabalus. Rom har blivit en stor lada, dit rikedomarna från hela världen samlas. Men skola då tyskarna aldrig gripa till vapen mot dem, som plundra vårt fosterland? Åt dem giva vi vårt guld, för vilket de hålla sig hästar, hundar och frillor. Med vårt guld kläda de sig i purpur och bygga sig marmorpalats. När skola vi en gång bliva kloka?

Genom dessa skrifter hade Hutten allt mera dragit uppmärksamheten på sin person, och denna uppmärksamhet var icke utan fara. Huttens vänner rådde honom ock till försiktighet. Men försiktighet och Hutten! I stället gick han ännu längre i sin agitatoriska iver och reste till Nederländerna för att förmå kejsarens broder Ferdinand, av vilken man då väntade sig mycket, att gripa till vapen för att med våld befria Tyskland från Rom. Naturligtvis blev denna resa förgäves, och vid sin återkomst till Maintz möttes han av underrättelsen, att påven i ett brev till ärkebiskopen klagat över hans revolutionära skrifter. Men Hutten ryggade ej tillbaka, utan vände sig nu till Tysklands furstar, riddare och fria städer med uppmaning till revolt. Dessa och andra skrifter spriddes över allt i Tyskland och satte sinnena i jäsning. Den bannbulla, som samtidigt utfärdades mot Luther, ökade blott hans raseri, och på två månader utgav han ej mindre än fem skrifter mot den; bland annat utgav han själva bullan, försedd med glossor än iro-

niska, än patetiska. Och vad som är viktigt: icke längre på latin, utan på tyska. Latein, skriver han,

> Latein ich vor geschrieben hab,
> Das war eim jeden nit bekannt;
> Jetzt schrei ich an das Vaterland,
> Teutsch Nation in ihrer Sprach,
> Zu bringen diesen Dingen Rach.

Dithän måste således humanismen leda, då den nu fått ett praktiskt mål, som endast kunde förverkligas av städernas borgare. Lärdomsaristokraten hade tvingats att bliva demokrat. Och nu var frågan, om innehållet eller formen skulle bliva huvudsaken. Antingen skulle humanisterna bibehålla latinet eller lämna detta och övergå till folkets språk. I det förra fallet låg faran däri, att humanismen skulle sjunka ned till blott form utan något idéinnehåll, i det senare däri, att den för de praktiska idéerna skulle förbise formskönhetens värde. Och när härigenom sambandet med antiken löstes, kunde de från antiken lånade frihetsidéerna lätt förlora allt intresse och idéstriden urarta till ett skolastiskt gräl om teologiska bagateller. Båda dessa möjligheter blevo verkligheter, och den tyska humanismen avlöstes i själva verket av en protestantisk skolastik och av en idétom skolformalism, som blott intresserade sig för den latinska grammatiken. Själv blev Hutten dock förskonad från att uppleva detta. Även då han skrev på tyska, fylldes hans arbeten av humanismens fria anda. Och dessa tyska skrifter voro ej få; en del voro översättningar och bearbetningar av hans latinska, och nya tillkommo. Han skrev både på prosa och vers och förmådde t. o. m. anslå folkvisans ton. Hans verksamhet under denna tid var också otrolig, särskilt under riksdagen i Worms. Han vistades då i närheten, följde med alla tilldragelserna samt utgav broschyrer, vilka nästan hade formen av en följd av tidningsnummer. Till sist lyckades han förmå Frans von Sickingen att börja krig mot en av de katolska kyrkofurstarna, ärkebiskopen av Trier. Försöket misslyckades och Sickingen stupade. I den sista kampen var Hutten ej längre med. Hans sjukdom hade då tagit överhand, och för att finna bot hade han måst resa till Schweiz. Även därför var detta nödvändigt, att han i Tyskland ej längre kunde finna någon fristad, och även i Schweiz måste han gömma sig på en

liten holme i Zürichersjön. Där slutade han 1523 sitt stormfyllda liv, endast trettiofem år gammal. Han efterlämnade — heter det i Zwinglis anteckning — "intet av värde, böcker hade han inga, husgeråd intet — blott en penna".

Hutten var den siste store humanisten, och hos honom löpa humanism och reformation samman. Men efter reformationens första friska ungdomsdagar börjar den stora reaktionen, som sedan stiger allt mer och mer, tills dess att den under Ludvig XIV:s tidevarv når höjdpunkten. Då inträffar också omslaget, och det blir 1700-talet förbehållet att på nytt och i andra former upptaga humanismens andliga frihetskamp.

Reformationens *utbrott* stod dock i frihetens tecken, och innan vi lämna denna tid, återstår därför att taga kännedom om huvuddragen av Luthers verksamhet.

LUTHER

I det föregående har framhållits den kamp, som ända från vår tideräknings början pågått mellan världskyrkan och urkristendomens helighetsfordran, den kamp, som först yttrar sig i eremitlivet, flykten undan världen och undan världen inom kyrkan, sedan i munkväsendet, som ständigt besegras av världen, men som ständigt reformeras för att ånyo förfalla, försöken att återuppliva urkristendomens fromhetsliv, som ligga bakom 1100-talets kättarrörelser, vilka visserligen stäcktes av kyrkan, men som på 1400-talet levde upp på nytt, särskilt i Tyskland, men även i Lorenzo dei Medicis Florens, i Savonarolas kamp mot renässansens hedendom.

Att denna rörelse fick en lämplig jordmån särskilt i Tyskland, berodde dels på det tyska gemytet, på dess anlag för mystik, men dels ock på de olyckliga ekonomiska förhållandena, på folkets nöd, som gjorde det mottagligt för alla drömmar om det tusenåriga riket. Till denna nöd var den romerska kyrkan ej utan skuld, ty dess hänsynslösa beskattning träffade framför allt Tyskland, som ej såsom Frankrike och England förstått att genom konkordat skydda sig. Hatet mot Rom var därför, såsom vi sett, ganska utbrett,

och reformationen blev därför här mer än annorstädes en politisk och ekonomisk frihetskamp.

Å den andra sidan satt medeltidens katolicism här kanske djupare än i andra land. Tysken hade icke de romanska folkens rationalism och var därför vida mera än de hemfallen åt vidskepelse och övertro, åt den fasa för djävulen, för häxor, andar, vättar och andra övernaturliga väsen, som måhända är ett mera germanskt än orientaliskt inslag i medeltidens katolicism, och han hade därför ett större behov av kyrkans frälsningsmedel, av sakrament, av reliker, av vallfärder, av helgonens förböner och av avlat. Denna känsla för de onda, övernaturliga makternas spel med människorna ligger också på botten av Luthers väsen, och det är brytningen mellan denna och hans helighetsfordran, som ger hans världsåskådning dess individuella, men på samma gång så tyska färgskiftning.

Kyrkans andra fiende hade varit medeltidens rationalism, men även denna hade hon lyckats besegra genom att förvandla vetenskapen till "trons tjänarinna". Under 1400-talet hade oppositionen likväl åter stuckit upp huvudet och hade nu i de stora kyrkomötena funnit ett organ. Dessa sökte i främsta rummet förvandla kyrkan till en konstitutionell monarki, hos vilken makten skulle ligga icke hos påven, utan i en representantförsamling. Den tanke, som låg bakom de reformyrkanden, som då gjordes gällande, var, att kyrkan utgjordes ej blott av påvar, kardinaler och prästerskap, utan av hela den kristna menigheten, som genom sina till kyrkomötet sända representanter skulle avgöra kyrkans angelägenheter, även om så behövdes av- och tillsätta påvar. Representanterna på dessa möten voro ej uteslutande kyrkans män, utan även lekmän, och särskilt intogo universitetens professorer här en ledande ställning. Men detta försök att demokratisera kyrkan hade misslyckats, och vid 1500-talets början var påvens maktställning starkare än förut.

Vetenskapens opposition fortsattes dock av den tyska humanismen, och det var denna, som riktade de första verkliga anfallen mot den romerska kyrkan. Någon allmän folkrörelse kunde den aristokratiska humanismen dock aldrig bliva, och kyrkan kunde därför med ett visst lugn åhöra de lärdes diskussioner, även då dessa rörde sig om ganska ömtåliga ämnen. I detta fall var kyrkan tolerant. För

dogmatiken intresserade hon sig icke, blott för ekonomien, och så länge avlatshandeln gick sin gilla gång, betydde kätterierna föga.

Faran uppstod först, när de bägge rörelserna förenade sig med varandra, vetenskapens kritik och den kristnes fordran på ett sedligt och religiöst liv. Och det var detta, som skedde med Luther.

Luther var aldrig humanist, blev det heller aldrig, utan var framför allt tysk kristen. Men av humanismen lärde han dock oerhört mycket, och hans första kamp mot den romerska kyrkan sammanfaller i mycket med humanismens. Utan att renässansen föregått, hade hans världsåskådning säkerligen ej blivit den, som den blev.

Luther tillhörde en gammal tysk bondsläkt och föddes 1483 såsom son till en bergsman, en energisk, kärv man ur folket med en viss bister humor, som sedan, mera glad och mera solig, går igen hos sonen. Dennes barndom var ganska hård, fylld av grubbel och en viss ångest, icke minst för de onda makter, som lurade kring honom. Fadern, som så småningom blivit smått burgen, ville, att han skulle bliva jurist, och i det syftet sändes han till Erfurts universitet, där han blev magister, men där han knappt synes hava mottagit några starkare humanistiska intryck. Så inträffade en kris i hans liv, han slog om, beslöt att övergiva världen och ingick 1505, då han var tjugotvå år gammal, i augustinereremiternas kloster. Om orsaken till detta omslag är nu svårt att döma, och Luthers egna uppgifter på äldre dagar kunna ju vara färgade av hans senare religiösa erfarenhet. Men så mycket synes dock säkert, att hela den första tiden i klostret var en tid av religiös ångest, en kamp mot syndens makt under känslan av egen oförmåga att kuva köttets drifter. Från katolskt håll har man, särskilt Denifle, sökt giva denna kris en sexuell innebörd, och som det förefaller torde häri ligga någon sanning, ehuru visserligen de beskyllningar för osedlighet, som riktats mot Luther, äro alldeles obevisade och säkerligen oriktiga. Men han var tydligen en starkt sensuell karaktär, och ynglingens kamp var hos honom nog hetare än hos andra, även därför att han allvarligare än andra *ville* vara en sedligt ren man. Har man, yttrade Luther senare, icke fått kyskhetens gåva, uträttar man med fastor, självplåge-

rier, vakande och annat, som gör kroppen smärta, ingenting: "Mir ists wiederfahren, der ich doch nicht sehr damit ungefochten ward; doch je mehr ich mich casteiete und macerirte und meinen Leib zähmete, je mehr ich brannte."

Augustinermunkarna voro emellertid utmärkta icke blott för sin moraliska stränghet, utan ock för sina vetenskapliga intressen, och som det synes mildrade de studier, på vilka Luther nu kastade sig, så småningom den djupa disharmoni och det svärmeri, åt vilka han hemfallit. Med sin överlägsna begåvning blev Luther nu en för sin tid lärd teolog, förvärvade sig ock en god humanistisk bildning, ehuru hans synpunkter aldrig blevo humanistens, och av sina förmän flyttades han därför, ehuru fortfarande munk, till det nyinrättade universitetet i Wittenberg, där han blev professor först inom den filosofiska, sedan inom den teologiska fakulteten. Efter några år var han en bland Tysklands mest uppmärksammade professorer, och av humanismen, särskilt av Erasmus, tog han allt starkare intryck. Redan 1516 lade han dennes grekiska testamente till grund för sina föreläsningar.

Att redogöra för den teologiska utveckling, som Luther under dessa år genomlöpte, tillhör kyrkans, ej litteraturens historia. Säkert är, att han 1517, då han anslog sina bekanta teser, ännu ansåg sig vara kyrkans lydige son och ej avsåg någon brytning med Rom. Han hade blott känt sig sedligt upprörd över det oförsynta avlatsschackrandet, men han ville ännu ej helt och hållet förkasta avlaten, utan blott inskränka den till att avse ett eftergivande av de yttre kyrkostraffen. Teserna hade heller ingen demagogisk karaktär. De voro ej ens tryckta, utan blott handskrivna, inbjödo endast till en vanlig akademisk disputation och voro avfattade på latin. Men han hade här berört ett ytterst brännbart ämne, och på några veckor voro teserna, tack vare tryckpressens försorg, spridda kring hela Tyskland och översatta på folkets språk. Nu grep emellertid kyrkan in, ty det gällde ett av dess viktigaste ekonomiska intressen, och det var den romerska kyrkan själv, som steg för steg drev Luther till en reformation, som han från början aldrig åsyftat, men för vilken han med sin orädda sanningskärlek heller icke ryggade tillbaka.

De följande händelserna äro bekanta från kyrkohistorien,

och vi skola här blott erinra om några huvudpunkter. Efter några månader anklagades Luther såsom misstänkt för kätteri. Men efter ett förhör i Augsburg, där Luther ståndaktigt vidhöll sina satser, vädjade han från påvens auktoritet till ett allmänt kyrkomöte. Något oerhört var detta, såsom vi nyss sett, icke, och alldeles samtidigt inkom universitetet i Paris med en dylik vädjan i ett annat mål; detta var blott ett vidhållande av 1400-talets kyrkliga demokrati, och i själva verket innebar en dylik vädjan, att Luther ännu erkände den katolska kyrkans auktoritet, ehuru han ej erkände påven såsom dess högsta myndighet. Men snart tvingades han att gå längre. På disputationen i Leipzig (i juni 1518) icke blott förnekade Luther påvedömets gudomliga auktoritet, utan förklarade också, att han ej heller kunde erkänna kyrkomötets, där detta ej hade stöd i bibeln. Därmed hade i själva verket renässansens individualism klart proklamerats även inom religionen: ingen mänsklig auktoritet kunde i trosfrågor binda den enskilde. Med denna förklaring — snarare än med teserna i Wittenberg — kan reformationen sägas hava framträtt såsom en medveten oppositionsrörelse mot medeltidens kyrka. Luthers följande satser äro mera korollarier ur denna, och när han i december 1520 offentligen brände den påvliga bannbullan, konstaterade han blott en brytning, som redan var oåterkallelig. Under de närmast följande åren utvecklades också reformationen i den religiösa frihetens tecken, och först efter bondeupproret 1524—1525 började reaktionen. Vi skola här därför taga en översikt av huvudpunkterna i den nya rörelsen.

Dess största betydelse ligger i hävdandet av den religiösa individualismen: icke genom kyrkan, utan direkt skulle den enskilde träda i beröring med sin Gud. Alla mellanmakter, prästerskap och helgon, förkastades därför. Men denna tanke förstod varken Luther eller hans samtid att fullt genomföra. Individen var väl fri i förhållande till påven och kyrkomötet, men *en* auktoritet stod dock alltid kvar: bibelns. I och för sig var denna gräns för den mänskliga forskningen ganska naturlig och låg ju i viss mån i begreppet *kristen* kyrka. Den moderna uppfattningen av bibeln är frukten av århundradens arbete och kan rimligtvis ej fordras av Luthers samtid. Men en annan invändning kvarstår. Luther fordrade först, så länge han själv stod i oppositionen, fri

rätt för individen att utan hinder av kyrkan tolka bibeln. Men då sedan en ny protestantisk kyrka bildats och han blivit dess lärofader, förnekade han individen denna rätt. Då var det åter kyrkan, som satt inne med den rätta tolkningskonsten, och man hade således blott utbytt en auktoritet mot en annan. Redan efter några få år avföll således protestantismen från sin huvudprincip, och i stället för den heliga, allmänneliga kyrkan, som omfattat hela västerlandet, trädde en samling lika myndiga statskyrkor, vilka lade ännu starkare band på den fria tanken än medeltidens i det hela ganska toleranta och i dogmatiska frågor ointresserade kyrka gjort. Tvärtom var det från protestantismen, som nu signalen till reaktion utgick. Väl var det lutherska kyrkobegreppet vida friare än det calvinska. För den franske reformatorn var kyrkan ett samfund av helige, i vilket Guds lag *är* införd; för Luther ett samfund, där denna lag *skall* införas, således närmast en bildningsanstalt, där prästen icke är polisman, utan lärare. En dylik kyrka hade mycket väl kunnat bereda fritt utrymme för olika tankeriktningar. Men så skedde icke, och i praktiken blev det knappt någon skillnad på calvinskt och lutherskt tankeförtryck. Det första steget härtill togs genom avfattandet av en bestämd luthersk *bekännelseskrift,* som i verkligheten blev en dogmatisk polisförordning. Denna augsburgiska bekännelse, som antogs 1530, framkallade å sin sida en motsvarande katolsk, som utarbetades på det stora tridentinska mötet och som fastslog den romersk katolska kyrkans förut tämligen obestämda dogmatik. Och det var tack vare dessa bekännelseskrifter, som tankefriheten för mer än två århundraden lamslogs.

Med dessa bekännelseskrifter vände ock medeltidens skolastik tillbaka. Luther, som förut blott intresserat sig för de stora frågorna, renässansens frihetstankar, drogs genom sin polemik mot den katolska kyrkan och även mot Calvin mer och mer över till skolastikens stridsfält, blev allt mer och mer kyrkofader och teolog, från att hava varit reformator. Frihetstankarna förbenades och skolastiken uppstod på nytt: såsom protestantisk teologi.

Om reformationens frihetsrörelse således i denna punkt på några få år mynnade ut i en våldsam reaktion, så fullföljde den däremot i en annan mera konsekvent renässansens program. Medeltidens helighetsfordran, dess strävan att åter-

vända till urkristendomen bryter med ny kraft fram hos Luther. Men mellan honom och medeltidens asketer låg dock renässansen med dess starka sensualism. Och av denna hade Luther lärt mycket. Hans nya etik är också en syntes av den medeltida kristendomens helighetsfordran och renässansens sensualism. Luther, en kraftig, lidelsefull och sinnlig natur, hade tydligen en stark känsla av de mänskliga drifternas överväldigande makt, och i hans skrifter förekomma mycket drastiska uttalanden härom — sorgfälligt utplockade av hans moderna katolska vedersakare —, men han hade också ärligt och med sin starka viljekraft sökt att bekämpa det upproriska köttet. Det hade icke lyckats — begärets omsättande i handling hade han väl kunnat hindra, men själva begäret hade han ej kunnat döva. Och så drog han djärvt sin slutsats: begäret är icke av ondo, det är av Gud inlagt i människonaturen, skall därför ej undertryckas, utan förvandlas till ett redskap i det evigas tjänst. Och här ryggade han icke tillbaka för några konsekvenser. Kyskheten var ett brott, och det var en plikt att tillfredsställa den sexuella driften och fortplanta släktet. Formen var äktenskapet, som härför stiftats av Gud, och dess syfte var släktets förökelse. Men detta mål kunde likafullt vinnas genom polygami som genom monogami. Luther drog sig knappt för denna konsekvens, och med sin starka bibeltro hänvisade han här till det gamla testamentets patriarker, som tagit sig flera hustrur. Däremot visar han sig alldeles oförstående för en känsla som det individuella tycket; driften kan tillfredsställas och släktet fortplantas med vem som helst, och kontrahenternas tycken spela här ingen roll. I den punkten hade han således så ensidigt ställt sig på renässanssensualismens ståndpunkt, att han alldeles underkänt dess individualism.

I denna våldsamma opposition mot den medeltida askesen drog han även den katolska kyrkan med sig. Officiellt fasthåller denna väl fortfarande den medeltida uppfattningen, men de heliga självplågarnes tid var faktiskt förbi med reformationen, och här hade Luther således segrat.

I ännu en tredje punkt har Luther haft en avgörande inverkan på eftervärlden. Mer än de flesta andra har han bidragit till att skapa en tysk nationalitet, och detta ehuru hans reformation faktiskt delade Tyskland i tvänne religiösa

läger. Medeltiden hade stått under den franska kulturens inflytande, renässansen under den italienskas. Fältropet för Luther liksom för Hutten var: frigörelse från Rom, och genom hela hans verksamhet går en varm underström av tysk folklighet. Han är tysk både i sina fel och sina förtjänster: i sin otymplighet, i sina plumpa, vulgära uttryck, i sin brist på klassisk skönhetskänsla, i sin från all skepsis fria tro, i sin hjärtegodhet, sin soliga borgerliga humor, sin sunda livsglädje, sin arbetskraft och sin böjelse att praktiskt ordna om samhället till ett gott, tyskt hushåll. Och hemligheten av hans framgång berodde till en stor del på denna tyska folklighet i hans väsen. Det är också denna, som präglar hans verksamhet som författare. Denna faller väl till större delen inom kyrkans historia, men berör ock litteraturens och vi skola därför med några ord angiva de viktigaste grupperna av hans arbeten.

Hans första stora bragd såsom skriftställare är hans tyska bibelöversättning. Dylika hade väl förekommit förut. Redan på 800-talet hade vissa partier blivit översatta, och på 1400-talet förelåg redan hela bibeln, översatt av olika tolkar, fullständigt på tyska. Den första upplagan trycktes 1466, och före 1522 hade man ej mindre än sjutton upplagor. Men alla voro från Vulgata. Luthers översättning av Nya Testamentet är den första, som verkställdes från Erasmus' grekiska text. Den fullbordades med en otrolig hastighet. Luther började den på Wartburg vid jultiden 1521, och i början av mars följande år var den färdig; tryckt var den redan i september. I nya upplagor förbättrades texten, och samtidigt grep han sig an med en tolkning från hebräiskan av det Gamla Testamentet, som fullständigt utkom 1534. Från språkligt håll har detta arbete prisats såsom ett stort mästerverk, vilket skapade ett enhetligt tyskt litteraturspråk. Härom kan främlingen naturligtvis ej döma. För honom är högtyskan estetiskt mycket litet tilltalande, och om det kanslispråk, som Luther lade till grund, erinras han ständigt genom den tunga, oöverskådliga satsbyggnaden. Men att ändra denna var måhända ej möjligt, och att Luther verkligen ägde ett ovanligt fint språköra, framgår av flera yttranden. Så skriver han om sin egen tolkning, att han ville tala som mor talade hemma i sitt hus och gemene man ute på torget. "Hell, Maria, *full* av nåd! När talar en tysk

så? Han tänker på ett fat, fullt med öl eller en pung, full med pengar. Därför har jag förtyskat det till: du holdselige. Och skulle jag hava tagit den bästa tyskan, så skulle jag hava skrivit: Gott grüsse dich, du liebe Maria, ty så mycket vill ängeln säga och så skulle han hava talat, om han velat hälsa henne på tyska, ty den, som kan tyska, vet väl, hur hjärtligt fint ord detta är: du liebe Maria. Der liebe Gott, der liebe Kaiser, der liebe Mann — jag vet inte, om man kan uttrycka det där ordet liebe så bra på latin eller andra språk, så att det så tränger in i hjärtat, som det gör i vårt språk."

Luther skapade ock den protestantiska psalmen. Religiösa sånger på modersmålet funnos väl före hans tid, men de hade ej den rätta klangen, och först Luther förstod att giva dem den förening av folkvisans enkla ton och församlingssångens upphöjda allvar, som tillhör detta diktslag. I de flesta fall äro hans psalmer förtyskade bearbetningar av Psaltaren, men han har ock använt de medeltida kyrkliga sångerna, både de latinska och de tyska. Särskilt ypperlig är hans berömda Ein fester Burg ist unser Gott, till vilken han även skall hava författat melodien och där hans egen världsåskådning fått en så storslagen utformning. Det är Dürers stick Ritter, Tod und Teufel i dikt, riddaren, som väpnad med trons vapen, oförskräckt rider fram genom den skog, där de onda makterna överallt lura kring honom. Det är protestantismens romantiska ideal, som här tagit form, den kristlige riddaren, som Spenser sedan mera konstnärligt, men ej så enkelt gripande och kraftigt skulle skildra i den engelska protestantismens epos, The fairy queen.

Även predikan fick genom Luther en ny gestalt, och här bröt han avgjort med medeltiden. Såsom vi minnas hade medeltidens predikan antingen varit en allegorisk utläggning av ett bibelspråk utan någon hänsyn till dess sammanhang med texten i övrigt, eller ock en samling roande profana anekdoter utan religiöst allvar. Luthers predikan var enkel och "evangelisk", en utläggning av satsen, sedd i dess sammanhang, närmast en bibelförklaring utan all spetsfundighet, och även om den protestantiska predikan sedan icke kunde hålla sig uppe på denna ståndpunkt, utan tog intryck både från barockens osmakligheter och den nya skolastikens lärdoms-

griller, hade man dock alltid i Luthers postillor en föryngringskälla, ur vilken man kunde dricka.

Men Luther var ock Tysklands store folkförfattare, som genom en nästan otalig mängd av ströskrifter förstod att vinna den allmänna meningen för sin sak. Hans första skrift var Sermon von Ablass und Gnade (1518), hans mest betydande An den christlichen Adel deutscher Nation (1520), där han först utförligt lade fram reformationens religiösa och nationella program. Av stor betydelse var ock den samma år utgivna De captivitate babylonica, där han på latin vände sig till det icke tysktalande Europa. Genom denna skrift spred sig reformationen vida över Tysklands gränser.

En dylik våldsam agitation hade nu möjliggjorts genom en bland mänsklighetens viktigaste upptäckter: boktryckerikonsten. Här är icke platsen att redogöra för dess historia, utan det är nog att endast erinra om några huvudpunkter. Efter flera förberedelser tryckte Gutenberg 1453—1455 sitt första stora arbete, Biblia latina vulgata eller den s. k. 42-radiga bibeln. Men på en otroligt kort tid spred sig den nya uppfinningen till hela Europa. År 1500 hade Italien omkring 600 tryckerier, Tyskland över 200, Frankrike nära 150 o. s. v. Men i de flesta fall trycktes blott latinska arbeten, de kyrkliga handböckerna, klassiska auktorer, medeltida skolastiska skrifter o. s. v. Någon folklig innebörd hade tryckpressen ännu icke, ehuru flera folkskrifter utgåvos, och i stort sett var det först Luther, som insåg dess stora demokratiska betydelse samt även förstod att begagna sig av den. Nu först, genom en tysk man, kom denna stora tyska uppfinning att göra sin revolutionerande insats i litteraturen. Efter denna tid börjar det litterära livet att slå med vida starkare pulsar än förut, en ny, vida större publik skapas och litteraturen tränger även djupare ned i samhället än förut. Förut, under medeltiden, hade litteraturen i stort sett varit muntlig, upplästs för ett auditorium; nu blir den till en väsentlig del skriftlig, läses av den enskilde, och blott dramat verkar ännu på det muntliga ordets väg.

DEN ENGELSKA HUMANISMEN

1400-talets italienska humanism hade ej lämnat England alldeles oberört. Flera engelsmän, tillhörande högadeln och den kyrkliga stormansklassen, företogo under denna tid resor till Italien, under vilka de förvärvade sig en viss humanistisk bildning. Men någon inverkan på engelskt åskådningssätt hade detta icke, och så snart dessa resande återvänt till sitt hemland, tyckas de hava blivit samma medeltidsmänniskor som förut. Ett genombrott skedde först, då några universitetsmän på 1480- och 1490-talen reste till Italien, där de utbildades till humanister och sedermera vid återkomsten började att för universitetens ungdom föredraga de nya åsikterna. Den, som här gick i spetsen, var en läkare Thomas Linacre, och kring honom samlade det sig ett humanistiskt kotteri, först i Oxford, sedan i London. De mest betydande medlemmarna av detta voro den ädle John Colet och den begåvade Thomas Morus, till vilka Erasmus också slöt sig under sina uppehåll i England.

Colet utövade icke någon egentlig författarverksamhet, men såsom teolog är han en föregångare till Erasmus och Luther, och i en predikan, som han höll redan 1512, påyrkar han en reformation av kyrkan i ord, som nästan erinra om Luther. Men sin egentliga betydelse har han såsom exeget. Han bröt nämligen avgjort med den skolastiska metoden, som tog varje bibelspråk för sig och i detta inlade en mångfald av olika betydelser, en bokstavlig, en allegorisk o. s. v. Det betydande, yttrade Colet till Erasmus, som då ännu ej frigjort sig från skolastiken, är icke att i ett bibelspråk spekulera ut många meningar, utan att där finna en enda: den, som är sann. Hans utläggning av Pauli epistlar var därför epokgörande. Han kastade här alldeles de många "meningarna" över bord för att påvisa en enda — Pauli egen. Och för att finna denna sökte

han tränga in i apostelens karaktär och även fatta det samhälle, till vilket han vände sig. Så gav han vid tolkningen av Romarbrevet en skildring av Rom på Pauli tid och gjorde denna på grundvalen av Suetonius. Detta var onekligen något nytt, humanismen, som nu grep över på ett av skolastikens forskningsfält, och här var det Colet, som visade först Erasmus och sedan indirekt Luther vägen.

Den litterärt mest betydande av dessa engelska humanister var Thomas Morus, vars 1516 utgivna latinska roman Utopia kan sägas innefatta den engelska humanismens program. Den berättelse, i vilken Morus inlagt sina idéer, är ganska enkel. I Antwerpen hade han träffat en resande Raphael Hythlodæus, som deltagit i Amerigo Vespuccis resa till Amerika, skilt sig från denne och sedan kommit till ett hittills okänt, underbart land Utopia (Ingenstädes), vars kultur och samfundsförhållanden därefter skildras. Det är den hellenistiska tidens utopiska författarskap, som här återupplivas. Som man kunnat vänta, är det Platons Staten och Kritias, som givit uppslaget, och Utopia är också, liksom den grekiske tänkarens idealstat, ett fullkomligt kommunistiskt inrättat samhälle. Men skildringen av detta kommunistiska samhällsskick är knappt huvudsaken, utan det bärande i boken är framför allt den renässanshumanitet, som här framträder. I motsats till i England, där straffen voro fullkomligt barbariska — enligt uppgift av en tysk resande avrättade man endast i London trehundra personer om året — voro de i Utopia ytterst milda. Att med döden straffa tjuvnad betyder, säger Morus, att sätta ett högre värde på en människas egendom än på hennes liv. I Utopia däremot kastades brottslingen ej ens i fängelse, utan sattes i stället till allmänt arbete, och därvid behandlades han milt samt straffades endast för lättja och försumlighet. Men viktigast var icke att straffa, utan att förekomma brottet, och medlet bestod i att förminska pauperismen. Vi skulle alla kunna vara rika och lyckliga, om vi ej kastade bort en stor del av vår nationalförmögenhet — först vår arbetskraft. Ty de flesta engelsmän gå nu sysslolösa utan att producera något, nämligen kvinnorna, vidare alla präster och munkar, så de flesta rika och deras otaliga betjäning samt slutligen tiggare och soldater. Jorden brukas endast till en obetydlig del, men lägges i stället om till jaktmarker, för vilkas skull bonden drives från sin gård.

När nu denne blivit berövad sin egendom, vad skall han då göra? Arbeta får han icke, och det återstår honom då blott att röva och stjäla. Men med vad rätt äger den rike detta kapital, som tvingar den fattige till att bliva tjuv? Är det ej ett orättvist samhälle, som skänker stora förläningar i land och penningar åt högadlige lättingar och smickrare, under det att arbetaren, jordbrukaren, smeden, snickaren, på vilkas arbete samhället dock vilar, lämnas utan all hjälp? Det enda botemedlet är också det av Platon föreslagna: att alla lika hava och njuta all egendom. Ett dylikt samhälle var Utopia, vars institutioner därefter vidlyftigt skildras. Där förrättades bl. a. det hårdare arbetet ej ständigt av samma personer, utan man växlade dem varje år. Likaså arbetade ingen hela dagen, utan en del därav var anslagen åt förädlande sysselsättningar, åhörandet av vetenskapliga föreläsningar o. d.

Mot krig och jakt är Morus naturligtvis en avsvuren fiende, håller starkt på kvinnans likställighet med mannen och vill giva döttrarna samma lärda uppfostran som sönerna — en åsikt, av vilken Morus i sitt eget hem gjorde allvar. Även i religiöst avseende var han mycket avancerad. Invånarne i Utopia kände ej till kristendomen, och likväl hade de nått den högsta religiösa kultur. Någon statsreligion fanns där icke, utan var och en hade frihet att tro, vad han ville, och det var strängeligen förbjudet att med våld söka påverka någons övertygelse. Vad för övrigt beträffar religionen i Utopia, så trodde de visaste på "en viss gudomlig makt, evig, ofattlig, vida över människoförståndets räckvidd, utbredd över och genomträngande universum".

Då reformationen sedan utbröt i England voro Linacre och Colet redan döda, men Morus, som trots sitt frisinne var en varmt religiös personlighet, uppträdde *mot* den nya rörelsen samt vägrade att avlägga den av Henrik VIII fordrade eden å successionsordningen, emedan han ej kunde, såsom där krävdes, erkänna konungen såsom den högsta auktoriteten även i kyrkliga frågor. I följd härav måste Morus frånträda sin plats som lordkansler samt fick slutligen 1535 bestiga schavotten. Den radikalaste av de engelska humanisterna blev således martyr för sin katolska tro.

Såsom en andlig frihetsrörelse hade humanismen i England därmed upphört att finnas till, och liksom i Tyskland

sjönk den ned till skolformalism. Men utan betydelse för den följande utvecklingen blev den dock icke, ty dels var det denna humanism, som låg bakom den Spenserska skolan, dels utvecklade de engelska skolmännen ett ganska betydande dramatiskt författarskap på latin, som icke blev utan all inverkan på storhetstidens engelska renässansdrama. På tal om detta få vi således tillfälle att återkomma till den engelska skolhumanismen.

HUMANISM OCH REFORMATION I FRANKRIKE

I Frankrike utvecklade sig humanismen långsammare än i Tyskland och hade till en början mindre betydelse för den allmänna kulturen. Den blev mera vetenskaplig, blev klassisk filologi, de äldre franska humanisterna intresserade sig mindre för de stora, allmänna frågorna och togo ej bestämt parti mot reformationen såsom de tyska. Någon motsats mellan humanism och reformation förekommer här icke, Calvin själv var från början humanist, och den franska protestantismen föll heller icke såsom den tyska tillbaka till medeltidens barbari.

I de flesta land röjer sig det gryende humanistiska intresset däri, att ett grekiskt språkstudium börjar. Den troligen förste, som i Frankrike givit undervisning i detta ämne, var en i Italien född grek, Gregorios Tiphernas, som omkring 1470 fick tillstånd att vid Paris universitet föreläsa grekiska. Om hans undervisning känner man just ingenting, men att den åtminstone burit någon frukt, synes framgå därav, att Reuchlin vid sitt första besök i Paris ett par år senare berättar sig hava tagit lektioner för Gregorios' lärjungar. Efter honom kom en annan grek dit, Hermonymus Spartanus, vars lärdom visserligen av Erasmus får ett ganska dåligt vitsord, men som i varje fall räknade samtidens tre främste humanister bland sina lärjungar: Reuchlin, Budæus och Erasmus själv. Av dessa var Budæus fransman och en verkligt betydande vetenskapsman, kanske den mest betydande filologen bland humanisterna. Men hans intressen voro så gott som uteslutande rent vetenskapliga. I en lärd avhandling, De asse, utredde han de romerska myntförhållandena, i sina Commentarii linguæ grecæ lade han grunden till den grekiska lexikografien och i sina anmärkningar till Pandekterna drog han även den romerska rätten in inom den klassiska filologien. Men någon stor kulturpersonlighet

var denne lärde forskare icke; av en nydanares egenskaper — säger en fransk historiker — "hade han vetandet och de allvarliga syftena, men icke talangen", och hans betydelse faller därför uteslutande inom vetenskapens område. Och detsamma kan i det hela sägas om hans efterföljare, den lärde boktryckaren och humanisten Robert Estienne (Stephanus), vars Thesaurus linguæ latinæ (1532) var ett för den latinska lexikografien epokgörande arbete. Robert Estienne, som tillhörde en berömd boktryckarfamilj, var en för både praktiska och vetenskapliga frågor intresserad man, som även energiskt anslöt sig till den reformerta rörelsen och bland annat utgav en berömd upplaga av Nya Testamentet utom en mängd förträffliga editioner av klassiska författare.

Reformationen i Frankrike var också ett barn av humanismen, och den, som där kan sägas hava givit signalen, var en humanist, Jacques Le Fèvre d'Etaples (Faber Stapulensis), född omkring 1455, död 1537. Efter att i Italien hava studerat under Johannes Argyropulos och blivit en driven grekisk filolog, återvände han till Frankrike, där han först kastade sig på Aristotelesstudier och gent emot den skolastiska uppfattningen av den grekiske tänkaren sökte uppvisa den verkliga innebörden av hans filosofi. Men ganska snart övergick han till exegetiken, och samtidigt med Erasmus' upplaga av Nya Testamentet publicerade han (1515) en edition av Pauli brev med såväl Vulgatas text som det grekiska originalet jämte kommentarer, och slutligen utgav han en fransk översättning av Nya Testamentet. Denna förklarades emellertid vara kättersk, och översättaren stämdes inför parlamentet. Le Fèvre måste nu fly från Paris till Strassburg, återkom likväl efter någon tid och fann en beskyddare först i Frans I och sedan i den för reformationen varmt intresserade Margareta av Navarra, vid vars hov han slutade sina dagar. Ehuru i många punkter Luther ganska nära, uppträdde han dock aldrig direkt mot den romerska kyrkan, men han var en bland dem, som kraftigast förberedde den avgörande brytning, som kort därefter skedde genom Calvin.

Jean Cauvin eller Calvin var nordfransman och föddes i Picardie 1509. Den utveckling, som han genomgick, var ganska olika mot Luthers. Men även förutsättningarna,

Frankrike var vid denna tid ett lyckligt och burget land, under det att Tyskland var utarmat, och själv behövde Calvin ej såsom gosse pröva på några ekonomiska svårigheter. Fadern var ämbetsman och skaffade sonen, då denne endast var några år gammal, en kyrklig sinekur. Meningen var, att sonen skulle bliva präst, men sedan slog fadern om och ville nu, att denne skulle utbilda sig till jurist. Vid blott fjorton års ålder kom Jean Calvin därför till universitetet i Paris, där humanismen just då hade sina första friska ungdomsdagar, och av denna rörelse greps även den unge studenten. Skolastiken fick aldrig någon betydelse för honom som för Luther, mystiken ännu mindre. Askesen hade aldrig lockat honom, och någon själskris som Luthers tyckes han aldrig hava genomgått, utan då han övergick till protestantismen, skedde det med fransmannens förståndsklarhet, nästan genom en logisk slutledning. Hans första arbete var rent humanistiskt, en kommentar till Senecas De clementia, som utkom 1532 och som så tillvida även är betecknande för hans läggning, att den visar oss, att den antika filosofi, som mest tilltalade honom, var den viljekraftiga stoicismen, ej den platonska mystiken. Då detta arbete utkom, var Calvin sedan länge bekant med de protestantiska idéerna, men en bestämd position intog han först året därpå, då universitetets nye rektor, läkaren Cop, höll ett inträdestal, som till en stor del utarbetats av Calvin på grundvalen av en predikan av Luther och av Erasmus' företal till Nya Testamentet. Talet väckte ett ofantligt uppseende, och Calvin måste fly från Paris. Och nu började han att utarbeta sin berömda Institutio christianæ religionis, vars första upplaga utkom i början av 1536 samt sedan omtryckes i ständigt omarbetade upplagor. Någon väsentlig skillnad mellan Luther och Calvin röjes icke i den första upplagan, men klyftan mellan dessa olika temperament blev med åren allt djupare, och till sist stodo de mot varandra såsom tvänne fientliga protestantiska kyrkofurstar. Att här utveckla de teologiska olikheterna är icke platsen; en dylik redogörelse tillhör kyrkohistorien, och här torde vara nog att påpeka en enda grundolikhet mellan de båda protestantiska huvudlärorna, vilken ytterst bottnar i Luthers och Calvins olika temperament.

Luther hade alldeles avgjort lagt huvudvikten på det Nya

Testamentet, särskilt på Paulus, Calvin lade den däremot på Gamla Testamentet. Luther hade betonat evangeliet; för Calvin var lagen det förnämsta, och hans Gud är framför allt vilja, under det att Luthers varit nåd och kärlek. Den församling, som Calvin med sin oerhörda energi skapade i Genève, har därför en slående frändskap med den, som Esra upprättade i Palestina, en religiös stat, där allt gick ut på ett noggrant uppfyllande av lagens föreskrifter, ur vilken alla gudlösa och orättfärdiga obarmhärtigt utstöttes, där ingen individuell frihet tolererades, och där den världsliga makten blott var till för att utföra de religiösa och moraliska uppgifter, som förelades densamma av ordets tjänare. Reaktionen mot det fria tänkandet var här således vida starkare än inom Luthers kyrka, och det första protestantiska kättarbålet tändes ock i Genève, där Servet 1553 brändes, sedan Calvin redan förut sökt få honom avrättad med den katolska inkvisitionens hjälp. Genom sitt kätteri hade Servet förbrutit sig mot Gud, och det var detta, som Calvin såsom Jahves redskap var skyldig att straffa. Tolkningen av Guds vilja var faktiskt reformatorns personliga privilegium. I bibeln låg all sanning, insikten om denna sanning tillkom kyrkan — däri var Calvin ense med Rom, och skillnaden var blott den, att Calvin ersatt en kyrka, som misstagit sig om denna sanning, med en, som ägde den hel och oförfalskad. Men ingalunda ville Calvin böja sig för något majoritetsbeslut inom den reformerta kyrkan; gick detta mot hans övertygelse, berodde det på en missuppfattning av bibeln, och till sist blev det således blott han, som satt inne med kunskapen om Guds vilja.

På samma sätt betonar Calvin visserligen mycket starkt den kristnes plikt att vara den borgerliga myndigheten undergiven; detta stämde ju fullkomligt med hans strängt lagiska synpunkt, med hans egen härskarvilja och med hans avsky för all anarki. Men hans efterföljare drogo snart ut konsekvenserna av hans ståndpunkt. Om den borgerliga myndigheten *icke* ville utföra Guds vilja, om den sökte undertrycka ordet? Vad var då att göra? Svaret var lätt funnet och hade redan givits av det Gamla Testamentet: den gudlöse konungen skulle avsättas och straffas såsom Guds fiende. Det var denna teori, som sedermera de engelska calvinisterna omsatte i handling, då de läto Karl I bestiga schavotten,

Liksom den tyska protestantismen inleder således också den franska den reaktion, som nu börjar. Men trots all intolerans kunde den franska calvinismen dock aldrig helt förneka sin utgångspunkt: humanismen, och den kunde heller aldrig helt kuva den franska skepticismen. Den franska hugenotten har något käckt och friskt över sig; vi tänka oss honom helst såsom krigare, såsom en kavaljer med en viss ridderlig romantik, alls icke såsom en tysk teologie professor. Och den franska humanismen sjönk ej såsom den tyska ned till ett själlöst grammatikplugg, utan stod hos de yngre ständigt i kontakt med de stora idéerna. Då vi under den nästa perioden, efter 1550, åter möta dessa bägge rörelser, humanism och reformation, så skola vi också finna, att båda — ofta kombinerade med varandra — fortfarande stå såsom verkliga kulturmakter och att reaktionen ingalunda lyckats binda den klara franska tanken.

Detta sammanhängde även med universitetslivets olika utveckling. De tyska universiteten blevo den nya protestantiska skolastikens härdar, men universitetet i Paris, som varit medeltidsskolastikens främsta borg, genomgick just under denna tid en föryngringsprocess. Såsom vi erinra oss, hade det gamla fria magisteruniversitetet så småningom förvandlats till en samling collegia, och mot medeltidens slut hade även dessa så förfallit, att blott några få funnos kvar. Det viktigaste var Collège de Sorbonne, som vid denna tid representerade medeltidsteologien. Men såsom en motvikt häremot upprättade Frans I 1530 ett nytt humanistiskt universitet, sedan kallat Collège de France, där visserligen till en början blott anställdes tre professorer, men dessa i de tre humanistiska ämnena latin, grekiska och hebräiska, och härmed hade den moderna bildningen dock fått en fast stödjepunkt. Inom kort kom Frankrike att återtaga den ledning inom den europeiska kulturutvecklingen, som det under 1400-talet måst överlämna till Italien.

DEN TYSKA HUMANISMEN EFTER REFORMATIONEN

Den ledande tyska humanisten efter reformationens utbrott var Melanchthon, men han var i främsta rummet teolog, och hans humanistiska intressen inriktades huvudsakligen på skolan. Dess organisation inom det protestantiska Tyskland bestämdes genom hans Sächsischer Schulplan. Genom denna blev undervisningen i skolorna onekligen högst betydligt förbättrad, lärjungarna fingo läsa de klassiska författarne, och deras latinitet blev renare. Men å andra sidan lades huvudvikten på de grammatiska reglerna, och lärjungarna blevo därför trots all latinläsning förunderligt litet förtrogna med den antika andan i de arbeten, de studerade. Detta röjer sig kanske tydligast i det sätt, på vilket ramismen här upptogs. Denna väsentligen humanistiska rörelse, till vilken vi i det följande skola återkomma, utvecklade sig nämligen i Tyskland till ett trångbröstat hat mot den antika hedendomen — närmast visserligen mot medeltidens och Melanchthons filosofiska auktoritet Aristoteles — och all vetenskap värdesattes endast efter dess betydelse för den protestantiska teologien. Denna efterblivna teologi blev både under 1500- och 1600-talet ett och allt i Tyskland, och i följd härav kom man här att stå alldeles främmande för de samtida kulturrörelserna, även om de tyska kyrkohistorikerna utvecklade ett visst kritiskt skarpsinne i sina undersökningar av den katolska dogmbyggnadens uppkomst.

Trots det att den latinska litteraturen i 1500-talets Tyskland är ganska rik, är den i följd härav alldeles andefattig, en skolövning, vars innehåll, där något dylikt finnes, endast är trivial pedagogik, en diktning utan skönhetssinne och utan formkänsla. De viktigaste alstren inom denna äro de latinska skoldramerna. Nytt var detta latinska drama icke, ty det hade ju, såsom vi minnas, skapats av den äldre humanismen. Men det utvecklade sig nu synnerligen rikt

och omhuldades särskilt av Melanchthon, som i sin saksiska skolplan uttryckligen anbefallde Plautus' och Terentius' komedier och även lät uppföra dem i den skola, han själv ledde. Detta latinska skoldrama företer även flera olika skiftningar, vilka äro av ett visst intresse.

De flesta ansluta sig, helt naturligt, till Terentius, men variera hans motiv i kristlig riktning. Ett dylikt drama är Acolastus (1529) av holländaren Guillelmus Gnapheus, som här tagit upp parabeln om den förlorade sonen, men lagt huvudvikten på en realistisk skildring av hjältens utsvävningar. Detta försök efterföljdes av flera, vilka särskilt tecknade det samtida studentlivet såsom Stymmelius i dennes mycket populära komedi Studentes (1529). Andra lånade däremot, såsom redan Reuchlin i Henno, ämnet från farslitteraturen såsom Schonæus i Vitulus och Macropedius i Aluta, där författaren med en kör avslutar var och en av de fem akterna. Mest omtyckta voro naturligtvis de rent bibliska ämnena såsom Judit, Susanna, Josef m. fl. Den, som här angav tonen, var skolmästaren Xystus Betulius (Sixt Birk), som författade flera dylika, bland dem en Susanna, som han förut skrivit på tyska, men sedan så fullständigt omarbetade på latin, att det kan anses såsom ett nytt stycke, och det är ganska lärorikt att jämföra de båda olika versionerna av samma ämne. Icke blott att Birk skriver vida bättre latin än tyska, utan hela uppfattningen är friare och mera konstnärlig i det latinska stycket. Man märker, att han i det ena fallet rör sig på ett område med gammal kultur, i det andra inom en trång, spetsborgerlig värld. Men i det hela skilja sig dessa latinska bibeldramer dock föga från de tyska och äro i själva verket blott protestantiska mysterier.

Mera "klassisk" var blott den på sin tid berömde humanisten Nicodemus Frischlin, men just hans dramer visa bäst, huru förvirrad den tyska uppfattningen av antiken var. Han anmärkte med en viss rätt, att Sophokles och Euripides lånat sina tragedier från Homeros, och nu ville han förfara på samma sätt, ehuru han valde Vergilius såsom källa. Men hans båda tragedier Venus och Dido äro helt enkelt plagiat, i vilka han omskrivit Vergilius' hexametrar till iamber — således närmast centoner i samma stil som de, i vilka den antika poesien slutat. För sina religiösa komedier valde han

Terentius till mönster, och i dramat Rebecka tog han i motsatsen mellan de bägge bröderna Isak och Ismael upp det gamla Adelphi-motivet. Hans originellaste uppslag var dock hans försök att återuppliva den aristophaneiska, fantastiska komedien. I denna stil skrev han tre lustspel: Priscianus vapulans, Phasma och Julius redivivus. Men ehuru på sin tid ganska uppmärksammade, hade de dock ej något inflytande på dramats utveckling och äro ej heller betydande; det första utbroderar blott det gamla humanistmotivet från Codrus och Epistolæ obscurorum virorum om kökslatinets löjlighet.

Någon ny insats gjorde 1500-talets tyska humanister efter reformationen således icke.

RENÄSSANSRÖRELSER PÅ MODERNT SPRÅK UTOM ITALIEN

FRANKRIKES LITTERATUR

FRANSKA RENÄSSANSRÖRELSER

Den franska renässansen före 1500-talets mitt skiljer sig starkt icke blott från den italienska, utan ock från den tyska, engelska och spanska. Under 1400-talet hade humanismen här ringa betydelse. Sedan framträda väl två stora humanister, Budæus och Rabelais, men även tiden 1500—1550 skiljer sig från högrenässansen i Italien. Där hade humanismen genomsyrat hela livet hos de bildade klasserna. I Frankrike däremot greps endast ett jämförelsevis begränsat fåtal av den nya rörelsen, och redan i början framträdde den franska litteraturen såsom i viss mån likaberättigad med den latinska; sin stora roman skriver Rabelais på franska, ej på latin. Men icke blott humanismen fick här en nationell skiftning utan ännu mera den rent franska litteraturen. Även om inflytelserna från den italienska diktningen voro ganska starka, så röja sig dessa först med 1500-talets början, och det är icke dessa impulser från Italien, som här först väcka det nya livet. Redan före denna tid kan man tala om en rent fransk renässans, som under 1400-talets senare hälft bryter sig mot den ännu starka medeltidsåskådningen. Den kan iakttagas icke blott inom litteraturen, utan ock inom den bildande konsten, som har ett nationellt franskt renässansdrag, redan innan italianismen under Frans I:s tid på sitt segertåg nått till Frankrike. Bröderna van Eyck — och både till språk och åskådningssätt voro de flandriska konstnärerna nordfransmän, liksom de ofta voro i de franska konungarnes och de burgundiska hertigarnes tjänst — bröderna van Eyck voro nästan på året samtidiga med Masaccio; den senares bilder i Brancacci-kapellet målades samma årtionde, 1420-talet, under vilket Ghentaltaret fullbordades, och den flandriska renässansen inom målarkonsten är således nästan årsbarn med den florentinska, ehuru bägge voro alldeles

oberoende av varandra. På samma sätt är det inom skulpturen. Claus Sluters arbeten i Dijon äro stor och fullödig renässans, ehuru utförda redan under 1300-talets sista år, således före Donatello. Men samma anda röjer sig ock inom arkitekturen, och man behöver blott betrakta ett palats som Jacques Cœurs i Bourges för att finna detta. Alla formelementen äro sengotiska, men den anda, som fyller det hela, är renässansens.

Denna anda slår oss ock till mötes i en hel följd av diktverk från 1400-talet. Men däremot torde man knappt hava rätt att spåra någon gryende, men förkvävd humanism i den ganska omfattande översättningslitteratur, som föreligger från slutet av 1300-talet och som tillkommit på initiativ av Johan den gode och Karl V, översättningar av Livius m. m. Dels äro de lika ofta från medeltida författare som från klassiska, aldrig från grekiskan, dels visa de snarare, att den publik, till vilken de vände sig, ej behärskade humanismens tungomål, utan behövde moderna översättningar. Först omkring 1500 bryter humanismen igenom.

VILLON

Men redan långt förut framträder inom den franska litteraturen en gestalt, som bär renässansens alla drag, ehuru han är alldeles oberörd av humanismen, en skald, fylld av det nya liv, som är det väsentliga för hela renässansen, fransman i varje tum av sitt väsen, obekant med Italiens diktkonst och rörande sig med den medeltida poesiens former, men likväl Frankrikes förste renässansskald. Det var François Villon, den urspårade studenten, inbrottstjuven och galgfågeln — i detta ords mest verbala betydelse.

Han var ett pariserbarn, och Seinestadens eldiga blod flöt ock i hans ådror. Om hans barndom känna vi föga. Sin mor har han tecknat i några rader av en överlägsen, gripande åskådlighet — en fattig, god, from och olärd kvinna av folket, vilken icke kan läsa i bok, men som andäktigt ser på de vackra målningarna i församlingskyrkan, paradiset med dess änglar, dess lutor och harpor, och helvetet, där de fördömda kokas — "det ena skänker mig fröjd och glädje, det andra skrämmer mig". Och hennes son skulle bli klerk.

En frände, Guillaume Villon, som var präst, tog hand om honom, lät honom bli student vid universitetet, och vid tjuguett års ålder hade han kommit så långt, att han då, 1452, promoverades till magister artium. På vanligt sätt skulle han nu, då han genomgått den lägsta fakulteten, förbereda sig för studier i den högre teologiska och under tiden giva undervisning åt yngre studenter. Och därmed började han också, men det var ett kritiskt år, då han avlade sin examen. Universitetet var halvt i upplösning, och mängden av urspårade studenter var större än vanligt — falskspelare och kroghjältar, tjuvar, falskmyntare o. s. v., och dessa hade tillsammans bildat ett slags brödraskap, la Coquille, som stod under sin egen konung och talade sin särskilda rotvälska. I denna krets blev den magre, svartmuskige och oförbränneligt glade François Villon snart en huvudfigur. De lärda studierna i Aristoteles utbyttes nu mot ett glatt liv på det latinska kvarterets många krogar — "Den schappande suggan", "Björnen", "Hjorten", "Tallkotten", "Papegojan" och vad de allt hette. Vart ha pengarna gått? frågar Villon sedan, och svaret är lätt: tout aux tavernes et aux filles. En natt bröt man ned krogskyltarna och ställde till ett bröllop mellan den schappande suggan och björnen, varvid hjorten uppträdde som präst. En annan natt rövade man ett stort block, le pet au diable, från sin plats, krönte det med blommor och kransar, och vid ljudet av flöjter och tamburiner dansade man sedan runt omkring monumentet. I en särskild, nu förlorad "roman" förhärligade Villon denna bragd, förmodligen en travesti på den äldre tidens romans bretons.

Allt detta var ju ganska oskyldigt, men tyvärr stannade det ej vid dessa förseelser. En junikväll 1455 kom Villon i gräl med en präst om en flicka och råkade att ge honom ett knivhugg i ljumsken, så att rivalen måste föras till sjukhuset, där han, såsom det heter i protokollet, "avled av brist på god vård eller av annan orsak". På den tiden fäste man sig dock mindre vid dylika smådråp, Villon rymde från staden på några månader, fick nåd och kunde i januari 1456 vända tillbaka till Paris. Hans umgänge vid denna tid var likväl icke det bäst valda: en "adelsman", Regnier de Montigny, som året därpå blev hängd såsom tjuv, studenten Colin des Cayeux, som några år senare drabbades av samma

öde, Gui Tabarie, magister artium och tjuv, Petit Jean, blott yrkestjuv, så en glad abbedissa, som var ute och svirade med la Coquille, vidare "tjocka Margot" och några andra damer av samma moral. För att få pengar gjorde sällskapet en natt inbrott i Collège de Navarre, lyckades där bemäktiga sig hela kassan, och för att undvika den parisiska rättvisan rymde Villon till Angers för att där göra ett nytt inbrott. Sedan följde ett tämligen växlande liv. 1457 finna vi honom vid den poetiske Charles d'Orléans' hov, men kort därefter i fängelse för någon nu okänd förbrytelse. Så råka vi honom på nytt 1461 — också då i ett fängelse, i staden Meun-sur-Loire. Men han hade tur, Ludvig XI gjorde sitt intåg i staden och gav honom nåd, så återvände han till Paris, kom där återigen i fängelse, denna gång för stöld, men lyckades bli fri, blev så inblandad i ett slagsmål, som slutade med en dolkstöt. Två av Villons kamrater blevo nu verkligen hängda, och själv dömdes han till samma straff. Det var med detta öde för ögonen, som han skrev sin Ballade des pendus, med dess hemska skildring av den parisiska avrättsplatsen vid Montfaucon. Han ser här, huru han hänger tillsammans med sina olycksbröder, en fem, sex stycken, hur regnet piskar och utlakar kropparna, hur solen torkar och svärtar dem, skator och korpar hacka ut ögonen och rycka dem i skägget samt huru vindstötarna svänga de multnande benranglen fram och tillbaka. Och han slutar, liksom han börjat, med en bön till alla dem, som icke hade allt för hårda hjärtan, att bedja till Gud för de olyckliga. Också de hade varit människor, även om de råkat ut för rättvisan, och "tous les hommes n'ont pas bon sens assez".

Men även denna gång hade han tur. Parlamentet förmildrade hans dom till tioårig landsflykt från Paris. Och därmed försvinner François Villon ur historien. Att han blivit någon ångrande syndare är icke troligt, och långt sannolikare att han slutat sitt oroliga liv i någon provinsstads galge eller fängelse.

Någon idealgestalt var Villon således icke. Men skald var han, ehuru han förefaller att hava varit alldeles ointresserad för sitt litterära rykte. Sina dikter skrev han nog blott för sig själv, i fängelset eller för det rucklande sällskapet på Tallkotten och Den schappande suggan, och de flesta hava helt visst gått förlorade; de tillhörde ju ej heller

den lärda, didaktiska eller allegoriska poesi, som då var på modet. De inskränkte sig också huvudsakligen till tre, Ballades des pendus, som han skrev i Paris troligen 1463, då han var dömd till hängning, ej såsom ofta uppgives 1455, då han rymde och ej satt fängslad, Le petit Testament, som skrevs innan han reste till Angers och som blott är ett utkast till hans förnämsta arbete, Le grand Testament, vilket han författade 1461, när han sluppit ut ur fängelset i Meun-sur-Loire, och vari han strödde in en mängd av sina äldre dikter. Versformen — en åttaradig strof med tre alternerande rim (ababbcbc) — var den då vanliga, och ej heller idéen, ett satiriskt testamente, var ny. Men ny var däremot andan i det hela. I stället för samtidens lärdom, dess torra didaktik och dess allegorier möta vi här en frisk och ursprunglig realism, den nya tidens verklighetssinne och dess individualism. Hela det brokiga, rörliga livet i det latinska kvarteret drager oss förbi såsom i ett stort karnevalståg, alla dessa urspårade studenter, tjuvar och källarnymfer, de små, slingrande gatorna, de många krogarna med deras bizarra skyltar, kollegier, kloster och kyrkogårdar — allt lever i denna egendomliga dikt.

Men den är samtidigt fylld av hans egen personlighet, av en subjektivism, som här kanske är starkare än hos någon av Italiens renässansskalder. Anslaget är dystert. Han har nu nått sitt trettionde år och har "druckit hela sin skam", har blivit icke helt dåre, men ej heller helt förståndig. Biskopen, som kastat honom i fängelse, har varit hård och grym, och ehuru det är människans plikt att bedja för sina fiender, har Villon dock litet svårt att få fram den bönen. Men däremot välsignar han Louis, "le bon roi de France", — Ludvig XI! — som givit honom lös. Livets hårda skola har nu i alla fall lärt honom mer än Aristoteles och Averroës, och han hoppas, att Gud, som tröstade lärjungarna i Emaus, också skall förlåta en syndare. Ty syndare är jag, det vet jag väl. Jag sörjer min ungdoms tid, då jag njutit mer än andra, till dess att åren nu smugit sig över mig, åren, som kommit ej till fots, men i sporrsträck. Ack, min Gud, om jag under min dåraktiga ungdom studerat, kunde jag nu haft ett hem och ett mjukt läger, men som ett elakt barn skydde jag skolan, och när jag skriver ned detta, fattas föga, att mitt hjärta brister. Och

var äro väl nu mina muntra vänner, som sjöngo och glammade? Somliga ha blivit döda och kalla, andra ha blivit stora herrar, några ha blivit munkar, andra äro tiggare, som endast bakom bagarns fönster kunna få se ett bröd. Och död är min fattige far, dö skall ock min mor, och dö skola alla, stora och små, vackra och fula. Alla skola de dö i smärta:

Och handen darrar, kind blir blek
Och näsan vrides, ådror sträckas,
Och buken svullnar, kropp blir vek
Och alla ledamöter knäckas.
Du kvinnokropp, som är så svag,
Du ljuva, kostbara och fina,
Skall dig ock drabba samma lag?
Ja, du skall lida samma pina.

Och så kastar han in en ballad "Des dames du temps jadis", om forntidens alla berömda skönheter, som försvunnit liksom fjolårets snö . . . Men icke blott på sagans hjältinnor tänker han, utan han ägnar också en dikt åt "la belle heaulmière", den vackra glädjeflickan, som blivit gammal och ful, gör så ännu andra digressioner och kommer slutligen fram till själva testamentet. Sin själ antvardar han åt Gud.

Item förordnar jag och giver
Till allas moder jord min kropp;
Ej masken fet av steken bliver,
Ty hungern ätit re'n den opp.

Till sin fosterfar, Guillaume Villon, som varit mera god mot honom än en moder, skänker han sin boksamling och romanen Le pet au diable, och modern, som han gjort så många sorger, får av honom en bön, som hon kan bedja till den heliga Jungfrun — en bland den franska litteraturens skönaste dikter, rörande och enkel som den stackars gamla kvinna, för vilken den skrivits. Men ögonblicket därpå är han inne i en ny stämning och gör nu sitt legat till älskarinnan, ma chère Rose. Henne ger han varken hjärta eller tro, ty hon bryr sig om ingendera, bara hon har pengar, men i stället skänker han också henne en ballad, vars hån och förbittring erinrar om Horatius' epoder. Därpå följa legat på legat till alla hans vänner och bekanta inom

krogarnes och jungfruhusens värld, hånande och gycklande, men ständigt mot en bakgrund av dödens hemskhet, och så slutar det hela med ett förordnande om hans egen likfärd. Han vill vila i beguinernas kyrka, och där skall man rita av hans bild i bläck, om det inte blir för dyrt. På stenen skall man med kol skriva: Här vilar en liten fattig student, som fordom hette François Villon. Stora klockan skulle ljuda vid likfärden och ringarne få fyra bullar, men om det ansåges för knussligt, så skulle de få ett halvt dussin, såsom de rika giva. Begravningsföljet skulle vara klätt i rött, ty han hade dött såsom en kärlekens martyr, om också blott i trasor. Men, heter det i diktens "envoy": innan han gav sig av från denna världen, så tömde han dock en flaska vin, rött som körsbär.

Medeltiden har många stora diktverk, men i dem alla döljer sig författaren bakom sitt arbete; endast hos den siste medeltidsskalden, hos Dante, träder en bestämd författarpersonlighet oss till mötes, och i denna punkt tillhör han ock renässansen. Men ännu starkare kommer denna subjektivism fram i Villons dikt, den handlar blott om honom själv, är helt färgad av hans personlighet, och ett så mångstämmigt uttryck åt ett mänskligt själsliv hade förut aldrig givits. Det hela är en symfoni av olika toner, som bryta sig och kämpa mot varandra, med våldsamma skärande dissonanser, med scherzo och marcia funebre kastade om varandra, stormande livsglädje, stilla vemod, våldsam ruelse och blasfemiskt hån, djup, religiös känsla och övermodigt trots — allt blandar sig i denna egendomliga dikt, som just i denna rika mångstämmighet är så äkta fransk. Det känsloliv, som framträder i den germanska dikten, är måhända djupare, men det är vida mindre nyanserat. Villon däremot är liksom rädd att helt gå upp i en enda stämning, han bevarar städse fransmannens förståndsklara skepticism, och hos honom bryter sig därför varje känslostämning i en mångfald av olika facetteringar.

I den lugubra undertonen erinrar Le grand Testament om medeltidens bizarra dödsdanser, och Gaston Paris har även påpekat en inspirationskälla: arkaderna till kyrkogården Des innocents, där parisaren och även Villon togo sina promenader förbi de vitnande ben och skallar, som lågo uppstaplade i nischerna, och förbi en Dance Macabre, som var målad på

väggen. Denna på samma gång djupa och förtroliga känsla för döden är ett genomgående drag hos medeltiden, och denna känsla har kanske aldrig fått ett så kraftigt uttryck som hos Villon. Men även här bryter den sig mot en annan, mot renässansens intensiva lust att leva. Allt skall skördas av förgängelsen — det är sant. Men det är dock ljuvt att se vinet gnistra i bägaren, höra tärningarnes rassel och famnas av kvinnor, och med glaset i hand med skämtet på sina läppar tar den förste franske renässansskalden farväl av sitt stormande, växlingsrika liv.

ANTOINE DE LA SALE OCH NOVELLEN

Villon är icke den ende representanten för 1400-talets renässans, och i ett förträffligt arbete har Werner Söderhjelm ur denna synpunkt analyserat århundradets franska novellitteratur. Det äldsta av de hithörande arbetena, Les quinze joies de mariage, hör dock endast delvis samman med novellen, utan är en satir mot kvinnorna; titeln utgör en skämtsam motsvarighet till ett bekant, även på svenska föreliggande diktverk om Jungfru Mariæ fröjder. En dylik kvinnosatir är ju i och för sig intet ovanligt; de hava funnits i alla tider, och särskilt under medeltiden slog denna kvinnosatir ut i sina rikaste blommor. Men under det att medeltidens kvinnosatir är grov och onyanserad, vänder sig mot en abstraktion, som piskas med teologisk fanatism, utgår författaren här icke från några abstrakta teorier, utan från verklighetsstudier. Huvudintresset knyter sig till psykologien, till en analys av olika individer, teorierna och predikartonen ha givit vika för skildringar av personer och situationer, som någon gång svälla ut till noveller. Man skulle närmast kunna jämföra Les quinze joies med Theophrastos' Kharakteres, om icke för oss svenskar en annan parallell låge närmare till hands — Strindbergs Giftas. Det är de olyckliga äktenskapen, som här tecknas i en följd av olika småtavlor, vilka måla icke blott 1400-talets liv, utan ock ge oss ett helt galleri av kvinnor, visserligen ej mera pietetsfullt tecknade än hos Strindberg, men skarpt, åskådligt och levande återgivna.

Dylika karaktärs- och situationsbilder utgöra en naturlig

förberedelse till romanen och novellen, och en sådan framträdde också omkring 1400-talets mitt med Antoine de La Sale, som också, ehuru på otillräckliga grunder, förmodats vara författare till Les quinze joies. Antoine de La Sale hade fört ett mycket rörligt liv, varit krigare, diplomat, ämbetsman, guvernör för unga furstesöner, hade vistats än i Frankrike, än i Bourgogne och än i Italien, med vars litteratur han också stiftat bekantskap. Det lider heller intet tvivel, att han läst både Boccaccios Decamerone och Poggios Facetiæ, och troligen ha dessa även givit honom väckelsen till hans eget författarskap, men å den andra sidan ej heller mer än väckelsen, ty något spår av imitation finnes icke i hans arbeten, som äro uttryck för en fullkomligt originell författarpersonlighet. De arbeten, som tilläggas honom, äro många, men de viktigaste äro romanen Petit Jean de Saintré och cykeln Cent nouvelles nouvelles. I det förra fallet är författarskapet fullt säkert, i det senare omtvistat. Söderhjelm är böjd att frånkänna honom det, under det att franska litteraturhistoriker i allmänhet anse Cent nouvelles nouvelles såsom hans arbete, och så vitt jag vågar döma äro deras skäl synnerligen starka. Arbetet tillkom i varje fall vid det burgundiska hovet, medan Antoine de La Sale vistades där, för övrigt samtidigt med Ludvig XI, vilken också på alldeles felaktiga grunder tillagts författarskapet. Det höga sällskapet, hertig Filip den gode, hans franske gäst och hovets herrar tyckte om mustiga anekdoter, och det är dessa, som författaren samlat till ett antal av hundra — efter det italienska mönstret i Cento novelle antiche och Decamerone. Det intressanta ligger naturligtvis ej i själva anekdoterna, som ju voro ett commune bonum både för medeltiden och renässansen, utan i berättarkonsten, som är författarens egen. Boccaccios berömda samling fanns visserligen förut översatt på franska — från latin — men från Decamerone har författaren ej lånat ett enda novellstoff, och han har ej heller sökt efterbilda Boccaccios utförda målningar av samtidens liv eller hans analys av de handlandes motiv. Mera ha Poggios Facetiæ betytt för honom, men å den andra sidan är han Poggio såsom konstnär betydligt överlägsen. Anekdoten sväller hos honom ofta ut till verklig novell, denna berättas med ett sant dramatiskt liv, med kvickhet och psykologisk observationsförmåga, med en fart i framställ-

ningen, som övergår Boccaccios, och med en frihet i uppfattningen, som återfinnes hos denne. Med Cent nouvelles nouvelles börjar därför den rent franska novellitteraturen. Ett uppmärksamt studium — säger Söderhjelm — "skall visa, att det, som utgör hemligheten och styrkan i senare tiders franska novellkonst, hos Margareta av Navarra, lika mycket som hos La Fontaine, i det adertonde århundradets conte lika mycket som i Guy de Maupassants noveller, redan i överraskande högt mått är för handen hos denne fjortonhundratalsförfattare".

Vida högre står dock det arbete, som obestridligen är av de La Sale, romanen Petit Jean de Saintré, ett högst betydande konstverk och, egendomligt nog, utan några egentliga förberedelser. Författaren har med all sannolikhet ej känt till Boccaccios romaner, ehuru hans arbete till tendensen har en viss likhet med Filostrato, och till prosaomskrivningarna av medeltidens riddardikter står författaren ej heller i något beroende. Största likheten företer Petit Jean de Saintré onekligen med Boccaccios bättre och utförligare noveller, men dessa ha här utvecklats till verklig roman. Då man först läser boken, förefalla dess båda avdelningar ej hänga mera ihop än de båda av olika författare skrivna delarna av Roman de la Rose. Den första delen genomandas av chevaleriets hela idealitet. Den lille Jean de Saintré är page vid hovet, en vacker, blyg, snäll och litet tafatt gosse. En av hovets damer, en ung änka, kastar sina blickar på honom, en dam, som smått erinrar om Donna Julia i Byrons Don Juan, och med en känsla av till hälften kärlek, till hälften moderlighet bemäktigar hon sig den lille Jeans hjärta. Dessa scener äro skildrade med en överlägsen psykologisk finhet och charme. Pagen blir den vackra damens älskare, men deras kärlek inskränker sig till några kyssar, till några hemliga möten och kanske i främsta rummet till det ljuva medvetandet av en böjelse, som ingen anar. Men under tiden uppfostras den lille Jean till en fulländad riddare, icke blott tapper och hövisk i hela sitt yttre skick, typen för 1400-talets "gentleman", utan ock en idealist, som bibehållit den lille pagens rena hjärta och oskuld. "La dame des belles Cousines" hade således alla skäl att vara stolt över sin skyddsling. Men så utvecklar sig romanen plötsligt i en annan riktning. Jean begiver sig tillsammans med

några kamrater för en längre tid bort till ett främmande hov, den unga änkan är otröstlig och drar sig undan till ett lantgods. Men i närheten ligger ett kloster, där en ung, ytterst kraftfull och ganska vacker abbot residerar. Vid ett besök i klostret stanna den unga änkan och hennes damer kvar i klostret, den levnadsglade abboten bjuder dem på en ståtlig middag i refektoriet, och den otröstliga änkan gör till sist samma fall som före henne matronan i Ephesus. Hon blir nu abbotens älskarinna, och den ideala erotiken efterträdes av en realistisk — också denna skildrad med en överlägsen kraft och humor. Emellertid vänder Jean de Saintré tillbaka från sin riddarfärd, träffar sitt hjärtas dam, medan hon är på jakt med sin abbot, och av hennes sårande likgiltighet anar han förhållandet. Abboten, som först känner sig litet brydd, återvinner snart sin oförsynthet, och ej nöjd med att hava besegrat den ståtlige riddaren i kärlek, vill han ock inför damen visa sin överlägsenhet i kroppskrafter samt föreslår Jean en brottning. Denna scen, där abboten kastar av sig munkkåpan och inför damerna visar sina muskulösa, ludna ben, är rent överlägsen. Och han har tur. I brottning är Jean icke övad och blir besegrad. Men han beslutar att hämnas, låtsar om ingenting, utan inbjuder både damen och hennes älskare till en middag. Och vid denna upptages striden på nytt, men denna gång i rustning och med ridderliga vapen. Nu lider abboten ett ömkligt nederlag, och med några föraktliga ord till den trolösa kvinnan, som föredragit en smutsig munk framför en ädel riddare, skiljes Jean från sin uppfostrarinna.

Människoskildringen är här gjord med en överlägsen konst, särskilt de båda kontrasterna, den unge idealisten och hans naturalistiske rival, men även av den kvinnliga hjältinnan, vars sensualism under den första tiden hålles i tygeln av det tjusande i denna lek med ett barn, men sedan bryter fram med dess större kraft, då den icke längre har någon motvikt i Jeans romantiska idealism. Vid sidan av dessa karaktärer förefalla Boccaccios grova och onyanserade, och såsom psykolog har nog ingen av renässansens författare gått över den först på sista tiden till sin betydelse rätt uppskattade Antoine de La Sale.

Mindre framstående är den andra romanen, Jean de Paris, skriven vid 1400-talets slut av en till namnet okänd för-

fattare. Innehållet är enkelt, och romanen skildrar, huru en fransk konung, förklädd till köpman, friar till en spansk prinsessa och vinner hennes hand, ehuru hon just då skall gifta sig med konungen av England. I sitt nationella skryt är den litet naiv och verkar mera såsom en saga, men författarens förmåga att berätta och arrangera effekterna står onekligen mycket högt, och i varje fall rör han sig på fullkomligt fransk grund. Den italienska prosaberättelsen har icke utövat något inflytande på varken honom eller på 1400-talets franska novellister. Den italienska kulturvågen kommer först med det nästa århundradet, och redan dessförinnan hade humanismen nått Frankrike.

RABELAIS

Den förste humanist, som har betydelse för den rent franska litteraturen, är François Rabelais. Tyvärr känner man ganska litet om hans tidigare liv. Han föddes i Touraine, troligen 1494, såsom yngste son till en jurist. Redan som gosse blev han novis i ett franciskanerkloster, och det är således tydligt, att han själv icke valt denna levnadsbana, för vilken han så föga passade; förmodligen voro familjens skäl av ekonomisk natur. I varje fall var det hos tiggarmunkarne han började sina studier, som han synes hava drivit med en oerhörd energi. Detta intresse förmådde honom ock att 1524 begära tillstånd att övergå från den illitterata franciskanerorden till de mera vetenskapligt bildade benediktinerna. Detta bifölls, och samtidigt tyckes han hava erhållit en ganska stor frihet från ordenstvånget, så att han nu kunde betrakta sig såsom en fri vetenskapsman; efter någon tid avlade han t. o. m. munkdräkten. Hans studier voro synnerligen omfattande och sträckte sig icke blott till den klassiska filologien, till grekiska och hebräiska, utan ock till naturvetenskaperna. Och i den punkten var Rabelais en av humanismens föregångsmän. De italienska humanisterna hade, i stort sett, blott varit filologer, likaså de tyska, franska och engelska; de hade därjämte intresserat sig för de sociala frågorna, men de hade icke sökt att utforska naturens liv. Den förste, som i denna punkt utvidgat det humanistiska programmet, var Rabelais, den förste, som

verkligen insett experimentets betydelse, och 1530 finna vi honom såsom student vid den medicinska fakulteten i Montpellier; troligen hade han redan förut studerat i Paris och hade, då han kom till Montpellier, hunnit tämligen långt, ty i slutet av 1530 blev han bacchalaureatus, och följande år började han föreläsa över Hippokrates och Galenus. Kort därefter blev han emellertid anställd såsom läkare vid sjukhuset i Lyon, och där utförde han, 1537, en anatomisk sektion, som är en bland de första, som medicinens historia känner, i varje fall utförd kort innan Vesalius — den moderna anatomiens grundläggare — framträdde.

Att vidare följa hans ganska irrande liv skulle här leda till för stor vidlyftighet. Mer än de flesta andra hade Rabelais renässansens oroliga blod i sina ådror och kunde ej länge stanna på en plats eller vid en sysselsättning. Såsom läkare hos kardinal du Bellay följde han denne 1534 till Rom, där han fördjupade sig i den eviga stadens topografi och arkeologi, och dit han sedan ock ett par gånger vände åter, kom från Rom tillbaka till Frankrike, där han 1537 promoverades till medicine doktor i Montpellier, råkade 1546 ut för åtskilligt obehag i följd av sina sympatier för reformationen och måste då fly till Metz, lyckades emellertid rehabilitera sig och fick t. o. m. 1551 ett pastorat i Meudon, som han dock ej själv skötte och som han för övrigt kort därefter avsade sig. Samma år, 1553, slutade han i Paris sitt oroliga liv, och den senare traditionen visste att berätta, att hans sista ord varit: Je vais trouver un grand peut-être. Anekdoten är kanske icke sann, men orden passa dock förträffligt för den man, som först insett experimentets och erfarenhetens betydelse.

Såsom författare framträdde Rabelais 1532 under sitt uppehåll i Lyon. Hos den lärde boktryckaren Gryphius utgav han då en följd av medicinska och humanistiska arbeten på latin, men samtidigt kom han i beröring med en annan boktryckare i staden, som utövade en helt annan förlagsaffär än Gryphius. Genom kringvandrande bokförare lät denne på marknaderna i Dauphiné sälja folkskrifter av olika slag, almanackor, spådomar, riddarromaner m. m., och antagligen vände han sig till Rabelais samt bad honom hjälpa till vid redaktionen av dessa. Rabelais, som säkerligen ej hade något överflöd på pengar, tyckes icke hava

gjort några svårigheter, och så började samarbetet mellan bägge. Men även här upprepades den gamla historien om Saul, som gick ut att söka en åsninna och fann ett konungarike.

Såsom vi minnas hade man redan tidigt börjat omskriva Artus-romanerna på prosa, sedan också chansons de geste. I slutet av 1400- och början av 1500-talet hade dessa prosa-romaner blivit en ytterst populär folkläsning, och i sin Histoire des livres populaires har Nisard upptagit bortåt ett hundratal dylika, som tryckts under denna tid — naturligtvis ytterligt förgrovade bearbetningar av de ursprungliga romanerna, uppfyllda av äventyr, som stundom övergingo i ren burlesk, och även folkliga nydiktningar i samma stil. Bland dessa var en roman, som utkom 1532 under titel: Les grandes et inestimables chroniques du grand et enorme geant Gargantua, vars innehåll är ännu mera burleskt än Morgante maggiore. "Alla goda riddare och ädlingar, — så börjar denna roman — Ni böra veta, att på den gode konung Artus' tid fanns det en stor filosof vid namn Merlin, vilken mer än någon annan i hela världen var förfaren i svartkonst, men aldrig upphörde att hjälpa ridderskapet, varför han ock genom sina gärningar förtjänade namnet svartkonstnärernas furste. Sagde Merlin gjorde så stora under, att de förefalla otroliga för andra än dem, som sett dem." Bland annat förfärdigade han ett stort fartyg, som kunde gå på land lika väl som på sjön, och så yppade han för konung Artus, att denne skulle råka i stor fara för sina fiender. För att förebygga denna drog Merlin sig tillbaka till ett högt berg i orienten, dit han förde en kruka med Lancelots blod, som denne förlorat i sina många strider, samt den fagra drottning Genevièves avklippta naglar, som vägde vid pass fem pund. Av dessa ingredienser och tvänne valfiskskelett skapar han ett jättepar, Grangousier och Galemelle, som genast kopulera sig och få en son Gargantua. På ett av Merlin skapat jättesto begiva de sig efter någon tid till Artus' hov, men när de passera Champagnes skogar, ansättes stoet av flugor och börjar därför att vifta med svansen med den kraftiga effekten, att ekskogarna ryckas upp med rötterna. Efter föräldrarnes död beger sig Gargantua till Paris, där han lägger sig till med klockorna i Notre-Dame, vilka han fäster som bjällror på sitt sto. Och i samma stil fortsätta hans äventyr ända till

slutet: "Och så levde Gargantua i konung Artus' tjänst under jämt tvåhundra år, tre månader och fyra dagar, men sedan blev han av Gain och Melusina bortförd till féernas rike tillsammans med många andra, som ännu äro där."

Detta var således ett rent "skillingtryck" och slog även ogement an; på mindre än två år utkommo tre upplagor. Men i den tredje av dessa berättar utgivaren, att han nu skrivit och tryckt en fortsättning om Gargantuas son Pantagruel; denna fortsättning hade även utkommit redan 1532 med författarens namn i anagram: Alcofrybas Nasier. Dess popularitet blev ännu större än Gargantuas; på ett år trycktes två upplagor i Lyon, tre i Paris och en i Poitiers.

Om Chroniques du Gargantua skall anses såsom Rabelais' arbete, har på sista tiden blivit en omtvistad fråga. Att han betraktat sig såsom utgivare, synes åtminstone mig säkert, likaså att vi här endast hava en naiv folkskrift från medeltiden. Men i vad mån Rabelais på enstaka ställen stuvat om denna, torde vara omöjligt att nu avgöra. Den siste Rabelais-utgivaren, Lefranc, vill, troligen med rätta, inskränka hans befattning med krönikan till korrekturläsarens. I varje fall är det tydligt, att dessa orimligheter och denna burleska fantasi börjat roa honom, och så beslöt han sig för att skriva en fortsättning i samma ton — dylika fortsättningar, behandlande faderns eller sonens bragder, voro ju vanliga inom riddarromanen. På detta sätt tillkom Pantagruel, som helt igenom är Rabelais' verk. Men när han fulländat detta, fann han med skäl, att det enkla skillingtrycket var en väl klen inledning till den nya romanen, och så författade han en alldeles ny Gargantuaroman, som 1534[1] utkom under titeln La vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel. I denna serie blev nu Pantagruel den andra delen. En tredje utkom 1546 och en fjärde 1552. En femte trycktes 1564, efter Rabelais' död, men i vad mån den härrör från denne, är omtvistat; troligen har en annan här omstuvat hans manuskript. För fullständighetens skull kan slutligen nämnas, att Rabelais utgav också några almanackor, och även här gick han över i samma drift med de ursprungliga originalen, som

[1] Det enda kända exemplaret av denna upplaga saknar titelblad, men årtalet torde vara säkert. Den första daterade upplagan, som förut ansågs som den äldsta, är av 1535.

han gjort i sina romaner. Men huvudvikten i hans författarskap måste givetvis läggas på hans Pantagruel, den franska renässansens klassiska mästerverk.

Då man först börjar läsa denna roman, förefaller den blott såsom ett uppsluppet, ytterst grovkornigt bouffoneri. Och möjligen hade Rabelais, när han satte pennan till papperet, icke något annat syfte med sin bok. Han hade då huvudet fullt av alla tokerierna i den folkbok han givit ut, och möjligen ville han blott giva sitt skämtlynne fria tyglar och ljuga på i samma tonart. Så mycket är i varje fall säkert — yttrar han i företalet — "att jag, då jag författade dessa nya och glada krönikor, icke tänkte på sådana djupsinnigheter mera än I, som kanske drucko liksom jag. Ty på författandet av denna mästerliga bok har jag ej förlorat eller använt annan tid än den, som jag bestämt åt min kropps förfriskande, det vill säga medan jag åt och drack. Men det är också den bästa tiden för att behandla dessa höga ämnen och djupa vetenskaper." Pantagruel ger oss också blott en sida av Rabelais' väsen. Rabelais är framför allt en betydande vetenskapsman, sin tids troligen främste franske läkare, och hans intressen voro i första rummet vetenskapliga. Men när han slutat dagens arbete, älskade han att slå sig lös, att skämta med sina vänner, berätta historier, som icke voro allt för pryda, skratta och prata. Och det är denna sida, som kommer fram i Pantagruel. Men icke heller här kan han helt förneka den lärde, allvarlige humanisten, och även i skämtet spelar hans verkliga livsåskådning in. I det nyss citerade företalet ger han också en antydan om, att *bara* bouffoneri var det hela icke. Har ni sett — skriver han — en hund, som fått tag i ett köttben? Hunden är, såsom Platon säger, det mest filosofiska djur i världen. Om ni sett det, har ni också lagt märke till, med vilken andakt han behandlar benet, och vad gott väntar han sig? Intet annat än en smula märg. "Tagen nu hunden till exempel. Liksom den bören I med klokhet uppsnusa, utlukta och uppskatta dessa mustiga och vackra böcker; det gäller för er först att vara snabba i loppet och därefter djärva till att gripa rovet. Vidare att genom omsorgsfullt läsande och ideligt övervägande krossa benet och utsuga den närande märgen".

Samtiden såg i varje fall ej i Rabelais den glade gyck-

laren, utan framför allt vetenskapsmannen och den lärde forskaren, och även bokens yttre öden visa, att den uppfattats såsom något vida mer än ett skämt. Ehuru han utverkat sig konungens privilegium på att utgiva den tredje delen, blevo så väl denna som den andra och fjärde högtidligen fördömda av teologerna i Sorbonne, 1549 riktade en fanatisk munk en smädeskrift mot honom, Theotimus sive de tollendis et expungendis malis libris, och året därpå anfölls han från den andra sidan, av Calvin, i pamfletten De scandalis. Samtiden misstog sig således ej om den allvarliga innebörden av Rabelais' muntra krönikor. Och dock torde man göra orätt, om man för detta allvar glömmer det strålande goda lynnet, som likväl är det väsentliga. Såsom motto på sin bok har han

> Mieux est de ris que de larmes excripre,
> Pour ce que rire est le propre de l'homme.

Och i boken ger han också hela sin personlighet, denna egendomliga förening av överdådig uppsluppenhet och vetenskaplig hänförelse, av strålande, sund livsglädje och ädelt allvar. Bokens avslutning är i detta fall karaktäristisk för det hela. Hela sällskapet har vallfärdat till "den gudomliga flaskans orakel" för att där få lära livets hemlighet, och från heliga flaskan hör man då ordet: *Trinck.* Trinck, förklaras det, är ett universalord, som förstås av alla nationer och det betyder: drick. Icke att skratta, men att dricka är människans särmärke, icke att bara dricka i och för sig, ty det kan djuren också, men dricka med eftertanke ett gott och kyligt vin. Av vinet blir människan en gud. Men "den heliga flaskan" rymmer ej blott den bacchiska saften, utan ock en dryck, som flödat ur den indiska vishetens brunn. Hemligheten är således: drick och var glad, men drick också att släcka människans eviga kunskapstörst. Allez, amis, en gaité d'esprit — med dessa ord avskedar oraklets prästinna pilgrimerna.

Det är denna livsåskådning, som med överdådig humor framlägges i boken. Den börjar med en skildring av Gargantuas födelse — en skildring, som verkar såsom en av Jordaens' tavlor, plumpt naturalistisk, bizarr, trots sin överdrift verklighetstrogen, en bild från Rabelais' glada, lyckliga och rika Frankrike med dess skinkor och korvar, dess

"tripe" och dess härliga vin, och såsom man nu funnit, har man här en målning av Rabelais' egen hembygd, Chinon i Touraine. Men snart märker man, att den tokrolige berättaren icke blott kan skratta, utan att han ock kan giva sina satiriska slängar först åt medeltidsskolasterna i Sorbonne, som också ständigt förföljde honom med sitt hat. En dylik satir hade ju ock förekommit i Tyskland, men hos Rabelais har den en något annan nyans. Den tyska satiren hade varit mera skolmästaraktig och särskilt fäst sig vid skolasternas barbariska kökslatin. Med denna gycklar också Rabelais, men han lägger huvudvikten på deras världsåskådning i allmänhet. Sorbonnisterna och mäster Janotus råka i gräl om ett par byxor, "saken kom inför domstol, och det är den ännu. Sorbonnisterna gjorde ett högtidligt löfte att icke tvätta sig, mäster Janotus och hans anhängare att icke snyta sig, förrän dom fallit i målet. På grund av dessa löften hava de förblivit smutsiga och osnutna intill denna dag." Särskilt vänder sig satiren mot den skolastiska uppfostringsmetoden, som skildras med en dråplig humor, och mot denna sätter Rabelais upp humanismens pedagogik. Det, som utmärker denna, är dess oerhörda allsidighet. Gargantua, på vilken den först prövas, övas icke blott i alla möjliga kroppsliga idrotter och i alla vetenskaper, i klassisk filologi och naturvetenskap, utan ock i sällskapsskick, och hela denna undervisning sker nästan genom en lek, genom samtal och observationer, icke genom stryk och plugg såsom i den medeltida skolan. Vår tid kan visserligen betvivla, att resultatet i verkligheten skulle hava utfallit så lyckligt som i Rabelais' roman, men man måste beundra renässansens lågande entusiasm för ett universellt vetande, som icke längre kände några gränser och som då, under vetenskapernas barndom, ännu i viss grad var möjligt. Vi minnas Huttens ord, att det var ljuvt att leva i en tid, då andarna vaknade, och samma gossegläde kommer ock fram i det hänförande brev, som den gamle Gargantua skriver till sin son, vilken skickats till Paris att studera. På min tid, säger han, var det icke så lätt som nu. "Tiden var ännu mörk och oupplyst, och man spårade ännu den olyckliga verkan av goterna, vilka hade förstört allt högre vetande. Men genom Guds godhet har under min livstid upplysning och anseende återgivits åt

vetenskaperna, och de hava så gått framåt, att jag numera endast med svårighet skulle upptagas i första klassen bland småbytingarna, jag, som dock i min mannaålder, icke med orätt, ansågs för min tids lärdaste man. Alla vetenskaper äro nu återupplivade och alla språken studeras ånyo, grekiskan, utan vilken det är en skam, att en man kallar sig lärd, hebräiskan, kaldäiskan, latinet. Nu begagnar man tryckta böcker, högst eleganta och korrekta, tack vare den uppfinning, som gjorts under min livstid genom gudomlig ingivelse." Och så sväller det hela ut nästan i en hymn till humanismens "nya liv".

I denna bergfasta tro på vetandets makt erinrar Rabelais om 1700-talet, och utan tvivel sammanhänger denna entusiasm för "upplysningen" med fransmannens rationalism. Både Rabelais och Voltaire voro ända igenom fransmän, och i upplysningstidevarvet återuppstår Rabelais' århundrade.

Klarast röjer sig denna renässansens världsåskådning i det berömda kapitel, som ägnats åt klostret Thélème. Den klosterregel, som Gargantua här uppställer, är nog tillkommen icke blott i motsats till den munkdisciplin, som så länge pinat Rabelais själv, utan ock till Platons republik och Thomas Morus' Utopia, där det rådde ett socialistiskt tvång. Här skulle allt vara frihet. Först och främst skulle klostret icke hava någon mur, ty där murar funnos, där fanns också missnöje. I motsats till alla andra kloster, där allt var reglerat efter klockslaget, skulle här varken finnas klockor eller solvisare, ty vad gott kommer väl av att räkna timmarna? Och den största narraktighet i världen är att inrätta sig efter klockringning i stället för att följa det sunda förnuftet. Då eljest blott gamla och fula kvinnor blevo nunnor, enfaldiga och lata män munkar, så skulle det i Thélèmeklostret blott få finnas vackra, välväxta och begåvade män och kvinnor. "Item, som det icke är tillåtet för män att inträda i nunnekloster, om icke i smyg och hemlighet, så fastställdes det, att där aldrig skulle finnas kvinnor, utan att där tillika fanns män, och aldrig män, utan att där fanns kvinnor." Fritt och obehindrat skulle de få lämna klostret, när de så funno för gott, och i motsats till de tre klosterlöftena om kyskhet, fattigdom och lydnad, bestämdes, att man här skulle leva gift, i rikedom och frihet. "Hela deras liv var ordnat icke efter lagar,

statuter och regler, men efter deras egen fria vilja och fria skön. De stego upp, när de behagade; de drucko, åto, arbetade, sovo, när de så önskade. Deras klosterregel bestod endast av följande föreskrift: Gör vad du vill. Ty fria, välborna, bildade människor, tillhörande samhällets bästa kretsar, hava av naturen en instinkt och en sporre, som alltid driver dem till dygdiga handlingar och håller dem borta från lasten, och vilken de kalla hederskänsla. Men om samma människor genom skändligt tvång och underkastelse nedtryckas och kuvas, så vändes den ädla drift, på grund av vilken de öppet strävat mot dygden, i ett brinnande begär att avkasta detta träldomens ok. Ty vi lockas alltid av det förbjudna, och vi åtrå det, som är oss nekat".

Redan denna klosterregel röjer, att Rabelais icke var någon rättrogen katolik och att han gjort klokt i att avlägga munkkåpan. Lika kraftigt som Luther förfäktar han naturdriftens berättigande, askesen har i honom en svuren fiende, han förkastar klosterväsendet och celibatet, gycklar med avlatshandel och pilgrimsfärder, och det var därför ganska naturligt, att han skulle känna sig dragen till den nya lära, som nu börjat predikas. Men det var också naturligt, att Pantagruels levnadsglade författare skulle stötas bort från den hårde, dystre Calvin och dennes järnregemente. Båda råkade också snart i strid med varandra, och Rabelais återvände, till det yttre, till den katolska kyrkan, vars polis var mindre uppmärksam och mindre bråkig. Ty för Rabelais var dock vetenskapen och tankefriheten det väsentliga. Själv erkände han sig vara en lärjunge till Erasmus, och liksom denne var han en fiende till ett trångbröstat bekännelsetvång och till den nya skolastiska teologi, som hotade att växa upp. Man har kallat Rabelais deist, måhända med rätta. Hos en burlesk författare som han kan man naturligtvis ej vänta att finna några utbrott av en varmare religiös känsla, och Rabelais yttrar sig ofta något vanvördigt om le bon Dieu, som skapat de goda salladerna, de feta karparna, braxarna och gäddorna, men stundom ljuder det mitt bland det ystra skämtet en annan ton, och t. o. m. en så djupt religiös tänkare som Pascal har, såsom man påpekat, lånat sin definition på oändligheten från Pantagruels författare, för vilken den Högste framträdde "såsom en oändlig, intellektuell cirkel, vars centrum är på varje punkt i universum,

men vars omkrets är ingenstädes". Samma humanitetsreligion röjer sig, praktiskt, ock i hans avsky för kriget, och så antikbeundrare han eljes är, står han i denna punkt på evangeliets grund.

"Märgen" i Pantagruel — för att fasthålla företalets bild — var således det djupaste allvar, en genomarbetad livsfilosofi. Men denna stod i den skarpaste motsats till medeltidens världshat, var ett livsglädjens evangelium, och ett uttryck för detta är den gestalt, som är centralfiguren i Pantagruel och tydligen författarens älsklingsbarn: Panurge, en bland världslitteraturens främsta skapelser, odödlig liksom Falstaff, Don Quijote och Sancho Panza. Han var, säger Rabelais, "en aktningsvärd och hederlig karl, utom det att han var litet liderlig och av naturen behäftad med en egendomlig sjukdom, som man då för tiden kallade *brist på pängar* (intet lidande går upp mot det). Likväl hade han sextiotre olika sätt att skaffa sig sådana, av vilka det vanligaste och hederligaste bestod i att hemligen stjäla dem; dessutom var han, om någon i Paris, en storskojare, drinkare, gatstrykare och nattsvärmare, men för övrigt den präktigaste pojke i världen." Då Panurge introducerar sig för Pantagruels sällskap, är det med en samling de mest fruktansvärda lögner om de äventyr han upplevat, sedan få vi en förteckning på alla de knep han kan, så följa vi honom till kyrkorna, där han först köper avlat och sedan stjäl avlatskrämarnes kassa. Och hade han sextiotre olika sätt att skaffa sig pängar, så hade han tvåhundrafjorton att förstöra dem, och det får han tillfälle att visa, då han av Pantagruel upphöjes till ståthållare i Salmigondien. Inom fjorton dagar hade han förbrukat alla inkomsterna för tre år framåt. Så nedhögg han sina skogar och brände upp stammarna för att kunna sälja askan, och hushållade i allt övrigt på samma sätt. Då Pantagruel förebrådde honom detta och påpekade, att han, om han så fortsatte, aldrig kunde bliva rik, svarade han: "Rik, är det det, som ni vill? Leva glatt inför Gud och människor, det är min sak." — "Men när tänker du bli skuldfri?" — "Gud förskone mig från att bliva utan skulder", och så visar han upp, att hela världssystemet vilar på skuld. För sin del vill han visst icke bliva skuldfri. Så blir det fråga, om han skall gifta sig. Han vänder sig då till tre lärda doktorer, och nu följa långa och djupsin-

niga utredningar. Du begär ett råd av oss, säger den ena: "Känner du dig plågad i din kropp av köttets anfäktelse?" "Högeligen min fader, hoppas ni inte tar illa upp." — "Ingalunda. Men har Gud i denna strid förlänat dig återhållsamhetens särskilda nåd och gåva?" — "Nej, det har han visst inte." — "Gift dig då min vän, ty det är bättre att gifta sig än att brinna i åtråns eld." — "Det där kallar jag att tala som en galant karl, rätt fram utan alla krumbukter. Stor tack, vördade fader. Jag skall gifta mig, det är alldeles säkert, och snart skall det ske." Men skall hans hustru också förbliva honom trogen — det är den stora frågan, och efter den långa diskussionen förblir Panurge lika obeslutsam som före dess början.

Panurge är således minst av allt något sedligt mönster. Tvärtom har han de flesta laster, och värst av allt: han är hjärtinnerligen belåten med att äga dem och känner alls icke något behov av att bli en bättre människa. Och likväl är han älskad och omtyckt icke blott av Pantagruel och dennes sällskap, utan också av oss, även om vi icke kunna säga oss varför. Jag skall heller icke söka giva någon djupsinnig förklaring, men en sak vill jag dock påpeka: med alla sina fel är Panurge likväl en mycket god fransman, liksom Falstaff är en god engelsman. Mer än de flesta andra äger han en äkta esprit gaulois, han är Renard i en ny form, fableauernas glade, unge klerk, nära släkting till Pathelin, och framför allt: han är glädjen själv med förmåga att göra också andra glada. Det var detta, som Rabelais älskade hos honom. Själv var han ingen Panurge, hans temperament var vida rikare och bredare, men Panurge representerade dock en sida hos hans väsen, han trivdes gärna i hans sällskap, liksom prins Harry i Sir Johns, och det är därför som Rabelais förlåtit honom så oändligen mycket.

Rabelais' stora roman är således en bland den franska litteraturens originellaste skapelser, vilket icke hindrar, att han, liksom Shakspere och Molière, fått en mängd uppslag från olika håll. Framför allt har han fått dylika från Lukianos, som var en av humanisternas älsklingsförfattare, och särskilt känner man igen dennes Sanna Historier. Men även från Pulci har han rönt intryck och ännu mer från Theofilo Folengo, vilken skapat prototypen för Panurge. Men dessa lån beröra ej det väsentliga i denna diktskapelse.

Trots all burlesk är Pantagruel den kanske mest genomförda representanten för hela renässansrörelsen. Vi återfinna där dess hat mot allt pedanteri, dess hänförelse för vetenskaplig forskning och för tankens frihet. Men även formen är renässansens. Det som inom dikten hade utmärkt renässansen, hade framför allt varit dess individualism och dess strävan mot realism. Och häri når ingen upp till Rabelais. Inte ens Ariosto hade i Orlando furioso kunnat så allsidigt och så obesvärat få fram sin egen personlighet som Rabelais kunnat det i Pantagruel. Det är, som om han alls icke tänkte på läsaren, utan som om han satt med sitt bordsällskap, skrattade och pratade, tog sig en klunk och lät sina infall spela. Det hela verkar såsom en improvisation, personlig och individuell såsom en målares skiss. Och ingen av renässansens italienare har heller överträffat honom i sinne för verkligheten. Trots den uppsluppna fantasien är det verkligheten han skildrar, och som man nu funnit är Gargantuas hembygd identisk med Rabelais' egen. Med full rätt kallar Faguet Pantagruel "un roman bourgeois", ty trots de gigantiska kroppsformerna äro dessa jättar goda bourgeois. I sin realism slår Rabelais t. o. m. över. Han är naturalist, utan något av italienarens — och även fransmannens — klassiska skönhetskänsla. Snarare gör han här intryck av en flamländsk målare, en Rubens eller hellre en Jordaens, och hans Gargantua och Gargamelle förefalla snarare att stamma från Scheldetrakten än från Touraine. Det är den store Pan, som här åter vaknat till liv, ej den klassiske med det friserade bockskägget och de koketta hornen, utan den verklige. Det är naturbarnet med den fräna bockstanken, det toviga håret och de ohöviska drifterna, som med sitt bullrande, sunda och glada skratt träder oss till mötes i Pantagruel.

Rabelais är den franska renässansens store mästare, i sin naturalism med ett kanske starkare germanskt inslag än hos andra franska författare. Men samtidigt tog sig denna rörelse också andra uttryck, som likaledes äro originellt franska.

MARGARETA AV NAVARRA OCH MAROT

Den stora renässansvågen från Italien kom med Frans I, som 1515 besteg tronen. Humanismen vann nu, särskilt genom det sedan stiftade Collège de France, fast fot i Paris, den platonska mystiken från Florens spred sig till Frankrike, italienska konstnärer funno anställning vid hovet, den italienska renässansens förfinade sällskapsskick blev ett ideal, som t. o. m. Rabelais — trots sin uppfostran bland tiggarmunkarna med deras plumpa jargon — likväl i sin uppfostringslära hyllar, Sannazaros Arcadia översattes, likaså Boccaccios noveller, och en representant för denna nya renässansbildning var konungens syster, Margareta av Navarra, en sällsport ädel kvinna, som förenade huvudets och hjärtats bästa egenskaper. Hon ägde en omfattande och djup humanistisk bildning, var nästan en lärd, men på samma gång en fulländad världsdam utan allt pedanteri, en praktisk, klok, varmhjärtad och finkänslig kvinna. Hon var djupt religiös, och i följd härav kände hon sig också dragen till den calvinska rörelsen, ehuru hon å den andra sidan aldrig försonade sig med dess dogmatism och frihetsfientlighet. Snarare var hon något av en platonsk mystiker, och detta drag hos henne kommer särskilt fram i hennes sista dikter, vilka icke längesedan återfunnits. Trött på livet, vill hon här försjunka i den Oändlige, "le grand Tout", med en fullkomlig glömska av sitt eget väsen. Men det fanns också en annan sträng i hennes väsen, och det är denna, som ljuder i hennes mest bekanta arbete, novellsamlingen Heptaméron.

Såsom hon i inledningen berättar, lästes Boccaccio ivrigt vid hovet, Dauphin (sedan Henrik II), Dauphine (Katarina dei Medici) och Margareta av Navarra beslöto då att själva var och en skriva tio noveller och med sig förena några andra litterärt intresserade personer, så att man kunde få en fransk Decamerone till stånd — tio noveller för var dag. Andra göromål hindrade emellertid detta, och Margareta fick ensam börja arbetet, men hann ej skriva mer än 72 noveller, i följd varav samlingen fick titeln Heptaméron (de sju dagarna). Ramen är imiterad efter Decamerone, men står givet tillbaka för denna. Ett sällskap badgäster, som från

Cauterets i Pyrenéerna skall begiva sig hem, blir överraskat av en översvämning och måste söka sin tillflykt i ett kloster. För att fördriva tiden, medan broarna lagas, beslutar man då att berätta historier, och det är dessa, som samlats i Heptaméron. De berättade händelserna skulle emellertid vara sådana, som verkligen timat, ej blott uppdiktade — ett program, som dock ej alldeles strängt fasthålles. Men i följd av denna historiska synpunkt hava novellerna blivit betydligt mindre konstnärliga än Boccaccios. De hava också en ganska olika karaktär. Man har kallat dem osedliga och förundrat sig över, att en så förnäm och ädelsinnad kvinna som Margareta av Navarra har kunnat nedskriva dem. Men detta beror på en förblandning av sedlighet och anständighet. Anekdoter, som nu ej kunna berättas, väckte under renässansen ingen anstöt, och Margareta kan också nedskriva historier, som förefalla oss mycket starka. Men de avse aldrig att glorifiera lättsinnet, röja aldrig någon lystenhet i skildringen, utan gå tvärtom ut på att förhärliga dygden. Såsom Lanson riktigt anmärker, bryter hon tvärtom med den glada, lättsinniga franska berättarkonst, som först framträder i fableauen och sedan vänder tillbaka hos Voltaire. Hon intresserar sig mest för dygdiga och upphöjda handlingar, de ideala motiven, som förut ej existerat, spela här in vid sidan av de lägre, och Heptaméron är därför "un livre de civilité et de morale". Men å den andra sidan kan ju gärna medgivas, att Heptaméron ej är på långt när så roande eller så väl skriven som Decamerone. Genom henne kom emellertid novellen, efter italienskt mönster, på modet också i Frankrike, och vi hava från denna tid en stor mängd samlingar.

Den litterära centralfiguren under denna tid var dock, enligt den allmänna meningen då för tiden, varken Rabelais eller Margareta av Navarra, utan en poet, som i begåvning stod vida tillbaka för bägge, men i alla fall är en karaktäristisk företeelse. Det var Clément Marot. Son till poeten Jean Marot — en av denna tids mera bekanta "rhétoriqueurs" — föddes han omkring 1496, kom tidigt i hovtjänst och fick aldrig någon humanistisk bildning, blev emellertid inblandad i det religiösa virrvarret, anklagades en gång för kätterska åsikter, en annan gång för ett slagsmål och en tredje för att under fastan hava ätit fläsk, kom ett par

gånger på Châtelet, blev visserligen fri, men nödgades fly till Margareta av Navarra och sedan till Italien, togs åter till nåder, men råkade ånyo illa ut och flydde då till Genève, där han emellertid ännu mindre kunde förlika sig med den stränga calvinska disciplinen, måste fly även därifrån och slutade sina dagar i Turin 1544.

Detta liv var i varje fall ett annat än det, som de lärda och stillsamma rhétoriqueurerna fört, och Clément Marot hade också ett annat temperament. Han var varken en lärd eller någon djup natur, utan en glad, lättsinnig och bekymmerslös poet, som ehuru han hade oturen att råka ut för bägge de kämpande religiösa partierna, själv minst av allt hade någon utpräglat religiös ståndpunkt. Icke så att han var blottad på religiös känsla. En dylik underton vibrerar ock i hans dikt. Men han var framför allt en bekymmerslös frondör, som aldrig kunde undertrycka sin malitiösa skepsis och sin esprit. Han tyckte om att duellera och äta fett fläsk även under fastan, och han kunde icke låta bli att kurtisera damerna, icke ens i Calvins sedestränga stad. Han passade således varken för Genève eller för Sorbonne, och asketismen låg icke för honom, varken den katolska eller den calvinska. Hans erotik gick heller icke på djupet. Någon allvarlig lidelse spårar man ej i hans dikter, utan blott ett galanteri och ett bekymmerslöst lättsinne. Någon stor skald var han till sist icke, men i motsats till de föregående var han dock en verklig poet, och såsom sådan har han en icke ringa betydelse i Frankrikes litteraturhistoria. Han stod mitt emellan tvänne huvudepoker, den döende medeltiden och den gryende renässansen, och han har drag av bägge. Av sin far uppfostrades han till rhétoriqueur, och en av hans första dikter är dedicerad till rhétoriqueuren Cretin, "souverain poète françois". I denna stil äro ock hans äldre dikter, och fullt befriade han sig aldrig från detta manér. Hit hör hans allegoriska poem, Le Temple de Cupidon, där vi ännu spåra Roman de la Rose. Men han utsattes ock för andra inflytanden, mindre från antiken, som han ganska litet kände till, ty även som latinare var han klen, och den stora strömningen från antiken kom först med Ronsard. Något har han tagit intryck av den italienska poesien i dess nationella former, av sonettdiktningen, men ej heller dessa intryck gingo på djupet, lika litet som im-

pulserna från den bibliska poesien. Hans mest bekanta arbete är väl hans psalmöversättning, som blev den calvinska kyrkans. Men icke heller här kunde han få fram den äkta psalmklangen, utan skrev snarare, i enlighet med sin naturell, bibliska visor, som kunde sjungas av hovets damer till då populära melodier. Mest har han nog påverkats av den franska folkpoesien, och det var han, som utgav den viktigaste upplagan av Villons dikter. Det betydande ligger också mindre i dessa olika impulser än i det sätt, på vilket han omsatte dem. Och häri är han onekligen en renässansskald, ty i motsats till rhétoriqueurerna lyckas han dock lägga in något av sin personlighet i dikten. Huvuddraget hos honom är esprit, och ibland har han något av Villons ystra gaminlynne, ehuru visserligen utan de gripande molltonerna i detta. Han var uppfostrad vid Frans I:s hov, här kände han sig hemma, och det var åt tonen vid detta hov, som han gav ett uttryck. Han var kvick och elegant och ägde förmågan att på ett älskvärt sätt säga just ingenting. Detta är kanske icke mycket för en poet, men det var i varje fall något nytt, och hans betydelse ligger däri, att han skapat en dikt, som var frigjord både från medeltidens skolastik och från dess borgerliga skråmässighet. Hans poesi var dock en poesi med hovmannens värja vid sidan. Och hans bästa dikter fyllas icke *blott* av esprit, utan ock av något mera, kanske icke hjärta, men dock behag, och det är denna blandning av verklig grace och esprit, som gör honom till en bland den moderna franska poesiens grundläggare. Faguet har träffande jämfört honom med La Fontaine. Skillnaden i begåvning är stor, men de äro samma andas barn. Liksom La Fontaine är han blott poet, utan något praktiskt förstånd, utan känsla för ett värdigt uppträdande, nyckfull och vagabond, utan elevation i tankar och känslor, men likväl en konstnär och en fransk konstnär, graciös och kvick, med en utpräglad fransk stilkänsla, "un orfèvre en langue française", redan med denna underbara förmåga att prägnant och åskådligt uttrycka en tanke. Störst är han därför i epigrammet.

Samtiden kände också, att denne personligen så litet respektingivande vagabond gjort en verkligt ny insats, och för några decennier blev han också huvudmannen för den "skola", mot vilken plejaden sedermera vände sig. Den förnämsta

representanten för denna var Mellin de Saint Gelais, och dess poetiska program framlades i Sebilets 1548 utgivna poetik, som dock ännu står rhétoriqueurerna ganska nära och blott ger några regler för rim och dylikt utan något försök att intränga i poesiens väsen. Det var också mot denna ytliga uppfattning, som plejadens revolutionärer vände sig.

Men allmänt var Marot dock ej hyllad såsom mästaren. I Lyon fanns en i viss mån avvikande "skola", som mer än han förbereder det starkare italienska inflytande, som med ronsardisterna sedan gjorde sig gällande. Här hade man, liksom Margareta av Navarra, tagit intryck av den florentinska platonismen och av Petrarca, och detta kommer ock fram i de dikter, som skrevos av dessa Lyon-skalder, Maurice de Scève, Louise Labé m. fl.

ENGLANDS LITTERATUR

Då vi sist sysselsatte oss med Englands litteratur på folkspråket, hade denna, efter Chaucers närmaste efterföljare, fallit i en dödsdvala. Först omkring år 1500 sker uppvaknandet med de då börjande humanistiska studierna. Men denna humanism förkväves ganska snart och övergår, liksom i Tyskland, till en skolformalism, om än icke så pedantisk som den tyska. På 1530-talet kommer väl en ny strömning, från den rent italienska renässansen, men denna är icke vidare stark, och det stora genombrottet i Englands litteratur sker först omkring 1580, då dels den italienska senrenässansen börjar påverka den engelska diktningen, dels en rent nationell engelsk renässans uppstår. 1500-talet fram till 1580 utgör således blott en förberedelsens tid utan något starkare litterärt liv och utan några betydande författarpersonligheter. Till en del sammanhänger denna brist på litterär livskraft med reformationen, som här såsom i Tyskland drog intresset från litteraturen och även utarmade kyrkan, som förut ekonomiskt understött de lärda studierna. Pauperismen i England var under denna tid fruktansvärd, och den lade naturligtvis sin hämsko på det andliga livet. Men likväl är denna period ej utan betydelse för den litterära storhetstid, som börjar omkring 1580.

Omkring 1530, således ungefär samtidigt med den engelska humanismens fall, började, såsom nyss nämndes, den rent engelska poesien att vakna upp ur sin dödsdvala. Den engelska litteratur, som nu framträder, är således ungefär samtidig med den italienska senrenässansen, men den tager dock knappast sina intryck från denna annat än i några mindre väsentliga fall. Snarare är det den italienska ungrenässansen, även Dante, som bildar mönstret för de engelska skalderna.

Denna nya skola inleddes av sir Thomas Wyatt, som 1526—1527 företog en resa till Italien och därunder stiftade bekantskap med den italienska litteraturen. Såsom vi sedan skola se hade Petrarca, som aldrig varit bortglömd, just vid denna tid fått en ny popularitet. Anledningen var hans överlägsna språkkonst, och tack vare denna uppsattes han nu av det moderna Italiens språkentusiaster såsom en mönsterförfattare. Han blev det även för den unge resande engelsmannen, som efter sin hemkomst började efterbilda den italienske mästarens konstfulla sonetter. Något självständigt poetiskt värde äga dessa engelska sonetter icke. Större delen är översättningar och imitationer från Petrarca och de samtida fransmännen. Men formellt hava de stor betydelse, ty i det hela kunna de sägas vara grundläggande för den moderna engelska versen. Den medeltida versen, som till en början anslutit sig till den latinska hymnen, hade så småningom övergått till en oregelbunden knittel, och Wyatt sökte nu att åter göra den regelbunden med jämna höjningar och sänkningar. Själv lyckades han väl icke fullt att genomföra denna princip, men på några få år, redan hos hans samtida och närmaste efterföljare Surrey, hade den likväl vunnit en avgjord seger. Utom sonetten införde Wyatt för övrigt även andra italienska versformer, nämligen terziner och ottave rime. Dessa metriska nyheter sammanhängde med Wyatts hela uppfattning av diktkonsten. Först med honom gjorde sig nämligen renässansens höga uppskattning av poesien gällande: såsom en verklig konst, vars mål var skönhet, ej blott konstmässighet såsom för mästersångarne och 1400-talets franska skalder. Genom detta formsinne inleder Wyatt den nya engelska renässansen efter Chaucer.

Poetiskt mera begåvad var hans yngre samtida lord Surrey, som också infört en ny versform i den engelska litteraturen, en versform, som sedermera fick en oerhört stor betydelse, särskilt inom dramat, nämligen blankversen. Mönstret hade även här lånats från Italien, från de "versi sciolti", eller orimmade elvastaviga verser, som där vid 1500-talets början kommit på modet såsom en modern motsvarighet till den antika orimmade versen. I Italien begagnades denna vers företrädesvis vid översättningar från latinet, och så användes den ock av Surrey. Han översatte nämligen två böcker av Eneiden, och där finna vi det äldsta exemplet på engelsk

blankvers. Såsom sonettskald var han mera självständig än Wyatt, men någon verklig kärlekshistoria ligger knappast bakom hans dikter, vilka efter italienskt mönster äro riktade till en annans maka, lord Kildares maka, Elisabeth Fitz-Gerald, ehuru så vitt man vet Surrey i verkligheten var varmt fästad vid sin egen hustru. Men dylika, blott poetiska hyllningar tyckas ju hava ansetts oeftergivliga i all sonett-poesi.

I formellt avseende var den engelska sonetten enklare än den italienska. Hos Wyatt och Surrey bestod den icke såsom hos Petrarca av två quatrainer med blott två rim och två terziner med också blott två, utan av tre quatrainer och en "kuplett" med tillhopa sju rim. Av de följande använde endast Sidney den strängare italienska formen, under det att alla de övriga engelska sonettskalderna, även Shakspere, begagnade den av Wyatt införda formen.

Av sin samtid ansågos Wyatt och Surrey såsom grundläggare av en ny skola inom den engelska poesien, och denna vann även en ganska stor anslutning. Men själva utgåvo de ej sina dikter av trycket, och först efter deras död — Wyatt dog 1542, Surrey 1547 — vågade en bokhandlare, Tottel, 1557 utgiva en antologi av deras och deras efterföljares dikter, den s. k. Tottels Miscellany, som sedan efterföljdes av andra liknande samlingar, i vilka vi kunna studera denna övergångsperiods diktning: The paradise of dainty devices, A handsfull of pleasant delites m. fl.

I dem hava vi den lyriska poesien. Men det fanns ock en episk, som förtjänar en viss uppmärksamhet, och här möta vi Englands onekligen största poetiska begåvning under denna tid, nämligen Thomas Sackville, sedan lord Buckhurst. Det arbete, med vilket han uppträdde såsom epiker, var emellertid ej planlagt av honom, utan var en bokhandelsspekulation, i vilken han först i den andra upplagan kom med. Såsom vi erinra oss hade Boccaccio skrivit en samling latinska prosabiografier, De casibus virorum illustrium, som sedermera översatts på engelsk vers av en bland Chaucers efterföljare, John Lydgate. Detta arbete trycktes 1558, men ansågs av förläggaren så till vida ofullständigt, att det ej innehöll några biografier över de engelsmän, som från lycka störtat i olycka. Förläggaren vände sig därför till en engelsk litteratör, Baldwin, med begäran om en dylik

fortsättning, Baldwin förenade sig med andra författare, och så utkom 1559 den första upplagan av Mirror for magistrates, som innehöll en följd av engelska, versifierade biografier från Richard II:s till Edward IV:s tid. Arbetet gick, och man beslöt att utgiva ännu en fortsättning; först i denna upplaga, som utkom 1563, deltog Sackville.

Till arbetet skrev han nu en "induction", som tydligen tillkommit under intrycket av Dantes stora dikt. En vinternatt har skalden förirrat sig i en skog, och i denna möter han en hög kvinnlig gestalt, Sorgen, som sedan blir hans ledsagare, liksom Vergilius varit Dantes, och vid hennes sida stiger han ned i underjorden, där han först möter åtskilliga allegoriska väsen, Samvetskvalet, Hämnden, Döden m. fl. samt slutligen en följd av hädansovna skuggor, som för honom förtälja sina olycksöden under jordelivet. Den första av dessa är Richard III:s gunstling, lorden av Buckingham, och med hans historia börjar denna avdelning.

Det poetiskt betydande i Mirror for magistrates är denna inledning. Den rör sig väl ännu med de gamla allegorierna men dessa äro ej längre medeltidens bleka, opersonliga väsen, utan äro fyllda av renässansens liv. Sorgen verkar snarast såsom en av Michelangelos mäktiga gestalter, och över hela skildringen av vinternatten i skogen ligger utbredd en slöja av den moderna tidens melankoli. Här visar sig således Sackville såsom en verklig skald. Men för politiken övergav han snart diktkonsten, och han kom därför ej att infria den förhoppning, han här givit.

Efter hans tid utkom för övrigt Mirror for magistrates i nya upplagor. 1574 följde en, som började med Brutus, det engelska rikets fabulerade grundläggare, och som sedan på vers återgav hela den gamla brittiska sagohistorien ända till Kristi födelse, sedan ännu en fortsättning, så att man slutligen fick en hel engelsk historia från Brutus fram till Henrik VIII. Förut trodde man, att detta arbete varit den källa, från vilken de engelska dramatikerna lånat ämnena till sina historiska tragedier. Detta är visserligen orätt, ty denna källa var i stället de prosaiska krönikorna, men likväl har Mirror for magistrates haft sin betydelse även för dramat, ty detta arbete länkade dock uppmärksamheten på Englands historia och gjorde icke blott denna bekant i vida kretsar, utan skapade ock en poetisk uppfattning av krönikornas mera

torra fakta. Först sedan en dylik jordmån bildats, kunde ett historiskt drama uppstå.

Någon renässansdikt av betydenhet finnes för övrigt ej under denna tid. Visserligen hava vi flera dramer från denna period, men dessa behandlas lämpligen i ett annat sammanhang. De äro dels rena medeltidsstycken, särskilt moraliteter, som ännu fullständigt hava den medeltida karaktären, dels latinska humanistdramer och dels slutligen ett försök — av Sackville och Thomas Norton — att skriva en ny renässanstragedi. Men detta drama tillhör senrenässansen och blev, som sagt, blott ett enstaka försök, vilket först då fick någon efterföljd, när senrenässansen på allvar med 1580-talet brutit in i den engelska litteraturen. Vi få därför tillfälle att där behandla det.

SPANIENS LITTERATUR

SPANIEN VID 1500-TALETS BÖRJAN

Mindre än England och ännu mycket mindre än Frankrike och Tyskland påverkades Spanien av den italienska humanismen. Visserligen funnos även några spanska humanister — den mest berömde är Lebrixa — men många voro de ej, och något större inflytande hade de ej heller. Av alla de moderna renässanslitteraturerna är den spanska i följd härav den, som är minst påverkad av antiken.

Både ur formens synpunkt och ur idéernas kan den spanska litteraturen betraktas såsom den renaste fortsättningen av medeltidens, även medeltidens religion har här levat kvar ända till våra dagar, och den stora reaktionen ej blott mot reformationen, utan ock mot humanismens fria tänkande hade sin huvudhärd i Spanien och utgick från en spanjor, Loyola. Ända sedan den stora reaktionen på 1200-talet hade spanjorerna varit till ytterlighet intoleranta och bigotta, och ännu på 1400-talet möter man en religiös uppfattning, som erinrar om den, som ligger bakom Chanson de Roland. En spansk historiker berättar, att de kristna riddarne efter sina infall på moriskt område kunde vända tillbaka med sina moriska fienders huvuden hängande vid sadelknappen, och moriska kvinnor och barn mördades i erövrade städer utan förbarmande. 1481 infördes inkvisitionen, som först vände sig mot judarna, vilka elva år senare alldeles drevos ut ur Spanien, och under blott ett år avrättades två tusen judar och sjutton tusen dömdes till andra straff. Lika hänsynslöst förföljdes morerna, vilkas sista rester 1609 drevos från sitt gamla hemland. Under Torquemadas adertonåriga inkvisitorsskap skola ej mindre än 105,000 personer hava straffats, och 8,800 fingo bestiga bålet. På 1520-talet började

förföljelserna mot lutheranerna och över huvud alla, som misstänktes för att vara anstuckna av några nya läror, och ehuru protestantismen här vunnit icke så få anhängare, blev den i Spanien tack vare kättarbålen och inkvisitionen grundligare utrotad än i något annat land. Detta bigotteri och denna brännande katolska tro trycka ock sin stämpel på den spanska litteraturen under 1500- och 1600-talen.

Men även andra faktorer spela in. Denna tid var också Spaniens politiska storhetstid. 1492 nådde de kristna målet för århundradens drömmar och erövrade det sista moriska riket i Spanien. Året efter Granadas fall återvände Columbus från sin stora upptäcktsfärd, genom vilken en ny världsdel förvärvats åt Spanien. Erövringen av Mexiko, som sedan följde, är en hjältesaga i verkligheten, fylld av renässansens hela romantik, av dess ridderlighet, dess äventyrarlynne och dess upptäckarglädje. Sedan följde 1503 erövringen av Neapel, genom vilken Spanien kom i nära kontakt med den italienska kulturen, och slutligen skapades genom Karl V:s trontillträde den stora spanska världsmonarkien, som omfattade även det tyska kejsardömet och Nederländerna. En son till detta nya världsvälde kunde således hava skäl att yvas, och spanjoren gjorde det ock. Stoltare gestalter än de, som träda oss till mötes i den spanska litteraturen, finnas knappt, men knappt heller några ridderligare. Även här är det medeltiden, som lever kvar, och det är dess chevalerie, som här fått en kanske ännu mera ideell utformning. Men ännu ett drag hos romanernas och dramernas hjältar sammanhänger med denna tids politiska historia. Medeltidens hidalgos hade just ej utmärkt sig för någon överdriven kungatrohet, utan på medeltidens vanliga sätt hade de oförfärat fejdat med sina länsherrar. Men redan under Ferdinand och Isabella hade den spanska konungamakten vunnit oerhört i styrka, och under Karl V övergick den till ett fullkomligt envälde, tack vare de amerikanska silverskatterna, som gjorde monarken oberoende av ständerna. Konungamakten började nu därför att få över sig något av en överjordisk helgd, konungen blev ett högre väsen, mot vilket den enskilde undersåten ingen rätt hade, och på denna grundåskådning vilar hela den spanska dramatiken.

Redan mot slutet av 1400-talet utbildas således det åskådningssätt, som sedan präglar storhetstidens litteratur. Men

denna storhetstid börjar i Spanien liksom i England först på 1580-talet, och tiden förut, med vilken vi nu skola sysselsätta oss, är även här närmast en förberedelsens period, ehuru uppslagsrikare än i England.

Den framkallas också här genom inflytelser från Italien, där spanjorerna redan under de båda Borgia-påvarna Callisto och Alessandro Borgia börjat få ett stort inflytande. Den litteratur, som för spanjorerna fick betydelse, var övervägande ung- och högrenässansen, särskilt Petrarca och Ariosto; den italienska senrenässansen, som ju till tiden någorlunda sammanfaller med denna period i Spaniens litteratur, inverkade däremot föga, i varje fall ej förr än med storhetstiden.

LYRIK

Såsom vi minnas hade redan i början av 1400-talet en italiensk strömning gjort sig gällande i den spanska poesien, jämte den från Provence, och representanten för denna hade varit markisen av Santillana, som särskilt efterbildat Dante. Denna strömning hade nu sinat ut. Men i början av 1500-talet kom med Juan Boscan en ny. Liksom för Wyatt och Surrey, med vilka han var samtidig, blev även för honom Petrarca den egentliga förebilden, och efter detta mönster skrev han en följd av sonetter och canzoner samt dessutom terziner och ottave rime. Till samma italieniserande skola hörde ock hans yngre vän Garcilaso de la Vega (1503-1536), som därjämte efterbildade Sannazaro och mest är bekant för sina ekloger. Det var genom honom som herdepoesien infördes i den spanska litteraturen, vars älsklingsdiktart den sedan skulle bliva.

Mot denna italieniserande skola inom lyriken vände sig emellertid en annan, vars främste man var Cristobal de Castillejo, som däremot hävdade den gamla spanska lyrikens företräde och yttrade sig ytterst föraktligt om de moderna "Petrarquistas".

EPOS

Dessa spanska lyriker äga dock endast betydelse för den spanska litteraturhistorien, ej för den allmänt europeiska, på vilken de ej inverkat. Det samma kan också sägas om denna periods epos, som dock intresserar oss så till vida, att det återspeglar den italienska renässansepikens återverkningar i Spanien. Förebilden är Ariosto, men efterbildningarna ha här fått en egendomlig spansk ton över sig, minst de dikter, som direkt fortsätta Orlando. Intressantare äro tvänne andra episka skalder, Alonso de Ercilla och Cristobal de Virrues. Den förre skrev den omfattande dikten La Araucaña, och redan dess tillkomsthistoria är ytterligt karaktäristisk för denna tid. Författaren, en yngre son till en hidalgo, kom redan som gosse i hovtjänst, men då han blivit tjuguett år, fick han höra, att ett indianuppror mot konungen utbrutit i Chile; ehuru förut ej krigare tog han jämte några andra unga ädlingar genast värvning, kom efter åtskilliga svårigheter äntligen fram, och nu började för honom ett fälttåg, som tyckes hava varit ett bland de besvärligaste och mest farouppfyllda under hela erövringen. Det gällde en provins, Arauco, i Chile, vars invånare försvarade sig med en rasande tapperhet, och det är detta krig, han skildrar i den dikt, som han nu författade under själva fälttåget. På natten, då han och de andra conquistadores lågo kring lägerelden i det vilda berglandet, skrev han ned sina ottaver, i vilka han skildrade dagens äventyr, ibland på några papperslappar, ibland, när dylika ej funnos, på skinnbitar. Något konstverk kunde en dylik krigskrönika icke bli, men den blev äkta spansk och fylld av författarens egen personlighet. Spansk ur en annan synpunkt är ock Virrues' Monserrate. Ämnet är här en gammal legend om en eremit på berget Monserrate, vilken begått ett gräsligt mord och sedan underkastar sig en så fullständig penitens, att Madonnan själv stiger ned från himlen, skänker den mördade liv och inviger platsen för eremitens botövningar till Spaniens heligaste kloster — en dikt, färgad av spanjorens lidelsefulla katolicism.

Men varken inom lyrik eller epos mäktade spanjorerna giva några nya uppslag, utan sökte här blott att i spansk form omsätta italiensk renässanspoesi. Originella voro de

däremot på prosaberättelsens område, och den moderna romanen leder sina anor tillbaka till denna periods spanska litteratur. I själva verket möta vi redan tre olika former av roman: den ideala riddarromanen, herderomanen och den realistiska, picareska romanen. Vi vända oss först till riddarromanen.

AMADIS

1508 trycktes i Saragossa en roman, Amadis de Gaula, som hastigt förvärvade sig en rent oerhörd popularitet, men vars förhistoria varit tämligen omtvistad. På grund av en uppgift från mitten av 1400-talet antog man, att en portugis Vasco de Lobeira, som skulle hava avlidit 1403, varit dess författare. Men ehuru en Lobeira — i så fall väl snarare en Jão de Lobeira, som levde i slutet av 1200-talet — kanske skrivit en roman med detta namn, inskränkte sig i så fall hans författarskap till en bearbetning av ett äldre spanskt original, som omtalas redan vid mitten av 1300-talet och sannolikt skrevs redan i slutet av det föregående århundradet. Emellertid finnes denna äldre roman — vilken än varit dess författare — icke kvar, utan blott den bearbetning av stoffet, som härrör från Garcia Rodrigues de Montalvo och som trycktes 1508; manuskriptet var förmodligen åtskilliga år äldre, kanske fanns ock ett tidigare, nu förlorat tryck.

Den ursprungliga romanen var tydligen en ättelägg av de romans bretons, som på 1200-talet blevo bekanta i Spanien, och vissa partier erinra även om Tristan och Lancelot. Såsom i förebilderna hava vi också här en ändlös följd av äventyr. Hjälten, Amadis, är frukten av en kärleksförbindelse mellan konung Perion av Gaula (= Wales) och den bretonska prinsessan Elisena, utsättes strax efter födelsen i en båt på havet, men räddas av en riddare och föres till Skottland, där han uppfostras under namn av Sjöjunkern. Där förälskar han sig i konung Lisuartes underbart sköna dotter Oriana, återfinner sedan sina föräldrar, som under tiden blivit gifta och fått en ny son, Galaor. Och nu först börja äventyren på allvar, äventyr i England, Tyskland, Frankrike och Turkiet, vilka sluta därmed, att

Amadis lyckligen får sin Oriana. Det ledsamma med alla dessa äventyr, som så tjusade tiden, är emellertid, såsom man anmärkt, att läsaren alltid på förhand vet, huru de skola avlöpa, ty hur farliga de fientliga riddarna, jättarna och trollkarlarna än äro, så segrar dock alltid den oövervinnelige Amadis. Men det intressanta i denna roman, som under 1500-talet gjorde ett fullkomligt segertåg genom Europa, ligger icke i de banala äventyren, utan i den rent spanska ridderlighet, som här skildras och som också sätter sitt märke på litteraturen utom Spanien, särskilt på 1500- och 1600-talens franska dikt. Det är denna, som är Montalvos insats i roman breton. Hjältarna i romans bretons hade minst av allt varit några pliktmänniskor, de hade varit lidelsens barn, som offrat allt för sin kärlek. Amadis är en annan typ, visserligen sin dams hängivne riddare, som för hennes skull genomgår alla sina äventyr, men han är därjämte obrottsligt trogen sitt ridderliga ord, och liksom sin imitator Don Quijote, ser han sin förnämsta uppgift i att skydda de svage; i hans kärlek inblandar sig en viss mystik, och i motsats till de bretonska romanerna är författaren angelägen om att hävda moralen även i detta fall. Amadis påminner, såsom en fransk författare anmärkt, mera om dygdehjälten Sir Charles Grandison än om Lancelot. Med ett ord: redan här slår den anda oss till mötes, som vi känna från Corneilles tid, från La Calprènede's och mademoiselle de Scudéry's romaner.

Amadis gav således trots alla sina estetiska brister ett fullödigt uttryck åt den spanska ungrenässansens idealism och romantik, och detta förklarar nog bäst bokens framgång. Den blev också stamfadern för en ytterst talrik avkomma. Redan Montalvo själv skrev en fortsättning, Esplandian, behandlande de alldeles likartade äventyr, som Amadis' son upplevde, och efter honom följde andra släktingar i mängd, lika oföränderligt tappra, ridderliga, höviska och rättänkande, och man kan förstå, att den stackars Don Quijote förlorade sitt förstånd vid att fördjupa sig i deras äventyr. Utanför släkten stod en annan roman av samma karaktär, Palmerin de Oliva, tryckt 1511 och författad av en snickardotter i Burgos. Och även Palmerin blev stamfader för en följd av romanhjältar.

På 1540-talet översatte d'Herberay des Essarts Amadis

till franska; de andra fortsättningarna följde sedan efter, och som vi skola se, fick Amadis en stor betydelse för den franska romanens utveckling.

HERDEROMANEN

Men spanjorerna skapade ock en annan ideal roman: herderomanen, som också spelat en oerhörd roll både för sig och kombinerad med Amadisromanen. Den första herderomanen, Diana enamorada av Jorge de Montemajor, trycktes troligen 1559 och står naturligtvis under inflytande av Sannazaros Arcadia. Men både denna och Boccaccios Ameto hade blott varit en samling ekloger, och den berättelse, som förenade dessa, hade varit ytterst händelsefattig, knappt mer än en skildring av några situationer. Den pastorala diktningen hade emellertid genom Garcilaso de la Vega blivit mycket populär i Spanien, en mängd pastoraldikter skrevos, men den första verkliga romanen var Montemajors Diana. Liksom Ameto avbrytes väl även här huvudhandlingen genom ständiga mindre berättelser, i vilka de uppträdande redogöra för sina föregående öden. Huvudinnehållet är emellertid ganska rikt, ej blott en ram för dessa inlagda episoder. Den unge herden Sireno älskar herdinnan Diana och vinner hennes genkärlek. Men då han nödgas resa bort, glömmer hon honom, och Sireno, som vid sin återkomst får veta, att hon tvingats att äkta Delio, fyller skogen med sin klagan. Därefter råkar han på en annan försmådd älskare Silvano, som, ehuru förut hans rival, genom det gemensamma olycksödet nu förvandlas till hans vän. Såsom den tredje sällar sig den likaledes olyckliga herdinnan Selvaggia till sällskapet. För de båda andra berättar hon sin historia, som är ytterligt invecklad, men som inspirerat Shakspere både i Trettondagsaftonen och i Midsommarnattsdrömmen. Kontentan är emellertid, att Selvaggia är olyckligt kär i Alanio, Alanio i Ismenia, som koketterar för Montano, vilken däremot med sin kärlek förföljer Selvaggia — således en erotikens ringdans, som sedermera kom på högsta modet och som går igen ännu i Dalins Brynilda. Slutet på Selvaggias historia var dock, att Montano blivit förmäld med Ismenia och Alanio med hennes syster — blott Selvaggia hade på detta sätt blivit övergiven.

De tre olyckligas klagan avbrytes emellertid genom ankomsten av tre nymfer och av herdinnan Felismena, som också berättar sin historia — densamma, som Shakspere begagnat för Two gentlemen of Verona. Efter åhörandet av denna begiver sig hela sällskapet till Dianas tempel, men träffar under vägen på ännu en förtvivlad herdinna, Belisa, som med en för dessa damer mycket vanlig meddelsamhet förtäljer sin historia — hon hade älskats av far och son, fadern hade dödat sonen och själv dött av sorg. I templet, vars prakt ingående skildras, lösas emellertid förvecklingarna. Prästinnan låter de tre första dricka av ett undergörande vatten, de falla i en djup sömn, och vid uppvaknandet har Sireno förgätit sin kärlek till Diana, och Silvano och Selvaggia förälska sig i varandra med glömska av sina tidigare böjelser — såsom man märker ett motiv, som också går igen i Midsommarnattsdrömmen och förut finnes i Bojardos Orlando. I fortsättningen föres även Belisas sorgliga historia till ett lyckligt slut och likaså Felismenas.

Onekligen låg det dock något mindre tilltalande däri, att den ursprunglige hjälten, Sireno, ej nådde en högre lycka än att glömma sitt hjärtas herdinna. Här fortsattes också romanen av andra, bland dem av Gil Polo, i vars roman Sireno och Diana efter åtskilliga förvecklingar förenas.

Därmed hade herderomanen skapats. Även denna är ett uttryck för det spanska lynnet. Spanjorerna voro onekligen det fantasirikaste av Europas folk; de voro borne berättare med en ständigt uppfinningsrik inbillningskraft, och denna berättarglädje gör sig ock här gällande. Den förut blott lyriska italienska eklogen med dess obetydliga ramberättelse sväller här ut till en roman, nästan till övermått rik på spännande förvecklingar. Och även den stränga spanska moralen kommer här fram i dessa trogna och suckande, av de mest ideala känslor fyllda herdar och herdinnor. I grunden äro de samma väsen, som vi känna från Amadis, ehuru här förklädda icke till riddare, utan till herdar, och herderomanen kunde därför lätt, såsom vi sedan skola se, förenas med Amadisromanen.

Montemajors roman upplevde en oerhörd mängd upplagor på spanska och efterbildades i det oändliga, bl. a. av Cervantes, översattes på franska, italienska, tyska och engelska och angav tonen för hela den följande herdediktningen både i roman och drama.

DEN PICARESKA ROMANEN

Den mest betydande insatsen i romanens historia gjordes emellertid av den till namnet okände spanjor, som skrivit Lazarillo de Tormes, vars äldsta bevarade upplagor äro av 1554. Såsom författare har länge gällt den berömde statsman Don Diego Hurtado de Mendoza. Denna uppgift förekommer dock först i en tysk bokkatalog av 1607, men tyckes då hava varit okänd i Spanien samt är för övrigt både obestyrkt och osannolik. Även gissningar på andra författare hava mycket svag grund, och vi få därför nöja oss med att betrakta arbetet såsom anonymt. Likväl är det en bland litteraturhistoriens märkligaste produkter, ett vittnesbörd om att all fri tanke vid 1500-talets mitt ännu ej var förkvävd i Spanien; boken åtnjöt också hedern av att komma på "Index", en plats, som gott motiverades av dess käcka satir mot präster och avlatskrämare.

Lazarillo är den moderna tidens första picareska roman, det är: den första realistiska romanen, och har varit den direkta eller indirekta förebilden för alla de följande — för Gil Blas, Manon Lescaut, Tom Jones, och den går igen ännu i Pickwickklubben. Den är en jag-roman, och Lazarillo berättar här själv de öden, som han haft på sin vandring genom livet. Han var son till en fattig mjölnare vid floden Tormes, men blev tidigt faderlös, ty mjölnaren hade något oförsiktigt tullat mälden, blev i följd därav häktad och föll ett offer för rättvisan: "Jag hoppas till Gud", skriver Lazarillo, "att han nu är salig, ty evangeliet säger ju, att de skola varda salige, som lida förföljelse för rättvisans skull". Änkan tröstade sig likväl med en morian, som skänkte Lazarillo en liten svart broder till lekkamrat och försåg hushållet med åtskilliga livsförnödenheter, som det befanns, att han hade stulit. Sedan han också fått lida "för rättvisans skull", antvardades den lille Lazarillo åt en blind tiggare för att leda denne på hans bettlarfärder, och därmed började hans äventyr och människostudier, ty tack vare sin tidiga inblick i livet förvandlades den oerfarne pojken ganska snart till en klippsk och förslagen slyngel, som visserligen aldrig begår några brott, men heller icke står på moralens

högsta tinnar. Romanen skildrar sedan, huru han kommer till olika herrar. Efter sina äventyr med tiggaren hamnar han hos en snål präst, där han håller på att svälta ihjäl, blir slutligen bortkörd av denne och antages så till tjänare hos en — som han tror — ståtlig adelsman. Detta parti är kanske bokens bästa, och dess satir av den tidens utfattiga, men överlägset bördsdryga ädlingar med deras förvända hedersbegrepp — denna satir är rent överlägsen och går igen i Don Ranudo av Holberg, som fått uppslaget till sitt lustspel just från denna episod. Lazarillos herre äger i verkligheten ingenting annat än vad han går och står i, hushyran kan han inte betala, och då han kräves på denna, rymmer han helt enkelt ur staden. Mat har han heller icke, utan lever av vad Lazarillo kan tigga ihop åt sig och — honom. Scenen, då han först under låtsat skämt, men glupande hungrig, narrar sig till några av Lazarillos hoptiggda matbitar, har också lånats av Holberg. Men stolt är han, så att det förslår: anledningen, varför han lämnat sin fädernestad, var, att han ej ville först taga av sig hatten för en annan rikare adelsman. Och så, fortsätter han, har jag kommit hit i förhoppning att kunna skaffa mig en god ställning. Men ännu har det ej lyckats. Prelater och domherrar finnas här väl många, men de leva så indraget, att det ej lönar mödan att söka en plats hos dem. Hos en mindre adelsman kan jag väl få tjänst, men det skulle bli ett besvärligt liv, lönen skulle nog låta vänta på sig och skulle troligen blott bestå i fri kost, en avlagd tröja eller en gammal jacka. Nej, en hög herre måste det vara, och för en sådan skulle jag passa förträffligt, ty jag kan smickra och ljuga honom full, hjärtligt skratta åt alla hans infall, tala väl om dem, han tycker om, och häckla de andra. Men tyvärr har ödet ännu ej kunnat skaffa mig en dylik herre.

Då denne förträfflige husbonde emellertid nödgats skudda stadens stoft av sina fötter, kommer Lazarillo först till en munk och sedan till en avlatskrämare, vars geschäft han utförligt skildrar, upplever så ännu andra öden, men seglar till sist in i den lugna hamnen. Han har nämligen blivit stadens utropare och gjort bekantskap med den vördnadsvärde pastorn vid Frälsarskyrkan, som gift bort honom med en av sina pigor. Den gode själasörjaren förser nu huset med allt vad som behöves, och Lazarillos hustru är ständigt

i hans hem, där hon bäddar hans säng och lagar hans mat. Onda tungor, som aldrig hava någon ro, prata väl och påstå, att hustrun före äktenskapet haft tre barn, och misstyda även hennes goda förhållande till pastorn. Men denne hade mycket vist sagt till Lazarillo: "den, som lyssnar till folks prat, får aldrig någon lugn stund. Din hustru kommer hit i all ära, säg därför intet åt henne och tänk blott på dig själv, d. v. s. din fördel." Det rådet lade han på minnet. Och så, slutar Lazarillo sin biografi, leva vi alla tre tillsammans i den hjärtligaste endräkt.

Härmed hade den picareska romanen fått sin form. Den förblev även sedermera vanligen en jag-roman, i vilken hjälten själv skildrar sitt liv, och liksom i Lazarillo börjar den med hjältens barndom. Han är en "picaro", en skälm, men utan egentlig illvilja, snarare blott med ett gott huvud, en oförvillad blick och en allt mera utvecklad förmåga att slå sig fram i livet, utan att vara särdeles nogräknad om medlen. Sådan var Figaros stamfader — en i det hela ganska älskvärd företeelse. Intresset för hans liv anknyter sig ej till de äventyr, han upplever. Dessa äro alldeles alldagliga och ej vidare spännande eller invecklade; i detta fall är den picareska romanen av en helt annan art än Amadis och Diana. Utan huvudvikten lägges i stället på skildringen av olika karaktärer och miljöer, och just därför togs en dylik picaro till huvudfiguren, en observator, som övergick från den ene till den andre och därför kunde i grund studera och skildra typer ur samhällets alla olika lager. Det är denna typ- och miljöskildring, som är det väsentliga för den picareska romanen, både under antiken och under modern tid; någon enhetlig, samlad handling finnes icke, utan blott en följd av fristående episoder, som bindas samman genom den gemensamma hjälten. Därför kunna också Don Quijote och Pickwickklubben sägas i det väsentliga vara picareska romaner.

Varifrån har nu författaren fått detta geniala uppslag? Medeltiden saknade ju icke en realistisk berättelse, men fableauen skildrade en enstaka händelse och avsåg aldrig en målning av hela det samtida samhället i dess olika facer. Och detsamma kan sägas om renässansnovellen. Ej heller denna har den picareska romanens biografiska uppställning, och hjälten är ej el picaro, utan än den ene, än den andre.

Mästertjuvsagan — fableauen Barat et Haimet — skildrar blott några roliga tjuvknep, men intresserar sig ej för miljön, som här är det väsentliga. Från medeltiden finnes således ej något mönster, och den enda Petroniushandskriften upptäcktes först hundra år senare. Att Apuleius' av retorik drypande roman varit förebilden, är heller ej troligt. Men däremot är det ytterst sannolikt, att författaren fått sitt uppslag från den förut omtalade Lukios-berättelsen, som tillskrivits Lukianos och som av Poggio översatts på latin samt sedan länge var tryckt; över huvud var Lukianos en av denna tids mest studerade antika författare. Även Lukios var en jag-roman, och hela byggnaden är den samma som i Lazarillo de Tormes, blott med den skillnaden, att det här är 1500-talets Spanien, som porträtteras, ej 100-talets Grekland, och att den yngre porträttören är en vida större talang än den äldre. Här finnes således utan tvivel ett direkt samband mellan antiken och renässansen, och i Lazarillo har antikens realistiska roman uppstått på nytt för att sedermera gå en allt rikare och rikare utveckling till mötes.

DRAMAT

Men denna tid skapar icke blott den moderna romanen; den lägger ock grunden till det sedan så stolta spanska dramat, ehuru man under denna period ej kommer längre än till några förberedelser, som sedda i och för sig ej förefalla vidare imponerande.

Såsom vi erinra oss från föregående del känner man ganska litet om det spanska medeltidsdramat. Tydligen var detta ganska rikt, men de bevarade resterna äro få och obetydliga, egentligen blott ett fragment av ett spel om konungarnas tillbedjan från början av 1200-talet. Av notiser i lagar och andra arbeten framgår dock, att det i det stora hela haft alldeles samma karaktär som det franska och liksom detta bestått av mysterier vid jul och påsk, av mirakler, moraliteter, som särskilt uppfördes vid Kristi lekamens fest, av profanmysterier och farser, vilka såsom mellanspel ofta lades in mellan moralitetens olika avdelningar. Först omkring 1500 börja källorna att flyta rikligare, och först då synes det spanska dramat hava börjat utveckla sig i mera modern riktning.

Såsom den förste spanska dramatikern räknade man förut Juan del Encina, men tydligen blott av det skälet att hans stycken voro de äldsta bevarade. I sak skilja dessa sig dock föga från de rena medeltidsdramerna; det nya hos dem är blott, att Encina här tagit intryck från Vergilius' ekloger, så att hans jul- och påskdramer därför i viss mån hava karaktären av herdaspel; andra stycken äro rena herdaspel och erinra något om Polizianos Orfeo. Dessa sista och mera dramatiska spel skrevos ock i Rom, där Encina blivit musiker i det påvliga kapellet. Men i denna riktning utvecklades icke det spanska dramat.

Ej heller portugisen Gil Vicente, vars stycken skrevos mellan 1502 och 1536, går utanför medeltiden, ehuru hans religiösa spel förete samma egendomliga blandning av klassisk mytologi, pastoral, burlesk och kristna allegorier, som sedan går igen i den spanska barocken. Hans comedias äro snarast profanmysterier, ännu mycket primitiva, men de hava fått en viss spansk karaktär genom införandet av clownen, här kallad Parvo, som sedan under namn av Gracioso skulle komma att spela en så stor roll inom det spanska dramat. Denna böjelse för burlesken synes emellertid hava varit ett utmärkande drag även för medeltidens spanska drama, ty redan i konung Alfonsos lag, Siete Partidas, från mitten av 1200-talet, förbjudes att uppföra "juegos de escarnios "(gyckelspel) i kyrkorna, och i alla de äldre spanska dramerna upptaga dessa clownerier det största utrymmet.

Det mest betydande av Gil Vicentes författarskap torde också vara hans rena farser. Den franska farsen, liksom den engelska och den tyska, hade varit ett ganska dramatiskt folkskämt, åtminstone så till vida, att den innehållit en verklig handling. Men däremot hade den ej avsett att giva någon miljöbild. Den spanska är föga dramatisk, men vill däremot teckna en miljö, en situation eller vissa folktyper. Den har naturligtvis ej något historiskt samband med de antika mimerna, men den påminner likväl mycket starkt om dem, om Theokritos' Adoniazusai och Herodas' mimiiamber. Här hava vi otvivelaktigt ett spanskt drag, ty samma smak återfinna vi i Lazarillo de Tormes, vars olika episoder nästan göra intryck av en serie dylika farser, omskrivna till berättelser. I varje fall kommer detta drag, som förmodligen funnits redan i medeltidens farser, fram i

de äldsta bevarade, de, som skrivits av Gil Vicente. I Farsa dos almocreves (Mulåsnedrivarne) hava vi en dylik typskildring, som mycket erinrar om en i Lazarillo: en skrytsam, utarmad adelsman, som ansättes av fordringsägare, men söker reda sig med löften att rekommendera vederbörande hos konungen. I en annan fars skildras en judisk hantverkarfamilj, i en tredje ett zigenarfölje, i en fjärde gycklas med en poetiskt intresserad ädling, vars ömma serenad avbrytes av hundarnas tjut och slagsmål. Realismen röjer sig ock i det egendomliga språket. Ej blott att Gil Vicente skriver ibland på portugisiska, ibland på spanska, utan han låter ock de uppträdande bryta på olika dialekter och yrkesrotvälska — ett bruk, som går igen hos alla de äldsta dramatikerna och väl stammar från medeltiden. I det hela bör väl ock Gil Vicente betraktas såsom en medeltidsförfattare, liksom hans tyska samtida Hans Sachs.

En fläkt av renässans spåra vi först hos Torres Naharro, och han synes hava fått uppslaget från Italien, där han vistades och där hans stycken först, 1517, trycktes. I formen ansluter sig hans drama klart till medeltidens, utan någon direkt påverkan från antiken. Men det nya hos Torres Naharro och denna tids dramatiker är deras intryck från det italienska novelldramat. Det förut medeltida, episka dramat blev härigenom dramatiskt och fick en fast byggnad, som förut saknats.

Vi behöva blott referera två av Naharros dramer, för att man skall finna detta. I Comedia Imenea börjar stycket därmed, att älskaren, Imeneo, förbereder en serenad för Febea. Sedan uppträder markisen, Febeas broder, som börjat misstänka något anslag mot systerns ära. I den andra jornadan kommer serenaden till stånd, men den vackra balkongscenen avbrytes av markisen, varpå Imeneo flyr, sedan han med Febea överenskommit om ett möte under följande natt. Den tredje jornadan upptages av ett intermezzo, i vilket huvudhandlingen parodieras genom en motsvarande erotik mellan tjänarne. I den fjärde äger det nattliga mötet rum, markisen kommer, Imeneo flyr och markisen vill döda systern, som fläckat hans ära, men i den femte ställes allt till rätta: Imeneo uppträder nu med ett formligt friaranbud, och de båda älskande förenas.

I Comedia Aquilana behandlas en gammal saga, som vi

redan känna (I s. 278). Aquilano älskar Felicina, dotter till konungen av Leon, men hon döljer ännu sin böjelse. Efter ett möte i trädgården skadar Aquilano sig och lägges på sjukbädden, men en skicklig läkare upptäcker hans lidelse för prinsessan, konungen anser sin ära skymfad och vill avrätta den djärve, men denne avslöjar sig nu såsom en konungason från Ungern, och det hela slutar därför med ett bröllop.

Det tyckes hava dröjt något, innan Naharros stycken tilldragit sig någon större uppmärksamhet i Spanien, ty först på 1550-talet fick han där några efterföljare, först Lope de Rueda, en hantverkare i Sevilla, som övergick till att bli yrkesskådespelare och även författare. Av Cervantes och andra ansågs han såsom den egentlige grundläggaren av det spanska dramat, och med en viss rätt, så obetydliga hans stycken än i och för sig äro. I varje fall voro hans dramer ytterst populära. Av hans comedias äro Comedia de los Engãnos och Eufemia de mest bekanta. I det sistnämnda stycket har han behandlat ett italienskt novellmotiv, som erinrar om såväl Mycket väsen för ingenting som Cymbeline och handlar om en oskyldigt förtalad dam. Men utförandet är mycket naivt, och överskådligheten störes hela tiden av de infogade clown-scenerna. Bättre är Comedia de los Engãnos, där han bearbetat en italiensk komedi av Piccolomini. Stycket är ur en synpunkt ganska intressant, enär det inbjuder till en jämförelse. Samma ämne behandlas nämligen såväl av Bibbiena i dennes komedi Calandria som av Shakspere i Trettondagsaftonen. I dramatiskt avseende står Ruedas stycke oändligen efter dessa, det är barnsligt otympligt, utan någon psykologi och utan den poesi, som Shakspere förmått kasta över hjältinnans person. Det är händelserna, som intressera Rueda, ej karaktärerna, som för Shakspere var det väsentliga. Men av den djupa osedlighet, som utmärker den italienska komedien, finnes här ej ett spår, och det är betecknande, att spanjorerna i detta fall aldrig togo några intryck från italienarna.

Samma inflytande från italienarne märka vi hos hans efterföljare Juan de Timoneda, vars Comedia Cornelia är en efterbildning av Ariostos Negromante. Men denna italienska skola tillhör endast det spanska dramats barndomstid, och då vi åter möta det, omkring 1580, står det på fullt nationell

grund. Av italienarne hade spanjoren endast lärt att giva sina komedier en fastare, mera dramastisk byggnad.

Redan nu framträda emellertid vissa rent spanska drag, framför allt det spanska dramats romantik. Under denna tid anlita dramatikerna väl ännu novellitteraturen, men även de nationella romanserna, och dessa bli sedermera den förnämsta källan. Med dessa följde ock en doft av romantik, som alldeles saknas i det italienska novelldramat och ej heller så starkt framträder i det engelska, vilket företrädesvis stöder sig på novellen och krönikan, mindre ofta på balladen. Denna romantik röjer sig ock i de lyriska versmått, på vilka komedierna äro avfattade. Erotiken är också romansens. Den är aldrig osedlig såsom i den italienska novellen, och den brottsliga hustrun är här okänd. Även en ogift kvinnas ära anses fläckad genom en kärlekshandel, hennes eftergivenhet går aldrig längre än till ett möte eller åhörandet av en serenad, och det hela slutar alltid i de älskandes lagliga förbindelse. En lika stark känsla har mannen av sin ära, och redan i dessa förstlingsdramer framträder det egendomliga spanska hedersbegreppet. Men konflikterna äro aldrig så starka som i det engelska dramat, och intresset för karaktärerna är därför ej vidare utvecklat. Det hela är snarare en romantikens lek, och verkliga tragedier har det spanska dramat få att uppvisa. De flesta äro lustspel eller stå på gränsen mellan tragedi och komedi, utan att fyllas av det engelska dramats djupa toner. Denna karaktär av romantiskt lustspel röjer sig ock i den komiska parallellhandling, som finnes inlagd i de flesta dramer och som i de äldre nästan upptager huvudpartiet.

Spanjorerna tyckas alltid hava varit intresserade för teaterföreställningar, men mot slutet av denna period stegrades detta intresse till ett fullkomligt teaterraseri, och ehuru scenen fortfarande var den enklast möjliga — endast medeltidens primitiva teater — bildades nu teaterband, som drogo kring i alla städer, och i de förnämsta, i Sevilla, Valencia och Madrid, uppstodo fasta teatrar. Men detta teaterväsen behandlas bäst på tal om det spanska dramats storhetstid.

DEN TYSKA LITTERATUREN

GROBIANISMEN

1500-talets tyska litteratur, ehuru samtidig med senrenässansen i andra land, tillhör i själva verket medeltidens litteraturhistoria, och i stort sett gäller detta också 1600-talets. Efter Erasmus och Luther har Tyskland ingen stor kulturpersonlighet före Leibniz eller — om man fäster sig vid den rent tyska litteraturen — före Lessing, och under hela denna tid gör Tyskland därför icke någon insats i det stora europeiska kulturarbetet. Denna tids tyska litteratur har därför egentligen blott betydelse för Tyskland och de skandinaviska länderna, som i andligt avseende närmast voro ett slags tyska provinser, och vi kunna därför här inskränka oss till blott en hastig översikt av tiden mellan Luther och Opitz, med vilken senrenässansen, om ock mycket svagt och ofullständigt, gör sig gällande inom den tyska kulturen.

Det skönhetssinne, som fyllt den italienska humanismen och som återfinnes också hos Erasmus och Hutten, försvinner efter deras tid fullständigt, och i stället vänder 1400-talets torra, kälkborgerliga uppfattning, dess små synpunkter och dess formlöshet här tillbaka. Och humanismens friska realism har sjunkit ned till underklassens råhet. Denna tid skapade också en typ, som är ytterst karaktäristisk för Tyskland: S. Grobianus. Namnet uppfanns först av Sebastian Brandt, som 1494 utgav Das Narrenschiff, en stor allegorisk-satirisk lärodikt, som under hela 1500-talet åtnjöt en oerhörd popularitet, även utanför Tyskland, och vari den slutande medeltidens uppfattning kommer fram: att alla fel och laster i själva verket äro "dårskaper", "narraktigheter". Typen togs därifrån upp i en latinsk dikt av Dedekindus, Grobianus, som sedan bearbetades på tyska av Kaspar Scheidt.

I det ursprungliga syftet anslöt arbetet sig till de många "belevenhetsskolor", som utgivits av humanisterna, särskilt de italienska såsom Baldassare Castigliones berömda Il Cortegiano samt också till Erasmus' De civilitate morum. Men under det att dessa sökt giva regler för ett höviskt uppträdande, gav Grobianus däremot en satirisk skildring av motsatsen, av tölpen, som begår alla möjliga försyndelser mot skick och anständighet, och man märker, att både författare och läsare med ett verkligt välbehag fördjupa sig i smutsen och råheten. Grobianus blir en komisk hjälte, vilken förvärvar verklig sympati, särskilt som folklitteraturen redan förut var rik på dylika gestalter. Den ryktbaraste av dessa är Till Eulenspiegel, hjälten i en samling grovkorniga anekdoter, knutna till en verklig person, som skall hava levat under förra delen av 1300-talet; den äldsta kända upplagan av denna folkbok är från 1519.

Grobianismens främste representant var en lärjunge till Kaspar Scheidt, Johann Fischart, som bl. a. bearbetade Eulenspiegel på vers. Utan tvivel var han jämte Hans Sachs 1500-talets mest betydande tyske författare efter Luther. Hans landsmän se i honom t. o. m. "en bland alla tiders främste humorister", men i det omdömet torde knappt någon främling instämma. Fischart saknar skönhetskänsla och smak, han är formlös och plump, och till Rabelais, som var hans förebild, når han ej på långa vägar upp. Han var visserligen en högt bildad man, humanist, trots det att han skrev på modersmålet, men han äger varken Rabelais' friska, originella fantasi eller hans breda, humana världsåskådning. Hans mest bekanta arbeten äro också blott bearbetningar från Rabelais, vars Gargantua och Pantagruel i Fischarts Geschichtsklitterung (1590) framträda i ännu mera grovkorniga gestalter och utan den vetenskapliga och humana idealism, som bär upp den franska romanen. Om hans egen fantasi vittnar kanske bäst hans dikt Flöhhatz Weibertratz, som till ämne har loppornas och kvinnornas strid. Men obestridligen hava de författare rätt, som tillmäta Fischart en stor kulturhistorisk betydelse, ty i hans dikter får man dock den kanske mest åskådliga bilden av 1500-talets Tyskland.

Smaken för denna "grobianism" är måhända det mest karaktäristiska för det tyska kulturförfallet. Ett annat drag

hos detta är litteraturens torrhet. Liksom under medeltidens avslutningsperiod, som i själva verket här fortsätter under hela 1500-talet, hade man även nu en utpräglad förkärlek för allegori, didaktik och satir. Särskilt blomstrade naturligtvis satiren under den förbittrade striden mellan protestanter och katoliker, men den är företrädesvis rå och ilsken, icke minst hos den äldre reformationstidens mest prisade satiriker, franciskanermunken Thomas Murner, mest bekant för sina rasande stridsskrifter mot Luther. En annan älsklingsdiktart var den æsopiska fabeln, och stora samlingar av dylika utgåvos av Burchardus Waldis och Erasmus Alberus. Men även större dylika dikter skrevos, såsom Rollenhagens Froschmäuseler, en i protestantiskt syfte gjord bearbetning av Batrakhomyomakhia med breda, didaktiska utvidgningar om alla möjliga ämnen. Och samma didaktiska torrhet bemäktigar sig även den protestantiska psalmen efter Luther.

TYSKA FOLKBÖCKER

Någon självständig romandiktning finnes ej från denna tid, och även översättningar av de mera banbrytande utländska romanerna äro jämförelsevis få. Tidigast är Amadis, som i 24 böcker utkom mellan 1569 och 1594. Herderomanerna följde egentligen först med början av det nästa århundradet, då mest från franskan. Större intresse hade man för de picareska romanerna, och av dessa utkommo Gusman von Alfarache 1615 i Aegidius Albertinus' översättning, Lazarillo de Tormes 1617 samt ännu några andra, och som vi skola se framkallade dessa förebilder under nästa period också några jämförelsevis betydande tyska skälmromaner. Eljest bestod den vittra prosalitteraturen under 1500-talet mest av noveller och folkböcker. Med Boccaccio hade man gjort bekantskap redan på 1400-talet, och under denna tid följde andra översättningar av italienska noveller, men alla betydligt förråade, utan det italienska skönhetssinnet och elegansen. De franska folkböckerna översattes också flitigt, såsom Die Haimonskinder, Die schöne Magelone m. fl., och dessa framkallade motsvarande upplagor av tyska medeltidsromaner.

Inom denna litteraturart förekomma likväl åtskilliga nyheter, vilka fått en viss betydelse för den allmänna litteraturhistorien. Mest betydande är utan tvivel den 1587 tryckta folkboken om Faust. Biografiens hjälte har verkligen existerat — en av de många tvetydiga personligheter, som framträdde vid tiden för humanismens genombrott i Tyskland i början av 1500-talet, halvt vetenskapsman, halvt charlatan, undergörare, alkemist och astrolog. Som det förefaller, omkom han vid något kemiskt experiment, och nu utbredde sig ryktet, att djävulen farit av med honom. En naturlig följd härav blev, att man kombinerade traditionen om honom med de många medeltida sagorna om dem, som slutit förbund med den onde och till sist hamnat i dennes våld. Den 1587 tryckta folkboken är också en samling av alla dylika medeltida trollhistorier, en tämligen illa skriven bok, som troligen författats av någon protestantisk teolog. Dess tendens är också alldeles motsatt renässansens och går snarast ut på att åskådliggöra det syndiga i människans begär efter vetande. Själva den historiska Faustgestalten hörde likväl hemma i renässansens tidsålder, och detta renässansdrag har den salvelsefulle författaren icke helt kunnat utplåna. Hans Faust har trots allt dock något av renässansens djärva mod, dess törst efter vetande och makt över naturen, dess kraftfulla njutningsbegär och dess frigjordhet från moral och religion. I den tyska folkboken kommer detta drag föga fram, och den, som upptäckte det, var en engelsk skald, Marlowe, som på grundvalen av folkboken skrev sitt bekanta drama. Detta åter gav indirekt uppslaget till Goethes. Av de engelska komedianter, om vilka jag strax skall tala, fördes Marlowe's stycke över till Tyskland, där det på grund av det nationellt tyska ämnet fick en oerhörd popularitet. Då det slutligen upphört att spelas på scenen, övergick det till marionetteatern. Det var ett dylikt "Puppenspiel", som Goethe kom att åse i Strassburg, och som gav honom väckelsen att i ett drama upptaga motivet.

Ett annat, poetiskt nästan lika givande ämne föreligger i en annan folkbok från denna tid, Der ewige Jude, vars äldsta kända upplaga är av 1602. Själva sagan eller rättare sägnen återgår till en tradition från kristendomens första århundraden och handlade ursprungligen om aposteln Johannes, som enligt folktron levande vilade i sin grav i förväntan på

Kristi återkomst. Denna fornkristna sägen förenades sedan med en annan, om krigsknekten, som slog Jesus under dennes sista fångenskap. Den form, som traditionen slutligen fick i den tyska folkboken, var denna. Dr. Paulus von Eizen i Hamburg hade 1547 mött en man, vilken uppgav sig vara en född jude vid namn Ahasverus samt sade, att han på Kristi tid varit skomakare i Jerusalem. Då Jesus skulle föras ut till avrättsplatsen, hade han, uppgiven av trötthet, lutat sig mot väggen till Ahasverus' hus, men av hat mot folkuppviglaren hade Ahasverus drivit honom därifrån. Då hade Kristus vänt sig mot honom och yttrat: "Här vill jag stå och vila mig, men du skall gå till den yttersta dagen." Av en oemotståndlig makt hade Ahasverus därefter tvingats att vandra bort från sitt hus, hade sedan ej kunnat stanna och måste nu utan ro eller rast irra kring på jorden, till dess att Kristus åter uppenbarade sig på världens sista dag.

Något djupsinnigt innehåll kan ej spåras i berättelsen; den är ett utslag av vanlig folklig övertro, och den enda mening, som man utan konstruktion kan inlägga i den, är, att livet, sträckt över sitt naturliga mått, är att betrakta såsom en olycka och ett straff. Först den senare diktningen har i Ahasverusgestalten lyckats inlägga en tanke av mera djup innebörd: om generationernas ändlösa, sorgtyngda tåg genom tiderna, och ämnet har, såsom vi veta, tagits upp av flera bland den nyare tidens störste skalder.

De flesta av de tyska folkböckerna från denna tid utmärka sig dock snarast för sin råhet, för ett plumt skämtlynne, som helst yttrar sig i s. k. practical jokes, och för den psykologiska analysen i de italienska och franska renässansnovellerna hade tysken intet sinne. De stora anekdotsamlingar, som man har från denna tid, Paulis Schimpf und Ernst m. fl. innehålla blott kortfattade historier, som endast giva oss så att säga berättelsens skelett, och i detta fall stå de knappt över Gesta romanorum, Cento novelle antiche och andra medeltida exempelsamlingar. Den nästan ende författare, som kan tillmätas en högre estetisk rang, är Jörg Wickram från Colmar. Motiven i hans fyra noveller äro väl i allmänhet lånade från de äldre riddarromanerna, som här omdiktats i mera borgerlig riktning och med en viss realistisk skildringskonst, men ett motiv, som särskilt kommer fram i

novellen Gabriotto und Reinhard, de älskandes ståndsskillnad, skulle sedan få en oerhörd betydelse, ehuru Wickram ännu ej insåg dess räckvidd.

HANS SACHS

Det återstår nu blott att redogöra för det under 1500-talet så ytterst flitigt odlade tyska dramat, inom vilket flera olika riktningar göra sig gällande. I stort sett är det dock blott en fortsättning av medeltidens, om ock med några förändringar. Helgondramat eller miraklet föll naturligtvis bort i de protestantiska länderna, och även de andra arterna utbildades i luthersk riktning. Moraliteten fortfor, men med ett protestantiskt innehåll, likaså fastslagsspelet, som under den första reformationstiden fick karaktären av en satir mot den katolska kyrkan och munkväsendet, så hos den äldsta protestantiska dramatikern, schweizaren Nicolaus Manuel, författare till Der Ablasskrämer och Ain klegliche Botschafft dem Bapst zu kommen. Men särskilt omtyckt var det medeltida bibeldramat, och i detta uppträder tidens protestantism i sin kanske mest älskvärda gestalt, med ett religiöst allvar och en naivitet, åt vilken man knappt har hjärta att le. Särskilt skattade man sådana ämnen, i vilka man kunde förfäkta protestantismens älsklingsidéer, såsom Tobias, vari man inlade ett försvar för äktenskapet, Josef och Susanna, i vilka kyskheten kunde prisas o. s. v. Men även rena profandramer förekommo; så uppfördes i Schweiz, troligen redan före reformationen, ett nationellt skådespel om Wilhelm Tell; ett dylikt av Jacob Ruef trycktes 1545. Och för övrigt valde man ämnen från novellen, krönikan o. s. v. Men behandlingssättet är ständigt medeltidens, mera episkt än dramatiskt, utan någon karaktärsteckning och utan något personligt liv.

Bland dessa dramatiker finna vi dock den tyska reformationstidens väl största poetiska begåvning, Nürnbergskomakaren Hans Sachs, ehuru icke heller han kan ställas vid sidan av Italiens, Frankrikes och Englands renässansskalder, ty det som brister honom är just renässanslynnet. I stället är han till hela sin uppfattning en protestantisk medeltidsmänniska, ehuru den måhända mest sympatiska av dessa. Han är

borgerlighetens skald, litet torr och snusförnuftig, men med borgarens hederliga, sunda syn på livet, visserligen utan några högre idéer, men god, klok och glad, med en älskvärd naivitet, som döljer verklig humanitet och själsadel, protestant utan att vara dogmatiker och en bland de få, som under ett långt liv förstod att bevara den första reformationstidens andliga friskhet. Han föddes 1494 och avled först 1576, och hans liv förflöt utan alla spännande äventyr. Han hade fått en god uppfostran, men någon ärelystnad hade han icke, utan ville bliva rätt och slätt en god hantverkare. Såsom vandrande gesäll drog han därför, enligt den tidens sed, kring i Tyskland och slog sig efter dessa vandringsår ned såsom skomakare i sin födelsestad Nürnberg. I likhet med så många andra hantverkare där blev väl även han "mästersångare", men det är ej genom dessa förkonstlade mästersånger, som hans namn gått till eftervärlden, utan genom de dikter, som han skrivit alldeles oberoende av reglerna. Och dessa voro icke få, ty Hans Sachs var ett stycke av en tysk Lope, som författade över 6,000 dikter, bland dem mer än 200 dramer; på en enda dag skrev han en gång t. o. m. två fastlagsspel. Dramerna, vid vilka hans namn företrädesvis är knutet, författade han till största delen på äldre dagar. Sina ämnen lånade han från alla håll och kanter. Han skrev bibliska dramer, såsom Tobias och Isaks offrande, moraliteter såsom Stultitia, dramatiserade predikoexempel såsom Griseldis och Julianus, där han upptog samma gamla motiv, som går igen i Livet en dröm, men han anlitade också noveller såsom Fortunatus, behandlade romerska ämnen såsom i Lucretia och i Virginia, den tyska hjältesagan såsom i Der hürnen Siegfrid, t. o. m. nordiska sagor såsom i Hagwartus mit Signe, och för sina fastlagsspel, som kanske stå högst inom hans produktion, lånade han icke blott från den folkliga traditionen, utan ock från Boccaccio och andra novellförfattare. Någon arkeologisk kostym finnes naturligtvis ej i dessa dramer, lika litet som i de samtida spanska och engelska, och Hans Sachs' romare äro alla goda Nürnbergare. Scenen var även den medeltida, och skådespelarne voro borgare och gesäller i Nürnberg.

DET TYSKA SKOLDRAMAT

Vid sidan av detta drama, som således kan betraktas såsom en ren fortsättning av medeltidens, förekom ock ett mera klassiskt: det tyska skoldramat. Man översatte nämligen dels Terentius och Plautus, dels de nylatinska dramerna av Gnaphæus m. fl. till tyska och lät dem uppföras av skolgossarna. Från flera håll gjordes visserligen invändningar häremot, då dylika dramer ju ej medförde något gagn för elevernas latinkunskap, men intresset för dessa representationer var dock så stort, att det motvägde de pedagogiska betänkligheterna, och utom dessa översättningar spelade skolgossarna ock tyska originalstycken med bibliska ämnen såsom Tobias, Susanna m. m.

Något försök att skapa ett klassiskt drama på tyska språket, motsvarande Trissinos Sofonisba, Jodelles Cléopâtre samt Sackville's och Norton's Gorboduc förekom däremot icke i den tyska 1500-talslitteraturen — endast några ganska svaga ansatser, som snarast visa Tysklands efterblivenhet i litterär kultur. De äro ej heller många. 1532 hade Joan Kolross i Basel skrivit en moralitet, Spil von Fünfferley Betrachtnussen, men detta medeltidsspel indelades i fem akter, som skildes från varandra genom körer, vilka sjöngo "Teutsche Saffica". Även Xystus Betulius eller Birk inlade tyska körer i det drama, han skrev om Susanna. Men blott en enda av denna tids författare synes verkligen hava eftersträvat något i samma stil som Trissino, nämligen Paul Rebhun, till vars metriska reformsträvanden vi sedan skola återkomma. 1535 uppfördes hans drama Susanna, ej såsom man kunnat vänta av skolgossar, utan av borgare. Men detta bibeldrama skiljer sig ganska starkt från de vanliga. Det är klart och överskådligt byggt, indelat i akter och scener, och varje akt avslutas med körsånger i klassisk stil; "nach der Lateiner Art" begagnade han iamber och trokéer i själva dramat. Hans stycke avsåg tydligen att vara en kombination av kristet och antikt drama, visserligen opåverkat av Sofonisba, men dock skrivet av en författare, som tagit intryck av den klassiska dramatiken. Detta försök vann dock icke någon efterföljd, och det var först Opitz, som — omkring hundra år senare — återkom till de uppslag, som Rebhun givit.

Till en del berodde det tyska dramats oförmåga att följa med utvecklingen därpå, att Tyskland saknade, vad England och Spanien hade, yrkesskådespelare, som kunde taga dramat om hand och utbilda det i modern riktning. Det var därför en ny insats, som gjordes, då de s. k. engelska komedianterna uppträdde mot slutet av århundradet.

DET ENGELSKA KOMEDIANTDRAMAT

I England funnos, såsom vi sedan skola se, vid tiden omkring 1580 massor av skådespelarband, vilka visserligen stodo under ett slags beskydd av lorder och andra höga herrar och därför kallade sig deras "tjänare", men som likväl stundom hade ganska svårt att slå sig fram i följd av de puritanskt sinnade stadsmyndigheternas ovilja mot teaterföreställningar. Härigenom tvingades några av dem att utom England försöka sin lycka. Den första av dessa emigrerade trupper, lord Leicesters, möta vi 1585 i Holland och kort därefter i Danmark, och i denna befunno sig ock två av Shakspere's blivande kamrater Bryan och Pope, av vilka han utan tvivel mottagit de notiser om Danmark, som han sedan använde i Hamlet. Från Danmark reste truppen till Sachsen, men vände 1587 tillbaka till England. 1590 reste en ny trupp, lorden av Worcesters, över till Holland och drog sedan under ledning av en Robert Brown en längre tid kring i Tyskland, men även i Polen och Frankrike och upplöstes först omkring 1612. 1592 bildades ännu en tredje trupp, som stod under ledning av Thomas Sackville och tyckes hava fortbestått till 1608; en fjärde trupp, vars främste man var en John Spencer, kan följas mellan åren 1604 och 1623. Vid det trettioåriga krigets utbrott kommo slutligen två nya trupper, som dock snart lämnade landet. Medlemmarna i dessa trupper utgjordes äldst blott av engelsmän, vilka naturligtvis talade engelska. Att de det oaktat kunde få en tysk publik, förefaller ju oss egendomligt, men vi skola då erinra oss, att man den tiden med god smak åhörde ett latinskt drama, av vilket man heller ej begrep ett ord, och möjligen underlättades begripandet genom tryckta "argument" av styckets innehåll. Så småningom rekryterades dock skådespelarbanden med tyskar,

och enskilda roller utfördes då på tyska, andra på engelska, men så småningom övergingo engelsmännen helt och hållet till tyska, som de under tiden lärt sig; och redan 1604 möta vi en helt och hållet tysk trupp, Eichelins, som detta år uppträdde i Nürnberg. Efter det trettioåriga krigets utbrott försvunno de engelska trupperna väl ej från Tyskland, men vi möta dem nu mera sällan och tillfälligtvis, ehuru titeln "engelska komedianter" fortfarande brukas, ty de nybildade tyska sällskapen bibehöllo alltjämt det gamla namnet och kallade sig också "engelska komedianter"; sista gången denna beteckning påträffats är 1697. Engelsmännen voro för övrigt ej de enda främmande skådespelarna. Redan före dem hade några italienska trupper gjort kortvariga besök i Sydtyskland, och med 1600-talet kommo några franska samt framför allt nederländska. Till skillnad från dem började tyskarna nu kalla sig "hochdeutsche comedianten", och denna titel utträngde så småningom den äldre: engelska komedianter.

För det tyska dramat fingo dessa engelska komedianter en icke ringa betydelse. För det första skapade de en tysk *teater* och en tysk *skådespelarkonst*. Naturligtvis funnos också i Tyskland under medeltiden gycklare, som drogo kring i bygderna och väl någon gång uppförde en enkel fars eller möjligen deltogo i en mysterieföreställning. Men de omtalas sällan och sammanslöto sig i varje fall icke till större skådespelarband såsom i Italien, Spanien och England. Vid 1500-talets slut funnos således, praktiskt sett, inga tyska yrkesskådespelare, utan skådespelarne voro dels borgare, såsom under medeltiden, dels skolgossar, vilka uppförde de nya latinska och tyska skoldramerna. En av borgare bestående trupp kunde väl någon gång spela mot betalning och även göra en turné till en grannstad, men detta var blott undantagsfall, och några verkliga skådespelare funnos således icke. Det rent sceniska utförandet var därför nästan barnsligt otympligt, vilket bäst framgår av anvisningarna i Hans Sachs' dramer. Så t. ex. omtalas Jerikos stormning på följande sätt: "Konungen går med sina drabanter en eller tre gånger omkring, de blåsa och höja ett fältrop, och staden faller omkull. Fienden slås ihjäl. De bära bort de döda, och därpå gå också de ut." Genom de engelska skådespelarnes större teatervana höjde

sig den tyska teatern nu ur detta primitiva tillstånd, även om man ej kom vidare långt i scenisk illusion.

Också för införandet av fasta teatrar hade de engelska komedianterna en viss betydelse. Skoldramerna uppfördes antingen på skolgården eller i skolsalen på en för tillfället upprest lave. Borgarnes teater restes antingen på ett torg, en gård eller i en rådhussal, men var också blott tillfällig och utan alla dekorationer. I regeln begagnade de kringdragande engelska skådespelarbanden en likartad scen; de spelade på en värdshusgård eller i en värdshussal, någon gång i stadens bollhus eller fäktsal, och scenen var här naturligtvis nästan lika primitiv som vid de borgerliga föreställningarna. Men en början till en mera fast teater kan dock iakttagas. På 1590-talet tog nämligen lantgreven av Hessen-Cassel Brown's trupp i sin sold och lät då vid sitt hov uppföra en särskild teater, Ottonium, som skall hava haft formen av en cirkelrund byggnad — med all sannolikhet en imitation av The Theatre i London, där Worcester-truppen förut uppträtt. En annan dylik teater uppfördes av den dramatiskt intresserade hertig Heinrich Julius av Braunschweig. Men båda voro blott hovteatrar, och ingendera hade något längre bestånd. Den första stad, som tyckes hava lagt sig till med en fast teater, var Regensburg, där staden till fäktskola och teaterföreställningar 1613 lät i ett borgarhus inrätta en sal, där John Spencer uppförde en scen, vilken vilade på sex kolonner. Exemplet följdes av andra städer. 1628 byggdes en dylik teater i Nürnberg, tydligen efter engelskt mönster med en öppen amfiteater och tre gallerier för åskådarne; teatern i Ulm (1641) var däremot efter italienskt mönster med vridbara kulisser. Dessa teatrar hyrdes sedan ut av staden åt de olika trupper, som kommo dit — så t. ex. betalade Spencer 22 floriner i veckan för teatern i Regensburg, men gjorde det oaktat en mycket god affär. Någon större betydelse fingo dessa teatrar dock icke, ehuru teaterväsendet väl i stort sett var lika utvecklat som det samtida spanska och engelska. I London och Madrid nästan trängdes trupperna om varandra, och teaterföreställningarna voro lika regelbundna som i våra dagar. Men i Tyskland, som saknade en ledande huvudstad, vilken kunde bära upp ett nationellt drama, blevo dylika representationer blott mera sällan

inträffande tilldragelser, och teatern fick därför i Tyskland alls icke samma oerhörda betydelse som för England och Spanien.

Vidare tillförde engelsmännen den tyska teatern en mängd nya ämnen. De stycken, som uppfördes, voro desamma, som spelades i London på 1580- och 1590-talen, således stycken av Marlowe, Greene, Kyd och Shakspere. Av den senares dramer uppfördes i Tyskland Förvillelser, Midsommarnattsdrömmen, Så tuktas en argbigga, Titus Andronicus, Hamlet, Lear, Othello samt Romeo och Juliet, möjligen ock Henrik IV. Det sista stycket är ju snarast ett lustspel, och i regeln uppfördes ej några engelska chronicle-plays i Tyskland, där man helt naturligt ej hade något intresse för ett annat lands historia. Ett engelskt bibeldrama fanns knappast, och något dylikt förekom ej heller annat än undantagsvis på de engelska komedianternas repertoar i Tyskland — dramer av den arten avstod man till skolans och borgerskapets egen teater. Ej heller spelade man de sedeskildrande dramer, som då voro på modet i England, ty dessa skulle ej hava förståtts av ett tyskt publikum, utan huvuddelen av repertoaren bestod av komedier — och i så fall de mest grovkorniga såsom Förvillelser och Så tuktas en argbigga — av trolldramer som Faustus och morddramer som Hamlet och Spanska tragedien. Ty dylika starka scener tyckte tyskarna om och ville gärna se dem framställda så naturalistiskt som möjligt. Så heter det i en scenanvisning: "Hier fangen sie an zu streiten, da der König in den Kopff gehawen wird, dass er niederfallet, welches so in den Hut gemacht werden kann, dass es Blut giebt." För den graciösa fantasien i Midsommarnattsdrömmen saknade man tydligtvis all uppfattning, men att stycket likväl slog an, berodde på de burleska hantverkarscenerna, som även ligga till grund för några därpå byggda tyska farser. Och vad angår den underbara poesien i Romeo och Juliet behöver man blott jämföra det allbekanta stället i originalet, där de älskandes avsked skildras, med motsvarande parti i komediantdramat för att inse den oerhörda skillnaden i kultur:

Romio: Aller süssestes Hertzens Kindt, euer getrewer Romio soll verrichten, was ihr ihm befehlet, aber ach unser Scheiden ist vorhanden, der Tag bricht an, ich werde gezwungen, ach unglückseelige Zeit, sie zu verlassen.

Juliet: Werthester Schatz, es ist nicht der Morgen, der blasse Monschein.

Romio: Ach wäre es möglich, dass ich den Monschein kunte hoffen ein gantzes Monath zu scheinen, so wurden wir erfrewet, dan der Schein der Sonnen uns nichts als Leid und Schmertzen bringt.

Juliet: Ach Leid, es ist die Morgenröth und kompt mein Hertz blutig zu färben, ach Phoebus, ach Tag, du beraubst mich meines Lebenstrosts, ach armselige und verlassene Julieta.

Då man efter att hava läst Shakspere råkar på en dylik travesti, är det, som om man från en venetiansk praktsal trädde in i en drängstuga, och i stil härmed slutar den tyska komediantversionen av Hamlet med denna sedolärande betraktelse:

So gehts, wenn ein Regent mit List zur Kron sich dringet,
Und durch Verrätherey dieselbe an sich bringet,
Derselb erlebet nichts, als lauter Spott und Hohn,
Denn wie die Arbeit ist, so folget auch der Lohn.

Dessa dramer, som ursprungligen uppförts på engelska, men redan i början av 1600-talet arbetats om på tyska, känna vi dels genom några handskrifter, dels genom en tryckt samling, vars första del, Englische Comedien und Tragedien, utkom 1620 och vars andra, Liebeskampf, följde 1630. Arbetet, som troligen var en bokhandelsspekulation, är ytterst slarvigt tryckt, förmodligen efter något teatermanuskript, som man på mer eller mindre oriktiga vägar lyckats komma över. Innehållet i det första bandet utgöres av åtta komedier och tragedier, två pickelhäringsspel och fem s. k. aktioner eller spel med sång och dans, som utfördes av sällskapets clown och som motsvara den "jig", med vilken en engelsk teaterföreställning avslöts. Den andra delen innehåller mest bearbetningar från franskan och italienskan.

Den engelska blankversen har i dessa tyska stycken ersatts av prosa och en prosa, som är avfattad i den mest miserabla kanslistil. Huvudvikten lägges på narrens parti, och narrens roll tyckes också hava varit den viktigaste i dessa komediantband. I viss mån hade varje sällskap utbildat sin speciella narrtyp. Sackville excellerade som John Bousset, Spencer såsom Hans von Stockfisch, Robert Reynolds såsom Pickelhäring. Sedermera blev det vanliga namnet

för narren Hans Wurst — ett namn, som först förekommer hos Luther för att beteckna Grobianustypen.

Så usla dessa stycken än äro i estetiskt avseende, hava de dock en viss betydelse för vår kännedom om det engelska dramats historia. Några av dem, såsom Titus Andronicus, troligen också Hamlet, återgå, åtminstone delvis, till äldre stycken, som legat till grund för Shaksperes, och andra återgiva i förgrovad form nu förlorade engelska dramer. Vad åter deras inverkan på det tyska dramat angår, så gåvo de detta en mera världslig karaktär, lösryckte det från beroendet av skolan och kyrkan och lade således åtminstone grunden till ett modernt drama. Det engelska komediantdramat framkallade också några självständiga tyska efterbildningar och hade måhända kunnat giva väckelsen till ett tyskt drama, om ej det trettioåriga kriget med dess oerhörda förvildning kommit emellan och avbrutit den börjande utvecklingen.

Det är egentligen två författare, som tagit intryck av och bildat sig efter detta komediantdrama, Jacob Ayrer och hertig Heinrich Julius av Braunschweig-Lüneburg eller Hibeldeha, såsom han kallade sig såsom författare. Hertigen, som var född 1564 och avled 1613, började i den gamla stilen med ett bibeldrama, Susanna, men utvecklade sig snart till en icke så oäven lustspelsförfattare. Hans Tragoedia von einer Ehebrecherin är i själva verket en fars, som företer vissa likheter både med Shakspere's Muntra fruarna och med Molières Georges Dandin och Ecole des femmes. Hjälten är en svartsjuk äkta man, som är övertygad om sin hustrus otrohet och vill skaffa sig bevis. I det syftet vänder han sig till en student, som på hans egen uppmaning gör sin kur för frun, och nu gäller det blott att överraska den otrogna. Men hon är på sin vakt, och studenten kommer undan genom ett öppet fönster. Mannen ställer till ett förfärligt oväsen, stör alla grannarna, men börjar till sist att tro på hustruns oskuld, då studenten, som icke vet, att hans välgörare och den bedragne äro en och samma person, öppenhjärtigt talar om hela historien för honom. Ett nytt försök anställes, men avlöper lika lyckligt för de älskande — frun begagnar ett gammalt, medeltida knep, höjer upp en kappa framför mannen, och bakom kappan smyger sig studenten ut. Då den ursinnige han-

rejen fått höra detta av sin förtrogne och rival, stiger hans raseri till höjdpunkten, och nu vill han bränna ned hela huset, där han misstänker, att älskaren befinner sig. Frun ber då att dessförinnan få låta bära ut åtminstone en kista med smutsiga kläder. Det beviljas, och i kistan ligger naturligtvis den oanträffbare älskaren.

Hittills är stycket således blott en fars, som mycket väl kunde hava skrivits av en renässansskald, men så avslöjar sig plötsligt, i själva avslutningen, medeltidsmänniskan hos författaren. Då den bedragne äkta mannen bränt ned sitt hus och fått höra, att älskaren likväl undkommit, blir han vansinnig och föres till ett dårhus. Äktenskapsbryterskan, som nu inser sin synd, begår självmord, stryper sig, och så komma djävlarna och släpa i väg med hennes själ — det var således icke utan skäl, som Heinrich Julius kallade sin fars en "tragedia".

Av hans många andra stycken behöva vi endast erinra oss hans Comedia von Vincentio Ladislao Satrapa von Mantua, som på sin tid var ett ganska populärt stycke på de vandrande teatertruppernas repertoar och vars hjälte — en miles gloriorus — han antagligen lånat från Capitano Spavento i den italienska Commedia dell'arte. Hertigen var således en ganska vaken författare och hade måhända i en annan miljö och på ett annat, konstnärligt mera upparbetat språk kunnat bliva en verklig dramatiker.

Samma mellanställning intog hans samtida Jacob Ayrer, vilken avled 1605 såsom procurator i Nürnberg. Hans dramer utkommo i tryck först efter hans död, första delen, Opus Theatricum, som innehöll trettio komedier och tragedier, 1618, men en där utlovad andra del, som skulle upptaga fyrtio stycken, finnes i varje fall ej bevarad. De kända skrevos på 1590-talet, och som naturligt var ansluter sig Ayrer äldst till Nürnbergs berömda dramatiker Hans Sachs. Men under tiden tyckes han hava gjort bekantskap med de engelska komedianterna, som drogo kring i de sydtyska städerna, och därvid tog han ganska starka intryck av deras teknik. Hans stycken äro därför mindre naiva än Hans Sachs' och mera dramatiska, handlingen är raskare, och särskilt upplåtes ett bredare utrymme åt den engelska narren. Däremot äro hans direkta bearbetningar av engelska stycken färre än man förut förmodade. Der griechische

Kaiser und seine Tochter Pelimperia är väl en bearbetning av Kyd's Spanska tragedi, Comedia vom König von Cypern av Lewis Machin's The dumb knight, men Comedia von der schönen Phänicia, som man förut trodde återgiva ett förlorat engelskt drama, som varit källan till Shakspere's Much ado, är i stället blott en dramatisering av en av Belleforrest's noveller, som också anlitats av Shakspere. Och ungefär på samma sätt förhåller det sig med Ayrers ryktbaraste drama, Die schöne Sidea, som obestridligen företer vissa likheter med Shakspere's Stormen. Men dessa bero antagligen därpå, att båda stödja sig på samma original, en spansk novell, som de förmodligen lärt känna i någon italiensk bearbetning. Stycket — ett rått trolldrama, som det naturligtvis vore orättvist att jämföra med Shakspere's mästerverk — är dock ganska dramatiskt och visar, att Ayrer alls icke saknade begåvning.

Uppslagen till ett tyskt drama funnos således verkligen under denna tid, men kort efter Ayrers och Heinrich Julius' död utbröt det förhärjande trettioåriga kriget, som ännu för ett århundrade höll Tyskland kvar i barbari.

SENRENÄSSANSEN

INLEDNING

DEN RELIGIÖSA REAKTIONEN

Den lutherska reformationen betecknar en avgörande vändpunkt i den historiska utvecklingen, och perioden efteråt, som jag här — närmast med hänsyn till litteraturen — kallat senrenässansen, inleder på de flesta punkter reaktionen mot humanismens tid. Den antika hedendomens dagar voro nu till ända och efterträddes av det katolska bigotteriet eller den sträva protestantiska renlärigheten, inom den romerska kyrkan upphörde anfallen på präster och munkar, likaså den öppna osedligheten, och även om man kanske ej blev mera moralisk än förut, höll man numera åtminstone på den yttre anständigheten.

Redan protestantismens allmänna program innebar ju en reaktion mot hela den föregående utvecklingen, mot såväl medeltidens kristendom som mot renässansens hedendom, mot den förras asketiska världsåskådning och den senares immoralitet, och enligt Luther hade hela utvecklingen efter Augustinus varit ett ständigt "syndafall". Uppgiften var därför att vrida tiden rätt igen d. v. s. tillbaka, att stryka dessa mellanliggande århundraden ur mänsklighetens historia och återgå till den kristna kyrkans första dagar.

Ända till ungefär 1560 hade protestantismen en oerhörd framgång, och vid århundradets mitt såg det ut, som om den katolska kyrkans fall endast vore en tidsfråga på några år. England och Skandinavien voro så gott som fullständigt vunna för protestantismen, 1558 uppskattade det venetianska sändebudet Tysklands katoliker till endast en tiondel av hela befolkningen, i Frankrike voro de båda religionerna ungefär jämnstarka, och även i Italien var protestantismen ganska utbredd. Men så kom en våldsam motrörelse. Den utgick från den religiösa fanatismens land, från Spanien, och under hela den följande tiden hade denna reaktion sitt fastaste stöd i de spanska konungarna. I Spanien och Italien blev kätteriet fullkomligt undertryckt, i Tyskland kastades

det tillbaka, och även i Frankrike segrade den katolska kyrkan, om ock först efter häftiga strider. Av de stora kulturlanden återstodo således blott England och det halvt barbariska Tyskland.

Fenomenet var icke nytt inom kyrkans historia. Då den medeltida kulturen stod som högst, under det stora 1100-talet, hade kyrkan också varit utsatt för ett liknande angrepp som vid reformationens utbrott, ett angrepp från såväl vetenskapen som från den kristnes fromhetskrav. Men då hade påvemakten och världskyrkan räddats av dominikaner och franciskaner, genom vilka revolutionsrörelsen förbytts i reaktion. Det var detta skådespel, som nu återupprepades. Nu — då kyrkan blivit mera världslig än kanske någonsin förut och då en ny, vida starkare kättarrörelse vuxit upp, som likaledes krävde en återgång till urkristendomen — nu räddades kyrkan åter av en ny orden, som återupptog dominikanernas gamla program, ehuru lämpat efter den nya tidens krav. Det var Societas Jesu. Ordens stiftare, Ignatius Loyola (1491—1556), hade hos sig något av de spanska conquistadorernas eld och fanatism, av deras erövrarlynne och ridderlighet, deras järnvilja och deras soldatdisciplin. Från början krigare och hovman hade han under en sjukdom genomgått en våldsam religiös kris, och under denna beslöt han att hädanefter bliva en Herrens stridsman. Den askes och det självplågeri, för vilka han utsatte sig, tjänade blott att stegra hans trosiver, han tvingade sig till lärda studier för att kunna slå kättarne även på vetenskapens mark, och så stiftade han sin berömda orden, som 1540 erhöll påvlig stadfästelse. Sexton år senare, vid Loyolas död, räknade orden redan över hundra kollegier i Italien, Spanien, Portugal, Frankrike och Tyskland, och dess missionärer hade gått ut över allt, till Japan, Brasilien, Indien och Afrika. Liksom förut dominikanerna hade de gjort sig till herrar över den högre undervisningen, och jesuitseminarierna hade blivit 1500-talets kanske främsta bildningsanstalter, som drogo massor av protestantiska studenter till sig; såsom biktfäder vunno de de olärde, de blevo politikens ledare, en andlig armé i påvens tjänst för att åter bringa världen under den romerska kyrkans lydno.

Det var också tack vare jesuiternas hjälp, som det tridentinska mötet slutade i en seger för påvemakten. Dennas

ställning på 1540-talet var ännu ganska vansklig, och Paulus III hade av helt naturlig fruktan motsatt sig sammankallandet av ett kyrkomöte; minnena av koncilierna på den stora schismens tid, då dessa allmänna parlament avsatt påvar och gjort sig till kyrkans högsta instans, voro ju ej lockande. Men han hade tvingats att giva vika, och 1545 hade till sist mötet i Trento kommit till stånd. Det avbröts väl efter några år, men återupptogs 1562 och fördes nu till slut. Protestanternas vägran att sända några representanter var redan en halv seger för det ultramontana partiet, och tack vare jesuiterna förvandlades den halva segern i en hel. Versio vulgata tillerkändes gudomlig auktoritet, och den rätta tolkningen av bibeln förbehölls den av den heliga ande stiftade kyrkan, vars tradition tillmättes samma betydelse som den heliga skrift. Hela den medeltida kyrkoläran blev härigenom — och först nu — fast kodifierad och kodifierad i direkt motsats till den augsburgiska bekännelsen. Såsom andlig makt har påven kanske aldrig varit mäktigare än under dessa år, och ett yttre tecken på denna nyvaknade medeltida fanatism var återupptagandet av tanken på ett korståg mot de otrogna — den tanke, som ligger till grund för motreformationens stora epos, Tassos Gerusalemme liberata.

Hos katolikerna hade reaktionen således något av en ny rörelses erövrarlynne och romantik, särskilt i det land, varifrån reaktionen utgått, i Spanien, och där utlöste den sig även i en diktning, som sjuder av lidelse och färgas av den nyvaknade katolicismens nästan hektiska glöd. Denna poetiska kraft hade icke den protestantiska motrörelsen. Hos de reformerta engelsmännen fick väl — dock först genom kampen mot Spanien, sedan genom det religiösa inbördeskriget — den protestantiska diktningen hos Spenser och Milton en stolt, utmanande stålklang, som svarar mot den spanska. Men för lutheranerna betecknar denna tid icke någon pånyttfödelse. Även det religiösa livet förstelnar hos dem i en andefattig ortodoxi, den tyska kulturen sjunker tillbaka i medeltidens skolastik och mystik, i en andlig slöhet och ett estetiskt barbari, som i stort sett varar ända till 1700-talets mitt, då efter mer än två hundra års dvala tyskt själsliv åter blir en faktor i litteraturens historia.

V E T E N S K A P E N

Både katoliker och protestanter voro lika ivriga att undertrycka den fria tanken. Men varje tidsålder har ett Janusanlete: ett, som blickar tillbaka, och ett, som skådar framåt. Så även senrenässansen. Parallellt med tillbakasträvandet går en annan rörelse i framåtskridandets tecken.

Denna tid är därför icke *blott* en reaktionsperiod, ty den äkta renässansen lever under denna tid kvar både inom dikten och inom vetenskapen, och det betecknande för senrenässansen är just brytningen mellan dessa båda strömningar, mellan den katolska och den protestantiska reaktionen och den fortfarande lika livskraftiga, t. o. m. livskraftigare renässansrörelsen.

Vi skola först taga en kort översikt över vetenskapens landvinningar och visa upp, huru renässansrörelsen här fortsättes.

Med renässansen hade kritiken vaknat. Men humanismen hade icke kunnat omsätta denna kritik i vetenskaplig forskning, ty därtill hade den ännu varit för mycket bunden av antikens auktoritet. Senrenässansens stora insats är, att den skapar den moderna vetenskapen, den makt, som till sist skulle krossa den europeiska reaktionen. Såsom så ofta var det naturvetenskapsmännen, som här gingo i spetsen, och utan mycken överdrift kan man säga, att det är Kopernicus, som lagt grunden till det moderna tänkandet och givit mänskligheten en ny världsbild, som förändrat hela livsuppfattningen.

ASTRONOMIEN

Renässansens, liksom medeltidens, världsbild var den ptolemaiska. Jorden var medelpunkten i universum. Kring denna rörde sig de sju planeterna i cirklar: Månen, Mercurius, Venus, Solen, Mars, Jupiter och Saturnus; bakom planeterna befann

sig fixstjärnhimmeln såsom ett kompakt, cirkelrunt skal, i vilket stjärnorna sutto fast. Bakom dessa materiella himlar hade medeltidens teologi lagt ännu andra av en mera andlig karaktär.

Det var med denna uppfattning, som Nicolaus Kopernicus bröt. Till börden var han polack, född 1473. Sina studieår tillbringade han i Italien, men sina senare år, under vilka han utarbetade sitt astronomiska system, såsom kanik huvudsakligen i Frauenburg, där han avled 1543. Först på dödsbädden mottog han rentrycket av det arbete, som skulle giva stöten till hela den följande utvecklingen: De revolutionibus orbium celestium, vari han återupptagit den tanke, som redan uttalats av den hellenistiska tidens främste astronom, Aristarkhos från Samos, men som ej ens under antiken kunnat tränga igenom tack vare aristotelikernas opposition. Grundtanken i Kopernicus' lära var denna. Jorden är *icke* medelpunkten i universum, utan rör sig liksom de andra planeterna kring solen och vänder sig varje dygn kring sin axel. Teorien vilade, såsom man påpekat, på en ganska enkel slutledning. Dagligen se vi, att solen går upp och ned och att den avlägsna stjärnhimlen rör sig kring jorden. Detta kan förklaras på två sätt. Antingen rulla solen och stjärnhimlen varje dygn sin oerhört stora bana kring jorden, eller också är det blott jorden, som vänder sig själv och vänder sig under loppet av ett dygn. Men varför antaga den större rörelsen, när det hela låter förklara sig genom den mindre?

Astronomiskt var systemet ännu ej utfört. Kopernicus höll ännu på planeternas cirkelbanor och på den kompakta fixstjärnhimlen. Men för världsuppfattningen innebar hans uppslag en hel revolution. Jorden — och i viss mån därmed också människan — hade härigenom blivit avsatt från sin härskarställning i universum, och mot bibelns naiva världsbild hade nu vetenskapens blivit ställd. Protestanter och katoliker voro därför ense om att förkasta den. Luther stämplade den nya mot skriften stridande teorien såsom gudlös, och ännu Miltons stora skapelseepos har det ptolemaiska systemet till sin förutsättning. Den katolska kyrkan ställde sig till en början välvilligare, och först då man genom Giordano Bruno och Galilei fått se, varthän detta uppslag kunde leda, sattes boken 1616 på index.

Men även inom vetenskapen dröjde det, innan den nya teorien kunde tränga igenom, och den följande store astronomen, Tyge Brahe, var dess motståndare, ehuru visserligen på vetenskapliga grunder. Han ägde icke Kopernicus' divinatoriska snille, men han hade i rikt mått den äkta vetenskapsmannens känsla för betydelsen av en noggrann och förutsättningslös undersökning. Han nekade ej, att de fem planeterna (utom månen) rörde sig kring solen, men å den andra sidan höll han före, att såväl månen som solen med dess planeter rörde sig kring jorden, ty i annat fall skulle fixstjärnorna te sig olika, allt efter som de sågos från olika punkter av jordens förmodade bana. För att bevisa sin sats påbörjade han en omsorgsfull kartläggning av hela fixstjärnhimmeln. Resultatet blev, att inga förändringar i denna kunde iakttagas under olika årstider. Denna invändning vederlades likväl av den tredje store astronomen, Johannes Kepler, som tillika var en av den vetenskapliga matematikens och optikens grundläggare. Han påpekade, att avståndet mellan jorden och fixstjärnorna är så oerhört stort, att en förändring av deras läge ej kan från jorden iakttagas, och vidare lyckades han, delvis med stöd av Brahes observationer, visa, att planeterna ej rörde sig i cirklar kring solen, utan i elipser. Genom dessa noggranna matematiska beräkningar av planetbanorna kan Kepler, rent vetenskapligt sett, kanske snarare än Kopernicus betecknas såsom den moderna astronomiens grundläggare, och i varje fall anses han hava givit det vetenskapliga beviset för Kopernicus' teori. Fullständigt skedde detta först genom Newton.

Ungefär samtidig med Kepler (1571—1630) var Galileo Galilei (1564—1642), som genom en mängd betydande upptäckter ytterligare förde astronomien och den vetenskapliga fysiken framåt. Särskilt viktiga voro de av honom först konstruerade mikroskopet och teleskopet, genom vilket senare Jupiters månar kunde iakttagas. Men Galileis ryktbarhet hos den stora allmänheten och även i kulturens historia anknyter sig kanske mindre till dessa upptäckter än därtill, att han blev en av den nya vetenskapliga forskningens martyrer.

Han var en entusiastisk anhängare av det Kopernicanska systemet, en svuren fiende till den av både protestanter och katoliker hyllade aristotelismen, och i ett 1613 publicerat brev

förfäktade han, att fakta, som bestyrkts av den vetenskapliga iakttagelsen, ej kunna vederläggas av bibeln, som icke kan hava vitsord mot naturvetenskapen — ett bland de första inläggen i den sedan så häftiga striden om tro och vetande. Men genom dylika satser utmanade han jesuiter och dominikaner. En bland de senare höll mot honom en predikan, i vilken matematiken karakteriserades såsom ett Satans påfund, och en annan stämde honom inför inkvisitionen. Genom åtskilliga mäktiga gynnares hjälp slapp Galilei emellertid denna gång ganska lindrigt undan. Kopernicus' lära blev väl av inkvisitionen fördömd (1616) och förklarad vara "dum och orimlig från filosofisk ståndpunkt och kättersk med avseende på religionen". Men själv fick Galilei blott en varning och måste förbinda sig att ej vidare förkunna denna farliga lära. Tyvärr tog han ej lärdom av detta tillbud. Han var en stridbar natur och hade svårt att hålla inne med sin övertygelse. 1632 utgav han ett arbete, Dialogo intorno ai due massimi sistemi del mondo, vari han trots förbudet förklarade sig gilla Kopernicus' lära, ehuru visserligen blott såsom en matematisk hypotes. Samtidigt angrep han inkvisitionens medlemmar, som satt sig till domare över denna hypotes utan all sakkunskap, fångna som de voro av aristoteliska griller. Nu kommo jesuiterna på nytt i rörelse och lyckades inbilla den eljes mot Galilei välvillige Urban VIII, att en i dialogen förlöjligad interlokutör avsåg påven själv. Urban blev ursinnig, och Galilei kallades på nytt inför inkvisitionen. Tyvärr vågade den redan brutne gubben, som dessutom hotades med tortyr, ej uppträda såsom ett vetenskapens trosvittne, utan förnekade fullständigt sina åsikter. 1633 blev han likväl dömd till livstids fängelse och hans bok indragen. Fängelset förbyttes väl snart till en internering på den villa, han ägde bredvid Florens, och där fortsatte han energiskt sina forskningar. Men till sist sällade sig blindheten till hans övriga olyckor, och 1642 slutade han sina dagar.

Den utgång, processen mot honom fick, berodde nog till en del på Urban VIII:s sårade fåfänga. Men den var dock framför allt ett utslag av jesuiternas hat mot den fria forskningen, en sammandrabbning mellan reaktionen och framåtskridandet. Till det yttre segrade reaktionen. Men den allmänna indignation, som domen uppväckte i hela Europa,

visade likväl, att denna framgång var en Pyrrhusseger och att vetenskapen redan nu vuxit upp till en med teologien jämnbördig maktfaktor.

BIOLOGI OCH MEDICIN

Inom matematiken, fysiken och astronomien betecknar således senrenässansen ett väldigt framsteg. Vetenskapen hade för första gången sedan medeltidens början frigjort sig från både bibelns och antikens auktoritet och hade funnit, att den egna iakttagelsen var den enda grund, på vilken kunde byggas. Mindre betydelse hade denna period för biologien. Gessner, som av Cuvier betecknades såsom den moderna zoologiens grundläggare, kom ej längre än till alfabetiskt ordnade förteckningar över djuren och anses ej hava känt till många species utöver dem, som uppräknas av antika författare. Högre stod botaniken, inom vilken man redan nu sökte ordna växterna i vissa klasser och där man i varje fall — tack vare de geografiska upptäkterna — kände till vida flera species än antiken kunnat iakttaga.

Men om man här ej kommit längre än till samlarens ståndpunkt, lyckades däremot denna tid lägga grunden till en ny vetenskap: anatomien. Det stora namnet är här Andreas Vesalius (1514—1564), belgare till börden, men huvudsakligen verksam i Italien. För att uppskatta hans betydelse, bör man erinra sig, att medeltidens medicinska undervisning blott bestod i föreläsningar över Hippokrates och Galenus och att medicinen snarast var ett slags filosofi över sjukdomarnes väsen. Kirurgien ansågs icke tillhöra medicinen, utan utövades av barberare och charlataner, och om någon enstaka gång en dissektion utfördes[1], förrättades den av barberaren, under det att läkaren blott demonstrerade överensstämmelsen med Galenus.

[1] Den första kända dissektionen hade utförts i Bologna 1306, den andra tio år senare. Men så förbjödos de av påven. Under 1400-talet glömdes emellertid detta förbud bort, och några dissektioner förekommo verkligen, till en del i följd av konstnärernas behov att känna människokroppen. På 1500-talet förrättades de tämligen ofta i Pavia och Bologna, någon enstaka gång också i Paris, men blott av barberare och i syfte att illustrera Galenus' lärobok.

Det var med denna auktoritetstro, som Vesalius bröt. Redan som ung student började han att själv dissekera människolik. Detta — säger Tigerstedt — "var ingenting mindre än en omvälvning inom den anatomiska forskningen; dittills hade sedan sekler tillbaka ingen läkare eller blivande läkare vågat eller brytt sig om att själv lägga handen vid ett sådant göra, utan överlåtit detta åt kirurgen eller barberaren; först från denna tid blev ett framgångsrikt anatomiskt studium möjligt". I inledningen till De humani corporis fabrica — utgiven 1543, samma år som Kopernicus' astronomi — visar Vesalius sig också fullt medveten om den revolution, han åstadkommit, och sällan har renässansens anda yttrat sig klarare än i dessa ord: "Jag har avkastat lärarnes och skolornas ok och ägnat mig åt att lära känna människans byggnad hos henne själv. Och vartill hade det också tjänat att i böcker söka visdom?" De moderna anatomerna hava inskränkt sig till att kommentera Galenus. "Men är det väl genom att ständigt fasthålla vid hans villfarelser, som man skall okränkt bevara hans minne? Vad har jag gjort, jag, som man anklagar för att hava smädat honom? Jag har ständigt låtit honom vederfaras rättvisa, men i stället att, såsom läkare i allmänhet göra, icke finna hos honom det ringaste fel, har jag granskat hans uttalanden och, stödd på mina preparat, bevisat, att läkaren från Pergamus gjort sina studier icke på människor, utan på djur, framför allt på apor. För detta kan man icke klandra Galenus, ty han förhindrades av en fördom, starkare än hans egen vilja och hans snille; de enda, som förtjäna klander, äro de, som hava människans organ framför ögonen och ändock envisas att slaviskt avskriva sin mästares villfarelser."

Men lätt var detta studium icke, och ofta måste Vesalius hemligen om nätterna smyga sig till avrättsplatsen för att ur galgen stjäla de lik, han behövde. Under hela sitt liv var han dessutom utsatt för giftiga och råa anfall från dem, som ansågo varje tvivel på Galenus såsom en gudsförnekelse. Men sitt livs mål hade han dock nått. Genom honom hade medicinen blivit en vetenskap, och redan under denna tid fortsattes hans banbrytande verksamhet av Harvey, som upptäckte blodomloppet (1616) och vederlade den gamla tron på generatio æquivoca — för att nu blott nämna den förnämsta av denna tids banbrytare inom läkekonsten.

Samtidigt med Vesalius uppträdde emellertid inom den rena medicinen en annan forskare, vars vetenskapliga betydelse är mera omtvistad, nämligen Theophrastus Bombastus von Hohenheim, kallad Paracelsus. Han bröt visserligen också avgjort med Galenus och de arabiska auktoriteterna — och däri ligger väl hans största betydelse — han vågade t. o. m. föreläsa på tyska i stället för på latin, men Vesalius' klara vetenskapliga syn på företeelserna ägde han icke, utan var ännu i mycket en ättling av medeltiden, mystiker och teosof, och han förde, åtminstone genom sina lärjungar, medicinen in på betänkliga avvägar. Med en viss rätt kan man dock betrakta honom såsom den medicinska kemiens grundläggare, ehuru han även här blott rörde sig med hypoteser och hugskott. En mera vetenskaplig karaktär erhöll kemien först vid 1600-talets mitt.

FILOSOFIEN

Senrenässansens stora naturvetenskapliga upptäckter hava emellertid haft betydelse icke blott inom naturvetenskapens historia, utan även för den allmänna kulturens samt därmed ock för litteraturens. Närmast återverkade de naturligtvis på filosofien och gåvo denna en annan karaktär än förut.

Genom humanisternas flitiga utgivar- och översättararbete hade man lärt känna den antika filosofien, den verklige Aristoteles, Platon samt även stoicismen, epikureismen och skepticismen. Dessa antika filosofem fingo nu för senrenässansens tankeliv en betydelse, som de icke haft för humanismens, då man knappt — så vida man frånser den florentinska platonismen — kommit längre än till några retoriska deklamationer utan egentligt innehåll och utan tankeskärpa. Å den andra sidan är denna nya filosofi ej en okritisk reproduktion av de antika systemen. Även här gjorde man sig fri från det antikens auktoritetsok, som tryckt humanismen, och under impulser från de senaste naturvetenskapliga upptäckterna växte nu nya och originella tankeriktningar fram.

Det härskande systemet var fortfarande den medeltida aristotelismen. Jesuiterna anslöto sig helt naturligt till Thomas ab Aquinos filosofi, som de vidare med sin dialektiska skärpa

utbildade. Det var detta system, som förelästes vid deras seminarier, av vilka Collegium romanum och Collegium germanicum i Rom voro de förnämsta. Men till Aristoteles anslöto sig ock lutheranerna. Efter de första livfyllda kampåren föll man här tillbaka i medeltidens skolastik. I början av sin bana hade väl Luther uppträtt såsom en bestämd fiende till Aristoteles och den aristoteliska filosofien: "Aristoteles förhåller sig till teologien såsom mörkret till ljuset". Men genom Melanchthon påverkades han i motsatt riktning. I kampen mot Rom och sekterna hade denne funnit en viss filosofisk ståndpunkt nödvändig. Epikureerna voro gudlösa, stoikerna fatalister, Platon heretisk och vacklande, och endast Aristoteles' lära kunde förenas med kristendomens, ehuru den naturligtvis måste renas från skolastikens slagg och omtolkas i kristlig riktning. På så sätt blev Aristoteles rättrogen lutheran, liksom han under medeltiden varit rättrogen katolik, och skolastiken hade således i en ny form vänt tillbaka. Men även medeltidens tyska mystik fortlevde under denna tid, och det var i den, som protestantismens fromhetsliv sökte en tillflykt undan dogmatiken. Denna mystik, särskilt den, som framträdde hos Jacob Böhme (1575—1624), blev icke utan betydelse för den följande tyska spekulationen, då med nyromantiken och Schelling medeltiden på sätt och vis återuppstod ur sin grav.

De nya riktningarna inom filosofien vände sig alla mot Aristoteles. Men av dem var det endast en, som vid universiteten lyckades tillkämpa sig en ställning, och det var ramismen. Denna framträdde såsom en kristnad platonism och hade sina främsta representanter i spanjoren Ludovicus Vives (1492—1540) och fransmannen Petrus Ramus (1515—1572). Den förre hade ärft humanismens hat mot skolastiken, särskilt mot dess ofruktbara begreppslek, och han yrkade därför på en ny dialektik i anslutning till retoriken. Denna tanke, som vidare utvecklades av Ramus, var ej ny och hade faktiskt tillämpats av alla de äldre humanisterna, som voro vida mera retoriker än logiker. Nytt var däremot Vives' anfall på Aristoteles' naturvetenskapliga ståndpunkt, hans yrkande på en fri och av auktoritet obunden forskning, på iakttagelser i stället för metafysiska hugskott, ty naturen lärde man ej känna genom tomma spekulationer, utan blott genom observation och experiment. Vad särskilt

beträffade själen, borde man sluta med att grubbla över, vad den var, och i stället utforska dess egenskaper samt huru den yttrade sig d. v. s.: psykologien måste bliva empirisk.

Denna tanke utvecklades vidare av Ramus. Både såsom pedagog och filosof uppträdde han ivrigt mot Aristoteles, vars logik han sökte ersätta med en "sokratisk" dialektik i nära anslutning till retoriken. Men sin största betydelse hade han såsom pedagog, och här fortsatte han humanismens kamp mot det medeltida barbariet i dess nya gestalt. Aristoteles' moderna anhängare intresserade sig föga för den antika kulturen, utan nästan blott för den grammatiska undervisningen, för inlärandet av "regler", och litteraturen hade för dem huvudsakligen betydelse såsom exemplifikationer på dessa regler. Såsom humanist lade Ramus däremot huvudvikten på de antika författarne själva och ville genom detta studium framför allt utbilda lärjungarnes stil, som ganska mycket försummades av den aristoteliska pedagogiken. Men med denna beundran för antikens form var han minst av allt någon okritisk antikdyrkare, och få av 1500-talets lärde ha i detta fall stått friare än han. Man har sagt — skrev han — att jag i min undervisning använder Platons metod och att jag angriper Aristoteles, men den metod, jag hyllar, är den, som återfinnes hos alla goda författare: den, som det mänskliga förnuftet själv lär oss: "Jag erkänner ingen auktoritet över förnuftet, och det är förnuftet ensamt, som bör giva och bestämma auktoriteten". Ramus är också den förste, som verkligen insett den djupgående skillnaden mellan modern och antik världsåskådning, en skillnad, som aldrig varit fullt klar för de äldre humanisterna. Aristoteles' gud — skriver han — "är varken skapare eller försyn. Han rörer världen, såsom magneten drager järnet. Han har varken kärlek, välvilja eller ömhet. Vad är väl då denna gudlösa teologi, om ej ett slags gigantomaki mot Gud! Teologer, befrien därför kristenheten från denna farsot och lären ungdomen Kristi rena evangelium!"

Det var denna sida hos Ramus' platonism, som slog an på de protestantiska teologerna och som var orsaken till, att ramismen — visserligen under häftiga strider med aristotelismen — vann fotfäste vid de tyska och svenska universiteten. Men därmed förflyktigades ock den fria renässans-

anda, som ramismen ännu hade haft hos calvinisterna, och hos lutheranerna krympte den samman till ett fanatiskt och trångbröstat hat mot hela den antika, okristliga bildningen, under det att själva humanismen, den platonska idealismen i Ramus' lära, så gott som fullständigt utplånades.

Platonismen hos Ramus gick dock ej vidare på djupet, och själv sade han sig vara icke platoniker utan "sokratiker". Det platonska inslaget hos honom inskränker sig ock nästan blott till den ideala flykten i hans framställning och därtill att han från Platons världsåskådning hämtat vissa argument mot Aristoteles. Ej heller stoicismen, som sedan — särskilt på 1700-talet — fick en så stor betydelse för det allmänna åskådningssättet, hade någon större inverkan på senrenässansen. Men dess mera epikureismen, vars moral ju mera tilltalade renässansens epigoner och vars atomlära, som så storslaget utformats av Lucretius, onekligen hade en viss samklang med den nya naturvetenskapliga åskådning, som nu börjat utbildas. Av de författare, som påverkats av detta filosofem, var det emellertid blott en, som kom att utöva något inflytande utanför fackmännens krets. Det var Giordano Bruno, vars filosofi framträder såsom en blandning av satser, lånade från neoplatonismen och Nicolaus av Cues, men som får sin egentliga färg från Kopernicus och den antika atomismen.

Redan hans levnadssaga fyller ett karaktäristiskt kapitel i senrenässansens kulturhistoria. Han föddes 1548 i den lilla neapolitanska staden Nola och kom vid femton års ålder såsom novis till ett dominikanerkonvent. En lidelsefull natur som han passade emellertid föga för klostercellen. Redan under novistiden gjorde han bekantskap med Kopernicus och antikens författare, obetänksam och frispråkig kunde han ej hålla inne med de tvivelsmål, som dessa studier framkallat hos honom, och följden blev, att han åtalades för kätteri. Av någon anledning nedlades emellertid processen, och han blev vigd till munk. Men när han blivit 28 år, kom en ny anklagelse: han hade betvivlat treenigheten och andra dogmer, och denna gång ansåg Giordano Bruno det rådligast att fly. Nu började för honom ett femtonårigt kringirrande vandringsliv, under vilket han drog från stad till stad, ständigt förföljd för de fria åsikter han förkunnade. Sedan han lämnat Italien, sökte han först en fristad i Génève,

men den calvinska ofördragsamheten visade sig vara lika stor som den katolska. Även härifrån nödgades han fly och begav sig till Frankrike, därifrån till England och slutligen till Tyskland, men var där nog oförsiktig att mottaga en inbjudan till Venedig. Där blev han 1592 angiven och häktad samt året därpå utlämnad till inkvisitionen i Rom.

I sju år hölls han här fängslad, men vägrade hårdnackat att förneka sin övertygelse. År 1600 föll slutligen domen. De handlingar rörande processen, vilka utan tvivel finnas i det vatikanska arkivet, hava aldrig utlämnats, men lyckligtvis har en samtidig katolsk författare, som således ej kan misstänkas för partiskhet för Giordano Bruno, i ett brev skildrat hans sista stunder: "En redogörelse för hans liv, studier och läror upplästes, och därefter omnämndes det nit, som inkvisitionen använt på att omvända och broderligen förmana honom, varunder han dock fortfarit i sin hårdnackade gudlöshet. Därefter utstöttes han ur sin orden, excommunicerades och överlämnades åt den världsliga maktens straff under begäran, att detta måtte bliva så milt som möjligt och försiggå utan blodsutgjutelse. Då detta upplästes, svarade han blott: Måhända fällen I denna dom med större fruktan, än jag åhör den. Därefter fördes han av vakten till fängelset och åtspordes där ofta, om han icke ville återkalla sina villfarelser. Men han vägrade. I dag har han förts till bålet, och då man i dödsminuten visade honom den korsfäste frälsarens bild, sköt han med en vild blick denna föraktligt ifrån sig och omkom så ömkligen i lågorna."

Utan blodsutgjutelse var nämligen den förskönande term, som inkvisitionen använde om dem, som dömdes att levande brännas.

Den lära, för vilken Giordano Bruno fick bestiga bålet, har kanske mindre värde såsom ett genomarbetat filosofiskt system än såsom en kosmisk dröm, diktad av en poet. Ur hans skrifter ljuder emot oss något av samma fanfarklang, som tonar oss till mötes ur Lucretius' stolta naturepos, och i den biltoge munkens fantasi hade Kopernicus' hypotes fått över sig något av den religiösa trons värme.

I motsats till den bibliska läran, för vilken jorden var världsalltets medelpunkt och människan skapelsens krona, ställer Giordano Bruno den nyaste forskningens evangelium.

Oändliga världar, bebodda av levande, förnuftiga väsen, kretsa kring i universum, vårt solsystem är blott ett av de otaligt många, som finnas, och det lilla jordklotet är endast en droppe i rymdens omätliga hav, icke, såsom teologerna förmenat, det centrum, där frälsningens stora verk fullkomnats genom Kristi offerdöd. Men hela denna tanke, att den andra personen i gudomen iklätt sig mänsklig kropp, är filosofiskt obegriplig, och Gud är intet annat än livet i naturen, den första immanenta orsaken i universum, närvarande i allt, men ofattbar för vårt begränsade förstånd. Verkligheten består av atomer, som Giordano Bruno kallar minima eller monader, och dessa äro såväl psykiska som materiella. Form och materia äro i grunden ett. Själen är en monad, Gud själv monadernas monad, och icke blott själen är odödlig, utan ock materien. Ty död och undergång finnas endast i vår inbillning. I verkligheten är det, som vi så kalla, blott en förändring i monadernas kombinationer. Tid efter annan förnyas materien och ändras till alla sina delar, växlar och omsättes i en bestämd följd, enligt vilken varje ting intager alla andras plats: "Sen I då ej, att det, som varit frö, blir gräs, gräset skörd, skörden bröd, brödet mjölksaft och mjölksaften blod? Ur detta uppkommer sperman, ur denna embryot, ur detta människan, ur henne liket, ur liket jorden, som åter på samma väg genomlöper alla naturliga former." Överallt är livet detsamma, liksom ock materien. Det är blott de mer eller mindre fullkomliga kroppsliga organen, som låta detta liv framträda på olika sätt. Det liv, som rör sig hos människan, är således ej artskilt från det, som fyller djuret och växten. Giv människan ormens kropp, och i stället att tala, skall hon väsa, i stället att gå upprätt, skall hon krypa utmed marken. Denna lära om livet i naturen löser människoanden ur det fängelse, där han vistas, sätter honom i stånd att beundra det omätliga världsalltet och befriar honom från dessa otaliga gudar, vilka så länge bedragit mänskligheten. Denna lära skall en gång varda framtidens religion! De många strängt begränsade konfessioner, vilka nu väpna människa mot människa, vilka brutalisera oss och utsläcka all människokärlek, skola en gång försvinna, och den tid skall stunda, då förnuftet skall hava besegrat fördomarne. Ingen offerrök — låter han Jupiter säga — "stiger mera

upp från våra altaren. Gudarne äro vordne gamla, och världen är lik en yster fåle, vilken känner, att de ej längre hava makt att tygla honom; till lön för deras möda slår han bakut". Men de orkeslösa gudarna böra få sitt avsked och drivas ut ur himlen. Det är blott sanningen, som aldrig åldras, som ständigt förbliver ofelbar och odödlig!

Strävan efter denna sanning är livets högsta uppgift. Väl kan den "furioso eroico", som fylles av detta begär, aldrig nå sitt mål. Tvärtom skall han lida under smärtan av det omöjliga häri, han skall misskännas och förföljas, men han skall dock erfara den befriande känslan av att hava närmat sig källan till all sanning, godhet och skönhet.

Giordano Bruno var den store entusiasten, själv en "furioso eroico", som förenade skaldens fantasi med tidevarvets hänförelse för vetenskapen och det mänskliga framåtskridandet, och liksom hos en Loyola och en Luther framträdde hans världsåskådning såsom en religiös tro, som han ej tvekade att besegla med martyrdöden.

Hos andra röjer sig den nya tidens anda på ett olika sätt. Mot entusiasterna stå skeptikerna, även dessa påverkade av antikens tänkare. Den utan tvivel främste bland dem var fransmannen Michel de Montaigne, hos vilken vi redan spåra något av Voltaires fina ironiska leende, liksom vi hos Giordano Bruno funnit upplysningsmännens hänförelse. Montaigne föddes i Bordeaux 1533, och hans ungdom och mannaålder inföllo således under en tid, då Frankrike sönderslets av striden mellan hugenotter och katoliker. Men Montaigne tog icke parti, åsåg kampen såsom ett intressant skådespel, utan att förlora sin kyliga besinningsfullhet. Förmögen och oberoende drog han sig vid blott 38 års ålder tillbaka till sitt slott, där han — frånsett några resor och ett kort uppdrag såsom maire i Bordeaux — sedan levde den fint bildade privatmannens liv, fördjupad i sina studier och sina reflexioner, utan någon önskan att bliva lärd, snarare med förakt för det lärda pedanteriet, en bland sin tids mest spirituella författare och som blivit det, nästan utan att tänka därpå. I marginalen till de böcker, han läste, skrev han ned sina omdömen och sina tankar, och dessa svällde så småningom ut till "essayer" — en term, som här för första gången förekommer — strödda reflexioner över allt möjligt i livet, men mest över antecknarens eget själsliv, ty

i detta psykologiska intresse var Montaigne en äkta son av renässansen: "Je suis moy mesme la matière de mon livre" — yttrar han i företalet. Hans essayer äro också ett slags "confessions", men utan den attityd, som vi möta hos andra dylika "bekännare", hos Augustinus, Petrarca och Rousseau.

Vad är då den världsåskådning, som ligger bakom dessa essayer? Närmast påminner etiken om Epikuros, och Montaigne finner liksom han livets lycka i frihet från smärta, från passioner, från fördomar, från fruktan för döden, kanske också från illusioner, men han är tillika en melankoliker, som känner, att denna lycka aldrig kan nås. Teoretiskt är han därför en skeptiker, som alls icke vill undergräva sina medmänniskors religiösa tro och som ständigt är medveten om förnuftets oförmåga att giva svar på livets frågor — *peut-être non*, *peut-être oui*, *que sais-je* är omkvädet på hans reflexioner, och Levertin har därför betecknande kallat honom "det leende tvivlets riddare".

Varken han eller Giordano Bruno hade dock kunnat draga den vetenskapliga slutsatsen ur den nya naturforskningen. Den ene hade hamnat i världsmannens trötta skepticism, den andre i en skalds fantasivärld. Den store tänkaren var en engelsman, Francis Bacon, lord av Verulam (1561—1626), visserligen icke någon upphöjd karaktär, men otvivelaktigt en bland senrenässansens klaraste hjärnor och till sin moral kanske ej sämre än de flesta av denna tids ämbetsmän. Hans intressen voro framför allt vetenskapsmannens, och under hela sitt liv arbetade han på en stor vetenskapslära, vars viktigaste delar äro De dignitate et augmentis scientiarum och Novum organum.

Montaigne hade varit en typisk fransman; Bacon var en lika typisk engelsman. Han hade engelsmannens praktiska synpunkt på problemen och i följd därav en utpräglad ringaktning för den samtida universitetsfilosofiens blott teoretiska spekulationer. Den aristoteliska logiken satte han därför ej högt, ty genom slutledningar kunde man ej tränga in i naturens väsen, och dessa hava därför blott betydelse vid disputationer, ej för vetenskapen. Vetenskapsmannens uppgift är ej att vederlägga en motståndare, men att besegra naturen, att lära känna tillvaron, och vetenskapens mål är ytterst praktiskt: herravälde över naturen, ty vetande är makt: "tantum possumus, quantum scimus". Från veten-

skapen skiljer han därför ut religionen. Den förra kan visserligen bevisa Guds existens, men ej mera. Det övriga beror på en särskild uppenbarelse och är därför föremål för tro, ej för vetande, vilka skarpt måste skiljas från varandra. Blandar sig religionen in i vetenskapen, leder detta till fantasteri och motsatsen till otro.

De olika vetenskaperna indelas efter en psykologisk grund. Historien vilar på minnet, poesien på fantasien, filosofien på förståndet, och Bacon framhåller här flera vetenskaper, som borde finnas, men då ännu ej bearbetats, såsom litteraturens historia och filosofiens. Sedan han på detta sätt indelat de olika vetenskaperna och begränsat deras områden, övergår han till den viktigaste delen eller metodläran. Kunskap om naturen vinner man blott genom att "ställa riktiga frågor till henne". Syntes utan föregående analys leder därför blott till fantasteri, och i motsats till aristotelikernas måste metoden därför vara strängt empirisk: experiment och induktion. Först sedan man på denna väg kommit fram till vissa allmänna satser, kan man våga sig på en syntes och från denna fortskrida till de uppfinningar, genom vilka vi taga naturkrafterna i vår tjänst. Vi skola icke såsom spindeln spinna ut tanketrådarna blott ur vårt eget själsliv, icke heller blott samla såsom myrorna, utan vi skola såsom bien både samla och bearbeta iakttagelser d. v. s. först observera fakta och pröva dem genom försök, därpå ordna dem och slutligen genom induktion leda oss fram till en lag för vissa företeelser. Men av särskild vikt är, att forskaren befriar sig från en följd av vanföreställningar, som hindra honom att se klart, från böjelsen att fatta naturen i analogi med människan, från fördomar, som härflyta ur uppfostran och vanor, från filosofiska griller och icke minst från språkets makt över tanken.

Det verklighetssinne, som är ett av renässansens främsta särmärken, men som på humanismens tid blott röjt sig i dikt och liv, ej i dess filosofi, framträder här således som en fullt utformad världsåskådning, i det att Bacon sökte stryka bort allt fantastiskt och övernaturligt ur vetenskapen. Men det mål, som föresvävat renässansens mystiker och teosofer — makt över naturen — det målet var fortfarande hans, ehuru han ville nå det på en annan och säkrare väg. Bristen hos honom var, att han ej var inne i denna tids

matematiska forskning och därför ej kunde tillgodogöra sig frukterna av Kopernicus' upptäckt. Men trots detta har han dock förtjänsten av att hava lagt grunden till en fullt vetenskaplig arbetsmetod, och den följande tidens empirism utgår till en stor del från honom, särskilt den engelska erfarenhetsfilosofien, som ända in i våra dagar bibehållit detta skaplynne i motsats till tysk mystik och skolastik och fransk skepticism.

STATSLÄRA, NATURRÄTT OCH NATURLIG RELIGION

Frågan om statens uppkomst hade föga intresserat medeltidens spekulation, som i stället sysslat med frågan om härskarmyndigheten, och därvid hade den s. k. fördragsteorien utbildats, enligt vilken suveräniteten ursprungligen legat hos folket, som genom ett fördrag överlåtit denna åt monarken. Denna teori fortlevde ock under renässansen och senrenässansen, och allt efter som man på olika sätt utdrog konsekvensen ur denna förutsättning, delade sig statsrättslärarne i två olika grupper. De s. k. monarkomakerna (Hotman, Languet, Buchananus) förfäktade undersåtarnes rätt till motstånd mot monarken, när dennes verksamhet och påbud stredo mot Guds vilja, och härvid åberopade de calvinske monarkomakerna särskilt den israelitiska historien, ehuru de i praktiken läto folkets rätt till motstånd utövas icke av folkets massa, utan av dess representanter: ständerna. Det var dylika teorier, som sedan lågo till grund för puritanernas uppror mot Karl I.

Den andra gruppen förfäktade en monarkisk ståndpunkt, och inom denna är Jean Bodin den förnämsta, en bland denna tids skarpaste tänkare, vilken utkastat en mängd idéer, som först 1700-talet skulle upptaga. Så framhöll han, ehuru en fint bildad humanist, att den nyare tiden i mycket dock stod över antiken, och härigenom förebådade han således den åsikt, som sedan förfäktades av les modernes i deras strid mot les anciens.

Begreppet stat, oavsett styrelseformen, hade införts av Machiavelli, som dock ej sysselsatt sig med frågan om dess uppkomst, utan blott om dess makt, som han ansåg oberoende av alla religiösa och sedliga lagar. Bodin var vis-

serligen en religiös skeptiker, men icke dess mindre opponerade han sig mot Machiavelli och förfäktade, att staten vore underkastad såväl lex divina som lex naturæ, vilken han skilde från de för de olika staterna faktiskt gällande lagarna, leges gentium; i följd härav uppträdde han ock mot slaveriet. Statens väsen låg enligt Bodin i suveräniteten, varmed han menade den högsta och av lagar obundna makten över medborgare och undersåtar. Den enskilda nationalstaten var således fri och obunden utåt (mot kejsar- och påvemakt) och inåt (mot vasaller och ständer). Men suveräniteten kunde ej delas, och i följd därav slutade Bodins statslära i tillämpningen i ett oinskränkt envälde, vars enda motvikt var den rådgivande stämma, som ständerna hade. Det var denna teori, som mynnade ut i 1600-talets absoluta konungamakt.

Från fördragsteoriens ståndpunkt mötte emellertid denna tillämpning gensagor, och från tyskt håll framhölls av Johannes Althusius (1603), att suveräniteten ursprungligen måste hava tillhört folket, som eljest ej kunnat överlåta den till någon annan. Monarken hade således blott fått ett uppdrag av det suveräna folket, som när överenskommelsen bröts kunde återtaga sin makt. I fördraget ingick, att härskaren var bunden av och skulle tillämpa statens lagar; gjorde han icke detta, var folket berättigat till motstånd mot tyrannen, kunde även avsätta honom.

Från spanskt och katolskt håll utvecklades teorien i rakt motsatt riktning av jesuiten Suarez, som förfäktade, att folket genom härskarfördraget avhänt sig all rätt. Monarken var således blott inskränkt av Guds lag d. v. s. teorien mynnade ut i ett bevis för den absoluta spanska konungamaktens berättigande, ehuru med ett i praktiken obehövligt förbehåll för dess katolska karaktär.

Den bakom liggande frågan om själva statens uppkomst togs först med något större intresse upp på 1600-talet av de s. k. naturrättslärarne och av dem i anslutning till fördragsteorien. Idén om en jus naturæ eller en i människans natur inneboende rättskänsla stammade från antiken, från stoicismen och Cicero, samt skymtar fram även under medeltiden. Denna naturrätt var äldre, mera ren och mera ursprunglig än de senare samhällslagarna, och dessa borde således normeras efter den förra. Staten hade uppstått på

följande sätt. Äldst hade människorna levat i ett naturtillstånd, men genom en överenskommelse dem emellan hade de beslutat att bilda en stat — således ett samhällsfördrag av liknande karaktär som det senare härskarfördraget. De rättigheter, som individen ägt genom jus naturæ, hade han dock aldrig avstått vid samhällsfördraget, och dessa fingo i följd härav ej heller inskränkas genom de senare samhällslagarna.

Den, som särskilt utbildade denna naturrätt, var holländaren Hugo Grotius genom det bekanta arbetet De jure belli et pacis (1625). I en tid av brutalt våld och barbari var denna skrift, som lade grunden till den moderna folkrätten, ett humanismens fridsrop och även en protest mot Machiavellis ensidiga maktteori. Naturrättens principer — respekt för äganderätten, skyldigheten att hålla fördrag och bestraffa brott — voro av Gud nedlagda hos människan och skulle vara riktiga, även om ingen Gud funnes. Även sedan individerna av fri vilja sammanslutit sig till en stat, hade dessa principer gällande kraft, och på dem vilade själva samhällsfördraget.

Dessa olika statsteorier utvecklades särskilt i England under den där utbrutna kampen mellan konungamakt och folkmakt, och av de många författare, som här uppträdde, är det särskilt en, som haft en stor betydelse för eftervärlden, nämligen Thomas Hobbes (1588—1679). Naturrätten under naturtillståndet bestod enligt hans teori i individens absoluta rätt till allt, som stod i hans makt. Men därigenom kolliderade den enes rätt mot den andres, och naturtillståndet kännetecknades således av ett allas krig mot alla. Gent emot andra var individen utan annat skydd, än det han själv kunde bereda sig, men då driften att bevara livet också ligger i människonaturen, ingingo individerna ett samhällsfördrag, i vilket de enskilde avstodo den suveräna rätt, som tillkom var och en, och i stället lovade varandra att underkasta sig en styrelse och att till denna regeringsmakt överlämna den suveränitet, som under naturtillståndet tillkommit alla de olika individerna. Något härskarfördrag, som avslutats mellan monarken och folket, fanns således icke, utan sin makt hade han fått redan genom samhällsfördraget. Mot en godtycklig härskare kunde undersåten ej åberopa någon naturrätt, ty även från de naturliga rättigheterna hade han avstått genom samhälls-

fördraget. Den enda rätt, som återstod, var den, som givit upphovet till hela samhällsfördraget, vars syfte var att bereda individen skydd mot andra.

Ehuru den mest hänsynslösa förkämpen för en absolut statsmakt, tillhör Hobbes dock ingalunda reaktionen. Snarare hör han till dem, som utgöra länkarna mellan renässans och upplysningstidevarv. Hans lära om ett naturtillstånd med ett brutalt allas krig mot alla, om den individuella nyttan såsom det statsbildande momentet, om statens absoluta makt, hans starka sensualism och hans fullkomliga frihet från alla religiösa synpunkter, allt detta erinrar onekligen om renässansen, och det var också icke minst från Hobbes' filosofi, som man utgick, då man under upplysningstidevarvet återknöt förbindelsen med renässansen.

Alldeles samtidigt med Hobbes gav en annan engelsman, lord Herbert av Cherbury, ett liknande uppslag, i det att han först framkastade idén om "en naturlig religion". Denna religion — den ursprungliga och gemensamma för alla människor — var abstraherad ur de faktiska religionsformerna och innefattade fem punkter: tillvaron av ett högsta väsen, plikten att vörda detta, erkännandet av att detta bäst sker genom dygd och fromhet, vidare kravet på ånger, då detta uraktlåtes, samt till sist tron på Guds belönande eller straffande rättvisa. Denna naturliga religion skulle göra de andra onödiga, och efter denna skulle de uppenbarade religionernas sanningsvärde prövas.

Det var från detta uppslag, som upplysningstidevarvets deister utgingo.

NATIONALITET OCH HUMANISM

Men renässansens fria anda röjer sig ej blott inom vetenskapen; den fortlever ock inom litteraturen.

Dennas karaktär bestämmes till en väsentlig del av senrenässansens förhållande till antiken. Liksom inom vetenskapen gällde det även här: skall den nya tiden avkasta det ok, som vördnaden för antiken hittills lagt på utvecklingen, eller skall den fortfarande, såsom under humanismens dagar, tåligt foga sig efter denna auktoritet? Skola de nya, kraftfulla nationaliteterna få göra sig gällande även inom diktkonsten, har en specifikt engelsk, fransk eller spansk litteratur sitt berättigande eller skall man fortfarande sträva efter en kosmopolitisk, nylatinsk litteratur? Med andra ord: huru ställde sig den nya litteraturen till nationalitetsfrågan?

Denna fråga var icke ny, och här kunna vi iakttaga en ganska klar vågrörelse. Även medeltiden hade haft sin renässans — 1100- och 1200-talen — och denna tid hade haft en avgjort kosmopolitisk karaktär, visserligen i den meningen, att den allmäneuropeiska kultur, som man mer eller mindre starkt återfinner i alla land, var fransk. Det franska språket tyckes då också hava varit tämligen allmänt känt, i England, som blott var ett franskt biland, i Italien, i Spanien och även i Tyskland. Denna över hela Europa utbredda franska kultur var världslig. Men vid dess sida fanns en annan, också gemensam, den kyrkliga, vars språk var latinet och som hade sin enhet i den under denna tid kraftigt utvecklade kyrkliga hierarkien samt de stora, enhetligt organiserade ordenssamfunden, vilka liksom med ett nät omspände hela Europa och gjorde detta till ett enda kultursamhälle.

Mot denna kosmopolitism utgöra medeltidens avslutningsår en reaktion. I kyrkligt avseende gör sig en tydlig tendens gällande *mot* den påvliga universalmonarkien och *till* mera

oberoende nationalkyrkor, och inom den världsliga kulturen förlorar Frankrike sin ledande ställning, det litterära utbytet mellan de olika folken blir svagare och särmärkena framträda mera än likheterna.

Med den egentliga renässansen följer en ny kosmopolitisk våg. Humanismen var internationell, och humanistens egentliga fädernesland var forntidens Imperium romanum. Denna internationella kultur fick också sitt eget språk, det klassiska latinet, som av humanisterna själva betraktades såsom ett alldeles annat språk än medeltidens. Men i denna kosmopolitism låg dock fröet till en ny reaktion. För den italienska humanismen var återgången till forntidens Rom tillika en nationell rörelse. Så var det för de första humanisterna, för Rienzo och Petrarca. Hos de följande, hos Boccaccio och 1400-talets humanister spåras väl ej mycket av detta drag, och de känna sig tydligen mera såsom världsborgare än såsom italienare. Men då denna humanism omplanterades i övriga land, blev situationen i viss mån en annan. För de icke italienska humanisterna var det antika Rom ej en nationell forntid, utan något främmande. De franska, spanska och engelska humanisterna tyckas föga hava känt detta, men hos de tyska, särskilt hos Hutten, röjer sig ett starkt nationellt patos, som till en del framkallats av Tacitus' Germania och som ligger bakom de tyska protestanternas uppror mot den romerska kyrkan. Men det uppslag, som här gavs, kom dock ej att fullföljas, enär den tyska kulturen efter reformationen föll tillbaka i barbari och därför ej utövade något inflytande på den europeiska civilisationen.

Det nya uppslaget skulle i stället komma från Italien. Såsom ofta framhållits i detta kapitel, betecknar senrenässansen en reaktion mot humanismen, och den var det även i detta fall. Mot humanismens kosmopolitism kommer nu åter en stark nationell svallvåg, som börjar i Italien och därifrån går ut över hela Europa, och denna nationella rörelse får nu en alldeles konstitutiv betydelse. Delvis anknyter den sig till 1400-talets strävan mot fullt oberoende nationalstater. Det är en dylik tendens, som återfinnes i Bodins statslära och hos Machiavelli, vars mål var ett enat och av utlandet oberoende Italien. Men i det hela har denna nya nationalism mindre en politisk än en litterär och språklig innebörd.

Högrenässansen i Italien hade haft två olika litteraturer: en latinsk-humanistisk och en italiensk, vilka utvecklats tämligen oberoende av varandra. Men vid 1500-talets början hade båda nått en sådan fulländning, att de ej gärna kunde fortfara att stå främmande för varandra. De främste såsom Poliziano och Ariosto skrevo ju för övrigt på bägge språken. Den nya tiden uppställde därför ett nytt program, som i det följande vidare skall utvecklas, men vars huvudpunkt var denna: den nya litteraturen skulle vara italiensk, visserligen i noga anslutning till den antika, som fortfarande såsom under humanismens dagar betraktades såsom det stora, konstnärliga mönstret, men likväl på fosterlandets eget språk, som därför borde renas och förädlas efter latinets förebild. Det var detta program, först formulerat av Trissino, som upptogs i Frankrike av plejaden, i England av den Spenserska skolan, i Tyskland av Opitz och som inverkar också på den spanska litteraturen.

Den rena latinhumanismen var därmed dödsdömd. Den nylatinska diktningen fortsatte väl, men blott såsom en litterär skolövning, humanismen förlorade sin estetiska karaktär, och latinet blev hädanefter blott ett internationellt lärdomsspråk, som dock redan nu hade att tävla med italienskan och franskan. Så skrev Bodin sin Six livres de la république på franska och Galilei flera av sina arbeten på italienska. Och i denna riktning fortgick det. Under upplysningstidevarvet hade franskan nästan redan fullständigt utträngt latinet, som endast bibehölls vid universiteten och av de mindre kulturfolken, vilka ej kunde vinna en vetenskaplig läsekrets för arbeten, skrivna på det egna språket.

Det område, där humanismen höll sig längst, var naturligtvis den klassiska filologien, och rent vetenskapligt sett torde senrenässansen inom denna stå betydligt högre än den egentliga humanismens tid. De flesta klassiska auktorer trycktes nu, ofta i flera olika upplagor, lexica och grammatikor utarbetades, en mängd betydande filologer framträdde, men som det förefaller utmärka de sig mera för sin flit och sin samvetsgrannhet än för några nya idéer, och den klassiska filologien krymper allt mer och mer hop till ett lärt och icke så litet pedantiskt samlararbete. Pånyttfödelsens bad fick denna vetenskap först med Wood och Wolf i slutet av 1700-talet.

På den moderna litteraturen hava få av dessa lärde haft någon inverkan. Det enda undantaget skulle i så fall vara Julius Cæsar Scaliger, vars poetik, Poetices sive de arte poetica libri sex (1561) — en ytlig kompilation från Aristoteles och Horatius — fick en mycket stor läsekrets samt även återverkade på de poetiker, som skrevos på de moderna språken.

I själva verket representerade dock den av Trissino inledda rörelsen blott humanismen i en ny, modifierad form. Trissino och hans efterföljare i andra land voro väl varma patrioter, entusiaster för de moderna språkens rätt, men de togo ej steget fullt ut. Antikens auktoritet tryckte dem fortfarande, och de vågade ej avkasta denna. Den nya dikten förblev fortfarande, om än på modernt språk, en *imitation* av den antika. Endast hos några få av riktningens skalder fylldes den av den nya tidens anda, den präglades ej av ett skarpt framträdande nationallynnes särmärken, var fortfarande lärd, genomströmmades icke av den äkta renässansens rika personliga liv, och för dennas verklighetssinne, dess starka realism stod den främmande.

Vid sidan av denna antikiserande och blott ofullkomligt nationella strömning löper emellertid en annan, som är helt modern och helt nationell, en diktning — Shakspere's och Lope de Vegas — som djärft sagt sig fri från de antika mönstren, en dikt, som till formen utvecklat sig ur medeltidens, men som nu fyller denna med den äkta renässansens individuella liv, som försmår den humanistiska lärdomen och i stället är friskt folklig, visserligen ringaktad av tidens estetiker, men till ersättning uppburen av folkets breda lager, ett fulltonigt uttryck för dess smak och dess nationallynne, och i vilken den andra skolans urblekta idealism ersatts med en käck realism.

Det är brytningen mellan dessa båda riktningar, som ger senrenässansen dess litterära karaktär. I Frankrike och framför allt i Italien tages ledningen av den förra, i England och Spanien av den senare. Och i själva verket är det i dessa båda senare land, som den äkta högrenässansen fortlever, sedan den i Italien sjunkit i sin grav.

Denna nationella strömning är i dess olika avskuggningar — jämte den religiösa reaktionen — det mest karaktäristiska draget hos senrenässansen, och den fortfar ända till upp-

lysningstidevarvet, som i så mycket upptar den äldre renässansens program. Då blir Europa åter kosmopolitiskt, hela kulturen blir fransk och de bildades språk åter ett enda, blir franska. Nationaliteterna och de olika nationallynnena komma ånyo fram först med den stora reaktionen mot upplysningstidevarvet, med romantiken och dess förberedelser under det föregående århundradet.

ITALIENS LITTERATUR

I N L E D N I N G

Den stora reaktionsrörelse, som i det föregående skildrats och som hade sina båda härdar i Tyskland och i Spanien, spred sig tidigt till Italien. Under tiden närmast efter utbrottet fann den lutherska reformationen här talrika anhängare, likaså calvinismen, om än färre, men starkast verkade naturligtvis den spanska katolicismen, ty 1500-talets Italien hade blivit ett väsentligen katolskt rike. Konungen av Spanien var härskare över Neapel, Sicilien, Sardinien, Milano och åtskilliga småområden samt utövade ett avgörande inflytande även på stater, vilka såsom Florens, Ferrara och Rom ännu voro oberoende. Det var därför ej att undra på, att italienarne ej kunde bjuda reaktionen spetsen, enär denna disponerade över alla de politiska maktmedlen. Men en reaktion sådan som i Spanien var likväl i Italien omöjlig, ty i motsats till spanjoren var italienaren minst av allt en fanatiker. I stället var han av naturen skeptiker. Såsom sådan hade han visserligen alls ingen lust att bli martyr för sina fria åsikter, utan fogade sig efter tidsrörelsen, men om man undantager några nervösa individer såsom Tasso, var det blott i det yttre han blev bigott, och sina kätterska tankar behöll han, ehuru visserligen blott för sig själv. Forskningsbegäret lyckades den spanska reaktionen ej heller att förkväva. Tvärtom utvecklade sig den italienska vetenskapen trots inkvisitionen nu allt djärvare och djärvare. Under hela denna tid möter man således en underströmning från högrenässansens tid, och det var blott så småningom, som det andliga livet i Italien hispaniserades.

Om man frånser nederländaren Hadrianus VI, voro de första påvarna under denna tid inga religiösa personligheter, varken Clemens VII, Paulus III eller Julius III, och först med kardinal Caraffa, Sixtus IV, kom en våldsam reaktionär på Petri stol (1556). Redan som kardinal hade han 1542

genomdrivit den spanska inkvisitionens införande i Italien, och nu började motreformationen på allvar. De italienare, som ivrat för en reform — såsom den radikale kapucinermunken Ochino — nödgades fly från Italien, Ferrara, som varit en härd för calvinismen, rensades från kätterier och t. o. m. själva hertiginnan Renata ställdes inför inkvisitionens domstol och dömdes till livstids fängelse, ehuru domen sedermera visserligen upphävdes. Alla började frukta åtal från "Sant Uffizio", och även poeterna lämnade före tryckningen sina dikter åt någon beprövad inkvisitor till granskning för att få vitsord om deras renlärighet. Reaktionen steg med varje dag, men först med 1580-talet kan den spanska kulturen sägas hava blivit så övermäktig, att den förkvävde den italienska renässansen. Seicento, barocken, trädde nu i stället, och samma årtionde, 1580-talet, som i England och Spanien betecknar den nya, livskraftiga litteraturens genombrott, betecknar i Italien den egentliga renässansens avslutning.

PIETRO ARETINO

Under Cinquecento möta vi således tvenne strömningar inom den italienska kulturen: den nya reaktionen och den i vissa epigoner kvardröjande renässansen. Såsom typ för dessa senare kunna vi välja Pietro Aretino, hos vilken väl renässansens realism kan sägas leva kvar, men blott såsom en förgrovad, idélös naturalism.

Pietro Aretino tillhörde genom sin börd det lägsta folket, hade heller inga lärda studier, kunde på sin höjd några latinska fraser, men kvick och mer än vanligt oförsynt och fördomsfri, hade han alla utsikter att slå sig fram. Född 1492 i Arezzo, kom han tidigt till Rom, som då minst av allt var någon dygdeskola, fick där plats såsom ett slags rolighetsminister först hos den rike bankiren Chigi, sedan hos påvarna Leo och Clemens, och i denna omgivning utvecklades både hans vakna iakttagelseförmåga och hans malitiösa kvickhet. Den bekanta Pasquinotorson i Rom fick nu först, tack vare Aretinos giftiga epigram, sin egentliga popularitet, och Aretino började såsom den allmänna opinionens tolk bliva en makt. Men ställningen som påvegunst-

ling var vansklig, och Aretino fick snart erfara så stora obehag därav, bl. a. genom ett lönmordförsök, att han strax före il Sacco di Roma beslöt att övergiva påvestaden, slå sig ned i Venedig och bli en "fri man". Problemet att leva blott av sin penna utan alla sinekurer, var ingalunda lätt, men Aretino lyckades verkligen lösa det, och han är den moderna tidens förste frie litteratör. Med en mindre vacker term skulle man också kunna kalla honom dess förste skandalskrivare i stort, ty det var faktiskt på skandalen eller kanske rättare på allas fruktan för hans talang såsom skandalskrivare, som han byggde sin ekonomi.

Han uppvaktade de mäktige, Karl V, Frans I, påvarne, furstar och stormän med sina brev, smickrande och kvicka. Förstod man ej meningen i dem och honorerade man ej författaren med en motsvarande hedersgåva, var man säker på, att ett nytt brev eller en dikt av alldeles motsatt innehåll skulle spridas åt alla håll. Och det gick ej att avspisa "il flagello dei principi" (furstarnes gissel), som han kallades, med några tomma och mindre kostsamma titlar, ty ehuru Aretino var ytterligt fåfäng, så hade han dock allt för starkt sinne för realia för att nöja sig med en dylik betalning. Clemens VII försökte en gång muta honom med ett kejserligt adelsbrev, men för detta betackade Aretino sig, ty en adelsman utan mynt var såsom en mur utan grund. I följd härav började också guldet att strömma till hans bostad i Venedig, han erkändes nästan offentligen såsom en stormakt, och både Karl V och påven visade honom en uppmärksamhet, som erinrar om den, som regeringarna nu visa pressens män. Men rik blev Aretino aldrig. Ty lika lätt som guldet strömmade in, lika lätt strömmade det åter ut. Aretino älskade "il vivere risolutamente", levde högt, brände sitt ljus i bägge ändarna och förstod mer än någon annan att njuta av tillvaron. Han hade så gott som öppen taffel, tyckte om ett gott bord, hade en fin artistisk smak, köpte konstverk och dyrbarheter, var nära vän med Venedigs främste målare och bildhuggare, med Tizian och Sansovino, hjälpte alla, artister, tiggare och icke minst banditer och vackra flickor, hade nästan ett harem i sitt hus, men trots sitt skandalskriveri, sin liderlighet och sin brist på heder i vanlig mening kan han snarast betecknas såsom en god människa. Flera av sina älskarinnor var han verk-

ligt tillgiven, mot sina barn var han en god far, och han erinrar inte så litet om en modern italiensk camorrist, som är sina vänners vän, sina fienders fiende och som obesvärat plundrar de rika, men lika obesvärat delar med sig åt sina vänner. "Låt oss leva, allt det andra är gyckel" — var hans maxim.

Aretino arbetade med en oerhörd lätthet, och att hans produktion i omfång ej närmade sig till Lopes, berodde helt enkelt därpå, att han föredrog att roa sig framför att skriva. Sitt författarskap utövade han blott på några få lediga stunder. Men icke dess mindre har han försökt sig på nästan alla områden och skrivit komedier, tragedier, sedeskildringar, dialoger, noveller, satirer, sonetter, brev och — märkvärdigt nog — även religiösa poem. I den punkten är han en för den nya tiden mycket karaktäristisk företeelse. Ingen har våldsammare än han smutskastat präster och kloster, t. o. m. påvar, men han ifrågasatte aldrig själva institutionernas berättigande, anföll aldrig själva påvemakten eller klosterväsendet, hatade av allt hjärta det "lutherska pedanteriet" — och för övrigt även de reformivrande katolikerna — samt hade mot slutet av sitt liv ingenting emot att anlägga den röda kardinalshatten. I den punkten var han således en renässansman i den gamla stilen. Men å den andra sidan var han tillräckligt publicist för att uppfatta de nya vinddragen. Han dog visserligen redan 1556, samma år som kardinal Caraffa blev påve, men han hade tydligen en känsla av strömkantringen. Det var denna sida, som kom fram i hans stora religiösa dikter, Umanità di Gesù och Vita di Maria Vergine. Men ehuru vackra partier här lära finnas, giva de oss dock icke den verklige Aretino, och denne kommer vida bättre fram i hans Raggionamenti.

Dessa röra sig inom en värld, där Aretino var mest hemmastadd, inom demimonden, och de skildra denna med en brutal öppenhet. Dessa dialoger äro den italienska motsvarigheten till spanjorernas picareska roman, ett uttryck för senrenässansens "verism", och de skildra karaktäristiskt nog just den picareska värld, som spanjorerna förbigingo. De båda första handla om en gammal kurtisan, som är oviss om den levnadsbana, som hon skall välja för sin dotter, om hon skall gifta bort henne, om hon skall sätta henne i

kloster eller göra henne till cortegiana, och alla tre utvägarna skildras med en ingående detaljkännedom och åskådlighet. Och i liknande stil är en följd av andra mer eller mindre pornografiska arbeten, noveller och dialoger.

Hos Aretino löpa således renässansens sensualism och realism linan ut och framträda såsom en på alla högre idéer blottad naturalism, som har sitt enda berättigande i den verklighetstrohet, med vilken en döende kultur uppfattas och återgives. Men hos Aretino fanns också uppslaget till något nytt. Han hade själv icke någon humanistisk bildning, och han föraktade djupt de lärda "pedanterna". Vad han själv hade inhämtat, hade han lärt ur livet, och det var livet en modern författare skulle studera, icke de gamla auktorerna. En modern författare skulle därför skriva på italienska, ej på ett dött bokspråk som latinet, och humanisterna, som föredrogo det senare, voro ordpedanter, ej skalder. Hans brevsamling, av vilken det första bandet utkom 1537, är den första litterära på ett modernt språk, den italienska motsvarigheten till Petrarcas och de andra humanisternas latinska epistlar. Själv tog Aretino visserligen sitt författarskap allt för litet på allvar för att bliva någon reformator, och såsom stilist är han ingalunda säker, men naturalist som han var, ville han dock forma sin stil efter vardagsspråket, och genom denna opposition mot den äldre latinhumanismen kom han att i viss mån bliva en vapenbroder till författare som Bembo och Trissino.

DEN NYA ESTETIKEN

DEN NYA ESTETIKENS FÖRBEREDELSER

I ett föregående kapitel har jag redan haft tillfälle att beröra renässansens förhållande till nationalismen. Det var klart, att denna fråga vid 1500-talets början skulle bliva särskilt brännande i Italien, där man vid denna tid hade två rikt utvecklade litteraturspråk, italienskan och det humanistiska latinet, representerade av sådana mästare som Ariosto och Pontano. Ett dylikt dubbelspråk kunde ej gärna allt framgent användas inom dikten, och italienskan hade nu utvecklat sig till en sådan fulländning, att icke ens humanisterna längre kunde betrakta det såsom ett ouppodlat barbarspråk. Därtill kom den patriotiska rörelsen i Italien, som vi märkt redan hos Machiavelli och som hos ädlare sinnen snarare blev starkare, ju grundligare den italienska friheten undertrycktes av spanjorerna. Då denna patriotism icke längre kunde taga sig ett uttryck i några politiska frihetsrörelser, kom den helt naturligt att rikta sig på språket och litteraturen. Men samtidigt stod man kvar på humanismens ståndpunkt. Den grekisk-romerska litteraturen betraktades fortfarande såsom det nästan oupphinneliga mönstret av klassisk skönhet, och under dessa stridiga intryck utformades senrenässansens litterära program, som sedan skulle få en så oerhörd betydelse för hela Europa. Dess grundtanke kan sammanfattas i följande tes: den nya poesien skall vara avfattad på fosterlandets eget språk, ej på latin, men i närmaste anslutning till antiken.

En följd av detta program var, att den italienska poesien, som förut väl upptagit både idéer och formelement från antiken, men likväl stått fullkomligt fri i förhållande till denna, nu i stället sjönk ned till en ofri imitation — dess mera ofri, som humanismen aldrig trängt in i den antika poesiens egentliga väsen, utan endast fäst sig vid vissa yttre

och oväsentliga drag hos denna; man behöver blott erinra sig den ryktbara, från Scaligers förut omnämnda poetik stammande definitionen på tragedi, vilken sedan går igen hos renässansens alla estetiker och som på 1600-talets svenska lyder: "En tragedia är till sitt majestät den heroiska dikten likformig, allenast att hon sällan lider, att man ringa ståndspersoner och släta saker införer, efter som hon handlar om konungsligt levernes farligheter och för den skull i henne införas suckan, landsflyktighet, mord, brand och annat fasligt". Det var, som härav framgår, blott utanverken, vid vilka man fäste sig. Och härtill kom en annan svaghet hos denna antikiserande litteratur. Konsten skulle vara en stiliserad efterbildning av naturen med ledning av antiken, och följden av denna stilisering blev en falsk idealism i motsats till den äkta renässansens friska realism. Man kom nu att fästa en överdriven vikt vid formen och själva språkuttrycket. Och häri ligger alltid en fara, en tendens att för denna form förbise innehållet, rycka lös båda från varandra och giva formen en självständig betydelse. Detta leder nästan ständigt till motsatsen av vad som åsyftats, till en stilförskämning, som under seicento blev dess mer hotande, som man då gjorde bekantskap med den spanska gongorismen.

Uppslaget till denna språkrörelse, entusiasmen för den moderna italienskan, går långt tillbaka i tiden, ehuru den först nu bryter fram med en sådan kraft, att den omdanar hela litteraturen. Redan Dante hade i De eloquio vulgari mot de lärde försvarat italienskans duglighet både såsom poesiens och vetenskapens språk, och i Il Convivio hade han givit sina landsmän ett lärt vetenskapligt arbete, i Divina Commedia en överlägsen, formfulländad dikt på italienska. Denna livsgärning räddade det moderna språket under humanismens latinherravälde, när intresset för italiensk litteratur under tiden 1350—1450 allt mer och mer gick tillbaka. Redan Petrarca ansåg sig nästan behöva ursäkta, att han även skrivit på "lingua volgare", likaså Boccaccio, vars italienska författarskap tillhörde hans ungdom, och de följande humanisterna från 1400-talets förra del skrevo i regeln blott på latin. Först den store konstnären och vetenskapsmannen Leone Battista Alberti författade några moralfilosofiska traktater på folkspråket. Men hans synpunkt var dock ännu blott dettas begriplighet för en större allmänhet.

Den förste humanist, hos vilken man också finner något av den nyare tidens *kärlek* till modersmålet, stoltheten över dess rikedom och skönhet, är Lorenzo dei Medici, och den rika italienska litteratur, som uppstod mot 1400-talets slut, berodde till en icke ringa del på det exempel, han gav, och på det intresse, han ägnade italiensk diktkonst, trots det att han till sin bildning var ren humanist. Men ytterst härledde sig detta uppsving likväl därifrån, att den italienska litteraturen ägde ett storverk som Divina Commedia.

Brännande blev denna fråga först med 1500-talets början, och först då blev problemställningen: latin *eller* italienska. Den, som gav uppslaget till denna nya formulering, var en av denna tids mest firade humanister, Pietro Bembo, död 1547 såsom kardinal och särskilt berömd för sin eleganta latinska brevstil. I sina dialoger, Prose, som skrevos 1502, ehuru de först senare trycktes, tog han upp frågan. En av interlokutörerna, latinskalden Ercole Strozzi, är en fanatisk anhängare av latinets ensamrätt. Alla vetenskapliga arbeten föreligga blott på de gamla språken, och dessa hava således åtminstone traditionen för sig. De läsas av hela världen, under det att ett arbete på ett modernt språk blott studeras av författarens egna landsmän, mera av ignoranter än av lärde. Italienskan är vidare ett av barbarerna skapat språk utan skönhet. Enligt en mening, som då var ganska allmän och som här förfäktades av Strozzi, talades denna italienska redan på Augusti tid i Rom av det lägre folket, under det att det samtida litteraturspråket var latin. Och skulle man verkligen bestämma sig för att nu använda folkspråket, vilket språk skulle det vara? Ty det fanns ju oerhört många italienska dialekter.

Men alla dessa skäl vederläggas av de andra, som deltaga i samtalet. Att de gamla skrevo på latin och grekiska berodde därpå, att dessa språk voro deras modersmål, och vilja vi följa dem, så skola vi således skriva på italienska. Mot Strozzis besynnerliga uppfattning av italienskan såsom ett romerskt folkspråk framlägger en motståndare en i det hela fullt riktig förklaring på de moderna romanska språkens uppkomst ur latinet. Vad slutligen de många dialekterna beträffade, borde italienarne, liksom förut grekerna, utvälja en till litteraturspråk, och detta var också ganska lätt, då man

naturligtvis måste bestämma sig för toskanskan, Dantes, Petrarcas och Boccaccios språk.

I den sista satsen ligger onekligen en viss motsägelse. Bembo förfäktar det moderna språkets rätt, men slutar med att såsom mönster uppställa icke 1500-talets, utan 1300-talets toskanska, icke ett levande språk, utan ett bokspråk. Och häri röjer sig humanisten. Denne var alltid van att arbeta efter förebilder, efter Cicero, då han skrev brev, efter Livius inom historieskrivningen o. s. v. Nu uppsattes Boccaccio såsom mönstret för den italienska prosan, vilket knappt var lyckligt, då Boccaccio väl mycket ansluter sig till latinet. Men ännu betänkligare var, att Petrarca blev förebilden inom poesien, ty med Petrarcas form följde också innehållet. Petrarkismen, mer eller mindre platoniserande, grep nu också omkring sig med en förnyad styrka, Laurasångare uppstodo massvis, och i deras dikter ljuder redan barocken mot oss.

TRISSINO

Men den, som fullständigt utformade senrenässansens estetik, var likväl icke Bembo, utan Giangeorgio Trissino (f. 1478, d. 1550), visserligen en mycket klen poet, men en verklig lärd och även en man med idéer, ehuru han själv icke ägde förmågan att omsätta sina teorier i dikt. Språket hade nu blivit det allt behärskande intresset, och det är detta språkintresse, som ligger bakom Trissinos hela verksamhet både som vetenskapsman och såsom skönlitterär författare — poet våga vi tyvärr icke säga.

En fråga, som nu också kom upp på dagordningen, var den om italienskans ortografi, för vilken man förut alls icke intresserat sig. I allmänhet ställde man sig på den fonetiska ståndpunkten, och för att uttrycka de olika italienska språkljuden införde Trissino en mängd nya typer, lånade från det grekiska alfabetet. Detta radikala reformförslag vann emellertid ej beaktande, utan bidrog blott att minska läsekretsen för Trissinos arbeten, som voro tryckta med denna fonetiska stavning. Men som vi skola se återfinnes detta ortografiska intresse överallt i Europa, där vi möta motsvarigheter till Trissinos skola — även i Sverige, där Stiernhielms efterföljare voro ganska radikala "nystavare".

Att dialektfrågan skulle intressera Trissino var klart. Men i olikhet met Bembo ville han ej kalla litteraturspråket toskanska, utan föredrog att benämna det italienska. Ej heller ville han såsom mönster uppsätta direkt de tre stora florentinarnes språk, utan det moderna bildade talspråket i Italien, som visserligen var baserat på florentinskan, men dock skilde sig från det florentiska folkspråket och som upptagit ord även från de andra dialekterna. Också detta intresse för ett riksspråk, som vunnit i rikedom genom lån från dialekterna, går igen hos Trissinos efterföljare i det övriga Europa.

Likaså är den första mera betydande italienska grammatiken Trissinos verk, och därjämte intresserade han sig livligt för metriken. Redan under högrenässansen hade Leone Battista Alberti varit inne på denna fråga och sökt att bygga en italiensk vers på de latinska kvantitetslagarna. Men detta försök har mera kuriositetens intresse, och man insåg snart dess orimlighet. På 1500-talet togs emellertid frågan upp enligt andra principer. I Verse e regole della nova poesia toscana (1539) sökte Claudio Tolomei att skapa en vers, bygd på italiensk kvantitet, för vilken en mängd regler uppställdes. Andra — och till dem hörde Trissino — förkastade den kvantiterande versen och sökte att med den italienska versens vanliga medel, aksent och stavelseräkning, närma sig de latinska versformerna. Hit kan man räkna den av Trissino införda blankversen, versi sciolti eller orimmade endecasillabi, med vilka han ville skapa en motsvarighet till Homeros' orimmade hexameter eller kanske snarare den antika tragediens trimeter. Detta versmått använde han ock i sitt eget stora epos och hoppades att därmed utträngа ottavan — ett försök, som fullständigt misslyckades. Likaså använde han det i sin tragedi, Sofonisba, där dock körsångerna äro på rimmade lyriska versmått, ehuru efter antikt mönster ordnade i strof, antistrof och epod. I de följande italienska tragedierna bibehöllo sig också versi sciolti, men användes sedan för övrigt blott i didaktiska poem samt i översättningar av grekiska och latinska dikter.

Även detta metriska intresse är, såsom vi sedan skola se, ett kännemärke på Trissinos skola över allt i Europa.

Trissino skrev slutligen den första egentliga poetiken i modern tid, Le sei divisioni della poetica. Medeltiden hade

visserligen ej varit alldeles utan poetiker, men dessa hade ej varit annat än versläror eller redogörelser för de olika diktformer, som funnos, och till några allmänna estetiska principer eller till någon estetisk-kritisk uppfattning hade man ej kunnat höja sig. Och i själva verket hade den egentliga renässansen heller icke kommit längre. I det hela inskränkte man sig, såsom Petrarca och Boccaccio, till ett "försvar" för diktkonsten och begagnade därvid samma metod som antikens stoiska filosofer: en allegorisk tolkning av diktverken och myterna, vartill även de judiska rabbinerna visat vägen. Därutöver hade man en — dock mera dunkel — känsla av poesiens betydelse för den mänskliga kulturen — en tanke, som lånats från Horatius' poetik. Omslaget till en högre uppfattning skedde först med 1500-talets början genom den förnyade bekantskapen med Aristoteles' poetik. Denna hade väl ej varit alldeles okänd under medeltiden, då man studerat den i några från arabiskan verkställda tolkningar, men den hade föga inverkat på själva diktkonsten. Likväl hade redan under medeltiden en viss estetisk teori utbildats bland de lärde under intryck av dessa fördärvade Aristoteles-texter och de romerska grammatikerna, och denna teori blev sedan icke utan all betydelse för senrenässansens estetik, ty då man började med verkliga Aristotelesstudier, lågo dock dessa nedärvda föreställningar bakom. Att tragedier och komedier skulle vara dramer hade medeltiden visserligen ej förstått, men man hade klart för sig, att de förra började i lycka och slutade i olycka, de senare tvärtom; vidare att en tragedi skulle behandla ett historiskt ämne och röra sig med furstliga personer, under det att komediens hjältar voro personer ur vardagslivet. Men någon praktisk betydelse hade dessa teorier icke haft, då man ju ej skrev några tragedier och komedier.

Det var därför en alldeles ny insats, som gjordes, när Georgio Valla 1498 utgav en latinsk översättning av Aristoteles' poetik från det grekiska originalet; detta trycktes sedan 1508, en italiensk översättning först 1549. Men redan några år efter Vallas upplaga möta vi i Trissino en hängiven anhängare av Aristoteles. Hans 1515 skrivna Sofonisba är blott ett försök att i praktiken tillämpa den grekiske tänkarens lära, och Trissinos poetik, som utkom

de fyra första delarna 1529,[1] de två senare först efter författarens död, är blott en parafras av Aristoteles; viktigast är den femte boken, där han behandlar tragedien, och den sjätte, som egnas åt den heroiska dikten (d. v. s. epos), komedien och pastoralen. Att här referera innehållet kan vara överflödigt, enär hans poetiska arbeten blott äro exemplifikationer på de regler, han här uppställer. Hans estetiska teorier behandlas därför bäst i samband med hans dikter, och här behöva vi blott erinra oss, att han inledde en ytterst livlig estetisk diskussion. Poetiker, Aristoteles-upplagor och Aristoteles-kommentarer utkommo nu i massor, och redan nu fastslogos de principer, som blevo gällande för hela den nyklassiska perioden ända fram till 1700-talets slut. De viktigaste av dessa italienska estetiker voro Robortelli (1548), Giraldi Cinthio (1554) och Castelvetro (1570).

Den uppgift, som estetiskt förelåg för en patriot och antikbeundrare som Trissino, var att på italienska skapa ett epos, en tragedi och en komedi i närmaste anslutning till antiken, och Trissino grep sig även oförfärat an med denna uppgift. Minst betydande är hans komedi, I Simillimi, som endast är en omskrivning av Plautus' Menæchmi, men i vilken han likväl inlagt körer — enligt vad han uppgiver efter den äldre attiska komediens föredöme och tydligen även i anslutning till Aristoteles, som väl kände den äldre, men ej den yngre attiska komedien, som ju saknade kör. Egendomligt nog hade, såsom vi förut sett, denna komiska kör infogats i Reuchlins något äldre Henno. I Simillimi var hans sista arbete, ty systematiker som Trissino var hade han börjat med de diktarter, som behandlade "höga personer", d. v. s. med tragedi och epos, för att sedan övergå till den, som rörde sig med "lägre ståndspersoner" d. v. s. komedien.

Hans första arbete var den 1515 skrivna och 1524 tryckta tragedien Sofonisba, som inleder den oändliga raden av antikiserande tragedier på de moderna språken. Den litteraturhistoriska betydelse, som denna estetiskt så misslyckade produkt har, gör det nödvändigt att mera utförligt behandla denna första moderna tragedi. Ämnet var lånat från Livius' romerska historia och i och för sig onekligen i hög grad

[1] Redan två år förut hade Vidas poetik tryckts, men denna är en omskrivning av Horatius, ej av Aristoteles.

dramatiskt, ehuru Trissino ej förstod att begagna de möjligheter, det erbjöd. Stycket börjar mycket karaktäristiskt därmed, att drottning Sofonisba för en "förtrogen", Herminia, berättar en historia, som för denna måste förutsättas vara lika välbekant som för Sofonisba, och denna medger ock, att hon "säger saker, som många gånger förr du hört". Först får denna förtrogna hela redogörelsen för striden mellan Rom och Karthago ända från Didos tid. Därefter meddelar drottningen, att hennes fader Hastrubal först trolovat henne med Masinissa, men sedan förmält henne med konungen av Numidien Syfax, att Masinissa av hämnd förbundit sig med romarne, som nu under Scipios befäl utkämpade en avgörande strid mot Syfax. Sedan den förtrogne fått höra dessa överraskande nyheter, övergår samtalet till ett mera allmänt resonnemang över människoödenas obeständighet. Därefter ges ordet åt kören, som består av kvinnor i staden Cirta, och sedan denna uttalat sin klagan över det utbrutna kriget, uppträder en slav såsom budbärare och förkunnar, att Syfax blivit slagen och tillfångatagen samt att romarne och Masinissa stå framför Cirta. Sedan Sofonisba och kören klagat över detta nya olycksöde, kommer en annan budbärare med underrättelse, att fienden trängt in i staden. Den förste, som sedan uppträder, är Masinissa, och hos honom bönfaller Sofonisba, understödd av kören, att han skall rädda henne, så att hon ej faller i romarnes händer. Härpå svarar Masinissa väl snusförnuftigt, att man vid varje handling måste "taga många hänsyn", men lovar till sist att stå henne bi. Efter en längre, icke så dålig körsång, inträder den romerske underbefälhavaren Lælius och mellan honom och kören börjar en dialog, som är allt annat än klassisk:

O, kvinnor, vilka ären I, som stån
Och talen sammen med bedrövad uppsyn?

Kören:

Medborgarinnor uti denna stad,
Som heter Cirta och som ni ha tagit.

Under den amikala konversation, som nu börjar, får Lælius veta, att Masinissa bereder sig att hålla bröllop med Sofonisba, och genom en budbärare får man därpå en utförlig beskrivning på själva vigselceremonien. Efter denna

redogörelse kommer Masinissa ut ur palatset, och det uppstår nu en hetsig diskussion med anledning härav mellan honom och Lælius. Denna slutar därmed, att Masinissa lovar att underkasta sig Scipios skiljedom. Efter en ny klagande körsång uppträder Scipio, som ädelmodigt frigiver den fångne Syfax och därefter har ett längre samtal med Masinissa, vilken till sist ger vika och lovar överlämna Sofonisba åt romarne, varefter kören — i detta fall något omotiverat — uppstämmer en sång till kärlekens pris. Därefter komma först en slav och sedan en slavinna in, som för kören ytterst utförligt berätta, att Masinissa, då han ej kunnat hålla sitt löfte till Sofonisba, skickat henne en giftbägare, som hon tömt för att icke råka i romerskt våld. Men efter detta uppenbara sig Sofonisba och hennes förtrogna, och den olyckliga drottningen tar nu ett långt och sentimentalt farväl av världen, den trogna Herminia och kören, varefter hon dör. Sorgespelet avslutas med att Masinissa åter kommer in och beklagar den sorgliga utgången: han hade verkligen tänkt att rädda henne, men hon hade varit för hastig och han för långsam. Sedan den olyckliga älskaren därefter givit några befallningar om — nästan vad vi skulle säga — hovsorgens anläggande, avslutar kören det hela med en sång om de dödligas bedrägliga förhoppningar.

Den osjälvständiga antikimitationen faller genast i ögonen. Liksom Euripides och Seneca rör sig Trissino med en "förtrogen", vilken får veta allt som för åskådaren är nödvändigt att känna, men som denna förtrogna naturligtvis redan har reda på. Hos Trissino äro dessa scener ännu löjligt otympliga, och för hans efterföljare gällde det att dels göra "la confidente", som här blott är en abstrakt lyssnare och replikuppfångare, till en mera personlig, dramatisk gestalt, dels inskränka detta episka parti, som delvis stammar från ungrenässansens recitationsdrama. Men fullständigt lyckades detta aldrig, och ännu hos Scribe finna vi en rest av denna så odramatiska "förtrogna", Euripides' "amma". En annan dylik episk rest från antiken är "budbäraren". Men här är att märka, att dennes roll i det antika dramat allt mer och mer inskränkts; en huvudroll spelar han blott i Aiskhylos' äldsta tragedier. För det senare attiska dramat är budbäraren därför icke någon särskilt karaktäristisk företeelse. Hos Trissino däremot upp-

tages det mesta av relationer, som framföras av olika budbärare. Hans stycke — liksom även hans efterföljares — är därför vida mera episkt än antikens, och detta torde sammanhänga med det nya antikiserande dramats beroende av ungrenässansens recitationsdrama.

Det kanske mest karaktäristiska för det nya dramat var dock återupptagandet av kören. Denna kör skulle efter vad Trissino utvecklar i sin poetik bestå av femton personer, "men blott en av dem skall taga del i handlingen samt samverka med aktörerna, såsom det sker hos Sophokles och Euripides. De övriga personerna i kören skola blott uppträda vid lämpliga tillfällen d. v. s. vid slutet av akten eller episoden och då sjunga sådant, som lämpar sig för handlingen och ämnet, men ej sådant, som strider däremot". Trissino har här på ett egendomligt sätt missuppfattat den antika körens ställning. Han känner, att kören bestod av femton man, men av dessa skulle blott en (d. v. s. den antike korföraren) hela tiden vara inne på scenen och uppträda såsom aktör. De andra skulle tre och tre genom fem olika portar inträda på scenen vid slutet av varje akt och då sjunga en sång, varefter de skulle avlägsna sig. Denna missuppfattning av kören sammanhänger utan tvivel därmed, att Trissino var vida mera beroende av de grekiska tragöderna än av Seneca. Hos denne senare deltager kören ej alls i handlingen, utan utför endast så att säga mellanaktsmusiken, under det att korföraren hos Aiskhylos och Sophokles ju hela tiden samtalar med skådespelaren. Det var detta, som låg bakom Trissinos besynnerliga anordning av kören. Hans "kör" är således i de flesta fall identisk med den antike korföraren, och faktiskt utför den egentliga kören, liksom hos Seneca, blott "mellanaktsmusiken". Akterna (d. v. s. avbrotten genom de lyriska körerna) äro i Sofonisba fem — såsom Horatius föreskrivit — och kören utgöres av kvinnor från Cirta. Enligt Trissinos poetik skulle en kör bestå av "visa och goda män eller kvinnor, medlidsamma och välvilliga mot de olycklige samt således representerande poeten själv".

En huvudpunkt hos Trissino liksom hos Aristoteles är, att handlingen skall vara "sannolik". Men i enlighet med sin läromästare skiljer Trissino skarpt på historia och poesi. Även om man sätter Livius' historia på vers, blir denna

därigenom ej poesi. En dikt behöver blott i själva huvudsaken behandla en händelse, som verkligen tilldragit sig, men detaljerna har skalden full rätt att fritt omdana; Trissino, som i det hela strängt följer Livius, avviker också, tydligen av estetiska skäl, från honom däri, att han låter Sofonisba och Masinissa förut hava varit förlovade. Ämnet för en tragedi bör emellertid enligt Trissino alltid vara historiskt, och detta förefaller ju stå i uppenbar strid med den antika smaken, enligt vilken en tragedi blott fick behandla en herosmyt d. v. s. en folksaga, men aldrig en rent historisk tilldragelse. Olikheten förklaras därav, att Trissino liksom hela renässansen betraktade Agamemnon, Theseus etc. såsom historiska personligheter, och för honom var det i den punkten ingen skillnad mellan Agamemnon och Scipio Africanus. Ämneskretsen för den nyklassiska tragedien blev genom denna missuppfattning oerhört utvidgad. I regeln skrev man väl blott tragedier med ämne ur den antika myten och historien. Men intet i teorien hindrade, att man även kunde behandla andra historiska ämnen, och så skedde även — t. ex. Rosmonda, il ré Torrismondo, Inez de Castro, ämnen ur den turkiska historien o. s. v.

Denna lära om "sannolikheten" såsom en lag för dramat, ledde ock till läran om de tre enheterna. Såsom redan nämnts höll Aristoteles själv endast på handlingens enhet, men därjämte anmärkte han — dock blott såsom ett faktum — att handlingen i en tragedi gemenligen ej upptog mera än ett dygn. Längre går ej heller Trissino, ehuru handlingen i Sofonisba ej kräver mer än några timmar. I sin poetik framhåller han såsom Aristoteles mycket starkt nödvändigheten av handlingens enhet. Om tiden yttrar han blott i förbigående, att den ej borde överskrida ett solvarv. Men han har ett allmänt resonnemang, som ledde till mera vittgående konsekvenser. Poesien är för honom liksom för Aristoteles av tre olika slag. Skalden kan antingen tala i eget namn såsom i elegien, odet etc. d. v. s. den lyriska poesien, eller genom andra såsom i tragedien, komedien och eklogen d. v. s. dramat, eller slutligen dels själv, dels genom andra såsom i epos. Det senare, där handlingen blott berättas, kan således omspänna en tämligen lång tid, men dramat, som framställer handlingar, vilka ses av en åskådare, bör, såvida sannolikheten ej skall kränkas, blott

omfatta så lång tid, som behöves för att åse den. Konsekvensen skulle väl bliva, att handlingen i en tragedi ej finge omfatta mera än ett par timmar. Men ehuru Trissino i Sofonisba tillämpar denna slutsats, drar han den ej i sin poetik, utan fastslår blott den allmänna principen utan att närmare ingå på tidsfrågan. Men redan 1554 uppsatte Giraldi Cinthio tidens enhet såsom en *lag* för dramat, och ur denna följde sedan såsom en konsekvens rummets. Den, som först uppställde denna senare lag, var Castelvetro (1570), och utgångspunkten var just Trissinos fordran på "sannolikhet". I den episka dikten, som berättas, kan handlingen ju tilldraga sig på många olika platser, men i den dramatiska, som ses, blott på en enda, ty motsatsen leder till orimligheter: "den tragiska handlingen måste därför försiggå under en enda dag och på en enda plats." Som vi sedan skola se dröjde det dock tämligen länge, innan denna lag om de tre enheterna fastslogs såsom orygglig, och i Sofonisba iakttages ännu icke rummets, ty kören vandrar där tydligen mellan Scipios läger och staden Cirta. Rummets enhet var också svårast att genomföra, och här hade det antikiserande dramat, när det från läsedrama skulle övergå till spelat drama, att utkämpa en lång strid mot den medeltida skådebanan med dess "mansions".

En konsekvens av den tvångströja, som nu lades på tragedien, blev naturligtvis, att endast ett fåtal ämnen blev användbart. Den knappa tiden medgav nästan blott att skildra själva katastrofen, och händelseutvecklingen före denna måste framställas genom en episk berättelse. Så är Sofonisba bygd, och så även de flesta andra pseudoklassiska tragedier.

Den uppgift, som tragedien hade för Trissino, var liksom för medeltiden och renässansens estetiker en moralisk. Genom hjältens tragiska undergång skulle en moralisk bättring åstadkommas hos åskådaren. Tragedien, som började i lycka och slutade i olycka, skulle lära oss att ej förhäva oss i medgången, liksom komedien, vilken började i olycka och slutade i lycka, skulle giva oss mod att ej förtvivla i motgången. Ett stående tema i körsångerna både i Sofonisba och de följande tragedierna är därför lyckans obeständighet. Men denna moraliska syn på frågan hade betydelse också för Trissinos uppfattning av det svårtydda stället hos Aristoteles, där han talar om tragediens uppgift: den skulle genom

att framkalla fruktan och medlidande åstadkomma en rening av dessa och dylika affekter. På frågan om "katharsis" inlåter sig Trissino sig ej vidare, men i likhet med Aristoteles anser han, att en tragedi måste väcka fruktan och medlidande. Ser man emellertid på motiveringen, finner man lätt, att han i själva verket hela tiden menar: fruktan *eller* medlidande, så att *en* tragedi skall väcka fruktan, en annan medlidande. Denna uppfattning ligger tydligen till grund redan för Mussatos latintragedi och tillämpas faktiskt av senrenässansens alla tragöder; så är ju Sofonisba blott en enda stor lamentation, och den tragedi Rosmonda, som Trissinos gode vän Rucellai alldeles samtidigt skrev, har det kompletterande syftet att uppväcka fruktan och blott fruktan. I allmänhet kunna också renässansens tragedier delas i martyrtragedier och tyranntragedier, och det var först Lessing, som avgörande vederlade denna misstolkning av Aristoteles.

Även en annan missuppfattning av Aristoteles återgår till den medeltida estetiken. Aristoteles hade framhållit, att skillnaden mellan epos och tragedi å den ena sidan samt komedien i den andra bl. a. låg däri, att de förra rörde sig med upphöjda karaktärer, den senare icke. Men denna tanke, som ju alls ej avsåg någon social olikhet, hade redan under medeltiden utbildats därhän, att de förra behandlade konungars och furstars öden, komedien privatpersoners. Denna yttre rangordning togs också upp av Trissino och alla de senare pseudoklassiska estetikerna, och i följd därav uteslöts alldeles en konstart som den borgerliga tragedien. Den antikiserande tragedien kom härigenom att även i en annan punkt skarpt skilja sig från Lopes och Shaksperes drama, som ju utvecklats ur medeltidens: komedi och tragedi äro tvenne absolut skilda arter, så att några komiska element aldrig få förekomma i en tragedi, några patetiska aldrig i en komedi, under det att dessa element hos Lope och Shakspere äro blandade om varandra. Och denna skillnad mellan det antikiserande och det romantiska dramat är måhända den mest konstitutiva.

Denna estetik fastslog ock, i motsats till den verkliga antiken, men i anslutning till medeltiden, att en tragedi alltid skulle hava en olycklig utgång, sluta i dråp, självmord o. s. v. Men å den andra sidan kom man här i ett dilemma. Horatius hade i sin poetik stadgat, att "Medea ej fick döda

sina söner inför åskådaren". Dylika upprörande handlingar skulle blott berättas, ej ses. Men å den andra sidan hade Seneca brutit mot denna regel. Huru skulle man nu i detta fall förfara? I Sofonisba visar sig Trissino villrådig. Han *berättar* blott genom en budbärare, huru hjältinnan tömt giftbägaren, men han kan ej undertrycka den patetiska scen, i vilken hon kommer in för att dö. De följande togo däremot i allmänhet steget fullt ut, följde Horatius, förlade alla dylika händelser utom scenen och läto dem blott berättas.

Och även i detaljerna imiteras antiken. Så t. ex. äro i Sofonisba aldrig mer än tre personer inne i varje scen. Hos Sophokles berodde detta på ett teaterteknisk skäl: att den attiska teatern blott disponerade över tre skådespelare. Men för Trissinos läsedrama fanns ej denna anledning.

I sin egenskap av läsedrama blev senrenässansens antikiserande tragedi liksom ungrenässansens latinska recitationsdrama mera episk än dramatisk. Men å den andra sidan får man ej överdriva detta. *Så* mycket förstod man dock av antiken, att man uppfattade, att den antika tragediens egentliga väsen var *patos,* och syftet med de långa berättelserna i en nyantik tragedi är dock mindre att redogöra för vissa händelser än att åskådliggöra dessa händelsers återverkan på de tragiska personernas själsliv. De italienska tragöderna voro inga stora skalder, och de lyckades därför ej heller med denna uppgift, men redan hos Trissino märker man själva syftet, och hans estetiskt så underhaltiga drama bildar likväl uppslaget till Racines så fina psykologiska sorgespel. Redan här möta vi de karaktärer, som sedan i så oändligt många skiftningar återvända inom den följande tidens klassiska tragedi: den ädla, fosterlandsälskande och lidande Sofonisba, den ridderlige, förälskade, men veke Masinissa, romardygdens på samma gång stränge och humane representant Scipio, den hängivna väninnan Herminia, och så klen poet Trissino än var, har han dock *sökt* att lägga huvudvikten på deras psykologi. I motsats till medeltidens drama äro själslivets yttringar här likväl huvudsaken.

Men Trissino nöjde sig icke med en tragedi och en komedi. För att den moderna italienskan skulle vara jämnbördig med grekiskan fordrades ock ett epos som det homeriska. Och även det besväret åtog sig Trissino. I tjugo år arbetade han på sin stora dikt, Italia liberata dai goti, som slutligen

kom ut 1547 och 1548 i icke mindre än tjugosju sånger. Valet av ämne stämmer med Trissinos allmänna program. Ett epos fick lika litet som en tragedi hava ett uppdiktat innehåll — såsom Ariostos och hans föregångares eper — utan även här skulle handlingen vara "sannolik" och verkligen hava tilldragit sig. Väl borde skalden liva och försköna den genom infogandet av fiktioner, men den bärande handlingen själv fick icke vara någon fiktion. I enlighet med denna teori bestämde Trissino sig för att besjunga det krig, genom vilket kejsar Justinianus besegrat goterna och drivit dem ut ur Italien. För en antikimitator som Trissino synes ett dylikt ämne mycket litet i samklang med den antika smaken. Grekerna hade ju lika litet inom epos som inom tragedien behandlat rent historiska tilldragelser, utan folkmyter och sagor såsom Iliaden, Odysséen, argonauternas tåg o. s. v., och först hos romarne möta vi ett historiskt epos. Men för Trissino och renässansen fanns ej denna skillnad. Det trojanska kriget var för dem lika historiskt som slaget vid Pharsalos, och i det fallet ansågos således Iliaden och Italia liberata dai goti stå på samma punkt.

Den tanke, som föresvävade Trissino, då han bestämde sig för detta ämne, är lätt att upptäcka. Den patriotiske italienarens stora dröm var ett Italien, befriat från barbarerna, och då Trissino bestämde sig för det grekisk-gotiska kriget, genom vilket Italiens germanska förtryckare drevos ut ur "det sköna landet", var det i viss mån ett aktuellt motiv, som han tog upp, och man anar i varje fall hans avsikt: att skapa en patriotisk hjältedikt. Men lärd som han var, gjorde han här ett karaktäristiskt misstag. Det betyder mindre, att grekerna, som besegrade goterna, ej voro italienare, mindre även att grekerna efter endast några år själva besegrades av ett annat germanfolk, longobarderna, ty detta var antagligen okänt för större delen av diktens läsare. Men viktigare var, att även det grekisk-gotiska kriget var ganska obekant och intresselöst för 1500-talets italienare. Det var intet levande folkminne, som kunde elda till handling, utan en av några få historiker känd episod, som på Trissinos tid ej var mera populär än slaget vid Lena nu är i Sverige. Det patriotiska inslaget i dikten krympte således hop till en kammarlärds antikvariska drömmeri. Bojardo och Ariosto hade för sina eper valt hjältar, som för

folket voro välbekanta och kära. Trissino ville något i samma stil, men han ville därjämte, att dessa hjältar skulle vara historiska, ej fingerade, och framför allt att de skulle vara bärare av den nya tidens patriotiska patos. Tanken var ju onekligen god, men Trissino var icke mannen att utföra den, saknade även politiskt mod att sjunga ut sin mening — sin dikt dedicerade han t. o. m. till Karl V.

Samma öde hade Trissinos försök att antikisera. I motsats till de äldre humanisterna, som i allmänhet satte de romerska skalderna över de grekiska, var Trissino en ivrig hellenist — sin bildning hade han fått under den lärde Demetrios Khalkondyles — och hans mönster var ej heller Eneiden, utan Iliaden. Men — här kommer senrenässansen fram — Ariosto hade också tagit intryck av den store joniske skaldens dikt, efterbildat hans Doloneia o. s. v., men dessa efterbildningar hade varit fullkomligt *fria*, under det att Trissinos äro nästan komiskt slaviska. Jämt och ständigt känner man igen de homeriska förebilderna. Vi erinra oss måhända den berömda beskrivningen, huru Agamemnon väpnas för striden, och samma scen förekommer ock hos Trissino. Men där är det kejsar Giustiniano, som stiger upp och gör sin morgontoalett á la Louis XIV. En kammarherre räcker honom hans linne, hans silkesstrumpor, hans sammetsstövlar o. s. v. Och nästan ännu hemskare är en annan travesti. En bland glanspunkterna i Iliaden är Zeus' och Heras bröllop på toppen av berget Ida, då Zeus höljer sig och den älskade i ett moln, på det att gudarna ej skola upptäcka deras kärleksmöte. Hos Trissino tilldrar sig motsvarande scen i en trädgård, och då kejsarinnan Theodora hyser vissa betänkligheter mot platsen samt föredrar en sängkammare, upplyser Giustiniano henne, att han har nyckeln till trädgården i sin ficka och att ingen således kan överraska dem. "Cela fut — anmärker en fransk kritiker — sans doute très agréable pour leurs majestés, mais cela est fort dégoûtant pour le lecteur".

Men med dylika mycket litet dolda stölder fortsätter Trissino sång efter sång. Alla blommor, han bjuder, har han rövat från Homeros, men som Voltaire säger: så snart han fått dem i sin hand, så vissna de. Endast i en punkt skiljer han sig från förebilden. Den antika mytologien har han dragit sig för att taga upp, ty detta stridde ju mot

tidens hela skaplynne, som så starkt reagerade mot renässansens glada hedendom. Å den andra sidan kände han, att en epiker dock måste röra sig med en folklig mytologi, och därför sökte han att ersätta den hedniska gudavärlden med en kristen. Zeus förvandlas således till "il padre eterno", och liksom Zeus för att gäcka Agamemnon sänder Oneiros till honom, skickar den kristne guden en "ängel" Onerio till Giustiniano; även i det följande uppträda andra dylika förklädda "änglar", en angelo Nettunio, en angelo Palladio (Pallas) m. fl. samt dessutom åtskilliga allegorier. Försöket är således, såsom vanligt hos Trissino, misslyckat. Men även här angav han dock själva problemet, som hans efterföljare Tasso, Camoes, Spenser, Milton m. fl. sedan på olika sätt sökte lösa. För en kristen tid var i varje fall en hellenisk mytologi en motsägelse, och de antika gudarna kunde endast bliva barockdekorationer. Tanken att ersätta dessa väsen, på vilkas existens ingen trodde, med en ny mytologi var därför nog sund, ehuru Trissino själv ej kunde finna den riktiga lösningen av svårigheten.

Italia liberata dai goti tillhör således estetikens historia, ej poesiens, och dikten var redan vid sitt framträdande en dödfödd produkt. Men om Trissinos epos ej ägde någon livskraft, så hade de idéer, som han där kastat fram, likväl en stor betydelse för eftervärlden, och i själva verket var det denne poetiskt så föga begåvade lärdes estetik, som mer eller mindre modifierad behärskade den europeiska smaken ända fram till 1700-talets slut.

TASSO

Några år efter utgivandet av Italia liberata utkom Giraldi Cinthios Discorso al comporre dei romanzi, delle commedie e delle tragedie, och där togs frågan om den moderna poesiens förhållande till antiken upp från en mera bred synpunkt. Trissino hade med stöd av Aristoteles' estetik fordrat ett epos med en enhetlig, begränsad handling. Häremot anmärkte Giraldi, att Aristoteles ej känt till det moderna romantiska epos (som Cinthio kallar "romanzo"), sådant detta utdanats särskilt av Ariosto, och att hans regel därför ej var tillämplig på detta. Den italienska dikten, som till

språk och världsåskådning är skild från den grekiska, behöver därför alls ej underkasta sig de lagar, som uppställts för den senare. Han instämmer väl med Trissino däri, att ett epos, d. v. s. en dikt, som på vers skildrar ryktbara handlingar, har ett moraliskt syfte, men han skiljer på tre olika slag av epos. Ett epos kan skildra en enskild handling av en person, många handlingar av många personer och många handlingar av en person. Det första är det antika epos, för vilket Aristoteles' regel gäller. Det andra är Bojardos och Ariostos epos, och det tredje är det biografiska epos, som redogör för en hjältes hela liv; ett dylikt, Ercole, hade Giraldi själv skrivit. De bägge sista arterna kallar han romanzi, och dessa romanzi är han snarast böjd att sätta över de antika eperna.

Skriften framkallade en livlig polemik, och mot Giraldi uppträdde bl. a. Sperone Speroni och Minturno, vilken senare framhöll, att romanzi ej kunde emancipera sig från den lag, som gällde all dikt, enhetligheten, och att en historisk framställning förblir historia, även om den sättes på vers.

Denna strid fick en ganska stor betydelse för tidens episka diktning, icke minst för Tasso, och under tiden närmast efter Trissino och Giraldi möta vi flera olika försök att lösa de här diskuterade frågorna. Luigi Alamanni, som på versi sciolti skrev en lärodikt, La Coltivazione, vilken var avsedd att bliva en italiensk Georgica, efterlämnade vid sin död även ett epos, Avarchide, som trycktes 1570. Motivet är liksom hos Trissino taget från Iliaden, och det är en gallisk stad, Avarco, som här satts i stället för Troja. Men detta ämne har han sökt att modernisera genom att bland huvudhjältarna införa konung Artus och Lanzelot, av vilka den förre motsvarar Agamemnon, den senare Akhilleus; dikten rör sig också om "Lanzelots vrede". Även Tassos far, Bernardo Tasso, var inne på samma väg. Han arbetade länge på en dikt, vars hjälte, Amadigi, var rent romantisk, lånad från den bekanta spanska romanen, och han tänkte först att avfatta den på versi sciolti, giva det hela en enhetlig handling och även i övrigt efterbilda Homeros och Vergilius. Men under utarbetandet utkom Giraldi Cinthios Discorso, och Bernardo Tasso gick nu fullständigt över till motpartiet och skrev sitt epos med Ariosto såsom mönster. Löst blev problemet först genom Camoes' och Torquato

Tassos ungefär samtidigt, men av varandra oberoende hjältedikter.

Motreformationens stora italienska skald är onekligen Torquato Tasso, och hos honom löpa denna tids olika rörelser på ett egendomligt sätt samman, dess romantik och dess hänförelse för antiken, dess religiösa svärmeri, dess sentimentalitet och dess sensualism, renässans och barock. Mest bekant för den stora allmänheten är han nog genom den legend, som redan kort efter hans död utbildades om honom, men vars grundlöshet för mer än hundra år sedan avgörande ådagalagts. Tasso blev ej sinnessjuk med anledning av någon olycklig kärlek, han blev ej förföljd, ej illa behandlad under sin sjukdom och var icke någon martyr genom andras avund, illvilja och förföljelselusta. Men väl var han under hela sitt liv en djupt olycklig människa.

I viss mån var Tasso ett landsflyktens barn. Han föddes i Sorrento 1544, men kort efter hans födelse måste fadern i följd av politiska förvecklingar lämna Neapel och förde under återstoden av sitt liv en orolig, kringflackande tillvaro. Vid sju års ålder togs sonen även från modern och sattes i en jesuitskola i Milano, kom sedan till Rom, till Bergamo, Urbino och Venedig, och där sammanskrev han vid blott femton års ålder sitt ungdomspoem, Rinaldo, efter Ariostos mönster, kom därefter till universiteten i Padova och Bologna, så till Mantova, och blev slutligen, vid tjugoett års ålder, hovman först hos kardinalen av Este och sedan hos hertig Alfonso II av Ferrara. För honom skrev han 1573 sitt herdedrama Aminta, till vilket vi sedan skola återkomma, och vid hertigens hov avslutade han 1575 sitt livs stora dikt, Gerusalemme liberata.

En dylik uppfostran var så litet som möjligt lämplig för ett av naturen ytterligt nervöst och känsligt temperament som Tassos. Därtill kommo de våldsamma religiösa kriser, som hemsökte denna tid och för vilket ett sjukligt, för grubbel och fantasier predisponerat sinne naturligtvis var särskilt mottagligt. Han hade fått sin första uppfostran hos jesuiterna, och hos dem lades grunden till det nästan hysteriska bigotteri, som man sedan möter hos honom. Han biktade sig ivrigt, gick flitigt i mässan, men förtärdes likväl av oro över att möjligen det oaktat vara en kättare. Särskilt tog denna sjukliga räddhåga för inkvisitionen överhand,

då han fullbordat sin stora dikt, och han vände sig nu till en inflytelserik inkvisitor för att rådspörja denne, om han utan fruktan för åtal kunde trycka sin bok. Svaret var ej vidare uppmuntrande. Man rådde honom att stryka en mängd partier, särskilt dem, som handlade om kärlek och om trollkvinnan Armida, och att helst skriva om det hela, så att dikten kunde lämpa sig såsom läsning i nunneklostren. Även av tidens estetiker, Sperone Speroni och andra, begärde han råd, och under detta blev han allt mera orolig och nervös. Han började lida av utbildad förföljelsemani, hade hallucinationer, anklagade inkvisitorn i Ferrara för slapphet, därför att denne ej ingripit mot honom, angav sig själv för kätteri och ville bliva åtalad. Slutligen bröt sinnessjukdomen ut i våldsamheter mot omgivningen, och för Tassos egen säkerhet såg sig Alfonso II skyldig att internera honom på slottet, där han behandlades med all hänsyn. Men så rymde han, irrade en tid omkring, men vände till sist tillbaka till Ferrara, begick nya våldsamheter och måste, då han omöjligen kunde lämnas i frihet, sättas på ett dårhus, där han emellertid alls icke vanvårdades. 1586 hade han likväl blivit så pass återställd, att man vågade släppa honom fri, men det fulla bruket av sin forna intelligens återfick han aldrig, och under återstoden av sitt liv var han snarast en bruten man, utan energi, utan stolthet, men barnsligt fåfäng, en tiggare och en snyltgäst. Sin diktkonst odlade han väl fortfarande, men skalden i honom var död. Han skrev nu om sin stora dikt i mera rättrogen anda, Gerusalemme conquistata, och författade ett stort religiöst epos, Le sette giornate, vartill han troligen fått uppslaget genom du Bartas' kort förut tryckta skapelseepos, dessutom några klosterlegender m. m. Men allt detta var blott spillror av en stor skaldebegåvning, som redan lidit skeppsbrott. Då han 1595 avled i klostret S. Onofrio i Rom, kom döden helt visst såsom en befriare. "Jag är ingenting, jag kan ingenting, duger till intet, har ej ens några önskningar" — hade han redan ett par år förut skrivit.

En fransk författare har kanske riktigast karaktäriserat hans väsen. Tasso — säger han — upptäckte till sin förtvivlan, att han var en främling i sitt tidevarv, och denna tragiska upptäckt bröt honom och förvirrade hans förstånd. Renässansmänniskan blev dömd att leva och skriva i det

Italien, som hade uppstått under intryck av tridentinska konciliet, inkvisitionen och jesuiterna. Tassos mor, renässanskulturen, dog efter att hava givit livet åt detta sista barn, och sonen drömde om henne, hoppades alltjämt, att hon levde, ända till dess att han reste till Rom och i Vatikanens trappa i stället för den drömda renässansen mötte en hög, fruktansvärd gestalt, som tillropade honom: Jag är Inkvisitionen.

Tassos betydelse för eftervärlden anknyter sig till Gerusalemme liberata, som först 1580, medan han satt på dårhuset, utkom i tjuvtryck. De fyra första sångerna upptagas av en inledning, i vilken himmelen beslutar Jerusalems erövring och bestämmer, att detta värv skall utföras av Goffredo, medan å den andra sidan helvetet uppbjuder hela sin makt att hindra detta; vidare skildras den kristna korshärens ankomst till Jerusalem och saracenernas försvarsanstalter. De följande nio sångerna skildra de första förvecklingarna. De kristna ligga under, genom den sköna saracenska trollkvinnan Armida lockas de tappraste bort från Jerusalem, och Rinaldo, utan vilken Jerusalem ej kan erövras, avlägsnar sig vredgad ur det kristna lägret, en egyptisk flotta anländer och de kristnas stormanfall på staden misslyckas, Goffredo såras, ett myteri mot honom uppstår, och inga nya krigsmaskiner kunna byggas, emedan skogen, från vilken timret skall hämtas, är förtrollad. I de fyra följande böckerna kommer lyckoomkastningen. Rinaldo befrias ur Armidas våld, i vilket han råkat. Och så kommer slutet. Rinaldo bryter trolldomen, krigsmaskinerna kunna byggas, saracenerna besegras i ett stort slag och Jerusalem erövras.

Detta är själva huvudhandlingen. Och för att förstå diktens byggnad är det nödvändigt att taga hänsyn till de tre Discorsi, som Tasso skrev samtidigt med det att han utarbetade sitt epos. Liksom tidens flesta övriga estetiker håller han på en "sannolik" handling, och för att åstadkomma denna sannolikhet är det bäst att taga ett historiskt ämne; häri stämmer han således med Trissino, men skiljer sig från Ariosto. Den hedniska historien duger emellertid icke, ty ett återupptagande av den hedniska mytologien strider mot sannolikheten. Men å den andra sidan kan ett epos ej sakna det underbara, ty det sannolika och det underbara äro båda lika nödvändiga för ett epos, och

skaldens konst består just i att kunna förena dem. Den kristne skalden kan detta därigenom, att han låter dessa underbara handlingar utföras av Gud, änglar och demoner, helgon, trollkarlar och féer. Därigenom kränkes ej sannolikheten, ty vid tron på dylika underverk äro vi ända sedan barndomen uppfostrade. Ämnet för ett epos kan därför blott vara kristligt eller gammaltestamentligt. Men att välja den heliga historien själv, vore hädiskt, och denna har man ej heller rätt att poetiskt förändra. Bäst lämpar sig därför riddartiden. Dikten måste dock hava en enhetlig handling med början, mitt och slut, men denna enhetlighet utesluter ingalunda en rik mångfald. Världen själv med dess hav, dess berg och skogar, dess ständigt växlande scenerier är dock en enda, och på samma sätt får ett epos sin skönhet genom episoderna, nämligen så vida dessa ej störa enheten.

Som man märker försöker han här att förena Trissino och Ariosto, och detta visar sig ock i det sätt, på vilket han i sin dikt utförde och tillämpade sin teori. Det är tydligen Iliaden, som föresvävat honom. Striden gäller de kristnes Troja, Jerusalem, och liksom hos Homeros deltaga även här överjordiska makter i kampen. Akhilleus' vrede och hans vägran att understödja grekerna hade bildat knutpunkten i Iliaden, och på samma sätt är det här Rinaldos förbittring och hans flykt från lägret, som är själva huvudmotivet. I följd härav går det illa för de kristna, liksom Iliadens greker, sedan Akhilleus dragit sig undan till sitt tält, lida en följd av nederlag. Ilion kan endast tagas med Akhilleus' hjälp, och på samma sätt vilar allt här på Rinaldos ingripande. Även figurerna motsvara varandra: Goffredo och Agamemnon, Raimondo och Nestor, Rinaldo och Akhilleus, trupprevyen i Iliaden återkommer, kampen mellan Ajas och Hektor, mellan Menelaos och Paris m. m. Men även Eneiden har spelat in, och för den sköna saracenskan Armida, som så lidelsefullt älskar sin fiende Rinaldo, har Tasso utan tvivel fått uppslaget från Dido, Karthagos drottning, som förtärdes av kärlek till romarväldets grundläggare. Trots alla episoder har handlingen dock en sträng enhet — allt rör sig ju om Jerusalems erövring — och den har även liksom Iliaden, en tidens, ty det hela utspelas på blott fyrtio dagar.

Det antika inslaget är här således otvetydigt. Men å den andra sidan verkar dikten dock minst av allt såsom

någon kall antikimitation, utan över den vilar romantikens hela rika färgspel. I stället för att välja Trissinos stela versi sciolti har Tasso här återgått till Ariostos ottava, som kanske aldrig uppnått ett så smältande välljud som i hans dikt. Tasso hade också, liksom Bojardo och Ariosto, insett fördelen för den episka skalden att röra sig med bekanta och för folket kära hjältar i stället för med Justinianus, Belissarius och Narses, och huvudfiguren i hans dikt är också den i folkdikten så firade Rinaldo, som här sammanförts med korstågets också för folket bekanta heroer, Goffredo, Raimondo, Tancredi m. fl. Och liksom i Orlando står även här kampen mellan kristna och saracener. Hans mytologi är likaledes folklig, rör sig varken med Zeus och Aphrodite eller med några "angeli" Nettunio och Palladio, utan med den kristna folktrons djävlar, helgon och trollkarlar. Liksom i Ariostos dikt växla även här episoder med varandra, och dessa höra till diktens glanspartier. Kärnpunkten i det hela är slutligen en romantisk erotik, som bränner av nervös lidelse.

Antik och romantik äro här således på ett överlägset sätt förenade. Men sin egentliga färg får dikten dock av motreformationens religiösa patos. Gerusalemme liberata är framför allt den nyvaknade, erövringslystna katolicismens dikt. Det ideal, som hägrade för jesuiterna, var en ny Civitas Dei under påvens ledning, och för denna nya kristna stat, om vilken de drömde, trädde de världsliga monarkierna alldeles i bakgrunden och sjönko ned till redskap i kyrkans hand. I Gerusalemme liberata finna vi en återspegling av dessa idéer. Dikten rör sig ej såsom Orlando furioso om kejsarens strid med saracenerna. Någon kejsarmakt finnes icke, utan endast en samling kristna riddare, som likt en ordenstrupp förenat sig till den heliga gravens befrielse. Och detta mål var icke blott ett poetiskt motiv, utan nästan aktuell politik. Faran för turkarna var stor i 1500-talets Italien. Då och då gjorde deras sjörövarflottor strandhugg på den italienska kusten, brände, rövade och härjade, och man befarade allvarligt ett samlat turkiskt anfall, som det splittrade Italien kände sig sakna kraft att motstå. Det var under dessa intryck, som man fick den koalition till stånd, vilken slutligen ledde till den lysande segern vid Lesanto 1571. Och nu flammade förhoppningarna upp

såsom under den tidigare medeltiden, man drömde om ett nytt allmänt korståg mot de otrogna, om det heliga landets återerövring, och en mängd dikter med detta ämne skrevos. Den främsta av dessa var Gerusalemme liberata, och här kommer åter korstågstidens romantik fram.

Men dikten speglar icke blott motreformationens religiösa erövrardrömmar. Senrenässansen har här redan nått fram till gränsen av seicentos barock Denna började ungefär samtidigt inom konsten med den s. k. jesuitstilen, och om denna stil erinrar Tassos dikt icke så litet. Ty utom det religiösa hysteriet märka vi här en dragning åt sentimentalitet, förenad med en vek, men intensiv sensualism, alldeles såsom inom jesuitstilen. Glanspunkten i dikten är den underbara, så ofta efterbildade skildringen av Armidas ö, och de sinnligt retande bilder, som skalden här upprullar, verka såsom ett yppigt, färgmättat venetianskt måleri. Det är den gamla hedningen Ovidius, som här, i kristen förklädnad, står upp ur sin grav, mindre glad, men lika lysten som förr, och man märker, varifrån Marini, Adones skald, lånat sina färger.

Knappt hade Gerusalemme liberata blivit bekant, förrän det kring denna dikt uppstod en häftig litterär strid, som företrädesvis rörde sig om Tassos eller Ariostos företräde. För att försvara sig författade Tasso då en skrift, Allegoria del poema, vari han — följande en teori, som ofta förut tillämpats — sökte förklara det hela såsom en allegori. Utan tvivel var all tanke på en dylik innebörd honom främmande, då han skrev sin dikt, men försvaret är i alla fall intressant, då hans här proklamerade åsikter verkligen tillämpades av hans efterföljare. Korshären, säger han, som består av furstar och menige, är en allegori av människan, som är sammansatt av själ och kropp, Goffredo och de andra hövdingarna representera olika egenskaper hos själen, de menige människokroppen. Jerusalem, som är beläget på en klipphöjd, är i verkligheten den borgerliga lyckan, som är svår att nå, då den befinner sig på Dygdens berg o. s. v. För Tasso själv var en dylik tolkning blott en fantasilek. Men som vi sedan skola se tog Spenser den på allvar, och Fairy Queen *är* verkligen, vad Gerusalemme liberata icke är: en genomförd allegori.

DRAMAT UNDER CINQUECENTO

Tasso är den italienska senrenässansens ende store skald. Men trots det att senrenässansen i hans hemland med detta undantag saknar en författare med verklig poetisk begåvning, stod den italienska kulturen även under denna tid så högt, att den likväl kunde föreskriva det övriga Europa lagar. Den italienska estetiken förblev långt fram i tiden den härskande, särskilt inom dramat, under det att det så oändligen överlägsna engelska dramat ej var känt utanför den brittiska ön.

Inom dramat står Italien i en egendomlig motsats till England samt även Spanien. I dessa senare land sker renässansens stora genombrott på 1580-talet, alldeles samtidigt med att den italienska renässansen tvinar bort i barock. Med renässansens genombrott i England och Spanien följer nästan med våldsamheten hos en eruption framträdandet av ett alldeles nytt drama — i bägge fallen delvis i följd av impulser från Italien, där man däremot haft ett renässansdrama ända sedan 1500-talets början, ehuru detta aldrig varit fyllt av det liv och den romantik som det spanska och engelska och aldrig varit något folkdrama såsom Lopes och Shakspere's. Men det oaktat skapade även Italien, kort efter det så betydelsefulla 1580-talet, en ny dramatisk konstform, som blev av epokgörande betydelse för hela Europa, nämligen operan, och även den nya italienska komedi, som nu framträdde, eller commedia dell'arte kom för en lång tid att behärska teatrarna även utanför Italien. Slutligen var det Italien, som fick en avgörande betydelse för själva teaterväsendets utveckling, och vid detta skola vi först fästa oss.

TEATERVÄSENDET

Vanligen uppgives, att skådespelarkonsten såsom yrke har sitt egentliga hemland i Italien och att de italienska yrkes-

skådespelarne varit de äldsta. Men detta är knappt riktigt. Redan tidigt under medeltiden funnos spanska och engelska joglearer, som uppförde farser samt väl även deltogo i mysterie- och autorepresentationerna, och i början av 1500-talet möta vi i varje fall i bägge dessa land kringstrykande skådespelarband. Det engelska och spanska teaterväsendets kraftfulla utveckling på 1580-talet tyckes också hava varit ganska oberoende av några impulser från Italien. Men väl började italienska skådespelarband att redan på 1500-talet uppträda i andra land, i Frankrike, Spanien och England, och den franska teaterns utbildning, liksom ock den franska skådespelarkonstens, stod onekligen i ett visst beroende av Italien. Som det förefaller voro de italienska skådespelarne i livlighet och mimisk talang de förnämsta i Europa, och de kunde därför bliva de andras läromästare.

Men trots detta och trots den dramatiska författarverksamhet, som började redan med Ariosto och Trissino, fick den italienska senrenässansen icke en folkteater som den spanska och engelska. De äldsta tragedierna voro blott läsedramer, möjligen uppförda någon enstaka gång, och även komedierna spelades endast vid särskilda fester. Ingen stad tyckes hava haft en fast teater med dagliga föreställningar, utförda av någorlunda fast stationerade yrkesskådespelare. Representationerna förekommo tillfälligtvis i någon förnäm mans hus, vid universiteten, i en gillesal, ibland i en trädgård, ibland inne i huset, och de sällskap, som spelade, voro ofta adelsmän och borgare, som ej hade skådespelarkonsten till yrke, ehuru de ej sällan uppträdde mot betalning. De första stora kringresande teatertrupper, som vi höra omtalas, Ganassas och Flaminio Scalas, omtalas först omkring 1570. Men de reste då kring utrikes. Ganassa var 1571 i Paris och hade nyss förut varit i Madrid. Och kort därefter uppträdde Flaminio Scala i Frankrike i spetsen för en trupp, som kallade sig Comici gelosi och uppförde komedier, särskilt commedie dell'arte.

Såsom förut (III, s. 115) påpekats, voro de teatrar, på vilka man spelade vid hoven i Rom, Ferrara med flera städer, inrättade i anslutning till den romerska teatern. Allt efter de tre olika arter av drama, som den tidens estetik erkände, funnos tre olika dekorationer, vilka äro avbildade i Serlios 1545 utgivna arbete Tutte l'Opere

d'Architettura, nämligen scena tragica, scena comica och scena satyrica (d. v. s. bucolica, för herdaspelen), och vid dem är det blott att erinra därom, att man spelade endast på den smala främre scenen, som bäst kan iakttagas på scena tragica, ej på den perspektiviskt framställda bakre scenen, som däremot motsvarar vår fonddekoration. Detta var i viss mån i överensstämmelse med de medeltida teatrarna, där spelet utfördes på den del av estraden, som låg framför "les mansions". Blott den bakre scenen var täckt av en ridå, vilken vid skådespelets början fäldes ned (under det att vår tids ridå drages upp). Några dekorationsförändringar behövde ej förekomma, enär scenen i komedien oföränderligen föreställde en gata, inom tragedien platsen framför ett palats eller en sal i detta och inom eklogen en skogstrakt. I regeln spelades här — i motsats till Spanien och England — vid konstlad belysning, varigenom man fick tillfälle till flera sceniska effekter. Dessa teatrar voro ej fasta, utan uppfördes först för den festrepresentation, för vilken de skrivits, och de resande trupperna fingo för sina farser troligtvis nöja sig med samma enkla anordning som de spanska och engelska.

Den första fasta, moderna teater, som byggdes, uppfördes likväl i Italien och uppfördes enligt samma principer som de nyss omtalade hovteatrarna. Det var teatern i Vicenza, som på uppdrag av Academia dei Olimpici byggdes av den berömde arkitekten Palladio, men blev färdig först 1584, fyra år efter Palladios död. Denna Teatro Olimpico, som noggrant utfördes efter Vitruvius' föreskrifter, finnes ännu kvar med sina amfiteatraliskt ordnade sittplatser och var alldeles olika de teatrar, som samtidigt uppfördes i Spanien och England, där man ännu stod kvar på den medeltida mysterieskådebanans ståndpunkt. Och nu började ett ganska omfattande teaterbyggande i de olika italienska städerna efter det mönster, som Palladio givit. Men egentlig fart tog detta först på 1600-talet i samband med operans framträdande. Det första operahuset byggdes i Venedig 1637, Teatro di S. Cassiano, men under samma århundrade tillkommo blott i Venedig ej mindre än nio andra teatrar. Av de åtta, som samtidigt voro öppna, användes vanligen blott två för skådespel och de övriga för operor. Andra städer voro väl mindre begivna på dylika nöjen, men de

flesta någorlunda stora fingo dock sina teatrar, och såsom vi sedan skola se blev den italienska typen bestämmande för det övriga Europa.

TRAGEDIEN

Efter denna redogörelse för den italienska teatern vända vi oss till själva dramat, först till tragedien. Den antikiserande tragedien hade införts med Trissino, men även om Sofonisba måhända vid ett enstaka tillfälle uppförts, var stycket till hela sin struktur ett läsedrama. Och så voro även de närmast följande. Ungefär samtidig med Sofonisba är Rosmonda, som skrevs av Trissinos gode vän och meningsfrände Rucellai. Ämnet är här lånat från Paulus Diaconus' longobardiska krönika och utgör på sätt och vis ett motstycke till Sofonisba. Trissinos stycke var ämnat att väcka medlidande, Rosmonda däremot fruktan. Alboino, som dödat Rosmondas fader, gifter sig med henne och tvingar henne att dricka ur den mördade faderns huvudskål, varefter Rosmonda hämnas och dödar sin make. I samma stil voro några andra vid denna tid skrivna tragedier. Det gemensamma för dem är anslutningen till grekerna, ej till Seneca; Sofonisba har plagierat Alkestis, Rosmonda Antigone. Mera självständig är blott Aretino, som egendomligt nog också roade sig med att skriva en tragedi, Orazia, där han behandlar samma ämne som sedan Corneille. Likheten mellan bägges stycken är ganska stor, ehuru Corneille ganska säkert ej känt till sin föregångare, och likheten beror därpå, att båda nära ansluta sig till Livius med den påföljd, att de i själva verket få två olika skådespel — först en familjetragedi, som handlar om Horatiernas och Curiatiernas strid samt Horatias sorg över sin trolovades död, och vidare en ny, som handlar om rättegången emot systermördaren. Corneille har lyckats bättre i den förra tragedien, Aretino måhända bättre i den senare, som hos honom upptager huvudpartiet, och i det hela var den realistiske, för allt lärt pedanteri främmande Aretino med sin människokännedom vida mera lämpad att bliva en dramatisk skald än de andra lärde poeterna.

Något större intresse för den tragiska dikten fick man

dock först fram emot århundradets mitt, då Giraldi Cinthio uppträdde med ett i viss mån nytt program. För det första vände han sig mot den äldre skolans hellenism och påpekade, att de romerska skalderna stodo italienarne ofantligt mycket närmare än de grekiska — som man märker ett utslag av den patriotiska strömningen inom tiden. Såsom mönster uppsatte han därför Seneca, som han ställde vida över grekerna. Men därmed följde ock Senecas smak för gräsligheter, och Trissinos "tema e misericordia" ersättas därför hos Giraldi med "orrore e compassione". Ett exempel härpå erbjuder hans tragedi Orbecche, som tydligen har Senecas kanske ohyggligaste stycke, Thyestes, till förebild. Dramat inledes av Nemesis och en gengångares skugga, ett motiv, som sedan går igen hos de följande. Innehållet lämnar intet övrigt att önska i gräslighet. Förhistorien utgöres av en blodskamstragedi, och i fortsättningen skickar konungen till sin dotter Orbecche de sönderstyckade lemmarna av hennes mans och hennes barns kroppar. Därefter dödar Orbecche först sin fader och därefter sig själv. Denna tragedi, som uppfördes 1541 först i författarens hem och sedan för hertigen av Ferrara, blev normgivande för de följande. I viss mån utvidgades härigenom ämneskretsen, ty fabeln är här lånad icke från den antika mytologien eller historien, utan från en novellsamling, nämligen Giraldi Cinthios egen, Ecatomiti, som för övrigt flitigt anlitades även av andra tragöder både inom och utom Italien. Också det här berörda blodskamsmotivet togs upp av de följande, så av Tasso i Il rè Torrismondo, vars ämne lånats från Johannes Magnus' kort förut utgivna svenska fabelhistoria, och av Sperone Speroni i dennes Canace, som inledes av en högst kuriös gengångarprolog, framförd av ett mördat barn, som *födes* först under styckets lopp. Antalet dylika tragedier är ej ringa, men kan på långa vägar ej uthärda någon jämförelse med den engelska och spanska massproduktionen. De italienska tragedierna voro avsedda att vara konstverk, och varje författare skrev därför under hela sitt liv högst en tio à tolv stycken. Till folkteatern nådde de aldrig, ehuru man numera, från och med Giraldis Orbecche, verkligen vid enskilda tillfällen uppförde dessa tragedier.

COMMEDIA ERUDITA

Större intresse ägnade man åt komedien, som ju också mera ligger för det italienska lynnet, och här bryta sig, ofta inom samma drama, flera olika stilar mot varandra. Minst betydde den rent antikiserande komedien — såsom Trissinos I Simillimi — och vida mera den novellkomedi, som utbildats redan under högrenässansen. Men båda blandas ofta med varandra, och de flesta av denna tids italienska lustspel stå mitt emellan de bägge typerna. Huvudvikten lades i Italien alldeles avgjort på intrigen, och denna intrig lånade författarne än från den nyattiska komedien, än från novellen samt blandade förvecklingarna om varandra. Vid sannolikheten fäste man ganska ringa vikt och nästan ännu mindre vid karaktärsteckningen, utan rörde sig mest med typer av ungefär samma art som hos Plautus och Terentius. Även scenen var i allmänhet den antika komediens d. v. s. en gata, vid vilken "grannarnas hus" voro belägna, och denna scen hade ju onekligen sina företräden. På gatan hade alla de handlande lätt att träffas, gatan såsom konversations- och affärsplats är också mera vanlig i Italien än i norden, och att valet av en dylik scen ibland ledde till orimligheter, tog man ej så noga — dessa voro ju i varje fall ej värre än på den medeltida skådebanan, där samma scen fick föreställa en mängd olika orter. Snarare bör denna renässansscen betraktas såsom en under antikt inflytande gjord förbättring av medeltidens, där de handlande uppträdde på ett neutralt rum framför de olika "mansions", vilka här motsvaras av "grannarnas hus". En reminiscens av den plautinska komedien är också den ledande ställning, som den förslagne tjänaren intager, likaså den ringa betydelse, som kvinnorollerna ännu hava. Erotiken är, såsom i det nyattiska dramat och den italienska novellen, rent sensuell, och sonetternas serafiska erotik har här ej avsatt några spår. Estetiskt äro dessa förvecklingsstycken ej vidare framstående, men det oaktat fingo de stor betydelse för det franska lustspelets utbildning, och även så stora författare som Molière lånade ganska flitigt från denna italienska repertoar.

Att uppräkna namnen på de italienska komediförfattarne under denna tid, tjänar till intet. De enda, som vi kanske

böra erinra oss, äro den förut omtalade filosofen Giordano Bruno, vilken skrev ett för övrigt ganska osedligt stycke, Il Candelajo, vilket dock fylles av en viss melankolisk pessimism, som verkar försonande, och Lorenzino dei Medici, vars Aridosia, där han upptagit motiv från Aulularia, Mostellaria och Adelphi, fick en särskilt stor popularitet i Frankrike.

En särställning intager här såsom annars den originelle Pietro Aretino, hos vilken vi verkligen finna åtminstone uppslag till något nytt, ehuru han var alldeles för litet intresserad av allvarliga ting för att besvära sig med att föra ut dem. Hans lustspel, vilka äro nästan alldeles oberoende av antiken, äro ett slags realistiska sede- och karaktärskomedier, något i stil med Machiavellis, men utan dennes bittra satir och med större vikt på den realistiska personskildringen. Mest betydande är väl hans Ipocrito, där vi för första gången inom dramat finna Tartuffe-typen — en för motreformationens tid mycket karaktäristisk gestalt, en ättling av den antika komediens parasit, utan dennes humor, men kopplare och snyltgäst, ehuru nu i enlighet med den nya tidens krav till det yttre en religiös, moralisk Don Bazile, som uttalar de ädlaste och mest uppbyggliga maximer. Men Aretino ägde icke en Molières sedliga patos, och denna art av komedi kom därför aldrig att utvecklas i Italien.

COMMEDIA DELL' ARTE

Den verkliga italienska komedien var i stället farsen, även så till vida att farsen var det egentligen enda drama, som spelades och som var knutet till en folkteater, under det att den nyss omtalade s. k. commedia erudita blott uppfördes i enskilda hus, vid hoven o. s. v. Farsen däremot var det levande dramat, som odlades av de kringdragande gycklarbanden, vilka först sedan de mot århundradets slut vunnit i styrka, också började uppföra folkliga bearbetningar av commedie erudite.

Liksom i alla andra land är farsen även i Italien uråldrig, ehuru dess medeltida historia döljer sig i ett fullkomligt dunkel. Den äldsta italienska fars, som bevarats, Ludus ebriorum av Sicco Polentone, är ej äldre än från mitten

av 1400-talet och dessutom på latin. De äldre voro troligen aldrig skrivna utan blott improviserade, och att så varit fallet, antydes av den oerhörda popularitet, som den improviserade farsen, commedia dell' arte, erhöll just i Italien vid slutet av 1500-talet.

Från samma århundrades början hava vi emellertid flera *skrivna* farser, som till hela sin karaktär ganska mycket skilja sig från de senare commedie dell' arte. De äro, såsom man kunnat vänta, korta, realistiska situationsbilder ur bondelivet, ibland med samma innehåll som medeltidens franska fableauer och farser, men *utan* samma stående typer, som sedan uppträda i commedia dell' arte, och med all sannolikhet spelades de *utan* masker, vilka däremot äro kännetecknande för commedia dell' arte. Liksom i Spanien låg en del av skämtet i dessa farser i språkformen. Farserna äro nämligen ofta på bygdens dialekt, ej sällan blandas olika dialekter med varandra, och det hela har en viss provinciell karaktär. Dylika farser förekommo på en mängd ställen, i Neapel, i Siena o. s. v. Men den mest bekante farsförfattaren var en padovanare, Angelo Beolco (1502—1542), vanligen kallad il Ruzzante efter den roll, i vilken han mest excellerade. Skådespelarkonsten var för honom i det närmaste ett yrke, om än icke så uteslutande som för de senare rena yrkesskådespelarne, och den trupp, som han bildat och som utanför Padova uppträdde i Venedig, Ferrara m. fl. städer, tyckes åtminstone delvis hava bestått av personer, som voro intresserade för dramatik, utan att egentligen hava skådespelarkonsten till levebröd. Själv var Angelo Beolco en bildad man och skrev även några commedie erudite såsom Vaccaria, en efterbildning av Plautus' Asinaria. Men hans mest betydande stycken äro bondefarser, några egendomligt nog med en tragisk färgton. Även häri låg således, liksom i Aretinos komedier, en utvecklingsmöjlighet. Men av denna begagnade man sig ej, och i stället möta vi vid 1500-talets mitt en burlesk maskkomedi, commedia dell' arte.

Denna tyckes emellertid *icke* hava utvecklats ur den skrivna fars, som vi känna, utan ur medeltidens improviserade och därför förlorade maskkomedi. Vad namnet avser, är ej rätt säkert. En hantverkare kallas ju på italienska "artista" och man har därför förmodat, att commedia dell' arte fått sitt namn därav, att den spelats av hantverkare. Men

troligtvis hava vi här i stället en förkortning av commedia dell' arte all' improviso, d. v. s. en komedi med en improviserad text. Det betecknande är nämligen, att rollerna här ej äro utskrivna, utan att blott innehållet i varje scen är angivet, varefter skådespelaren själv fick improvisera texten, De äldsta dylika "scenarier" vi hava kvar, äro från Flaminio Scalas trupp på 1570-talet. Dessa stycken spelades med masker och röra sig med vissa bestämda typer. Vi hava här gubben Pantalone, som narras av sonen eller tjänaren och som har sina löjligheter — ibland kan han uppträda såsom rival till sonen — men som i det hela är beskedlig och slutar med att förlåta dem, som drivit med honom. Han är tydligen blott en folklig kopia av Plautus' "senex", sannolikt utformad i Padova, ty han är en karikerad typ av venetianaren. En annan komisk åldring, "il dottore", avser däremot ett skämt med de lärda professorerna i Bologna. En viktig plats intages av de båda tjänarne, "i zanni", av vilka Pedrolino är den kvicke och förslagne, Arlechino den dumme tjänaren — Holbergs Heinrich och Arv. Först i långt senare stycken har Arlechino övergått till att bliva den unge älskaren. Andra typer äro den storskrytande soldaten, Capitano Spavento, som tydligen härstammar från Plautus' Miles gloriosus, men som nu fått en viss tidsfärg av spansk legoknekt. Vidare hava vi egoisten Pulcinella, som sedan övergick till marionetteatrarnes Polichinell och som lever kvar i den engelska skämtfiguren Punch, Colombina, som först är den förslagna tjänarinnan, men sedan övergår till Arlechinos älskarinna, den skurkaktige Brighella, som i viss mån varit förebilden för Scapin, Sgagnarelle, Mascarille och Figaro, den tjocke, pratsjuke Tartaglia m. fl.

Någon karaktärsteckning förekommer här naturligtvis ej annat än en viss nyansering av typerna, och det hela är anlagt på en serie av burleska förvecklingar av en mycket enkel beskaffenhet. Den unga damen låtsas vara stum eller besatt av någon ond ande, älskaren får träffa henne under en förklädnad som läkare eller undergörare, prygel utdelas ymnigt, bänkar, på vilka Pantalone och Pulcinella tagit plats, gå sönder och de falla till marken o. s. v. Skämten, "lazzi", voro i det hela i samma stil som de, vilka utföras av clownerna i våra dagars cirkus. Men trots det puerila

i hela genren slog commedia dell' arte oerhört an och blev — jämte operan — det egentliga scendramat under 1600-talet. Och i ett avseende hade commedia dell' arte verkligen en stor betydelse. Den ställde höga fordringar på skådespelaren, som måste improvisera dialogen och som därigenom tvingades att själv så att säga skapa sin roll. För aktören var commedia dell' arte således en ypperlig skola, och medelbart eller omedelbart gingo 1600-talets alla skådespelare i denna skola. Den innebar dock en fara. Därigenom att en viss aktör ständigt spelade samma roll, hade han lätt att stelna i ett manér, och detta kom även att återverka på själva dramat. Att 1600- och 1700-talets lustspel så övervägande röra sig med typer i stället för med verkliga människor, sammanhänger utan tvivel till en del med den betydelse, som commedia dell' arte hade för dessa århundradens teater.

Hur denna commedia dell' arte uppstått, är en dunkel fråga. Den träder helt plötsligt fram i ljuset ungefär vid mitten av 1500-talet, och att den lånat ofantligt mycket från commedia erudita är alldeles tydligt. Handlingen är ofta — i förgrovad form — densamma, som vi känna från Plautus och hans italienska efterhärmare, och flera av typerna gå tillbaka till den romerska komedien. Men å den andra sidan har man troligen rätt att i commedia dell' arte se en direkt ättling också av den gamla atellanen. De båda "Zanni" återgå nog till den romerska teaterns Sanniones, Pantalone har sin motsvarighet i atellanens Pappus, Pulcinella i dess Maccus, och överhuvud finnes en stor likhet mellan den romerska tidens och senrenässansens fars. Att atellanen, i forntiden uppförd av kringresande gycklare, obemärkt kunnat fortleva under hela medeltiden, är ju heller intet egendomligt, och det vanliga antagandet av ett direkt samband är i varje fall ganska rimligt.

PASTORALEN OCH OPERAN

I popularitet hade commedia dell' arte att tävla med operan, som ungefär samtidigt utbildades. Dess stamträd är däremot ganska lätt att följa och går tillbaka till "eklogen" eller den tredje art av drama, som renässansens estetik erkände. Den, som i viss mån skapat denna genre, var, så-

som vi minnas, Angelo Poliziano genom Orfeo, och att denna art av drama skulle särskilt omhuldas vid renässansens praktälskande hov, var naturligt, särskilt sedan herderomanen genom Sannazaros Arcadia kommit på modet. Eklogen tillhör därför senrenässansens mest omtyckta diktarter, och vid hoven uppfördes ofta dylika stycken, vid vilka man särskilt lade an på de praktfulla dräkterna och den vackra skogsdekorationen. Redan från början var eklogen en blandform av olika konstarter. En framstående plats i ett dylikt drama intogo de här inlagda baletterna, i det hela var karaktären mera lyrisk än dramatisk, och de talade partierna avbrötos ofta av sånger, både soloarior och körer.

Även här började den nya renässansestetiken att spela in. Man hade ju skapat en tragedi och en komedi i antik stil. Men antiken hade även en tredje art av drama, satyrspelet, som man kände genom Euripides' Kyklops, och det var en dylik modern "Satyra", som Giraldi Cinthio ville skapa med sitt drama Egle, som 1545 uppfördes i författarens hem i närvaro av hertigen av Ferrara. Sedan följde andra stycken i samma stil, men dessa bleknade snart inför Tassos pastoraldrama Aminta, i vilket barocktidens luft redan slår oss till mötes. Redan här få vi en förnimmelse av seicentos bleka erotik, dess förstuckna sensualism, dess sentimentalitet och herderomanens hela pastorala onatur. Stycket uppfördes 1573 med stor prakt inför hovet i Ferrara — således medan Tasso ännu stod på höjden av sin skaparkraft, innan svårmodets skuggor hade lägrat sig över hans själ — och det är hovet i Ferrara, som här framträder i ideal förklädnad; själv döljer sig Tasso bakom herden Tirsi. Hjältinnan är den otillgängliga herdinnan Silvia, som älskas av herden Aminta. En satyr överraskar henne under badet, fångar och binder henne vid ett träd, men i det rätta ögonblicket anländer Aminta och befriar den fångna, som skamsen över sin nakenhet flyr utan att tacka sin räddare. Därpå får Aminta en ny olyckspost: att Silvia blivit ihjälriven av en varg. I förtvivlan vill han taga sitt liv och störta sig i floden. Men i sista stund räddas han av Silvia, som icke är död och vars hårdhet nu mjuknat inför hans hängivenhet. Det hela tonar därför ut i den triumferande kärlekens lycka — som man märker urbilden till Creutz' Atis och Camilla.

Över denna dikt, som hastigt förvärvade sig en oerhörd

popularitet, vilade ännu ett återsken av den äkta renässansen, Amintas kärlek är het, brännande och sensuell, och en bland de maximer, som här förekomma, är: *s'ei piace, ei lice.* Men direkt såsom en motskrift författade en annan ferraresisk hovman, Battista Guarino, ett annat herdedrama, Pastor fido, som är ytterst karaktäristiskt för den nya tid, som nu grytt och som till sin världsåskådning stod alldeles fientlig mot renässansen. Den maxim, som Pastor fido förkunnar, är *Piaccia, se lice,* som — för att begagna Goethes översättning i dramat Torquato Tasso — kan återges med: *Erlaubt ist, was sich ziemt,* under det att Amintas sats varit: *Erlaubt ist, was gefällt.* I dessa båda satser har kanske skarpast utformats skillnaden mellan renässansens och motreformationens tid. Pastor fido förhärligar den kyska, platonska kärleken, som intet fordrar, utan blott är beredd att offra, en dyrkan utan hopp om genkärlek, utan fordran på lycka. Innehållet är i huvuddragen detta. I Arkadien fordrar ett orakelbud, att en kysk jungfru årligen skall offras, ända tills dess att två varelser av gudabörd förenats och en herdes uppoffrande kärlek utplånat den skuld, som vilade över landet. För att fylla det första villkoret vill Dianas överstepräst Montano förena sin son Silvio med Amarilli, vilka båda stamma från gudar. Men Silvio, som är otillgänglig för kärleken, vägrar. En annan herde Mirtillo är emellertid förälskad i Amarilli, som av hänsyn till Silvio ej vill yppa, att även hon älskar Mirtillo. Händelsen utvecklas därigenom, att Amarilli blir orättfärdigt misstänkt för ett brott och skall dödas. Men ehuru även han tror henne vara skyldig, erbjuder sig den trogne herden Mirtillo att i hennes ställe lida dödsstraffet. Och nu lösas förvecklingarna. Mirtillo befinnes vara Montanos son och Silvios äldre broder, genom sin uppoffrande kärlek har han fyllt det andra villkoret, och intet hindrar nu de älskandes förening.

Med denna huvudhandling korsar sig en bihandling, som lånats från Montemajors Diana, och det hela rör sig med en apparat, som erinrar om den grekiska tragediens, med baletter, körer och sångstycken samt mellan akterna inlagda "intermezzi". Musiken var skriven av ej mindre än tre kompositörer. Pastor fido stod således operan ganska nära. Men denna sålunda utvecklade pastoral övergick dock ej

utan vidare till opera och gick ej upp i denna, så att den upphörde såsom pastoral, utan den fortlevde vid operans sida, ända tills dess att den mot 1600-talets slut övergick i baletten. Operan, till vilken vi nu vända oss, uppstod ur även andra förutsättningar, ehuru utan allt tvivel den starkt musikaliska pastoralen var en bland de viktigare.

Operan hade i själva verket många förberedelser, ej blott i pastoralen, utan ock i renässanstragediernas körer samt dessutom i de festspel, som då och då uppfördes vid hoven, i laude och sacre rappresentazioni och slutligen även i de intermezzi, som infogades mellan de olika akterna i en tragedi eller en commedia erudita och som ofta voro ett slags sångbaletter. Men närmast framgick operan ur senrenässansens estetiska spekulationer över den grekiska tragedien. Hos Seneca, som för renässansen hade den största betydelsen, var tragedien obestridligen ett retoriskt drama, visserligen med en av en kör utförd mellanaktsmusik. Men lika obestridligt var Sophokles' tragedi ett övervägande musikaliskt drama, och detta hade Trissino trots sin hellenism förbisett. Nu däremot blev detta faktum alldeles klart, särskilt genom studiet av Aristoteles' poetik. Men man gick här till en överdrift, ty det grekiska dramat var ej helt igenom musikaliskt. Såsom vi minnas sjöngos de på lyriska versmått avfattade partierna, men den jambiska trimetern deklamerades, och för den trokaiska tetrametern begagnades ett deklamatoriskt recitativ.

Det var särskilt i Florens, som man sysselsatte sig med spekulationer över dessa frågor. Ett problem hade redan Guarino löst i Pastor fido. Den antika kören hade ju både dansat och sjungit, och detta var ju onekligen en teknisk svårighet, som Guarino avlägsnade därigenom, att han delade kören i två avdelningar, av vilka den främre dansade, under det att den bakre sjöng — således den moderna boskillnaden mellan kör och balett. Med de rent musikaliska problemen sysselsatte man sig särskilt i en krets av lärde och musiker, som samlade sig först hos greve Giovanni Bardi och sedan, när Bardi flyttat till Rom, hos Jacopo Corsi, och i dennes hus uppfördes 1594 den första, nu förlorade operan, Dafne, till vilken Ottaviano Rinuccini skrivit texten samt Jacopo Peri musiken. Den äldsta bevarade operan är Euridice, likaledes av Rinuccini med musik

av Peri och Giulio Caccini. Under titeln "tragedia di musica" uppfördes den år 1600 och är helt igenom musikalisk — med sång eller recitativ, accompagnerat av instrument.

Nyheten slog ofantligt an, och på endast några få år blev operan modedramat, särskilt sedan Claudio Monteverde börjat skriva musiken till Rinuccinis och de andra librettoförfattarnes texter. Redan 1637 byggdes det första operahuset i Venedig, och till århundradets slut uppfördes blott i denna stad icke mindre än 357 olika operor. Texterna voro i regeln från den antika myten eller historien. Men den grekiska karaktären i de äldsta försvann ganska snart, och i stället blev operan det kanske mest genomförda uttrycket för barockens smak.

S E I C E N T O

Italiens Seicento står framför allt under spanskt inflytande. Spanska dräkter, spanska levnadsvanor, spanskt åskådningssätt tränga över allt in. Den besynnerliga spanska hederskänslan tar sig nu i Italien nästan lika bizarra uttryck som i det land, där El medico de su honra diktats, och etiketten blir lika sträng som i Don Ranudos fosterland. Litteraturen florerar väl — om man fäster sig vid kvantiteten — så kraftigt som aldrig förut, och nästan varje liten abbé var en poet, som skrev smäktande eller spirituella sonetter och canzoner efter Petrarcas mönster. Med den italienska smaken för concetti blandade sig nu den spanska gongorismens bombast, och det uppstod en barockstil, som från Italien bredde ut sig över hela Europa — den s. k. marinismen.

Dess skapare var den då på sin tid nästan förgudade "cavaliere" Giovanni Battista Marini (1569—1625), vars biografi visserligen ännu erinrar om det brokiga, växlande äventyrarlivet från renässansens dagar, men som i sin dikt är en typisk representant för barocken. Hans mest bekanta arbete är den mytologiska dikten Adone, som utkom 1623. Den är ganska voluminös, men när de många förvecklingarna skalas bort, rör sig det hela om en ganska händelsefattig antik myt, Venus' kärlek till Adonis. Redan valet av ämne är karaktäristiskt för tiden, ett sensuellt, sentimentalt motiv, som gav anledning till en serie läckra småtavlor ur den antika gudavärlden. Men det mest karaktäristiska är själva formen, den nya poesi, som här kommer fram. Denna har ganska lyckligt kännetecknats av Chledowski: "Marini, il figlio della Sirena, hade särskilda förutsättningar att fängsla genom musiken av sin poesi. Med samma lätthet som Bernini skapade sina skulpturer, trollade han fram vers, hans rytmer smekte örat, och den sydländska lidelse, som dallrade i hans ord, meddelade sig åt läsaren. Hans främsta strävan var

att blända, och därvid följde han tidens mod. 'Lo stupore' var poeternas lösen; den, som förbluffade mest, hembar segerpalmen. Genom vilka medel målet nåddes, frågade ingen efter. Marini själv förklarade, att skaldens mål var att väcka häpnad: É del poeta il fin la meraviglia. Allt slags överdrift gillades, med välbehag varierades en och samma tanke i all oändlighet, orimliga liknelser tillgrepos, inbillningen fick lösa tyglar och skenade också i väg därefter. Själva innehållet var en underordnad sak, ett slags spaljé, som så överhöljdes med rosor och klängväxter, att den alldeles försvann under den yppiga och brokiga växtligheten."

Det var denna stil, som nu segrade. Efter Marini bildade sig 1600-talets flesta italienska skalder såsom Vicenzo da Filicaja m. fl. Och oppositionen förmådde knappt att göra marinisterna något avbräck. Men bland dessa oppositionsmän hava vi dock att söka århundradets största poetiska begåvningar såsom den bekante målaren Salvator Rosa, Tassoni och Bracciolini.

Alessandro Tassoni (1565—1635) var en typ för sig, varm fosterlandsvän och fiende till spanjorerna, en skarp satiriker, en fri tänkare och även inom poesien i viss mån en nydanare. Hans komiska hjältedikt La Secchia rapita (Det rövade ämbaret) kan visserligen sägas hava sina förberedelser hos Teofilo Folengo, men är dock något nytt, barocktidens skeptiska gyckel med renässansens stora uppgifter, som nu dragas ned och förlöjligas. Han har här tagit upp en gammal sägen om en strid mellan Bologna och Modena om ett ämbar, och denna kamp behandlas med riddardiktens hela romantiska och mytologiska apparat, men blott för att ställa denna i en komisk motsats till den opoetiska verkligheten. Tanken erinrar om motivet i Don Quijote, men den är här utförd med italienarens blague, en offenbachiad från 1600-talet. La Secchia rapita är en parodi d. v. s. en dikt, som använder heroiska predikat om obetydliga föremål, och denna parodi blev den direkta eller indirekta förebilden för en hel följd av andra, för Boileaus Le Lutrin, Pope's Rape of the Lock och till sist också för Markalls sömnlösa nätter.

Ett motstycke härtill var Bracciolinis Lo Scherno degli dei, en s. k. travesti d. v. s. en dikt, som använder låga predikat om höga ämnen. Här är det Venus' kärlek till

Mars och Anchises, som på detta sätt nedhånas — allt medan samma ämne förhärligades i samtidens ihåligt idealistiska måleri och dikt. Det är denna tomma idealism och det blasfemiska hånet, som under 1600-talet bilda komplement till varandra.

Dylika dikter tyda onekligen på en döende kultur. Någon kraft att skapa hjältedikter som Ariostos och Tassos hade man ej längre, blott förmågan att parodiera och travestera en dylik poesi. Döende var nu också den en gång så livskraftiga italienska diktningen, ehuru — som sagt — litteraturen kanske aldrig odlats flitigare än under detta århundrade. För teatern hade man nu nästan fått samma våldsamma intresse som i Spanien. Men något livskraftigt drama uppstod här icke. Teatrarna behärskades av den allt mer till barocken hemfallna operan, av commedie dell' arte och av tragedier — ofta med en lycklig utgång — som voro förvildade ättlingar av de spanska, vilkas romantiska livsåskådning alls ej passade för det skeptiska italienska lynnet. De voro därför på prosa, ej på det spanska dramats lyriska versmått. Och dessa olika arter blanda sig ofta på ett nästan groteskt sätt med varandra. Ur denna allt vildare och allt mera onaturliga barock räddades den italienska dikten först under 1700-talet genom den franska klassicitetens stränga formtukt, vilken kom såsom en välgörande reaktion mot den estetiska anarki, till vilken 1600-talets Italien förfallit.

Denna barock frodades särskilt i de akademier, som under 1600-talet behärskade hela Italien. Sitt första upphov hade dessa i de sammanslutningar, som uppstått redan under högrenässansen, Cosimo dei Medicis och Ficinos platonska akademi i Florens, Pomponius Lætus' romerska akademi och Panormitàs neapolitanska. På 1500-talet blevo dylika akademier än talrikare och funnos, ofta flera, även i ganska obetydliga städer; ryktbarast var den berömda Academia della Crusca i Florens. Men det var först på 1600-talet, som detta akademiväsende kom att absorbera all litterär verksamhet, och det var från Italien, som detta spred sig till det övriga Europa. Operan, commedia dell' arte och akademierna blevo därför den döende italienska renässansens sista insats i den europeiska kulturen.

SPANIENS LITTERATUR

LYRIK OCH EPIK

LYRIK

Den stora religiösa reaktionen hade utgått från Spanien, och denna hade närmast återverkat på Italien. Det estetiska programmet för den nya tiden hade däremot först utformats i Italien. Men av detta blev Spanien i det hela opåverkat. Det italienska inflytandet är här äldre, härrör från den föregående period, som redan skildrats. Denna italienska strömning fortsätter väl inom lyrik och epos även under denna tid, men impulserna från den italienska senrenässansen äro ytterst obetydliga och hava nästan blott ett — vad man kunde kalla — "histologiskt" intresse. I stort sett är den spanska litteraturen fullkomligt originell.

Dess grunddrag hava redan angivits: en lidelsefull, brännande religiositet, en rojalism, som också har något av religiös övertro hos sig, en våldsamt uppdriven hederskänsla, vars lagkodex synes oss fullkomligt främmande och obegriplig, en egendomlig brytning mellan en sund realism och en översvallande idealism, som lätt slår över i fullkomligt grotesk barock, men som också kan avsätta sig i alster av en nästan serafisk skönhet, en färgrik, ridderlig romantik, som bjärt kontrasterar mot det nästan kinesiska ceremoniväsen, som rådde i det verkliga livet — således en dikt, rik på skärande kontraster, men kanske just därför också rik på en egenartad skönhet.

I viss mån kan man säga, att medeltiden på nytt stått upp i denna dikt, men fullt sant är detta icke, ty denna tids spanska litteratur erinrar mera om den medeltid, som nyromantiken sedan drömde sig, än om den verkliga. Denna kände aldrig den devota vördnad för konungamakten som Calderons samtida och den heliga alliansens skalder, och ej heller dess religiositet var fullt densamma. Medeltidens bigotteri hade något naivt hos sig, yttrade sig ibland i rå övertro, stundom i en sällsport skär poesi, men den hade

icke detta drag av enerverad, uppjagad lidelse som den spanska, vilken hela tiden känner sig stå inför en verklig eller inbillad vedersakare. Den avtecknar sig ständigt mot en bakgrund av flammande autodaféer, är jesuitismen i dess kamp mot kättarne, och denna nya spanska religiositet har därför något forcerat hos sig, som röjer, att man icke längre lever i den verkliga medeltiden, utan krampaktigt söker väcka denna till liv.

Den spanska diktens stoltaste skapelse är dramat. Vid sidan av detta höjer sig ett storverk inom romanen, Cervantes' Don Quijote, men den spanska litteraturen har även en ganska rik lyrisk och episk litteratur, om vilken vi dock kunna fatta oss ganska kort, då den i stort sett blott haft betydelse för Spanien och föga inverkat på litteraturen i allmänhet.

Såsom vi minnas, funnos under 1500-talets förra del två skolor inom den spanska lyriken. Den ena, representerad av Boscan och Garcilaso de la Vega, sökte sina mönster inom den italienska renässansdikten, särskilt hos Petrarca, under det att den andra, vars huvudman var Castillejo, gent emot denna italieniserande skola ville upprätthålla den spanska lyrikens nationella traditioner. Båda dessa skolor fortlevde under denna tid. Till den senare räknas en fin och älskvärd skald, Luiz Ponce de Leon, vars biografi utgör ett karaktäristiskt blad i denna tids spanska kulturhistoria. Han var professor i Salamanca, men anklagades av sina fiender inför inkvisitionen — hans brott skulle hava bestått däri, att han översatt Höga Visan till spanska. I nära fem år satt han fängslad och blev av domstolen i Valladolid dömd till tortyr för att tvingas att bekänna sina *åsikter*. Men till sist blev han dock av högsta domstolen i Madrid lössläppt med blott en varning. Och så fick han återtaga sina föreläsningar i Salamanca. Salen var då fylld av studenter, men föreläsaren började: "såsom jag sist anmärkte" — och så fortsatte han den avbrutna kursen, utan någon anspelning på de lidandets år, som förflutit, sedan han sist talat.

Hans dikter äro icke många, men de utmärka sig för sin såväl bibliskt färgrika som folkligt spanska ton, sin fina känsla och sin varma religiositet, särskilt kanske en hymn till Himlafärden, i vilken han skildrar lärjungarnes övergivenhet, då mästaren lämnat dem. Även Lope de Vega,

som i allmänhet följde den av Boscan angivna stråten och som skrev canzoner och sonetter, ottave rime och terziner, kunde med sitt rörliga temperament ej undgå att taga intryck även av den andra skolan, och flera av hans mest förtjusande dikter kunna räknas hit, så den hänförande vackra bearbetning, han gjorde av en gammal förut omtalad medeltidsdikt, Madonnans vaggvisa, vilken vi lyckligtvis hava i en rent mästerlig svensk tolkning, verkställd av K. A. Hagberg:

I änglar, som vandren
bland palmer där ovan,
må löven ej prassla:
min gosse vill sova.

I Betlehems palmer,
som skakens av bråda
och brusande vindar,
som tjuta och dåna,
O, stormen ej, vaggen
blott sakta där ovan!
Må löven ej prassla:
min gosse vill sova.

Det heliga barnet
är trött av sin plåga
och trött av att ständigt
på jorden få gråta.
En stund vill han vila
från strömmande tårar.
Må löven ej prassla:
min gosse vill sova.

Han fryser, ty kyliga
vindar nu råda.
Ej täcke jag har att
ge honom som gåva.
O helige änglar,
som vandren där ovan,
må löven ej prassla:
min gosse vill sova.

Men även andra strömningar gjorde sig gällande. Blott ett kuriositetsintresse har det inflytande från Trissinos antikiserande riktning, som vi spåra hos Villegas, vilken i början av 1600-talet skrev några s. k. Latinas eller dikter på klassisk meter. Dylika försök möta vi väl överallt, hos

plejaden, hos den Spenserska skolan, även i Tyskland, men i Spanien är Villegas en av de ytterst få, som tagit intryck av Trissinos program, och det nästan enstaka försöket visar snarare, huru föga denna för övrigt så genomgående strömning harmonierade med det spanska lynnet.

Dess mera låg detta för barocken, som i stort sett börjar i Spanien och därifrån sprider sig till det övriga Europa. Redan under den förra perioden möta vi inom prosan en utpräglad barockstil i Antonio de Guevaras uppfostringsroman, Relox de principes, som utgavs för att vara en översättning av ett arbete av Marcus Aurelius. Boken blev sedan översatt till engelska och gav där uppslaget till den stilförskämning, som är känd under namnet euphuism och till vilken vi sedan skola återkomma. Men under denna tid blir en liknande barock härskande också inom lyriken. Den inleddes av de s. k. conceptistas, vilkas huvudman var Alonso de Ledesma († 1623). Deras utgångspunkt var den gamla spanska religiösa lyriken, men denna försattes nu med italienska concetti och jesuittidens svulstiga mystik. Samtidigt uppträdde de från dem föga skilda "cultos", vilkas främsta skald var den ryktbara Luiz de Gongora, som av samtiden hälsades såsom Spaniens Homeros, men av eftervärlden stämplats såsom en av alla tiders värsta manierister med total oförmåga att på ett naturligt sätt uttrycka ens den enklaste sak i världen. Metaforer hopas på metaforer, så att meningen ofta blir nästan obegriplig. Han talar — för att blott citera ett bekant exempel på "gongorism" — om en ung flicka, så skön, att hon med sina två solar kunde tina upp Norge och med sina händer bleka Etiopien.[1] Denna

[1] En av hans dikter, som Nyblom översatt, börjar:

Det var den blomsterprydda tid av året,
då den förklädde rövarn av Europa
(som vapen har han halvmån' på sin panna
och solens alla strålar på sin päls)
som strålande klenod i luftens rymder
på himlens safir förde stjärnor vall;
då han, som kunnat bägaren kredensa
åt Jupiter så bra som Idagossen
led skeppsbrott och åt havet anförtrodde
sin klagan och sin kärleks ljuva tårar;
Och havet, fullt av ömkan, sände dem
till lundens blad, som sakta återgåvo
hans sorgsna suck liksom Arions lyra . . .

skola möttes väl av ett livligt motstånd, icke minst från Lope, men den spridde sig dock såsom en pest och fick betydelse även utanför Spanien.

EPIK

Även den episka diktningen var mycket rik i senrenässens Spanien, och särskilt diktade den mångskrivande Lope en mängd eper, romantiska, religiösa, polemiska och komiska. Av de förra är La Hermosura de Angelica, en fortsättning av Orlando furioso, den mest betydande och är, såsom man kunnat vänta av den spanska poesien, betydligt mera vilt fantastisk än förebilden. För ett annat romantiskt epos, Jerusalem Conquistada, fick han uppslaget från Tasso, men var mindre lycklig i valet av hjälte, Richard Lejonhjärta, som i motsats till Tassos hjälte *icke* erövrade den heliga graven. I Dragontea, som är riktad mot Spaniens dödsfiende, den tappre engelske sjöhjälten Sir Francis Drake, grep Lope däremot ämnet ur samtidens historia och gav ett uttryck åt det våldsamma hat, som fyllde spanjorerna mot "draken" och "den babyloniska skökan" (drottning Elisabeth). I Isidoro el labrador valde han ett religiöst ämne, helgonet S. Isidoro, och i Gatomaquia eller Kattkriget åstadkom han en ganska lustig komisk epopé. Men om än hans rörliga poetiska lynne och hans outtömliga skaparkraft röjer sig i dessa ganska voluminösa eper, låg dock hans styrka inom en annan diktart, inom dramat, och den pyreneiska halvöns främste epiker var icke en spanjor, utan en portugis, Luiz Vas de Camoes.

Både i sitt temperament och i sin diktning har Camoes många beröringspunkter med Tasso, ehuru han såsom poetisk begåvning utan tvivel står tillbaka för denne. Deras stora dikter utkommo ungefär samtidigt, Os Lusiadas 1572, och ehuru dessa äro alldeles oberoende av varandra, hava de vissa likheter. Bägge äro uttryck för motreformationens starka religiösa patos; den ena skildrar den heliga gravens erövring, den andra de kristnes segerfärd till Indien, bägge äro fyllda av samma romantik, samma starka sensualism, som älskar de brännande, mättade färgerna. Men bakom Camoes' dikt ligger därjämte portugisens lidelsefulla con-

quistadorlynne, ty i olikhet mot drömmaren Tasso var Camoes en djärv, äventyrslysten natur, som icke blott ville drömma om livet, utan och leva det. Efter en ungdom i studier, kärleksäventyr och dueller, slagsmål och utsvävningar tog han 1553 värvning såsom simpel soldat för Indien, där han sedan kom att under sexton år föra ett på äventyr ytterst växlingsrikt liv. Till Portugal återvände han först 1570, fattig och utblottad, och avled i yttersta nöd 1580. Sin stora dikt hade han till största delen skrivit i Indien.

Ämnet var knappast episkt. Diktens hjälte är väl Vasco di Gama, Portugals störste son, och Camoes skildrar hans ryktbara färd kring Afrika fram till Indien samt hans återkomst. Men någon diktad, poetiskt avrundad handling såsom Gerusalemme liberata har Os Lusiadas icke, och så vida man avkläder stommen alla poetiska prydnader, är den blott en resebeskrivning. En dylik lämpar sig knappast till ett epos. Men å den andra sidan är det lätt att se, vilken förebild Camoes här haft. Trots den romantiska dräkt, som Os Lusiadas bär, är den liksom Gerusalemme liberata i grunden en antikiserande dikt. Att den behandlar ett ämne ur den verkliga, t. o. m. samtida historien, strider ej häremot. Tvärtom ingick det, såsom vi sett, i den antikiserande skolans program, att ett epos skulle hava en *sannolik* handling, som väl skulle utsmyckas med poetiska fiktioner, men själv ej fick vara någon fiktion. Trissino besjöng också en fullt historisk tilldragelse, det gotiska kriget, och även Tasso hade ett historiskt underlag för sin dikt, det första korståget. Men den antika förebild, han valde, var lyckligare, Iliaden, som vida bättre kunde poetiskt utnyttjas. Camoes föredrog Eneiden. Liksom Eneas varit romaren, är Vasco en representant för det portugisiska folket; liksom den förre av gudarne bestämts att grunda forntidens största världsmakt, skall Vasco grunda den nya tidens, Portugals välde över havet, och dikten mynnar också ut i Vascos förmälning med Thetis, havets gudinna. Men även i detaljerna ansluter dikten sig till denna klassiska förebild. Liksom hos Vergilius söker Venus att främja portugisernas färd till det land, som skulle bliva deras, under det att Bacchus vill hindra den, liksom till en början också Neptunus och Thetis. Men själva resans äventyr, hur fantastiska dessa än äro, äro likväl

ej tillräckligt innehållsrika för att fylla ut dikten, och denna avbrytes därför, liksom hos Vergilius, av blickar över Portugals förflutna och framtida historia och av inlagda episoder såsom Inez de Castros olycksöde.

Till sin yttre form gör Os Lusiadas dock minst av allt intrycket av en efter antikt mönster bygd dikt, utan snarast av ett alster från barocktiden. Särskilt barock förefaller oss Camoes' mytologi. Ena stunden är gudavärlden Olympens, den andra kristen, och bakom det hela ligger ett katolskt bigotteri, som ibland sväller ut i hymner till Kristus och den heliga jungfrun.

Men trots dessa brister i kompositionen är Os Lusiadas likväl en för senrenässansen högst karaktäristisk dikt. Den äger detta smältande, melodiska språk, som vi återfinna hos Tasso och som med det nästa århundradet slog över i sentimental jesuitstil, den är fylld av motreformationens brännande katolicism; mer än någon av senrenässansens hjältedikter uppbäres den av ett högstämt nationellt patos, och slutligen är den diktad med ett antikt epos, Vergilius' Eneid, såsom förebild. Senrenässansens estetiska program fylles därför kanske bäst av Camoes' stora epos.

Skillnaden mellan portugiser och spanjorer var väl vid denna tid ej särdeles stor, och strax efter Camoes' död förenades också de båda rikena. Hans dikt ger därför i det stora hela ett uttryck även åt det spanska nationallynnet under dessa år, då de så nära befryndade folken tävlade med varandra om att grunda nya, väldiga kolonialriken. Men den målar blott en sida av detta liv. Det realistiska komplementet utgöres av denna tids picareska roman.

DEN PICARESKA ROMANEN

Såsom vi minnas var romandiktningen en väsentligen spansk skapelse, och under den närmast föregående perioden hade den framträtt under tre olika former: såsom Amadisroman, såsom herderoman och såsom picaresk roman. Alla tre fortlevde under denna tid. Visserligen skrevos inga nya Amadisromaner, men de gamla kommo fortfarande ut i nya upplagor, och det är ett misstag att tro, att Cervantes' satir gav dem dråpslaget. Ännu mera populär var herdero-

manen. Icke blott att Cervantes skrev dylika, utan även Lope och flera andra. Men några nya uppslag förekommo här icke, och vi vända oss därför till den vida mera betydande picareska romanen.

Det spanska samhället vid denna tid var faktiskt ett lysande skal för en ganska maskstungen kärna. Erövringarna och upptäcktsfärderna med deras lockande utsikter till stora förmögenheter hade förvandlat spanjorerna till ett folk med förakt för det fredliga arbetet. Var och en ville vara en hidalgo och såg med ädlingens ringaktning ned på bonden och hantverkaren. Men de, som lyckats att i Amerika, Nederländerna eller Italien förvärva någon förmögenhet, voro relativt få, och de övriga, som misslyckats, ökade blott mängden av lättjefulla tiggare, vagabonder och tvivelaktiga existenser, som nu översvämmade hela landet. Spanien hade därför vid denna tid ett fruktansvärt proletariat, som bjärt kontrasterade mot den fåtaliga, rika överklassen, vilken omgav sig med rent oerhörda skaror av sysslolösa tjänare. Lyx och nöd var således tidens signum.

Det är detta samhälle, som ligger bakom den picareska romanen. Uppslaget till denna hade, såsom vi minnas, givits av Lazarillo de Tormes. Men dels var denna mera en novell än en roman, dels dröjde det tämligen länge, innan boken fick några efterföljare. Den första picareska romanen i egentlig mening, Guzman de Alfarache, utkom först 1599. Men sedan följa dylika romaner i hastig takt på varandra, och den picareska romanen tillhör således väsentligen den spanska senrenässansen.

Guzman de Alfarache skrevs av en för övrigt föga känd författare, Mateo Aleman, och ansluter sig till formen till Lazarillo de Tormes. Liksom denna är den en jag-roman. Men hjälten är vida mindre sympatisk än den lille Lazarillo, är mera ren skurk än en spjuver och rör sig också företrädesvis bland tjuvar, tiggare och bedragare. Men onekligen ger den en fyllig bild av tidens samhälle. Såsom vanligt är det hela blott en följd av äventyr, vilka förbindas genom hjältens person, och i likhet med bruket inom herderomanen avbrytes framställningen genom inlagda noveller, som de uppträdande berätta. Författaren är onekligen allt för ordrik, saknar alldeles Cervantes' älskvärda humor och enligt vår smak kastar han in för många

reflexioner, vilka dock hos samtiden torde hava bidragit till bokens oerhörda framgång. Men ehuru man skulle önska en något raskare takt, är Aleman icke någon dålig berättare.

Hjälten i boken, Guzman de Alfarache, var son till en ytterst tvetydig köpman från Genova, som bl. a. en tid varit renegat i Alger, men som lyckats komma undan och slagit sig ned i Sevilla. När gossen blivit tretton eller fjorton år, dog fadern såsom fullkomligt ruinerad, och modern var trots sina år ej något sedligt mönster. Guzman beslöt då att på egen hand pröva lyckan, rymde ur hemmet, råkar utanför Sevilla på en mulåsnedrivare och får i dennes sällskap tillfälle att taga en närmare kännedom om de andalusiska värdshusen, av vilka man här får en mycket åskådlig föreställning. Så kommer han till Madrid, blir kockspojke och råkar i beröring med en mängd olika personer, bestjäl en apotekare och flyr till Toledo, där han, tack vare den sista lyckade kuppen i Madrid, uppträder såsom adelsman, men blir själv lurad. Utblottad vill han nu begiva sig till sina fränder i Genova, men då han här ej får det väntade mottagandet, vandrar han vidare till Rom, där han blir tiggare och i grunden lär känna yrkets alla hemligheter. Bl. a. lyckas han anlägga en konstgjord svulst och förvärvar sig tack vare denna sympatier hos en kardinal, som tager honom i sitt hus, där han botas för den fingerade sjukdomen. Han blir nu gunstling hos kardinalen, men bestjäl honom och köres på porten.

Innan Aleman hunnit utgiva den andra delen, hade en imitatör, som kallade sig Mateo de Sayavedra, förekommit honom och 1603 tryckt en fortsättning. Först 1605 fick Aleman sin egen andra del färdig, men i denna hämnas han och låter den oförsynta plagiatorn bli god vän och kamrat med bokens hjälte samt tillsammans med denne utföra åtskilliga kanaljerier. För övrigt äro äventyren här ännu brokigare än i den första och sluta denna gång därmed, att Guzman för tjuveri blir skickad till galärerna, där han förråder sina kamrater, upptäcker en sammansvärjning, som de planerat, och får på grund härav nåd. En tredje del, som utlovades, blev aldrig färdig.

På sex år lära ej mindre än tjugosex upplagor hava utkommit av boken, som dessutom framkallade en mängd

efterföljare. En kvinnlig motsvarighet fick Guzman de Alfarache i Lope de Ubeda's Picara Justina, som dock är föga underhållande. Vida bättre var Marcos de Obregon av Vicente Espinel, vilken roman givit Le Sage flera av uppslagen i Gil Blas, ehuru Voltaire's beskyllning är fullkomligt ogrundad, att hela Gil Blas blott varit ett plagiat från den spanska romanen. Däremot är ett annat arbete av Le Sage, Le diable boiteux, blott en bearbetning av El diablo cojuelo av Luiz Velez de Guevara (1641), vilken å sin sida, såsom vi måhända erinrar oss, fått uppslaget från Lukianos.

En betydande picaresk författare var även Francisco Gomez de Quevedo genom sin Historia de la vida del Buscon, och till denna art av litteratur kunna med en viss rätt också räknas hans satiriska sedeskildringar, Suenos (drömmar), som sedan efterbildades av tysken Moscherosch och av svensken Verelius i dennes Peregrinatio cosmopolitana. Mängden av övriga picareska romaner måste här förbigås. Men till en av dem, Viage entretenido av Rojas, skriven 1602, få vi tillfälle att på tal om dramat återkomma. Boken skildrar några vandrande skådespelares äventyr i landsorten och är ytterst upplysande för denna tids teaterhistoria. Den efterbildades sedermera av Scarron i dennes Roman comique och går igen ännu i Blanche's Resande teatersällskap, som är bygd på en fransk pjäs med motiv från Scarrons roman.

Men alla dessa försök att teckna det samtida Spanien bleknade dock inför den roman, som utkom samma år som Mateo Alemans andra del — Cervantes' Don Quijote.

CERVANTES

Då syftet med detta arbete blott är att giva huvuddragen av litteraturens utveckling, hava de flesta biografier måst uteslutas. Men för Cervantes torde vara lämpligt att göra ett undantag, ty hans biografi är mer än vanligt målande för det dåtida Spanien, och över hans liv falla både romantikens fantastiska dager och nödens mörka skugga.

Enligt äldre arbeten skulle Cervantes hava stammat från en uråldrig, lysande och i romanserna besjungen ätt, som sedan råkat i armod. Armodet är sant, men stamträdet

tillhör dikten. Hans anor kunna ej ledas längre tillbaka än till farfadern, som var en fredlig "licenciado" i Alcalà de Henares. Skaldens far var en fattig läkare med många barn, av vilka sonen Miquel föddes 1547. Någon lärd uppfostran fick denne icke, ehuru han tydligen haft en god skolunderbyggnad, och uppgiften, att han studerat i Salamanca, är oriktig. Då vi först möta honom, 1569, finna vi honom anställd såsom "camarero" i den spanska kardinal Aquavivas tjänst i Rom. Men troligen redan året därpå tog han värvning i den armé, som under den tappre Don Juan d'Austria kämpade mot turkarne, och med säkerhet veta vi, att han deltagit i det ryktbara sjöslaget vid Lepanto 1571. Då striden började, låg Cervantes sjuk i feber, men fordrade icke dess mindre att få komma upp på däck och kämpa med emot de otrogna, ty han ville hällre dö för sin Gud och sin konung än genom en feghet köpa sin hälsa. Han bad därför att bliva ställd på den farligaste posten och träffades också av tre skott, två i bröstet och ett i den vänstra handen, så att han för återstoden av sitt liv kunde betecknas såsom krympling. Även i de följande slagen deltog han, och då han 1575 begav sig tillbaka till Spanien, förde han med sig ett mycket smickrande rekommendationsbrev från Don Juan d'Austria.

Fartyget, på vilket Cervantes och hans yngre broder Rodrigo avreste från Neapel, råkade emellertid på havet ut för några algeriska kapare, och efter ett tappert försvar blevo de kristne antingen dödade eller tillfångatagna. Bland de senare befunno sig ock Cervantes och hans bror, vilka nu fördes till Alger, där den förre blev slav hos en grekisk renegat.

Staden var uppfylld av kristna slavar — man uppger vid pass 25,000 — och dessa behandlades föga bättre än djur. En del fick tjänstgöra såsom galärslavar på den turkiska flottan, andra tingades ut såsom vattenförsäljare, såsom jordbruksarbetare o. s. v. De flesta användes såsom rena lastdjur, och den som känner till den nuvarande arabstaden i Alger med dess trånga, fuktiga och oerhört branta gränder, kan lätt föreställa sig, vilken tortyr det var att bära sten uppför dem. Men Cervantes förlorade icke modet, och under de fem år, han vistades i Alger, gjorde han ej mindre än fyra olika försök till flykt. Det första var relativt enkelt.

Cervantes och några av hans medfångar mutade en mor, som lovade att föra dem till den spanska stationen Oran, men på vägen rymde vägvisaren från dem, och de måste återvända till Alger, där Cervantes såsom ledaren slogs i järn. Året därpå medförde en ny gäckad förhoppning. Cervantes' familj hade lyckats skrapa ihop 300 escudos för att friköpa de bägge bröderna, men beloppet var för litet att räcka för båda, och den äldre brodern trädde då ädelmodigt tillbaka. Rodrigo återfick därför friheten och reste till Spanien, under det att Miquel stannade kvar. Men då hade denne redan gjort upp en ny plan. På något avstånd från Alger låg en lantgård, som tillhörde stadens alkald. Dit hade några kristna rymt och dolde sig där i en håla; mat fingo de genom en kristen slav, som kallades El Dorador. Till denna håla rymde nu också Cervantes strax efter Rodrigos avresa och hade med denne överenskommit, att han skulle ordna om, att en spansk fregatt i slutet av september skulle begiva sig dit för att upptaga flyktingarna. Fartyget kom verkligen på den utsatta tiden, men några morer fingo se det och slogo allarm, så att fregatten måste segla undan. Två dagar senare gjordes ett nytt landstigningsförsök, men nu var det för sent. El Dorador hade då redan förrått flyktingarna, som grepos och fördes tillbaka till Alger. Då de nu ställdes inför deyen, förklarade Cervantes, att han icke hade några medbrottslingar, att han ensam hittat på planen och att det varit han, som förlett de övriga. Trots hot om tortyr och dödsstraff vägrade han att angiva någon annan, och detta förefaller att så hava imponerat på deyen, att denne icke blott skonade hans liv, utan ock köpte honom av den grekiske renegaten. Emellertid sattes han i fängelse, och deyen berättas hava yttrat: "Så länge jag har den där lemlästade spanjoren i gott förvar, så är jag säker för mina kristna, mina skepp och hela staden."

Under fem månader satt Cervantes i fängelsehålan, men lyckades det oaktat få ett bud till Oran med begäran om en vägvisare för att fly. Men budet infångades, och Cervantes dömdes till två tusen piskrapp. Varken detta eller det ohyggliga fängelset kunde likväl slå ned hans oförbränneliga levnadsmod. I stället sökte fångarna trösta sig med sång och dans, de sjöngo sina gamla romanser, och efter minnet spelade de t. o. m. Lope De Ruedas comedias.

Strax efter frigivningen hade han för övrigt en ny plan färdig och gjorde upp med två spanska i Alger bosatta köpmän, att de skulle anskaffa en fregatt, på vilken Cervantes och sextio av hans medfångar skulle rädda sig. Men även denna gång förråddes planen och de fängslades på nytt. Den ene av de spanska köpmännen, som fruktade, att Cervantes skulle röja hans delaktighet, lyckades väl att få honom ut ur fängelset och sökte förmå honom till skyndsam flykt. Men Cervantes vägrade att övergiva de kamrater, med vilka han förbundit sitt öde, och försäkrade, att icke ens pinbänken skulle förmå honom att yppa något. Emellertid hade man märkt hans flykt, genom utropare lystes efter honom på gatorna, och den, som dolde flyktingen, hotades med döden. För att icke utsätta sin hjälpare för någon fara angav Cervantes sig då frivilligt. Hans händer bakbundos, ett rep bands om halsen på honom, och han hotades med galgen, om han ej angav sina medbrottslingar. Men Cervantes förblev ståndaktig och slapp egendomligt nog undan med livet, ehuru han nu fängslad både till händer och fötter, ånyo kastades i fängelse.

I det kritiska ögonblicket anlände emellertid tvänne friköpare från Spanien. Från Cervantes familj medförde de 280 escudos. Men olyckligtvis fordrade man 500, och det värsta var, att Cervantes herre, paschan Hassan, blivit återkallad och om några dagar skulle avresa till Konstantinopel, dit han ämnade föra alla sina slavar med sig. Och i så fall hade Cervantes öde varit beseglat. Friköparne gjorde då en sista ansträngning, lyckades verkligen av kristna köpmän uppdriva de felande 220 escudos, och med lösesumman i hand begåvo de sig ombord på paschans fartyg, dit man redan överfört Cervantes. Just i sista ögonblicket, innan fartyget lyft ankar, kom således hjälpen, Cervantes befriades ur sina bojor, och i slutet av 1580 kunde han inskeppa sig på ett fartyg, som avgick till Spanien, dit han anlände efter fem långa års fångenskap.

Romantiken, de spännande äventyrens tid var därmed förbi, och i stället började det verkliga livet med dess små omsorger och dess uppslitande kamp för dagligt bröd. Någon hjälp från sin familj kunde han ej påräkna; brodern var i främmande krigstjänst, fadern ruinerad, gammal och döv, systrarne utarmade och dessutom av en moral, som vållade

Cervantes många bekymmer. Hans förhoppning att erhålla någon statstjänst slog fel. Visserligen uppgives i äldre biografier, att han fått anställning vid den spanska armén i Portugal och deltagit i en expedition till Azorerna, men detta beror på en förblandning med brodern Rodrigo. I stället fick han för att livnära sig kasta sig på litteraturen. Inom denna var det egentligen blott två arter, som ekonomiskt lönade sig, nämligen dramat och romanen, och Cervantes försökte sig inom bägge. För dramat hade spanjorerna vid denna tid, särskilt det lägre folket, ett fullkomligt raseri, och i synnerhet florerade det i Sevilla och Valencia. Men däremot hade ännu ej någon betydande dramatisk författare slagit sig ned i Madrid, som genom Filip II:s härskarnyck upphöjts till rikets huvudstad, ehuru orten ännu vid 1500-talets början blott var en obetydlig köping med vid pass 3,000 invånare. Och med dess tillväxt gick det klent. Enligt en förordning voro nämligen ägarne till alla *större* hus skyldiga att mottaga inkvartering av adel och hovfolk, då hovet uppehöll sig i staden, och i följd därav aktade man sig visligen för att bygga några dylika. Madrid var således proletariatets stad, men just därför kunde Cervantes hoppas att här finna en tacksam publik.

Efter vad han själv uppgiver skrev han under förra delen av 1580-talet omkring 20 à 30 comedias för teatrarna i Madrid. Men av dessa känna vi endast titlarna på nio, och blott två hava bevarats: Los tratos de Argel, ett tämligen odramatiskt stycke, som behandlar de kristna slavarnes lidanden i Alger, och La Numancia, ett historiskt drama. Av ett nyligen funnet kontrakt framgår, att Cervantes för varje skådespel fick 20 ducados (ungefär 40 kronor), och på en dylik inkomst var det ej gärna möjligt att existera. Dessutom fick han i den unge Lope en farlig konkurrent, och följden blev, att han drog sig tillbaka från teatern.

I stället kastade han sig på den då så populära herderomanen. 1585 kom den första delen av hans Galatea ut; den andra, som sedermera tyckes hava blivit färdig, blev däremot aldrig publicerad. Ekonomiskt var försöket mera lyckat, ty Cervantes fick i honorar 1,336 realer[1]. Men även

[1] En real i koppar var 18 öre, en silverreal två och en halv gång så mycket. I regeln avses väl kopparrealer. Men man måste även taga hänsyn till myntets förändrade köpvärde.

de kritiker, som äro mycket välvilliga mot Cervantes, beteckna Galatea såsom misslyckad, och Cervantes själv hade tydligen en känsla därav, ty i Don Quijote har han inlagt ett milt försvar för boken. Galatea befinner sig i det ryktbara bibliotek, som äges av riddaren av la Mancha och som kyrkoherden och barberaren gå igenom. Denne Cervantes — säger kyrkoherden — "är min synnerligen gode vän, och jag vet, att han är mera förfaren med motgångar än med verser. Hans bok saknar ej god uppfinning, men han börjar med ett och annat utan att föra något till slutet; vi få avvakta andra delen, som han utlovar. Törhända, att han där bättrar sig och sålunda gör sig fullständigt förtjänt av det milda omdöme, som man nu ej kan giva honom."

Både såsom dramatiker och romanförfattare hade han således misslyckats, åtminstone ekonomiskt. Men så fick han 1587 anställning som kommissarie i det ämbetsverk, som hade att ombestyra provianteringen av den stora, mot England utrustade armadan. Därmed hade han, vid fyrtio års ålder, äntligen kommit in i förvaltningen, och efter armadans nederlag fick han fortfarande göra tjänst såsom uppbördskommissarie. Men lönevillkoren voro eländiga, först 12, sedan 10 realer om dagen, och denna avlöning utföll långt ifrån regelbundet. 1590 var han så utblottad, att han knappt hade kläder på kroppen, och skräddaren ville ej lämna honom några på kredit. Först då en god vän inför fyra notarier gått i borgen för honom, fick han det behövliga klädet.

Men svältlönen var kanske det lindrigaste obehaget vid platsen. De ytterst inkrånglade räkenskaperna nagelforos med den yttersta stränghet, och flera gånger kastades han — ehuru fullkomligt oskyldig — i fängelse, tills dess att man upptäckt sitt misstag. Sin tjänst blev han till sist av med, och huru han livnärt sig under åren närmast före och efter 1600, är obekant, men tydligen hade han råkat i fullkomlig misär. Under dessa år skrev han dock det stora arbete, som skulle föra hans namn till eftervärlden, och i september 1604 erhöll han privilegium på Don Quijote — genom ett förbiseende endast för Kastilien. Då romanen utkom i januari 1605, passade därför tre andra bokhandlare på att trycka om det populära arbetet, som således på några månader utkom i ej mindre än fyra upplagor. Denna

litterära framgång var hans första, men den vann han först vid femtioåtta års ålder, och ehuru man ej känner förlagskontraktet, var den ekonomiska vinsten säkerligen en ren bagatellsumma. Såsom en process från 1605 visar, levde han fortfarande i den mest skriande fattigdom, under olyckliga familjeförhållanden och utan att hava fått någon anställning i statens tjänst. I bokmarknaden lät han ej heller höra av sig, och först då han var sextiosex år gammal gjorde han ett nytt försök. 1613 tryckte han nämligen tolv noveller — Novelas ejemplares — som näst Don Quijote äro det mest betydande av hans produktion och där hans realistiska skildrarkonst åter gör sig gällande; den mest bekanta av dessa noveller är hans La Gitanilla, som sedan lämnat librettostoffet till Webers opera Preciosa och som först infört zigenarbarnet inom dikten — en typ, som särskilt under nyromantikens dagar blev populär, urbilden till Hugos Esmeralda, Merimées Carmen m. fl. För samlingen fick Cervantes i honorar 1,600 realer och 24 friexemplar. 1614 följde en litterär satir, Viage del Parnaso, i terza rima. Året därpå utgav han åtta comedias och åtta entremeses, och samtidigt arbetade han på sitt älsklingsarbete, Los Trabajos de Persiles y Sigismonda, en roman efter mönstret av Heliodoros' Theagenes och Kharikleia. Vid hans död var den ännu ej fullt avslutad och trycktes först 1617.

Men lyckligtvis hade han dessförinnan hunnit utgiva den under samma tid utarbetade andra delen av Don Quijote. Och för detta hava vi att tacka en litterär oförsynthet av samma slag, som vi känna från Guzman de Alfarache. I juli 1614 hade i Tarragona utfärdats privilegium för en andra del av Don Quijote, en fortsättning på Cervantes' roman, men skriven icke av den verklige författaren, utan av en herre, som kallar sig El licenciado Alonso Fernandez de Avellaneda, natural de la villa de Tordesillas — huruvida detta var hans verkliga namn eller, vilket är troligare, en pseudonym, vet man icke. Boken kom i varje fall kort därefter ut. Men ej nog med att denne självtagne medhjälpare stal Cervantes' idéer och exploaterade de ypperliga figurer, han skapat — han hade även den fräckheten att förse sitt arbete med ett synnerligen oförsynt företal, i vilket han angrep den man, som han bestulit. Cervantes — yttrar

han om den förra delens författare — "talar om alla människor, och såsom en krigare, vilken är lika gammal till åren som ungdomligt övermodig, är han bättre försedd med tunga än med händer. Så må han då beskärma sig över mig, att jag tar ifrån honom den vinning, som han hoppas av sin andra del." Medan Cervantes arbetade på denna, föll Avellanedas opus i hans händer, dock ej förr än han hunnit fram till det femtionionde kapitlet. Där får Don Quijote själv se denna falska biografi, och efter att hava bläddrat i boken, yttrar han: "I det lilla jag sett, har jag hos denne författare funnit tre klandervärda saker. Den första är några ord, som jag läst i företalet; den andra att språket är aragonesiska, emedan han emellanåt utlämnar artiklarna; och den tredje, som mest vittnar om hans okunnighet, är, att han felar och avviker från sanningen i det viktigaste av historien, ty här säger han, att min vapendragare Sancho Panzas hustru heter Maja Gutierrez, men hon heter ej så, utan Teresa Panza, och den, som felar i ett så viktigt stycke, om honom kan det väl befaras, att han felar i historiens övriga stycken."

Även i det följande begagnar Cervantes plagiatet till den kostligaste drift. Men i företalet yttrar han sig skarpare, särskilt med hänsyn till Avellanedas hjärtlösa anspelning på hans kroppslyte: "Vad jag dock ej kunnat underlåta att harmas över är hans klandrande anmärkning, att jag är gammal och enhänt, liksom om det stått i min makt att hejda tiden från att gå fram över mig eller som om min lemlästning uppkommit vid något kroggräl och ej vid det ärofullaste tillfälle, som förflutna och nuvarande tider skådat och de kommande lära få se. Om mina sår ej lysa i deras ögon, som se dem, hava de åtminstone sitt värde i deras omdöme, som veta, varest jag fått dem; ty bättre ter sig en krigare död på slagfältet än en fri på flyende fot. Och hos mig är denna övertygelse så livlig, att om man nu föresloge och möjliggjorde för mig det omöjliga, skulle jag hällre vilja hava varit med i den ifrågavarande oerhörda drabbningen än nu vara helbrägda från mina sår utan att hava deltagit däri. De ärr, en krigare kan uppvisa i ansiktet och på bröstet, äro stjärnor, som vägleda andra till ärans himmel och till strävandet efter välförtjänt beröm, varjämte

det bör märkas, att man skriver icke med sina grå hår, utan med sitt förstånd, vilket plägar bli bättre med åren."

Dedikationen — till hertigen av Lemos — undertecknade Cervantes den 31 oktober 1615 och därmed hade han avslutat sin författarbana. I början av det följande året nedlades den gamle krigaren från Lepanto på sjukbädden, och den 23 april 1616 slutade han sitt på motgångar så rika liv. Genom ett egendomligt sammanträffande avledo således Spaniens och Englands båda största skalder samma dag. Men dagen är endast skenbart densamma, ty i Spanien gällde den gregorianska tideräkningen, under det att England bibehöll den julianska; och Shakspere dog således icke den 23 april utan den 3 maj.

Cervantes' författarbana är ju ganska egendomlig. Frånsett några obetydliga smådikter tryckte han sitt första arbete vid trettioåtta års ålder, då han utgav romanen Galatea. Men han misslyckades då både som dramatiker och romanförfattare, och sedan dröjde det tjugo år, innan han ånyo lät höra av sig. Först då — när han publicerade Don Quijote — hade han funnit den diktart, som lämpade sig för hans begåvning, men då var han redan nära sextio år, och icke ens själv tyckes han hava senterat den stora betydelsen av det uppslag han givit. Fortsättningen lät vänta på sig i tio år, tydligen ej blott i följd av de ekonomiska svårigheter, mot vilka han hade att kämpa, utan också därföre att han sysslade med helt andra uppgifter, för vilka hans begåvning *icke* låg: med fortsättningen på Galatea, med komedier, i vilka han i varje fall ej hade sin styrka, med en litterär verssatir och med en högidealistisk kärleksroman, och att han före sin död kom att utgiva den andra delen av Don Quijote berodde till en del på Avellanedas oförsynthet. Denna författarbana gör onekligen intryck av trevande osäkerhet och skiljer sig anmärkningsvärt från Shakspere's. Redan vid tjugoåtta års ålder började denne att skriva för scenen, segrade med de första försöken och slutade, innan han ännu fyllt femtio år. I Cervantes' produktion är hans storverk däremot något fristående, förefaller såsom en lyckträff, och då man skall jämföra denna litterära levnadsbana med någon annan skalds, är det icke med Shakspere's, utan med Defoe's, av vars nästan publicistiska alstring blott ett enda arbete haft nog inneboende

kraft att överleva glömskan: Robinson Crusoe. Då detta arbete utgavs, var Defoe också femtioåtta år gammal och hade då försökt sig på allt möjligt.

Det trevande i Cervantes' diktning röjer sig ock däri, att Don Quijote i själva verket blev något helt annat, än vad boken från början var avsedd att bliva. Syftet var utan tvivel blott att parodiera Amadisromanen, och planen var mycket enkel. En lantjunkare i små omständigheter vid namn Quijado eller Quesada blir av att läsa alla dessa förryckta skildringar smått vurmig, beslutar att själv bliva en dylik vandrande riddare, kallar sig Don Quijote, letar reda på en gammal rustning, som tillhört hans förfäder, döper sin åldriga, ledbrutna åkarkamp till Rosinante och drager så ut på äventyr, men blir naturligtvis genompryglad och föres till sist tillbaka till hemmet, där han lägges till sängs för att hämta sig från alla vedermödor. Hans båda kloka vänner, byns kyrkoherde och dess barberare, besluta då att bränna hela hans bibliotek, alla dessa dumma riddarromaner, som gjort honom kollrig, och med denna autodafé, som berättas redan i det sjätte kapitlet, är planen förd till ända. Allt det övriga är, om man så vill, blott variationer på det ursprungliga temat, som i själva verket blott räcker för en novell.

Men lyckligtvis hade Cervantes under tiden hunnit förälska sig i den gestalt, han skapat, och beslöt därför att fortsätta novellen samt låta den vandrande riddaren uppleva nya äventyr. Denna teknik var ju fullständigt i stil med Don Quijote's förebild, Amadisromanen, som också blott består av en följd av osammanhängande äventyr, vilka utan att planen lider kunna frånskiljas eller fördubblas. Men det gick nu Cervantes såsom det gått Saul. Han hade gått ut att söka en åsninna, och han fann ett konungarike. Han hade velat skriva en lustig parodi på Amadis, och han kom att författa den nya tidens första konstnärliga roman — den enda av renässansens otaliga romaner, som levat kvar. Inom den komisk-realistiska romanen är detta fenomen icke enastående. Fielding framträdde med romanen Joseph Andrew, som var avsedd att bliva en parodi på Richardson's roman om den kyska Pamela genom att såsom en löjeväckande motbild till Richardson's kyska hjältinna ställa en kysk yngling med det celebra namnet Josef. Men även

här blev författaren snart intagen av sin hjälte och parodien försvinner. Så gick det också för Dickens. Mr. Pickwick är först en karikatyr, som kunnat härröra från en "amerikansk humorist", men han slutar såsom typen för en älskvärd, något originell gammal gentleman, som icke blott författaren, utan även läsaren nästan beundrar.

Så är det ock med Don Quijote. Han bibehåller väl troget sin fixa idé, men denna uppbäres av en så nobel uppfattning av tillvaron, att vi, trots det att hjälten är rubbad, icke kunna vägra honom vår sympati, och inom gränsen för sin speciella vurm röjer han dessutom en viss klokhet. När Cervantes i romanens slut till sist låter honom inse sin dårskap och sluta sina dagar, ha vi på sätt och vis känslan av, att det dock är en stor man, som skiljes hädan, och vi giva Cervantes rätt, då han låter sin döende hjälte yttra, att han slutar icke såsom den rubbade Don Quijote av la Mancha, utan såsom "Alonso Quijano, åt vilken min vandel förskaffat namnet den gode". Och vi hålla med författaren, då han fortsätter skildringen av den vandrande riddarens sista stunder: "Denna underrättelse gav hushållerskans, systerdotterns och den gode vapendragaren Sancho Panzas tårfyllda ögon en sådan påstöt, att den kom tårarna att rinna över och tusen djupa suckar att frambryta ur deras bröst, ty såsom redan någon gång blivit sagt, så länge Don Quijote var rätt och slätt Alonso Quijano den Gode och även när han var Don Quijote av la Mancha hade han i själva verket alltid ett vänligt sinnelag och ett angenämt umgängessätt, och därför var han väl omtyckt icke blott av sitt husfolk, utan av alla, som kände honom."

Men även Sancho Panza blir under romanens lopp en annan. Då vi först möta honom, är han blott den dumme bonden, men han blir, med bibehållande av sin realistiska syn på tingen, allt visare och visare, och trots det att han aldrig upphör att vara en veritabel, småsjälvisk bonde, utvecklar han allt älskvärdare och älskvärdare egenskaper.

Att romanens betydelse ej låg i den lyckade parodien på Amadis, insågs redan av den litterära kritiken, när denna först började. Ty hade så varit, hade nog parodien glömts bort på samma gång som originalet. Men i stället såg man under nyromantikens dagar romanens betydelse i kontrasten mellan det poetiska och det prosaiska i den mänskliga

naturen. Don Quijote var den ensidiga idealismens representant, Sancho Panza den ensidiga realismens, och det var brytningen mellan dessa båda världsåskådningar, som romanen framställde.

Någon sanning ligger ju onekligen i denna uppfattning. Att Cervantes ej, såsom den nyromantiska kritiken förmenade, direkt avsett något dylikt, är visserligen sant, men den estetiska verkan, som ett konstverk framkallar, har ofta fullkomligt omedvetet inlagts av konstnären, som kanske *velat* något helt annat, och även vi måste medgiva, att en god del av romanens skönhetsverkan ligger i den komiska kontrasten mellan ideal och verklighet. Men för oss ligger dock romanens kanske största betydelse på ett annat område.

Don Quijote var lyckligtvis en *vandrande* riddare, men en riddare, som i olikhet mot Amadisromanens hjältar ridit ut på äventyr icke i jättarnes och de förtrollade prinsessornas sagoland, utan i verklighetens opoetiska värld, och det hela blev därför en följd av växlande bilder ur denna. I det hela nedskrev Cervantes här sina egna minnen från de många uppbördsresor han gjort på den spanska landsbygden, och hans egen fattigdom hade fört honom i beröring med en mängd förhållanden i livet, som en ekonomiskt lyckligare författare kanske aldrig skulle hava observerat. De långa år, under vilka han i djupaste misär framsläpade sitt liv, fingo därför en stor betydelse för hans sedan nedskrivna roman. Ty i dessa verklighetsskildringar från samtidens Spanien ligger för oss romanens kanske största tjuskraft. För oss är Don Quijote i främsta rummet en picaresk roman — men med den karaktäristiska olikheten, att hjälten icke är någon "picaro". Det karaktäristiska för den picareska romanen är dock icke, att hjälten är en skälm, utan ligger i de realistiska miljöskildringarna. Och det är dessa, som här äro gjorda med en så överlägsen talang och en sådan åskådlighet, att Don Quijote utan tvivel är Spaniens yppersta picareska roman. Det var det picareska, som låg för Cervantes' begåvning, och till denna stil höra ock hans bästa noveller, La Gitanilla och Riconete y Cortadillo, en överlägsen skildring av tjuvarnes liv i Sevilla och skriven före Don Quijote. Cervantes ägde en observationsförmåga, som är fullt jämförlig med Shakspere's. Men under det att

den engelske skalden riktar denna företrädesvis på själslivet, är psykolog, är Cervantes' observation målarens. Han uppfattar och skildrar t. ex. ett spanskt världshus, så att bilden står lika åskådlig för läsaren som en tavla, och dylika bilder följa i romanen den ena efter den andre. Ingenstädes *lever* den tidens Spanien så som i detta enastående storverk.

Realismen hos Cervantes är dock icke någon torr reproduktion av verkligheten, utan uppbäres av den mest breda och saftiga humor. Och såsom humorist är han en av världslitteraturens förste och störste. Antiken hade knappt haft mer än en enda: Horatius, ty Petronius, som möjligen kan räknas till denna klass, var alldeles för brutal, för litet human, hade för litet människokärlek för att vara en verklig humorist, och även Horatius var mera en älskvärd kåsör. Den förste verklige humoristen är Chaucer. Men renässansens båda störste äro Shakspere och Cervantes. Ingen diktad gestalt från denna tid — och knappast heller från någon senare — kan i komisk kraft likställas med Falstaff, Don Quijote och Sancho Panza, och båda äga de den äkta humoristens vida och humana blick på det mänskliga livet, förmågan att tränga in i karaktären och giva denna en allsidig och sympatisk belysning. Men brått får man icke hava, då man läser Don Quijote, ty t. o. m. Walter Scott är vid sidan av Cervantes, som i så mycket inverkat på honom, väl hastig i vändningen. Men man kan å den andra sidan slå upp i boken var som helst och hava lika roligt åt den. Detta har också gjort Don Quijote till en källa, ur vilken världens största romanförfattare hämtat sin inspiration.

D R A M A T

DEN SPANSKA TEATERN

Don Quijote är utan tvivel den spanska litteraturens främsta konstverk. Men inom denna är boken dock ganska enastående, och de övriga romanerna, så förtjänstfulla flera av dem än äro, nå dock på långa vägar ej upp till detta mästerverk. Såsom hel konstart står dramat därför onekligen högst och åtnjöt även den största populariteten. Innan vi gå in på dess historia, måste vi likväl taga en flyktig kännedom om de yttre betingelserna, särskilt själva teatern.

Det medeltida Spanien tyckes hava varit ovanligt rikt på "juglares", som föredrogo de många romanserna och cantarerna. Men tydligen spelade de ock små farser, vilka ofta såsom "mellanrätter" (entremeses) lades in i de allvarliga religiösa spelen. Redan under medeltiden funnos här således yrkesskådespelare, och med 1500-talets början synes denna klass hastigt hava tillväxt i antal. Egendomligt nog för Spanien funnos också kvinnliga skådespelare. Redan i den gamla lagsamlingen Siete Partitas omtalas kvinnliga jonglörer, "juglaresas", och i en av Karl V 1534 utgiven överflödsförordning tillhållas "los comediantes, hombres y mugeres" (komedianter, män och kvinnor) att ställa sig förordningen till efterrättelse med avseende på kläderna. I detta ganska viktiga fall skillde sig således den spanska skådebanan från den engelska, där de kvinnliga rollerna utfördes av unga gossar. Men även i Spanien var detta ofta fallet, ty kvinnorna i en trupp voro alltid färre än männen, och vissa, dock korta, tider voro kvinnor förbjudna att uppträda på scenen.

Omkring 1580 funnos en mängd skådespelarband, vilka tidtals voro stationerade i de större städerna, Sevilla, Valencia, Valladolid, Madrid, men dessutom drogo kring på landsbygden, där de i byar och köpingar gåvo sina representationer. En mycket åskådlig bild av detta bohemienliv

få vi i det nyss omtalade arbetet Viage entretenido av Rojas. Författaren hade varit både skådespelare och soldat, och det är detta liv han skildrar i sin roman. En episod, här meddelad i starkt sammandrag, är nog alldeles gripen ur verkligheten. Jag och Solano — berättar aktören Rios — hade med blott åtta styver på fickan lämnat Valencia och kommit till en liten by. I det första värdshuset fanns ingen plats, emedan det var marknad, men jag begav mig då till ett annat, uppgav, att jag var en indisk köpman, vars varor kommo efter med vagn, och fick verkligen ett rum. Därpå gick jag till alkalden, berättade, att en skådespelartrupp kommit till byn, och bad om lov att där få giva en föreställning. Han frågade, om det var ett religiöst stycke, och då jag svarat ja, gav han sitt tillstånd. Därpå sökte jag upp Solano, kom överens med honom, att vi skulle uppföra ett auto om Kain och Abel och att han skulle sätta sig vid kassan. Så skaffade jag mig en tamburin, gjorde mig ett lösskägg av ett pälsstycke och drog igenom byn såsom utropare för vår komedi, sprang därpå upp i mitt rum på värdshuset, samlade hop alla lakan och gamla mattor, jag kunde få tag i, för att göra oss kostymer av och band ihop alltsammans i ett bylte, som jag kastade ut genom fönstret. Men när jag sedan smög mig ned för att hämta upp det, hade en tjuv redan lagt beslag på det. Allt var nu förstört, och jag hade ingenting annat att göra än att springa till den krog, där Solano satt och tog emot inträdesavgifterna. Vi stoppade då i största hast på oss den kassa, som redan kommit in, och gåvo oss i väg. Representationen kunde vi ge först i nästa by. Där skaffade jag mig två lakan och en guitarr, fick tillstånd att spela och ropade ut pjesen. Huset var fullt, och det hela började därmed, att jag sjöng en romans, av vilken jag tyvärr ej kom ihåg mer än början. Men så uppträdde Solano med sin loa[1] och räddade situationen. Därpå klädde jag mig i ett lakan och började att spela min roll, under det att Solano uppträdde såsom Gud Fader med ett ljus i handen och likaledes klädd i ett lakan, i vilket det dock var ett stort hål. Sedan klädde jag om mig till Gracioso och uppförde mellanspelet. Men när jag därpå såsom Kain skulle dräpa min broder, upptäckte jag, att jag inte hade någon kniv. Jag

[1] Ett slags inledningsstycke. Jmfr. s. 361.

lät mig emellertid icke förbluffas, tog av mig skägget och skar med det av Abels strupe. Men nu blevo åskådarne ursinniga, och för att inte få prygel, måste vi rymma fältet. Fem realer hade vi emellertid på detta sätt skrapat ihop.

Fullt så primitiva förhållanden rådde väl ej i de större städerna, men mycket mera utvecklad var teaterutstyrseln ej. En fransk dam, den bekanta författarinnan mad. d'Aulnoy, som så sent som 1655 reste i Spanien, har nämligen en skildring av teaterförhållandena, som i detta fall är mycket upplysande. Först kom hon till gränsstaden S. Sebastian: "Sedan jag vilat mig litet, föreslog man mig att besöka teatern. När jag kom in, uppstod ett allmänt rop *mira, mira* (se, se!) Scenen var ej vidare praktfull. Den vilade på tunnor, över vilka man lagt bräder, Fönsterna stodo öppna, ty här spelar man utan belysning, och det är lätt att tänka sig, huru detta måste förringa skådespelens verkan. Man gav den helige Antonius' liv, och då något ställe förekom, som väckte bifall, ropade alla åskådare: Victor, victor! Jag hör, att så är bruket här i landet. Men det slog mig, att djävulen ej var klädd på annat sätt än de övriga. Från dem skildes han endast genom de eldfärgade strumpor, som han bar, och ett par horn." Men icke heller i Madrid var det mycket bättre: "Om maskineriets uselhet kan man ej göra sig en föreställning. Gudarne kommo nedhasande på en bjälke, som gick från scenens ena ända till den andra. Solen åskådliggjorde man genom några lyktor av oljat papper, i vilka man satt en lampa. I den scen, där Alida frambesvär demonerna, stego dessa helt bekvämt upp på stegar ur helvetet." En annan fransk resande, som ungefär samtidigt uppehöll sig i Spanien, yttrar sig på samma sätt. "I alla städer finnas skådespelartrupper, jämförelsevis bättre än våra; men konungen har icke någon särskild i sin tjänst. De giva sina föreställningar på en gård, där flera privathus stöta samman, så att fönsterna tillhöra husägarne och icke skådespelarne. De spela vid dagsljus utan konstlad belysning, och deras teatrar ha ej så goda dekorationer som våra; men de ha en amfiteater och en parterre. Det finnes i Madrid två teatrar, kallade corrales, som alltid äro fulla av köpmän och hantverkare, vilka, när de lämna sina verkstäder, skynda till teatern med värja, kappa och dolk samt alla kalla sig caballeros, icke ens skomakarne undantagna.

Det är dessa karlar, som avgöra, om ett stycke är gott eller dåligt, så att en skalds rykte och anseende beror av dem.“ Detsamma intygas av mad. d'Aulnoy: “Bland annat är det en skomakare, som i detta avseende åtnjuter en obegränsad auktoritet, så att skalderna, när de avslutat ett stycke, pläga gå till honom för att försäkra sig om hans benägenhet. De läsa upp skådespelet för honom, skomakaren säger hundra dumheter, som de måste tåla, och när han slutligen visar sig vid den första representationen, riktas alla blickar på det där kräkets miner. Alla unga herrar, av vad samhällsställning de än äro, göra efter vad han gör. Gäspar han, så gäspa de, skrattar han, så skratta de.“ Denna publik bör man hålla i minnet för att rätt sentera ett företal av Alarcon, till vilket vi sedan skola återkomma.

Äldst spelade man blott på än den ena, än på den andra gården, och några särskilda anstalter voro ej nödvändiga. Visserligen uppgives vanligen, att Valencia redan 1526 haft en stående teater, men denna uppgift är icke blott obestyrkt, utan bevisligen oriktig. Först på 1580-talet fick Valencia en verklig teater, och Madrid, som 1561 blev huvudstad, hade redan fått det förr. 1565 bildade sig där ett fromt sällskap, La Confradia de la sagrada passion, som underhöll ett sjukhus och även utövade annan välgörenhet, och till hjälp fick detta sällskap uteslutande privilegium på att hyra ut gårdar till teaterföreställningar. Brödraskapet skaffade sig då tre dylika, en i Calle del Sol och två i Calle del Principe, och här voro Madrids första teatrar; avgiften var till en början ej stor, och truppen, som hyrde gården, fick blott betala sex realer för varje föreställning. Emellertid bildades 1567 också ett annat brödraskap, Confradia de neustra Señora de la Soledad, som efter något bråk träffade en överenskommelse med det äldre sällskapet att dela inkomsten, av vilken det äldre sällskapet fick två tredjedelar, det yngre en tredjedel. Madrid fick nu blott två teatrar, en Corral de la Cruz (1579) och en Corral del Principe (1582).

En teater kallades nämligen blott corral eller gård. Denna var, som sagt, omgiven av privathus, vilkas fönster fingo göra tjänst såsom loger. Fönstren ägdes av husägarne och hyrdes antingen ut åt confradian eller också direkt av ägaren, som då fick betala en avgift till brödraskapet.

Nedanför fönstren befunno sig amfiteatraliskt sluttande bänkrader, gradas, för förnämligare åskådare, men mitten av gården, el patio, var öppen, och där hade den egentliga, stående publiken sin plats — de förut omtalade hantverkarne, för sin bråkighets skull kallade mosqueteros. Huruvida åskådarne såsom i England och Frankrike även här slagit sig ned på själva scenen, synes ej rätt säkert. Äldst låg hela corralen under bar himmel, men redan före 1500-talets slut hade man satt ett tak över gradas; pation var däremot öppen och blott skyddad av ett soltält. Även scenen fick, genom inflytande från Italien, i slutet av 1500-talet ett kort framskjutande tak.

Livet på en dylik teater gav sedlighetsivrarne orsak till ganska skarpa angrepp, även om dessa icke voro så hetsiga som i det puritanska England. Katolikerna voro i detta fall mera överseende, men även om dramerna måste betecknas såsom strängt sedliga, voro själva teatrarna ganska tvetydiga nöjeslokaler. Lättfärdiga damer hade där en särskild loge, där vanligen ett förfärligt väsen fördes, och skådespelerskorna voro i regeln mätresser åt aristokratien, ehuru de enligt mad. d'Aulnoys omdöme voro vedervärdigt fula.

Scenen (el tablado) befann sig i fonden av el patio och bestod av en några fot hög estrad, på vilken också musiken uppträdde, när den spelade under mellanakterna, och denna scen var utan ridå och utan egentliga dekorationer; i bakgrunden befann sig en upphöjning (lo alto del teatro), som gjorde tjänst såsom stadsmur, balkong o. s. v. Men så tillvida var den spanska teatern längre kommen än den engelska, att enfärgade gardiner dock funnos å sidorna, vilka likväl fingo föreställa än ett rum, än en skog, än en gata o. s. v. Någon dekorationsförändring förekom ej, men väl kunde lösa föremål, som behövdes, flyttas in på scenen. De olika scenernas lokalitet angavs därför, alldeles som i England, blott av dialogen, och scenen kunde även växla, medan ännu samma personer uppträdde; så t. ex. skildrar en scen i Convidado de piedra, huru Don Juan med sin tjänare strövar kring på Sevillas gator, tills dess att han kommer fram till kommendörens staty. Till den historiska kostymtroheten tog man naturligtvis alls ingen hänsyn. Kavaljeren var väl klädd som kavaljer, bonden som bonde, men greker och romare skilde sig ej från dem.

Föreställningarna började efter årstiden kl. 2 eller 3 på eftermiddagen och räckte vanligen vid pass två timmar. De voro ganska inbringande, om än icke för de stackars aktörerna, som tyckas hava behandlats föga bättre än lösdrivare, så dock för de båda brödraskapen och teaterdirektörerna. Vinsten fördelades dem emellan äldst på följande sätt. Vid ytterdörren erlades en avgift, som tillföll confradian och sedan fördelades på de olika sjukhusen, vid innerdörren en annan, som tillföll direktören. Den förra posten, som vi känna, steg vid 1500-talets slut till omkring 20,000 dukater om året, och varje representation tyckes hava givit vid pass 300 realer. 1615 träffade man emellertid en ny och bekvämare överenskommelse. Direktörerna för de la Cruz och del Principe fingo då hela inkomsten mot ett årligt arrende av 27,000 dukater, som emellertid två år senare höjdes till 105,000. Efter 1638 övertog staden Madrid arrendet i stället för brödraskapen. Trots alla försök att inskränka teatersällskapens antal ökades dessa ständigt. 1600 förbjödos alla utom fyra, men redan 1603 fick man höja antalet till åtta, 1615 till tolv, och utom dessa funnos en mängd oprivilegierade. Men lönerna voro knappa; 1604 erhöll ett berömt skådespelarpar, man och hustru, ej mer än 20 realer tillsammans om dagen.

I äldre tider tillhörde poeten oftast truppen, och teaterdirektören skrev i regeln själv de stycken han behövde, men omkring 1580 stegrades fordringarna, och poeterna blevo då en särskild författarklass, som sålde sina stycken åt direktören. Ett dylikt kontrakt från 1592 mellan Cervantes och teaterdirektören Rodrigo Osorio finnes ännu kvar. Cervantes förband sig i detta att lämna Osorio sex skådespel på följande villkor: skådespelen skulle avlämnas, ordentligen renskrivna, allt efter som de blevo färdiga; varje skådespel skulle uppföras inom tjugo dagar efter manuskriptets inlämnande och skulle betalas med 50 ducados, så vida det visade sig vara ett av de bästa, som spelats på spansk scen; betalningen skulle erläggas inom en vecka efter den första representationen; uppfördes skådespelet ej inom tjugo dagar, skulle betalningen likväl utgå, men visade det sig efter representationen, att skådespelet icke varit ett bland de bästa, som uppförts på spansk scen, skulle ingen betalning komma i fråga. Huru detta egendomliga kontrakt i verklig-

heten kom att tillämpas, känner man ej. På Lope de Vegas tid var emellertid det vanliga honoraret 500 realer för en comedia, sedan 800, således ungefär detsamma (5 à 8 pund) som betalades för ett engelskt drama på Shakspere's tid, men om man som Lope kunde skriva omkring en sex à sju hundra comedias, var inkomsten ju ej så alldeles obetydlig. Och en liknande, om än ej så stor produktivitet, utvecklade även de andra dramatikerna, och kunde göra det, emedan man icke ställde några egentligen konstnärliga anspråk på ett drama. Liksom i England skrevs det blott för att ses och höras, ej för att läsas och räknades icke till den verkliga litteraturen. I jämförelse med den fullkomligt oerhörda mängd dramer, som skrevos, är det blott ett relativt fåtal, som tryckts, och genom att sälja sitt stycke till en teaterdirektör hade författaren avhänt sig all rätt till detta.

Särskilt upplysande för de dramatiska författarnes ställning till teaterdirektörer och boktryckare äro Lopes företal till de olika banden av hans samlade komedier. Före 1617 hade åtta volymer utkommit, men enligt vad Lope själv uppgiver i det nionde bandet var detta det första, med vilket han själv haft något att skaffa. "När jag" — säger han här — "såg, huru mina komedier varje dag trycktes på ett sådant sätt, att jag omöjligen kunde kalla dem mina, så beslöt jag att trycka dem från mina egna original, ty ehuru det är sant, att jag ej skrev dem i detta syfte, ej med tanke på att de från örat på teatern skulle transporteras till studiekammarens dom, håller jag det nu för bättre, då jag ser den obarmhärtighet, med vilken man till egen fördel behandlar mitt anseende." Att åtminstone två av dessa åtta volymer voro rena tjuvtryck, får även anses säkert, och även om de andra ej utgivits direkt mot Lopes vilja, har han nog ej själv styrt om utgivandet. Rätten att trycka det sjunde och åttonde bandet hade bokhandlaren köpt från de teaterdirektörer, som ägde de där intagna 24 styckena. Men ännu mera belysande är företalet till det sjuttonde bandet. Teaterdirektörerna, säger Lope här, klaga, att deras komedier tryckas till förfång för dem, men två gånger hava boktryckarne stämts av författarne, som påpekat den skada, som tillfogats dem genom de fördärvade verserna och de många absurditeter, som inlagts i deras stycken. Emellertid vunno boktryckarne, enär författarne,

som en gång fått betalt för sina komedier, ej längre ansågos hava någon rätt till dessa. Författarne hade därför måst vända sig till boktryckarne med begäran att åtminstone få se ett korrektur, innan komedierna trycktes. Så hade i detta fallet skett. Vad åter beträffade teaterdirektörernas klagomål, så hade de fått till svar, att de pläga stjäla skådespel från varandra eller sälja dem till de städer, som behövde dem för vissa fester, att de pläga förstöra dem eller låta stuva om dem av andra. Minsta skadan sker genom att trycka dem, särskilt som författaren i regeln lämnar teaterdirektören originalmanuskriptet utan att taga någon avskrift. Genom trycket blev således författarens egendom räddad.

I ett annat företal berättar han, att vissa litterära schakaler gingo på teatern, hörde hans pjäser, lärde sig en tjugo verser i varje akt utantill, och gingo sedan hem, där de av egen fantasi fyllde ut resten och så sålde det hela till en boktryckare. Något författarhonorar kom tydligen ej i fråga för dramer. Cervantes fick visserligen av en förläggare betalt för sina entremeses, men endast därför att de förut ej ägdes av någon teaterdirektör och ej voro uppförda.

Att likväl ordentliga upplagor utkommo av de förnämsta författarnes arbeten, berodde därpå, att dramat här, liksom i England, allt mera började att betraktas såsom litteratur, ej blott såsom ett nöje för stunden. En författare var därför angelägen om en korrekt tryckt text.

På själva teatrarna gåvos i regeln blott comedias, loas och entremeses, icke autos, om vilka senare skall talas. En comedia hade hos Torres Naharro efter italienskt mönster haft fem jornadas eller akter, sedan ibland fem, ibland fyra, någon gång tre, men med Lope de Vega blev tre en fast regel. En spansk comedia kan därför enklast och riktigast definieras såsom ett drama i tre jornadas och på vers. Någon inre skillnad från övriga arter finnes icke, och ämneskretsen var så vidsträckt som möjligt. Man kunde behandla ett världsligt ämne (comedia humana) eller ett religiöst (comedia divina). Ofta kallade man ett stycke comedia de capa y espada, men betecknade därmed blott ett sådant drama, där de handlande voro kavaljerer med mantel och värja, under det att man med comedia de ruido eller de teatro betecknade sådana stycken, där helgon eller furstar

uppträdde och där den sceniska utrustningen var något rikare. Men några fasta termer voro dessa namn icke, lika litet som Burlesca och Comedia de figuron (med en komisk huvudperson). Icke heller fanns det någon skillnad mellan tragedi och komedi. Båda kallades "comedia", och en dylik comedia kunde vara antingen en tragedi eller en komedi, men var vanligen av blandat innehåll, ty även i djupt tragiska comedias lade man in skämtsamma scener, som vanligen utfördes av Gracioso, vars clownerier bildade en komisk motsats till hjältens ideella handlingar. Men också det helt komiska dramat avvek från det antika, rörde sig icke annat än undantagsvis med dess motiv, avsåg icke att satirisera, utan var snarast blott uttryck för en glad världsåskådning, och den hade därför samma lätthet som det engelska dramat att övergå i det patetiska. Ännu mindre än det engelska stod således det spanska i något beroende av antiken, och frånsett de obetydliga impulserna från det italienska renässansdramat, har det alldeles följdriktigt utvecklat sig ur medeltidens skådespel — såsom man ock kunnat vänta i senrenässansens mest medeltidsartade land.

I motsats till det engelska dramat gör det spanska ett vida mera lyriskt intryck. Den orimmade, femfotade jamben, blankversen, här kallad verso suelto, förekommer väl stundom hos Lope, men aldrig hos Calderon. I stället äro de mycket växlande versformerna desamma, som vi känna från den lyriska poesien, romanser, redondillas, quintillas, sonetter, terziner, canzoner o. s. v., och man faller fullkomligt i häpnad över den lätthet, med vilken skalderna, trots den snabbhet, med vilken de skrevo, kunna röra sig med dessa.

En representation av såväl en comedia som av en auto inleddes med en s. k. loa, egentligen en "lovdikt" d. v. s. ett slags inledningsstycke, oftast en monolog, men stundom ett litet drama. Innehållet var mycket växlande. Monologen bestod förmodligen äldst i en hyllning till staden eller publiken, men innehöll ofta en komisk berättelse, som likväl slutade med att anbefalla truppen i publikens ynnest. Var loan ett drama, skildrade detta ofta skådespelarnes eget liv, diskuterade det följande stycket o. s. v. — alldeles som i Molières franska efterbildningar. I början av 1600-talet började likväl bruket att inleda en comedia med en loa att försvinna, men bibehöll sig däremot längre vid autos.

Efter loan uppfördes comedians första akt, men efter denna skedde ett avbrott, då man spelade en entremes d. v. s. en med comedian alls ej samhörande fars, vilken kunde vara på prosa, och vidare förekom vanligen en dans. Därpå följde den andra jornadan med en entremes och dans, och så den tredje, vilken vanligen avslutades med en dans.

En från comedian skild art var auto. Med autos menas uteslutande andliga spel för någon viss religiös fest av ett mindre omfång än comedias samt nästan aldrig indelade i jornadas, ehuru de liksom comedias voro skrivna på vers. Allt efter de förnämsta fester, vid vilka de spelades, indelas de i autos sacramentales vid Corpus Christifesten och autos al nacimiento vid julen, men de förekommo även vid andra högtider. Innehållet i en auto sacramental är vanligen, ehuru ej alltid, allegoriskt, och ett dylikt stycke är ingenting annat än en medeltida moralitet i modern, spansk dräkt; ofta såsom hos Calderon äro allegorierna dubbla och ett uttryck för denna tids brännande mystik. Autos al nacimiento äro däremot ättlingar av de gamla julmysterierna och sluta även oftast som dessa med herdarnes tillbedjan. De spelades också fortfarande någon gång i kyrkorna, ibland även på teatrarna, men vanligen på samma sätt som autos sacramentales. Dessa uppfördes i regeln i det fria. Till den plats, där representationen skulle försiggå, åkte skådespelarne i stora täckta vagnar, vilkas sidor voro målade såsom ett slags dekorationer, därpå ställdes dessa vagnar på tre sidor kring den estrad, på vilken stycket skulle givas, och bildade således fond och sidodekorationer till scenen samt tjänstgjorde även såsom omklädningsrum för aktörerna; ibland begagnades de också såsom ett slags biscener. Även här började representationen med en loa och en entremes.

Det spanska dramats utveckling sammanfaller ganska nära med det engelska dramats, och 1580-talet betecknar i bägge fallen det stora genombrottet, då det förut outvecklade, ännu medeltidsartade skådespelet övergår till renässansdrama; Lope och Shakspere voro ju nästan årsbarn, den förre född 1562, den senare 1564.

DEN ANTIKISERANDE RIKTNINGEN

I Spanien inledes genombrottet ungefär såsom i England därmed, att skådespelarne, som förut själva i regeln skrivit de stycken, de uppförde, nu draga sig tillbaka såsom författare och ersättas av verkliga skalder. Men dessa genombrottsår karaktäriseras ock av en impuls från antiken, vilken visserligen icke, varken i Spanien eller i England, blev bestämmande för dramats följande karaktär, men som dock såsom ett utvecklingsmoment kanske icke saknar all betydelse. I varje fall har det ur den komparativa litteraturhistoriens synpunkt sitt intresse att se, huru en strömning, som går över hela Europa, upptages i Spanien. Uppslaget kom från Italien, med vars antikiserande drama man naturligtvis gjorde bekantskap också i Spanien, vars konungar ju härskade över större delen av Italien. Redan på 1520-talet översatte Perez de Oliva Euripides' Hekuba och Sophokles' Elektra, och vid 1500-talets mitt fanns i Sevilla en lärd skola, vars främsta representant var Juan de Malara, som skrev flere, dock ej bevarade, komedier och tragedier i klassisk stil. Från 1577 finnes likväl kvar ett tryck av en dylik tragedi, av Germino Bermudez, behandlande Inez da Castros historia, vilket stycke är byggt alldeles såsom Trissinos Sofonisba och såsom den första engelska antikimitationen, Ferrex and Porrex — i fem akter, vilka var och en avslutas med en körsång och som upptagas blott av långa tal, under det att däremot all handling sker bakom scenen och endast berättas; liksom Sofonisba är det hela en lång lamentation, avsedd att framkalla "medlidande". Stycket är emellertid, såsom nu visats, blott en bearbetning, vars original författats av portugisen Antonio Ferreira.

Denna lärda skola översatte även Horatius' och Aristoteles' poetiker, och en medlem av skolan, Alonzo Lopez Pinciano, författade omkring 1580 en poetik, Philosophia antigua poetica, vari han även yttrar sig om det moderna spanska dramat, hos vilket han klandrar sammanblandningen av komiska och patetiska element. Något liberalare än Aristoteles anser han, att en tragedi kan spela under högst fem dagar, en komedi under tre, men fasthåller, att båda böra hava fem akter, anser dessutom, att en person ej får uppträda mer än en gång i samma akt o. s. v.

Omkring 1580 tyckas dessa frågor hava diskuterats med en viss iver, och det spanska dramat fann även i teorien sina försvarare. Den, som gick i spetsen för dessa, var Sevillaskalden Juan de la Cueva, som uppträdde omkring 1580 och inleder denna periods drama. Sina estetiska åsikter framlade han i en versifierad poetik, Ejemplar poetico, som i det hela stöder sig på Horatius och de italienska poetikförfattarne, men där han det oaktat intager en ganska modern ståndpunkt och opponerar sig mot de ensidiga antiksvärmarne. Tankegången i hans yttrande om dramat är denna. Orsaken, varför man i Spanien emanciperat sig från det antika dramats lagar, ligger icke däri, att Spanien saknat lärde och förmågor, som kunnat vandra vidare på den gamla stråten. I stället hava vi infört dessa nyheter i överensstämmelse med den moderna tidens krav och befriat oss från en lag, som tvingat en tragediförfattare att till en enda dag förlägga en mångfald handlingar. Med allt erkännande av det förträffliga hos de greker och romare, som man efterbildat, måste man dock tillstå, att deras komedier verka tröttande. När därför här förmågor växte upp, när hela livet fick en större rikedom, måste även dramat ändra karaktär. Mig förebrår man, att jag frigjort mig från reglerna, att jag i samma drama fört ihop konungar och lågt stående personer, att jag dragit hop de fem akterna till fyra och av akterna gjort jornadas. Men hava ej tidens och smakens växlingar tvungit också våra förfäder till nya uppslag? Och även det moderna spanska dramat har sina stora förtjänster: uppfinningsrikedomen, den invecklade intrigen med dess överraskande lösning, dess obestridliga grace och dess kvicka skämt, vilket allt även utlänningen beundrar.

Själv var Cueva lärjunge till Malara, härmar i ett stycke, La Muerte de Ayax Telamon, t. o. m. Sophokles och indelar sina stycken i tragedier och komedier. Men detta är blott namn, och i verkligheten äro alla spanska "comedias". Handlingen är mycket litet enhetlig, rummet växlar ständigt, för de bästa av hans dramer ligga gamla spanska romanser till grund, de sju infanterna av Lara, Bernardo del Carpio m. m., och alla äro de affattade på de rika, lyriska versmått, som sedan vända tillbaka i det följande dramat. Juan de la Cueva bildar således övergången mellan Torres Naharro och Lope de Vega.

Andra samtida författare togo däremot starkare intryck från antiken, särskilt tvänne Valenciaskalder, Artieda och den förut omtalade Cristobal de Virrues, vilka också uppträdde såsom dramatiska författare omkring 1580. Den senares Attila furioso har antagligen påverkats av Seneca. Liksom Marlowe's Tamburlaine, med vilket stycke det erbjuder åtskilliga likheter, hopas här gräsligheter på gräsligheter, och mot dem svarar, liksom hos Marlowe, ett ytterst bombastiskt språk. I ett annat skådespel, Dido, har Virrues t. o. m. inlagt körer och söker att iakttaga de klassiska "enheterna". Själv uppgiver han även, att hans syfte var att förena det bästa i den antika stilen med det bästa i den moderna. Men för den eldiga spanska fantasien, som så lätt slog över i barock, var denna uppgift omöjlig, och i praktiken upphörde man snart att taga några mönster från det så olikartade antika dramat. Teoretiskt fortlevde dock den humanistiska oppositionen mot det regellösa moderna dramat ganska länge, och även Cervantes, som varken var någon lärd eller i sina egna dramer tagit det minsta intryck från antiken, klandrar i Don Quijote — ungefär i samma ord som Sir Philip Sidney — det spanska dramats försyndelser mot tidens och rummets enhet: i den första akten är hjälten ännu ett lindebarn, i den andra en fullvuxen man, den första akten börjar i Europa, den andra fortsätter i Asien och den tredje slutar i Afrika. Och samma år (1605) utgav den nyss omtalade Artieda en satirisk epistel, i vilken han förlöjligade de moderna dramatikernas geografiska okunnighet och fordrade en skarp skillnad mellan komedi och tragedi. Med ännu större skärpa förfäktades denna sista sats av Francisco Cascales (1611): Vet ni då icke, att tragikern vill framkalla fruktan och medlidande, komikern skratt? Utlandets skalder studera ars poetica, känna reglerna och undgå därför de fel, som vidlåda våra skådespel.

Både dessa och andra liknande anfall förmådde emellertid ej hejda den naturliga utvecklingen: det spanska dramat blev aldrig antikiserande. Men utan all betydelse blev kritiken nog icke. Det spanska dramat hos Lope och Calderon har dock en begränsning, framför allt till handlingen, men även till tiden och i någon mån till rummet, som det knappt skulle hava fått, om icke antiken i detta fall ständigt framhållits såsom ett mönster. Och själva renässansdraget

hos detta drama — att de uppträdande från medeltidsmoralitetens läxuppläsande, opersonliga figurer förvandlats till levande väsen, individuella och fyllda av lidelse — detta sammanhänger nog med de impulser, som man under 1500-talets båda sista decennier mottog från det antika dramat.

LOPE DE VEGA

Redan i början av det märkliga 1580-talet, troligen omkring 1583, framträdde den skald, som med rätta anses såsom det spanska dramats egentlige skapare, Lope Felix de Vega Carpio — alls icke någon imponerande idealgestalt, men i varje fall en utpräglad personlighet och även han karaktäristisk för den tidens Spanien.

Lope hade ingen lysande börd — hans fader var hantverkare — men i hela sitt väsen hade något av en caballero, och framför allt var han en poesiens Aladdin, som improviserade vers, innan han ännu kunde läsa och skriva och som under hela sitt liv arbetade med en enastående lätthet. Någon lärd blev han aldrig, men hade goda studier, och hade i varje fall sett mycket av livet. Han började såsom page hos en biskop, blev så student, därpå soldat och så sekreterare hos en markis — det sista då han blott var 21 år gammal. Så blev han förtjust i en gift skådespelerska, började skriva för hennes fars teater och hade redan 1584, då Cervantes' Galatea skrevs, ett visst rykte såsom skald. Men så började äventyren. Skådespelerskan skaffade sig en rikare älskare, Lope blev ursinnig och överhöljde den f. d. älskarinnan med en följd av bitande epigram. För dylika var man den tiden ytterst känslig, och Lope blev åtalad, häktad och slutligen dömd till två års förvisning från Kastilien och tio års från Madrid. Han begav sig då till Valencia, men vågade omedelbart därefter trotsa domen, smög sig hemligen till Madrid och — enleverade en annan ung dam, med vilken han strax därefter gifte sig. Men endast några dagar efter vigseln begav han sig ombord på den stora armadan, som då avseglade till England, skrev på vägen sitt stora epos La Hermosura de Angelica och hade i olikhet med så många andra turen att komma helskinnad undan det förfärande nederlaget. Han slog sig nu

ned i Valencia, där han levde på sin penna genom att förse teatrarna i Madrid med skådespel — i regeln ett varannan månad. Att trycka dem brydde han sig ej om. När man tror, yttrar han, "att jag skrivit mina stycken för att bliva berömd, misstar man sig; ty jag har skrivit dem för att förtjäna pengar". Så dog hustrun och Lope fick nu av nåd återvända till Madrid, ehuru tre år återstodo av strafftiden. Han kastade sig där in i nya kärleksäventyr, gifte sig, blev åter änkling, invecklade sig på nytt i åtskilliga erotiska förbindelser, började till sist känna samvetsbetänkligheter över det väl fria liv han förde, ingick då i några fromma brödrasällskap och lät till sist, 1614, då han var femtitvå år gammal, viga sig till präst. Men hans liv såsom kyrkans tjänare tyckes mycket hava erinrat om Aramis' i Dumas' roman. De galanta äventyren upphörde ej, ehuru den stackars Lope gisslade sig, så att blodet flöt, och han förblev samme glade, lättsinnige poet, som förr, sysslade med sina blommor, sina mässor och sina botövningar, skrev sina underbart lättflytande verser med samma verve som förut, hjälpsam mot alla, en god far för sina många barn till höger och vänster, enkel i sina egna vanor, men slösande med sina ej obetydliga inkomster och därför aldrig förmögen. Hans död blev också lätt. Efter endast några dagars sjukdom avled han 1635.

Det är detta liv, som ligger bakom hans diktning — denna fruktansvärt omfattande diktning, som säkerligen ej har någon motsvarighet i hela världslitteraturen: prosaromaner, stora eper, lyriska dikter, comedias, autos, entremeses och poesiens alla övriga arter. Här skola vi blott sysselsätta oss med dramerna.

Tre år före sin död uppgiver Lope själv, att han då författat 1,580 comedias, och hans lärjunge och vän Montalvan sätter antalet till 1,800, förutom 400 autos och ett obestämt antal loas och entremeses. Lope hade emellertid en mycket livlig fantasi, även när det gällde självbiografiska uppgifter, och hans senaste levnadstecknare, amerikanaren Rennert, tillåter sig även att betvivla möjligheten av en dylik produktivitet. Emellertid känner man titlarna på icke mindre än 608 comedias och 44 autos, och över 400 comedias äro tryckta. Redan denna siffra är tillräckligt imponerande — omkring ett drama i månaden under femtio års tid utom

alla andra andra arbeten — och en liten anekdot, som Montalvan berättar, belyser kanske bäst dess snabbhet, med vilken Lope kunde skriva vers. Det gälde att för Corral de la Cruz i största hast skriva en comedia, och Lope och Montalvan delade då arbetet samt hade på två dagar var sin akt färdig. Av den tredje skulle de skriva hälften var. Montalvan fick sin del färdig mellan kl. 2 på natten och kl. 11 på morgonen. Då han slutat, träffade han Lope i trädgården, sysselsatt med ett orangeträd, som tagit skada av frosten. "Jag började" — yttrade Lope då — "att skriva kl. 5, för en timme sedan slutade jag akten, har nu ätit frukost, skrivit en epistel på femtio terziner samt vattnat trädgården, och det har gjort mig litet trött. — —"

Redan denna anekdot säger oss, att Lopes diktning mer eller mindre hade karaktären av improvisation, men en improvisation av en skald med en underbart rik fantasi och en lika säker takt. Hans dramer hava därför något av skizzens friskhet. Ett dylikt arbete på kanske några timmar är också hans versifierade poetik El Arte nuevo de hazer comedias en este tiempo. Ni har — börjar han här — bett mig att författa en avhandling om sättet att skriva skådespel, som passa för den nuvarande tidens publik. Uppgiften kan synas lätt för envar av eder, som ej skrivit så många comedias, men dess flera kritiker. Vad mig beträffar, är olyckan, att alla mina stycken äro mot reglerna — icke emedan jag ej känt till dem, utan därför att den, som underordnar sig dem, skall dö utan vare sig ära eller mynt. Så snart jag börjar en comedia, stänger jag därför in reglerna inom sexdubbla lås, kastar ut Plautus och Terentius ur skrivrummet och följer den smaklära, som de hittat på, som velat vinna hopens bifall. En god comedia har till uppgift att återgiva människornas handlingar och måla varje århundrades seder. Från tragedien skiljer sig ju komedien däri, att den framställer lägre och plebejiska handlingar, under det att tragedien skildrar höga och konungsliga — redan härav märker man felen i våra stycken! Att blanda tragiskt och komiskt, Seneca och Terentius, är barbariskt. Men en dylik växling gör dock en god verkan, och naturen, som är skön just genom en dylik rikedom, ger oss här ett gott exempel. Ett stycke bör hava blott en enda handling, och intet parti bör kunna tagas bort, utan att samman-

hanget i det hela störes. Däremot anser jag ej nödvändigt att inskränka tiden till en enda dag, trots Aristoteles' råd, ty honom hava vi redan uppsagt lydnad, då vi röra hop tragiskt och komiskt. Men väl bör handlingen omspänna en så begränsad tid som möjligt, och om stycket upptager flera år eller om en person företar en resa, så böra tidsavbrotten och resorna förläggas till en mellanakt. De konstförståndiga stöta sig väl härpå, men de behöva ju ej gå på teatern. För övrigt är en spanjor inte belåten, om han ej på två timmar får se allt från skapelsen till yttersta domen. Men sedan man bestämt ämnet, skall man först skriva ned stycket på prosa, indela det i akter och lägga sig vinn om, att varje dylik ej överskrider en dag. Intrigens trådar skola allt mera dragas till, från början till slutet, men lösningen får icke komma förr än i sista scenen, ty eljes går publiken, innan det är slut. I första akten skall expositionen göras, i den andra ända till mitten av den tredje skola händelserna allt mer och mer invecklas, så att ingen kan gissa, hur stycket skall sluta. Nyfikenheten skall hela tiden hållas på spänn. Ej heller får stycket vara för långt. En akt bör blott upptaga fyra ark, ty tolv är för mycket för publikens tålamod. Kostymeringen på våra teatrar är barbarisk, barbariskt att låta en romare uppträda i byxor. Men själv är jag den största barbaren, jag, som giver föreskrifter, vilka alldeles strida mot reglerna och som av pöbelns bifall låtit locka mig därhän, att man i Italien och Frankrike skulle stämpla mig som en ignorant. Men hur kan det vara annorlunda med mig, som skrivit 483 komedier, av vilka alla utom sex syndat mot reglerna. När allt kommer omkring, kan jag dock försvara det sätt, på vilket jag skriver, därmed att mina stycken kanske skulle vara bättre, om de författats i en annan stil, men de skulle då icke hava skördat det bifall, som nu kommit dem till del — ofta just i de punkter, där jag mest brutit mot reglerna.

Lope karaktäriserar sig således själv såsom en barbar, vilken är fullt medveten om sitt barbari: han känner den antika estetiken, men han vågar emancipera sig från den och uppställa en ny. Och detta betydde kanske mera än han själv vågade tro. Ty är icke detta till sist samma bragd — låt vara i mycket blygsamma proportioner — som Kopernicus och Vesalius utfört inom vetenskapen, då de

frigjorde sig från Aristoteles' och Galenus' auktoritet och vågade experimentera och tänka på egen hand! I bägge fallen är det renässansens fria anda, upptäckarlynnet, som slår igenom och slår igenom i strid med antiken. I stället för en blek kopia av Seneca eller Terentius skapar Lope ett äkta spanskt drama, ett livfullt uttryck för detta originella nationallynne, som väl i mycket synes oss främmande, men i all sin särart dock har något så medryckande. Hans fruktansvärda alstringskraft var kanske rent av en betingelse för att tränga igenom. Goethe och Schiller förmådde, såsom Fitz-Maurice-Kelly anmärker, med sina få, men konstnärligt genomarbetade dramer icke skapa en tysk teater, under det att Lope nästan erinrar om den oreflekterande, slösande naturen själv, som kastar ut ett oändligt antal livsfrön, av vilka blott en ringa bråkdel, den utvecklingskraftigaste, räddas undan förstörelse.

Sina ämnen hämtade han från alla möjliga områden, från det gamla testamentet, någon gång även från det nya, i stor utsträckning från helgonlegender — även Birgitta är hjältinnan i en comedia, där Lope dock visar sig hava mycket förvirrade begrepp om Sverige. Men dylika stycken lågo mindre för Lopes begåvning än för Calderons. Lope var religiös som alla dåtidens spanjorer, men hans katolicism hade ännu icke fått denna fanatiska karaktär som hos den yngre Calderon, och någon enstaka gång kan han t. o. m. lägga några kätterier i Graciosos mun, så i Los Milagros del deprecio (Föraktets underverk), ett lustspel, som sedan efterbildats av Moreto i El Desden con el desden. Gracioso är här en soldat, som kommer från kriget mot protestanterna i Flandern, där han slitit fruktansvärt ont. Och — säger han — vad ha egenligen lutheranerna gjort mig? Vår Herre har ju skapat dem, och om han så velat, hade han utan min hjälp kunnat skaffa hela denna kättaravföda ur världen.

Den antika mytologien och historien hava naturligtvis givit honom en mängd ämnen, men dylika har han tagit från alla lands hävder; även den falske Dmitris historia, en alldeles samtida händelse, har han behandlat i ett drama, El Gran duque de Moscovia. Mest har han naturligtvis lånat ämnen ur Italiens och Spaniens hävder, och här har han anlitat krönikor, novellsamlingar och muntliga berättelser,

men framför allt hava de gamla romanserna varit den gruva, ur vilken han ivrigast brutit sina stoff. Flera av dessa stycken erinra slående om de samtida engelska chronicle-plays, ehuru det säkerligen dem emellan ej finnes något historiskt samband. Såsom exempel kunna vi taga El Conde Fernan Gonzalez, som skildrar Kastiliens lösbrytning ur konungariket Leon. Stycket börjar därmed, att greven av Kastilien, Fernan Gonzalez, på en jakt förirrar sig i skogen, där en from eremit siar Kastiliens framtida storhet för honom. Sedan han återfunnit sitt följe, får han höra, att morerna brutit in i landet, och nu följa hans krigståg mot dem och hans seger. Därmed slutar den första jornadan. Den andra spelar först vid hovet i Leon. Drottningen hatar greven, emedan denne i tvekamp dödat hennes bror. För att hämnas föreslår hon honom ett giftermål med prinsessan av Navarra, men i Pampeluna kastas han på hennes anstiftan i fängelse, ur vilket han dock befrias av prinsessan, med vilken han gifter sig. Den tredje jornadan börjar åter i Leon, dit Fernan nu kommit för att fullgöra sin länsplikt. Han blir där fängslad, men åter befriad av sin trogna gemål, som byter kläder med honom och låter honom fly. Nu anser han sig löst från sin trohetsed till den otacksamme konungen. Denne blir slagen och måste gå in på fredsvillkoren. En gång hade konungen köpt en häst av greve Fernan och hade då lovat att fördubbla köpesumman för varje dag han dröjde med betalningen. Nu vill greven, att han antingen skall fullgöra detta löfte eller lösa Kastilien från dess vasallskap. Och konungen bestämmer sig naturligtvis för det senare alternativet.

Som man märker är detta stycke, liksom de engelska, blott en dramatiserad krönika, ehuru till tanken mera enhetlig än Shakspere's äldsta. Andra hava en ännu strängare begränsning, hava endast en historisk bakgrund, men vila säkerligen också på en äkta, ehuru mera fritt omdanad folktradition, såsom El Principe despeñado (den nedstörtade fursten), där Lope behandlar en spansk saga, som företer vissa likheter med den danska traditionen om Marsk Stig och Erik Klipping och måhända även påverkat denna. I regeln fyllas dessa stycken av en ganska demokratisk anda. Lope är väl en mycket god rojalist — och annat hade nog ej heller varit rådligt — men han är en bestämd fiende till alla

mellanmakter mellan konung och folk, och flera av hans stycken äro riktade mot den förtryckande, övermodiga och utsvävande feodaladeln. I Peribañez y el Commendador de Ocuña, ett bland hans bättre stycken, söker kommendören att förföra den tappre bonden Peribañez' kyska maka. Peribañez göres till anförare för en trupp, som skall draga ut mot morerna, vid avtåget omgjordas han av kommendören med ett svärd, "mannens ära, hans heders värn", ilar sedan om natten tillbaka och sticker ned brottslingen, just som denne söker tränga in i hans hus. Sedan uppträder han själv inför konungen, försvarar sin gärning och får nåd. Men ännu högre står Lopes Fuente Ovejuna, en frihetshymn, inför vilken även Schillers Wilhelm Tell förefaller blek och livlös. Det, som här skildras, är icke ett politiskt lönnmord, utan huru en hel by under anförande av sina alkalder dräper Fuente Ovejunas förtryckare, den skändlige kommendören av Calatravaorden, som våldtagit byns hustrur och flickor, som låtit piska bönderna och som till sist vill låta hänga den tappre bonden Frondoso, som så käckt trotsat den brutale och liderliga stormannen. Nu bryter byns förtvivlan ut i uppror, alla väpna sig, även kvinnorna, man tränger in i slottet och dräper hela förtryckarföljet. Och så kommer man överens om, att ingen skall förråda den andre. Även på pinbänken vidhålla de, gubbar, barn och flickor, att dråparen är *Fuente Ovejuna* — hela byn, och på så sätt bliva de tappra bönderna utan straff.

Det hela är fyllt av en så frisk, folklig anda, en så varm frihetskärlek, att man knappt kan tro, att detta ypperliga folkskådespel skrivits i Filip III:s Spanien. Men samma känsla för det lägre folket är ett genomgående drag hos Lope, och det visar sig icke minst i hans komiska folktyp, hans Gracioso. Med rätta har man berömt denna, och den står vida över det samtida engelska dramats monotona clown med dennes misslyckade kvickheter. Ej heller är han såsom hos de senare spanska dramatikerna endast en komisk betjänt, utan ibland det, ibland bonde, ibland herde, soldat eller vad som helst, och han jagar icke efter vitsar utan representerar en sund och äkta folkkomik.

Men man får ej för starkt urgera Lopes demokrati. Även han var spanjor, hade spanjorens nästan religiösa rojalism

och dennes besynnerliga hedersbegrepp. Tydligast kommer detta fram i hans mest bekanta stycke, La Estrella de Sevilla, som trots allt dock är ett bland den spanska litteraturens mest gripande dramer — ehuru vi troligen icke äga det i dess ursprungliga gestalt, utan blott i en scenbearbetning. Konung Sancho har förälskat sig i den vackra Estrella, syster till Bustos Tabera och trolovad med dennes vän Sancho Ortiz. Konungen mutar en av Estrellas slavinnor och blir om natten insläppt i sovgemaket, men Bustos Tabera, som hört slavinnan och konungen samtala, störtar in med draget svärd, och i förskräckelsen yppar konungen, vem han är. Nu kommer det spanska: konungen kan Bustos Tabera icke döda — han sänker sitt svärd, låter brottslingen fly och stöter blott ned slavinnan. Men konungen återvänder till sitt slott, förekallar Sancho Ortiz och befaller honom att döda den man, vars namn han skall finna i ett förseglat brev. Vorden ensam bryter Sancho sigillet och finner, vilken förfärande plikt blivit honom pålagd — plikt, ty för spanska begrepp existerade det ingen appell mot konungens vilja. Han utmanar Bustos Tabera, sin bäste vän och sin trolovades broder, stöter ned honom och kastas av alkalden i fängelse. Men den spanska hederskänslan stannade icke ens här. Inför konungen uppträder Estrella och fordrar mördarens bestraffning, men konungen, som vill söka rädda honom och vet, hur högt hon älskar den man, vars liv hon fordrar, räcker henne nyckeln till fängelset, för att hon skall kunna giva honom friheten, och nu följer den egendomligaste scenen. Estrella infinner sig i fängelset, och de båda älskande träffas för första gången efter den olyckliga duellen. Men Sancho Ortiz ångrar ej sin gärning, och ej heller Estrella kan klandra honom. Sancho vill icke fly, konungen söker förgäves förmå den likaledes oböjligt rättrådige alkalden att ej döma honom till döden, och till sist måste han med stöd av sin konungsliga makt benåda honom. Men Sancho Ortiz *vill* icke längre leva, utan drar ut i kriget mot morerna att där söka döden, och med de älskandes avsked från varandra slutar detta för vårt uppfattningssätt så främmande, men likväl så gripande sorgespel.

Samma egendomliga spanska uppfattning kommer fram också i en annan kärlekstragedi, El Castigo sin venganza (Straffad utan hämnd), där Lope behandlat, troligen efter en

muntlig berättelse, samma historia som sedan Byron i dikten Parisina. Markisen av Ferrara, Niccolo III, en brutal, liderlig despot, hade en illegitim son, Ugo, och mellan denne och Niccolos gemål, Parisina da Malatesta, uppstod ett kärleksförhållande, dock först flera år efter Parisinas giftermål. En hovman förrådde hemligheten för Niccolo, denne greps av ett våldsamt raseri och lät endast några timmar därefter halshugga de bägge brottslingarna, varefter han i brev till alla italienska hov redogjorde för denna familjetragedi och sökte rättfärdiga sin hämnd. Men för spansk uppfattning var detta att fläcka sin egen ära. En otrogen hustru — även om hon straffades — var alltid en skymf för mannen, och Lope ändrade därför alldeles om upplösningen. Federigo (som Ugo här kallas) avhämtar å faderns vägnar dennes brud Cassandra (Parisina), och redan vid första blicken bliva de förälskade i varandra. Till sist blir denna kärlek dem övermäktig och de falla. Genom ett anonymt brev blir hertigen (Niccolo) underrättad härom. Men han basunerar icke ut sin vanära som den verklige Niccolo, utan hämnas såsom en äkta spanjor — grymmare, men utan all skandal. För sonen uppgiver han, att en adelsman i Ferrara traktat efter hans liv. Denne ligger fängslad, med överhöljt ansikte och kropp, och nu ber fadern, att Federigo skall stöta dolken i honom. Federigo lyder, ehuru han gripes av en oförklarlig fasa, och sticker ned — Cassandra. Men i detsamma ropar hertigen på sina drabanter, uppger, att sonen av hat mördat sin styvmor och låter dessa hugga ned honom, innan han kommit till ordet. Tyrannens ära är räddad, och ingen vet om den skymf, som tillfogats honom: han har straffat, men icke hämnats.

Denna comedia fyller onekligen de krav, som Lope uppställt för ett drama. Nyfikenheten är hela tiden på spänn, handlingen är klar och överskådlig utan alla överflödiga partier, Lopes medryckande lyrik pulserar genom hela dramat — och dock fattas det något, om vi jämföra detta stycke med Shakspere's enda kärlekstragedi, Romeo and Juliet. Lope kastade ned sina dramer på papperet med en oöverträffad snabbhet, och detta har också hämnat sig. Han gav sig aldrig tid att arbeta sig in i en karaktär eller i ett patos, och hans figurer *leva* därför icke såsom Shakspere's. I jämförelse med den store brittiske skalden är Lope onek-

ligen ytlig, även där han är bäst, och de djupa, så mäktigt gripande tonerna hos Shakspere ljuda ej i Lopes drama, där allt snarast verkar såsom en romantisk dröm, ett skuggspel, ej såsom verklighet. Romeo and Juliet har en lidelsens styrka, som El Castigo sin venganza trots sin berusande lyrik ej äger. Den förtärande, brännande erotiken kan varken Lope eller hans skola skildra, och den spanska dikten, som så starkt glöder av religiös fanatism, är påfallande svag och tam, då det gäller att skildra den erotiska lidelsen. Ett spanskt giftermål i verkligheten tyckes också snarast hava varit en familjeaffär, byggd på ett noggrant avvägande av börd och förmögenhet, och dessa synpunkter göra sig också inom dramat gällande, ofta på ett nästan komiskt sätt; så t. ex. i Tirsos El Burlador. Hertig Ottavio älskar prinsessan Isabella, tror att hon är otrogen och måste av åtskilliga skäl rymma till Spanien, där han välvilligt mottages av konungen, som lovar att skaffa honom ett förmånligt gifte, nämligen Donna Anna de Ulloa (som Ottavio då ännu ej sett). Ottavio tackar och prisar högljutt sin lycka. Men då konungen ändrar sig och bestämmer donna Anna för Don Juan, tar Ottavio det lika lugnt, lovar att dagen därpå gifta sig med en annan — utan angivande av kontrahenten — och slutar med att äkta sin första inklination. Erotiken i Lopes dramer är också mera en lek, och den brottsliga kärlekens förbannelse, som han velat teckna i El Castigo sin venganza, kommer aldrig fram med denna gripande verklighetsstyrka som i det samtida engelska dramat. Det är även här handlingen, som i första rummet intresserar honom, ej själslivet. Väl kan man ej förneka Lope en betydande förmåga såsom karaktärstecknare, och Schack i sitt utmärkta arbete om det spanska dramat framhåller med rätta den rika mångfalden av gestalter, som träda oss till mötes i den spanske skaldens dramer. Men de äro ensidiga, deras själsliv är onyanserat, det hela rör sig med få bestämda lidelser, ära, kärlek, svartsjuka, lojalitet, religion; situationerna variera, men det psykologiska anslaget är städse detsamma, och Lope förstår icke att återgiva den rikedom på skiftningar, som Shakspere kan teckna, gav sig ej ro därtill och saknade väl även begåvningen. Detta röjer sig redan i dialogen. Naturligtvis är denna i någon mån avpassad efter de talandes karaktärer, men

mycket ofta glömmer Lope alldeles bort detta, och i det hela tala alla de uppträdande samma bildrika, av lyrik mättade språk, utan att detta individuellt nyanserats såsom hos Shakspere.

Så vitt jag vågar döma ligger också Lopes styrka — utom i folkskådespelen — inom den rena komedien, där man mindre kräver ett djupare inträngande i karaktären och där det patos, som låg den lättsinnige, så föga reflekterande Lope fjärran, icke behöves, men där i stället hela hans grace, hans älskvärda kvickhet, hans uppfinningsrikedom och hans fina, nästan rokokoartade kvinnopsykologi göra sig gällande — denna kvinnopsykologi, som han så träget under ett helt liv studerat. Såsom exempel behöver man blott läsa hans älskvärda El Acero de Madrid (Järnvattnet i Madrid), som på ett så förträffligt sätt tolkats på svenska av K. A. Hagberg. Ty såsom komediförfattare kan Lope gott upptaga tävlan med engelsmännen. Även om han icke har skapat någon enda figur som Falstaff, är hans dialog i det hela mera lätt spirituell än den engelska, han har en både raskare och mera överskådlig handling, mera naturlig grace och större uppfinningsförmåga. Stycken som El major imposible och La Noche de San Juan fullkomligt spritta av liv, äventyr följa på äventyr nästan som i Midsommarnattsdrömmen, till vilken La Noche de San Juan är den spanska motsvarigheten, om än utan den romantik, som Shakspere nått genom att i förvecklingarna med de älskande paren blanda in den underbara, fantastiska älvvärld, som det spanska dramat icke kände. Men själva förvecklingarna äro lika rika, och man kan förstå, att Lope på sin tids teaterpublik verkade nästan som Eugène Sue och Dumas på 1800-talets romanläsare. Det, som i bägge fallen intresserade, var mindre karaktärsteckning och psykologi än författarens tropiska fantasi, denna uppfinningsrikedom, som ständigt var bördig på nya uppslag och som aldrig tycktes tröttna, som kunde giva de starka sensationer, som den spanska publiken älskade, elda dess religiösa övertro och dess patriotism, framkalla våldsamma skrattsalvor, spänning och överraskning. Och i detta var Lope en mästare, icke minst kanske i den rena burlesken.

En dylik "burlesca" är El nuevo Pitagoras, som rör sig med kontraster, vilka blott höra hemma i Spanien. Stycket

börjar i slavhäktet i Marocko, där guden Amor uppenbarar sig för en ung kristen, Razonte, och uppmanar honom att fly. Därpå följer en romantisk seraljhistoria, som ligger tämligen utanför handlingen, men som slutar därmed, att Razonte blir fri och kommer till Spanien, där han skall söka upp sin älskade, Angelica, dotter till Donna Beatrice. Så träffar han deras tjänare och får av denne höra, att Donna Beatrice gift sig med en narraktig gammal doktor, Cornagoras, som blivit fullkomligt kollrig av pythagoreiska själavandringsidéer och tror, att han en gång varit Priamus, Cæsar och Alexander den store. Frun inbillar sig vara en reinkarnation av Helena, och därför vill hon gifta bort sin dotter icke med Razonte utan med Hector de Sandrago, i vilken hon ser den trojanske Hector. Men under en dröm får Razonte en ny uppenbarelse av Amor, som denna gång råder honom att uppsöka en from eremit Helvidius. Denne lovar sin hjälp, men tar ett löfte av honom, att han i erkänsla på eremitagets plats skall uppbygga en kyrka med ett sjukhus för resande. Därpå uppenbarar sig en ängel för dem och tillsäger Razonte att uppsöka en gammal morisk trollpacka för att bliva vittne till hennes omvändelse. Scenen förändras därefter till häxans håla, där hon utför sina signerier i sällskap med en väldig apa. På ängelns befallning yppar apan då det medel, Razonte måste begagna för att vinna Angelicas hand: Var narraktig såsom Cornagoras, och du skall segra! Därefter sjunker apan död till marken. Men ängeln vänder sig nu till trollpackan, som helt plötsligt avsvär sina villfarelser och blir en from kristen. Razonte, som emellertid tagit apans råd ad notam, infinner sig hos Donna Beatrice, som tar allt annat än vänligt emot honom: "Har jag ej en gång för alla sagt er, att ni måste uppge allt hopp om min dotter. Hon skall ej ha någon annan man än Hector." — "O grymma Helena, en gång var du dock mildare mot mig och tänkte icke på att föredraga Hector framför mig!" — "Vad hör jag! Paris, min älskade, är det verkligen du? Ja, jag känner igen dig" — och så fortgår denna vansinniga pythagoreiska konversation, under vilken Razonte förklarar, att då Helena nu gift sig med den store Cornagoras, är han belåten med att i den här existensen få hennes dotter till gemål. I fortsättningen av samma scen upphöjes styckets Gracioso, Razontes betjänt

Carlino, till den återuppståndne Achilles, och detta leder, som vi strax skola se, till upplösningen. Emellertid avbrytes denna vilda burlesk genom en ny uppenbarelse av ängeln, som erinrar Razonte om kyrkobyggandet. Så får man se den fromme eremitens och den omvända trollpackans lik på en bädd av blommor, medan en kör av änglar uppstämma Gloria in excelsis. Men efter detta fromma avbrott, varunder Razonte förnyat sitt löfte, börjar burlesken med samma fart som förut. Hector och Achilles skola duellera, båda äro lika stora backharar, men till sist genomskådar Carlino-Achilles sin motståndare, blir segrare och tvingar Hector att återställa det äktenskapskontrakt, som hittills hindrat de älskandes förmälning. Razonte och Angelica förenas, och även Achilles gifter sig med pigan i huset, som han, då man vill hindra denna mesalliance, förklarar vara den återuppståndna Deidamia. Och så slutar detta bizarra drama, som endast kunnat diktas av en spansk fantasi.

Lika främmande som vi stå inför detta stycke med dess underliga blandning av katolskt bigotteri och yster burlesk, stå vi för spanjorernas rent religiösa drama, deras autos. Dessa medeltidsspel hade vid denna tid upphört över allt eljes i Europa — endast i efterblivna länder som Tyskland och Sverige kunde ännu under 1600-talet en eller annan dylik moralitet uppföras. Men i Spanien icke blott fortlevde denna diktning, utan slog här ut i sina praktfullaste blommor. Medeltidens allegoriska moraliteter hade knappt varit annat än rimmad skolastik, torra och docerande. I Spanien adlas däremot denna diktart till stor poesi, en poesi, fylld av motreformationens hela brännande mystik. Det är medeltiden, som här vänder tillbaka, dess konstform och dess världsåskådning, och dock är ett spanskt auto något nytt, icke den verkliga medeltiden, utan snarare en medeltid, sådan som Tieck, Schlegel och Atterbom drömde sig den, besjälad av den romantik, som liksom Ariostos sugit sin näring ur renässansens nya liv. Den store auto-skalden var dock icke Lope, som var alltför lättsinnig att rätt passa för den djupa, mystiska poesien, utan Calderon. Men Lopes älskvärdhet och hans naiva poetiska uppfattning förneka sig ej heller här.

Hans mest bekanta auto sacramental är El Viage del alma (Själens resa). Vid Livets hav står en vitklädd jungfru, Själen, och vill börja färden över detta. Så närmar sig

ett skepp, på vilket Djävulen är kapten och där besättningen utgöres av Laster och Brott. Från skeppet ljuder en inbjudande sång:

Här är båten, vilken rymmer
Idel fröjd och idel ljus!
Här är båten, vari livet
Jämnt förflyter lugnt och glatt!
Ingen storm kan få oss fatt.
Här blir allting lätt bedrivet,
Allt det sköna blir oss givet
I ett enda sällhetsrus.

Minnet varnar Själen, men lockad av Viljan stiger hon ombord och ikläder sig de fallna änglarnes svarta dräkt. Och så bär det ut på havet. De sju dödssynderna äro roddare och Stoltheten står vid styret:

Jag vill följa havets bölja,
Jag vill ut till havs, hallå!
Hej, vad det skall undan gå,
Sorglöst uti vågors vimmel!
Jag flyr bort ifrån en himmel,
Vilken aldrig jag kan nå.
Jag vill följa havets bölja,
Jag vill ut till havs, hallå!

Men så sticker Ångerns båt upp på havet, med Kristus och hans heliga änglar, och han lovar att föra Själen till Frälsningens hamn, blott hon vill ångra sig. Denna maning kan Själen ej motstå, utan stiger ombord på det nya skeppet, vars mast utgöres av ett kors och där den heliga graven reser sig på däcket. Själen kläder sig nu i botgörardräkt och sjunker ned inför Frälsaren, som hänvisar henne på det heliga sakramentet, som skall utplåna hennes skuld.

Autos sacramentales gingo alla ut på ett förhärligande av hostians underbara förvandling. Autos al nacimiento voro däremot julspel, och ett dylikt är El Tirano castigado, vars början spelar i avgrunden, där Människosläktet ligger bundet inför Lucifers tron. Men så uppträder Satan med ett oroväckande budskap. Under natten hade han sett, huru himlen öppnat sig och huru ängelen Gabriel, omgiven av serafimer, stigit ned på jorden och stannat i Nazareth, "men vad de där gjorde och sade, kunde jag ej se och höra, ty jag var bländad och bedövad". Så flyttas scenen

till Bethlehem. Josef och Maria söka överallt få härberge, men visas bort och måste till sist taga sin tillflykt i ett stall, därpå komma herdarna in, och liksom i medeltidsspelen följer nu en ganska realistisk scen, som dock avbrytes därmed, att änglarna stämma upp sitt Gloria in excelsis, herdarna skynda att hylla det nyfödda Kristusbarnet och Profetian för dit det frälsta Människosläktet. Lucifer söker fåfängt att bryta sig väg genom den bedjande skaran, men sjunker vanmäktig till den heliga Jungfruns fötter.

LOPES SAMTIDA

Lopes oerhörda skaparkraft hade tydligen något smittsamt, och kring honom uppstod det en hel skara av skalder med en likaledes fruktansvärd arbetskraft; så uppger t. ex. Tirso de Molina, ungefär tjugo år innan han nedlagt sin penna, att han redan då hade författat över tre hundra comedias, och över sextio finnas i varje fall kvar i tryck. Och dessa dramförfattare voro inga obetydligheter, utan verkligt stora poeter, som i sina bästa stycken väl kunna tävla med Lope och vilka ägde samma outröttliga fantasikraft. Att här uppräkna dem alla förbjudes av arbetets plan, och vi få därför ur den ansenliga skaran utvälja några få, som även utanför Spanien haft någon betydelse.

Såsom vi erinra oss, vistades Lope åren närmast efter 1588 i Valencia, och där uppstod även vid denna tid en livligt verksam dramatisk skola. I några få fall har denna måhända tagit intryck av den äldre, stundom antikiserande riktningen, men i det hela synas även Valenciaskalderna hava bildat sig efter Lope. De förnämsta av dem voro Gaspar Aquilar och Guillen de Castro (f. 1569, d. 1631). Av dessa har särskilt den senare blivit bekant för sitt dubbeldrama Las Mocedades del Cid, (Cids ungdomsbragder), vilket som bekant efterbildats av Corneille. Men alldeles oavsett detta intresse är stycket ett bland Spaniens allra bästa chronicle-plays, och vi skola därför något sysselsätta oss med detta skådespel, till vilket vi sedermera på tal om Corneille måste återkomma. Den sista delen, som endast genom hjältens person sammanhänger med den första och som behandlar ett alldeles nytt ämne, konung Sanchos

mord och belägringen av Zamora, kunna vi här förbigå och endast fästa oss vid den första. Den historia, som här skildras, var alldeles okänd för Poema del Cid, och först i Cronica rimada höra vi om tvisten mellan de båda fäderna, vilken här dock, mera prosaiskt, har sin orsak i en fårstöld. Ämnet utbildades sedan i romanserna, och dramat är knappt annat än en dramatiserad romanscykel, där originalen hela tiden skimra igenom. Men själva den konflikt, på vilken stycket är byggd, konflikten mellan ärans och kärlekens krav, är Guillen de Castros insats, ty romanserna känna ej, att Rodrigo förut varit kär i Ximena. Stycket är för övrigt anlagt såsom ett chronicle-play med ständiga scenväxlingar, som ju ej vållade den spanska teatern några svårigheter, och med tämligen långa tidsavstånd även inom samma jornada. Men det äger oerhört kraftiga, typiskt spanska effekter.

I första scenen mottager Rodrigo riddarslaget av konungen i närvaro av hela hovet, prinsessan Urraca och Ximena, vilkas böjelse för den tappre ynglingen här framskymtar. Därefter har konungen en överläggning med sitt råd och meddelar där, att han till guvernör för den unge prins Sancho utsett Rodrigos far, den gamle Don Diego. Mellan denne och greve Lozano — Ximenas far — uppstår med anledning härav en häftig tvist, som slutar därmed, att Lozano tillfogar Diego den största skymf, som kunde vederfaras en spansk hidalgo: han slår honom en örfil. Gubben lyfter då den käpp, på vilken han stöder sig, men hans arm är för svag och sjunker kraftlös ned, och såsom en vanärad man stapplar han till sitt hem. På väggen hänger ättens gamla slagsvärd, som han tar ned, men hans krafter räcka icke längre till att svinga det. Förtvivlad tillkallar han sina söner för att pröva deras mod och för att i dem finna en hämnare; och den scen, som nu följer, förefaller nästan vara tagen ur en isländsk saga. Först komma de båda yngsta, och fadern fattar då deras händer och trycker dessa så hårt, att de skrika av smärta — *de* äro således för veka och duga ej till hämnare. Men så kommer Rodrigo, och honom *biter* fadern i fingret. Men Rodrigo skriker ej av smärta, utan av förbittring: "Vore du ej min far, svarade jag med en örfil." — "Detta vore ej den första" — och så berättar Don Diego, som ej känner sonens böjelse för Ximena, den skymf, som greve Lozano låtit honom lida, och upp-

manar sonen att hämnas ättens kränkta ära. Först i den monolog, som Rodrigo håller, då han blivit ensam, få vi veta om hans kärlek till Ximena. Men något val mellan ärans och kärlekens bud finnes ej, och han är beredd att fylla sin dystra plikt. Därefter förändras åter scenen till en plats framför det kungliga palatset, där Donna Urraca och Ximena sitta i ett fönster och se allt, som tilldrager sig där nere. Först gå greve Lozano och en bland hans vänner förbi, och av deras åtbörder och minspel ana de bägge damerna, att något fruktansvärt måtte hava tilldragit sig. Därefter kommer Rodrigo in, likaledes häftigt upprörd, men på deras frågor svarar han endast med några avböjande fraser och ilar ut. Lozano passerar ånyo platsen, och samtidigt kommer Don Diego ut ur sitt hus. Och nu följer den stora scenen. Rodrigo uppenbarar sig ånyo, och inför sin skymfade, gamle fader samt inför Ximena, som från sitt fönster är vittne till allt, utmanar han Don Lozano, duellen börjar, Lozano faller, och förtvivlad störtar sig Ximena över faderns lik. Därmed slutar den av handling så mättade och på kraftiga konflikter så rika första jornadan.

I den andra uppträder Ximena inför konungen, i handen har hon en näsduk, fläckad med faderns blod, och nu begär hon hämnd på hans dråpare. Men även Don Diego infinner sig fläckad med Don Lozanos blod, ty med detta har han strukit sin kind för att på så sätt avtvå sin vanära, och han kommer att försvara sonens gärning. Nästa scen spelar i Ximenas kammare. Rodrigo erbjuder henne där sitt liv som försoningsoffer, men hon har ej kraft att stöta ned den man, som hon måste hata och dock älskar, och de skiljas, båda lika orubbliga, Ximena i sin plikt att av konungen fordra hans död, Rodrigo i sin övertygelse att hava handlat rätt.

Åter växlar scenen till en vild dalklyfta, där Don Diego oroligt väntar på sin son — rent poetiskt hör denna till de yppersta i dramat — och då denne slutligen kommer, får fadern tillfälle att tacka honom. Därpå utrustar han honom för ett tåg mot morerna. Efter en mellanliggande scen följer så ett stort slag mot de otrogna, i vilket Rodrigo segrar. Till sist infinner han sig vid hovet, där han till konungen överlämnar sina fångar. Men ehuru nu ett helt år förflutit sedan duellen, har Ximena ej glömt sin plikt. Klädd i sorgdräkt infinner

hon sig ånyo och fordrar hämnd. Men konungen kan ej straffa segraren, utan nöjer sig med att förvisa honom.

Åter förflyter ett år mellan den andra och tredje jornadan, och Rodrigo har ånyo kallats till hovet. Då Ximena nu för tredje gången uppträder med sitt krav, beslutar konungen att pröva henne, ty han känner nu de båda fiendernas kärlekshistoria. Ett bud medför en falsk underrättelse om Rodrigos död, Ximena sjunker avsvimmad till marken och förråder sig således. Men då hon fått veta bedrägeriet, återfår hon sin energi och lovar nu sin hand åt den ädling, som dödar Rodrigo. Därefter sker ett fullkomligt spanskt avbrott i handlingen, och scenen växlar till en skog i Galicien, där vi möta Rodrigo. En spetälsk ber om hjälp, men alla draga sig undan, utom Rodrigo, som vårdar honom såsom en broder. Så sker undret. Den spetälske tiggaren uppenbarar sig såsom den helige Lazarus själv, som efter att hava siat Rodrigos framtid, åter stiger till himlen. Nästa scen för oss åter till verkligheten. Mellan Aragonien och Kastilien pågår en strid om staden Calahorra, och denna skall avgöras genom en tvekamp. Aragonerna hava till sin kämpe utsatt den dittills oövervinnelige Don Martin, kastilianarne Rodrigo. Ximena infinner sig, klädd i festdräkt, vid hovet och låtsar där vara besluten att räcka sin hand åt Don Martin, på vars seger hon säger sig hoppas. Men så kommer ett bud, att en riddare från Aragonien med Rodrigos huvud närmar sig slottet, och nu brister Ximenas förtvivlan lös. Hos konungen bönfaller hon att få draga sig tillbaka till ett kloster och icke behöva äkta den man, som dräpt hennes älskade. Därmed är upplösningen given. Riddaren "med Rodrigos huvud" är Rodrigo själv, som begagnat denna krigslist, och nu följer bröllopet redan samma afton.

Det var detta så äkta spanska stycke, som Corneille sedan klädde i fransk dräkt. Att därvid många skönheter skulle gå förlorade, var naturligt, men det vittnar knappt om något historiskt sinne att estetiskt väga de bägge styckena mot varandra. Guillen de Castros Mocedades hade varit en lika stor orimlighet på en fransk 1600-talsscen som Corneilles Cid på en spansk. Att en romantisk smak skall föredraga Guillen de Castros färgrika drama, är klart, liksom ock att en fransman — med undantag för Victor Hugos tid —

skall giva priset åt Corneille. Men ett är i varje fall säkert: Las Mocedades del Cid hör till den spanska teaterns mest betydande och karaktäristiska stycken.

En annan överlägsen dramatiker bland Lopes samtida var dominikanermunken Gabriel Tellez, känd under författarnamnet Tirso de Molina. Liksom sin mästare Lope har även han skrivit ett försvar för det moderna spanska dramat. Men detta är vida mera käckt utmanande, reglerna förkastar han obetingat och finner dem onaturliga, sätter det spanska dramat över det antika och anser, att Seneca och Terentius stå vida tillbaka för "vår spanska Lope de Vega, Manzanares ära, Kastiliens Tullius, vårt folks Fenix". Vi, som äga hans komedier, behöva ej gå i skola hos några andra, och om än han själv i sina skrifter säger, att han blott av eftergivenhet för hopens smak brutit mot de gamles regler, så är detta endast ett uttryck för hans naturliga blygsamhet. Men vi, hans anhängare, vörda honom såsom den nyare komediens reformator.

Tirso var, såsom härav framgår, en hänförd beundrare av Lope och har även bildat sig efter honom. Han äger också mästarens rika fantasi, och liksom denne lägger han mera vikt på den spännande handlingen än på karaktärsteckningen. Ett fullkomligt bravurstycke i detta fall är Don Gil de las calzas verdes (Don Gil med gröna byxorna), där varje ny scen medför en överraskning och där man aldrig anar, "huru det skall gå". Att referera detta blixtrande glada lustspel, är nästan omöjligt, ty referatet skulle i så fall bliva i det närmaste så långt som stycket, så mättat på intriger och förvecklingar är det, och hans virtuositet visas kanske bäst därav, att man, först då man lagt stycket ifrån sig, märker, att det så spännande lustspelet knappt har en enda karaktär, utan att allt blott varit ett sprakande fyrverkeri. Men samme man, som skrivit denna fars — ty något annat är Don Gil knappast enligt vår terminologi — har också skrivit El Condenado por desconfiado (Fördömd medan han förtvivlat), där medeltidens hela föreställningsvärld ånyo träder oss till mötes med en sällspord intensitet. Hjälten är en from eremit, Paolo, som en gång drömmer, att han på den yttersta dagen skall bliva fördömd, och så börjar han att tvivla på Guds nåd. Djävulen tager då gestalt av en ängel och uppenbarar för honom, att han i Neapel skall finna en viss

Enrico, som enligt Guds rådslut skall hava samma öde som han. Paolo reser dit och väntar att finna en from man, men finner i stället en vild rucklare, hängiven åt alla laster. Och nu förtvivlar han. Eremiten blir rövare, och sedan skildrar dramat hans och Enricos alla upprörande ogärningar. Till sist blir Enrico gripen. Men trots alla sina brott har han — äkta spanskt — bibehållit tron på Guds nåd, avvisar djävulen, som mot priset av hans själ vill befria honom ur fängelset, dör på schavotten en ångrande syndares död, och därvid — så berättas det för Paolo — hörde man en himmelsk musik, två änglar med utbredda vingar svävade ned för att föra hans själ till himlen. — "Enrico? Den största usling, som naturen någonsin skapat!" — "Vad märkligt ligger väl däri, Paolo, då Gud är barmhärtigheten själv?" Men Paolo vill ändock icke tro, att det gives någon förlåtelse för brottslingar som han och Enrico, han dör och djävulen för hans själ till helvetet.

Denna frånstötande, bigotta medeltidslegend är här likväl framställd med en poetisk kraft, som trots världsåskådningen rycker läsaren med sig. Egendomligt nog är Tirso emellertid icke bekant för sina bästa stycken, utan för ett av sina avgjort sämsta, El Burlador de Sevilla y el combidado de piedra. (Hädaren i Sevilla och stengästen) — om detta stycke ens är av honom, vilket av både yttre och inre skäl är ganska tvivelaktigt. Intet spanskt drama torde likväl, tack vare Mozart och Molière, vara mera bekant, och vi måste därför en stund uppehålla oss vid det.

För det första kan då anmärkas, att någon "Don-Juan-saga", på vilken Tirso skulle hava byggt sitt drama, knappast funnits. Åtskilliga av namnen i dramat (Tenorio och Ulloa) äro väl historiska, själva huvudmotivet — om mördaren, som inbjuder den mördade till en fest — är visserligen en gammal, ganska vida spridd legend, och det är ju möjligt, att denna i Spanien knutits till en Don Juan de Tenorio, som levat på Pedro den grymmes tid, men alla övriga sägner om Don Juan äro alla senare än Tirsos drama, vars huvudsakliga innehåll han troligen själv uppfunnit. Ej heller har Tirso här — såsom man en tid fantiserade — i hjälten, Don Juan de Tenorio, velat förkroppsliga sinnlighetens egen bedårande makt. Syftet var vida enklare än så: att framställa en av denna tids rucklande, övermodiga unga ädlingar,

och så till vida är El Burlador ett uttryck för den antiaristokratiska strömning, som går igenom den spanska litteraturen. Don Juans förförelsemetoder äro ytterst enkla, och han har alls intet demoniskt lockande hos sig. Då stycket börjar, förför han hertiginnan Isabella, därigenom att han i nattens mörker utgiver sig för hennes älskare Don Ottavio. Därpå bedrar han en — för övrigt mycket mytologiskt bildad — fiskarflicka Tisbea genom det ej allt för ovanliga knepet att lova henne äktenskap. Numro tre är en dotter till den ädle kommendören Ulloa, Donna Anna, som under natten stämt ett möte med sin älskare, i vars ställe Don Juan infinner sig, och numro fyra är en ganska enfaldig bondflicka, som tjusas med löftet att bliva hans gemål. Synnerligen uppfinningsrik är Sevillas ärkeförförare således icke, och stycket skulle väl heller aldrig hava tilldragit sig någon uppmärksamhet, om ej det haft två verkligt gripande och kraftigt skrivna scener. På donna Annas nödrop störtar hennes far, kommendören av Ulloa, in, en strid uppstår och Don Juan dödar honom. Då rucklaren en natt någon tid därefter stannar inför den staty, som man upprest åt den mördade, vågar han i sitt övermodiga hån inbjuda den döde till en aftonmåltid — och "stengästen" kommer. Denna scen är onekligen ett spanskt glansnummer, där den hemska spökstämningen är förträffligt återgiven. Det klappar på dörren, och tjänarne, som gå att öppna, störta bleka av fasa tillbaka. Till sist måste Don Juan själv låta upp dörren, och in träder nu stengästen. Ett ögonblick bävar även Don Juan tillbaka, men det nästa är han åter sig själv, ty *mod* vill författaren dock ej frånkänna honom, och han bjuder gästen taga plats. Med en vink befaller spöket, att betjäningen skall avlägsna sig, och nu börjar en dialog mellan gengångaren och Don Juan: "Vad vill du, spöke, gyckelbild? Lider du i skärselden, vill du ha upprättelse. Dväljes du icke vid Guds tron? Skildes du hädan i synd?" På dessa frågor, vilka för ett spanskt auditorium betydde allt, svarar stengästen intet, men tager emellertid Don Juans hedersord på att uppfylla det löfte, som kommendören fordrar. "Som riddare håller jag mitt ord." — "Räck mig då din hand, frukta intet." — "Frukta? Varför? Vore du än själva helvetet, räckte jag den åt dig." Och så lovar han att kvällen därpå klockan tio komma till kommendörens gravkapell att

där intaga en aftonmåltid hos denne. Därpå tar stengästen farväl, Don Juan fattar ett ljus att lysa honom ut, men nu svarar gengångaren: "Behövs ej. Mig lyser Gud." — Det svar, på vilket publiken helt visst hela tiden väntat i andlös spänning, var därmed givet, och spöket försvinner.

Kanske ännu kraftigare än den scen, som skildrar festen i gravkapellet — ättika till vin och skorpioner till mat — och där den lugubra stämningen snarare förstärkes av Graciosos skämt. Till sist kommer här straffet. Spöket griper Don Juans hand, denne känner, huru helvetets eld bränner honom, och han störtar ned död.

Det var dessa scener, som buro upp dramat, och så spanska de än voro, slogo de dock mäktigt an även på utlandet — först naturligtvis i Italien, som under 1600-talet var ett halvt spanskt land. Tirsos stycke framkallade där åtminstone två efterbildningar, av Cigognini och av Giliberto, och av dessa gav det senare, av en italiensk trupp i Paris uppförda stycket uppslaget till två franska bearbetningar, av de Villièrs och Dorimond. Alla dessa stycken — samt möjligen ock El Burlador, som kan hava uppförts av en spansk trupp, som vid denna tid uppehöll sig i Paris — tyckas hava varit kända av Molière, som bearbetade dem i sin Le Festin de Pierre. Men det tacksamma ämnet togs upp även av andra, av Thomas Corneille — en broder till "den store" — av en engelsk dramatiker, Shadwell, av Goldoni m. fl. Mest populärt har det såsom bekant blivit genom Lorenzo da Pontes libretto till Mozarts ryktbara opera (1787), som alldeles utträngde Glucks med samma ämne, och själva typen, den store kvinnoförföraren, blev en av dem, som sedan under nyromantikens dagar mest slog an på de dåtida skalderna, Hoffman, Merimée m. fl. Även Kirkegaard och Tolstoj hava varit inne på den, men däremot står Byrons Don Juan knappt i något förhållande varken till typen eller till Tirsos stycke. Hans hjälte är snarare Cherubin än Don Juan.

Såsom den tredje betydande skalden bland dessa Lopes samtida framstår Juan Ruiz de Alarcon. I jämförelse med de andra dramatikerna skrev han jämförelsevis få stycken och tyckes i följd av sitt stridbara lynne ej hava varit uppskattad av vare sig sina kolleger eller av publiken. Om hans förhållande till den senare får man kanske den mest

åskådliga bilden genom den onekligen originella dedikationen till det första, 1628 tryckta bandet av hans Comedias: "Till Pöbeln! Jag vänder mig till dig, du vilda djur, ej till de bildade, ty det behöves ej, enär de tala bättre om mig än jag själv kunde göra. Här har du mina komedier! Behandla dem på ditt vanliga sätt, ej efter deras förtjänst. Utan rädsla och med förakt se de dig i synen. De ha överlevat dina visslingar och behöva ej sky dina nästen. Om de misshaga dig, skall det glädja mig, ty det är ett tecken på, att de äro goda. Skulle du däremot gilla dem, vore det ett bevis på deras uselhet. Men de pengar, som de kostat dig, skola trösta mig."

Även med Lope var han i tvist, och Lope drog sig ej för att anspela på hans kroppslyte — Alarcon var puckelryggig — men denne svarade med samma mynt. Icke dess mindre måste Alarcon betraktas såsom en av Lopes lärjungar, kanske den förnämste näst Calderon. Han äger mästarens mäktiga och rika inbillningskraft och dennes förmåga av starka affekter. Ett mästerstycke i detta avseende är dubbeldramat El Tejador de Segovia (Vävaren i Segovia), som i vissa fall inbjuder till en jämförelse med Schillers Die Räuber. Stycket börjar därmed, att ett par morer göra ett misslyckat attentat mot kung Alfonso, och de förlora därvid ett brev, av vilket framgår, att markis Suero Pelaez är förrädare och inblandad i sammansvärjningen. Brevet upphittas av guvernören i Madrid, Don Beltran Ramirez, som dock ej vill tro på möjligheten av en dylik nedrighet och omtalar saken för markisen själv. Denne finner sin existens hotad, och för att rädda sig angiver han Don Beltran såsom förrädare. Då man hos honom finner det kompromettérande brevet, vars utanskrift markisen bibehållit, tror man på beskyllningen och Don Beltran avrättas. Hans unge son, Don Fernando, som just återvänder från en seger över morerna, skall också häktas, men räddar sig in i en kyrka, som i följd härav belägras, en belägring, full av spännande äventyr, som erinra om Alexandre Dumas' fantasi. Till sist kommer dock Fernando undan, och man tror, att han är död, ty han har gräft upp ett lik ur graven, lagt det vid ingången till kyrkan och klätt det i de kläder, som han själv burit. Han gifter sig därefter med den ädla dam, som hjälpt honom, samt förkläder sig till vävare och följer

hovet till Segovia. Markisens son, den utsvävande greve Julian, som kastat sina blickar på den förmente vävarens hustru, får emellertid stryk av den äkta mannen och låter till hämnd kasta honom i fängelse tillsammans med åtskilliga banditer och tjuvar. Med dem planlägger Fernando nu ett allmänt rymningsförsök. Flykten företages från sjuksalen, dit man fört den till händer och fötter fängslade Fernando, som för att komma på sjukavdelningen själv tillfogat sig ett sår. Från salen skall man bana sig väg upp på taket och därifrån hissa sig ned till marken. Men Fernando lyckas icke att bända sönder de fasta handbojorna, och hammare vågar han icke använda, då bullret skulle varsko fångvaktarne. Men, utropar han, "två fingrar skola ej hindra hela kroppen att bli fri", och så *biter* han av bägge tummarna, rycker ut sina fjättrade händer och flyr — egendomligt nog utan att denna kraftscen verkar groteskt överdriven.

I bergen organiseras nu ett stort rövarband, till vars hövding Fernando utses, och vi möta redan i det spanska stycket samma ädla rövare med samma stränga disciplin som hos Schiller. Men äventyren äro rikare och mera växlande. De sluta därmed, att morerna anfalla Kastilien, konungens trupper under befäl av den förrädiske markisen bliva i grund slagna, men i det kritiska ögonblicket griper Fernando in med sitt rövarband, förvandlar nederlaget till seger och dräper styckets bov. Därpå ger han sig tillkänna, insättes i sin rang, hans och faderns oskuld erkännes, och alla de tappra rövarne få nåd.

Likheterna med Die Räuber äro således ganska stora. Men Schillers drama var en ynglings ljungande stridsskrift mot hela det officiella, hycklande samhället, och detta idéinnehåll är det bärande i stycket, under det att den handling, i vilken detta inlagts, mera är en bisak. Här är det alldeles tvärtom. Den på förvecklingar och överraskningar så rika handlingen à la Monte Christo är huvudsaken, och något egentligt idéinnehåll kan man knappast framkonstruera. Det hela är ett spännande äventyr, framställt med en ovanlig verve och fantasi, men heller intet mera.

Det stycke, för vilket Alarcon blivit mest bekant, La Verdad sospechosa (Den misstänkta sanningen) hör kanske icke till hans bästa, men har i varje fall en stor litteratur-

historisk betydelse. Hjälten, Don Garcia, en ung ädling, som från universitetet i Salamanca kommer hem till sin far i Madrid, har en mängd förträffliga egenskaper, men tyvärr också ett ohjälpligt fel — han har mycket svårt att tala sanning och han ljuger med en Peer Gynts överdådiga, nästan poetiskt skapande fantasi. Genom dessa lögner invecklar han sig emellertid i allt större och större svårigheter samt har dessutom oturen, att man tror honom ljuga, just när han talar sanning. Genast efter ankomsten till Madrid förälskar han sig i en ung dam, som han aldrig förut sett och vars namn han ej vet, ljuger för henne ihop en historia, fortsätter sedan med en annan för sin far, som vill gifta bort honom — just med den unga damen, men som Garcia tror med en annan, ty olyckligtvis har han, när han sökt få veta hennes namn, förväxlat detta med hennes väninnas. Han tror sig därför älska Lucretia, men är i verkligheten förtjust i Jacinta. För att undgå det föreslagna giftermålet sätter han då i fadern en romantisk historia, att han redan är gift i Salamanca, och fadern får därför återtaga sitt förslag. Slutet på alla förvecklingarna blir, att Garcia nödgas gifta sig med den dam, han uppger sig älska, d. v. s. Lucretia, och sens moralen är, att hade han talat sanning, hade Jacinta utan alla svårigheter blivit hans, under det att han nu får lögnarens välförtjänta straff.

Som det förefaller oss är detta ju ej vidare märkligt, men faktiskt är, att La Verdad sospechosa inleder en hel följd av komedier, som under en längre tid behärskat scenen i Europa, komedier, vilkas hjältar ha ett visst mer eller mindre löjligt eller klandervärt karaktärsdrag: pratsjuka, girighet, fåfänga, tankspriddhet o. s. v., och som vi skola se, är det just denna komedi, som behärskar 1700- och en god del av 1600-talets repertoar. I Spanien kallade man under den senare delen av 1600-talet dessa lustspel för comedias de figuron. Men de inledas av La Verdad sospechosa.

Någon direkt förebild för denna lustspelstyp är svårt att uppvisa. En svag likhet finnes ju visserligen med medeltidens sottie (II s. 331), men något historiskt samband existerar säkerligen icke. Snarare tänker man på den nyattiska komedien, som ju obestridligen rör sig med typer. Men undantager man några få stycken såsom Aulularia och Miles Glo-

riosus, där resp. girigheten och skrytsamheten framställas, äro de uppträdande här icke representanter för något speciellt komiskt lyte, och dylika typer finnas ej heller i Ariostos efterbildningar.

Dess egendomligare är det, att alldeles samma art av komedi utvecklas just i de två land, där dramat var minst påverkat av antiken, i Spanien och i England, och där utvecklas, utan att man i det ena landet tog något intryck från det andra. Ty endast några få år före Alarcon uppträdde Ben Jonsson, vars "humourous comedies" i det hela måste betecknas såsom engelska motsvarigheter till de spanska comedias de figuron. Och detta tyckes tyda på, att denna typkomedi var något, som så att säga låg i luften. Men sin kraftigaste utveckling fick den i Frankrike, och där just genom La Verdad sospechosa. Alarcons stycke bearbetades nämligen endast några få år efter författarens död av Corneille i Le Menteur, som därmed angav tonen för det följande franska lustspelet. Molière står väl i det hela oberoende av denna abstrakta karaktärsförteckning, reagerar snarare mot den, men efter hans tid blir den åter den förhärskande i lustspelet, såväl i England som i Frankrike, särskilt med Regnard, och även i Danmark med Holberg. T. o. m. i den svenska litteraturen finna vi en reflex av Alarcons stycke. Le Menteur bearbetades nämligen på engelska av Steele i The lying lover och detta stycke åter på svenska av Gyllenborg i En bättrad villhierna, som inleder frihetstidens lustspel.

CALDERON

Den egendomliga spanska kulturens högsta blomstringstid infaller under Filip IV:s regering (1621—1665), som inom målarkonsten var Velasques' och Murillos tidsålder, inom dramat Calderons. Konungen själv var en både för konsten och litteraturen intresserad furste. I sitt palats Buen Retiro lät han efter italienskt mönster inrätta en teater med täckt scen, praktfulla dekorationer och loger för hovets dignitärer, och författare som Calderon uppmuntrades med sinekurer, som satte dem i stånd att utan näringsbekymmer egna sig åt diktkonsten. I följd därav kunde de nu också mera

konstnärligt utarbeta sina stycken. Deras alstringskraft var väl fortfarande oerhörd, men antog dock ej så gigantiska proportioner som på Lopes tid, och trots det att han uppnådde 81 år, skrev Calderon ej mer än omkring 120 comedias och 80 autos, vilket ju vid sidan av Lope ej vill säga så mycket — vid pass två comedias och en auto om året under de sextio, som han var verksam, och därvid är dessutom att märka, att han egentligen blott var dramatiker, under det att Lope var lika produktiv på nästan alla områden. Men lika litet som Lope betraktade Calderon dessa dramer som egentlig litteratur. Han klagade väl över, att man bestal honom och tryckte andra stycken under hans namn, men själv utgav han icke någon upplaga av sina comedias, och blott av en tillfällighet kom han att strax före sin död nedskriva en förteckning på sina äkta dramer.

Don Pedro Calderon de la Barca föddes 1600 och tillhörde en adlig, om än ej vidare framstående eller förmögen släkt. Sin uppfostran fick han i en jesuitskola, vilket nog satt sina spår i hans världsåskådning, men den bana han valde var krigarens, och såsom sådan deltog han ock i några fälttåg. Därjämte slog han sig vid nyss fyllda tjugo år på författarskap — med en sådan framgång, att Lope redan då kunde designera honom till tronföljare. Efter dennes bortgång var han också Spaniens mest firade skald och synes t. o. m. hava stått konungen ganska nära. Kort efter det att han fyllt femtio år, togo emellertid de religiösa intressena överhand; han lät då prästviga sig, tänkte en tid på att övergiva teatern, men efter någon tvekan fortsatte han likväl sin poetiska verksamhet, ända till dess att döden, 1681, ryckte pennan ur hans hand.

Bakom dessa yttre data ligga måhända ingripande själskriser, ty Calderon var tydligen en vida djupare natur än Lope. Men om dessa brytningar veta vi intet, ty hans samtida hava om dem intet att förmäla. Av dem skildras han såsom en älskvärd och försynt, blygsam och välvillig gammal man, och någon sjudande kraftnatur var han av desamma att döma säkerligen icke. Men han var i hög grad poet, och för omkring hundra år sedan skattades han också såsom en av alla tiders störste. Det var under nyromantikens dagar, och den förtjusning, med vilken han då

hälsades, är lätt att förstå. Ty Calderon var ju mer än någon annan en skald enligt nyromantikens ideal: med en brännande medeltida religiositet, med en svärmisk vördnad för konungamakten, en rojalism, som t. o. m. övergick den heliga alliansens, och icke minst med ett översvallande rikt poetiskt språk, vars dragning åt gongorism ej stötte de nya skalderna, som själva hade en tendens i samma riktning. Sedan har en omvärdering börjat, och nu gå omdömena snarast i den riktningen, att det är Lope, som är Spaniens store dramatiker, ej Calderon.

Alla dylika jämförelser halta naturligtvis, när det gäller verkliga storheter, och de äro i varje fall ganska subjektiva. Men rent litteraturhistoriskt sett är Lope onekligen den store nydanaren. Det så egendomliga spanska dramat är hans skapelse, och i tekniken är Calderon blott hans lärjunge. Calderon ägde ej heller Lopes fenomenala uppfinningsrikedom, och forskningen har påvisat, att en stor mängd av hans stycken nästan närma sig plagiat; han har lånat uppslag och karaktärer, planer och någon gång hela scener från de äldre dramatikerna, ehuru han visserligen omdanat dem till något nytt. Förfaringssättet var då intet ovanligt — vi möta det hos Shakspere, Corneille och Molière — och det kan ej bedömas efter vår tids uppfattning, ty vi skola städse erinra oss, att dramerna då för tiden ej betraktades såsom litterär egendom, utan såsom ett commune bonum, som vem som helst ägde rätt att plundra.

Men Calderon hade knappt heller Lopes förmåga såsom karaktärsskildrare. Såsom nyss anmärkts, trängde väl Lope här aldrig på djupet, men hans dramer visa oss dock en stor rikedom på olikartade personligheter ur samhällets alla klasser, och särskilt för den kvinnliga psykologien hade Lope onekligen haft en fin blick. Denna rikedom sakna vi hos Calderon. Han stod alltid hovet nära, och för "folket" hade han ej samma hjärta som Lope. Men även de hidalgos och helgon, som han helst skildrar, äro vida mindre mänskliga än Lopes. Mer än hos föregångarne äro Calderons dramer byggda på en skarp konflikt, och de uppträdande bliva nästan abstrakta representanter för vissa idéer, som de företräda — Goethe anmärkte också, att Calderons karaktärer liksom tennsoldater alla voro stöpta i samma form. Den humor, som så ofta möter oss hos Lope, saknas hos

Calderon, och hans komiska figurer äro icke såsom hos Lope sammanarbetade med de patetiska. Man behöver blott läsa t. ex. El Magico prodigioso, där de av ett så glödande katolskt bigotteri burna scenerna mellan Cypriano och Justina kontrasteras mot några andra, klumpiga och råa, som ägnas åt de båda betjänternas förhållande till Justinas piga, vars älskare de i tur och ordning bliva, var och en varannan dag. Det verkligt folkliga kommer hos Calderon mycket sällan fram, och hans Gracioso är ofta en clown.

Men å andra sidan var Calderon onekligen en stor skald, som i vissa av sina stycken höjer sig till rymder, dit Lope aldrig nått. Hans språk, även om han stundom slår över i gongorism, kan dock utkristallisera sig i den mest sublima poesi, och både detta språk och hans planer äro omsorgsfullare och mera konstnärligt utarbetade än hos den store improvisatorn Lope. Men framför allt bestämmes Calderons plats i litteraturens historia därav, att han är den mest konsekventa representanten för den stora reaktion, som Loyola inlett. Mer än andra är han "inkvisitionens skald", den mest spanska av Spaniens alla författare, över det mesta han skrivit vilar det en hektisk glöd, liksom ett återsken från autodaféerna, och hos honom vänder, starkare än hos andra, den pånyttfödda medeltiden tillbaka. Men icke ens Calderon hade förmågan att fullt återkalla och väcka till liv en tid, som redan låg i graven. Hans bigotteri, så starkt det än är, är dock icke naivt såsom medeltidens, utan har något polemiskt, forcerat över sig, och detta är också historiskt förklarligt, ty mellan den kristna trons århundraden och Calderons egen tid låg dock renässansens upplysningstidevarv, och redan Calderon är därför i viss mån en nyromantiker. De medeltida ideal, för vilka han svärmar, voro i grunden aldrig den äkta medeltidens. Hans så dominerande hedersbegrepp stammar väl från riddarromanernas värld, men har här utbildats till en rent omänsklig hårdhet, till en spansk hovetikett, som aldrig var medeltidens, och vasallens plikt att lyda länsherren, som den verkliga medeltiden så hänsynslöst åsidosatte, har hos Calderon förvandlats till en ultrarojalism, som står på religionens gräns. Den absolutism, som samtidigt triumferar i Frankrike, når hos Calderon sin höjdpunkt. Och dock var Calderon innerst en vek natur, en drömmare, som hade mycket

litet gemensamt med de hederns och trons fanatiker, som hans dramer skildra, och han lyckas därför ej heller att giva dem verklighetens fasta former. Blott då, när han såsom i La Vida es sueno och El Principe constante får teckna inåtvända grubblare, har han funnit gestalter, som ligga för hans begåvning, och i dem hava vi ock att söka Calderons storhet såsom skald.

Liksom Lope försökte han sig i alla arter av drama. Som lustspelsförfattare var han högt berömd, och dessa stycken — såsom Antes que todo es mi dama (Min dam framför allt) — äro onekligen mycket roande. De förvecklingar, i vilka redan Lope var en mästare, ha hos Calderon vidare utvecklats med verklig virtuositet. Det hela verkar såsom ett grant kaleidoskop, glänsande och färgrikt, med ständigt växlande situationer och överraskningar, misstag och missförstånd. Men i grunden äro situationerna arrangerade, figurerna typer, och man märker, att författaren genom att blott skaka om glasbitarna kan få fram nästan hur många komedier som helst; någon verklig komik finner man sällan, och en dylik låg ej heller rätt för Calderons begåvning.

Mera kännetecknande för Calderon äro de tragiskt färgade stycken, som röra sig kring den kastilianska hederskänslans fordringar, och bland dem är onekligen El Medico de su honra (Sin heders läkare) ett bland de mest typiska. Don Gutierre är gift med Donna Mencia, som förut älskat infanten Don Enrique. Även Gutierre har förut haft en annan böjelse, Donna Leonora, men då hon — som det sedan visar sig utan skäl — fått en fläck på sitt rykte, hade hans heder tvingat honom att bryta, och så hade han gift sig med en annan. Emellertid närmar sig Enrique ånyo Mencia, men avvisas av henne, som är sin make obrottsligt trogen. Olyckligtvis får Gutierre reda på hans besök hos hustrun, hans misstankar stärkas, och han tror henne brottslig. Hans heder fordrar då hennes död, men också att hennes otrohet ej blir bekant, och han räddar nu sin "heder" på ett sätt, som förefaller oss såsom höjden av feg perfiditet. På Mencias skrivbord lämnar han en biljett: "Kärleken tillber dig, äran avskyr dig. Du har två timmar att leva. Du är kristen, rädda din själ. Livet kan du ej rädda." Därpå överfaller han på natten en fältskär, som han möter på

gatan, förbinder hans ögon, så att han ej skall upptäcka huset, dit han föres, och leder honom så till sitt hem, där Mencia vilar i en alkov. Bindeln tages nu från fältskärens ögon, och med dolken i hand tvingar Gutierre honom att låta åder på Mencia, så att hon förblöder. Detta — säger Gutierre medan mordet pågår — "är det säkraste sättet att för alltid dölja min vanära. Ty gift kan lätt upptäckas, och det är omöjligt att dölja ett sår. Då jag nu skall berätta om hennes död, kan jag säga, att ett plötsligt illamående gjort en åderlåtning nödvändig, och sedan kan förbandet hava gått upp." Men då fältskären utfört det hemska dådet och med ånyo förbundna ögon föres bort, märker han det hemlighetsfulla huset med sin nedblodade hand och redogör sedan för konungen för den tragedi, i vilken han spelat med. Så kommer upplösningen, som för oss är den mest överraskande. Konungen — Pedro den rättvise — som känner den verkliga anledningen, straffar icke mördaren, utan fordrar blott, att han nu skall äkta Donna Leonora, vars oskuld uppenbarats och vars heder Gutierre måste upprätta. Don Gutierre räcker henne då sin hand. Den är — säger han — "ännu fuktig av blod." — "Vad mera? Mig förskräcker icke detta." — "Men vet, att jag varit min heders läkare, och att jag än en gång kan utöva den konsten." — "Behöves det, skall du förstå att bota mig." — "På det villkoret, så tag då min hand."

En jämförelse ligger här nära till hands. Även Othello hade trott sig vara en bedragen äkta man, och även han hade dödat den förment brottsliga. Men huru olika har ej detta ämne behandlats i Spanien och i England! Hos Shakspere lägges huvudvikten på Othellos namnlösa själslidande. Åt sin "heder" ägnar han ej en tanke, utan allt rör sig om hans krossade kärlekslycka: att den kvinna, på vilken han så oryggligt trott, dock fallit. När han nödgas straffa henne, känner han ock, att hans eget liv därmed är till ända, och själv söker han upp den store befriaren: döden. Don Gutierre tänker blott på sig själv, för honom gäller det blott att konstatera själva faktum, Mencias otrohet, och sedan har han, utan all tvekan och utan allt själslidande, klart för sig, huru han bör handla: genom ett fegt lönnmord skaffar han sin hustru ur världen, på det att hon ej skall kasta någon skugga på hans så egendomligt uppfattade "heder", och

efter detta dåd känner han sig nästan stolt och glad över att hava fyllt en plikt. Det är samma känslolöshet, samma oförmåga att reflektera som hos Calderons kristna martyrer. I bägge fallen följa de blint ett fältrop, och deras triumf består i att utan en gnista av tvivel tillämpa en inlärd katekes. I ett annat liknande stycke, A segreto agravio segreta venganza (På hemlig förbrytelse hemlig hämnd) är det två dylika lönnmord, som förhärligas, i bägge fallen på oskyldige, och även här belönas mördaren för sin kastilianska hederskänsla.

Samma fanatism, ehuru inriktad åt ett annat håll, bär upp Calderons religiösa dramer, och ett bland de mest typiska av dessa är La Devocion de la cruz (Vördnaden för korset). Hjälten, Eusebio, är rövare och begår alla möjliga brott, men på bröstet har han ett födelsemärke i form av ett kors, och för korset hyser han också — som vi tycka — en fullkomligt vidskeplig vördnad. När ett kors kommer med i spelet, avstår han ögonblickligen från att fullfölja sina nedrigheter, och en gång skonar han en fången biskop, blott därför att denne skrivit en bok om korsets under. Så blir han dödad och avlider utan bikt. Men biskopen infinner sig, Eusebio uppstår från de döda, får bikta sig och dör så ånyo — salig. Hans syster, som rymt ur klostret och sällat sig till broderns och älskarens rövarband, skall just gripas och straffas, men omfamnar då korset, som står på Eusebios grav, och höjes med det upp till himlen.

Mycket bekant är ock Calderons drama El Magico prodigioso (Den mäktige besvärjaren), där han i viss mån behandlat en Faustsaga. Men utförandet visar, huru oändligt fjärran han stod både Marlowe och Goethe. Cypriano är en hednisk filosof, som forskar efter sanningen, och då han, dock utan att ana det, redan närmar sig kristendomen, uppenbarar sig Satan för att leda honom vilse. Då avgrundsfursten ej kan vederlägga honom, söker han förföra honom genom sinnlighetens lockelser, och Cypriano blir nu ursinnigt förälskad i en kristen jungfru, Justina, som Satan, ehuru förgäves, också vill förföra. Cypriano förskriver nu sin själ åt Satan för att få henne i sitt våld. Men över den fria viljan mäktar avgrundsfursten intet, och Cypriano famnar blott ett benrangel. Satan tvingas då att bekänna, att hon står under beskydd av de kristnes Gud, Cypriano

låter döpa sig, begär att få bli martyr och på avrättsplatsen mötas han och Justina för att med sitt blod besegla sin tro.

Liksom Faust förtäres ock Cypriano av en brännande törst efter sanning, men denna är redan klar och given, och så snart han fått höra om de kristnas gud, blir han en kristen fanatiker, som blott önskar bliva martyr. Kunskapstörsten avslöjar sig således som förstucken kristen dogmatism. Men ej heller erotiken är skildrad med någon glöd, och verklig poet blir Calderon, först då han med sin egendomliga mystik låter Satan i en bild skildra sitt uppror och sitt fall. Ty i denna översinnliga värld hade dock Calderons diktkonst sitt egentliga hem. Hit hör också hans kanske främsta dikt: El Principe constante (Den ståndaktige fursten). Trosfanatismen har här utlöst sig i en kristlig romantik, som visserligen närmar sig det övermänskliga, men som icke, såsom i de nyss refererade dramerna, sjunker ned till det omänskliga.

Portugiserna under anförande av konungens broder Don Fernando landa på Afrikas kust, vid första sammandrabbningen besegras morerna, och deras hövding, den tappre Muley, tillfångatages av Fernando. Men ridderligt högsinnad skänker han honom friheten. Strax därefter börjar ett nytt slag, de kristne duka under, Fernando och hans bror Enrique bliva fångar, och Enrique skickas tillbaka till Portugal med underrättelse, att Fernandos frihet blott kan köpas därmed, att staden Ceuta, som de kristne erövrat, återställes till sultanen. Under tiden behandlas Fernando med all ridderlig uppmärksamhet, och konflikten synes kunna lösas i godo. Enrique kommer tillbaka och meddelar, att konungen, som av sorg över nederlaget avlidit, i sitt testamente förklarat, att Ceuta skulle uppgivas. Men så framträder Don Fernando. Dessa ord, säger han, äro ej värdiga infanten. Denna stad, som kostat konungens eget blod, då han först av alla planterade det portugisiska standaret på dess murar, får ej uppgivas. Dock — äran betyder mindre. Men att en stad, som nu bekänner katolikens sanne Gud, skulle överlämnas till de otrogna, dess kyrkor förvandlas till moskéer — det vore en skändlighet utan like.

— — — — —. Alla späda
Barn, som födas kristna där,
Vore det väl rätt att låta
Dem bland morerna få lära

Bruk och seder, som förledde
Dem att följa deras gudstjänst,
Rätt, att många tusen liv
Skulle dö i usel träldom,
För att rädda blott ett enda,
Vilket är av ringa värde?
Vem är jag? En människa?
Gör väl titeln av infant
Mig till mera; väl! då är jag
Blott en fånge. Börd och adel
Komma ej en slav till godo.
Är jag ej infant, vem bjuder
Att en slav sitt liv skall köpa
För ett pris så oerhört?

Och så sliter han det förödmjukande dokumentet i stycken! Därmed börjar det egentliga skådespelet. För att kuva Fernandos trots berövar sultanen honom bördens alla företräden, han tvingas att förrätta de lägsta trälsysslor, sjunker allt djupare och djupare, och till sist möta vi honom såsom en eländig, sjuk tiggare, betäckt av vämjeliga sår, en stackars usling, vilken förlorat all ridderlig stolthet och vid vägkanten, där han ligger, bettlar om en beta bröd att stilla sin hunger:

Åt en stackars usling giv
Någon allmosa till föda.
Se! Jag är dock mänskligt liv,
Och min hungers kval, som glöda,
Äro nära mig att döda.
Människor, jag er besvär!
Vilddjuren ju sig förbarma
Över vilddjur.

T. o. m. sultanen ömkar sig över denna förnedring. Är det stolthet eller ödmjukhet — frågar han — som gör dig så tålig? Och nu höjer sig tiggaren med ens till en hjälte, om än av annat slag än förut:

Jag vet,
Att som slav min herre vörda,
Och då nu jag är din slav
Och jag står inför min herre,
Har jag något att dig säga.
Hör mig då, o herre konung!
Konung, sade jag, och fast du

Tillhör annan tro, så är dock
Kungarnas gudomlighet
Så fullkomlig, hög och mäktig,
Att barmhärtighet den avlar.
— — — — — — — — — —
Väl jag vet, att dö jag måste
Av den sjukdom, som förvirrar
Sinnena och genomströmmar
Matt och iskall mina lemmar.
Och jag vet, att jag till döden
Slagen är, och ej min tunga
Yttra kan ett ljud, som icke
Likt en spetsig dolk mig stinger.
Jag ju vet, att jag är dödlig,
Och att ingen stund är säker.
Därför gav ju ock förnuftet
Samma form och samma skapnad
Åt en kista och en vagga
— — — — — Giv mig döden,
Så att himlen må bevilja
Mig min önskan att få dö
För min tro; ty fast du kanske
Tror, att detta är förtvivlan,
Därför att mig livet plågar,
Är det blott begär att giva
Livet i rättmätig strid
För min tro och så få offra
Både liv och själ åt Gud.

Så skiljes martyren hädan — ståndaktig intill döden i sin tro. Men därefter följer apoteosen. De kristne rycka an på nytt. Framför dem synes en vitklädd gestalt med en fackla i sin hand: det är den förklarade Fernando, som efter döden för sina landsmän till seger, och med utlämnandet av hans lik slutar den spanska motreformationens kanske mest poesifylda dikt.

Den symbolism, som ligger bakom, är rik och mångtydig, men att ingå på denna förbjudes av utrymmet. Förebilden för Fernandos martyrium är Kristi förnedring, ty ju djupare Calderons hjälte sjunker, dess mera höjer han sig i verklig själsadel, och just den ridderlighet, han synes förlora, omstrålar honom allt starkare, ju mera dess yttre glans förbleknar. Även här kunna vi jämföra detta stycke med en äkta medeltidslegend, med S. Alexis (II. s. 56). Också denne sjunker ned till en tiggare, usel och föraktad. Men det, som här förhärligas, är blott den frivilliga askesen. Ty Alexis

vill ingenting med sitt tiggarliv, som han själv valt, han är en fornkristen självplågare för lidandets egen skull, under det att Fernando dock fyller en *plikt*, som även protestanten måste erkänna. Och därtill kommer en ridderlig romantik, som mera är renässansens än den verkliga medeltidens. Muley vill rädda Fernando och hjälpa honom att fly, men sultanen, som misstänker detta, sätter Muley till fångens särskilde vaktare, och nu är det Fernando, som vägrar att mottaga morens ädelmodiga anbud, genom vilket denne skulle svika sin plikt mot sin konung:

Vänskap, kärlek, båda två,
Komma blott i andra rummet
Efter riddartro och ära.
Intet står i bredd med kungen.
Han är blott sin egen like.
Därför ger jag dig det rådet:
Tjäna honom du, ej mig!
Såsom vän skall jag din fånge
Själv bevaka lika troget,
Att din ära ej må kränkas.
Och om ock en ann' mig bjöde
Friheten, jag skulle icke
Ta emot den, att din ära
Måtte genom mig bevaras.

Även detta är ju fanatism, och Fernando är obestridligen liksom alla Calderons hjältar en fanatiker, som aldrig tvekar, men som likväl har något av Calderons eget veka lynne, han är en poet, som — visserligen blott inom en viss sfär — reflekterar över tillvarons mysterium, och de skönaste partierna i dikten äro de, som äro färgade av skaldens grubbel över människolivet.

Samma poesifyllda mystik möter oss även i Calderons andra stora drama, La Vida es sueno (Livet en dröm). Innehållet är lånat från en uråldrig folksaga, som skymtar fram redan i det Gamla Testamentet: om den övermodige och grymme fursten, som straffas genom att förvandlas till en tiggare eller ett djur och under denna förnedring får en ädlare syn på livet. Här är det en konungason, som av ödet syntes förutbestämd att bliva till olycka och som därför av fadern inspärrats i ett torn, där han utvecklats nästan till ett vilt djur. Så tages han en dag ut på prov och behandlas såsom konung, men lägger då hela sin obändiga,

av lidelser behärskade natur i dagen. Åter spärras han in i sitt torn, och man inbillar honom, att hans korta dag såsom konung endast varit en dröm. Men genom ett folkuppror blir han åter fri och ånyo konung, och nu vet han icke, om han är vaken eller drömmer. Det hela synes honom så overkligt och så fjärran. Men den hastiga omkastningen har gjort honom till en annan man. Hela livet är ju blott en enda dröm — varför då sträva efter drömmens fantomer, ära, njutning, makt:

Är det en dröm, så är det tomhet.
Vilken vill för världens tomhet
Himlens salighet förlora?
Dröm är en försvunnen lycka.
Vem har hjälteära skördat,
Som ej säger sig vid minnet
Av sin levnads alla bragder:
"Utan tvivel har jag drömt,
Vad jag sett!" Om jag min villa
Sådan funnit, om jag vet,
Att all vällust är en flamma,
Vilken första vind, som blåser,
Släcker till en falnad aska,
Må det eviga jag söka,
Ära, som evärdligt lever,
Varest lyckan icke slumrar,
Kronan icke är en drömbild.

Det är motreformationens skäraste mystik, som här kommer fram, den katolska motsvarigheten till Prosperos ord i Stormen:

Av samma tyg, som drömmar göras av,
Vi äro gjorda, och vårt korta liv
Omfamnas av en sömn.

Calderons mystik kommer naturligtvis särskilt fram i hans autos sacramentales, som ju skulle förhärliga kristendomens största mysterium: brödets och vinets förvandling till Kristi lekamen och blod, och denna mystik förenar sig här med en fantasi, som är både så djupt poetisk och på samma gång så grotesk, att endast en spanjor kunnat skapa en dylik värld. I El Pintor de su deshonra framställes Gud såsom en konstnär, vilken målar sin egen bild. På den sjunde dagen får denna liv: det första människoparet, som träder fram i Edens lustgård, omgivet av Nåden, Visheten,

Oskulden och den Fria Viljan. Men förförda av Lucifer falla de, och den store konstnären har således blivit, vad Lucifer hoppats, "el pintor de su deshonra" (sin vanäras målare). Han vill då förinta det brottbelastade människosläktet, syndafloden kommer, men i sista stund förbarmar han sig och kastar ut en bjälke i den stora floden, förebilden av det kors, som skall frälsa den fallna, "ty det är skillnaden mellan människans ära och Guds, att den ena dödar, då han hämnas, under det att den andra förlåter". Människosläktet räddas, korset uppreses av Kärleken, konstnären befriar den fångne, och man ser en källa med sju strålar (Kristi sju sår). Nåden, Visheten och Oskulden ropa till den befriade: "Kom tillbaka i våra armar. Vi vänta dig vid denna källa!" Men Syndaskulden väser: "Om än arvsynden kan utplånas i detta bad, så skall jag dock kunna få dig fast." Men målaren svarar: "Också däremot finnes ett medel. Se sakramentet, mysteriernas mysterium, undrens under". Och så störta Lucifer och Syndaskulden ned i vanmakt, under det att Människonaturen sjunker ned i bön inför det allra heligaste.

Det var denna världsåskådning, vida mera än den äkta medeltidens, som vid 1700-talets slut levde upp i nyromantiken.

CALDERONS SAMTIDA

Samtidigt med Calderon verkade en stor mängd andra framstående dramatiska författare, och först efter Filip IV:s död 1665 visar sig någon avmattning i den oerhörda produktionen. Att här skildra dem alla skulle leda till för stor vidlyftighet, och det torde vara nog att ägna några ord åt de två mest betydande: Francisco de Rojas Zorilla och Augustin Moreto.

Den förre kännetecknas såsom en ganska ojämn författare. Men i varje fall har han åstadkommit ett mästerverk, som fortfarande hör till den spanska teaterns mest populära stycken, Don Garcia del Castanar eller Del Rey abajo ninguno. Detta skådespel är icke blott i hög grad dramatiskt, med överraskande, spännande scener, utan skiljer sig ock på ett ganska karaktäristiskt sätt från övriga spanska dramer, i vilka hedersbegreppet utgör huvudmotivet. Med sin maka,

donna Blanca, lever Don Garcia del Castanar på en egendom fjärran från hovet. Men konungen, som önskar lära känna honom, beger sig en gång dit, ehuru utan att yppa sin rang. Garcia har emellertid blivit hemligen underrättad om, vem hans gäst i verkligheten är, likaså att konungen kan skiljas från hovmännen därpå, att han bär ett rött ordensband. Av en tillfällighet har dock konungen ej anlagt detta, men däremot bäres det röda bandet av en hovman, Don Mendo, som nyss mottagit denna orden. På denna förväxling är dramat sedan byggt. Garcia talar med konungen utan att känna honom, och samtidigt kastar Don Mendo sina blickar på donna Blanca samt blir häftigt intagen av hennes skönhet. Sedan därpå det kungliga följet avlägsnat sig, återvänder Don Mendo en följande natt, då han tror Garcia vara bortrest, till dennes gods och stiger genom fönstret in i huset, där han emellertid råkar Don Garcia. Denne vill först skjuta ned honom, men då han får syn på det röda ordensbandet, låter han vapnet sjunka — sin konung kan han ej döda! Och Don Mendo får fly, dock på samma väg, som han kommit: genom fönstret. Men även han är utsatt för en villfarelse; han känner ej Garcias misstag och tror, att det blott är hans höga rang, som ingivit den bondaktiga lantjunkaren denna respekt.

Garcia står nu alldeles inför samma plikt som så många andra av det spanska dramats hjältar. Men i olikhet med dessa reflekterar han. Han älskar sin hustru, vet, att hon är oskyldig, men han vet också, att konungen är mäktig och att han själv måste draga ut i kriget och lämna henne såsom ett värnlöst offer åt den kungliga lystnaden. Är det icke då hans plikt att rädda hennes ära och döda henne? Efter en våldsam själsstrid beslutar han sig för att taga både sitt och hennes liv, men då han kommer in i sängkammaren och skall döda den kvinna, vid vilken han med hela sin själ hänger fast, sviker honom krafterna, och gripen av sinnesrörelse störtar han avsvimmad ned framför Blanca, som härigenom får tillfälle att fly. Den sista scenen utspelas inför hovet. Don Garcia kommer in och bugar sig då för Don Mendo, som han fortfarande tror vara konungen, men denne visar med en rörelse hän på den verklige. Och nu förstår Garcia allt, lägger handen på Don Mendos skuldra och ber om ett samtal med honom i det yttre rummet.

Båda avlägsna sig, man hör ett rop, och Don Garcia träder åter in med en blodig dolk i handen. — "del rey abajo ninguno" (under min konung — ingen!). Endast konungen kan strafflöst fläcka hans ära, men ingen *under* denne.

Det starkare psykologiska intresse, som kommer fram i detta stycke, återfinnes ock hos Augustin Moreto. Han saknade tydligen de äldres uppfinningsrikedom, och de flesta av hans stycken lära vara till väsentliga delar lånade från särskilt Lope, men å den andra sidan har han på ett talangfullt sätt begagnat sig av uppslagen, och få torde äga hans förmåga av effektfulla dramatiska scener — så i El valiente justiciero, där han visserligen plagierat två av Lopes stycken, men där han likväl åstadkommit ett drama av gripande kraft och där han skildrar, huru konungen med sitt majestät fullkomligt förkrossar en övermodig ricohombre. Sin styrka hade han likväl i lustspelet. Ett bland hans mest bekanta är en comedia de figuron: El lindo Don Diego (Den söte Don Diego), där han efter ett uppslag av Guillen de Castro — El Narciso en su opinion — skildrar en sprätt, vars narraktighet slutligen blir straffad. Typen är den samma, som vi sedan möta i Holbergs Jean de France och Gyllenborgs Svenska sprätthöken, och omöjligt är icke, att de nordiska styckena stå i ett indirekt beroende av det spanska. Högst i psykologiskt avseende torde dock hans El Desden con el desden (Förakt mot förakt) stå — ett stycke, som fortfarande ganska ofta går över scenen. Uppslaget har han även här fått från några stycken av Lope, men han har utfört dem med en sällspord grace och kvickhet. Tre friare anmäla sig hos den stolta, hånfulla prinsessan Diana. Två av dem bedyra sin kärlek för den otillgängliga sköna, men den tredje, Don Carlos, beslutar på sin sluge betjänts inrådan att tillämpa en annan taktik: han döljer sin kärlek, förklarar, att *han* aldrig kan älska och bemöter den stolta med en sårande likgiltighet, som allt mera retar henne, och nu börjar dem emellan en kamp, som på sitt sätt också är spännande. Med uppbjudande av hela sitt koketteri söker hon att tvinga sin motståndare på knä, under det att han, icke alltid med framgång, döljer sina känslor under en mask av kallsinnighet. Men under denna strid övergår Dianas allt mer energiska koketteri till verklig kärlek, och till sist måste fästningen kapitulera. Det är, som man ser, ett lik-

nande motiv som det, vilket Shakspere begagnar i Mycket väsen för ingenting, och behandlat med nästan samma esprit.

Dessa älskvärda och fina karaktärsstycken peka onekligen hän i en annan riktning än den, i vilken det spanska dramat hittills utvecklat sig. Men denna nya face skulle aldrig komma. Med 1600-talets slut var den så överväldigande rika spanska diktkonstens livskraft uttömd. Den hade så att säga spirat på vulkanens mark. Trots den yttre glansen var Filip IV:s Spanien ett underminerat samhälle, och under den följande förmyndarregeringen samt på Karl II:s tid började redan förfallet att naket grina fram. Statsfinanserna voro i fullkomlig oordning, skatterna blevo så tryckande, att landet genom emigration hotades med avfolkning. Och slutligen kom det sista slaget: det stora successionskriget, efter vilket en ny ätt, bourbonerna, med Filip V besteg Ferdinands och Isabellas tron. Det spanska folkets kraft var därmed uttömd. Reaktionen hade segrat, och framåtskridandets ande var lamslagen.

Redan under Filip IV hade den så olikartade franska klassiciteten börjat tränga in, och med bourbonerna tilltog detta franska inflytande i styrka, ehuru den spanska fantasien hade mycket svårt att gå under oket. Men denna nya litteratur med dess brytningar mellan spanskt och franskt har endast betydelse för den spanska litteraturens egen historia.

1600-talets, av vilken jag nyss sökt giva en bild, är däremot i eminent mening en världslitteratur, som behärskat hela Europa. I Italien blev den, nästan samtidigt med i hemlandet, den härskande; i Frankrike tjänstgjorde den under hela århundradet ända in på det nästa, såsom en gruva, ur vilken både dramatiker såsom Corneille, Molière, Rotrou m. fl. och romanförfattare såsom Scarron och Le Sage bröto sina stoff, och även i England och Tyskland möta vi talrika spanska motiv. För 1700-talet betyder väl Spanien mindre, ehuru den från Spanien stammande picareska romanen då får sin egentliga utveckling. Men med nyromantiken träder Calderon åter i förgrunden. Icke blott att hans världsåskådning vänder tillbaka, men hela nyromantiken får nu, särskilt i Frankrike med Victor Hugo, en fullkomligt spansk karaktär med spanska ämnen, spanska effekter och spanskt åskådningssätt.

FRANKRIKES LITTERATUR

I N L E D N I N G

Från Italien spred sig senrenässansen tidigast till Frankrike, och där kan man nästan på året datera dess början. Kort efter Frans I:s död (1547) utvecklade sig här motsatsen mellan protestanter och katoliker till öppet krig, och detta fortsattes under olika former nästan ända till Henrik IV:s död 1610. Men alldeles samtidigt (1549) framträder en ny litterär skola, den Ronsardska, med ett fast utformat program — i det hela detsamma, som Trissino redan framlagt — och denna skola blir i sina sista utelöpare den ledande ända fram till Malherbe och Corneille, t. o. m. ända fram till omkring 1660, då klassiciteten med Molière, Racine och Boileau fullständigt segrar över den barock, som följt i den Ronsardska skolans spår. Den franska senrenässansens avslutning är således ej lätt att på året bestämma. Vid skildringen av Italiens, Spaniens, Englands och Tysklands litteratur har jag väl ansett lämpligast att föra barocken till senrenässansen, då barocken ju är en ren utveckling ur denna. Så är visserligen också fallet i Frankrike. Men enär klassiciteten där uppstår och i viss mån får sin form just genom kampen mot barocken, har det, vad den franska litteraturen beträffar, synts mig nödvändigt att börja den nya perioden med de första uppslagen till den klassiska smaken d. v. s. med den för övrigt relativt obetydlige Malherbe. Tiden mellan Malherbe och Racine är strängt taget blott en övergångsperiod, då klassicitet och barock kämpa mot varandra, och barocken, den "pretiösa" stilen, är fullt livskraftig ännu på 1660-talet. Barockens början, till klassicitetens första ansatser, har jag därför skildrat tillsammans med senrenässansens litteratur, dess slut med klassicitetens.

Men även den egentliga franska senrenässansen — 1500-talets sista hälft och början av det nya århundradet — var en ytterst uppslagsrik period, och vi övergå nu till dessa litterärt livaktiga årtionden.

Under Frans I:s tid hade protestantismen vunnit en mycket stor utbredning i Frankrike. Förberedelser funnos redan hos 1400-talets frisinnade franska teologer, som ofta lett kyrkomötenas antipåvliga politik, och redan före Luther hade, såsom vi erinra oss, flera franska humanister uppträtt, vilka kunna betraktas såsom reformationens förelöpare. Genom Calvins Institutio religionis christianæ (1536) fingo dessa franska protestanter ett banér, kring vilket de kunde samla sig, och rörelsen tog nu allt starkare och starkare fart, särskilt i Sydfrankrike, där calvinisterna i Margareta av Navarra funno en varmhjärtad och modig beskyddarinna. Frans I, denna religiöst indifferente renässansfurste, som uteslutande såg den nya rörelsen ur politisk synpunkt, var visserligen ingen vän av denna, och under den senare delen av hans regering blevo våldsåtgärderna mot kättarne allt strängare och talrikare, men något systematiskt utrotningskrig hade ännu ej börjat, och kättarpartiet var vid hans död mäktigare än förut. Under hans son Henrik II (1547—1559) utvecklade sig emellertid den franske konungens politik allt mer och mer i katolsk reaktionär riktning, och motsatserna mellan de bägge lägren skärptes med varje år. I spetsen för calvinisterna stodo nu Antoine de Bourbon, konung av Navarra, och dennes vida mera betydande broder, den tappre Louis de Condé, i spetsen för katolikerna de bägge bröderna François de Guise och kardinalen av Lothringen, vilka efter Henrik II:s död blevo Frankrikes verkliga regenter. I januari 1562 sammanträdde kyrkomötet i Trento ånyo, och på detta segrade nu den katolska reaktionen utefter hela linjen. Redan i slutet av samma år utbröt det första religionskriget i Frankrike, som sedermera med korta avbrott fortgick ända till 1598, då den siste av ligans hövdingar underkastade sig Henrik IV, men ännu konungens mord 1610 kan anses såsom en reflex av den uppjagade fanatism, som hugenottkrigen skapat.

Dessa krig fördes väl med en oerhörd barbarisk grymhet, som tyckes tillhöra de romanska folken, när deras lidelser råkat i svallning. Men tack vare denna kamp fick reaktionen i Frankrike dock i viss mån en annan färg än i Tyskland. Där hade de teologiska fejderna till större delen utkämpats med bläck och penna, och protestantismen hade där blivit lärd, dogmatisk och torr. I Frankrike sökte man däremot

att avgöra frågan med svärdet och musköten, och den franska calvinismen fick därför över sig ett drag av romantik, av vapenklang och äventyr, som alldeles saknas i Tyskland. Denna tids lutheran tänker man sig helst såsom en rätttrogen teologie professor, den franske hugenotten däremot såsom en käck ung kavaljer, vars liv förflyter icke blott under djärva vapenskiften med ligisterna, utan ock under lika spännande kärleksäventyr och under muntra dryckeslag. Men lika starkt skiljer hugenotten sig från den engelske puritanen. Denne är framför allt borgare, han är strängt moralisk och har icke så litet av en profet. Hugenotten däremot är ädling, med moralen tar han det icke så strängt, och de profetiska predikningarna överlåter han gärna åt de calvinistiska prästerna. En typ för detta släkte hava vi i Agrippa d'Aubigné. Men även katolicismen i Frankrike skiljer sig från den spanska. Den har intet av denna brännande, lidelsefulla tro, som vi möta hos Calderon. Den är partifanatism, hat mot calvinisterna, men liksom i Chanson de geste är religionen egentligen blott ett stridsrop. Den verkliga reaktionen blev därför i Frankrike aldrig så stark som i Spanien och Tyskland, och ehuru både calvinister och katoliker gent emot varandra voro oförsonliga, funnos frisinnade män inom bägge lägren, och detta frisinne kunde man ock tolerera, blott det ej berörde partimotsatsen.

Tidens skaplynne bestämmes till en stor del av denna religiösa strömning, men icke uteslutande, i varje fall ej så uteslutande som i Tyskland. Ty vid sidan av denna löper ock en rent litterär. Den italienska humanismen hade, såsom vi minnas, under Frans I nått fram till Frankrike, och den fortlevde där med ett helt annat liv än i Tyskland, dels såsom vetenskaplig klassisk filologi — hos Budæus och hans efterföljare —, men också såsom verklig humanitet, och redan med Rabelais övergick humanismen här också till naturvetenskaplig forskning. Även inom undervisningen fick den franska humanismen genom Ramus en prägel av kultur, som den tyska skolhumanismen efter reformationen alldeles förlorade, och jesuiterna, som ledde motreformationen, voro inga torra skolfuxar, som blott intresserade sig för de grammatiska reglerna, utan verkligt bildade humanister. I Frankrike blev således icke, trots all partifanatism, bekännelsefrågan allt, och de religiösa intressena voro icke nog starka

att alldeles förkväva fransmännens naturliga skepsis. I Montaigne hava vi redan mött denne älskvärde, halft leende, halft melankoliske tvivlare, som till sin naturell är så äkta fransk, en landsman såväl till Fontenelle och Voltaire som till fableauernas och rävsagornas okände författare.

Under Frans I hade också hela livet i Frankrike börjat antaga en annan karaktär. Icke blott att man stiftat bekantskap med italiensk diktning och italiensk konst; hela livet fick över sig ett drag av italiensk högrenässans. Sällskapsskicket antog en allt större förfining för att till sist, mot den franska senrenässansens slut, slå över i pretiös förkonstling, och även den italienska renässansmoralen avsatte djupa spår i denna tids historia — gift och lönnmord bli nu lika vanliga i Frankrike som i Italien, och trognare lärjungar hade Machiavelli knappt funnit i sitt eget hemland.

Allt var således förberett för den litterära revolution, som skedde 1549, då den franska humanismen slog om eller rättare sagt utvecklade sig till fransk senrenässans.

DEN NYA ESTETIKEN

PLEJADENS PROGRAM

På väg till Paris råkade två unge män 1548 händelsevis samman på ett värdshus. Den ene av dem, Joachim du Bellay, kom från universitetet i Poitiers, där han läst juridik, den andre, Pierre de Ronsard, begav sig tillbaka till Paris, där han idkat sina studier. Under samtalets lopp funno de snart, att de voro meningsfränder, de fortsatte sin väg tillsammans, blevo vänner, och resultatet av deras vittra meningsbyten blev den stridsskrift, som i början av året därpå utgavs i du Bellays namn, men som säkerligen, åtminstone vad idéinnehållet beträffar, kan betraktas såsom ett samfällt arbete: Deffence et Illustration de la langue française (1549).

Båda voro ädlingar och tillhörde förnäma familjer. Du Bellay var brorson till Rabelais' beskyddare, kardinal du Bellay, men var själv fattig och hade haft en ganska hård ungdom. Då han gjorde Ronsards bekantskap, var han tjugotre år, ett år yngre än denne. I Poitiers hade han väl utbildat sig till jurist med tanke på att sedan bliva ämbetsman, men vid sidan av denna examensläsning hade han tydligen också studerat den grekiska litteraturen, och det var detta, som förde honom och Ronsard samman.

Ronsard hade haft en lyckligare, men även mera växlingsrik ungdom. Också han tillhörde en förnäm familj, även om dennas anor icke voro så lysande, som ättlingarna trodde. Då han blott var nio år gammal, skickades han till Collège de Navarre i Paris för att där studera, men då detta ej roade den unge herrn, togs han därifrån och fick, blott elva år gammal, börja såsom hovman, först såsom page hos kronprinsen, sedan hos andra höga herrar, följa dem på deras resor och deltaga i deras umgängesliv. Vid blott aderton års ålder hade han således fått se ganska mycket av världen, ehuru han egentligen aldrig var någon observator. Någon litterär bildning hade han ej förskaffat sig, han hade

lärt sig litet engelska och litet italienska, men icke mera än som behövdes för en verserad hovman. Så blev han anställd hos den lärde diplomaten Lazare de Baïf, en intresserad humanist och själv litet poet, och denna bekantskap tyckes hava riktat hans uppmärksamhet på de litterära frågorna. Kort därefter drabbades han av en olycka: han blev tämligen döv och fann nu, att hovmannens levnadsbana ej längre lämpade sig för honom. Av sin far fick han då, 1543, tillstånd att ånyo börja att studera, och nu kastade han sig med en oerhörd viljekraft på klassiska studier. Hans lärare blev humanisten Jean Daurat, chef för Collège Coqueret och mentor för Lazare de Baïfs son Antoine, som blev den äldre Ronsards vän och senare meningsfrände. 1548 kom du Bellay till, och till kotteriet sällade sig ytterligare Etienne Jodelle, Rémi Belleau och Pontus de Thyard. Med Daurat voro de således sju. Först kallade de sig la Brigade, men ha sedan blivit mest bekanta genom det från den alexandrinska litteraturhistorien lånade namnet la Pléiade. Det var såsom plejadens program, som Deffence et Illustration 1549 utgavs.

Denna ungdomliga stridsskrift, som fått en så stor betydelse för senrenässansen norr om Alperna och indirekt går igen även i den Stiernhielmska skolans estetiska teorier, är emellertid ingalunda originell. Idéerna äro i stort sett desamma, som uttalats redan av Trissino och hans efterföljare, och särskilt har du Bellay lånat mycket från två av Sperone Speronis dialoger. Dessa, tio till antalet, utgåvos 1542 samt upplevde genast en mängd nya upplagor. Särskilt har du Bellay begagnat den sjunde dialogen, Dialogo delle lingue, ur vilken han översatt stora partier. Men trots detta beroende kan man dock ej frånkänna den franska skalden den originalitet, som ligger i den levande känslan för sanningen av de idéer, som han nu förkunnade.

Såsom redan titeln angiver, sönderfaller skriften i två olika, ej vidare skarpt isärhållna delar: i ett försvar för det franska språket och i en fransk poetik. Försvaret riktar sig *mot* humanismen och söker att visa upp, att det franska språket lika väl som latinet lämpar sig för diktkonsten och vetenskapen, t. o. m. numera bättre än latinet. Det är sant, säger du Bellay, att franskan är ett fattigt språk, men språken äro inga naturprodukter, så att somliga födas

sunda och starka, andra bräckliga, utan de äro alster av ett folks intelligens, och det är folket, som präglar det med sitt nationallynne. Ett barbariskt och outvecklat språk kan således av därför dugliga individer göras rikt och böjligt. Så skedde med latinet, som före Augusti tid ännu var ett språk för bönder, men som genom de stora romerska författarnes anslutning till grekerna förvandlades till detta fint utdanade idiom, som alla beundra. Den tid skall också komma, tillägger han, "då vårt språk, som redan begynner fästa sina rötter, skall skjuta upp ur jorden och höja sig till sådan styrka och höjd, att det kan mäta sig med själva grekernas och romarnes och liksom deras språk frambringa en Homeros, en Vergilius, en Cicero". Men för att nå dithän måste fransmännen odla sitt eget språk och ej blott använda latinet. Redan Cicero hade för sitt modersmål yrkat på detsamma gent mot samtidens ensidiga hellenister och visat upp, att latinet t. o. m. överträffade grekiskan i skönhet och rikedom. Kunde nu Frankrikes lärde förmå sig att blott skriva på franska, skulle detta språk snart bliva rikt som latinet och grekiskan. Ty de gamla stodo visst icke i alla avseenden över oss; i uppfinningar hava vi redan nått om dem, och det bästa beviset härpå är boktryckerikonsten — en sats, som onekligen är märklig och som vi sedan skola ånyo påträffa, då vi mot klassicitetens slut komma fram till striden mellan "les anciens" och "les modernes". Den visar i varje fall den fria blick, med vilken man nu började att betrakta antiken.

Både du Bellay och hans vänner voro dock humanister, lärjungar till humanisten Daurat, och det nya hos dem ligger just i den förening av fransk patriotism och humanistisk antikbeundran, som bär upp hela deras strävan. Huru hade — frågar du Bellay — romarne lyckats att giva sitt språk en sådan fulländning? Det hade skett icke genom översättningar, men genom efterbildningar av den grekiska litteraturens mästerverk, och genom dylika efterbildningar skulle nu också det franska språket nå den formfulländning, som var målet, icke genom någon slavisk imitation, utan genom efterbildningar blott i så måtto, att de moderna skalderna verkligen trängde in i den antika poesiens egentliga väsen och tillägnade sig dess anda. Det är sant, att varken du Bellay eller Ronsard till en början fullt förstodo inne-

börden av denna sats, och i sin Deffence uppmanar den förre sina landsmän att "utan försyn plundra det delfiska templet på dess skatter" — ett uttryck, som förefaller bra nära en uppmaning till rent plagiat — men å den andra sidan kan ej nekas, att de ganska snart höjde sig från denna ståndpunkt, vid vilken Trissino stannat, till en vida friare och självständigare. Målet för dem var dock en modern fransk poesi, fylld av antikens rika skönhetskänsla, icke några mer eller mindre skickligt dolda plagiat. De voro glödande patrioter, men antiken var fortfarande för dem det stora, om än upphinneliga mönstret för all skönhet, och med denna antikbeundran förenade plejaden helt naturligt en ny skolas förakt för de närmaste föregångarne. De äldre franska skalderna underkännas nästan alldeles såsom förebilder, och med en fyndigt funnen parallell frågar du Bellay, huru det gått, om den augusteiska tidens författare inskränkt sig till att efterbilda Ennius. I, säger du Bellay, "som ägnen eder åt sånggudinnornas tjänst, vänden eder till romare och greker, ja t. o. m. till italienare och spanjorer, av vilka I kunnen få en högre poetisk form än av våra franska skalder, ty hos dem är allt hud och färg, som hos de förra är nerver, märg och blod". Läs därför, fortsätter han, "och läs omigen dessa gamla grekiska och romerska auktorer och lämna de gamla franska diktarterna, rondeaux, ballades, virelais, chants royaux, chansons och annat slisk åt les jeux floraux de Toulouse och le puy de Rouen, lämna åt sitt värde alla dessa gamla dikter, som endast förstöra vår smak och bära vittne om fransmännens okunnighet".

Efter detta mera allmänna försvar för det franska språket övergår han till en mera speciell poetik, till den poetiska stilen och de olika diktarterna. Dessa senare äro naturligtvis de antika, satir, elegi, epos o. s. v. Den tanke, som ligger bakom detta parti av stridsskriften, är den, att det nu måste skapas en högre art av poesi än förut. Marot hade varit elegant, småtäck, men hans dikt hade saknat de djupa tonerna. För dessa äldre skalder hade poesien varit en lek, och de hade aldrig förstått, att dikten i själva verket var en gudomlig konst och den äkta skalden en inspirerad siare. Du Bellay var väl icke den förste, som kom fram med denna höga uppskattning av diktkonsten, ty denna möter oss i de flesta av humanisternas poetiker, men knappast

hade man förut så livligt känt detta som du Bellay och hans unga vänner. Först för dem blev poesien något heligt, en offereld, som de tänt åt livets ideala makter och som de ansågo såsom en plikt att troget vårda.

Redan genom sin ordskatt skulle poesiens språk skilja sig från vardagslivet. Själva voro de ädlingar, och de ville ock, att dikten skulle vara aristokratisk. Från grekiskan och latinet lånade de dock mindre, än man förut trott, mera från dialekterna och det äldre franska språket, och de funno med rätta, att språket genom denna ålderdomlighet blev rikare och mera majestätiskt. Denna förkärlek för arkaismen blev sedan ett förhärskande drag hos hela skolan, hos Spenser såväl som hos Stiernhielm. Men också genom upptagandet av yrkesord och termer ville man rikta språket. Likaledes sökte man att inom syntaxen införa nyheter, av vilka kanske de flesta röja ett verkligt fint sinne för språkets väsen. Av särskild vikt blev skolans försök att skapa klingande epitet efter antikens mönster. Dylika funnos redan förut ganska talrikt i franskan, men såsom substantiv; det nya var, att ronsardisterna använde dem såsom epitet. Men först hos en av Ronsards efterföljare, hos du Bartas, gick detta epitetskapande till verklig överdrift. Mindre lyckad var skolan beträffande mytologien. Från den humanistiska poesien upptogo du Bellay och Ronsard utan tvekan den klassiska mytologien och förkastade de ansatser till en mera modern poetisk gudavärld, som funnos i de kristna legenderna och de medeltida fésagorna. Men här mötte de motstånd, särskilt från de calvinska skalderna, och under hela den följande tiden blev denna fråga om mytologien föremål för tvist.

Det betydande i denna stridsskrift ligger i själva grundtankarna: att poesien måste vara konst, dess mål skönhet och att denna poesi måste äga ett verkligt innehåll. Åt denna senare tanke gav visserligen plejaden ett uttryck, som verkar vilseledande: skalden skulle vara lärd. Men därmed förstod man icke en teknisk lärdom som de gamla rhetoriqueurernas, ty denna var för dem ingen verklig lärdom, utan blott pedanteri. I stället menade man, att den verklige skalden skulle vara en kulturmänniska, som stod på höjden av sin tids bildning och var fylld av dess stora idéer. Motsatsen var Marot, vars diktning endast varit en

nätt sällskapspoesi utan lyftning och utan idéer. Den äkta dikten skulle vara ett uttryck för en intensiv och rik känsla, skulle vara verklig *lyrik:*

Le don de poësie est semblable à ce feu
Lequel aux nuits d'hiver comme un presage est veu
Ores dessus un fleuve, ores sur une prée,
Ores dessus le chef d'une forest sacrée,
Sautant et jaillissant, jetant de toutes pars
Par l'obscur de la nuit de grands rayons epars.

I stort sett skapa ronsardisterna också den första äkta lyriska dikt, som världen ägt sedan den aioliska och doriska tiden, ty den provençalska lyriken var alldeles för reflexionstyngd för att vara något omedelbart uttryck för känslan; Petrarcas sonetter och canzoner vore det också — endast hos Villon, Lorenzo dei Medici, Poliziano och Pontano få vi en dikt, som uppbäres av en verkligt lyrisk känsla. Men lyrikens stora genombrott i modern tid sker dock först med ronsardisterna. I viss mån uppstod denna nya lyrik genom anslutning till grekerna, och även i den punkten betecknar plejaden en nyhet. Den italienska renässansen hade i stort sett blott varit romersk. Trissino hade väl tagit Homeros till förebild, men varken han eller de italienska tragöderna hade kommit längre än till en rent yttre imitation, och lyriker voro de alls icke. Först med plejaden kommer en fläkt av verklig hellenisk anda in i den moderna poesien.

Deffence et Illustration var den nya tidens stridsskrift mot den Marotska skolan. Året förut, 1548, hade en poetik för denna skola utgivits av Sebilet, och en jämförelse mellan bägge visar bäst betydelsen av den nya skolans insats. Sebilets poetik är ett försök att tillämpa humanismens estetiska teorier på den äldre franska poesien. Han börjar med att förkunna, att poesien är av gudomligt ursprung, men denna sats verkar här blott såsom en inlärd läxa, och någon användning av den förstår han ej att göra. I stället söker han visa upp, att den franska litteraturen redan har motsvarigheter till alla de klassiska diktarterna, satiren motsvaras av Coq-a-l'asne, tragedien av moraliteten o. s. v. Samma tanke upptogs också i den stridsskrift, som av den Marotska skolan riktades mot Deffence et Illustration, eller Quintil Horatian, troligen författad av Charles Fontaine,

ehuru han själv förnekade författarskapet. Men den äldre skolan förbisåg här just det väsentliga i det nya programmet. Plejaden förnekade ingalunda, att de äldre franska diktararterna företedde vissa likheter med de klassiska, men vad de framhöllo var, att de saknade den väsentliga: att vara konst och uttryck för verklig kultur. Hur föga denna äldre skola hade sinne för verklig poesi, framgår ock därav, att man försvarade icke blott Marot utan ock de gamla rhetoriqueurerna. I Quintil Horatian frågas också: hvem har anklagat det franska språket, så att ett försvar anses behövligt? Men härpå kunde plejaden svara: alla de, som av ringaktning för sitt modersmål skriva på latin. Striden blev för övrigt kort. Efter några epigram gav den Marotska skolans chef, Mellin de Saint-Gelais saken förlorad och hyllade de nya såsom segrare.

Teoretiskt fortsatte dessa striden med andra poetiker. Ronsard skrev en Abrégé de l'art poetique, och i företalen till Franciaden och Odena utvecklade han ävenledes skolans program; likaså du Bellay i företalet till Olive. Den sista poetiken inom skolan var — på vers — av Vauquelin de la Fresnaye. Den skrevs visserligen redan 1574, men utgavs först 1605, och då var tiden redan försuten: Ronsard hade efterträtts av Malherbe.

PLEJADENS DIKTNING

Viktigare än dessa poetiker var dock plejadens egen diktning, ty genom denna *sjöng* man bort den gamla skolan, och detta betydde mera än den teoretiska vederläggningen. Den mest betydande skalden inom skolan var otvivelaktligen Ronsard, och hans diktarbana sönderfaller i ganska bestämt skilda perioder.

Ronsard började såsom humanist, och det var under sina studier för Daurat, som han lärde sig denna djupa beundran för den helleniska poesien. Han försökte sig först med en översättning av Aristophanes' Plutos, som 1549 uppfördes i Collège Coqueret — det första klassiska stycke på franska, som spelats. Året därpå utkommo hans Odes, i vilka han sökte att efterbilda Pindaros. De flesta äro ense om att betrakta försöket såsom misslyckat, men litteraturhistoriskt

hava dock dessa pompösa lyriska poem med strof, antistrof och epod en stor betydelse, ty de visa den ännu blott tjugosexårige skaldens brinnande begär att skänka sitt land en verkligt *stor* poesi. Dessa stolta oden voro i varje fall något annat än Marots nätta smådikter, och flera strofer hava onekligen en äkta lyrisk klang, såsom t. ex.

Heureuse lyre! honneur de mon enfance!
Je te sonnay devant tous en la France
De peu à peu; Car, quand premierement
Je te trouvay, ty sonnoys durement;
Tu n'avois point de cordes qui valussent,
Ne qui respondre aux loix de mon doigt peussent.

Men å den andra sidan var Pindaros knappast någon lämplig förebild. För det första var skillnaden mellan Pindaros' Hellas och Ronsards Frankrike alldeles för stor — i socialt, religiöst och politiskt avseende — att en dylik exklusivt dorisk dikt skulle kunna förvandlas till fransk. Och vidare icke blott *sjöngos* Pindaros' oden av körer, utan de dansades även, under det Ronsards oden endast voro avsedda att läsas. Men också ur rent poetisk synpunkt var Pindaros knappt den lämpliga förebilden. Ronsards styrka var hans lyriska begåvning, men Pindaros' oden äro mera episka än lyriska, relatera oftast en myt, och att här följa honom var för Ronsard dess svårare, som han endast disponerade över renässansens falska, blott dekorativa antika gudavärld. Vad som hos Pindaros är äkta, blir här därför en förfalskad fornsak.

Till samma grupp av arkeologiska poem höra ock hans Hymnes, där han valt ännu sämre förebilder, de alexandrinska lärde skalderna, Kallimakhos och Appolonios, vilkas hymner likaledes voro mera episka än lyriska. Så äro även Ronsards; de äro kalla och lärda. Även en tredje samling ungdomspoem, hans Amours de Cassandre, röjer den trevande nybörjaren, som ännu ej funnit sin form. Förebilden var här Petrarca, som de unge beundrade icke blott såsom den store humanisten, utan ock som den fulländade språkkonstnären, vars italienska kärleksdikter så att säga fyllde ut en lucka i den antika poesien. Men Petrarcas subtila erotik låg mycket litet för det franska lynnet, särskilt icke

för Ronsard, och hans Cassandrasonetter äro lika onaturliga förkonstlade som andra Petrarca-imitationer.

Men så utgav Henri Etienne 1554 en upplaga av de dikter, som under renässansen gingo under Anacreons namn, dessa små älskvärda och graciösa rokokostycken, som sedan blivit så hårt bedömda, till en del kanske därför att de befunnits vara icke av Anacreon, utan från en långt senare tid. Emellertid visade dessa dikter Ronsard på ett drag hos den helleniska poesien, som renässansen alldeles förbisett: dess naturlighet, dess enkelhet och dess grace. Och dessa anacreontica lärde honom också att inse hela behaget i Horatius' efterbildningar från de aioliska skalderna. Han fann nu det förkonstlade i de pindariska dikter, genom vilka han sökt nå skolans mål, och i de nya oden, som han sedan skrev, voro Horatius och Anacreon hans mönster. Flera av dessa äro verkliga små pärlor av lyrik, och samma fina känsla kommer nu också fram i den andra diktcykel, han utgav, Amours de Marie, där Petrarca knappast längre är hans förebild, utan där man ofta tycker sig höra en konstnärligt förädlad fransk folkvisa, så i den med rätta så beundrade:

Migonne, levez-vous, vous estes paresseuse,
Ja la gaye alouette au ciel a fredonné,
Et ja le rossignol doucement jargonné,
Dessus l'espine assis, sa complainte amoureuse.

Sus! Debout! Allons voir l'herbelette perleuse
Et vostre beau rosier de boutons couronné,
Et vos œillets aimés ausquels aviez donné
Hier au soir de l'eau d'une main si soigneuse.

Hier en vous couchant vous me fistes promesse
D'estre plutost que moy ce matin eveillée,
Mais le sommeil vous tient encor toute sillée.

Ha! Je vous punirai du péché de paresse,
Je vay baiser vos yeux et vostre beau tetin
Cent fois, pour vous apprendre à vous lever matin.

Denna period, under vilken Ronsard efter åtskilliga fruktlösa försök utvecklat sig till Frankrikes förste store lyriker, avslutades omkring 1560. Karl IX, som nu blev Frankrikes konung, var en ifrig beundrare av den unge skalden,

lät honom flytta in i Louvren, men förmådde honom också att skriva en mängd tillfällighetsdikter, som ej rätt stämde samman med Ronsards höga tankar om diktkonstens uppgift. Därjämte fick han dock tid för större uppgifter, såsom den vackra Institution pour l'adolescens de Charles IX, där han utvecklar en konungs plikter, och dubbeldikten Discours des misères du temps, där han visserligen talar såsom ivrig katolik, men där han framför allt är patriot och sörjer över landets partisplittring. Sina huvudsakliga krafter ägnade han dock åt det stora epos, La Franciade, av vilket han framför allt väntade sig odödlighet. Det blev till lycka för Ronsard aldrig avslutat, och endast fyra böcker blevo tryckta. Inom litteraturhistorien har det blott ett kuriositetsvärde såsom Frankrikes första antikiserande epos. Men något inflytande på samtiden hade det ej. Ronsard, vilken såsom lyriker visat sig äga verklig originalitet, är här blott plagiator — icke såsom man kunnat tro av Homeros, utan av Vergilius. Och även i valet av hjälte var han ganska olycklig. Han ville, liksom Trissino, skriva en stor fosterländsk hjältedikt, men tog såsom ämne icke någon tilldragelse, som blivit folket kär, utan en fabelhistoria, som säkerligen var okänd utanför de lärdes krets. Enligt en tradition, som visserligen går tillbaka ända till den tidigaste medeltiden, hade det frankiska väldet grundats av en landsflyktig trojan, Francus eller Francion, en av Hectors söner, och det var denna antikvariska fantasi, som Ronsard nu tog upp.

Karl IX avled 1574 och därefter drog Ronsard sig tillbaka från hovet och slog sig ned på landet. Ehuru ej vidare åldrig — endast femtio år — kände han sig dock såsom gammal, och hans diktning började nu att tystna. Men under denna tredje period skrev han dock några av sina vackraste poem, Sonnets pour Hélène, i vilka dödens förkänsla och ålderdomens resignation taga sig ett sällsport ädelt och finkänsligt uttryck. Den melankoli, som kanske utgör grundtonen i Ronsards dikt, kommer här särskilt fram, såsom i den vackra sonetten

Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle
Assise auprès du feu, devidant et filant,
Direz, chantant mes vers, et vous esmerveillant:
Ronsard me celebroit du temps que j'estois belle.

Lors vous n'aurez servante oyant telle nouvelle,
Desja sous le labeur à demy sommeillant,
Qui, au bruit de Ronsard, ne s'aille réveillant,
Benissant vostre nom de louage immortelle.

Je seray sous la terre, et fantosme sans os,
Par les ombres myrteux je prendray mon repos;
Vous serez au fouyer une vieille accroupie,

Regrettant mon amour et vostre fier desdain.
Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain;
Cueillez dés aujourd'huy les roses de la vie.

Då man läser en dylik dikt, förstår man nyromantikens förkärlek för den under två århundraden bortglömde Ronsard. Ty i en dylik dikt ligger redan något, som erinrar om Musset, liksom det i hans oden funnits något av Victor Hugos fanfartoner.

Ronsard dog 1585, och då hade redan nästan alla av hans ungdomsvänner och vapenbröder gått bort. Den väl näst honom betydande skalden var Joachim du Bellay. Även för honom dröjde det något, innan han lyckades finna den poetiska form, som passade för hans begåvning. Han började med en sonettsamling, Olive, som utgavs samma år som Deffence och som har en viss betydelse inom Frankrikes litteraturhistoria. Visserligen var du Bellay ej den förste sonettskalden i Frankrike, ty redan förut hade sonetter skrivits av Marot, Mellin de Saint-Gelais och Lyonskolan. Men med Olive började dock det stora sonettflödet också i Frankrike, som kort därefter framkallade ett liknande i England. Förebilden var naturligtvis Petrarca, och flera av du Bellays sonetter äro blott översättningar och bearbetningar av de italienska Lauradikterna. Denna kalla och pretiösa lek med ord passade emellertid ej för en äkta lyriker som du Bellay, men ej ens här har han alldeles kunnat undertrycka sin egen naturell, och stundom bryter det fram i hans sonetter denna äkta franska känsla, som är så fin och diskret, så rädd för de starka uttrycken, men likväl så rik.

Ty trots det att du Bellay utgivit skolans stridsskrift, var han minst av allt någon principfast, himlastormande fanatiker, utan en vek drömmare, icke så litet av en fin, satirisk observator. För den braskande, pompösa poesi, med

vilken plejaden framträdde, de pindariska odena, hade han i själva verket intet sinne, och trots sitt anfall på de humanistiska latinpoeterna skrev han själv ganska många och även ganska vackra latinska dikter. Polemikern och poeten du Bellay voro således ej alldeles samma person, och mera än i Deffence kommer hans verkliga naturell fram i en liten älskvärd satir, Le Poète courtisan, som han skrev ungefär samtidigt och där han utan några stora ord gav ett satiriskt porträtt av den äldre skolans ytliga hovpoeter, särskilt av Mellin de Saint-Gelais. Det var, såsom Faguet fint anmärker, samma program som i Deffence, men uttryckt i en för du Bellays naturell mera lämpad form. Egentligen var det dock först sedan han lämnat Frankrike, som hans egentliga diktarlynne avslöjade sig. 1552 följde han sin frände, kardinal du Bellay, till Rom och stannade där såsom dennes sekreterare i fyra år. Åsynen av den eviga staden grep honom mäktigt, och i diktsamlingen Antiquités de Rome gav han ett uttryck åt humanistens beundran för forntidens storhet. I viss mån var detta, såsom Faguet påpekar, något nytt åtminstone inom den franska poesien. Alla de andra, Ronsard och även italienare som Trissino, hade fått sitt antiksvärmeri från böcker; du Bellay var den förste, som med utgångspunkt från antikens ruiner levde sig in i dess anda och fylldes av beundran för dess storhet. Men även i en annan punkt betecknar denna diktsamling en nyhet. Trots sin humanism var du Bellay djupast sett en romantiker, och såsom sådan greps han kanske starkast just av ruinens vemodsfulla skönhet, av den ödslighetens och förgängelsens poesi, som talade till nutidsmänniskan från den forna kejsarstadens skövlade, murgrönshöljda minnesmärken — denna känsla, som egentligen först på 1700-talet skulle bryta igenom. Visserligen finna vi redan hos Poggio och Enea Silvio några ansatser till denna romantik, men utvecklad möter den oss först hos du Bellay, ehuru också här blott såsom ett uppslag, ty endast några årtionden senare segrade den mot all romantik så fientliga klassiciteten.

De första intrycken följdes emellertid snart av andra ganska olikartade. Du Bellay levde i Julius III:s Rom, och han kunde ej undgå att märka, huru föga detta Rom motsvarade det antika. Klerikalismen, bigotteriet, intrigerna, som han såsom kardinal du Bellays sekreterare hade till-

fälle att iakttaga, väckte satirikern på nytt till liv hos honom, och i diktsamlingen Regrets målade han detta senrenässansens Rom. Någon uppstyltad stoisk moralpredikant som Juvenalis är han här dock icke, de stora orden skyr han fortfarande och bibehåller fransmannens kyliga, skeptiska löje inför de moderna romarnes lumpenhet. Hans Regrets är snarast ett slags poetisk dagbok, åt vilken han anförtrott sina intryck och sina drömmar. Verserna hava blivit hans förtrogna, och han behövde dylika, ty trots den eviga stadens många minnen kände han sig där djupt ensam. Särskilt längtade han tillbaka till sitt Frankrike igen, och i Regrets framträder därför plejadens patriotism i en ny nyans. Alla plejadbröderna hade de ju varit varma fosterlandsvänner, men deras patriotism hade så att säga varit av historisk och litterär art. Hos du Bellay däremot får den något av längtan, av vemod och omedveten känsla, som verkar mera äkta än de andres, just därför att du Bellays kärlek till Frankrike var ett landsflyktens barn.

Omkring 1555 återvände han till sitt land och tyckes där, sedan han i följd av sina romerska satirer blivit avskedad ur kardinalens tjänst, ekonomiskt hava haft det ganska svårt. Hans liv blev heller icke långt, och redan 1560 slutade denne älskvärde och så begåvade skald sina dagar, blott trettiofem år gammal.

De övriga av plejadens män voro poetiskt sett mindre betydande. Om dramatikern Jodelle får jag i ett annat sammanhang tillfälle att tala. Remi Belleau är mest bekant för sina herdedikter, i vilka han efterbildat Sannazaro, under det att Ronsard däremot tog Vergilius till förebild för sina Bergeries. Ingendera var lyckad såsom bukoliker, och båda hade samma falska, ehuru under hela renässansen hävdvunna uppfattning av herdedikten såsom en förstucken tidsdiktning. Men genom dem blev herdepoesien dock på modet även i Frankrike och överlevde där plejadens fall. Den femte medlemmen av kotteriet, Jean-Antoine Baïf, var egentligen icke skald, ehuru han utgav petrarkistiska sonettsamlingar, lärodikter i antik stil o. s. v. Men däremot var han en estetisk teoretiker, som ivrigt gick upp i skolans språksträvanden. Liksom Trissino var han intresserad för en förbättrad ortografi och sökte liksom denne — med lika liten framgång — att införa nya bokstavstyper. Men framför allt sysslade han med metriska frågor och är särskilt

bekant för sina försök med klassiska versmått. Såsom vi minnas hade dylika experiment förekommit också hos italienarne, och det var särskilt till Claudio Tolomeis principer, som Baïf anslöt sig, d. v. s. den franska versen skulle vara byggd på kvantitet, men icke på den latinska kvantiteten, utan på den franska, för vilken han uppställde vissa regler. Uppfinnare, vad Frankrike beträffar, av dylika "vers mesurés" var Baïf dock icke, ty enstaka försök hade förekommit redan före plejaden, och 1553 hade Jodelle skrivit ett dylikt distikhon:

Venus, Amour, Cypris veut, sauver, nourrir et orner [1]
Ton vers, cœur et chef d'ombre, de flamme, de fleurs.

1562 hade Jacques de la Taille t. o. m. utgivit en särskild avhandling om dessa metra: Manière de faire des vers en français comme en grec et en latin. Men den, som blev den mest entusiastiske målsmannen för dessa strävanden, var Baïf, och samtidigt tyckes han hava laborerat med några i samband härmed stående försök att återuppliva den antika musiken — något tidigare än i Florens, där som vi minnas Jacopo Corti, Bardi med flera sysslade med dylika frågor. Han lyckades även intressera Karl IX för dessa lärda experiment och fick 1567 till stånd en under konungens beskydd stående akademi, som visserligen efter några år upplöstes, men som ej lär hava varit utan all betydelse för idéen till den senare Franska akademien. Tanken hos Baïf skall hava varit, att lång ton i musiken skulle motsvaras av lång stavelse i versen, kort ton av kort stavelse, och i praktiken lär detta ej hava lyckats så illa, ehuru detta nu icke kan bedömas, då musiken till hans dikter saknas. I varje fall slogo dessa vers mesurés för en tid igenom, och även Ronsard skrev två sapphiska oden. Efter plejadens fall upphörde emellertid denna antikiserande vers, som så föga passar för franskan.

Bättre lyckades Baïf med en annan versform, den s. k. vers baïfin, som ej har något att skaffa med den antika metriken utan är en vanlig fransk långvers på femton stavelser med en skarp cesur efter den sjunde, t. ex. Muse, reine d'Hélicon, fille de Mémoire, o déesse.

[1] För den besynnerliga ordställningen jämför de medeltida verser, som anföras II. s. 122.

Dessa nu nämnda skalder utgjorde den egentliga plejaden, den första, bestämt utpräglade litterära "skola", som litteraturen över huvud känner. För Frankrike hade denna skola stor betydelse. I viss mån har den grundlagt den franska klassiciteten. Men endast i viss mån, ty Ronsards klassicism bär ännu renässansens drag. Han skapar en fransk dikt i anslutning till antiken, en klassisk dikt, om man så vill, men vida friare och rikare än 1600-talets. Skolans betydelse ligger i den lyriska flykten, i denna lyrik, som så obarmhärtigt förkvävdes av Malherbe och av honom ersattes med en retorik, vilken sedan ända till romantikens genombrott behärskade den franska litteraturen. Det var också först genom nyromantikern Sainte-Beuve som plejaden blev till sitt rätta värde uppskattad. Men även i ett annat avseende var plejadens dikt icke klassisk. Liksom för alla mera romantiska skolor hade också för plejaden fantasien en stor betydelse. Denna fantasi lockade likväl ronsardisterna ofta till överdrifter, till bombast och concetti. Trots sin starka känsla för den antika poesien voro Ronsard och hans vänner därför icke själva några klassiska poeter. Ty de saknade den säkra poetiska takt, som dock utgör ett av klassicismens mest kännetecknande drag. Även här betecknar Malherbe reaktionen, genom vilken en säker, om ock ensidig smak nästan grundlagsfästes och genom vilken rationalismen vann en fullständig seger över fantasien.

DU BARTAS OCH D'AUBIGNÉ

1574 slutade Karl IX sina dagar, jagad till döds av Bartholomeinattens hemska minnen, och kort därefter drog sig Ronsard tillbaka. Nya män trädde nu i förgrunden, och den religiösa partifanatismen färgar deras dikt vida starkare än hos ronsardisterna, vilka framför allt varit estetiskt intresserade. Men även dessa nya skalder hyllade Ronsard såsom den store mästaren, ehuru han varit katolik och de voro protestanter.

Den första av dessa calvinistiska ronsardister var den på sin tid så högt skattade Guillaume de Salluste, sieur du Bartas, visserligen en ivrig och troende calvinist, men på samma gång en verkligt lärd och en tapper krigare. I an-

slutning till plejadens program började han med pindariska oden och andra dikter i klassisk stil, men snart trädde de religiösa intressena alldeles i förgrunden. Hans mål blev nu att skapa ett på samma gång kristligt och antikt epos eller — med andra ord — att fortsätta i den riktning, som Ronsard börjat med Franciaden, men med en mera rent kristlig dikt. Han började med en episk behandling av Judits bok, men kastade sig snart på ett större ämne, hela skapelsehistorien, och 1578 utkom hans La Semaine i "sju dagar", en sång för var och en av de olika skapelseakterna. Redan de två första verserna äro karaktäristiska för poemet:

> Toy, qui guides le cours du ciel porte-flambeaux,
> Qui vrai Neptune tiens le moite frein des eaux.

För det första finna vi här, att dikten är avfattad på alexandriner, vilka tydligen skola motsvara den klassiska hexametern. Vidare finna vi ett för du Bartas' hela diktning mycket betecknande "homeriskt" epitet; himlen kallas "porte-flambeaux", och i sina anmärkningar upplyser Du Bartas, att detta motsvarar det grekiska astrophoros och det latinska stellifer. Dylika epitet hade, såsom vi minnas, införts av Ronsard, men han hade ännu använt dem med en viss måtta; först hos du Bartas möta de oss däremot massvis, och dessutom använder han reduplikationer såsom floflottantes (= flottantes), pépétiller (= pétiller) o. s. v. Över huvud driver han den ronsardska skolans språkliga excentriciteter till deras spets och bidrog därför till att hos de yngre bringa skolan i vanrykte. I likhet med Homeros och Vergilius börjar han sitt epos med en invokation, men icke till den hedniska sånggudinnan, utan till Skaparen själv, och såsom god kristen förkastar han Ronsards hedniska mytologi. Men icke alldeles. Ty Skaparen säges dock såsom "den sanne Neptunus hålla vattnens fuktiga tygel i sin hand" — det sista i anslutning till den 107:de psalmen, där det skildras, huru Herren med sitt ord uppväcker stormvinden, så att den häver upp havsdjupets böljor. De antika gudarna få dock således stanna kvar i denna kristliga dikt såsom ett slags poetiska dekorationer för att beteckna havet, vinden o. s. v. Så till vida var dikten också i enlighet med skolans program, att du Bartas för sitt epos valt ett mäktigt ämne — ett bland de största inom den kristna

föreställningsvärlden — och han var även en i högsta måtto lärd poet. Denna lärdom bidrog utan tvivel kraftigt till diktens oerhörda popularitet särskilt i de estetiskt mindre utvecklade germanska länderna. Men också på italienska bearbetades hans dikt av ingen mindre än Tasso. På engelska översattes den tidigt (1598) och blev där en föregångare till Miltons Paradise Lost; på tyska föreligga flera efterbildningar, och en dansk dylik, av Arreboe, inleder den danska senrenässansen. Som bekant bearbetades sedan Arreboes dikt på svenska av Spegel i Guds Werk och Hvila, och över huvud är det få av senrenässansens dikter, som förvärvat en mera allmän popularitet. Men lika bortglömt är detta epos nu, kanske just i följd av dess lärdom. Författaren lånar flitigt från de antika poeterna, från Vergilius, Lucretius o. s. v., han ingår i långa moraliska undersökningar och teologiska utredningar och meddelar även notiser i rent världsliga ämnen. Hans epos blev därför, såsom man anmärkt, snarast en stor protestantisk encyklopedi. Dantes dikt hade ju också slagit igenom företrädesvis såsom en väldig lärdomsprodukt, men Divina Commedia har levat genom tiderna icke av detta skäl, utan därför att den därjämte var en stor diktskapelse. Det var du Bartas' La Semaine olyckligtvis icke, och i Frankrike, där utvecklingen nu gick i raskare tempo än annorstädes, ansågs den redan efter några årtionden såsom ohjälpligt föråldrad. Detta gäller i ännu högre grad dess fortsättning, La seconde Semaine. Ty du Bartas följde icke, såsom en fransk litteraturhistoriker något elakt anmärkt, Skaparens visa exempel att vila ut på den sjunde dagen, utan började omedelbart med en ny "vecka", som skulle föra världens historia fram ända till slutet. Men lyckligtvis blev detta jätteverk aldrig fullbordat.

Du Bartas var således en för sin tid aktningsvärd författare, men han var mera god calvinist än god poet. Samtidigt med honom framträdde dock en annan skald av större mått, som ehuru han aldrig hos samtiden eller den närmaste eftervärlden nådde du Bartas' ryktbarhet, likväl nu framstår såsom den typiska hugenottskalden. Det var Agrippa d'Aubigné (1550—1630). Redan hans levnadssaga är till ytterlighet belysande för denna tids lynne. I Cervantes' biografi hava vi mött denna tids spanska romantik, i d'Aubignés möta vi den franska.

Agrippa d'Aubigné tillhörde en förnäm hugenottfamilj i sydvästra Frankrike på gränsen till Gascogne och erhöll en ytterst vårdad uppfostran. Redan vid tio års ålder var han en liten lärd, som kunde översätta en av Platons dialoger, vid tolv års ålder skrev han grekisk vers och läste flytande hebräiska. Men något bokdamm kom aldrig att lägra sig över hans väsen, och i stället har hans ungdom fått sin färg av de hugenottkrig, som rasade under hans uppväxtår. Då han var tio år gammal reste han med sin fader till Paris, där han skulle fortsätta sina studier. Men när de redo genom Amboise, mötte dem en hemsk syn. Guisarne hade då nyligen i blod kvävt den s. k. sammansvärjningen i Amboise, och på slottets tinnar sågo de båda ryttarne de avrättade hugenotternas huvuden. Då de icke kunde dölja sin förtrytelse, höllo de på att bliva massakrerade av den förbittrade folkhopen. Men utkommen ur staden, lade fadern sin hand på sonens huvud och lät honom svärja att taga hämnd för dessa mord; eljest skulle faderns förbannelse träffa honom.

Så fortsattes färden till Paris, där den unge Agrippa sattes i tukt hos en rättrogen calvinsk lärare. När kort därefter det första religionskriget utbröt, måste läraren och hans fjortonårige discipel fly, men uppfångades av en trupp ligister, och Agrippa fick nu att välja mellan mässan eller bålet. Han tvekade icke i valet, men före avrättningen lät den officer, som anförde ligisterna, spela upp en munter gaillarde, och ehuru Agrippa blott hade några timmar kvar att leva, deltog han med liv och lust i dansen. På natten blevo emellertid fångarna räddade, och med hjälp av en hemlig calvinist bland ligisterna lyckades de fly. Efter nya äventyr i kriget, under vilka hans fader dog av sina sår, skickades Agrippa först till Genève att under den lärde Beza fortsätta sina studier, som nu också kommo att omfatta matematik, t. o. m. magi. Det ideal, som Gargantua uppsatt för en ung student, blev därför, såsom man sagt, icke så illa förverkligat av d'Aubigné.

1569 utbröt det tredje hugenottkriget, och de unga franska calvinisterna i Lyon, där Agrippa då befann sig, samlade sig för att stöta till sina kämpande trosbröder. Naturligtvis ville den nu nittonårige d'Aubigné med, men för att han icke skulle kunna fly, lät hans förmyndare om

natten gömma undan hans kläder. Det hjälpte icke. I blotta skjortan halade sig Agrippa ned genom fönstret, nådde truppen, just som den drog bort, och var, fortfarande i samma lätta dräkt, ett par timmar senare i full strid med ligisterna. Och så fortgick det med det ena vilda äventyret efter det andra. Endast genom en slump undgick han det stora blodbadet under Bartholomeinatten. Tre dagar förut hade han deltagit i en duell, vakten hade överraskat dem, och d'Aubigné hade sårat en av soldaterna. I följd härav måste han hals över huvud fly ur staden, och det räddade hans liv. Efter massakern kom han tillbaka såsom hovman hos Henrik av Navarra, vilken som bekant hölls i ett slags fångenskap i Vincennes, under vilken man egentligen sökte roa honom, på det att han skulle hålla sig fjärran från politiken, och nu deltog d'Aubigné med liv och lust i det muntra hovlivet, duellerade, kurtiserade och hade glada äventyr av olika slag, slagsmål med polisen, med vagabonder och tjuvar. Då Henrik efter någon tid rymde, följde d'Aubigné med och blev nu en av huvudpersonerna i det nya hugenottkriget såsom en av konungens mest betrodda vänner. Henriks avsvärjelse grumlade väl vänskapen dem emellan, men denna var dock för fast rotad för att kunna ryckas upp; ibland var d'Aubigné väl nära Bastiljen, men trots sin frispråkighet och sitt fronderi förlorade han likväl aldrig Henriks ynnest. Svårare blev det för honom under förmyndarregeringen, misshälligheterna mellan de styrande och den mäktige hugenotthövdingen blevo allt flera, och till sist måste han lämna Frankrike. Han slog sig då naturligtvis ned i calvinisternas Rom, i Genève, där han till en början mottogs med hänförelse och där han som gammal krigare ledde stadens försvar. Men också här höll det på att gå honom illa. För att stärka befästningsverken lät han riva en gammal, övergiven kyrka, och nu blev han dömd till döden. Han tog det lugnt, ty vid dylika domar var han van och lyckades även denna gång att undgå detta öde. Först 1630, då han uppnått åttio års ålder, slutade han sitt så växlingsrika liv, som så ofta varit hotat både på avrättsplatsen och på slagfältet.

D'Aubigné hade lätt att gripa till svärdet, som satt ganska löst i slidan, men han hade nästan lika lätt att gripa till pennan, och såsom författare utvecklade han en oerhört om-

fattande verksamhet, ehuru det mesta han skrev fick vila i manuskript och först i våra dagar utgivits. Han skrev en stor tidshistoria, en självbiografi, ett väldigt, misslyckat skapelseepos, romaner, satirer på vers och prosa, sonetter, oden, vers mesurés, psalmer o. s. v. Redan som yngling började han med kärleksdikter i Petrarcas stil, och av Ronsard förblev han under hela sitt liv en ivrig beundrare. Men på litteraturens fält gick det honom som på drabbningens; där var han en tapper krigare, men han blev aldrig någon stor fältherre. Och såsom författare blev han heller aldrig någon stor poet, utan kanske snarare, vad Faguet spirituellt kallar, en begåvad "journalist", men såsom sådan en bland denna tids mest typiska företeelser. I varje fall kommer hans naturell fram i dessa dikter.

Bäst är han, då han mest ger sig själv, och det gör han i Les Tragiques. Att detta arbete likväl av samtiden mindre uppmärksammades, än det förtjänade, berodde därpå, att det först 1616 utkom i tryck, och då hade denna dikt varken poetiskt eller partipolitiskt någon aktualitet. Ligans krig tillhörde historien, och inom dikten hade Malherbe efterträtt d'Aubignés mästare Ronsard. Vida större effekt skulle Les Tragiques otvivelaktligen hava fått, såvida de publicerats omedelbart efter det, att dessa dikter skrevos. Han hade påbörjat samlingen 1577, medan han låg sårad efter slaget vid Casteljaloux, och sedan hade han fortsatt den, medan han satt på hästryggen eller låg i löpgraven. Och av detta arbetssätt bär också samlingen spår. Om man skall kalla den ett epos eller en satir, kan vara en smaksak. Ett epos skildrar ju gärna forntiden, och genom tidsavståndets förstorande verkan vinnas här de övermänskliga proportioner, som hjältedikten kräver. D'Aubigné skildrar däremot sin egen samtid, det förhärjande religionskrig, i vilket han själv deltog, och detta är knappt ett episkt ämne. Ett epos har sin styrka i den åskådliga berättelsen, och d'Aubigné var i sin sjudande partifanatism oförmögen att giva annat än lidelsefulla uttryck åt sitt flammande hat mot ligan och sin lika glödande kärlek till calvinismens heliga sak och till denna olyckliga franska fosterjord, som färgades röd av egna söners blod. Ett epos måste till sist hava en hjälte, och någon dylik finnes ej i Les Tragiques, som blott är en tidsmålning. Såsom en satir kan man

knappt heller karaktärisera samlingen, ty den är lika utförlig i försvaret som i anfallet. Riktigast kan man därför kanske beteckna Les Tragiques såsom en återuppstånden sirventes, — denna så äkta sydfranska diktart, där hat och kärlek, smädelse och hänförelse blandade sig om varandra, detta fulltoniga uttryck för det livliga, sydfranska lynnet och för en lidelsefull personlighets reagens mot tidens stridsfrågor.

Les Tragiques omfattar sju olika sånger: Les Misères, i vilka han giver en allmän bild av det sönderslitna olyckliga landet, Les Princes, där han anfaller de degenererade furstarna av huset Valois och deras sedligt sjunkna omgivning, La Chambre dorée, där han skildrar domarkårens förfall, Les Fers och Les Feux, som ägnas åt den rätta trons martyrer, Les Vengeances, där han ropar på hämnd för deras blod och till sist Le Jugement, den yttersta domen, i vilken brottslingarna få sitt straff. Varje sång är ganska voluminös, omfattar tolv till sjutton hundra vers, och det hela är ganska ojämnt. Somliga partier — särskilt de, i vilka hans varma patriotism och hans rop på religiös tolerans komma fram — äro fyllda av ett verkligt poetiskt patos och hava verser, som påminna om Corneille's kraftfulla retorik; man har också påpekat, att 1600-talets tragediförfattare i mycket gått i skola hos d'Aubigné. Men i andra partier möta vi varken krigaren eller skalden, utan den lärde humanisten och teologen d'Aubigné, som trots sin begåvning saknade en fast smak och därför lätt gör sig skyldig till poetiska grodor och till ganska ledsamma longörer. Les Tragiques hör därför till de poem, som blott böra läsas i utdrag.

I en av sina så briljanta essayer har Faguet skarpsinnigt dissekerat d'Aubignés skaldskap. Redan Ronsard hade röjt den brist på säker poetisk takt, som skillde denna första antikiserande franska skola från den senare klassiciteten och som förberedde den barock, vilken redan i början av 1600-talet var fullt utbildad. Denna dragning åt barocken blir än starkare hos de yngre ronsardisterna, och till dem hörde d'Aubigné: "han ronsardiserar bra, bättre än du Bartas, han ronsardiserar bättre än någon, men han kommer ej längre än att ronsardisera". Han var skald, men han var det blott vissa ögonblick, och han var icke, trots alla sina fascinerande egenskaper, någon djup natur: "d'Aubigné ser

brotten, han målar dem, han förkunnar dem, mot dem vädjar han till himlens hämnd. Men högre kommer han icke, ej heller längre. Hans människor äro små, och hans Gud likaså. Bödlar, offer, en hämnare — det är hela hans världsåskådning. Det beror på, att han själv är liten eller åtminstone trång. Han ser blott med en hederlig partimans ögon, icke med tänkarens, den vises eller den store kristnes. Hans vetande, som var omfattande, var hans arsenal, men hade icke betydelse för hans innersta själsliv. Den erfarenhet, han kunnat hämta av ett långt liv, hade icke lärt honom mycket, och det förefaller, som om han vid åttio år varit densamma som vid aderton: lidelsefull, högsinnad, enveten och litet torr.“

DESPORTES

Hos Ronsard funnos i själva verket två poeter. Den ene kommer fram i programskriften, i odena, i Franciaden, skalden, som syftade mot höga mål och ville skapa en *stor* poesi. Men det fanns också en annan sträng i hans väsen, och denna gav en kanske mera äkta klang. Det var den, som vi höra i de oden, som påverkats av Horatius och de anakreontiska poemen och vilka ofta icke äro annat än gamla franska chansoner. Det var den “lilla“ poesi, i vilken Marot excellerat, men mot vilken teoretikern Ronsard så häftigt uppträtt. Och till denna lilla poesi hörde strängt taget ock den ronsardska skolans många efterbildningar av den italienska sonetten. Du Bartas och d'Aubigné har fortsatt den förra riktningen; huvudmannen för den andra skolan av ronsardister var Philippe Desportes, vilken också kan sägas fortsätta Marots och Mellin de Saint-Gelais' lätta bagatelldiktning, ehuru med den starkare formkänsla, som han fått lära sig i den ronsardska skolan.

Såsom person är Desportes också en tidstyp, men en som står i den mest skärande motsats till d'Aubigné. Desportes hörde ej till dem, som hade smak att kämpa och lida för en övertygelse; i stället hade han en avundsvärd förmåga att finna sig tillrätta i denna ofullkomliga värld och att av denna draga de största möjliga fördelar. Efter några ungdomsäventyr blev han sekreterare hos en biskop, som reste

till Rom, och där trivdes Desportes, i motsats till du Bellay, förträffligt, intresserade sig visserligen ej för den eviga stadens forntid, men uppskattade dess livligare nöjena i det moderna Rom. Återkommen till Frankrike blev han poet åt Henrik III och dennes gunstlingar, ondgjordes icke såsom d'Aubigné över deras moral, utan besjöng i stället alla de små tilldragelser vid hovet, som man ville föreviga, och fick även i riklig måtto sångarens lön. Det ena feta prebendet efter det andra samlade sig hos denne levnadsglade, välfödde prelat, som det för övrigt inte var något ont med och som blev lika berömd för sina middagar som för sina dikter. Malherbe — berättar Racan — som ej tyckte om hans verser, prisade däremot högt hans soppor. Måhända lade han sig också mera vinn om de senare. Ty vad dikterna beträffar stal han mycket obesvärat från italienarne, och då man gav ut en parallellupplaga av original och plagiat, tog han detta mycket lugnt. Men så litet imponerande han än var, så hade han dock sina förtjänster. Först esprit och vidare stor språktalang. Han är både kvick och älskvärd, hans verser äro lika lättflytande som hans moral, och vägen från Marot fram till 1600- och 1700-talens graciösa poésie fugitive går dock fram över Desportes. Men även vägen till Hotel de Rambouillets pretiösa poeter. Ty bristen hos Desportes liksom Ronsard var just frånvaron av den fasta smak, som tillhör klassiciteten. Hos Desportes märkes detta mindre, men dess mera hos hans ungefär jämngamle lärjunge Jean Bertaut.

ROMANEN

Den verkligå barocken, mot vilken klassiciteten sedan skulle kämpa, framträder dock starkast i romanen.

De gamla medeltida riddarromanerna lästes numera endast av det lägre folket. Större popularitet hade Amadis, som 1543—1548 överflyttats till franska av Nicolas d'Herberay des Essarts. Mera i moderiktningen gingo den grekiska romanen och herderomanen. De grekiska romanerna blevo översatta vid århundradets mitt, Theagenes och Kharikleia 1549, Daphnis och Khloe 1559. Den italienska pastoraldiktningen var dock den mest populära. I sina Bergeries hade Belleau

efterbildat Sannazaro, vidare hade Tassos Aminta och Guarinos Pastor Fido överflyttats till franska, och 1578 och 1582 kläddes slutligen Montemajors Diana i fransk dräkt. Kort därefter följde den första, mera betydande franska herderomanen, Honoré d'Urfés Astrée, vars två första delar trycktes 1610; under författarens livstid följde ytterligare en tredje och efter hans död ännu två delar, av vilka den sista dock troligen icke är av honom utan av hans vän och sekreterare, ehuru väl efter d'Urfés utkast. Få romaner hava haft en så exempellös framgång. Den lästes överallt, dess hjälte Celadon blev typen för den noble, försynte älskaren, och den moral, som predikades, blev överallt lag — visserligen blott officiellt, ty i praktiken föredrog man att tillämpa mindre rigorösa principer. Men å den andra sidan kan man förstå detta svärmeri för det oskuldsfulla herdelivet. Efter religionskrigens blodsorgier var man grundligt trött och längtade efter frid. Av politik hade man fått nog, och i stället älskade man att drömma sig tillbaka till detta Arcadien, som alltid hägrat för mänskligheten efter de stora olycksperioderna. Det var detta behov Astrée tillgodosåg. D'Urfé, vilken förut såsom katolik kämpat mot Henrik IV, dedicerade dock sitt arbete till konungen, och i dedikationen yttrade han om detta: "C'est un enfant que la paix a fait naistre". Därav förklaras också till en god del dess popularitet. Romanen var i själva verket en hyllning åt det nya, starka och fridskapande konungadöme, som Henrik IV upprättat, ur den synpunkten en motsvarighet till Vergilius' Bucolicon.

Astrée är liksom Sidney's tidigare, men då ännu i Frankrike ej bekanta Arcadia en blandning av Amadis- och herderoman, ehuru de båda elementen, lika litet som hos Sidney, organiskt sammansmälts; här är det heroiska elementet betydligt mindre framträdande än hos Sidney. Händelsen spelar i d'Urfés egen hembygd, La Batie ej långt från Lyon, och tilldrager sig i forntiden. Över det samhälle, som här skildras, härskar drottning Amasis, omgiven av nymfer, druider och tappra riddare, som äro sina damer lika hängivna som någonsin hjältarne i romans bretons. Den skönaste av dessa damer var dock drottningens dotter prinsessan Galathea. Men i en undangömd dal vid floden Lignon bor ett oskyldigt herdefolk, vars högsta lag är att vara den kyska, pastorala

kärlekens bud undergivna, och i denna herdevärld utspinner sig nu en erotisk historia, som lockat tårar ur tusentals ögon och vars återverkningar spåras ännu i Creutz' Atis och Camilla. T. o. m. den så föga hjärtnupne La Fontaine kunde skriva:

> Étant petit garçon, je lisais son roman,
> Et je le lis encore, ayent la barbe grise.

Astrée tror Celadon vara trolös, och då hon visar bort honom, har han, liksom Tassos Aminta, som här plagieras, intet annat att göra än att söka döden i vågorna. Men naturligtvis lyckas detta icke. I stället för den välvilliga floden Lignon den avsvimmade ynglingen till stranden, där prinsessan Galathea får se honom, för honom till sitt slott och söker vinna hans kärlek. Celadon är emellertid lika ståndaktig som Aminta och flyr. Då han ej vågar visa sig för den hårda Astrée, blir han eremit, uppreser i skogsensamheten ett tempel åt rättvisans gudinna Astrée, men den bild, han i kapellet uppställer av henne, bär den älskades drag, varjämte han, såsom man kan förstå, överallt strör kring sig verser till hennes ära. Astrée, som ångrat sin hårdhet — och likaledes gjort ett misslyckat självmordsförsök — kommer emellertid till templet, och i stället att i dessa verser se ett vittnesbörd om, att Celadon ännu är i livet, finner hon med dessa älskvärda herdinnors egendomliga logik häri ett bevis för, att han är död. T. o. m. då hon ser honom själv, när han drar sig tillbaka, är hon övertygad om, att det är hans ande, hon skådat. Herdarna och herdinnorna uppföra därför en skengrav åt honom, och denna hölja de med blommor, under det att druiderna utföra åtskilliga mystiska ceremonier. En gammal överdruid ger emellertid den kärlekskranke ynglingen rådet att förkläda sig till herdinna, och på så sätt kommer han åter i beröring med Astrée, som ofrivilligt känner sig dragen till honom. De flytta nu till samma hydda, utan att Astrée anar, vem hennes väninna i själva verket är. Därefter följer en längre krigisk förveckling, under vilken Celadon visar sig såsom en hjälte. När han efter detta ger sig tillkänna, blir emellertid den lika hårda som kyska Astrèe häftigt upprörd över detta förrä-deri och förklarar, att endast döden kan sona hans brott. Undergivet ber Celadon henne då att angiva, hur och var

han skall söka döden, men den förbittrade sköna vägrar att svara, och han begiver sig till "den trogna kärlekens källa", som vaktas av tvenne lejon, för att sönderslitas av dem — men de väluppfostrade vilddjuren skona den trogne älskaren. Och slutligen veknar även Astrées hjärta. Hon har återigen ångrat sin hårdhet och liksom Celadon ilat till källan i hopp att bliva dödad av lejonen. Men där vid källan försonas och förenas de.

Detta är emellertid blott huvudhandlingen, och i denna invävas massor av bihandlingar och berättelser, långa tal och dikter; det hela fyller också över fem tusen sidor.

Redan det sammanträngda referat, jag här gjort, säger oss, att vi med denna roman befinna oss mitt uppe i barocken. Den föregående tidens korta, pretiösa kärlekssonetter hava här svält ut till en voluminös roman, vars ideal så litet som möjligt motsvarades av verkligheten. Vill man känna denna tids verkliga erotik, skall man i stället vända sig till Brantômes skabrösa skandalkrönika, där människorna skildras sådana, som de verkligen voro. Men Astrée är icke *blott* osann, ty även denna så förkonstlade roman speglar dock en sida av denna tids liv — den visar oss tiden, visserligen icke sådan den var, men sådan den *ville* vara, och den säger oss, att renässansen med dess heta blod nu förlorat sin makt över människorna. Man hade fått ett annat ideal än att utveckla personlighetens alla krafter. Denne drömmande sentimentale herde var dock en ny typ inom den franska dikten, han var, såsom man träffande sagt, barockens Werther, och han väckte även samma förtjusning som denne sin senfödde ättling. Men alldeles nytt var det här förhärligade kärleksparet icke. Dess stamföräldrar, den smäktande trubadoren och den hårda, otillgängliga damen, hava vi redan förut mött i den provençalska lyriken, i viss mån också i en roman breton som Yvain. Den kärlekskodex, som fastställes av Celadon, är nästan alldeles lika den, som vi måhända erinra oss från den provençalska tiden, kaplanen Andreas' De arte amandi. Man — heter det i Astrée — får ej älska mer än en enda, ej hava någon annan lidelse än sin kärlek, ej vinnlägga sig om annat än att behaga den älskade, ej hava någon annan vilja än hennes etc. Det nya, som här kommit till, är herdekostymen och framför allt sentimentaliteten. Denna är utan tvivel upp-

styltad och onaturlig. Men det är likväl ett nytt ideal, som här söker arbeta sig fram. Den lag, som gäller i d'Urfés herderike, är uteslutande kärlekens. Dess herdar hava ingenting med boskapsskötsel att skaffa, utan syssla endast och allenast med de erotiska problemen. Liksom d'Urfé själv äro också de ädlingar, och Celadons fader har varit en hög aristokrat, som innan han blev herde, hade varit en berömd krigare. Detta är av vikt, ty endast den, som är av äkta adel, förstår enligt d'Urfé att i sanning älska, och kärleken lär honom ock att fylla livets andra plikter: "pour être aimé, il faut qu'il se rende aimable, et ce qui rend aimable est cela même qui rend honnête-homme". Denna erotik fyller hela deras väsen, och vi hava här uppslaget till denna stora, ideala lidelse, som i sin mest sublima form möter oss i Racines sorgespel. En av dess rötter löper ned i d'Urfés roman. Redan här finna vi, såsom Levertin så fint anmärker, "antydd hela den känslans aristokrati, som endast livets heliga hylla med den rätta ritualen, den känslans aristokrati, som ensamt berättigar till benämningen un *grand Cœur*, *une belle âme,* som djupast skiljer de verkligt förnäma och priviligierade från den stora hopen, adelsbeteckningen för hjärtan och själar, som ej anfrätts av allt detta lilla, låga, vardagsaktiga och föraktliga, som Schiller och Goethe brukade kalla *das Gemeine*".

Men också i ett annat avseende är Astrée flöjeln, som visar, vart den nya tidens vind blåser. Ty även för umgängeslivet uppställer Astrée ett nytt ideal, det förfinade, men förkonstlade sällskapsskick, som kort därefter möter oss i Hotel de Rambouillet. Sin förebild hade detta i Astrée. T. o. m. i det så efterblivna Tyskland bildades redan 1624 efter Astrées mönster en "Akademi der wahrhaft Liebenden", och så egendomligt det än kan tyckas oss, utförde d'Urfé med sin fordom så omåttligt beundrade, men nu lika bortglömda roman en verklig kulturgärning: att giva den tidens råe krigare dock något av civilisationens fernissa. Själv var d'Urfé icke nog skald att få fram, vad han ville. Men då vi se Poussins klassiska herdelandskap, som i själva verket äro inspirerade av Astrée, förstå vi dock den tjuskraft, som romanen kunde utöva på samtiden — den poesi, för vilken väl målaren, men icke romanförfattaren fann ett uttryck.

D R A M A T

DEN ANTIKISERANDE TRAGEDIEN

Återstår dramat. Estetiskt sett, är detta väl mycket underhaltigt; icke ett enda stycke har överlevat glömskan, och någon jämförelse med det samtida engelska och spanska dramat kan ej komma i fråga; t. o. m. det italienska står vida högre. Men litteraturhistoriskt är denna period i dess historia en bland de intressantare. Ty det var nu, som grunden lades till det sedan så stolta fransk-klassiska dramat. En mängd olika riktningar, som först genom Faguets och Rigals forskningar blivit klarlagda, bryta sig under denna tid mot varandra, och det är ur kampen dem emellan, som Corneilles drama framgår. Vid århundradets mitt uppstår den antikiserande tragedien, som sedan ingår olika kombinationer med det gamla medeltidsdramat, och såsom en tredje faktor tillkommer eklogen eller pastoraldramat. Vidare kunna vi iakttaga starka intryck från den italienska teatern, vid övergångstiden även från den spanska. Någon "död" tid var således ej perioden mellan Jodelle och Corneille.

Utvecklingsgången, som jag i det följande mera i detalj skall skildra, är i huvuddragen denna. Det franska medeltidsdramat under 1500-talet utvecklade sig ungefär som det engelska under samma tid d. v. s. såsom exempelmoralitet, såsom s. k. romandrama och såsom fars, således visserligen såsom ett världsligt drama, men tekniskt ej skilt från de former, som vi känna från medeltidens litteratur. Vid århundradets mitt tillkom ett nytt element: ett antikiserande drama i samma stil som Sofonisba. Men praktiskt taget var detta blott ett läsedrama. De utvecklingsmöjligheter, som förelågo, voro därför, som det förefaller, tre. Det lärda läsedramat kunde förvandlas till ett scendrama och utträngа det folkliga medeltidsskådespelet från teatern. Ett försök i denna riktning gjordes av Hardy, men han misslyckades. Den andra möjligheten var, att det

livlösa medeltidsdramat utan några större tekniska förändringar övergick i renässansdrama såsom i Spanien med Lope och i England med Marlowe. Men icke heller denna möjlighet blev en verklighet. Hardy, som med sina tragikomedier även här gjorde ett försök, var icke nog skald att kunna lösa denna uppgift. Den tredje möjligheten var en kombination av det folkliga scendramat och det lärda läsedramat. Det var en dylik lösning, som efter åtskilliga förberedelser gjordes av Corneille och ännu fullständigare av Racine.

Skildringen av detta fransk-klassiska scendramas uppkomst tillhör emellertid nästa period, och under denna faller blott kampen mellan det folkliga scendramat och det lärda läsedramat. Vi vända oss först till det senare, som var den nya insats, som gjordes med senrenässansen.

Från medeltidens historia erinra vi oss, att la Confrérie de la Passion hade privilegium på att ensam i Paris uppföra "quelque mystère que ce soit, soit de la dite Passion et Résurrection ou autre quelconque, tant de Saints comme de Saintes". Enligt en strängt juridisk tolkning av detta brev hade brödraskapet således blott privilegium på mysterier och mirakler, och ehuru de naturligtvis också kunde uppföra moraliteter, sottier och farser, hade de dock icke någon ensamrätt att spela dessa; i varje fall är det säkert, att les basochiens flitigt uppfört både moraliteter och farser — huruvida de haft något formligt privilegium härpå, synes tvivelaktigt, ännu tvivelaktigare att confrériet genom en överenskommelse med la Basoche fått rätt att spela också moraliteter. 1548 utfärdades emellertid ett påbud, som i viss mån riktade dråpslaget mot den medeltida teatern; enligt detta förbjöds confrériet att hädanefter uppföra "le mystère de la Passion Nôtre Sauveur, ne autres mystères sacrés", men däremot tillätos gillebröderna att spela "mystères profanes". Att döma av ordalydelsen hade således *privilegiet* upphävts — ty detta innefattade blott mysterier och mirakler — och *tillåtelsen* att spela profanmysterier innebar ingen ensamrätt. Men så uppfattade man emellertid icke saken, ty i samma edikt förbjödos "alla andra att hädanefter uppföra spel och mysterier vare sig i staden Paris eller i dess förstäder och omgivning, så framt det ej skedde i samma brödraskaps namn och till dess profit". Därmed hade confrériet i själva verket fått ett mera vid-

sträckt privilegium än förut, och t. o. m. en lindansare blev bötfälld, därför att han på annan scen än brödraskapets utfört sina konststycken.

Förbudet 1548 att uppföra mysterier — vilket förbud endast gällde Paris, icke landsorten — berodde på religiösa motiv. Men den nya religiösa rörelsen var icke medeltidsteaterns enda fiende. En ny hade vuxit upp i humanismen, som av estetiska skäl förkastade de gamla mysterierna, miraklen och moraliteterna, och redan under 1500-talets förra del möta vi vid de olika kollegierna ett latinskt drama, som åtminstone påverkats av det antika. Tyvärr är det ännu föga undersökt, och man har blott fäst sig vid de tryckta — antagligen en ringa bråkdel av dem, som kanske ännu vila i manuskript. De tryckta äro dock ej så få. Några påminna ganska mycket om de samtida tyska latindramerna d. v. s. de äro medeltidsspel, ehuru på latin och med antikiserande körer. Men andra stå högre. Den mest betydande latinskalden var väl skotten Georgius Buchananus, som var föreståndare för ett kollegium i Bordeaux. I sin 1539 utgivna självbiografi berättar han, att han årligen övade sina lärjungar i att spela latinska tragedier för att på så sätt vänja dem från de i Frankrike så vanliga allegoriska moraliteterna. Två dylika tragedier finnas tryckta, Jephtes och Baptista, av vilka den förra är den mest betydande. Själva ämnet är lånat från Domareboken och handlar om Jefta, som för att vinna seger över ammoniterna avgav det löftet, att vad helst som först mötte honom vid hemkomsten, skulle han offra åt Jahve; den första blev hans egen dotter, men icke dess mindre fullgjorde han sitt löfte. Denna israelitiska saga erbjöd ju stora likheter med Iphigineia i Aulis, där Agamemnon för att skaffa grekerna medvind på färden till Troja och sedan seger nödgas offra sin dotter. Det är också Euripides' stycke, som tjänat Buchananus till förebild, och liksom där avslutas varje avdelning med en körsång av unga flickor. Dessa avdelningar äro dock icke fem, såsom visserligen först Horatius fordrat, utan sju. Första akten upptages av ett samtal mellan Iphis, Jeftas dotter, och hennes moder, som här tjänstgör såsom "förtrogen", och för henne berättar Iphis om en olycksbådande dröm, som hon haft. I den andra akten uppträder "budbäraren"

och ger för kören en utförlig skildring av Jeftas seger — en kontrast till den dystra tonen i den första. I den tredje inträder Jefta och prisar i högstämda ord Herren, som givit honom seger över Israels fiender. I slutet av denna monolog yppar han sitt löfte, och i detsamma möter honom Iphis. Nu följer en stark scen, som skildrar den olycklige faderns förtvivlan. Ännu har han dock icke hjärta att meddela Iphis det öde, som väntar henne, ehuru hon av hans upprördhet anar, att något fruktansvärt inträffat. Den fjärde akten upptages av ett samtal mellan Jefta och dennes förtrogne, som fåfängt söker trösta honom. I den femte har Jefta ett liknande samtal med en präst, som vill visa honom, att han har orätt att stå fast vid sitt beslut, och först i den sjette har Iphis fått veta hemligheten, men liksom Iphigineia tvekar hon ej att offra sig för fäderneslandets frihet, och den unga flickan höjer sig här till verklig hjältinna. Med budbärarens berättelse i den sjunde avdelningen om hennes död slutar detta ovanligt klart byggda drama, som även har flera vackra lyriska partier och kraftfullt utmejslade sentenser i den stil, som sedan blev så vanlig inom den franska tragedien. För övrigt känna vi ju igen hela den klassiska apparaten: budbäraren, de förtrogne, drömmarna, kören, och liksom i de antika tragedierna uppträda endast högst tre personer i varje scen. Slutligen har författaren icke utan framgång sökt höja sig till den antika tragediens patos. Av de nyklassiska dramerna, både på latin och på de moderna språken, hör Jephtes således till de bäst lyckade. Att ämnet var lånat från den bibliska folksagan, var också ett gott grepp — detsamma, som Milton sedan gjorde med sin Samson Agonistes — och i full överensstämmelse med det grekiska dramat, som likaledes rörde sig inom den mytiska folksagans värld. Buchananus hade således åstadkommit ett såväl klassiskt som kristligt drama. Andra valde antika ämnen, såsom Muretus, vilken skrev den första Cæsarstragedien (1544).

Men den starka antikiserande strömningen hos tiden röjer sig ock på andra sätt. Så översatte man under dessa år en mängd stycken av Sophokles och Euripides samt naturligtvis också av Terentius. Så vitt man vet blevo de dock icke uppförda med undantag för Ronsards översättning av Aristophanes' Plutos. Men även italienarnes försök i den

klassiska stilen överflyttades till franska, Trissinos Sofonisba dock ej förr än 1559.

Ett antikiserande drama på franska hade således många förberedelser, och den medlem av plejaden, som här bröt väg var Etienne Jodelle. 1552 uppfördes i Collège de Reims hans tragedi Cléopâtre och hans komedi Eugène inför en ytterst entusiastisk publik av lärde och hovmän — Henrik II åskådade själv från ett fönster föreställningen. De uppträdande voro Jodelle själv, Remi Belleau, Jean de la Péruse och deras vänner, och själva betraktade de denna representation såsom vändpunkten i det franska dramats historia. Eftervärlden har häri givit dem rätt, men icke kunnat dela deras förtjusning för tragedien såsom en estetisk produkt. Författaren var ännu blott en tjugo års yngling, visserligen en betydande poetisk begåvning, vilket vi skola finna, då vi komma fram till hans lustspel Eugène, men ännu ytterst omogen, och hans talang låg tydligen icke för tragedien; några nya uppslag utöver Trissinos Sofonisba och Buchananus' Jephtes innehåller Cléopâtre icke. Liksom Trissino valde han icke ett mytologiskt, utan ett historiskt ämne, som förut var auditoriet välbekant. Någon spänning, något intresse för händelseförloppet kunde här icke förekomma, och överraskningar såsom i medeltidsdramat voro här uteslutna. Det hela är i stället såsom i Sofonisba anlagt på att skildra ett enda patetiskt moment i hjältinnans liv, och av hela den gripande kärlekshistoria, som Shakspere sedan skulle återgiva, återstår hos Jodelle blott den sista scenen: Kleopatras död, som framställes i fem långa akter — Antonius har redan begått självmord, innan stycket börjar. Jodelles tragedi står också i en bestämd och troligen medveten motsats till det så händelserika, men för all psykologi så ointresserade medeltidsdramat, ty här händer faktiskt ingenting alls, och själva den katastrof, som efter så många förberedelser inträffar, berättas blott. Av det dock relativt spännande Senecadramat har således Jodelle i själva verket nöjt sig med att efterbilda blott den yttre apparaten: budbäraren, den förtrogne, kören, drömmen, gengångaruppenbarelserna, de långa odramatiska monologerna, frånvaron av alla komiska element, de uppträdandes höga rang, det obestämda palatsrum, där allt försiggår, och den korta tiden, blott några timmar. Utöver detta kommer Jodelle icke.

Man behöver blott taga en flyktig överblick av innehållet. Den första akten inledes av Antonius' skugga, som redogör för sin föregående kärlekshistoria och berättar, att han uppenbarat sig för Kleopatra och uppmanat henne att söka döden. Därefter följer en dialog mellan Kleopatra och hennes förtrogna, vilka besvärja drottningen att avstå från sitt självmordsbeslut, och så avslutas akten av en kvinnokör, som besjunger kärlekens olyckor. Den andra akten upptages av ett samtal mellan Octavianus och hans förtrogne om utsikterna att levande kunna föra Kleopatra till Rom och avslutas med en kör om högmodets skadliga följder. Den tredje akten består av en scen mellan Kleopatra och Octavianus och handlar om hennes undandolda skatter, men här faller författaren alldeles ned från den tragiska koturnen, och hans Kleopatra blir nästan vulgär. I den fjärde akten händer fortfarande ingenting annat än att Kleopatra och hennes tärnor uppmana varandra att dö, och i den femte följer slutligen en lång berättelse om, huru drottningen satt sin plan i verket — mindre kan man näppeligen begära. Och dock slog detta i våra ögon så puerila försök oerhört an på en publik, som i varje fall var Frankrikes mest bildade och bestod av poetiskt högt begåvade män. Utan tvivel berodde detta därpå, att denna publik kände, vad vi icke längre kunna känna, nämligen vad författaren *ville* med sitt drama. Det avsåg att vara psykologiskt, att skildra ett själsliv under några patetiskt upprörda timmar, kampen — för att citera Levertin — "i en människosjäl, som sliter sig lös från livet, därför att det ödets åskslag, som drabbat henne, varit för hårt att utstå". Den förste, som på fransk scen ställt sig denna uppgift före, var Jodelle; han var utan föregångare, och han misslyckades. Men *en* stor sak hade han likväl uträttat: han hade angivit det mål, mot vilket hela det franska dramat under den följande tiden strävade och som det först med Racine fullständigt skulle nå.

Utöver Jodelle kom man knappast under 1500-talet. Antikiserande tragedier på franska skrevos visserligen ganska många under det återstående halva seklet, men de lägga intet nytt till Jodelles förstlingsförsök, varken hans egen Didon se sacrifiante eller de tragedier, som skrevos av de la Pèruse, Grévin, bröderna de la Taille, knappast heller Robert Garnier, vilken utan tvivel var den mest betydande

dramatikern och vars les Juives — behandlade Judarikets undergång — är den kanske enda tragedi från denna tid, som fylles av ett verkligt patos. I själva verket voro också dessa dramer mindre diktverk än exemplifikationer på en estetisk teori, som kommer fram dels i Scaligers förut omtalade poetik, vilken trycktes 1561 och genast fick en oerhörd inverkan trots arbetets ytlighet i uppfattningen, dels i Jean de la Tailles L'Art de la tragédie (1572), som i många punkter förebådar Corneilles estetik. I likhet med Trissino framhåller han mycket starkt "sannolikheten" såsom en lag för dramat, och bland annat härleder han härifrån det redan av Horatius utfärdade förbudet att låta mord och dödsfall försiggå på scenen, enär åskådaren inser, att de ej kunna vara verkliga. Likaså är han den förste fransman, som bestämt fastslår lagen om de tre enheterna — således idel satser, som sedan vända tillbaka hos Corneille.

Denna antikiserande tragedi var likväl, om än icke direkt ett läsedrama, så dock icke avsett för scenen. På teatern i Hotel de Bourgogne kunde en dylik tragedi ej uppföras, ty publiken där intresserade sig alls icke för dessa lärda stycken; den tyckte icke om långa monologer, utan ville, att något skulle hända, och så vitt man vet gjordes heller aldrig något försök att här uppföra någon av plejadens tragedier. För de antikiserande tragedierna däremot fanns ingen teater. Cléopâtre uppfördes på Collège de Reims' gård, sedan i Collège de Boncourt, några andra tragedier spelades i andra kollegier och palats. Men dessa representationer voro mycket fåtaliga, och Rigal, som omsorgsfullt studerat denna fråga, kan ej komma till en högre siffra än tio dylika representationer under de första femton åren efter Cléopâtre, då den dramatiska författarverksamheten likväl var som livligast. De övriga tragedierna lästes blott, och av Garniers tragedier, som dock voro de bästa, tyckes icke en enda hava blivit uppförd. Efter plejadens första år blev en representation undantaget; regeln var, att en tragedi skrevs för att tryckas och läsas. Detta inverkade naturligtvis på själva kompositionen, som härigenom blev ovanligt odramatisk. Författaren skrev aldrig sitt stycke för någon bestämd scen. Den medeltida skådebanan i Hotel de Bourgogne med dess "mansions" kunde han icke använda — varken ville han eller fick han det — och den tillfälligt

uppresta scenen på kollegiegården bestod blott av en estrad med en bakgrund av draperier, vilken scen fick föreställa något tämligen allmänt och abstrakt fattat rum, vanligen en sal i ett palats. På en dylik scen handlade man icke — man blott deklamerade. Men i de flesta fall tänkte författarna, såsom Rigal anmärker, ej på något bestämt rum alls, reflekterade över huvud ej på styckets spelbarhet. Scenen är ofta fullkomligt imaginär, författaren har blott intresserat sig för retoriken och de vackra sentenserna, och i sin fantasi har han aldrig sett dramats gestalter i någon bestämd omgivning. Och om överhuvud hans drama någon enstaka gång uppfördes, voro skådespelarna studenter utan all scenvana. Ett dylikt drama var i själva verket intet drama, snarare en elegi, fördelad i monologer och dialoger, och betydelse kunde det få, först sedan det förvärvat en egen teater.

FOLKTEATERNS DRAMA

Från den antikiserande tragedien vända vi oss därför till folkteaterns drama. Detta var fortfarande anpassat efter scenen i Hotel de Bourgogne. Teatern där var inrättad såsom en bollhussal — användes måhända också därtill, när man ej gav några representationer — och bestod av ett tämligen långt, rektangulärt rum, i vars ena ända scenen var upprest. Å väggarna funnos två gallerier eller rader för den bättre publiken; den sämre hade sin plats nere på golvet, där den stående åskådade representationen. Denna teater skilde sig således från den vanliga engelska och spanska, som utvecklats ur den öppna värdshusgården, men var däremot densamma som de s. k. privata teatrar, vilka omkring 1600-talet uppstodo i London, möjligen efter förebilden av Hotel de Bourgogne. Scenen var densamma, som vi känna från Frankrikes medeltid, d. v. s. alla de lokaliteter, som skulle förekomma i ett drama, framställdes samtidigt genom olika "mansions" bredvid varandra på den estrad, som utgjorde scenen, och rummet framför dessa mansions var en neutral plats, vars karaktär angavs genom den mansion, varifrån den talande kom. Denna scen undergick före Corneille inga betydande förändringar. Ännu ett

stycke in på 1600-talet bibehöll den sina mansions. Om vi taga t. ex. ett drama av Hardy, Cornélie, av vars dekoration vi hava en avbildning, så finna vi längst fram mot åskådarplatsen fyra olika mansions: tre palats och ett eremitage. Men denna dekoration har nu kombinerats med den, som vi känna från Italien: scenen har nämligen fått en fonddekoration, som perspektiviskt framställer en gata och ligger på ett högre plan än scengolvet. Denna scen står således mitt emellan medeltidens och klassicitetens, och när man sedan av hänsyn till lagen om rummets enhet ville avlägsna de olika mansions, kunde en dylik scen lätt förvandlas till klassicitetens enhetliga palatsdekoration. Men redan 1500-talets scen med dess mansions stod dekorationstekniskt högre än den spanska och engelska, där medeltidens mansions av teaterekonomiska skäl bortfallit och på sin höjd ersatts av några anslag; i regeln angavs lokaliteten i det spanska och engelska dramat väl blott genom replikerna.

I andra fall erbjuder denna tids franska teater stora likheter med Spaniens och Englands, men också olikheter. Förkärleken för teaterföreställningar tyckes här icke hava varit så våldsamt uppdriven som i de båda andra landen; i London kunde ju flera trupper samtidigt och dagligen ge sina föreställningar. I Paris fanns det däremot blott en enda permanent teater, men denna tyckes icke hava givit dagliga representationer, utan spelat på tämligen oregelbundna tider; vid en fest spelade man flera dagar å rad, så kom ett längre uppehåll och därpå en ny serie föreställningar. Mot slutet av 1500-talet gav man dock i allmänhet en föreställning i veckan, men ännu 1660 voro representationerna blott tre i veckan.

Publiken var under 1500-talet tydligen av samma art som i England, och liksom där möter man även i Frankrike häftiga utfall mot de råa sederna och lättfärdigheten på teatern. De högre klasserna tyckas under denna tid icke annat än undantagsvis hava besökt Hotel de Bourgogne, och först genom Hardy samt framför allt genom Theophile de Viau lockades denna publik till den offentliga teatern. Men därigenom fick såväl denna som själva dramat en ny karaktär, som möjliggjorde Corneilles framträdande.

Vad skådespelarna beträffar, framställes saken av franska litteraturhistoriker på följande sätt. Confériet hade privi-

legium på att uppföra dramer, och skådespelarna voro därför gillets egna medlemmar, råa och okunniga hantverkare i samma stil som de, vilka Shakspere förlöjligar i Midsommarnattsdrömmen. Först då man fått verkliga yrkesskådespelare, kunde därför ett högre stående drama utvecklas. Dessa möta oss tidigast mot slutet av 1500-talet, då det i landsorten efter italienskt mönster bildat sig franska teaterband, vilka nu också började uppträda i Paris, där de råkade i strid med gillebröderna, vilka höllo på sitt privilegium — en strid, som dock slutade därmed, att gillet nödgades arrendera ut sitt privilegium och sin teater till en dylik yrkestrupp.

Denna framställning torde dock icke vara obestridligt riktig. Vad nu först teaterprivilegiet beträffar, så följer av detta i varje fall ej med nödvändighet, att gillebröderna själva utfört rollerna i de pjeser, som spelades på deras teater. Såsom vi erinra oss hade ett alldeles motsvarande gille, la Confradia de la sagrada passion, samma privilegium i Madrid, men detta tyckes gillet redan från början hava begagnat blott på så sätt, att gillebröderna hyrde ut sin teater åt något teatersällskap. Att skådespelarna voro hantverkare, behöver ej heller hindra, att de tillika kunnat vara yrkesskådespelare; Englands mest berömda komiker vid denna tid, Richard Tarlton, var värdshusvärd, Shakspere's kamrat Hemings kryddkrämare o. s. v. För övrigt är väl skillnaden emellan en hantverkare, som permanent uppträder såsom aktör, och en skådespelare, som ej därjämte utövar något yrke, ytterst minimal. Och vad slutligen angår uppgifterna om deras råhet, okunnighet och brist på bildning, så härröra de från den lärda skolan, och nästan lika starka domar fälldes i England över de verkliga yrkesskådespelarna. Ej heller dessa voro lärda, såsom skådespelarna i plejadens tragedier, och deras försteg i bildning framför hantverkarna kan i varje fall ej hava varit stort. Det förefaller därför sannolikt, att man icke har rätt att uppdraga någon vidare skarp skillnad mellan aktörerna i Hotel de Bourgogne och de resande trupper, som sökte eludera dess privilegium. I själva verket synes gillet redan på 1500-talet hava hyrt ut sin teater åt olika trupper. I ediktet av 1548 förutsättes en dylik uthyrning såsom en helt naturlig sak; där förbjudes "toutes personnes de jouer ou représenter sinon au profit

de la dite confrérie et sous le nom d'icelle". 1578 träffades också en överenskommelse mellan gillet och Agnan Sarat, Pierre Dubuc och andra komedianter, att de mot en viss avgift skulle få uppträda i Paris. 1596 spelade en annan trupp, Nicolas Potræus', under marknaden i Paris och dömdes då att betala två écus till confrériet för varje representation. 1598 uppträdde i Hotel de Bourgogne en engelsk trupp, som för rättigheten betalade en écu om dagen, i april 1599 förbjödos de italienska aktörerna att spela annorstädes än i Hotel de Bourgogne, och i maj samma år hyrdes teatern ut åt Valleran Lecomte, som spelade här omväxlande med italienarne. Dessa arrendekontrakt äro blott de, som vi händelsevis känna, men med all sannolikhet funnos andra, som ej bevarats, och att gillebröderna först 1578 hyrt ut sin teater åt Agnan Sarat i känslan av sin oförmåga att kunna tävla med de italienska skådespelare, som kort förut kommit till Paris, är blott ett — ganska osannolikt — antagande. Det är ingenting, som hindrar det motsatta: att bröderna redan före 1578 hyrt ut teatern och att detta t. o. m. varit regel. Gillet intog i detta fall tydligen samma ställning som en engelsk teaterägare, och över sin teaterbyggnad och sitt privilegium disponerade bröderna naturligtvis på det sätt, som syntes dem praktiskt och ekonomiskt mest lämpligt; vad bröderna kämpade för, var blott, att inga representationer fingo givas på någon annan teater än deras eller utan avgift till dem.

Yrkesskådespelare funnos för övrigt troligen sedan långt tillbaka i medeltiden, ehuru de icke uppförde de religiösa mysterierna, som för övrigt krävde en större personal än den, över vilken ett dylikt band förfogade. Men däremot är det tydligt, att de spelat farser, i vilka blott ett par roller förekommit, och dylika uppfördes såsom vi veta flitigt på marknaderna, även i Paris. Confrérie de la Passion sökte väl att även mot dessa gycklare göra sitt privilegium gällande, men vanligen utan framgång. Under senare delen av 1500-talet tyckas dessa trupper — i Frankrike, liksom samtidigt i England, Spanien och Italien — hava blivit talrikare och manstarkare, och som det synes lärde de även av den större yrkesskicklighet, som de italienska trupper innehade, vilka nu började draga kring i Frankrike. 1571 uppträdde Ganassas trupp i Paris, och 1576 eller 1577

slogo sig I Gelosi för en längre tid ned i huvudstaden, där de spelade i Hotel de Bourbon. Att de livliga italienarne med sina commedie dell' arte kraftigt bidragit att höja skådespelarkonsten i Frankrike, är mycket antagligt.

En särskild vikt har man fäst därvid, att Valleran Lecomtes sällskap för några månader 1599 slog sig ned i Hotel de Bourgogne. Besöket i Paris var blott tillfälligt, men Valleran kom sedan vid flera olika tillfällen tillbaka och stannade då längre. Att härifrån härleda någon epok i den franska teaterns historia, torde emellertid knappt vara berättigat. Såsom vi sett hade teatern förut varit uthyrd åt andra trupper, och ingenting tyder på, att skådespelaren Valleran kommit till Paris i syfte att reformera teatern; att han hyrde Hotel de Bourgogne, var ju ock naturligt, då han ville undvika obehaget av att såsom åtskilliga andra bli dömd till böter. Men det betydande var, att med truppen följde en poet, Hardy, som ehuru alls icke någon poetisk begåvning, likväl hade något av en reformator hos sig. Epoken bildas av Hardy och hade antagligen inträffat, även om han skrivit direkt för gillebröderna och ej för Valleran Lecomtes trupp. Åt Hardys reform skola vi därför ägna ett särskilt kapitel, men innan vi komma dit, återstår att taga en överblick av 1500-talets folkliga drama före hans framträdande.

En huvudbeståndsdel av repertoaren i Hotel de Bourgogne utgjordes helt visst av farser. Huruvida några mysterier och mirakler där uppförts efter 1548, är däremot tvivelaktigt. I allmänhet blevo väl 1500-talets förordningar ej vidare strängt hörsammade, och det är därför möjligt, att ett eller annat mysterium verkligen spelats där. Men många ha de i varje fall ej varit, och praktiskt taget dräptes nog denna diktart 1548, dock endast vad beträffar staden Paris, ty i landsorten fortforo dylika representationer ända in på 1600-t. o. m. ända in på 1700-talet. Under den nu behandlade perioden möta oss för övrigt, i Frankrike liksom i Tyskland, mer eller mindre egendomliga blandformer av mysterier och antikiserande drama. En dylik är reformatorn Théodore de Beze's "tragédie française du sacrifice d'Abraham", som uppfördes i Lausanne och som trots titeln är ett mystère med en protestantisk polemik mot munkväsendet. Andra, såsom en "tragédie sainte" av Des Masures, handlande om David,

är också blott ett mysterium, men med körsånger. I Hotel de Bourgogne spelades dock nog ej ens dylika halft antikiserande medeltidsspel.

De stycken, som där uppfördes, voro, såsom i förbudet av 1548 angives, säkerligen blott profanmysterier — utom naturligtvis farser. Dessa profanmysterier voro, såsom vi erinra oss från medeltidens litteraturhistoria, av två olika slag, dels sådana, som utvecklats ur exempelmoraliteten, dels sådana, som stammade från ett mer och mer förvärldsligat mirakelspel, och den franska folkteaterns repertoar var således i stort sett alldeles lika den engelska vid samma tid. Tyvärr känner man, i detalj, mycket ofullständigt till repertoaren i Hotel de Bourgogne, och man vet således ej, om de icke-antikiserande stycken, vilka trycktes under senare delen av 1500-talet, uppförts där. Men i varje fall var repertoaren just av detta slag.

En ren exempelmoralitet är Amour d'un serviteur envers sa maîtresse, som visserligen kallas "tragédie française", men som det oaktat rör sig med de medeltida allegorierna Venus, Chasteté och Jalousie. Till hela sin plan påminner stycket ganska mycket om de engelska, Arden of Feversham, A woman killed with kindnesse och dylika. En tjänare, uppeggad av Venus, gör sin kur för matmodern och lyckas förföra henne, men de brottslige överraskas av mannen, som blivit varnad av Jalousie. Tjänaren låter han häkta, och hustrun hotar han med att skicka henne tillbaka till föräldrahemmet, men blir själv så gripen av händelsen, att han begår självmord, och så slutar stycket därmed, att den brottslige tjänaren blir hängd. Ännu mera slående är likheten mellan Philanire av Rouillet och de engelska exempelmoraliteterna. Samma historia, som här behandlas, hava vi nämligen också såsom ett engelskt drama, Promus and Cassandra, som Shakspere sedan lade till grund för Measure for Measure. Både det engelska och det franska stycket tillhöra den grupp av moraliteter, som hade till syfte att inskärpa rättvisans betydelse och brännmärka orättfärdiga domare. Även detta stycke kallas en tragedi, och liksom i den Jodelleska skolans dramer slutar även här varje akt med en körsång; stycket skrevs också först på latin och översattes sedan på franska. Att det i denna form uppförts i Hotel de Bourgogne, synes knappt troligt, och med all

sannolikhet är det i stället en mera lärd, blott för läsning avsedd bearbetning av ett av folkteaterns dramer. Ett tredje drama, Lucelle av Le Jars, är en blandning av borgerligt drama och romandrama och företer i upplösningen vissa likheter med ett ungefär samtida spanskt stycke, Comedia Aquilana av Torres Naharro. Innehållet är tämligen barockt. En narraktig baron friar till Lucelle, dotter till en rik bankir. Men hon älskar faderns bokhållare. Under ett möte, som de älskande hava, överraskas de av fadern, som tvingar bokhållaren att tömma en giftbägare, och även Lucelle dricker giftet. Sedan således båda förefalla döda, uppklaras emellertid situationen i den sista akten på ett högst oväntat sätt. En kurir ankommer från Polen, och genom denne får man veta, att bokhållaren i själva verket är son till konungen i Polen. Så befinnes det, att apotekarn av misstag lämnat orätt medicin: ett sömnmedel i stället för gift. Därmed är konflikten löst och de älskande förenas.

Dessa stycken, som bevarats genom tryckpressen, voro naturligtvis de, som ansågos bäst. Men förmodligen få de betraktas såsom mera vittra bearbetningar av de dramer, som uppfördes på folkteatern, ty dessa ville man nog lika litet i Frankrike som i England trycka, då de härigenom förlorade nyhetens behag och således minskade frekvensen på teatern. Men de giva dock en föreställning om dessa verkligen spelade stycken.

Den andra gruppen var romandramer. Vi erinra oss, att man redan på 1300-talet hade mirakelspel, som faktiskt blott voro dramatiseringar av Chansons de geste, såsom Ostes, där den heliga jungfrun spelar så gott som alls ingen roll. Steget från dylika stycken till sådana, där det religiösa momentet alldeles avlägsnats, var naturligtvis mycket lätt att taga — och hade faktiskt tagits redan under medeltiden — och av en tillfällig notis veta vi även, att man i Hotel de Bourgogne spelat en dramatisering av den bekanta romanen Huon de Bordeaux. Likaså ha där uppförts dramatiseringar av Trojasagan och Amadis. Andra stycken, som finnas tryckta, äro mera lärda bearbetningar av dylika romandramer. Ett dylikt stycke är Acoubar av Jacques de Hamel. Det kallas väl såsom de flesta skådespel, vilka framträdde med vittra anspråk, för "tragedi", men är blott en dramatisering av en fransk äventyrsroman från denna tid, Les Amours de Pistion

et de Fortunie och rör sig med trollkarlar, torneringar, indianer o. s. v., samt med ett fram och tillbaka av spännande och överraskande händelser. Det förnämsta arbetet inom denna grupp torde dock vara Bradamante av Robert Garnier, en dramatisering av en episod i Ariostos Orlando furioso. Stycket är ur många synpunkter intressant. Författaren var plejadens mest begåvade efterföljare, och att han nu skrev ett stycke i den genre, som av tidens lärde estetiker i så starka ordalag fördömdes, visar dock, att det några årtionden förut så ringaktade folkdramat nu började tillmätas en högre litterär rang. Garnier hade tydligen en känsla av, att här var en ny konstform, som höll på att arbeta sig fram och vars kännemärke var, att komiska och patetiska element blandade sig om varandra; han kallade också sitt stycke "tragikomedi", en term, som sedan blev den vanliga för dessa mera romantiska lustspel. Att Bradamante, som trycktes 1582, skrivits för Hotel de Bourgogne, är mycket litet troligt; Rigal anser t. o. m. att stycket uppförts först långt efteråt, sedan genren blivit så att säga inarbetad. Men denna tragikomedi, skriven av en verkligt begåvad författare, gav dock ett viktigt mönster för folkteatern, och då vi sedan, omkring år 1600, bättre lära känna dess repertoar, finna vi också, att tragikomedien eller romandramat där intager nästan den främsta platsen.

Den franska folkteatern under 1500-talets senare del erbjuder således stora likheter med den engelska före Marlowe's framträdande. Teatern var ett nöje för det lägre folket, de stycken, som uppfördes av de olika teaterbanden, voro otympliga och råa, nästan aldrig skrivna av verkliga författare, de olika arterna — de samma i Frankrike och England — voro de, som man övertagit från medeltiden. Men så kom i England vid 1580-talets mitt den stora revolutionen inom dramat. En verklig skald, Marlowe, började skriva för folkteatern och förvandlade medeltidens episka skådespel till ett av liv sjudande renässansdrama. I Frankrike inträffade omslaget senare, först omkring 1600, och då fanns där ingen Marlowe, utan blott en ganska jämnstruken dramatiker, Hardy, vars livsgärning därför alls icke fick samma proportioner som den store engelska skaldens. Men innan vi övergå till honom, återstår att taga en kort överblick över komediens utveckling från Jodelle till århundradets slut.

KOMEDIEN

Brytningen mellan den lärda komedien och folkkomedien var naturligtvis vida mindre skarp än mellan tragedien och det allvarliga medeltidsdramat. För lustspelet intresserade man sig också mindre. Den gammalattiska komedien hade i Frankrike lika litet som annorstädes någon betydelse; man översatte Plutos och Fåglarna, men någon inverkan på det franska dramat hade Aristophanes' för modernt åskådningssätt så främmande lustspel icke. Mera betydde naturligtvis Plautus och Terentius, och från dem föreligga flera översättningar och bearbetningar, särskilt av Jean-Antoine Baïf. Men den komedi, som var avsedd att angiva tonen, Jodelles Eugène, var av helt annan art och onekligen betydligt mera originell och nationell än samme författares tragedier. Från den antika komedien har han egentligen blott upptagit den genomarbetade kompositionen, men i själva verket är Eugène snarast en mera konstnärlig fransk fars. Den rör sig i varje fall ej med den attiska komediens utnötta motiv, Jodelle polemiserar t. o. m. mot detta bruk — "l'invention n'est point d'un vieil Menandre" — utan i stället har han upptagit ett, som hörde till fableauens och farsens mest använda: en kärlekshandel mellan prästen och borgarhustrun. Men detta motiv har här svält ut till en verklig komedi i fem akter, där han också iakttager lagen om de tre enheterna, och den naiva folkliga farsen har förvandlats till en skarp satirisk sedeskildring, som hos sig har något av Machiavellis kalla hån och misantropi och som även röjer en psykologisk blick, som man icke kunnat vänta hos Cléopâtres författare. Hjälten är abbéen Eugène, icke farsens enkla bondkaplan, utan en verklig livskonstnär i den högre epikureismen. Redan i den första scenen, ett samtal mellan abbéen och hans kaplan, skildras hans dag, hur man — för att citera Levertins ypperliga referat — "på morgonen tänder en lätt eldbrasa i sovrummet för att ej kylan skall bita i hans ömtåliga skinn. Snart komma det fina linnet och de mjuka tofflorna, den italienska morgonrocken, parfymen och luktsaltet. Betjäningen bär in frukosten — det är en nyskjuten rapphöna och gammalt vin ur källaren. Papper, penna, böcker, breviarier rör man aldrig av rädsla att bliva melankolisk; man hör i stället musik, stiger till häst, jagar med

falk, rider efter räv eller förföljer haren, medan soppan kokar i sin kittel och köttet stekes på sitt spett. Sedan kommer middagen med dess glam och dess klang av glas; man spelar kort och på aftonen beger man sig ut på äventyr i Paris".

Men även Eros spelade en roll i denne så älskvärde prelats liv. Sin älskarinna Alix hade han för att undvika skandal gift bort med ett beskedligt dumhuvud, Guillaume, och akten avslutas med en skildring av detta äkta par — han godtrogen och överlycklig över fruns alla förträffliga egenskaper och hon skrattande åt hans enfald. Men akten ger oss icke blott de främsta handlande personernas karaktärer, utan innehåller ock uppslaget till den följande konflikten. Alix är icke endast otrogen mot sin man, utan också mot sin älskare och är kär i en kapten Florimond. Sedan utvecklar sig handlingen så, att Florimond, som varit i kriget, kommer tillbaka, och det ser ett ögonblick ut, som om abbé Eugènes lilla idyll skulle störas. Men med sin världsvana och sin frånvaro av all malplacerad idealism lyckas abbéen ordna det hela. Hans syster är kär i Florimond, och för att bli kvitt en besvärlig rival gifter han bort henne med kaptenen, Guillaume, som hotas med gäldstugan, får sina skulder betalda, tack vare vilket han liksom Lazarillo de Tormes finner sig i sitt öde som hanrej, och Alix återvänder till sin officielle älskare. Satiren, som börjat tämligen oskyldigt, blir således allt fränare och bittrare, ju längre stycket skrider fram, löjligheterna avslöja sig såsom rena lumpenheter, abbéen offrar sin syster för att få behålla sin mätress, Florimond sin älskarinna för ett rikt gifte, Guillaume visar sig vara icke blott dum, utan också totalt ärelös, och Alix, som håller till godo med sin abbé, är nästan ännu sämre. Det hela är i lustspelets form en svartmålning, som erinrar både om Machiavellis Mandragola och Ben Jonsons Volpone, men alldeles utan den engelska satirikerns lågande sedliga patos, som här motsvaras av fransmannens skeptiska, malitiösa löje.

Här hade man således fått en rent ypperlig komedi, och det tyckes, som om steget mellan Eugène och Georges Dandin kunnat tagas nästan med detsamma. Men lika litet som Adam de la Halle och Pathelins författare fått några omedelbara efterföljare, lika litet fick komediförfattaren

Jodelle det. Molière kände antagligen ej till hans stycke, utan fick självständigt börja sitt stora arbete att höja den franska farsen till komedi. Till en del berodde detta avbrott i den naturliga utvecklingen på det starka inflytande, som vid denna tid gjorde sig gällande från det italienska lustspelet. De flesta komedier, som skrevos och trycktes under 1500-talets sista fjärdedel, äro också blott översättningar och bearbetningar från italienska original; detta gäller särskilt den flitigaste av dessa lustspelsskribenter, Pierre Larivey, som dock så till vida har en viss betydelse, att hans dramer långt in under den klassiska perioden blevo den källa, som de yngre franska lustspelsdiktarne, även Molière, anlitade för de motiv, som de ansågo sig behöva låna. Självständigt värde hava Lariveys stycken icke, då bearbetningen är ytterst ytlig, inskränker sig till en förflyttning av scenen från Italien till Frankrike o. d. Av vikt är likväl, att de äro på prosa, ty härigenom bidrog Larivey mycket till utbildandet av det naturliga samtalsspråket i den följande tidens komedier.

Men icke ens dessa komedier tyckas hava uppförts; de voro liksom tragedierna läsedramer, och på Hotel de Bourgognes scen samt på marknadernas bredställningar uppfördes blott farser. Frånser man dessa, är det ett tomrum mellan Larivey och Corneille i den franska komediens historia, och detta utfylles blott av de föreställningar, som de italienska komedianterna gåvo i Paris.

TIDEN MELLAN HARDY OCH CORNEILLE

1599, då Valleran Lecomte för några månader slog sig ned i Paris, funnos där två fasta teatrar, i Hotel de Bourgogne och i Hotel de Bourbon, där växlande italienska trupper höllo till och höllo sig fast trots gillebrödernas försök att med stöd av privilegiet driva ut dem. Deras repertoar bestod väl till en del av commedie erudite, men huvudsakligen av commedie dell' arte. Och dessa voro icke utan betydelse för det senare franska dramats utbildning. Det är från dem — säger Levertin — "Molière fått det hastiga tempot i sina ystra farser, sina pedanters, Trissotins och Vadius' lärda grimaser och åtbörder, det lynne av skrattande överdåd, som genomgår Les Fourberies de Scapin, skälmstyckets leende apoteosering".

Även på Hotel de Bourgognes scen spelades nog mest farser, och detta framgår redan därav, att de ryktbaraste aktörerna under 1600-talets första år alla voro farsskådespelare — Gros-Guillaume, Gaultier Garguille och Turlupin — och farsen var även ett huvudnöje på marknaderna, som ibland kunde vara ganska länge och där charlataner och gycklare trots confrériets privilegium ostraffat fingo uppträda. Den ryktbaraste av dessa marknadsfarsörer var Tabarin, "le roi des farceurs". Några verkliga komedier synas ej hava spelats i Hotel de Bourgogne, och så vitt man vet, har truppens furnissör, Hardy, ej skrivit ett enda lustspel; i varje fall har han ej tryckt något. Före 1599 har troligen ej heller någon tragedi spelats i Hotel de Bourgogne. Väl *skrevos* under 1500-talets sista år och i början av det nya århundradet ännu några antikiserande tragedier av plejadens eftertrupp, av Montchrétien och andra, men dessa spelades aldrig, sannolikt ej heller någon pastoral, utan den allvarliga repertoaren utgjordes av romandramer och borgerliga dramer.

Så kom Valleran Lecomte till Paris. Han hade förut dragit kring i landsorten, sedan huru långt tillbaka vet man ej, men första gången han omtalas är 1593. Såsom vi minnas voro de spanska trupperna vid denna tid synnerligen många, och även i England hade man en uppsjö på dylika teaterband. I Frankrike voro dessa kringdragande teaterband jämförelsevis ganska få, troligen blott en fem à sex. Ej heller voro de särdeles manstarka, utan räknade högst en tio eller elva medlemmar; en skådespelare fick därför, liksom i England och Spanien, ofta utföra flera roller. I ett annat avseende hade man däremot kommit längre än i England; en fransk trupp bestod nämligen av både manliga och kvinnliga aktörer, ehuru äldre kvinnoroller fortfarande utfördes av män. Vidare fast organiserade voro dessa trupper icke. Vid början av en tourné uppgjorde visserligen deltagarne ett ordentligt kontrakt med varandra, men enskilda medlemmar bröto sig lätt ut, och mycket ofta upplöstes truppen ganska hastigt. Organisationen tycktes redan nu hava varit republikansk såsom i England, men i motsats mot Spanien, där en teaterdirektör tog de andra i sin sold. I en fransk trupp tyckes var och en hava haft lika mycket att säga, och inkomsten delades troligen efter

varje föreställning. Men naturligtvis måste någon viss aktör uppträda såsom ekonom och truppens förtroendeman utåt — liksom sedan Molière — och truppen nämndes då oftast med hans namn; så var nog förhållandet vid Valleran Lecomtes sällskap. Vad moralen beträffar, stod denna synnerligen lågt hos ett dylikt teaterband. Det bestod långt fram i tiden av rent slödder, vars seder hos de hederliga borgarne och borgarkvinnorna väckte stark anstöt. Dessa kringdragande följen blevo därför sällan mottagna med någon större välvilja i de städer, dit de kommo och där deras representationer ofta gåvo anledning till oordningar. För att skaffa sig en bättre ställning sökte de därför ofta, såsom i England, att få beskydd av någon hög herre, såsom vars trupp de då uppträdde; i Frankrike synes detta dock hava varit mindre brukligt än i England.

De stycken, dessa band uppförde, voro naturligtvis desamma som i Hotel de Bourgogne, således mest farser, men även romandramer och borgerliga, sedolärande stycken. Men därjämte uppförde man i landsorten ännu ett eller annat mysterium, som krävde ett mindre antal roller, ty förbudet mot mysterierna gällde blott huvudstaden. Likaså är det väl troligt, att man uppbyggt den mera efterblivna landsorten med en eller annan allegorisk moralitet. Och slutligen har man några enstaka gånger här spelat en av plejadens tragedier; på sin Odyssé kunde ju en dylik trupp få giva en representation på ett högadligt slott eller vid någon fest, som en högre ämbetsman i staden gav; här passade ej den folkliga repertoaren, och man fick då, så gott sig göra lät, stuva om ett av den lärda skolans dramer.

Hur en dylik trupp förvärvat sig sin repertoar, känner man icke. En del utgjordes nog av avskrifter av äldre stycken från den medeltida skådebanan; andra hade väl beställts hos någon mer eller mindre skrivkunnig folkförfattare, några hade möjligen smorts ihop av en eller flera aktörer i truppen; så gick det äldst till i England och Spanien, och samma metod använde man förmodligen i Frankrike. Genombrottet i de båda andra länderna skedde därigenom, att verkliga författare, vanligen urspårade studenter, kastade sig på dramatiskt författarskap och därigenom höjde dramat till verklig konst. Så skedde ock i Frankrike, och den som här bröt vägen, var Alexandre Hardy.

Hans biografi är nästan okänd, och trots sina flitiga forskningar har Rigal knappast lyckats finna några säkra data. Han föddes troligen omkring 1570 och avled 1631 eller 1632. Mycket sannolikt är också, att han börjat sin bana såsom student, men att han av ekonomiska skäl nödgats avbryta sina studier och såsom litteratör söka sig till ett teaterband; i varje fall ägde han en bildning och en litterär ärelystnad, som göra detta antagande nästan nödvändigt. När han sällat sig till Valleran Lecomtes trupp, vet man ej, men troligen var det kort efter 1593.

Vid truppen var en dylik mera skolad poet mycket välbehövlig, ej blott för att förse sällskapet med nya, lockande repertoarstycken, utan ock för att ändra gamla, som blivit förlegade och som behövde skrivas om, som måste sammandragas — i följd av bristande persontillgång — eller lämpas för publikens smak och truppens resurser. Om poetens ekonomiska ställning till truppen vid denna tid, känner man intet. Enligt en sen uppgift skulle Hardy för sina versifierade femaktsskådespel ej hava erhållit mer än tre écus per stycke, d. v. s. omkring tio francs. Men även om man antager, att härmed menats dubbelécuer, är priset i varje fall för lågt; i Spanien och England betalades samtidigt omkring hundra kronor eller mera. Möjligt är därför, att han, liksom aktörerna, fått vara med om delningen av dagskassan eller fått vissa recetter. Mycket kan i varje fall ej hava fallit på hans lott, ty ännu 1609 betalades blott fem sous för tillträdet till parterren i Hotel de Bourgogne, och även om Hardy fått betalt per stycke, hade de stackars aktörerna nog ej råd till några höga honorar. Hardy klagar också ständigt över sin fattigdom.

För en betalning per stycke talar Hardys fruktansvärt bördiga författarverksamhet. Enligt egen uppgift skall han hava skrivit omkring 600 stycken, och även om denna siffra får anses överdriven, är det dock tydligt, att han varit en snabbskrivare i stil med Lope. Av dessa stycken är endast ett fåtal bevarade, och att dessa räddats, beror på den stackars Hardys förut omtalade litterära ärelystnad. På äldre dagar, 1622, beslöt han sig nämligen för att utgiva sina dramer — närmast i anledning av ett tjuvtryck — och året därpå utkom hans voluminösa dramatisering av romanen Theagenes och Kharikleia i icke mindre än åtta avdelningar.

Boken tyckes hava gått, och 1624 började han med vad vi skulle säga en "vald upplaga" av sina dramer d. v. s. med de stycken, som han själv ansåg såsom de bästa. Mellan 1624 och 1628 utkommo nu fem delar med tillsammans trettiotre stycken (utom Théagéne et Cariclée). Av dessa äro fem pastoraler, fem mytologiska dramer, tolv tragikomedier och elva tragedier. Att av dessa siffror sluta till proportionen mellan de förlorade, torde ej vara rådligt. Hardy publicerade nog hällre sina tragedier, då dessa voro mera litterärt ansedda, och troligen skrev han proportionsvis vida flera tragikomedier. Rigal har försökt att ungefärligen bestämma kronologien för dessa stycken, men försöket synes vila på en ganska osäker grund. Sannolikt torde dock vara, att tragedierna i allmänhet tillhöra den äldre tiden och att den stackars, utsvultne Hardy med dem haft den ärelystnaden att söka få upp den Jodelleska skolans drama på scenen.

För att detta skulle lyckas, måste han emellertid vidtaga flera genomgripande förändringar med hänsyn dels till publikens smak, dels till dekorationssystemet i Hotel de Bourgogne. För den följande fransk-klassiska tragedien blevo dessa reformer av stor betydelse. För det första måste han låta kören falla bort. Dels disponerade truppen säkerligen ej över tillräckliga sångkrafter, dels ansåg nog publiken, att dessa körer voro ledsamma; lyrik på teatern tyckte man ej om, utan där ville man hava handling. Två tragedier — antagligen de äldsta — hava ännu körer, men sedan hava dessa strukits. En annan ändring gick i samma riktning. Det retoriska Jodelleska dramat hade älskat utförliga monologer, som ibland kunde upptaga hela scener, men vilka tröttade åhöraren, som ej intresserade sig för hjältens reflexioner och som framför "budbärarens" långrandiga berättelse föredrog att *se* de omtalade händelserna. Av hänsyn till denna smak förkortade Hardy monologerna, och de allmänna reflexionerna i dissertationsstil uteslötos. Över huvud lösgjorde han sig från beroendet av Seneca. Rollerna blevo flera, och framför allt blev det mera handling i hans drama, mera intrig och mera överraskning. Hans tragedier skildra ej längre blott själva den avslutande katastrofen. Vi behöva blott betrakta innehållet i en av dem, Panthée. I första akten föres Panthée, gemål till den assyriske hjälten Abra-

date, såsom fånge till den persiska konungen Cyrus, som behandlar henne med stort ädelmod och överlämnar henne till vård åt sin förtrogne Araspe. Under den andra akten få vi bevittna Araspes lidelsefulla kärlek till Panthée, som emellertid tillbakavisar honom och klagar för Cyrus. Denne straffar visserligen ej Araspe, men lösgiver högsinnat Panthée. På hennes inrådan övergår nu den tacksamme Abradate i persisk tjänst, men stupar i ett krig, och vid hans bår förkortar Panthée själv sitt liv. Ett dylikt händelseförlopp var dock något annat än den i fem akter uttänjda dödsscenen i Cléopâtre. Men även i andra fall bröt Hardy med den äldre skolan. Plejaden hade strängt ställt sig Horatius' föreskrift till efterrättelse att "ej låta Medea döda sina söner inför åskådaren". Hardy satte sig däremot alldeles bestämt över denna regel, och mord o. d., även våldtäkt ske i hans tragedier på öppen scen och berättas ej längre. Lika litet brydde han sig om de tre enheterna, utan lämpade sina tragedier efter "les mansions" i Hotel de Bourgogne. Dock går han här alls icke så långt som engelsmännen. Dessa skrevo sina dramer för en alldeles dekorationslös scen, och scenväxlingarna komma här nästan slag i slag. Hardy däremot hade ett visst antal mansions, till vilka han måste taga hänsyn, och rummet växlar därför hos honom jämförelsevis sällan. Tiden överskrider visserligen oftast ett solvarv, men är likaledes jämförelsevis begränsad, och dubbelhandlingar såsom i det engelska dramat äro hos Hardy sällsynta. Utan tvivel hava vi häri att se ett franskt drag.

Hardys drama kom således i vissa punkter ganska nära den engelska folktragedi, som utvecklats ur det latinska universitetsdramat. Men — det fattades det väsentliga. Hardy var icke någon skald med Guds nåde, och han lyckades aldrig att i sina gestalter ingjuta det liv, genom vilket Marlowe's Tamburlaine slog igenom. Publiken förblev tydligen kallsinnig, och efter 1610 synes Hardy hava upphört att förse teatern med några tragedier — han hade misslyckats med sin reform, och först tjugo år senare skulle den franska tragedien uppstå på nytt. Grunden hade dock lagts av den sedan så bortglömde Hardy, ty i de flesta punkter anslöt sig den fransk-klassiska tragedien icke till Jodelle, utan till Hardy.

Efter 1610, då tragedien försvann från scenen, tyckes Hardy uteslutande hava skrivit tragikomedier. Något nytt

arbetsfält kastade han sig härmed icke in på, ty antagligen hade han börjat med dem, och av de bevarade styckena är troligtvis Théagène et Cariclé äldst, men tragikomedien blev nu för en längre tid ensamhärskare på Hotel de Bourgognes scen. Uppfattningen av begreppet tragikomedi var dock ganska svävande, ty den tidens estetik erkände blott tre arter av drama: tragedi, komedi och eklog. Tragikomedien var en nykomling, som ej passade in någonstädes. Tragedien var uteslutande patetisk, tragikomedien kunde däremot åtminstone, ehuru det ej var nödvändigt, blanda patetiska och komiska element om varandra; tragedien rörde sig blott med högtstående personer, tragikomedien hade däremot plats också för "médiocres", tragedien slutade alltid i olycka, tragikomedien åtminstone vanligen lyckligt, tragedien sökte åtminstone att iakttaga tidens enhet, tragikomedien satte sig obesvärat över denna regel — i ett stycke förflyter sju år mellan den första och den fjärde scenen i samma akt, och i ett annat tilldrar sig handlingen i Tyskland, Egypten och Italien. Men viktigast var dock romantiken; ämnena voro oftast från romanen, icke från den antika eller bibliska historien eller sagan. Dessa ämnen lånade Hardy från alla möjliga håll, från antika och spanska romaner, från italienska noveller o. s. v., men alltid från sådana, som förut voro översatta till franska, ty spanska eller italienska tyckes han ej hava kunnat, och något direkt inflytande från det spanska och italienska dramat, som ej var översatt, kan man ej iakttaga hos honom. Till den allmänna karaktären var dock hans tragikomedi densamma som spanjorernas och engelsmännens folkdrama, ehuru snarast sådant detta drama var *före* Shakspere och Lope. Även här fordrades det således, att en stor skald skulle komma och gjuta liv i den döda formen. Men denne kom aldrig, och Corneille, som i le Cid var på väg att skapa en verkligt konstnärlig och äkta fransk tragikomedi, drog sig efter striden om detta drama tillbaka och övergick till tragedien.

Mellan åren 1610 och 1617 tyckes Hardy nästan ensam hava behärskat scenen. Men sistnämnda år fick han en medtävlare i Théophile de Viau, vars Pirame et Thisbé då uppfördes. Ämnet är lånat från Ovidius' bekanta berättelse, men denna har här amplificerats, så att det hela verkar såsom en dramatiserad roman. Nytt var detta ju icke, och i själva verket är Pirame et Thisbé blott en tragikomedi, ehuru med en olycklig utgång. Det nya i stycket ligger i

själva stilen. Ehuru Théophile de Viau i motsats till Hardy onekligen var poet, är han dock här en oförbätterlig marinist, vars stycke vimlar av sökta, onaturliga och pretiösa vändningar. Men det var just denna onatur, som slog an på de högre klasserna, som alldeles samtidigt i d'Urfés Astrée hade fått sin bibel, och Hotel de Bourgogne, där stycket uppfördes, började därför att fyllas av en bildad och förnäm publik. Med Pirame et Thisbé hade dramat adlats från att vara ett folknöje till en verklig konstart. Så till vida hade Théophile lyckats att åter skapa ett högre stående scendrama — ett drama, som icke längre lade an blott på handling, utan som ock ville vara verklig poesi, låt vara en poesi, som blott senterades av samtiden och ej av eftervärlden.

Med detta åter mera lyriska drama banade han ock vägen för den nya, pretiösa pastoralen, som två år senare gjorde sitt inträde i Hotel de Bourgogne med Racans Arténice — påverkad icke blott av Hardys pastoraler utan ock av Astrée och av Pastor fido. Efter 1619 delar sedan pastoralen med tragikomedien herraväldet över den franska scenen. Men nu hade den bildade publikens uppmärksamhet riktats på teatern, och det stora, avgörande genombrottet, förberett av Hardy, stod för dörren. Man började nu med pastorala tragikomedier, 1629 debuterade Corneille med sin första komedi, och snart följde den första nya tragedien, Mairets Sophonisbe, striden om de tre enheterna, som förut föga diskuterats i Frankrike, flammade upp, och samtidigt undergick själva teaterväsendet en genomgripande förändring. Hittills hade det i själva verket icke funnits någon verkligt fast teater. De italienska trupperna hade kommit och rest. Valleran Lecomte, som 1599 slagit sig ned i Hotel de Bourgogne, måste efter ett par månader ånyo bege sig ut i landsorten, året därpå kom han väl antagligen tillbaka, men fick 1603 åter resa, återvände 1607 och stannade då flera år, men först 1628 blev hans trupp fullt stationär i Hotel de Bourgogne. Året därpå fick emellertid confrériets gamla teater en ny konkurrent, Mondorys trupp, som gjorde sig till målsman just för de nya strömningarna inom dramat. Och nu bryter klassiciteten, redan förberedd av Malherbe, in också i dramat.

Men den närmare redogörelsen för de litterära brytningarna under dessa så uppslagsrika år, då senrenässansen utvecklade sig till klassicitet, tillhör detta arbetes nästa del.

ENGLANDS LITTERATUR

DEN ELISABETHSKA TIDEN

Reformationens seger i England medförde väl ej något återfall i medeltiden såsom i Tyskland, men å den andra sidan främjade den heller icke kulturen. De religiösa striderna drogo intresset från litteraturen, och genom den våldsamma åderlåtningen av kyrkans ekonomi förlorade de lärde den främsta patronus de haft. Under större delen av 1500-talet var England ett fattigt land, och denna torftighet speglar sig ock i litteraturen. Men på 1580-talet sker här ett kraftigt genombrott — således nästan samtidigt med det litterära genombrottet i Spanien, och egendomligt nog sker denna engelska kraftutveckling genom den nu börjande kampen mot den spanska världsmakten.

Den jordmån, ur vilken storhetstidens spanska litteratur spirat upp, hade varit dels den brännande katolicism, som under motreformationen gripit sinnena, dels den romantik, som föll över livet genom de djärva upptäcktsfärderna och erövringarna i Amerika samt genom den spännande kampen mot turkarna. Likartade förutsättningar funnos ock i England. Hos förgrundsfigurerna såsom Spenser och Sidney märka vi en varm protestantisk underströmning, som också har något av korstågstidens ridderlighet och som, ehuru den riktar sig mot katolicismen, är alldeles fri från de tyska teologernas intresse för de dogmatiska frågorna. Samma romantik, som spirade upp i Spanien, möter oss nu också i England. Sällan har någon tid varit rikare på djärva upptäcktsfarare, och under kampen med spanjorerna utvecklade engelsmännen ett äventyrarlynne, som väl kan sättas vid sidan av Cortez' och Pizarros. De började såsom rena sjörövare och kaparkaptener, som utförde de mest våghalsiga företag, för att sluta såsom erfarna sjöhjältar, vilka i grund slogo Spaniens stolta armada och lade grunden både till Englands sjövälde och dess kolonialmakt. Och det är detta friska, rörliga liv,

brisarna från världshavet, som fylla den Shakspereska tidens litteratur och över den kastar samma glans av romantik och dådkraft, som vilade över Spaniens.

Framför Tyskland hade England den oskattbara fördelen av att äga en huvudstad, där detta liv kunde koncentreras. London var väl ej vid denna tid samma oformliga jätte som i våra dagar, och invånarantalet steg blott till omkring 100,000 — en vid denna tid dock högst betydande siffra, som knappt torde hava överträffats av många städer i Europa. Och inom dess murar rörde sig en mera brokig befolkning än annorstädes — tiggare, sjöfolk, hantverkare, köpmän och unga, nöjeslystna ädlingar, och av alla dessa olika element befolkades den tidens teatrar, alla blevo de på sätt och vis, var och en efter sin smak, litteraturens beskyddare. Denna litteratur är därför kanske rikare än annorstädes, företer flera skiftningar, rör sig på idealismens mest luftiga höjder och ger ett hänsynslöst uttryck åt den naturliga engelska realismen.

Denna blomstringsperiod varar tämligen länge. Den inledes med Spenser's 1579 utgivna Shepheardes' calendar och avslutas först med Miltons Paradise lost 1667. Men ehuru utvecklingen under hela denna tid går i en tämligen rak linje, är litteraturens skaplynne vid början av perioden helt naturligt något olika mot i slutet. Det är Shakspere's mäktiga gestalt, som bildar vattendelaren. Före honom hava vi en förberedelsens tid, själv betecknar han den engelska renässansens höjdpunkt, och sedan följer — avmattningen kunna vi ej säga, ty ända fram till restaurationen utvecklar den engelska diktkonsten en enastående kraft, och i Milton når den Spenserska riktningen sin högsta fulländning. Men litteraturen förlorar nu den ursprunglighet, den haft hos Shakspere och hans föregångare, blir mera konstnärligt utarbetad, mindre rik på nya uppslag, mera kavaljer eller puritan och mindre naturbarn.

SPENSER OCH HANS SKOLA

Den idealistiska strömning, som bryter fram omkring 1580, hade väl sina förberedelser under den föregående perioden i Wyatt's och Surrey's sonettdiktning samt i Sack-

ville's Mirror for magistrates. Men denna strömning får nu en annan karaktär. Det är väl Italien, som fortfarande giver impulserna, men dessa komma nu icke blott från Petrarca och hans efterföljare, utan framför allt från Tasso, och vid dennes sida står nu också den franska plejaden — med ett ord: det är Trissinos program, som man nu söker omsätta i engelsk dikt, och liksom i Frankrike är det en humanist, som giver väckelsen till den nya "skola", som nu uppstod. Det var Gabriel Harvey, "fellow" vid Pembroke Hall i Cambridge, då Spenser först gjorde hans bekantskap. Tack vare Greene's och Nash's anfall på honom har han gått till eftervärlden snarast såsom en löjlig pedant, men knappt med rätt, ty även om han hade något av den lärdes pedanteri, var han dock en man med idéer, och en narr hade svårligen kunnat bliva vän med Spenser och Sidney. Poet var han icke, men det var han, som teoretiskt tyckes hava utvecklat det litterära program, som de andra sedan klädde i dikt. Detta återgår i allt väsentligt till Trissino och plejaden. Målet för den nya skolan i England var detsamma som i Italien och Frankrike: en dikt i anslutning till den så högt beundrade antiken, men på modersmålet, för vilket man hyste en svärmisk kärlek, och liksom Tasso voro även Harvey, Spenser och Sidney fyllda av ett starkt religiöst patos.

Den mest betydande medlemmen av denna skola var Edmund Spenser, som föddes omkring 1552 i London och där erhöll en god klassisk uppfostran. 1569 överflyttade han till universitetet i Cambridge, där han inskrevs i Pembroke Hall och gjorde bekantskap med den några år äldre Harvey och där han studerade till 1576, då han blev master of arts. Några smärre dikter, som han skrev genast vid sin ankomst till universitetet, visa, att han redan då var inne i italiensk och fransk poesi — några översättningar från Petrarca och du Bellay, — och särskilt de sista äro av intresse, enär de vittna om hans bekantskap med den franska plejadens diktning. Vid Cambridge fortsatte han sina klassiska studier och tog där även intryck av de vid universitetet ganska starka religiösa rörelserna. Men, såsom en biograf anmärker, hans puritanism var snarare politisk och nationell än religiös. Han delade det puritanska partiets starka hat mot Rom, men för övrigt hade han föga gemensamt med de stränga och hårda calvinisterna, och för deras

dogmatik intresserade han sig alls icke. Hans puritanism var ridderlig och romantisk och förenades med antikbeundrarens skönhetskult.

Sedan han lämnat universitetet, överflyttade han till London, där han befann sig senast 1579 och där Harvey förde honom tillsammans med den unge Sir Philip Sidney, den mäktige lorden av Leicester's systerson, och meningen var tydligen att skaffa honom en plats vid den inflytelserike gunstlingens hov. Emellertid utövade han under denna tid en livlig litterär verksamhet. Harvey, Sidney och han, Sidney's vänner Fulk Greville och Sir Edward Dyer samt Sidney's begåvade syster, Lady Pembroke, bildade där ett litterärt kotteri, som de kallade Areopagen — en tid orätt betecknad såsom en verklig akademi, men som, ehuru utan alla fasta former, likväl hade en viss likhet med en dylik. Särskilt tyckes man här hava diskuterat språkliga och metriska frågor, och försök gjordes att även skriva s. k. reformerad engelsk vers, d. v. s. en vers i anslutning till den antika metriken eller samma försök, som av antikvännerna gjorts i Italien och Frankrike samt sedan upprepades i Sverige av Stiernhielm. Idéen var icke alldeles ny, ty redan några äldre humanister, Thomas Watson och Roger Ascham, hade gjort experiment i denna riktning, och en annan humanist, Thomas Drant, hade utarbetat vissa regler för en dylik vers. Det var denna fråga Harvey nu tog upp, och inom kotteriet diskuterade man principerna samt sökte även att praktiskt tillämpa dem. Spenser påbörjade ock en större, nu förlorad dikt på detta "reformerade" versmått. Men ehuru åtskilliga dikter vid denna tid verkligen avfattades härpå, såsom en av Stanihurst verkställd översättning på hexameter av Eneiden, så lyckades tanken här lika litet som annorstädes att tränga igenom. Försöken blevo lärda experiment, vilkas olämplighet åtminstone Spenser själv för övrigt snart insåg.

Större intryck tog Spenser av riktningens språkentusiasm, och en huvuduppgift för honom redan nu var att rikta modersmålet med lån både från dialekterna och de gamla goda skalderna, särskilt Chaucer — samma strävan, som vi sedan återfinna hos Stiernhielm. Redan i The Shepheardes' calendar finna vi detta medvetet arkaiserande språk. Spensers goda vän Kirke, som utgav detta arbete, yttrar också i

företalet: "Enligt min mening är det särskilt en förtjänst, som man måste tillerkänna denne skald, nämligen att han arbetat på att återställa till deras urprungliga rätt sådana goda, naturliga engelska ord, som nu lång tid varit ur bruk, ty detta har varit orsaken till, att vårt modersmål, som sannerligen i sig själv är rikt nog för prosan och ståtligt nog för vers, så länge ansetts vara för torftigt för bägge."

Ivrigast tyckas dock antikstudierna hava varit, och de unga vännerna drömde tydligen om att skänka det engelska språket klassiska eper, romaner, tragedier, komedier och ekloger. Av Harveys och Spensers brevväxling framgår, att den senare författat nio komedier, antagligen efter mönster av Ariostos Cassaria och Gli Suppositi. Men dessa äro tyvärr förlorade, och Spensers begåvning låg knappast för dramat. Ett annat arbete från denna tid, The Shepheardes' calendar, blev däremot räddat, tack vare vännen Kirkes försorg och utkom av trycket de sista dagarna av 1579. Det är en samling av 12 ekloger utan något samband sins emellan, en för varje månad. Mönstret var naturligtvis Theokritos' idyller och Vergilius' Bucolicon, och som vi erinra oss hade denna eklogdiktning upptagits redan vid renässansens början av Petrarca samt sedan odlats även av andra nylatinska skalder, bland vilka Baptista Mantuanus särskilt var populär i England, där hans dikter lästes såsom skolbok. Redan Vergilius' herdar hade blott varit masker för skaldens samtida, och Petrarcas ekloger voro snarast allegorier, i vilka skalden under herdelivets förklädnad framställde samtidens personligheter och diskuterade frågor rörande samtidens politik och kultur. Så äro ock Spensers, och utom av denna brist lida de ock av en annan: de äro knappt självständiga, utan bearbetningar från antiken, Mantuanus och Marot. Men likväl framkallade de en enstämmig förtjusning, och den ännu anonyme författaren till Herdekalendern hälsades såsom banbrytare för en ny period inom Englands vitterhet. Webbe i sin 1586 utgivna poetik förklarade, att den nye poeten enligt hans mening var den yppersta skald, han någonsin läst, och likställde honom med Theokritos och Vergilius. Och ehuru vi numera ej kunna dela denna förtjusning, kunna vi dock förstå den. Herdediktningen, som nu förefaller oss så affekterad, var då på högsta modet; av plejadens män hade Remi Belleau skrivit

Les Bergeries, och samtidigt hade den italienska och spanska herdediktningen blivit bekant i England. Med Spensers eklogsamling hade man för första gången fått en dikt, som var bildad i noga anslutning till antiken och som således visade, att det engelska språket var mäktigt att giva uttryck åt de högsta poetiska idéer. I dessa dikter diskuterade Spenser ock de kulturfrågor, som då sysselsatte samtiden och diskuterade dem på detta förblommerade sätt, som så tilltalade renässansen. Slutligen röjer han redan här den verskonst, som sedan i hans stora epos utvecklar sig i hela sin melodiska skönhet.

Redan nu var han sysselsatt också med sin stora dikt Fairy Queen, men innan han hunnit utarbeta den, kastades han in på en ny levnadsbana. Förmodligen blev han av Leicester eller Sidney rekommenderad hos lord Grey of Wilton, vilken på sommaren 1580 reste över till Irland såsom lord-deputy eller vicekonung för att återställa ordningen på den gröna ön, där just Desmonds stora uppror brutit ut. Såsom sekreterare medtog han Spenser, men det är tydligt, att denne ej fick arbeta blott med pennan i hand utan ock gripa till svärdet och musköten. Ty sådana voro tiderna, och i ett betyg, som Spenser sedermera erhöll, säges han vara icke blott en lärd man, utan även skicklig och erfaren såsom krigare. Till Irland kommo Spenser och de andra engelsmännen såsom spanska conquistadorer till Amerika i syfte att plundra och rikta sig, och de behandlade irländarne ungefär som spanjorerna behandlade indianerna. Någon känsla för *deras* rättigheter hade Spenser icke, lika litet som den stränge lord Grey, vilken han beundrade såsom typen för en äkta riddare, "the knight of justice" i hans Fairy Queen. Irländarne voro för honom ett upproriskt pack, katoliker och i förbund med arvfienden Spanien, och mot dem voro alla medel tillåtna. "Om helvetet vore öppnat och alla onda andar lössläppta — skrev en engelsman — "kunde de ej vara värre än dessa irländska hundar, vilka äro värre än hundar, ty dessa handla blott enligt sin natur, men irländarne beteckna mänsklighetens urartning". I viss mån hade han rätt, ty irländarne voro barbariskt grymma. Men lord Grey förstod att i detta fall giva svar på tal. "Om", — skrev han till drottningen — "infångandet av några kor och avrättningar av lymlar vore saker värda

att omnämnas, skulle jag var dag besvära Ers Höghet.“ I ett annat brev talar han om, huru han gått till väga med en fången spansk garnison. “Sedan kapitulationen skett“, skrev han, “gav jag några trupper order att börja exekutionen. Sex hundra man avrättades. Vapen och födoämnen tillföllo oss i rika mängder, ehuru mycket förstördes genom soldaternas oordningar, vilka under upphetsningen ej kunde avstyras. Dem, som jag skonade till livet, skänkte jag till kaptener och gentlemen, som genom sin tapperhet gjort sig förtjänta. Av de sex hundra avrättade voro fyra hundra de tappraste soldater jag sett. Så har det behagat härskarornas Herre, att giva fienden i Eders Höghets hand, och med undantag för en enda man har ingen av edra dödats eller sårats.“ Ett brev från en annan engelsman är kanske än hemskare. “Hela Munster“, skriver han, “har blivit nästan öde på människor, dels genom dem, som rebellerna mördat, dels genom dem, som våra soldater dödat; 30,000 hava på ett halvt år dött av hunger, utom det antal, som hängts eller på annat sätt omkommit“, och av hungersnöden ger Spenser själv en skildring, som är rent förfärande.

I systemet ingick ock att indraga rebellernas egendomar och utdela dessa bland segrarna, som på detta sätt lade sig till med en stor del av det olyckliga landets jord. Spenser fick 1586 en icke obetydlig possession, slottet Kilcolman, som förut hade tillhört familjen Desmond, och dessutom några mindre egendomar. Men en dylik donation medförde icke någon lugn och fridfull tillvaro, utan det gällde att också försvara den mot de irländska upprorsbanden, som icke voro mera barmhärtiga mot engelsmännen än rödskinnen voro mot spanjorerna. Under den första tiden var det emellertid jämförelsevis lugnt, men vid mitten av 1590-talet bröt ett nytt fruktansvärt uppror ut, Tyrones, och i oktober 1598 stodo rebellerna framför Kilcolman. Spenser och hans hustru lyckades väl rädda livet, men slottet brändes ned, och därvid omkom ett nyfött barn till skalden. Med den övriga familjen räddade han sig över till London, men han var nu en bruten man, och redan i januari 1599 slutade han sina dagar.

Detta liv bildar en egendomlig bakgrund till Fairy Queen. som skrevs i Irland under det att dessa vilda fejder pågingo. I dikten synas dessa, deras brutalitet, blodsorgierna

och röverierna, ej hava lämnat det ringaste spår efter sig, utan i stället rör sig Spenser på idealitetens mest serena höjder. Och dock speglar dikten denna strid på det sätt, som för Spensers temperament var möjligt. Då den första canton börjar, befinna vi oss i en skog, och genom denna drager "riddaren med det röda korset" fram. Vid hans sida rider en dam, och bakom dem följer en dvärg. Mörkret breder ut sig, en rasande regnstorm uppstår, och de resande söka då skydd i en tät lund. Men överallt kring dem lura försåten, och snart befinner sig riddaren i strid med ett väldigt odjur. Vi behöva ej fullfölja referatet längre, ty utan svårighet upptäcka vi reminiscenserna från roman breton, men också reflexerna av de engelska lyckoriddarnas liv i Irland. Strax efter Spensers ankomst till Irland lockades de engelska trupperna in i ett bergspass, där de kringrändes av irländarna, som från ett bakhåll föllo över dem och nedhöggo de flesta. Och så gick det ofta till. Engelsmannen, som färdades fram i Irland, måste ständigt vara på sin vakt för att undgå förräderi och övervåld, och i den punkten liknade han helt visst "riddaren med det röda korset". Men han gjorde det ock i ett annat fall, ty liksom de spanjorer, som stridde mot indianerna, ej kände sig såsom rövare utan såsom korsriddare, vilka kommit att utbreda den sanna tron bland den nya världens hedningar, så kände sig också engelsmännen i Irland såsom kristendomens vapendragare mot falskheten, hyckleriet och vantron, representerade av Roms och Antikrists anhängare. Och det är detta föreställningssätt, som ligger bakom Fairy Queen. Det hela är en utförd allegori av protestantismens kamp mot katolicismen, det ideala uttrycket för den i verkligheten så föga ideala kampen om Irland.

Sin dikt hade Spenser påbörjat redan 1579 eller förut, men detta första utkast var säkerligen alldeles olika den dikt, som vi nu känna och som ganska säkert uppstått väsentligen under intrycket av Tassos Gerusalemme liberata, som utkommit först 1580. Vid mitten av samma årtionde var Fairy Queen emellertid så pass färdig, att Spenser då kunde redogöra för planen för en annan engelsk skald i Irland och även visa denne några utarbetade partier. Att den överhuvud blev utgiven var den bekante sjöhjälten Sir Walter Raleigh's förtjänst. Han hade erhållit några irländska

gods i närheten av Kilcolman och kom därvid att 1589 besöka Spenser, som läste upp några stycken för honom. Raleigh blev hänförd, tog Spenser med sig till London och lät honom föredraga sin dikt för drottningen, som belönade honom med en årlig pension på 50 pund. Året därpå, 1590, utkommo de tre första böckerna, var och en i tolv cantos; de tre följande trycktes först 1596, men vid Spensers död var arbetet troligen oavslutat, och i varje fall trycktes sedermera blott två cantos av den sjunde boken. Fairy Queen är således endast ett fragment, men det oaktat betraktades dikten av den tidens smakdomare samt troligen ock av allmänheten såsom den engelska renässansens främsta skapelse.

Eftervärlden har knappast kunnat instämma i denna dom, och i dess ögon är det icke någon egentlig förlust, att arbetet aldrig avslutats, ty i det bevarade har Spenser redan givit det bästa han kunnat, och fortsättningen skulle helt visst blott hava blivit en tröttsam upprepning. Spenser var onekligen en stor skald, men han var behärskad av sin tids estetiska teorier, och dessa förde honom på villospår. Dikten är, som sagt, en stor allegori, och detta var ju i full enlighet med senrenässansens estetik, som i allegorien såg poesiens egentliga väsen. Senast hade, såsom vi minnas, Tasso utvecklat detta i Allegoria del Poema eller den försvarsskrift, han utgav för Gerusalemme liberata. Och Spensers dikt *var* verkligen, vad Tassos *icke* varit, trots hans försök att bevisa detta: en allegori. Ty för allegorien hade Spenser en särskild smak; hans förra dikt, The Shepheardes' calendar, var ju också blott en serie av allegorier. Men den dolda meningen i Fairy Queen är mer än vanligt dunkel, och ett avgjort fel är, att man måste hava läst — det aldrig skrivna slutet — för att förstå början. Spenser själv synes hava insett detta — tyvärr först då det var för sent att rätta misstaget — och i ett brev till Raleigh, som trycktes i den första upplagan, ansåg han sig därför böra förklara diktens syfte och meningen med de gestalter, han skapat.

Boken avser, säger han, "to fashion a gentleman or noble person in virtuous and gentle discipline", och detta syfte ansåg han bäst kunna nås genom att dölja det i en historisk fiktion, i konung Arthurs historia. "Häri", säger han, "har jag följt de antika skalderna, först Homeros,

som i Agamemnon och Odysseus framställde en god härskare och en dygdig man, den ene i Iliaden, den andre i Odysséen, och vidare Vergilius, som i Æneas' person ville framställa detsamma. Efter honom har Ariosto sammanfört båda i sin Orlando och nyligen har Tasso igen skilt dem åt i två personer och framställt vad man inom filosofien kallar etiken eller den enskilde mannens dygder i Rinaldo, den politiska personlighetens i Goffredo. Efter dessa förträffliga skalders föredöme har jag i Arthur, innan han blev konung, givit en bild av en tapper riddare, fulländad i de tolv privata moraliska dygder, som Aristoteles uppställt. Det är syftet med de tolv första böckerna. Om dessa mottagas med välvilja, skall jag måhända uppmuntras att i hans person, sedan han blivit konung, giva en bild av de politiska dygderna."

Dikten skulle således innefatta tjugofyra eller åtminstone tolv böcker, men av dessa blevo blott sex utförda.

"Arthur", fortsätter han, "hade i en dröm sett fédrottningen och blivit så tjusad av hennes fägring, att han beslöt att söka upp henne i 'fairy land'. Med älvdrottningen menar jag i allmänhet Äran, men mera bestämt förstår jag därmed 'the most excellent and glorious person of our soveraigne the queen'. I Arthurs person har jag framställt Storslagenheten, vilken dygd, enligt Aristoteles och de andra, är fulländningen av de övriga och innefattar dem alla. Men till representanter för de tolv övriga dygderna gör jag tolv andra riddare för att giva framställningen mera omväxling. De tre första skildras i dessa tre böcker. Den första är riddaren av det röda korset, vilken betecknar Heligheten. I den andra, Sir Guyon, har jag framställt Måttligheten. I den tredje, Britomartis, en kvinnlig riddare, har jag målat Kyskheten. Men — och här måste Spenser själv medgiva bristen i dikten — då början till hela arbetet förefaller abrupt och beror på händelser, som timat förut, är det nödvändigt, att Ni känner till förutsättningen för de tre riddarnes olika äventyr. Början till min historia, såvida den framställts av en hävdatecknare, skulle således vara den tolfte boken, som nu är den sista. Där berättar jag, att fédrottningen årligen höll en fest under tolv dagar, och till dessa förläggas uppslagen till de tolv olika äventyr, som skildras och i vilka de tolv riddarne äro hjältar. Uppslaget till det första äventyret var detta. Vid festens början

uppträdde en lång, tölpaktig ung man, som föll ned för fédrottningen och bad, att hon skulle bevilja honom en bön, nämligen att han skulle få utföra det äventyr, som under festen kunde erbjuda sig. Denna bön beviljades, och han slog sig ned på golvet, enär hans bondaktighet ej gjorde honom passande för en bättre plats. Strax därefter kom en skön dam i sorgdräkt, ridande på en vit åsna och med en dvärg bakom sig, som ledde en stridshäst, på vilken man lagt en riddares vapen; spjutet höll dvärgen i handen. Han föll ned för fédrottningen och klagade över, att den sköna damens fader och moder, en gammal kung och drottning, under många år inneslutits av en förfärlig drake i ett kopparslott, varifrån de icke kunde komma loss. Därför besvor han drottningen att giva anvisning på någon riddare, som kunde hjälpa dem. Men då störtade den tölpaktige ynglingen fram och bad att få utföra detta äventyr, och trots det att drottningen förundrade sig däröver och trots det att damen sade emot, höll han ivrigt på denna önskan. Till slut sade damen honom, att så framt han ej kunde begagna de vapen, som hon medförde (det är en kristens vapen, som omtalas av Paulus i Ephes. V) så kunde han ej utföra företaget. Men när de sattes på honom, visade han sig såsom den härligaste i hela sällskapet, och damen likade honom väl. Därpå besteg han springaren, drog ut med henne på äventyr och därmed vidtager den första sången."

Hela denna långa förhistoria måste således vara känd, innan läsaren börjar dikten och denna är därför långt ifrån klar. Den tölpaktige ynglingen, som förvandlas till en ståtlig riddare — ett slags Parcifal — representerar Heligheten, damen, som heter Una, är en allegori av Sanningen, dvärgen betyder Köttet, Unas föräldrar äro Adam och Eva, som fängslats av draken, d. v. s. den gamla ormen eller djävulen. Natthärberge taga de resande hos en eremit, som i själva verket är en trollkarl och narrar riddaren att övergiva Una. I fortsättningen kämpar han mot Sansfoy eller Otron och drar vidare med dennes dam, som kallar sig Fidessa (troheten), men i själva verket heter Duessa — falskheten — en allegori både av katolicismen och av Maria Stuart. Och så fortsätter det med allegori efter allegori och äventyr efter äventyr ända till den tolfte sången, där hjälten förmäles med Una. Därmed är i själva verket dikten

avslutad. Ty i den andra boken vidtager ett alldeles nytt äventyr med en ny hjälte, Sir Guyon. Skulle arbetet hava blivit fullbordat, hade resultatet således blivit icke en enda dikt, utan en cykel på tjugufyra olika dikter, något i samma stil som t. ex. Geste de Guillaume d'Orange, och dessa skulle först i avslutningen hava fått en mycket svag enhet genom fédrottningens giftermål med Arthur.

Men dikten lider också av andra fel. Ett problem, som framställde sig för hela den riktning, som Spenser tillhörde, var att för den episka dikten finna en folklig mytologi och folkliga hjältar. Spensers mytologi blev knappt folklig. För sitt kristliga epos kunde han väl ej begagna den antika gudavärlden, men de kristna abstraktioner, som han satte i dennas ställe, voro minst av allt folkliga, utan en lärd mans spekulationer. Och detsamma kan sägas om hjältarna. Ariosto och Tasso hade här lyckats, deras eper röra sig med välbekanta, av folkets fantasi utdanade gestalter. Men patriot som Spenser var, ansåg han sig tydligen icke böra upptaga dessa franska och italienska hjältar, utan i stället välja engelska, och det arbete, som här troligen föresvävade honom, var sir Thomas Malory's omkring 1470 skrivna engelska prosaroman La Morte d'Arthur, som ännu på 1500-talet var en mycket omtyckt läsning och där Sir Thomas sammanfört de olika sagorna om konung Arthur och hans riddare. Denna ämneskrets var utan tvivel både folklig och nationell. Men även här förde Spensers estetiska teorier honom på villovägar. Fairy Queen har otvivelaktigt något av den romantiska koloriten i roman breton, men olyckligtvis tog Spenser ej upp de verkliga Artusriddarna, utan skapade nya, som visserligen bättre passade för hans moraliskt-religiösa syfte, men som voro folket främmande och i själva verket endast blodlösa abstraktioner. De brokiga äventyren draga oss därför förbi såsom i en dröm, utan att denna dröm får det liv och den färg som i Ariostos dikt, och vid sidan av Tassos varmblodiga, sensuella skildringar verka Spensers såsom bleka och kyliga. Idealismen är här för sublimerad för att fjättra vårt intresse, och Bunyan, som i sin Pilgrim's Progress i själva verket behandlade samma ämne som Spenser, lyckades vida bättre, därigenom att han — trots det att även han rörde sig med idel allegorier — innerst var en realistisk folkförfattare.

Spensers synpunkter voro slutligen begränsade till samtidens horisont. Det var dagens politiska och religiösa spörsmål, han i allegoriens form behandlade i sin dikt, och denna blev därför icke, såsom Shakspere's, "for all time". Men väl kan man förstå den oerhörda förtjusning, med vilken Fairy Queen mottogs av Elisabeths tid. Tassos Gerusalemme hade kommit ut strax efter de kristnes seger vid Lepanto, Fairy Queen trycktes icke fullt två år efter de protestantiska engelsmännens Lepanto — den spanska, katolska armadans undergång. Och vidare var hela den nyklassiska riktningens program här fullt genomfört. Fairy Queen var ett religiöst, protestantiskt epos, fyllt av tidens översvallande patriotism, och slutligen var dikten enligt den tidens estetik byggd såsom Homeros' och Vergilius' stora hjältedikter, ty även dessa uppfattades, såsom vi sett, såsom allegorier med ett moraliskt syfte.

Allt detta lämnar visserligen oss oberörda. Men även för vår tid äger dikten en obestridlig tjuskraft, väl ej såsom helhet, men i enskilda partier, och denna beror på de underbart melodiösa, smältande stanzer, på vilka den är avfattad. Denna Spenserska stanz är en ny variant av ottavan, vars åtta rader här utökats med ytterligare en, och den träffar på ett överlägset sätt den ideala tonen i den engelska renässansens främsta hjältedikt.

Spenser var skolans stora poetiska kraft. Men vid hans sida stod Sir Philip Sidney, som i viss mån förkroppsligade det ideal, som Spenser bildat sig av en kristen riddare. Sidney dog ung, vid ännu ej fyllda trettiotvå år av de sår, han fått i striden mot spanjorerna i Nederländerna. Och han hade något av de italienska renässansmännens allsidiga begåvning. Av sin samtid skildras han såsom den mest fulländade hovman, han var en skicklig, mycket använd diplomat, en överdådigt djärv krigare, och Wilhelm av Oranien, den "tyste", skall hava förklarat honom vara en av de mest omdömesmogna statsmän, som England hade. Dessutom var han en lärd och en poet, över vars korta liv det vilade ett skimmer av idealitet. Åt diktkonsten kunde han emellertid blott ägna några få, från statstjänsten lediga stunder. Det mesta, han skrev, tyckes för övrigt hava gått förlorat, ty höge herrar som Sidney tryckte den tiden ej gärna sina arbeten, och de, som bevarats, hava också ut-

givits efter hans död. Om hans sonetter och hans roman Arcadia få vi tillfälle att tala i ett annat sammanhang och skola här blott fästa oss vid hans poetik. Egentligen skrev han två dylika, men den ena, The english poet, blev aldrig tryckt och är nu förlorad. Den andra däremot, som skrevs 1580 eller 1581 — således samtidigt eller kort efter samvaron med Spenser — trycktes däremot 1595. Närmast framkallades den av en trångbröstad puritansk stridsskrift av Stephan Gosson, The Schole of abuse (1579), riktad huvudsakligen mot de samtida folkteatrarna, men även mot diktkonsten överhuvud, och ehuru arbetet var dedicerat till Sidney, beslöt denne att svara. Men bakom svaret ligger nog också du Bellays Deffence et Illustration, och ett dylikt försvar för den nationella diktkonsten ingick överallt i renässansens program. I Tyskland möta vi samma "försvar" i Opitz' Aristarchus och i Sverige i pseudonymen Skogekär Bärgbos dikt. Här framlägger Sidney senrenässansens uppfattning av poesien. Skalden är en vates, en siare, och diktkonsten är en himmelens gåva, som ingen med blott flit kan nå. Den engelska poesien hade ringaktats och med rätta, ty den hade hittills icke varit verklig konst. All konst har visserligen avseende på naturen, men poeten skapar en annan natur, bättre än den verkliga. De, som blott söka återgiva verkligheten, bliva inga skalder i egentlig mening, ty dessa måste vara nydanare. Konst kan dikten bliva först genom en nära anslutning till antiken. Visserligen fördömer Sidney här en slavisk imitation, men i sin kritik av det samtida dramat tillämpar han med stränghet den nya renässansestetikens krav på ett noggrant iakttagande av de tre enheterna, och liksom denna fördömer han starkt all sammanblandning av tragedi och komedi. Även för honom var poesiens uppgift "to teach and delight".

Själv blev Sidney aldrig i tillfälle att tillämpa sina teorier om dramat. Han skrev endast ett obetydligt maskspel, The Lady of May. Men hans syster, grevinnan av Pembroke, översatte en av fransmannen Garniers regelrätta tragedier, och hans vän Fulk Greville skrev två "turkiska" tragedier Alaham och Mustapha, som noggrant söka följa Aristoteles' föreskrifter, även med avseende på det fåtal personer, som fingo vara inne i var scen. Men när dessa försök gjordes, var tiden redan försuten, ty då hade just det stora engelska

folkdramat framträtt, och i detta fall blev det först Milton, som i sin Samson Agonistes skulle förverkliga Sidneys och Spensers dröm om ett på samma gång antikt och modernt drama.

Genom den Spenserska skolans uppträdande riktades emellertid uppmärksamheten på de estetiska frågorna, som nu för första gången började diskuteras i England. Och poetiker med samma program som Sidneys utkommo. Den äldsta av dessa var Webbe's Discourse of english poetry (1586), och tre år senare följde en annan, vida större, vilken vanligen tillskrives Puttenham. Ingendera röjer någon större självständighet — och i allmänhet äro senrenässansens poetiker blott plagiat, den ena av den andra — men de röja dock det nya estetiska intresse, som nu arbetade sig fram.

EPOS OCH LYRIK

Den Spenserska skolans rötter sträckte sig till Italien, till den från Trissino utgående rörelsen. Men det var icke blott denna, som inverkade, utan över huvud fick den italienska litteraturen nu en avgörande betydelse för England, där man ej vidare skarpt skilde på olika smakriktningar inom denna, icke på äldre och yngre författare. Denna strömning från Italien hade väl börjat redan med Wyatt och Surrey, men efter deras tid hade den mattats av. På 1580-talet fick den emellertid ny kraft. Det blev nu mycket vanligt, att engelsmän företogo resor till Italien, och hur bevandrade engelsmännen voro i italienskan, framgår bäst därav, att arbeten av Machiavelli och Aretino kunde i London tryckas på italienska. Men till det italienska inflytandet sällade sig nu också ett franskt, från plejaden, och icke blott från dess "antikiserande" poesi, utan ock från dess "italieniserande".

Då Sackville under den föregående perioden skrev sin Mirror for magistrates, tyckes han icke hava känt till de italienska renässansepikerna, och hans förebild var ännu Dante. Nu däremot blir det Ariosto och Tasso, som träda i förgrunden. Den förres Orlando översattes 1591, den senares Gerusalemme 1594, sedan 1600, och de blevo tydligen förebilderna för en följd av engelska, episka ottavadikter såsom Daniel's The civile wars between the two howses

of York and Lancaster (1595) och Drayton's The Barons' wars, som behandlade upproret emot Edward II. Ingendera kunde dock förvandla dessa rent historiska ämnen till romantiska eper i Ariostos stil. Men i en annan dikt lyckades Drayton vida bättre, i sin förtjusande vackra Nymphidia, som väl trycktes först 1627, men som var skriven långt förut. Här hade han tagit upp den älvvärld, som blivit så populär genom Shakspere's Midsommarnattsdrömmen. Dessa små trollska väsen skildras här med en fin, älskvärd humor och en enastående grace, över dem vilar romantikens skimmer kanske starkare än över Ariostos dikt, och därtill kommer, att denna romantik här är äkta engelsk, sprungen ur folkets egen diktning. Men så var det också Shakspere, som visat vägen.

Vid sidan av denna ottavadiktning ha vi en annan epik, som visserligen bär den italienska senrenässansens heta kolorit, men som icke diktats direkt efter italienska mönster. Jag avser de mytologiska, poetiska berättelser, som för en kort tid, på 1590-talet, nu blevo på högsta modet i England. Förebilden var här tydligen Ovidius' metamorfoser, och jag har redan förut haft tillfälle att påpeka, huru starkt dessa inverkat på det italienska måleriets och den italienska diktkonstens kolorit under 1500-talet. Tassos glödande, färgmättade skildringar hava tydligen uppstått under starka intryck från den gamle romerske poeten. Men han betydde också mycket för England, där Metamorphoserna lästes såsom skolbok.

Den, som gav uppslaget till dessa kortare poetiska berättelser, var Marlowe, som troligen redan under sin studenttid gjorde en parafras av Musaios' Hero and Leander — en sällsport kysk och ren dikt, nästan klassisk och utan sensualismen hos Ovidius och dennes engelske efterföljare. En direkt efterbildning av Ovidius var däremot Lodge's Scillaes metamorphosis, som utgavs 1589, men som å den andra sidan är ett poetiskt mycket underhaltigt poem. Snarare var det Hero and Leander, som gav Shakspere uppslaget till de båda versifierade poetiska berättelser, Venus and Adonis och Lucrece, med vilka han 1593 och 1594 framträdde i bokmarknaden — de enda arbeten, som han själv utgav. Visserligen påminna de föga om Hamlets och Stormens skald, och några mästerverk äro de ingalunda. Men sedda ur

historisk synpunkt hava de en viss betydelse — först i själva formen, som visar, att Shakspere kunnat tillägna sig den kolorit, som var Ovidius' styrka, och sedan i den intensitet, med vilken den erotiska lidelsen skildras. I viss mån behandla de samma motiv från olika synpunkter. I den förra dikten är det en kvinna, Venus, som förtäres av kärlek till den kyska Adonis, i den senare en ung man, Tarqunius, som helt går upp i sin passion för den kalla, plikttrogna Lucretia. Dessa dikter med deras brännande sensualism stå därför i en bestämd motsats till den upphöjda, kyliga idealismen i Spensers kort förut tryckta Fairy Queen och röja, att en skald med ett annat temperament nu framträtt. Å den andra sidan har denna sensualism icke den äkta, gripande natursanningen i Antonius och Kleopatra, utan verkar forcerad och litterär. Utan tvivel skulle också dessa dikter nu vara glömda, så vida de ej skrivits av Shakspere. Men på samtiden slogo de mäktigt an, och av den tidens smakdomare prisas de vida oftare och starkare än dramerna. De framkallade också en hel följd av imitationer, såsom Drayton's Endimion and Phoebe m. fl.

Ändå rikare företrädd var den engelska lyriken, och inom denna kunna vi urskilja tvänne olika riktningar, den ena frisk, naturlig och engelsk, den andra italieniserande och ganska förkonstlad. Den förra tyckes ej hava tilldragit sig de bildades uppmärksamhet, och vi stöta därför blott så att säga mera tillfälligtvis på denna lyrik i några visor, som infogats i dramer och noveller, så t. ex. den i Lika för lika inlagda sången: Take, o take those lips away. En verkligt betydande lyriker av denna art var Robert Greene, ehuru endast få av hans naturliga, okonstlade dikter blivit bevarade. Huru äkta lyrisk klingar t. ex. icke denna första strof ur en vaggvisa, som en moder sjunger för sin lille pilt:

Weep not, my wanton, smile upon my knee;
When thou art old there's grief enough for thee.
Mother's wag, pretty boy,
Father's sorrow, father's joy;
When thy father first did see
Such a boy by him and me,
He was glad, I was woe.
Fortune changed made him so,
When he left his pretty boy,
Last his sorrow, first his joy.

Men innan den engelska renässansen slutade, skulle dock denna rent engelska lyrik framträda med mera målmedvetenhet och anspråk — i Robert Herrick's så älskvärda och fina dikter, till vilka vi sedan skola komma.

Den andra riktningen stammade från Italien och framträdde huvudsakligen såsom sonettpoesi. Såsom vi minnas infördes sonetten av Wyatt och Surrey, men efter deras tid uppstod en stiltje på några decennier i den engelska sonettdiktningen, och först omkring 1580 började den på nytt samt nådde sin kulmen under åren 1591—1596, då en hel störtflod av sonettsamlingar översvämmade bokmarknaden — Daniel's Delia, Constable's Diana, Drayton's Idea för att blott nämna några av denna massa. Men efter 1597 stannar detta sonettraseri nästan alldeles av, och man tyckes då hava tappat smaken för hela diktarten.

Dessa engelska sonetter äro föga originella. En del äro översättningar från italienskan och franskan, andra bearbeta motiv, som lånats åtminstone från dessa förebilder, och alla utgöra de variationer på de temata, som vi redan känna från den italienska sonettfilosofien. Någon verklig böjelse eller någon verklig kärlekshistoria ligger säkert icke bakom någon samling, ehuru visserligen ej alla voro lika ärliga som Watson, vilken i företalet till sin Hecathompathia öppet erkände, att de älskogskval, som han skildrat, "blott voro fingerade". Icke ens Sidney's sonettsamling Astrophel and Stella var trots skaldens egen försäkran tagen "ur hans eget hjärta". Uppslagen har han fått från Petrarca, Ronsard och Desportes, och själv var han mycket lyckligt gift, ehuru den Stella, som han besjöng, Lady Penelope Rich, var en annans maka. Denna hyllning var således ingenting annat än ett konventionellt galanteri och en litterär sport, och Sidney's syster, Lady Pembroke, omtalar också broderns sonetter såsom "artiga gåtor" (merry riddles). Redan hos Petrarca stod sonetten fjärran från det verkliga livet. Äldst var denna versifierade kärleksfilosofi ett uttryck för tidens idealitetsträngtan och för dess platonska spekulation. Hos folken norr om Alperna blev sonetten företrädesvis en formövning, ett slags bevis att det ringaktade barbarspråket kunde brukas i kulturfolkens mest konstfulla versform. Sonetten är därför nästan alltid förtruppen till de antikiserande eper och tragedier, som sedan följa. Så är det i alla land, även i Sverige, där Skogekiär

Bärgbo diktar sina sonetter ungefär samtidigt med det att Stiernhielm skriver Hercules. Och det var därför naturligt, att den Spenserska skolan skulle hysa en särskild förkärlek för detta diktslag.

Även av Shakspere hava vi en samling dylika sonetter. I sig själva tillhöra de alls icke den store skaldens mera betydande dikter, men då de inom den litteraturhistoriska forskningen mycket diskuterats och även ansetts lämna ett biografiskt material, måste vi för en stund uppehålla oss vid dem. Frånsett några i Shakspere's äldre dramer inlagda sonetter trycktes de första 1599 i en av boktryckaren Jaggard utgiven samling, The passionate pilgrim, till vilken Shakspere uppgavs vara författaren. Det hela var emellertid blott ett tjuvtryck, i vilket utgivaren infogat några dikter av Shakspere, som han kommit över, men huvudsakligen dikter av andra. Den egentliga upplagan utgavs först 1609 — likaledes ett tjuvtryck, ombesörjt av den i dylika tvetydiga affärer mycket bevandrade förläggaren Thomas Thorpe. Upplagan lät han föregås av en svassande dedikation, som sedermera blivit ivrigt kommenterad: "To the only begetter of these insuing sonetts Mr. W. H. all happinesse and that eternitie promised by our everliving poet wisheth the wellwishing adventurer in setting forth. T. T." Detta febuseri torde på svenska kunna översättas: "Av den välönskande förläggaren till detta arbete önskas Mr W. H., den ende "begetter" av dessa följande sonetter all lycka och det evigt varande rykte, som lovats av vår odödlige skald". Ett till sin betydelse omtvistat ord har varit "begetter", som torde kunna översättas både med "anskaffaren" och "föranledaren", men dels är den förra betydelsen vanligare, dels kan Mr. W. H. i varje fall ej vara sonetternas *ende* föranledare eller föremål, då dessa handla om flera personer, även om en kvinna. Och en sak är i varje fall obestridlig: det är icke Shakspere, som skrivit denna dedikation, utan den tjuvaktige Thomas Thorpe, som på detta sätt ville visa sin erkänsla till den mysteriöse W. H. Det är därför ytterst rimligt, att vi i denne ha att se en av Thorpe's bekanta, som skaffat honom ett exemplar av Shakspere's blott i enskilda kretsar bekanta dikter, och genom en mycket bindande bevisning har en av Englands främste litteraturhistoriker, Sidney Lee, visat upp, att bakom dessa initialer

döljer sig en annan av den dåtida bokmarknadens schakaler, en William Hart. För Shakspere's egen biografi har denna dedikation således intet att betyda, och de försök, som i detta syfte gjorts att använda den, måste betraktas såsom fullständigt förfelade. Så har man i W. H. velat se den unge lorden av Southampton, till vilken Shakspere dedicerade sina kända episka dikter, men han hette Henry Wriothesly och hade således initialerna H. W., icke W. H. Mera skäl hava då de haft, som trott, att de omtvistade bokstäverna betecknat William Herbert, lord of Pembroke. Men lika litet som Southampton kunde han tituleras *Mister,* och vi hava verkligen ett par andra dedikationer, även av Thorpe, som visa, huru man tilltalade en så hög herre. En av dessa skrifter är tillägnad: "The right honorable, William earle of Pembroke, lord Chamberlaine to his Majestie, one of his most honorable privie counsell and knight of the most noble order of the Garter" etc.

I anslutning till denna sista teori om Pembroke såsom sonetternas hjälte har man sökt foga in dem i Pembroke's biografi och därigenom fått fram en ganska romantisk historia. Det faktiska i denna är blott, att Pembroke 1600—1601 hade en kärlekshistoria med en hovdam Mary Fytton. Men genom att ställa sonetterna i samband med denna har man trott sig kunna läsa ut följande roman: Pembroke och Shakspere hade varit förenade i en svärmisk vänskap. Shakspere hade varit Mary Fyttons älskare, men Pembroke hade bedragit sin vän och vunnit hans älskarinna. Något det ringaste bevis för att Shakspere vid denna tid känt vare sig Pembroke eller Mary Fytton finnes emellertid icke. Men romanen är icke blott en fri fantasi, utan kan av kronologiska skäl visas vara omöjlig. Redan 1599 voro några av de hithörande sonetterna tryckta i Jaggards samling, och i ett året förut utgivet arbete talas om "Shakspere's sockrade sonetter bland hans enskilda vänner". Ett citat från dem förekommer redan i ett 1596 tryckt drama, som sannolikt skrevs året förut, och i och för sig är det ju också ytterst rimligt, att dessa dikter tillkommit under den stora sonettperioden 1591—1596. Detta styrkes också genom de många och slående parallellerna till Shakspere's 1593 tryckta Venus and Adonis samt till de 1593 och 1594 skrivna dramerna. Det torde således kunna anses ganska säkert, att sonetterna

skrivits just under dessa år (1593 och 1594) — möjligen med undantag för några få. Men vid denna tid var Pembroke en liten gosse på tretton eller fjorton år.

Shakspere har säkerligen icke — såsom man påstått — i dessa sonetter "öppnat sitt hjärta". *Det* har han gjort i sina dramer, men icke i denna förkonstlade modepoesi, som tillhör den första början av hans författarbana och som blott bör betraktas såsom ett försök i enlighet med den då inom litterära kretsar härskande smaken, den Spenserska idealismen, som så föga låg för Shakspere's temperament. Även de sonetter, han skrivit, spela på de gängse motiven och äro variationer av den platonska sonettfilosofien. De tala om all skönhets förgänglighet, om skilsmässan, som i tanken icke är någon skilsmässa o. s. v. Och alldeles i stil med denna sonettfilosofi var, att sonetterna delvis rikta sig till en yngling och prisa hans skönhet i ordalag, som komma älskarens mycket nära. Ty detta är ren platonism. Pico della Mirandola, som betytt så mycket för denna mystiska kärleksfilosofi under senrenässansen, hade särskilt utvecklat detta. Den vulgära kärleken, säger han, uppträder vanligen i förhållande till kvinnan, emedan denna kärlek är riktad på sinnlig njutning. Den rent andliga kärleken löper ej denna fara, medan den är riktad på själens andliga skönhet, vilken framträder mera fulländad hos mannen än hos kvinnan. Därför hava de, som övat denna kärlek, vanligen älskat unga fint bildade män, vilkas dygd än ytterligare förhöjts genom deras kroppsliga skönhet. Deras avsikt var blott att genom denna skönhet få tillfälle att själva höja sig till en betraktelse av själens skönhet, varifrån kroppens endast är ett utflöde.

Shakspere hade säkerligen aldrig läst Picos arbeten, men dessa tankar lågo under senrenässansen överallt så att säga i luften, och ständigt stötte Shakspere på dem, i romaner som Lyly's Euphues och Sidney's Arcadia, i sonetter och herdedikter. Det var således blott allmänt bekanta motiv, som han tog upp och vidare utbroderade.

Detta gäller dock blott majoriteten av sonetterna, ty bakom några döljer sig nog ett stycke verklighet. Flera av dem äro med all sannolikhet skrivna till den unge lorden av Southampton, som vid denna tid var Shakspere's beskyddare. Några av dem äro vanliga dedikationssonetter,

som möjligen åtföljt de båda episka dikterna, andra handla om rivaliteten mellan Shakspere och en annan skald, som också beskyddades av Southampton, och en hel grupp handla om ett projekterat giftermål, som Southamptons familj ville, att den unge lorden skulle ingå. Men även dessa sonetter måste betraktas mera såsom en poetisk lek. Den ringaktade skådespelaren vågade säkerligen ej på allvar lägga sig i en lords familjeangelägenheter, och denne uppfattade nog heller icke sonetterna såsom några råd, utan blott som ett litterärt galanteri. Sonetten var, liksom herdedikten, blott en av senrenässansens maskeradkostymer, och detta gäller ock om Shakspere's. Den *verklige* Shakspere möta vi först i dramerna.

ROMANEN

Till samma idealistiska strömning inom tidens litteratur hörde ock majoriteten av denna tids romaner. Alla äro de nu bortglömda, och då man talar om den Shakspere'ska tidens litteratur, tänker man nästan uteslutande på dess drama. Men detta betraktades då snarare som ett folknöje än som litteratur, under det att romanen däremot räknades såsom verklig konst. Det kanske populäraste arbetet i bildade kretsar under Shakspere's första tid var Lyly's Euphues, som utkom 1579 — samma år som Spensers Herdekalender. Riktigast kan denna besynnerliga produkt kanske karaktäriseras såsom sonetten i form av roman. Den är lika förkonstlad, lika pretiös och rör sig inom samma hyperplatonska föreställningsvärld. Själva händelseförloppet är det torftigast möjliga, och romanen består till större delen av långa tal och brev. En ung atenare, Euphues, kommer till Neapel, där han knyter en varm vänskap — i sonettstilen — med en italiensk yngling Philautus. Denne för honom till sin älskarinna, Lucilla, i vilken Euphues förälskar sig. Han bedrar sin vän — således samma historia som i Shakspere's sonettcykel — men den trolösa överger honom, och Euphues vänder tillbaka till Aten, varifrån han skickar en serie brev till Philautus. En fortsättning, Euphues and his England, är lika innehållslös. Hjälten har nu rest till England, som karaktäriseras och beskrives, är där åter

tillsammans med vännen Philautus, vilken förälskar sig i en dam, som dock ej besvarar hans kärlek. Euphues reser slutligen tillbaka till Aten och drar sig undan till ett slags eremitage, sedan han fått höra, att Philautus nu gift sig med en tredje dam. Det var heller icke detta skäligen magra innehåll, som intresserade samtiden, utan det var de här diskuterade idéerna och framför allt språket, som en tid framåt ansågs såsom höjden av elegans och spiritualitet. Denna stil, den s. k. euphuismen, var dock icke Lyly's egen uppfinning, utan stammade från Spanien, från en bok av Antonio de Guevara, Relox de Principes (1529), ett slags furstlig uppfostringslära i romanform, i någon mån en efterbildning av Xenophons Kyrupaideia. Denna spanska roman översattes redan 1532 till engelska av lord Berners under namn av The golden book of Marcus Aurelius. Lyly, vars Euphues ju också i viss mån var en pedagogisk roman, åtminstone till syftet, tjusades särskilt av stilen i det spanska arbetet, och det var denna stil, som han i all dess glans utvecklade i sin roman. Denna stil vilar framför allt på den pretiösa antitesen av enskilda ord, satser och satsdelar, på det ymniga användandet av alliteration, assonans, barocka liknelser ur den klassiska mytologien och ur den tidens fabulerande naturhistoria, t. ex. as thou hast *l*ong time *l*iued a *m*aiden, so now thou *m*ust *l*earne to be a *m*other och The *f*oule toade hath a *f*aire stone in his head, the *f*ine golde is *f*ounde in the *f*ilthy earth, the sweet kernell lyeth in the hard shell, vertue is *h*arboured in the *h*eart of *h*im that *m*ost *m*en esteeme *m*ishapen.

Så onaturlig denna stil än är, behärskade den likväl större delen av 1580-talet i England, men lika hastigt föll den i vanrykte, och det var ett misstag, då man förut trodde, att Shakspere i sina äldre dramer förfallit till euphuism. Då de skrevos, var denna stilförskämning redan avlivad, och i Love's Labour's Lost är det i stället den italienska barockprosan med dess djärva metaforer och pretiösa vändningar, som Shakspere satiriserar.

Men även de idéer, som diskuterades i Euphues, slogo an på Lyly's samtid: frågor, om kärleken väckes mera genom kroppens skönhet än genom själens företräden, om kärleken till sitt väsen är beständig, om kärlekens förhållande till vänskapen o. s. v. I grunden hade också Euphues

samma pedagogiska syfte som Fairy Queen: "to fashion a gentleman", blott att Lyly begränsade denna uppgift till dess mest triviala mål: det yttre uppträdandet. Såsom en dylik uppfostringslära till fina seder uppfattades romanen i varje fall av samtiden, och så till vida hade boken sin stora betydelse, att den riktade de högre klassernas intresse på litteraturen, som av dem förut varit tämligen ouppmärksammad. Euphues beredde således vägen för 1580-talets så rika diktning och framkallade även under detta årtionde massor av efterbildningar såsom Lodge's Rosalynd or Euphues' golden legacy, som gav Shakspere stoffet till As you like it, och en mängd romaner av Robert Greene, vilken försökte sig i alla olika stilarter, som för tillfället tilltalade publikens smak. Hans äldsta romaner äro ännu rent euphuistiska såsom Pandosto eller Dorastus and Fawnia, som sedermera av Shakspere lades till grund för handlingen i Vintersagan.

Men redan på 1580-talet korsades denna riktning inom den engelska romanen av andra. Kort förut hade man börjat utgiva och även översätta de grekiska, erotiska romanerna, och av dessa fick särskilt Theagenes och Kharikleia, som från grekiska överflyttats till engelska av Thomas Underdown, en stor betydelse. Vidare gjorde man under denna tid bekantskap både med de spanska herderomanerna och med de spanska Amadisromanerna, och alla dessa olika impulser samverkade i Sir Philip Sidney's Arcadia, som skrevs 1580 och 1581, men aldrig avslutades; tryckt blev boken först efter Sidney's död, ehuru den genast blev vida bekant i avskrifter. Vanligen betecknas Arcadia såsom en herderoman, men alldeles korrekt är detta knappast, ty det "heroiska" elementet spelar här in vid sidan av det pastorala, och de starkaste intrycken har Sidney säkerligen fått från den grekiska romanen. Osannolikt är heller icke, att den starkt antikiserande Sidney avsett att med sin Arcadia återuppliva denna grekiska roman, och härför tala även de dikter, som han infogat i sin roman. En stor del av dessa äro på antika versmått, hexameter, elegisk, sapphisk, asklepiadeisk o. s. v. vers, varjämte han naturligtvis efter Sannazaros föredöme har canzoner, sonetter, sestiner o. s. v. Den liksom i den grekiska romanen tämligen inkrånglade handlingen rör sig om ett orakelspråk, som konung Basilius förgäves söker korsa, hjältarna äro icke några herdar, utan två

i krigiska idrotter förfarne prinsar, Pyrocles och Musidorus, som förälska sig i Basilius' båda döttrar. Musidorus förkläder sig till herde, Pyrocles till kvinna, äventyr och krigståg korsa varandra, skendöda stå upp till liv, hjältarna skola just avrättas, då i det kritiska ögonblicket den räddande upplösningen kommer. Romanen är således närmast byggd såsom de grekiska, och Musidorus' herdeliv hos den stollige herden Dametas samt dennes hustru och dotter är snarare en episod, som Sidney för övrigt — med föga framgång — sökt giva en komisk karaktär.

Emellertid slog romanen oerhört an och framkallade även efterbildningar, bland dem av Greene i romanen Menaphon. Den mest betydande var dock den, som på 1600-talet skrevs av skotten Barclay. Enligt uppgift hade han av Jacob I fått i uppdrag att översätta Sidney's roman till latin, men ville visa, att han själv kunde skriva en bättre, och så författade han Argenis, som trycktes på latin 1621. Därmed inleddes på sätt och vis en ny roman — den politiska, som på grund av det internationella språk, varpå den var avfattad, fick en stor inverkan på hela Europa och översattes på de flesta språk, även svenska. På tyska överflyttades den av Opitz och blev icke utan inverkan på den andra schlesiska skolans roman, liksom den ock haft betydelse för Fénélons pedagogiskt-politiska roman Télémaque. Också i Mörks Adalrik och Göthilda spelar Argenis in. Handlingen är i samma stil som i Arcadia. Romanen är "heroisk", fylld av krigiska förvecklingar, och herdarne spela här ingen roll. Men i ett avseende liknar Argenis renässansens pastorala diktning. Det hela är en — för oss visserligen mycket dunkel — allegori av ligans krig i Frankrike, en av hjältarna betecknar Henrik III, en annan Henrik IV, Argenis själv den legitima successionsrätten o. s. v., och det var på tydandet av dessa gåtor, som samtiden prövade sitt skarpsinne. Och därtill är boken fylld av långa politiska resonnemang, i vilka författaren visar sig såsom en fanatisk anhängare av den absoluta envåldsmakten. För Frankrike, där författaren vistades en god del av sitt liv, fick boken större betydelse än för England, och i Mademoiselle de Scudérys romaner kommer uppslaget åter till heders; även de giva i förstucken form en tidshistoria och en skildring av de ledande personligheterna.

I England däremot upphörde med det nya århundradet intresset för romanen för att i stället vända sig till dramat, och när den på 1700-talet åter uppstod, var det utan anknytningar till denna äldre, då glömda roman. Icke ens den picareska romanen, som sedan med Fielding i England nådde sin högsta fulländning, står i något beroende av den Elisabethska tidens. Redan 1576 hade Lazarillo de Tormes översatts, och denna framkallade i England en ganska rik picaresk litteratur, för vilken Robert Greene och Thomas Nash äro de förnämsta representanterna. Särskilt äro Greene's många romaner i denna stil av ett stort kulturhistoriskt värde för kännedomen om denna tids Londondrägg, och några av dem, såsom Never too late och A Groatworth of wit äro delvis självbiografiska samt därför ytterst belysande för denna tids författarliv. Så osjälvständig Greene än var såsom romanförfattare, är han dock icke blott en imitator av spanjorerna, utan skildrar verkligen engelska typer, engelskt liv och engelsk kultur, i berättarkonst och fantasi står han väl tillbaka för spanjorerna, men han är en icke dålig skildrare av miljön. Även här försvann likväl detta intresse, och dylika realistiska skildringar av samtidens London förlades i stället till dramat, som särskilt på 1600-talet överflödar av dem. Icke heller den realistiska italienska novellen lyckades att i England framkalla någon efterföljd. Massor av dylika funnos översatta ända sedan Paynter's Pallace of pleasure (1566), vars första band innehöll sextio noveller från Decamerone och i vars andra band lästes flere av Bandello. Dessa noveller fingo väl en stor betydelse för dramat, som härifrån fick stoff, men några engelska noveller i denna stil skrevos icke.

Vi se således, huru idealismen, närd särskilt av impulser från Italien, behärskar denna tids epos, lyrik och roman, huru den nationella engelska realismen här fåfängt söker bryta sig fram, men utan att lyckas krossa den Spenserska skolans övermakt. Det var blott inom *en* diktform som detta lyckades, inom dramat, kanske därför att folkskådespelet då ej betraktades såsom litteratur. Men då Fairy Queen kom ut, 1590, hade redan den stolta engelska realismen slagit igenom — med Marlowe's Tamburlaine. Och det är därför till dramats historia, vi nu skola övergå.

DET ENGELSKA DRAMAT FÖRE MARLOWE

Medeltidens engelska teater var väl ganska rik, men skilde sig knappt från den franska, av vilken den också stod i ett direkt beroende. Reformationen gjorde häri föga någon ändring. Miraklet, den dramatiserade helgonhistorien, föll väl här liksom i Tyskland bort, men mysteriet, som fortfarande uppfördes av gillena, levde kvar, ehuru det icke fick någon betydelse för det engelska renässansdramat. Farsen blev mera oberörd av religionsförändringen, då den ju ej behandlade religiösa ämnen. Från Henrik VIII:s tid hava vi några dylika s. k. interludes av John Heywood, vilka nu emellertid rikta sin udd mot munkar, präster, pilgrimer och avlatskrämare, och till dessa farser kan man ock räkna Gammar Gurton's needle av William Stevenson — en liten historia om en stoppnål, som till sist återfinnes i ett par byxor. Men för den engelska komediens utveckling fingo dessa farser ingen betydelse — såsom farsen fick i Frankrike — och av Shakspere's alla lustspel är det blott ett, Muntra Fruarna, som upptagit några dylika farsmotiv. Detsamma kan sägas om den allegoriska moraliteten. Denna odlades väl mycket flitigt under 1500-talet, och dylika stycken spelades ännu på Shakspere's tid, men ej heller de innehöllo några utvecklingsmöjligheter, och för det stora renässansdramat blevo de betydelselösa.

Av vikt var därför blott en form av medeltidsdrama, nämligen exempelmoraliteten, ty denna var, om man blott fäster sig vid handlingen och ej vid karaktärsteckningen, ett modernt, från den religiösa kulten frigjort drama, som för övrigt företedde flera olika skiftningar. Några av dessa, som sedan fingo en viss betydelse, kunna här beröras. En grupp hade till uppgift att inskärpa rättvisans helgd, och i det syftet dramatiserade man t. ex. Cambyses' historia. Domaren Sisamnes mottager mutor, men den rättfärdige konung Cambyses låter till straff flå honom, bekläder domarsätet med hans hud och utnämner så sonen till hans efterträdare — ett ännu på Shakspere's tid populärt stycke. Ett annat dylikt ligger till grund för hans drama Lika för lika, som har nästan alldeles samma handling som exempelmoraliteten Promus and Cassandra. Andra inskärpte barns plikter mot sina föräldrar såsom en moralitet om sagokonungen

Lear och hans otacksamma döttrar — ett gammalt stycke, som Shakspere sedan omskrev. Åter andra behandlade såsom varnande exempel någon mordhistoria. Det äldsta tryckta är ett förträffligt, redan av den nya tekniken påverkat drama, Arden of Feversham, utgivet 1592, men troligen skrivet årtiondet förut. Litteraturhistoriskt sett äro dessa morddramer av stor vikt, ty, såsom vi sedan skola se, existerar det ett klart historiskt samband mellan dem och det borgerliga drama, vilket på 1700-talet fick en så stor betydelse för oppositionsrörelsen mot den franska klassiciteten.

Men dessa exempelmoraliteter voro ännu icke moderna renässansdramer. De hade det medeltida dramats episka karaktär, personerna voro ännu utan all individualitet, allt liv och saknade det "patos", som skiljer renässansens drama från medeltidens. För att exempelmoraliteten skulle utvecklas dithän, fordrades en ny insats, och det är till denna vi nu vända oss.

Med humanismen kom i England, liksom i Tyskland, det latinska skoldramat. I Tyskland, där det kanske flitigast odlades, fick detta dock en förkrympt gestalt, blev antingen ett av antiken föga berört bibeldrama i den medeltida stilen eller ock en Terentius-imitation, någon gång en medeltida fars på latin. Senecas tragedier voro däremot så gott som utan all betydelse för den tyska reformationstidens pedagoger. Den engelska humanismen, som icke förefaller att stå vidare högt, var dock i detta fall mindre pedantisk. Vid de engelska universiteten, de juridiska undervisningsanstalterna och skolorna uppförde man inte blott Terentius och tyska skolkomedier av Gnapheus, Stymmelius m. fl. utan ock tragedier av Seneca. Och vad viktigast är: man skrev även nya i Senecas stil. Den äldre forskningen kände föga till detta latinska drama i England, tog därför knappt någon hänsyn därtill, men det har nu visat sig, att denna nylatinska tragedi kanske var rikast utvecklad i England, icke blott om vi taga hänsyn till det högst betydande antalet, utan ock till det estetiska värdet. Något konstverk är naturligtvis intet av dessa stycken, men *så* otympliga och själlösa Senecaimitationer som i andra land äro de icke. Och genom dem fick den bildade ungdomen dock Seneca så att säga i blodet.

Såsom exempel kunna vi taga Meleager, som uppfördes i Oxford och skrevs av en universitetsman, Dr. Gager.

Uppslaget är i äkta Senecastil: Megæra uppträder och siar det olycksöde, som skall drabba Œneus' hus i följd av dennes "hybris". Resten av akten upptages av samtal, huvudsakligen mellan Meleager och dennes "förtrogne" och slutar med en körsång av caledonska borgare. Den andra akten inledes med ett samtal mellan Œneus och en "senex", men så berättar Œneus' maka Althea en hemsk dröm, som hon haft, en siare uppträder, också med en olycksbådande profetia, och så slutar akten med en körsång. Peripetien kommer i den tredje akten. En "budbärare" meddelar, att Œneus' och Altheas son Meleager dödat den vildgalt, om vars härjningar i landet stycket förut rört sig. Men segerjublet förbytes strax därefter i sorg. Meleager har råkat i tvist med sina morbröder och dräpt dem. Sedan kören slutat denna akt, vidtager den fjärde, som börjar med en monolog av "amman", och sedan skildras, huru Althea på sin egen son hämnas sina bröders död. Den femte akten ger oss upplösningen. Œneus' klagar väl över sonens död, men vågar i sitt trots ännu utmana gudarna. Och nu är måttet rågat. Ty nu får han veta, icke blott att sonen är död, utan ock att det är modern, som dödat honom och i förtvivlan själv tagit sitt liv. Förföljd av furier ilar han ut, och genom ammans berättelse få vi till sist höra, att han störtat från ett torn och omkommit. Med en körsång om övermodets följder slutar därefter detta sorgespel.

Redan av referatet framgår, att vi här hava en ganska god antikimitation. Handlingen är lika klar och överskådlig som i Senecas tragedier, författaren har med oneklig talang begagnat den antika peripetien, hjälten har en "väldig skuld", som motiverar hans straff, den antika tragediens figurer vända här tillbaka: den förtrogne, amman, budbäraren och siaren, vi hava olycksbådande drömmar, stycket inledes av hämdens ande, och det hela rör sig, såsom hos Seneca, med starka effekter, med dråp, självmord och förtvivlan. Renässansestetikens fordringar på en tragedi voro således i alla punkter uppfyllda, även med avseende på de tre enheterna.

Dylika stycken voro, som sagt, ganska talrika. En del hade såsom Seneca lånat händelsen från den antika mytologien. Men andra valde sådana kristliga ämnen, som stodo de antika nära. En tredje grupp behandlade turkiska ämnen, som ju erbjödo stora likheter med Senecas morddramer. Åter

andra lånade innehållet från novellen såsom tragedien Perfidus Etruscus, vilken företer slående likheter med Hamlet och troligen ej heller varit utan all inverkan på det äldre Hamletsdramat. Och slutligen vände man sig till den engelska historien, där särskilt Richard III starkt erinrade om Senecas gestalter, och denna förebild skymtar, som vi sedan skola se, fram ännu i Shakspere's stycke.

Detta förut ganska okända latinska universitetsdrama har haft en stor betydelse, ty det var med detta, de män uppfostrades, som sedermera, på 1580-talet, reformerade den engelska folkteatern. Men även här fattas det väsentliga för ett modernt drama — själva livet. Väl möta vi ett dånande patos. Men trots detta *leva* gestalterna ej, utan föredraga blott kalla deklamationer.

Emellertid var det klart, att man även i England skulle liksom i Italien och Frankrike göra ett försök att överföra detta latinska drama på modersmålet. Motsvarigheten till Trissinos Sofonisba är den av Thomas Norton och Thomas Sackville författade Ferrex and Porrex, även kallad Gorboduc, som 1562 uppfördes av studenterna i den juridiska läroanstalten The Inner Temple i London. Poetiskt sett är stycket mycket underhaltigt, men ehuru det alls icke blev så banbrytande för det engelska dramats utveckling, som man förut förmenat, så har det likväl sitt intresse. Förebilden var Senecas Thebais, som skildrar brödrastriden mellan Eteokles och Polyneikes. Men själva handlingen har lånats från Galfrids brittiska sagohistoria om Gorboducs tvänne söner Ferrex och Porrex. Varje akt avslutas med en s. k. körsång, utförd av "fyra gamla och visa män", men för övrigt upptagas de av ändlösa samtal, i själva verket monologer, som genom den "förtrogne" förvandlats till dialoger, alla tilldragelser *berättas* blott av någon budbärare, och först i den fjärde akten blir det något mera liv i handligen. Porrex har dräpt Ferrex, och modern hämnas hans död genom att döda den andre sonen — vilket allt åskådaren emellertid blott får *höra*. Men så kommer den femte akten, vilken faller alldeles utanför den föregående handlingen. De båda hjältarne äro redan döda, men folket, förbittrat över drottningens ogärning, "gjorde uppror — så referera författarne aktens innehåll — och dödade både fadern och modern. Då församlade sig rikets store och nedgjorde rebel-

lerna, men när nu laglig tronarvinge saknades, uppstod ett borgerligt krig, varunder både de och många deras avkomlingar stupade. Landet låg för en längre tid öde och jämmerligen härjat". De tre enheterna iakttagas således i varje fall icke. Men läran härom är också senare än Sackville's och Norton's drama.

Stycket hade också mera ett politiskt än ett poetiskt syfte och avsåg att framhålla nödvändigheten av en stadgad successionsordning. Och detta första nyklassiska drama på engelskt språk uppbars icke såsom i Frankrike av en entusiastisk skola av unga antikvänner, utan skrevs av två författare, vilka snart övergåvo diktkonsten för politiken. Någon omedelbar efterföljd fick Gorboduc, praktiskt taget, icke och framkallade icke såsom i Frankrike någon nyklassisk skola med Trissinos program. När en dylik uppstod — med Spenser och Sidney — var tiden redan försuten, de antikiserande dramer, som Fulk Greville och några andra då skrevo, blevo utan all betydelse för det engelska dramats utveckling, och det återstod blott att, såsom Sidney, utöva en tämligen gagnlös och negativ kritik av folkskådespelet. Men *en* nyhet hade Gorboduc dock infört. En huvudskillnad för denna tid mellan klassisk och modern poesi var ju, att den förra var orimmad, den senare rimmad. I anslutning härtill är Gorboduc avfattad på blankvers — det första engelska drama, där denna förekommer. Såsom vi minnas hade blankversen — den engelska motsvarigheten till Trissinos versi sciolti — införts av Surrey i hans översättning av Eneiden, men först med Gorboduc fick versformen hemortsrätt i dramat — till en början blott i det antikiserande. Av en viss vikt var ock den stränga skillnad mellan tragedi och komedi, som här genomföres, och i bristen på handling samt förkärleken för långa tal låg ock en reaktion mot det händelserika folkskådespelets likgiltighet för all psykologisk analys. Men för renässansens stora engelska drama har Gorboduc helt visst haft vida mindre betydelse än de talrika latinska dramer, om vilka nyss talats. På 1580-talet, då genombrottet skedde, var stycket redan bortglömt, och även Sidney betraktade det såsom misslyckat och föråldrat.

Men det fanns också en tredje skådebana utom folkets och de lärda skolornas, nämligen hovets. De, som här uppträdde, voro vanligen skolgossar, men även yrkesskådespelare.

Sin repertoar måste truppen i varje fall lämpa efter hovets smak. De klassiska styckena voro därför ganska få, knappt några Seneca-tragedier. Moraliteter spelades visserligen, men huvudmassan utgjordes dels av mytologiska festspel, dels av s. k. romandramer. Dessa senare betecknade så till vida en nyhet, att de icke hade något vare sig moraliskt eller religiöst syfte, utan blott avsågo att bereda hovfolket ett nöje för stunden. Tekniken var här i det hela densamma som i exempelmoraliteten. Innehållet var lånat från den tidens populära romaner, från de prosaiska riddarböckerna, från Amadis, från Diana av Montemayor, från Theagenes och Kharikleia m. m. Endast få av dessa dramatiserade romaner äro kvar, — de flesta känna vi blott genom titlarna: Den blå riddaren, Riddaren av den brinnande klippan o. s. v. — men de voro tydligen mycket populära icke blott på hovteatern, utan också på den folkliga scenen, och det är huvudsakligen från dem, som storhetsperiodens romantiska lustspel utgått trots den skarpa kritik, för vilken dessa romandramer utsattes av Sidney, vilken särskilt förlöjligade deras fullständiga ringaktning för tidens och rummets enhet.

Den andra gruppen utgjordes av mytologiska festspel. Dessa återgå till medeltiden, under vilken man vid vissa fester anordnade processioner, ofta av allegoriska väsen, vilka ibland föredrogo en versifierad hyllningsdikt. Under Henrik VIII:s tid började dessa "upptåg", "pageantes", att bliva något mera dramatiska och kallades då "masques". En dylik "mask", uppträdandet av Världens nio hjältar, har Shakspere inlagt i Kärt besvär förgäves. Men denna är mera en procession, och även Sidney's Lady of May är blott en dramatiserad hyllningsdikt till drottningen, delvis i anslutning till Theokritos' herdedikter. Till verkliga dramer utbildades maskerna först av John Lyly. För att karaktärisera arten kan ett exempel vara nog. Till bot för ett brott har Neptunus fordrat, att landets kyskaste och skönaste jungfru skall överlämnas till honom. För att rädda sin dotter Galathea förkläder Tityrus henne till gosse, och samma knep hittar Melibœus på med sin dotter Phillida. Men så bliva de unga flickorna kära i varandra, då var och en tror, att den andra är en yngling, och konflikten löses blott därigenom, att Venus förvandlar en av dem till man. Bakom de mytologiska gestalterna dölja sig emellertid personligheter

från samtiden, och de gåtor, dessa dunkla hänsyftningar erbjödo, bidrogo naturligtvis till styckenas popularitet, ännu mera kanske dock det euphuistiska språket, som här så tillvida har betydelse, som Lyly därigenom lade grunden till den dramatiska prosan; folkteaterns dramer voro ju på en otymplig knittelvers, det lärda dramat på blankvers. För de följande blev naturligtvis uppgiften att förvandla denna affekterade samtalsprosa till naturlig, och att detta endast med svårighet lyckades, framgår av Shakspere's äldsta stycken med dess misslyckade ordrytterier och konstlade vändningar.

Sådan var nu det engelska dramats ställning vid 1580-talets början. Det stora genombrott, som då skedde, betingades väl framför allt av den nya klass av författare, som då framträdde, men även av yttre skäl.

TEATERFÖRHÅLLANDENA PÅ ELISABETHS TID

Det senare medeltidsdramat uppfördes i England liksom i Frankrike av borgerliga gillen, och dessa fortsatte sin verksamhet långt in på 1500-talet. Men därjämte funnos också i England joglearer, vilka då och då även uppförde farser. Med den stegrade pauperismen under Henrik VIII ökades antalet av dylika lösdrivare högst betydligt — ty såsom vagabonder betraktades dessa skådespelare långt fram i tiden. En förordning av 1545 talar om "rövare, lösdrivare, herrelösa män, offentliga skådespelare och illasinnade personer", och i en annan talas om "fäktare, björnförevisare, offentliga skådespelare och menestreler". För att få laga skydd måste de uppträda såsom tjänare hos någon hög herre, i följd härav sammanslöto de sig till sällskap på fem, sex, stundom flera personer, och dessa band kallade sig nu med vederbörligt tillstånd lorden av Leicester's, lorden av Worcester's o. s. v. tjänare. Kort efter århundradets mitt voro de ytterst talrika, i hela England bortåt en femtio olika teaterband, och enligt en trovärdig uppgift funnos ända till två hundra skådespelare blott i London och dess omnejd. Alla förde de en mer eller mindre ambulatorisk tillvaro och vandrade från stad till stad, var och en med sitt kostymbylte på ryggen. Ty några andra teaterrekvisita behövdes icke. När de kommo till någon stad, spelade de antingen i en

större sal, helst stadens Guildhall, eller vanligare på värdshusgården, på vilken den stora publiken stående åsåg föreställningen, under det att värdshusets gäster och de förnämligare togo plats på de svalgångar, som löpte kring gården. Några dekorationer och någon särskild scen funnos icke, på sin höjd en lave av några bräder, lagda på ett postament av tunnor.

Men det var långt ifrån alltid de hälsades såsom kära gäster, när de kommo. De borgerliga myndigheterna voro mycket ofta rättroende puritaner, som avskydde dylik fåfänglighet, och trots det rekommendationsbrev, som de medförde från lorden, fingo de likväl ej tillstånd att uppträda. Särskilt besvärligt hade de det i London, där de spelade på vissa värdshusgårdar, Cross keys, Bull, Bell Savage o. s. v. Ty här möttes de av ständiga förbud från stadens sida. Till värn mot dessa skaffade sig då den trupp, som stod under Leicester's beskydd, 1574 ett privilegiebrev av drottningen, enligt vilket truppen fick rätt att spela såväl i London som i varje annan engelsk stad endast med undantag för de tider, då gudstjänsten pågick eller då pesten rasade. Men detta privilegium — det första för någon engelsk trupp — blev av föga nytta, ty stadsmyndigheterna vägrade helt enkelt att respektera det och körde ut alla skådespelare ur London. Denna drakoniska åtgärd hade likväl en alldeles motsatt effekt. Det dåvarande London omfattade såsom jurisdiktionsområde blott det nuvarande City, och söder om floden låg grevskapet Sussex, öster om staden grevskapet Middlesex, och där hade de puritanska åldermännen i City ingenting att säga. En medlem av Leicester's trupp, James Burbage, som dessutom till yrket var snickare, arrenderade då en tomt utanför Bishopsgate, och där, i Middlesex, uppförde han 1576 Englands första fasta teater, kallad The Theatre.

Förebilden för denna kunna vi lätt bestämma. Söder om floden lågo två runda träbyggnader, en "björngård" och en "tjurgård", som användes vid björn- och tjurhetsningar, akrobatföreställningar samt även skådespel. Med all sannolikhet voro de kopior av romerska amfiteatrar, som under medeltiden ännu funnes kvar i den gamla romerska provinsen Brittannia. Tack vare denna förebild fick The Theatre sin runda form och sin öppna arena, på vilken skådespelen uppfördes. Kring denna arena löpte vidare tre gallerier,

vilka Burbage lånat från värdshusgårdarnas svalgångar. Någon särskild scen fanns säkerligen icke — teatern användes också till akrobat- och fäktföreställningar m. m. — utan blott en "lave", som utan svårighet kunde borttagas.

Genom denna lösning av teaterfrågan hade Burbage emellertid funnit Columbi ägg, och andra följde därför snart i hans fotspår. Samma år eller året därpå uppfördes Londons andra teater, The Curtaine, också strax utanför Bishopsgate; den tredje, The Rose, byggdes söder om floden, således också utanför de fromma åldermännens jurisdiktion. Den fjärde teatern, The Swan, uppfördes 1595 i närheten, och slutligen kom 1599 den teater, som för Shakspere fick den största betydelsen eller Globe, likaledes liggande i Sussex. Senare tillkommer de rivaliserande teatrarna Fortune och Red Bull.

Av The Swans inre äga vi en avbildning, som är av stort intresse. Den visar oss en rund, öppen arena, omgiven av tre över varandra löpande gallerier. Scenen, som befinner sig i ena ändan, är utan alla dekorationer och likaledes öppen. Men dess bakre del är här täckt av ett framskjutande tak, under vilket skådespelarna vid regnväder kunde söka skydd. Längst i fonden låg "mimorum ædes" eller skådespelarnas avklädningsrum, och med användande av detta kunde man, när så behövdes, skapa två nya scener. Galleriet över ingången kunde tjänstgöra såsom en belägrad stads mur, från vilken man talade till angriparna, såsom den balkong, från vilken Romeo steg ned o. s. v. Ingången till avklädningsrummet, som vanligen, såsom andra bilder visa, var täckt av ett förhänge, vilket vid behov kunde dragas undan, möjliggjorde framställandet av t. ex. Juliets gravkapell, Ramus' studerkammare m. m. På ömse sidor om förhänget såg man några nakna bräddörrar, ehuru dessa icke synas på bilden i Swan-teatern, och genom dem trädde skådespelarna ut på scenen. Så läses t. ex. i Midsommarnattsdrömmen denna scenanvisning: "En älva kommer in genom den ena dörren, Robin Goodfellow genom den andra", och i Cymbeline: "Lucius, Jachimo och den romerska hären inträda genom den ena dörren och den brittiska hären genom den andra". Lokaliteten, där scenen spelade, angavs blott genom replikerna, och scenen kunde därför hastigt växla. Vi kunna t. ex välja några scenanvisningar ur Shakspere's Romeo and Juliet. Först måste vi tänka oss ett rum hos Capulets.

Men så gå Juliet, hennes moder och amman ut, och därefter heter det: "Romeo, Mercutio och fem eller sex andra maskerade personer uppträda. Fackelbärare". Därmed hade scenen förändrats till en gata, och fackelbärarna angåvo, att det var natt. Då Romeo och hans vänner under samtalet besluta att begiva sig till Capulets fest, heter det i scenanvisningen: "De marschera kring scenen och tjänare komma in med handkläden." Därmed hade scenen ytterligare växlat, och utan att Romeo och hans vänner lämnat sin plats, hade de förflyttats in i Capulets bankettsal.

I detta fall voro anordningarna således så enkla som gärna var möjligt. Men däremot nedlade man stora kostnader på kostymer, ehuru dessa naturligtvis alls ej voro tidstrogna, och dessa kostymer voro, jämte skådespelen, truppens förnämsta egendom. Teatrarna ägdes däremot av enskilda personer, som hyrde ut dem åt de olika trupperna, och i regeln tyckes hyran hava utgått på så sätt, att skådespelarna fingo den penny, som vid ytterdörren erlades av varje teaterbesökande och som berättigade denne att stående på den öppna gården åse föreställningen, under det att teaterägarna uppburo de högre avgifterna av dem, som togo plats på gallerierna. Såsom en serie handlingar visa, voro dessa teaterägare i regeln verkliga ockrare och blodsugare, vilka togo en dryg brorslott av inkomsten och genom lån och andra transaktioner på allt sätt utsögo de stackars aktörerna. Men samma handlingar visa ock, att skådespelarna voro ett rent slödder, som levde i en ständig misär.

Den organisation, som en dylik trupp hade, var rent republikansk. Någon direktör fanns icke, utan alla hade lika mycket att säga, och gemensamt ägde de kostymgarderoben och de skådespel, som de köpt av författaren. Likaså avlönade de gemensamt de s. k. hirelings eller de skådespelare, som utförde de mindre maktpåliggande rollerna, och vidare hade de att föda och kläda de gossar, som spelade kvinnorollerna, ty i England höll man strängt på, att inga kvinnor fingo uppträda på scenen. När en hireling visade sig duglig, kunde han dock upptagas i truppen och fick då del i dess tillhörigheter, men förut betraktades han blott såsom en vanlig, lagstadd tjänare, vilken fick en veckoavlöning av sex till tio shillings.

Representationerna på de öppna teatrarna, de s. k. public theatres gåvos alltid vid dagsljus; endast i de s. k. private

theatres eller täckta salar uppfördes styckena vid en konstlad belysning av lampor och takkronor; men någon fast, dylik teater fanns icke förr än under Shakspere's sista tid. I de "offentliga" teatrarna började föreställningarna därför vanligen klockan två för att kunna vara avslutade före mörkrets inbrott. Enligt uppgift räckte en dylik föreställning två timmar eller något därutöver, vilket förefaller oss svårförklarligt, då ett Shakspere-stycke i våra dagar tar betydligt längre tid. Men till en del förklaras denna olikhet därav, att några mellanakter icke förekommo och även voro obehövliga, enär dekorationerna ej förändrades. Likaså är det tydligt, att ett stycke vid uppförandet starkt förkortats, på det att man skulle hinna slut, innan det blev mörkt. En antydan om arten av dessa förkortningar hava vi i de stenografiska uppteckningarna, där alla långa tal i regeln stympats. Varje drama hade nästan undantagslöst fem akter, så vida de över huvud hava någon aktindelning; längden var i varje fall, i stort sett, densamma. Men efter det egentliga skådespelet följde en s. k. jig eller en burlesk dans, som utfördes av truppens komiker, vilken därvid vanligen sjöng någon lustig visa. Därpå föllo alla skådespelarna på knä och bådo en bön för drottningen.

Programmet var mycket växlande, och ett stycke stod sällan länge på repertoaren. Publiken ville ha nyheter, och detta förklarar denna tids massproduktion av dramer. På fem och ett halvt år inköpte blott en enda trupp, lord amiralens, ej mindre än 158 stycken.

Av publiken har man i litteraturhistoriska arbeten givit en mycket mörk bild; den skulle hava bestått av Londons värsta drägg, särskilt av lättfärdiga kvinnor och deras älskare, och livet på dessa teatrar hade därför i sedligt avseende varit ytterst upprörande. Men häremot strider för det första det engelska dramats hela karaktär; trots alla plumpheter är det strängt sedligt, och det vill synas, som om man tagit ett allt för starkt intryck av de rasande stridsskrifter, som på 1570-talet av puritanerna riktades mot teatrarna. Dessa tyckas väl hava innehållit en god del sanning, ehuru synpunkten är bornerat bigott och överdriften tydlig. Men på 1580-talet och senare synas förhållandena betydligt hava förbättrats. Majoriteten av publiken utgjordes tydligen av medelklassen, av borgare och borgarhustrur, samt av unga, nöjeslystna ädlingar. Men väl förekommo fortfarande flera

oroselement. "Gården", den öppna platsen framför skådebanan, befolkades av lärgossar, sjömän och dylikt folk, och mellan dessa och "snobbarna" kunde stundom ganska livliga meningsbyten förekomma. Dessa snobbar togo ofta sin plats *på* själva scenen, men i England tyckes detta bruk hava uppkommit först med 1600-talets början.

De öppna teatrarna voro ganska rymliga, och t. ex. Fortune och Globe, vilkas utrymme kan beräknas, hade plats för omkring 1,400 personer, således för något mer än Operan i Stockholm. En "privat", täckt teater som Blackfriers rymde däremot ej mer än mellan 500 och 600.

Varifrån skådespelarne på 1560- och 1570-talet, före Marlowe, fått sina dramer, vet man ej, men några verkliga teaterskribenter tyckas ej hava funnits. I några fall kunde väl skådespelarne själva koka hop ett stycke — åtminstone säges detta i en av Greene's romaner — men oftare skrevos de väl av någon "clerk", någon skolmästare eller någon avsigkommen litteratör. Dessa dramer, av vilka blott ytterst få bevarats och vilka man egentligen känner endast genom titlarna, voro tydligen ganska underhaltiga, och en antydan härom ligger redan däri, att de så hastigt och så radikalt försvunno från scenen omedelbart efter Marlowe's uppträdande. Den stora revolutionen i dramats historia skedde vid mitten av 1580-talet, då det uppstod en särskild klass av författare för folkteatern, urspårade studenter med klassisk bildning och poetisk talang. Skådespelarne, som nu fingo stycken, som "drogo" publiken vida mera än de gamla moraliteterna och romandramerna, betalade dem ej illa; på 1590-talet var sex pund det normala priset för ett femakts-skådespel, och några andra skrevos i regeln icke. Oss förefaller ju detta icke mycket, även om vi taga hänsyn till det sedan 1500-talet oerhört förändrade myntvärdet, ty vi tänka på våra dagars författare, som producera blott ett drama vart eller vart annat år. Men i Elisabeths England utvecklades samma massproduktion som i Lopes Spanien. En författare som Heywood skrev över 200 dramer, på ett enda år, 1598, författade Dekker tretton dramer, Drayton sjutton, Chettle aderton o. s. v. Och då var ju sex pund icke så litet. Något litterärt värde tillmätte man ej dessa stycken. Var det bråttom, slogo sig en fyra eller fem författare hop om ett drama, och sedan man sålt det till truppen, hade man

därmed avhänt sig all rätt till det. Mycket vanligt var därför, att skådespelarne läto omarbeta äldre stycken, lägga till scener i dessa m. m. Marlowe's Faustus t. ex. föreligger blott i det skick, som stycket fått efter åtskilliga omarbetningar. På någon kränkt litterär äganderätt fanns här icke en tanke. Själv ansågs författaren ej hava rätt att på trycket utgiva det drama, som han sålt åt truppen, och i regeln gjorde han det heller icke.

Däremot är det orätt att, såsom förut var vanligt, betrakta alla tryckta dramer såsom tjuvtryck. Några äro det, men andra icke. Ett sätt för en förläggare att skaffa sig ett populärt stycke var att sända en stenograf till teatern att där uppteckna det. Visserligen stod stenografien ganska högt i det dåtida England, men dessa tryck höra dock till de sämsta, enär antecknaren ofta ej hunnit med stora partier. Ej sällan hörde han även orätt, och det system, man använde, skilde ej tillräckligt på synonymer. Men ett icke ovanligt sätt var, att förläggaren ärligt köpte dramat av truppen. Ibland hade denna råkat på obestånd och måste då sälja sin teatergarderob och sina skådespel; ibland hade stycket avförts från repertoaren, och truppen ansåg det då vara ekonomiskt fördelaktigt att få några pund för det av boktryckaren. Man lät därför denne från regissörsexemplaret trycka en upplaga. Någon *rätt* att hindra en boktryckare, som på ett eller annat sätt, vare sig hederligt eller ohederligt, kommit över ett drama, från att trycka detta hade varken författaren eller truppen. Men då det var till fördel för aktörerna, att ett stycke, som ännu ägde nyhetens lockelse, ej blev känt annat än genom truppens egen teater, hade man dock ett medel att förhindra utgivandet.

Londons boktryckare och bokhandlare voro förenade till ett gille, The Stationers' company, och detta gille skyddade de enskilda medlemmarnes rätt. Hade en gillebroder inregistrerat ett arbete i gillets register och förklarat sig ämna trycka det, så hade ingen annan vid vite rätt att publicera det. Genom inregistreringen ägde han förlagsrätten, som han sedan kunde sälja åt andra. Härav förstodo skådespelarna också att begagna sig. Fruktade de, att någon schakal skulle lägga sig till med ett drama, de köpt, så läto de genom en bulvan inregistrera dramat, bulvanen gav *icke* ut det, men hade hindrat andra att göra det.

MARLOWE OCH HANS EFTERFÖLJARE

Med Marlowe uppträder en ny författartyp, och han trycker sin andes stämpel både på de andra folkskalderna och på dramat före Shakspere. Med honom är det renässansens obändiga kraft, som bryter fram, och hans korta levnadssaga är därför ytterst karaktäristisk för denna tid. Han föddes samma år som Shakspere, 1564, och var son till en fattig skomakare, men tack vare ett "scholarship" sattes han i stånd att från hemstadens skola överflytta till universitetet i Cambridge, där han studerade mellan åren 1580—1587. De fredliga banor, som öppnade sig för en master of arts, passade likväl ej för denna passionerade natur, och från det lugna studentlivet i Cambridge kastade han sig in i Londonvimlet för att där med sin penna söka skaffa sig bröd för dagen. Måhända var ock den vanliga prästerliga banan stängd för honom, ty i det college, där han studerade, tyckes han hava insupit vissa revolutionära ideer i religiöst och politiskt avseende, och åt dessa gav han ock ett öppet uttryck; av samtiden stämplades han därför såsom "ateist", och strax innan han dog, var han av den anledningen kallad inför Stjärnkammaren. Och lika hetsigt som tankarna i hans hjärna var ock blodet i hans ådror. De tillfälliga uppgifter, vi hava om honom från Londontiden, tyda på ett liv i vilda utsvävningar, och i varje fall slutade han sina dagar i ett kroggräl med anledning av en flicka. Han var då, 1593, ännu ej trettio år gammal.

Innan Marlowe träffades av den dödande dolkstöten på krogen i Deptford, hade han dock utfört ett storverk. Ty det engelska renässansdramat är väsentligen hans skapelse. Redan vid universitetet hade han varit litterärt verksam, ehuru han, såsom naturligt var, då endast sysslat med den klassiska litteraturen. Han hade gjort en översättning av Ovidius' Amores, börjat med en annan av Lucanus' Pharsalia, författat den förut omtalade bearbetningen av Musaios' Hero och Leander samt även skrivit en tragedi, Dido, som visserligen är hållen i det lärda dramats stil, men som har en helt annan fart än dessa stela antikimitationer.

Så kom han till London. Någon skådespelare fick där antagligen fatt i honom och erbjöd honom att skriva ett drama för folkteatern. Marlowe måste leva, och han be-

gagnade därför tillfället samt skrev Tamburlaine, som uppfördes 1587, troligen av lordamiralens trupp. Och detta stycke bildar epok i dramats historia, ty där löste han ett ytterst svårt problem, på vilket alla andra dramatiker fåfängt använt sina krafter. Han hade uppfostrats vid det klassiska dramat, men någon Seneca-tragedi med körer och långa deklamationer lämpade sig ej för The Curtaine's publik, och att skriva ett romandrama i stil med "Riddaren av den brinnande klippan" låg ej för hans temperament. Hans nya drama blev i stället — utan att han förmodligen direkt avsåg det — en genialisk syntes av den lärda universitetstragedien och folkdramat. Det antika dramats väsen hade varit dess väldiga patos. Men hos Seneca hade detta sjunkit ned till en tom retorik, som i de nyklassiska dramerna än ytterligare förtunnats till en själlös deklamation. Med Marlowe däremot vände den äkta antikens patos tillbaka, och den stora, nya insatsen hos honom, renässansen i hans diktning, var just det intensiva liv och den lidelse, med vilka han förstod att fylla sina gestalter. De voro dock väsen av annat slag än de figurer, som i de äldre dramerna föredragit sina torra, inlärda läxor. Folkdramat hade saknat allt sinne för det psykologiska och blott intresserat sig för den rika följden av slag i slag inträffande händelser, under det att dessa i de antikiserande dramerna blott berättats av en omständlig budbärare. Även denna smak för en livlig handling förstod Marlowe att tillfredsställa, alla hans stycken gå med en rasande fart, och dock är själva händelsen icke huvudsaken, utan hjältens själsliv. Från Seneca har han däremot tagit upp just det, som kunde intressera en publik som den engelska, vilken njöt av blod och som lika gärna såg tjurhetsningar och björnstrider som skådespel, och även denna publik fann sitt lystmäte i dramer som Tamburlaine, Blodbadet i Paris och Juden på Malta.

Men också rent formellt tog han intryck från Seneca och det antikiserande dramat. Det senare var, såsom vi minnas, på blankvers, under det att skådespelen för övrigt antingen begagnade Lyly's pretiösa prosa eller en knagglig, ovårdad knittel. Ingendera kunde giva ett uttryck åt Marlowe's stormande temperament, och han valde därför blankversen. I själva verket är han dess skapare, långt mer än Sackville och Norton, vilkas blankvers ännu är fullkomligt träaktig

och livlös. Marlowe's däremot är snarast en fullkomligt fri rytm, där jamber, trokeer och spondeer blandas om varandra, en mellanform mellan vers och prosa, som ypperligt lämpade sig för det nya realistiska dramat och som kunde stiga till det våldsammaste patos, klinga såsom den skäraste lyrik och sänka sig ned till vardagslivets prosa. Den insnöres icke av något rim, blir aldrig stel och högtidlig såsom den franska alexandrinen, utan bibehåller städse frihet och natur.

Samtiden uppfattade ock den nyhet, som låg häri. På folkteatern var blankversen något nytt, ett lån från det lärda universitetsdramat. Först försökte man att opponera sig mot reformen, men klandret tystnade mycket hastigt, hans vedersakare övergingo själva till blankversen, och när de gamla dramerna skrevos om, skrevos de om på blankvers. Här hade han således skapat den form, som det engelska dramat sedan allt framgent bibehöll och som för detta var lika naturligt som alexandrinen för det franska, de lyriska versmåtten för det spanska.

I några andra punkter ackomoderade han sig däremot efter folkskådebanans smak och möjligheter. Kören bortföll. Den hade aldrig intresserat ens de lärde, och på folkteatrarna hade man ej heller råd att sätta upp några körer. Lika litet tog han hänsyn till läran om de tre enheterna, som på 1580-talet blivit populär också i England och ivrigt förfäktats av Sidney. Men i alla dessa fall berodde hans anslutning eller opposition nog ej på någon småklok hänsyn till publikens smak eller det praktiskt lämpliga. Ty Marlowe's drama är framför allt ett uttryck för hans egen sjudande personlighet, och det är denna, som i olika skiftningar kommer fram i de gestalter, han skapat. Hans drama är därför subjektivt mera än de flesta andra diktverk. Hjältarna i hans dramer — och det är blott för den allt behärskande huvudpersonen, som han intresserar sig, under det att de andra blott äro till för dennes skull — hjältarna i hans dramer äro alla renässansens äkta ättlingar och fyllas av dess intensiva livsbegär. Alla äro de övermänniskor, alla hava de Marlowe's eget glödande hat mot kristendomen, och stolt utmana de gudavärlden. Djärvt sätta de sig över moralen och hävda den kraftfulla, begåvade individens rätt. Men, säger den snillrike engelske litteraturhistorikern Symonds, det djupaste grunddraget hos Marlowe är lidelsen att nå det

ouppnåeliga, l'amour de l'impossible. Det mål, för vilket hans hjältar sträva, kan i själva verket blott nås i fantasien, aldrig i verkligheten, och det är just detta oupphinneliga, som lockar dem. Vad skaldens egen konst beträffar, har Marlowe i några underbara verser fått fram denna oändlighetsträngtan. Vad är skönhet, frågar han:

Om pennan, skalden håller i sin hand,
En känsla hade för sin herres tankar,
För varje rörelse uti hans själ,
För allt, han skönjer i ett diktat ämne,
Om den förmådde destillera ut
Den himmelska essentia, som droppar,
Den finaste från diktens eterneller,
I vilka som en spegel vi förnimma
Det högsta, vartill mänskligt sinne nått —
Om allt kom fram uti ett diktfragment,
Harmoniskt, präglat helt med skönhets stämpel,
Så skulle dock i skaldens hjärna dröja
En tanke, en nyans — om än ej mer —
Som intet ord kan giva uttryck åt.

Till några konstnärligt utarbetade diktverk gav en dylik natur sig aldrig tid. Hans dramer verka därför mera såsom improvisationer, och vi misstänka, att han skrev dem med en svindlande hast. Till hjälte i det ungdomsdrama, med vilket han debuterade, valde han Tamburlaine eller Timur Lenk, erövraren, vilken "såsom myrstackar" kullstörtade Asiens väldigaste riken. Då vi först möta honom, är han blott en ökenrövare, men med makten av den borne härskarens blick omvänder han de trupper, som sändas mot honom, och sedan går segertåget fram genom världen, slagna konungar få draga hans vagn och tjäna honom som fotapall, städer skövlas, och slag följa på slag, utan att dessa stridsskildringar verka som enformiga upprepningar. Och vid sidan av dem har han infogat en kärlekshistoria, genom vilken det blodiga dramat får en avslutning. Han har tillfångatagit Xenocrate, dotter till Egyptens sultan, och kuvad av hans överlägsna personlighet blir hon rövarens älskarinna. Men han vill vinna hennes kärlek och en kärlek, som består varje prov. Hennes fädernestad går upp i lågor och hennes fader besegras. Men likväl håller hon fast vid honom, och nu har Tamburlaine vunnit sin största seger — segern över en ädel kvinnas hjärta.

Dramat tyckes hava haft en oerhörd framgång, och på vanligt sätt, när ett stycke gått, begärde truppen en fortsättning. Estetiskt sett föreföll detta omöjligt, ty nya slaktningar och nya segrar skulle ju blott bliva en upprepning. Och dock lyckades Marlowe även nu. Det nya stycket visar oss Tamburlaine i kamp mot själva himlen, han hånar Koranen, Muhammed och gudavärlden, och de antika tragediernas "hybris" vänder här tillbaka, men med en vida mera djärv och utmanande klang. Straffet, som följer, har heller icke samma karaktär av rättvisa som i den antika tragedien. Tvärtom — Tamburlaine dör lika stolt och oböjlig som han levat, väl en svagare fiende i kamp mot himlen, men utan att andligen besegras i sitt trots. Han har just utslungat sina hädelser, då han träffas av ett hastigt illamående, och inom kort är han en dödsmärkt man. Men ehuru han ej längre har kraft att resa sig upp, vill han dock "storma mot himlens murar att fästa våra svarta vimplar där till tecken på att gudarna besegrats". Och själva döden tyckes bäva för hans blick:

Se hur min slav, det stygga odjur Död,
Står skälvande och blek av ömklig fruktan,
Men måttar åt mig med sin mördardolk!
Han flyr för varje blick, jag honom ger,
Men smyger fram, så snart jag tittar bort.

Hans nästa stycke, Faustus, hava vi icke kvar i det ursprungliga skicket, utan först i den gestalt, det fått genom några klåpares bearbetning. Marlowe själv kommer blott fram i några enstaka partier, som lämnats orörda. Källan var den tyska, kort förut tryckta folkboken om undergöraren och trollkarlen Faust. Men under det att dennes begär efter en naturen behärskande kunskap av den tyske författaren betraktats såsom förmätet och syndigt, återfann Marlowe här något av sig själv, och i den monolog, som inleder dramat, vända samma tvivel och grubbel tillbaka, som helt visst hemsökt Marlowe själv, då han i sina egna studier under universitetstiden sökt att finna ett svar på livets gåtor. Vad kunde vetenskapen väl giva? Filosofien var ju blott en lek med tomma ord, medicinen mäktade intet mot döden, juridiken sysslade blott med bagateller, och då vi alla måste synda och således dö, vad båtade väl

då teologien eller vetenskapen härom? Först genom magien kunde forskarens omätliga törst efter vetande, makt och njutning tillfredsställas, och utan tvekan ingår Faust därför sitt förbund med Mephistophilis samt hånar denne för hans hjärtnupenhet vid tanken på den himmel, han genom sitt fall förlorat:

Ej trodde jag dig vara så sensibel
För det att du förlorat himmelsk fröjd.
Så lär av Faust då ett manligt sinne
Och att förakta fröjd, som aldrig nås.
Säg åt den store Lucifer, din herre,
Att Faust vågat trotsa evig död
För djärva tankar emot Jovis gudom.

Tekniskt mest fulländad är hans Juden på Malta, och att han till hjälte valde en son av Israels förtryckta stam är betecknande för hans anarkiska läggning. Ty han fann hos denne ett av förtrycket alstrat lidelsefullt hat mot hela det kristna samhället, ett skarpt, av inga fördomar villat förstånd och ett okuvligt begär att härska — genom guldets makt. En dylik passionens son var just en hjälte efter hans sinne. Karaktäristiskt låter han Machiavelli såsom "Chorus" inleda stycket med en monolog:

För mig religionen är en barnalek,
Okunnighet den enda synd, som finns.
Om luftens fåglar tälja mord från fordom
— Jag blyges vid att höra sådan dårskap!
Vad *rätt* till herraväldet hade Cæsar?
Blott makt gör kungen. Lagar duga endast,
När de som Drakos skrivas ned i blod,
Och fasta citadell långt mera båta
Än löftens brev och pergament.

Själva handlingen utvecklar sig sedermera som en spännande roman av Eugène Sue. Men början, där Marlowe framför allt söker att teckna hjältens psyke, är rent överlägsen, och det är denna typ, som sedan går igen också i Shakspere's Köpmannen i Venedig och Ben Jonsons's Volpone.

Hans båda sista stycken kunna vi här förbigå. Till hans Edward II får jag tillfälle att i ett annat sammanhang återkomma, och hans Blodbadet i Paris föreligger i ett så vanställt skick, att vi endast på spridda ställen känna igen mästarhanden.

Marlowe behärskar dramat ända till Shakspere's framträdande, och kring honom slöto sig de andra dramatikerna, vilka, ehuru de ej hade hans originalitet, likväl gåvo det engelska dramat vissa nya skiftningar. I London bildade nämligen Marlowe medelpunkten för ett helt kotteri av utsvävande, men begåvade författare, som också spårat ur och från den lärda banan måst vända sig till ett folkligt författarskap för att finna bröd för dagen. Ingen av dem har det storslagna, det djärva och trotsiga lynnet hos Marlowe, och hos dem träder egentligen det moraliska förfallet hos denna författarvärld fram. Lägst på skalan både som författare och människa stod nog George Peele, som skildras såsom tarvlig bedragare, mot slutet t. o. m. såsom yrkestiggare och som dog i det djupaste elände. Han hade börjat såsom författare av mytologiska festspel och romandramer, sökte sedan att imitera Marlowe, men utan egentlig talang, ehuru med en viss språkkonst. Ett uppslag har han dock måhända givit, som sedan går igen både hos Milton och hos Shakspere. Det möter oss i Old Wives' tale. Några strykare ha om natten förirrat sig i skogen och komma till en koja. Gumman, som bor där, börjar att för dem berätta en gammal vintersaga, densamma, som Milton sedan behandlat i Comus, om prinsessan, som befrias ur trollkarlens våld, men medan gumman berättar, taga sagans gestalter liv, och det är de, som fortsätta dramat. I detta grepp låg onekligen ett givande uppslag, den engelska folksagan gjorde här sitt första inträde inom dramat, och ehuru Peele själv icke var mannen att poetiskt utnyttja motivet, hava vi här dock de första preludierna till Midsommarnattsdrömmen. Men icke ens här är det säkert, om Peele varit originell eller om han blott imiterat Greene.

En annan medlem av kotteriet, Thomas Nash, försökte sig visserligen också som dramatiker, men om hans förmåga i detta fall hava vi svårt att bilda oss en föreställning, då hans mest uppmärksammade dramer voro skandalstycken, som aldrig blevo tryckta. Hans styrka bestod i satiren, och han var en av denna tids flitigaste pamflettister, som med anledning härav förvärvade sig namnet "Englands Aretino". Men han försökte sig också på andra områden, skrev en bland denna tids bästa picareska romaner, The unfortunate traveller, samt även en religiös, ganska vacker dikt,

Christ's tears over Jerusalem. Det ledande motivet för honom var väl dock knappt annat än författarhonoraren, men ej dess mindre dog han i elände, blott något över trettio år, troligen omkring 1600.

Den tredje av kotteriet, Thomas Lodge, var den ende, som lyckades lotsa sig igenom Londonlivets faror, och detta skedde troligen därigenom att han under åren 1591 till 1593 kom att deltaga i en av de många sjörövarexpeditioner, som då utgingo från England. Lodge var en bland de få, som kommo hem med livet, och den kraftiga kuren hade antagligen gjort honom gott. Allra bäst var kanske, att hans gamla Londonkamrater Marlowe och Greene voro döda och Peele genom sjukdom och elände alldeles på förfall. Thomas Lodge började därför ej om sitt forna liv, utan slog sig på medicinska studier och slutade såsom en ansedd läkare. Men medan han i sin ungdom tillhörde den litterära bohêmen, hade han utövat ett ganska omfattande författarskap, skrivit pamfletter i mängd, såsom vi minnas även romaner, sonetter och berättande dikter, samt slutligen också dramer. Av dessa finnes blott ett kvar, The Wounds of civil war, som behandlar kampen mellan Marius och Sulla, men detta är knappt annat än en imitation efter Marlowe.

Den största begåvningen inom kotteriet näst Marlowe var onekligen Robert Greene, vilken vi redan lärt känna såsom lyriker och romanförfattare. Till sin karaktär var han en svag, osjälvständig stackare, som motståndslöst lät sig lockas in i utsvävningarna, en lump, som genom sina självbekännelser ockrade på publikens skandalhunger. Men likväl fanns det hos honom ett gry till något annat, och i allt hans elände bryter det stundom fram en så rik och äkta känsla, att denna visar, att den stackars Robert Greene dock var ämnad till något bättre. Han tillhörde en burgen familj, studerade först i Cambridge, företog därefter en längre resa till Spanien och Italien, tyckes därunder hava lagt sig till med åtskilliga moraliskt betänkliga vanor, men blev emellertid någon tid efter återkomsten präst och gifte sig — som det förefaller med en sällsport ädel kvinna. Men så råkade han, 1586, helt hastigt på förfall, övergav sitt pastorat och sin hustru och slog sig ned i London, där han valde sitt umgänge bland Londons värsta drägg. Efter en vild bacchanal tillsammans med Nash och några andra

vänner gav hans fysik slutligen vika, och på hösten 1592 slutade han sitt elände.

I London tillhörde han dock en bland de mera bemärkta bohêmien-litteratörerna. Han började såsom romanförfattare och försökte sig, utan större självständighet, i alla möjliga stilar. Först imiterade han Lyly och skrev en följd av euphuistiska romaner, så efterbildade han Sidney's Arcadia och slog sig till sist på picareska skildringar, vilka tydligen hade den största framgången och väl även höra till hans bästa prosaskrifter.

Därjämte var han en mycket flitig dramatiker. Hans äldsta stycken, före Marlowe's Tamburlaine, tyckas hava varit på prosa, såsom Lyly's, under vars inflytande han vid denna tid stod, och den nya reformen tilltalade honom därför mycket litet. I ett nu hade hans stycken blivit ohjälpligt föråldrade, och det hjälpte ej, att han angrep Marlowe. Osjälvständig som han var, fann han också, att det klokaste var att följa med strömmen, och han övergick därför till blankversen, men till en början utan att finna den form, som passade för hans begåvning. Ett stycke, Alfonsus, är blott en Tamburlaine-imitation, ett annat, A looking glass for London and England, är ett gammalt bibeldrama om profeten Jona, ett tredje, Orlando furioso, är ett romandrama på blankvers. Men i ett fjärde stycke kommer han med ett nytt uppslag. I huvudsak är väl detta drama, History of Friar Bacon and Friar Bungay, skrivet under intryck från Marlowe's Faustus, som han söker överbjuda genom att skildra två nationellt engelska trollkarlar. Men i dramat har han kastat in en bihandling, som däremot är originell, en kärlekshistoria mellan lorden av Lincoln och en bondflicka i byn "muntra Fressingfield", och här klingar för första gången emot oss denna friska, folkliga poesi, som utgör det nya hos Greene. Trots den euphuism, från vilken Greene ej heller här kan frigöra sig, vilar det dock liksom en doft av nyslagen äng över detta drama. Än starkare kommer detta drag fram i hans nästa drama, History of James the fourth — i förbigående en ganska egendomlig titel, ty stycket är icke något chronicleplay, ämnet är icke historiskt, utan lånat från en italiensk novell av Cinthio. Det märkliga i detta stycke är, att vi här träffa den första kvinnogestalten i det engelska dramat, en gestalt, för vilken

efter allt att döma, Greene's egen hustru stått modellen — den lidande, trofasta kvinnan, som trots allt icke kan upphöra att älska. Och detta var en nyhet, ty för kvinnan hade Marlowe ej haft sinne. Hjältarne i hans stycken hade varit *män*, och de veka strängarna i människonaturen hade icke ljudit i hans lidelsefulla dikt. Här blev det i stället *lyrikern* Greene, som kom att göra sin insats.

Men högst står dock hans troligen sista drama, George-a-Greene, The Pinnar of Wakefield, ty detta verkar såsom en käck Robin-Hoodballad och har även denna folkdiktning till bakgrund — en bland episoderna är en äkta engelsk knölpåksstrid mellan den ryktbare stigmannen och den tappre byherden i Wakefield. Denna typ — det första anslaget till Faulconbridge, prins Harry och andra av Shakspere's gestalter — är rent ypperlig, den första representanten inom dramat för "old, merry England" med dess goda lynne, dess friska mod, dess glada skratt och dess rättskänsla. Vi behöva blott taga en enda episod. Förklädd kommer kungen till Bradford, där det "muntra skomakargillet" härskar, och en bland dess lagar är, att ingen främling får komma in i köpingen utan att först sänka sin vandringsstav. Konungen fogar sig, men så kommer George-a-Greene, och i kraftig ton befaller han honom att åter lägga staven på axeln. Och nu börjar en ordentlig knölpåksstrid mellan den muntre byherden och skomakarne, de senare bliva grundligt genompryglade, men det väcker intet agg, utan i det stället vill man med en glad fest fira detta angenäma sammanträffande — som man ser förebilden till några av de bästa scenerna i Walter Scott's Ivanhoe.

I dessa sist nämnda dramer har Greene skapat det romantiska lustspel, som vi sedan i dess mest konstnärliga form möta hos Shakspere, och i detta fall var Greene en nyskapare, liksom Marlowe var det inom tragedien. Till en del skedde detta därigenom, att hans lustspel anslöto sig till folkpoesien, där personerna redan fått detta liv.

Även byggnaden i hans lustspel blev bestående. Marlowe hade, liksom det antika dramat, haft blott en enda handling. I Greene's stycken korsa däremot olika intriger varandra, och det var denna "polymytiska" handling, som Shakspere sedan upptog och utbildade med verklig virtuositet. Också i ett annat fall fick han betydelse för det följande

dramat. Marlowe hade liksom antikens skalder strängt skilt på komedi och tragedi. Några komedier skrev han icke, och de lågo ej heller för hans temperament. Hans tragedier äro uteslutande patetiska, och några komiska scener förekomma där icke. I det äldre engelska dramat före hans tid hade, liksom i de gamla mysterierna, clownscener lagts in i de för övrigt allvarliga skådespelen. Men Greene är den förste, som söker att sammanarbeta dessa båda element och skapa ett drama, som är såväl patetiskt som komiskt. Och det var detta uppslag, som Shakspere sedermera vidare utförde.

Det fanns emellertid ännu en dramatiker, som icke tillhörde kotteriet, men som likväl haft en stor betydelse såsom en av de föregångare, från vilka Shakspere tagit de starkaste intrycken. Det var Thomas Kyd, som i slutet av 1580-talet skrev det till sin tid så ytterligt populära stycket, Den spanska tragedien. Dess betydelse ligger däri, att Kyd härmed, mera bestämt än Marlowe, överförde det lärda universitetsdramat till folkteatern. Den egentligen enda yttre ändring, han gjorde, var att han av praktiska skäl strök kören. Men för övrigt hava vi här Seneca i engelsk dräkt. Redan det första anslaget är typiskt. Stycket inledes nämligen med en dialog mellan den mördade "Andreas ande" och "Hämnden", och den förra berättar därvid den förhistoria, som man måste känna. Andreas hade blivit dödad av den portugisiske konungasonen Don Balthazar. När hans skugga skulle passera Acherons ström, hade han blivit avvisad av Charon, därför att han ej fått någon ordentlig begravning, och först då hans vän Horatio givit honom en dylik, hade han fått färdas över. Nu hade Proserpina bett Hämnden ledsaga honom genom de portar av horn, genom vilka drömmarna tåga ut i den tysta natten. Hämnden ber honom taga plats och åse, huru vedergällningen för hans dråp utkräves.

Så börjar tragedien. Horatio är trolovad med Belimperia, men hennes broder Lorenzo — en bov i den äkta teaterstilen — vill i stället gifta bort henne med Don Balthazar, som följt med till Spanien. Vid ett möte, som Horatio och Belimperia hava i trädgården, överraskas de av Lorenzo och Balthazar, Belimperia föres undan och Horatio hänges i ett träd. De båda tjänare, som varit vittne till mordet, undan-

rödjas genom en skändlig bakslughet av Lorenzo, och brottet synes triumfera. Först därefter vidtager emellertid det parti, till vilket huvudintresset anknyter sig. Horatios gamle fader Jeronimo kommer ut i trädgården och får se sin sons lik. Han gripes då av en förtvivlan, som är så våldsam, att han nästan förlorar förståndet, och på denna psykologisktpatetiska skildring har Kyd lagt huvudvikten. Men med sorgen blandar sig ett vilt hämndbegär, och för att få tillfredsställa detta beslutar han att spela dåre. Först gäller det att spana ut, vilken mördaren varit, och här förefaller han vara ovanligt svårövertygad. Först då han fått ett brev, som en av de i mordet inblandade tjänarne före sin död skrivit, känner han sig hava full visshet. Han och Belimperia komma då överens om, att man vid hovet skall uppföra ett skådespel, i vilket de båda samt även Lorenzo och Balthazar skola spela med. Men morden i dramat bliva nu verkliga mord. Belimperia dödar först Balthazar och sedan sig själv, Jeronimo sticker ned Lorenzo och förkunnar jublande sin hämnd. Då han gripes, biter han tungan av sig för att intet bekänna — ehuru man icke vet, vad han egentligen skulle hava att bekänna, då mordet var fullkomligt uppenbart. Emellertid ber han om en kniv, med vilken han vill spetsa den penna, varmed han skall nedskriva bekännelsen. Men med kniven nedsticker han utan någon anledning Lorenzos far och till sist sig själv.

Stycket med dess alla mord och gräsligheter förefaller oss snarast löjligt i dess bombastiska överdrifter. Men det slog oerhört an på publiken, som tyckte om dylika kraftscener, och framkallade även talrika efterbildningar i samma stil, bland dem ett nu förlorat Hamletdrama av Kyd och ett likaledes förlorat drama om Titus Andronicus, troligen av Peele. Och ehuru Kyd själv alls icke var poet, hade han dock med detta blodiga hämndedrama tillfört folkteatern en ny art av skådespel — ett starkt psykologiskt, av starka lidelser fyllt drama, som visade, huru sorgen och förtvivlan bryta ned en karaktär och leda hjälten fram till vanvettets gräns. Det var här Shakspere sedan tog vid, och det är till Den spanska tragedien, som hans Titus Andronicus, hans Hamlet, hans Lear och Timon av Athen anknyta.

S H A K S P E R E

SHAKSPERE'S UNGDOM

Kyd dog 1594, Marlowe hade slutat året förut, Greene 1592, Lodge hade redan 1591 lämnat England och Peele var vid denna tid fullkomligt på förfall. Den första generationen av dramatiker hade således i början av 1590-talet försvunnit från skådebanan. Men redan kort förut hade en ny författare framträtt, som skulle mottaga arvet efter dem, en författare icke blott av vida större begåvning, utan ock av en alldeles ny typ, icke någon urspårad student, utan en olärd skådespelare, icke någon bohêmien, utan en praktiskt klok, harmonisk och sund natur, som icke gick under i elände och utsvävningar, utan som arbetade sig fram till allt större och större humanitet. Det var William Shakspere.

Han föddes 1564 i den lilla köpingen Stratford-upon Avon i Warwickshire, någon eller några dagar före den 26 april, då han döptes. Hans far var då en burgen och driftig borgare, som ägde flera hus i staden och tyckes hava utövat åtskilliga yrken samt även erhöll de förtroendeposter, som staden kunde utdela; 1568 var han t. o. m. bailiff eller borgmästare. Men omkring 1578 började det gå bakut för honom, han fick allt sämre och sämre affärer och råkade i ett verkligt obestånd, ur vilket han dock till sist räddades av sonen. Han dog 1601 vid en hög ålder.

Om sonens uppfostran känner man intet, men det är tydligt, att han liksom andra Stratfordpiltar gått i stadens skola, och ehuru han där ej förvärvade sig någon högre bildning, lärde han sig dock att läsa latin, studerade Mantuanus' nylatinska dikter, Terentius, Ovidius, troligen ock Cicero, kanske någon tragedi av Seneca och dikter av Horatius. Den lärde Ben Jonson gav honom väl sedermera vitsordet, att han kunde "litet latin och mindre grekiska", men även ett dylikt admittitur, avgivet av den store Ben, är ju ett icke

så underhaltigt betyg. Såsom man antar, måste han emellertid i följd av faderns dåliga aftärer sluta skolgången, då han blott var omkring 14 år gammal, och vad han senare tog sig till, vet man icke. Något lärt yrke var det dock med sannolikhet icke.

Men så inträffade på hösten 1582, då han var något över aderton år, en händelse, som fick en avgörande betydelse för hans följande liv. Blodet tyckes hava löpt tämligen hett i hans ådror, han inlät sig i ett äventyr med en bonddotter, Anne Hathaway från den lilla byn Shottery, strax bredvid Stratford, och följden blev, att Anne Hathaway's förmyndare tvingade honom att gifta sig med henne — vare sig nu han eller hon varit förföraren; hon var i varje fall åtta år äldre. Året därpå blev Shakspere far till en dotter, och 1585 skänkte Anne Hathaway honom ett tvillingpar, en son och en dotter. Vid ännu ej fyllda tjugoett år hade Shakspere således hustru och tre barn, fadern var ruinerad och hotades med häktning för gäld, och hans egna utsikter voro tydligen ganska förtvivlade. Så inträffade en ny händelse, som kom det redan rågade måttet att rinna över. Shakspere och några andra unga karlar hade, enligt en ganska trovärdig Stratfordtradition, roat sig med tjuvskytte på de ägor, som tillhörde den stränge Sir Thomas Lucy of Charlecote, denne sökte få fatt tjuvskyttarna, och Shakspere fann det då vara klokast att skudda staden Stratfords stoft av sina fötter samt även befria sig från de allt mera tryckande familjebekymren. Han rymde till London, och sin familj kvarlämnade han hos fadern.

Troligtvis inträffade detta i början av 1585, strax efter tvillingarnas födelse, och åtminstone väckte Sir Thomas Lucy i mars detta år i parlamentet ett förslag om strängare jaktlagar. Om den unge rymlingens första sysselsättning i London känner man heller intet med visshet, men en tradition, som har åtskilligt för sig, vet att berätta, att han livnärt sig med att vakta de teaterbesökandes hästar — som man erinrar sig lågo de båda teatrar, som då funnos, The Theatre och The Curtaine, utanför Bishopsgate, och dit redo de unga ädlingar, som ville se skådespelen. Denna tradition förklarar ock, huru han kom att bliva fästad vid teatern. Antagligen kom han dit först såsom "hireling" och blev så slutligen skådespelare. Det enda, vi med säkerhet veta, är

att han var det 1592 och då antagligen sedan flera år tillbaka.

En bland de trupper, som då spelade i London, stod under beskydd av lord Strange. Den hade bildats redan 1576, men tyckes ända till 1588 mera hava varit ett akrobatsällskap. Detta år rekryterades det emellertid av verkliga skådespelare och uppträdde nu på olika värdshusgårdar, men hade 1592 så stigit i graderna, att det spelade på en verklig teater, Rose, som en fyra eller fem år förut uppförts söder om Thames. Efter allt att döma var det denna trupp som Shakspere tillhörde, och nu först börja underrättelserna om honom att flöda rikligare. Någon framstående skådespelare tyckes han aldrig hava blivit, och man känner ej med visshet någon betydande roll, som han utfört. Men däremot gjorde sig hans praktiska begåvning gällande, och redan nu tituleras han truppens "factotum". Sitt umgänge tyckes han hava sökt ej bland den litterära bohêmen, utan i högre kretsar, och i dessa gjorde sig tydligen hans kvickhet, hans älskvärdhet och hans urbanitet i umgänget gällande; då han omtalas, är det vanligen såsom "gentle Shakspere". Förmodligen hade han också börjat att författa sonetter och andra dikter i tidens smak. Och slutligen skrev han för truppen ihop ett drama, som slog igenom och därför väckte det gamla kotteriets livliga förtrytelse — en olärd skådespelare, som hittills blott deklamerat *deras* verser, "en kråka, utstyrd med våra fjädrar", vågade sig nu fram att upptaga tävlan med dem, och — värst av allt — han hade lyckats!

SHAKSPERE'S LÄRLINGSSTYCKEN

Det stycke, med vilket Shakspere inledde sin lysande författarbana, är emellertid långt ifrån något mästerverk, så långt ifrån att man t. o. m. utan allt skäl velat frånkänna honom författarskapet. Detta drama var Henrik VI. Men sätter man sig in i det samtida dramats historia, blir domen vida gynnsammare. Det är utan tvivel ännu blott ett lärlingsarbete, den äldre skolans manér hänger ännu kvar, för karaktärsteckningen har han intet sinne, det hela förefaller oss först blott såsom ett oredigt virrvarr av scener, handlingen omspänner trettioett år, scenen förflyttas oroligt från

den ena platsen till den andra, och någon handlingens enhet finnes icke. En idéens enhet kan dock icke frånkännas detta stycke; det vill visa upp, huru Henrik V:s franska erövringar gå förlorade genom Englands inre split, och här klingar det oss till mötes en varmt patriotisk ton, som knappt funnits hos föregångarne. I själva verket var också hela arten någonting nytt. Det historiska skådespelet, chronicle-play, hade föga odlats av Shakspere's föregångare, och över huvud hade den äldre tiden ej röjt något historiskt intresse. Först genom Sackville's Mirror for magistrates hade uppmärksamheten riktats på landets äldre öden, sedan hade 1577 Holinsheds krönika utkommit, som blev den gruva, från vilken de engelska chronicleplays lånade stoffen. Men vid Shakspere's första framträdande hade folkteaterns skalder ännu föga anlitat detta arbete. Så vitt man vet, funnos endast en sex, sju stycken, som kunde kallas historiska skådespel, och dessa voro mycket underhaltiga. Endast tre av dem hava haft någon betydelse för Shakspere: The famous victories of Henry V, Jack Straw och Troublesome raigne of king John. Men det första av dessa, som är mycket litet historiskt och mest sysselsätter sig med Henriks överdådiga liv som kronprins, gav Shakspere blott en anknytningspunkt; hans Henrik VI kan nämligen betraktas såsom en fortsättning av detta på sin tid nog populära drama, men är till stil och uppfattning alldeles olika. Av de båda senare tog han först längre fram några intryck. Och hans stycke, så svagt det än är, är dock det första, i vilket en författare söker att för folkteaterns publik upprulla en stor och omfattande bild ur Englands historia. Villervallan av händelser, som här framställas och vilka för oss synas såsom ett fel, var för Londonpubliken, som ville se så mycket som möjligt, nog snarast en förtjänst. I varje fall blev stycket, såsom vi kunna konstatera, en stor teaterframgång; det spelades första gången den 3 mars 1592, och till den 19 juni uppfördes det femton gånger för mycket goda hus.

Men i juni råkade truppen ut för ett missöde. Vid uppförandet av ett nytt stycke uppstod ett stort slagsmål bland lärgossarna på "gården", och i följd härav drabbades truppen av ett teaterförbud samt måste bege sig ut på en landsortsturné. Några skådespelare, och bland dem Shakspere, föredrogo dock att stanna kvar i London och söka sig in i en

annan trupp, lord Pembroke's. Då Shakspere gick in i denna, hade han emellertid två fortsättningsstycken till Henrik VI färdiga, och dessa spelades nu av Pembroke's trupp på sommaren 1592 samt tyckas likaledes hava haft en stor framgång. Det första stycket hette The first part of the contention betwist the two famous houses of Yorke and Lancaster, det andra The true tragedie of Richard, duke of Yorke — först senare benämndes de andra och tredje delen av Henrik VI. Deras popularitet framgår, utom av ett rasande anfall av den döende Greene, därav, att en boktryckare ansåg det löna sig att skicka en stenograf till teatern för att upptecknа dem, varefter han gav ut dem i två fruktansvärt usla tryck, så usla, att man ansett dem såsom två äldre skådespel, som Shakspere sedan bearbetat. Så är emellertid ganska säkert icke förhållandet, ehuru här icke är platsen att närmare gå in på denna stridsfråga.

Liksom Henrik VI äro även dessa stycken blott en dramatiserad krönika utan någon enhet i de växlande scenerna. Men i några punkter röjer sig dock den blivande store karaktärstecknaren. Shakspere ägde ju icke någon historisk bildning, och sitt hela vetande hade han hämtat från Holinsheds krönika. Men han hade läst denna med skaldens intuition, och han lyckas verkligen få fram den vilda, barbariska bulldogsnaturen hos de kämpande lorderna i rosornas vilda fejd. Just så, som de här skildras, voro de säkerligen i verkligheten, och av Holinsheds torra fakta har han destillerat fram den verkliga, levande historien. Men också i ett annat fall möta vi ett nytt uppslag, till vilket han endast hade några mycket svaga antydningar hos Holinshed och i det nyss omtalade dramat Jack Straw. Jag avser den dråpliga skildringen av Jack Cade's uppror. Ehuru själv en folkets son kunde ingen mindre än Shakspere hysa någon beundran för massan. "Folket" uppträder hos honom alltid såsom ett dumt, lättlurat, fegt, nyckfullt, småsinnat och elakt pack, och denna uppfattning koncentreras slutligen i en av hans sista skapelser — Caliban i Stormen. Det första uppslaget möta vi redan i Jack Cade, som är hans första humoristiska gestalt. Ty trots det att persifflagen alls icke är godsinnad, är den dock, såsom alltid hos Shakspere, uppburen av den bredaste humor. Man behöver blott höra de tankar, som Cade utvecklar om folkets framtidsstat:

Sju sexstyvers semlor skall man framdeles sälja här i England för tolv styver. En tre kvarters mugg skall rymma tio kvarter, och den, som dricker svagdricka, skall dömas efter missgärningsbalken. All egendom i landet skall bli gemensam, och min livhäst skall gå på bet i Cheapside. Så skall det inte finnas några pengar mer, utan alla ska äta och dricka på min bekostnad.

Så gör man en fånge: skrivaren från Chatam, och Cade börjar förhöret: "Brukar du skriva ditt namn? Eller nyttjar du bomärke som annat hederligt folk?" — "Jag tackar min Gud, att jag fått en så god uppfostran, att jag kan skriva mitt namn." — "Bort med honom, säger jag! Häng honom med sin penna och sitt bläckhorn om halsen."

Måhända var det Cade, som lockade honom att efter dessa framgångar inom det historiska dramat övergå till lustspelet. Hans troligen första försök inom denna art är dock icke självständigt, utan blott en bearbetning av ett äldre stycke, som ägdes av Pembroketruppen, Taming of a shrew. Med en obetydlig förändring har Shakspere's lustspel samma titel: Taming of the shrew.

Icke heller originalet var vidare självständigt, och dess ena huvudparti är blott en bearbetning av Ariostos Gli Suppositi, som 1566 översatts på engelska av Gascoigne. Bearbetningen var emellertid så klumpig, att Shakspere i detta fall föredrog att återgå till själva originalet. För det andra huvudpartiet i Taming of a shrew, den drastiska historien om hur argbiggan tämjes, känner man icke någon direkt förebild; troligen var källan här blott en muntlig berättelse. Dessa båda handlingar äro emellertid infogade i en tredje: om den druckne skoflickaren Sly, som man inbillar, att han är lord och för vilken det hela uppföres såsom ett skådespel. Med all sannolikhet var det Sly-gestalten, som lockade Shakspere, och i teckningen av denne går ganska säkert igen någon komisk gestalt från Warwickshire, någon stackars fyllbult, som där roat Shakspere. Omarbetningen av detta parti i originalet är också det mest lyckade i dramat. Men även de andra partierna hava högst betydligt vunnit på Shaksperes ändringar. Den brutala italienska sensualismen i Gli Suppositi har förvandlats till ett oskyldigt, ganska graciöst galanteri, och särskilt har huvudpartiet, om argbiggan, vunnit i finhet och verklig karaktäristik. I det äldre stycket äro de båda handlande sällsport råa, hon är en oresonlig argbigga, som hela

tiden bara grälar, men till sist kuvas genom svält och andra liknande kurer, han är en råbarkad yngling, som tar argbiggan för hennes pengar. Shakspere har förvandlat båda. Finkänslig är hans Petruchio icke, men han är icke närig, har en viss engelsk hurtighet, och äventyret blir för honom en rolig sport. Än bättre är Shakspere's psykologiska studie av argbiggan Kate. Hos honom är hon snarast ett bortskämt barn, som opåtalt fått giva sitt lynne fria tyglar, men som trots allt dock har kvar något av den unga flickans naivitet. Petruchios frieri smickrar henne, ty det visar henne, att hon ej var så allmänt avskydd, som hon trott, och förvånad och förvirrad faller hon ur sin roll som argbigga. Det originella i Petruchios uppträdande imponerar på henne, och hon slutar med att på allvar bli kär i den egendomlige friaren. Det var tydligen denna psykologiska process, som framför allt intresserade Shakspere, och i denna bearbetning hava vi det första utkastet till det överdådigt väl tecknade kärlekspar, Benedikt och Beatrice, som vi sedan möta i Mycket väsen för ingenting.

För Pembroke-truppen gjorde han antagligen ännu en ny bearbetning. Ett bland de stycken, som spelats av lord Strange's män, medan Shakspere tillhört sällskapet, var en tragedi, Titus and Vespacian, en Seneca-imitation av den Spanska tragediens skaplynne, men antagligen ej skriven av Kyd, utan av Peele, som icke hade någon egen stil, utan föredrog att imitera än den ene, än den andre. Stycket finnes ej längre kvar på engelska, men föreligger däremot i en klumpig tysk bearbetning. Motivet erinrar såväl om en av Ovidius' metamorfoser, Philomela, vilken våldtages av Tereus, som om en av Senecas ohyggligaste tragedier, Thyestes, där fadern äter sina egna barn. Varifrån själva fabeln tagits, vet man ej, troligen från någon nu ej känd novell. Stycket var emellertid en god kassapjäs, och detta var antagligen anledningen till, att Pembroke-truppen önskade att införliva det med sin repertoar. Men mot detta reste sig ett som det tycktes avgörande hinder: lord Strange's trupp hade tagit med sig det handskrivna exemplaret på sin landsortsfärd. Den, som då räddade situationen, var Shakspere. Han hade antagligen spelat med i stycket, kunde en del därav utantill, hade gången av det hela fullkomligt klar för sig och nog fantasi att fylla ut luckorna, där hans minne

svek honom, samt till sist också tillräcklig talang att förbättra Peele's tragedi. Antagligen var det icke av eget val, utan på truppens uppmaning, som Shakspere grep sig an med detta arbete, och några större förändringar tyckes han ej hava vidtagit. Planen i det nya stycket, som kallades Titus Andronicus, följer noggrant det äldre dramat, och t. o. m. diktionen tyckes långa stycken vara densamma. Ämnet var ohyggligt. Titus har en dotter, Lavinia, som är trolovad med Bassianus. Men han mördas av den gotiska drottningen Tamoras båda söner, Chiron och Demetrius, vilka därefter först våldtaga Lavinia samt sedan skära tungan och händerna av henne, på det att hon ej skall yppa brottet. För mordet på Bassianus anklaga de Titus' båda söner, som avrättas. Liksom i Spanska tragedien lägges emellertid huvudvikten på skildringen av den olycklige faderns sorg, och liksom där blir han nästan vanvettig. Även avslutningen är lika blodig. Titus fängslar de båda mördarna och slaktar dem, medan Lavinia med sina armstumpar håller i det bäcken, i vilket deras blod rinner. Därpå dräpas alla de i handlingen deltagande personerna — Titus sticker först ned sin dotter och sedan sig själv — och av alla återstår blott den olycklige gubbens siste son, som utropas till kejsare.

Att den engelska kritiken velat frånkänna Englands störste skald ett dylikt drama, är lätt förklarligt, men mot klara fakta låter detta sig ej göra, och så motbjudande detta stycke än är, var bearbetningen dock en god skola för Shakspere. Han hade förut blott skrivit några chronicleplays utan någon dramatisk komposition alls, och i det avseendet hade hans andra bearbetning, Taming of the shrew, ej heller haft något att lära honom. Här däremot tvingades han att sysselsätta sig med ett stycke, som trots alla sina brister, dock hade en verkligt fast dramatisk byggnad och som lagt en alldeles avgjord vikt på den patetiska psykologien. För hans följande utveckling fick denna studie därför en stor betydelse.

Titus Andronicus skrevs antagligen på hösten 1592. I december samma år fick Strange-truppen vända tillbaka till London, och troligen sällade sig Shakspere då igen till sina gamla kamrater. Men han förföljdes fortfarande av otur. I januari året därpå utbröt pesten, och i följd därav stängdes alla teatrar; den 1 februari gav Strange-truppen sin sista

representation på Rose. En del började då på vanligt sätt en landsortsturné, men bland dem befann sig icke Shakspere, som tydligen stannade kvar i London. Detta avbrott varade länge, över ett och ett halvt år, och först på hösten 1594 kunde lord Strange's tjänare på allvar slå sig ned i huvudstaden. Under tiden var Shakspere således "utan arbete" och fick livnära sig så gott han kunde. Huru detta skett, vet man naturligtvis ej i detalj, men så mycket är säkert, att det var under denna tid, som hans episka diktverksamhet inföll; troligen skrevos ock hans flesta sonetter under dessa år. Något författarhonorar att tala om kan han knappast hava fått av den förläggare, som lät trycka hans Venus and Adonis (1593) och hans Lucrece (1594). Men denna tid funnos honorar av annan art. En litteratör, som gav ut ett arbete, dedicerade det vanligen till någon hög herre, som besvarade uppmärksamheten med en hedersgåva. Och det var den metoden Shakspere använde. Sin första dikt tillägnade han den unge lorden av Southampton, med vilken han då ännu blott hade en obetydlig bekantskap och som han därför tilltalar med en viss försagdhet. Men lorden, i mycket en man efter Shakspere's hjärta och trots sitt lättsinne tydligen en rent fascinerande personlighet, upptog denna hyllning med välvilja, och den nästa dedikationen, av Lucrece, visar, att förhållandet dem emellan nästan övergått till vänskap — för så vitt detta då var möjligt mellan två personer av så olika samhällsställning. Shakspere tyckes i varje fall hava hyst en svärmisk kärlek till den ridderlige, frikostige och lysande unge ädlingen, som han också hyllade i flera av sina sonetter — bland dem även i några, där han befriat sig från det pretiösa sonettmaneret och talar hjärtats eget språk.

DE FÖRSTA ÅREN VID LORD KAMMARHERRENS TRUPP

Antagligen var det Southampton, som under dessa år underhöll honom, och härom finnes även en tidigt upptecknad tradition. Men samtidigt var Shakspere tydligen sysselsatt med att skriva nya dramer i tanke på den teaterverksamhet, som förr eller senare dock skulle återupptagas. På hösten

1594 kunde slutligen truppen åter börja att spela, först mera blygsamt på en värdshusgård i Gracechurchstreet, men efter någon tid på The Theatre. Dess beskyddare, lord Strange, hade då emellertid avlidit, och de herrelösa skådespelarne hade med anledning härav måst söka sig en ny patronus. En dylik funno de i lord Hunsdon, och emedan han var lord kammarherre, blev truppens titel "lord kammarherrens". Denna trupp var nu utan tvivel Englands förnämsta. Författare för densamma var Shakspere, som nu efter Marlowe's, Greene's och Kyd's död ej längre hade någon medtävlare, och skådespelarne voro de yppersta i London. Huvudrollerna utfördes av Richard Burbage, en son till ägaren av The Theatre, och såsom man vet spelade han Richard III, Hamlet, Lear och Othello. Andra medlemmar av truppen voro Pope, som på 1580-talet gästat Danmark såsom medlem av lord Leicester's trupp och tydligen gav Shakspere åtskilliga notiser, som han använde för Hamlet, John Hemings, en sällsport hederlig och nobel personlighet, som sedan ombesörjde utgivandet av Shakspere's dramer, William Kemp, som ansågs såsom den främste komikern, men som synes hava offrat väl mycket åt den sämre publikens smak, Bryan, Condell m. fl. Alla dessa skådespelare — utom den bråkiga William Kemp — tyckas hava varit förenade med en varm vänskap, de voro aktningsvärda och praktiskt kloka män, och som vi sedan skola se, förstodo de också att både socialt och ekonomiskt höja det yrke, de utövade.

Konkurrenstruppen, som stod under beskydd av lord amiralen och förfogade över en skådespelare, Richard Alleyn, vilken i talang tävlade med Burbage, hade så till vida ett försprång, som truppen ägde de flesta och bästa styckena av 1580-talets repertoar. Och härpå hade Shakspere säkerligen tänkt, ty då hans trupp i oktober 1594 kunde börja i London, hade han icke mindre än sex nya stycken färdiga eller i det närmaste färdiga för att med dem upptaga konkurrensen med lord amiralens män. Dessa skådespel voro Richard III, Troilus and Cressida, Förvillelser, Kärt besvär förgäves, När slutet är gott, är allting gott och Två ungherrar från Verona — åtminstone förefaller denna datering sannolikast, ehuru här ej är tillfälle att ingå på någon närmare motivering.

Äldst av dessa är nog Richard III, som tydligen skrevs för att bilda den naturliga avslutning till trilogien Henrik VI. Obestridligt betecknar detta stycke ett stort framsteg i rent dramatiskt avseende före de äldre. Det är icke blott en bearbetning som Titus Andronicus och Taming of the shrew, utan en självständig skapelse, icke en dramatiserad krönika som Henrik VI, utan en verklig tragedi, och här märker man först, vilken nytta Shakspere haft av sin Titus Andronicus-bearbetning. Ty i Richard III har han tydligen upptagit universitetsdramats teknik. Dessa universitetsdramer voro, såsom vi minnas, antingen martyr- eller tyranntragedier, de sista skildrande hjältar, som utan alla skrupler frossade i brott och gräsligheter. Och en sådan "tyrann" är Richard III; hans historia hade också förut på grund av ämnets likhet med Seneca-dramerna behandlats i en latinsk tragedi, som Shakspere visserligen ej kände till. Universitetstragedien rörde sig vidare med andar och gengångare, och även här har Shakspere följt förebilderna — vi erinra oss den bekanta, melodramatiska scen, i vilken alla de mördades andar uppenbara sig för Richard och Richmond innan den avgörande kampen, en scen, som sedermera Gustaf III imiterade i sin opera Gustaf Vasa. Och slutligen uppträder drottning Margareta i dramat, utan att Shakspere här hade något stöd i Holinsheds krönika, såsom en hämndens genius, erinrande om de väsen, vi möta hos Kyd.

Genom denna anslutning till universitetsdramat har krönikespelet förvandlats till en i tekniskt avseende fast byggd tragedi. Men i det stora hela är Shakspere här knappt lika självständig som i ungdomsförsöken, och det är alldeles tydligt, att han här imiterar Marlowe — enligt min mening utan att lyckas. Ty det, som hos Marlowe var natur, ett uttryck för skaldens eget temperament, är här blott manér. Förebilden för Richard III har tydligen varit hertigen av Guise i Blodbadet i Paris. Denne är en gestalt av Marlowe's eget kynne, en djävul i människohamn, som vill det onda för dess egen skull, förtärande ärelysten och med det djupaste förakt för den religion, för vilken han i enlighet med sin fördel kämpar. Det är denna gestalt, som går igen i Richard III. Men Shakspere hade icke Marlowe's syn på livet, icke hans glödande, anarkiska hat, och hans Richard blir därför "gjord", omotiverad och

teatralisk. Särskilt röjer sig efterhärmaren i en kraftscen, som Shakspere t. o. m. dubblerat: Richard friar först till den mördade prins Henriks änka samt vinner hennes hand, och sedan upprepas detta frieri, då drottning Elisabeth skänker honom sin dotter, ehuru han förut mördat hennes båda söner. Förebilden är tydligen Tamburlaine's frieri till Zenocrate. Men detta stöter oss icke. Tamburlaine har icke mördat hennes fränder, utan blott tillfångatagit henne själv, och det hela spelar halvt inom en sagovärld. Här däremot har scenen förflyttats till verkligheten, de båda damerna begagna ett språk, som i kraftig realism erinrar om roddartrappans, och själv saknar Richard det övermänskligt tjusande i Tamburlaine's personlighet. Det hela har tydligen kommit till just för att visa denna demoniska ormtjusarförmåga, ty något verkligt, praktiskt motiv till det första frieriet kan Richard ej angiva, och scenerna ha blott blivit teatraliska och onaturliga.

Emellertid var det tydligt, att ett dylikt stycke skulle slå an, både genom sina fel och sina förtjänster, och till framgången bidrog väl ock det sätt, på vilket Burbage framställde huvudrollen. Den tragedi, med vilken Shakspere troligen samtidigt försökte sig eller Troilus and Cressida, blev däremot efter alla tecken att döma ett misslyckande. Stycket hör onekligen till skaldens gåtfullaste, ehuru man numera kommit ifrån den åsikt, som härskade på den tid, då Hagberg gjorde sin svenska översättning och vilken åsikt icke varit utan inverkan på själva tolkningen. Då fattade man nämligen dramat såsom en parodi på Homeros. Men Shakspere kände helt visst icke till Homeros, som först 1598 översattes till engelska av Chapman, och sedan länge inser man nu, att här blott föreligger en bearbetning av den gamla, naiva medeltida Troja-sagan, som Shakspere läst dels hos Chaucer, dels i några engelska översättningar av Guido delle Colonnes krönika, varom förut (II, 254) talats. Det, som intresserade honom i denna saga, var nog detsamma, som intresserat Boccaccio, eller hjältinnans psykologi, hennes sensualism, hennes koketteri och trolöshet, men ännu så länge räckte hans krafter ej till att skildra en dylik utveckling. Ej heller förstod han att bemästra det övriga stoffet. Sagan rörde sig ju inom en heroisk värld, men denna hade i Shakspere's källor tecknats med medeltidens naiva, klumpiga realism.

Och över denna förstod Shakspere ej att höja sig: ton och innehåll stå i en skärande motsats till varandra. Och till sist saknar stycket en avslutad handling — vi få icke veta, "huru det går" med vare sig Hector eller Troilus och Cressida. Och det fordrade dock publiken i Gracechurchstreet, vilken heller icke trots hjältarnes långa tal fick se, huru de på ärligt engelskt manér drabbade hop och slogos. Det var därför ganska naturligt, att stycket föll.

Men för oss har det dock ett intresse: såsom det första, visserligen misslyckade utkastet till Shakspere's stora kärlekstragedi Romeo and Juliet. Båda hava samma byggnad: ett ungt par, vars kärlek avtecknar sig mot en bakgrund av hat och strid. Troilus är trojan, Cressidas fader har övergått till grekerna, liksom Romeo är en Montagu och Juliet en Capulet. I hjältinnorna har han skildrat i ena fallet den trolösa, i det andra den trofasta kärleken, och i bägge dramerna möta vi kopplaren, i det äldre stycket den råe, för oss så frånstötande Pandarus, som i det senare går igen i Ammans dråpliga figur. T. o. m. vissa enskilda scener i Troilus and Cressida äro sådana, att vi i dem alldeles tydligt spåra de första trevande försöken till motsvarande scener i den fulländade tragedien, så t. ex. de älskandes avsked, där vi redan förnimma temat från den världsberömda alban i Romeo and Juliet:

Troilus:

O, Cressida!
Om ej den muntra dagen, väckt av lärkan,
Skrämt upp de stygga kråkorna, och natten
Från våra fröjder dragit slöjan bort,
Ej gick jag från dig.

Cressida:

Natten var för kort!

Troilus:

Den häxan! Hos giftblandare hon dröjer,
Olidlig som ett hälvete, men flyger
Mer snabb än tanken från vår kärleks famntag.

Shakspere's första försök till en självständig tragedi hade således slutat med en motgång. Bättre lycka hade han med sina lustspel. Julen i England firades med stora fester, vid hovet, hos enskilda och hos vissa korporationer, och vid

dessa uppfördes gemenligen dramer. Under den stora tragiska tiden skrevos troligen Shakspere's flesta stycken just för dessa julrepresentationer. Till julen 1594, då lord kammarherrens trupp skulle slå sitt första stora slag, hade han två lustspel färdiga, det ena för hovet, det andra för Gray's Inn, en korporation av unga juris studerande, vilka till Menlösa barns dag inbjudit studenterna från The Inner Temple till en fest, som gavs i Gray's Inns stora sal. Till omväxling hade man hyrt lord kammarherrens trupp, som därvid — antagligen för första gången — spelade Shakspere's Förvillelser. Någon större självständighet har detta stycke icke. Det är ju blott en bearbetning av Plautus' Menæchmi, som Shakspere, efter vad det vill synas, lärt känna i en äldre engelsk översättning eller bearbetning. Själva motivet — med det till oigenkännlighet lika tvillingparet — är ju ej vidare sannolikt och har ej blivit sannolikare därigenom, att Shakspere dublerat det, men det hela går onekligen i en så rask takt, att man ej reflekterar häröver. Och bearbetningen är gjord med en viss självständighet. Plautus' båda hjältar, som hava de attiska komedifigurernas hela brutalitet och sedliga nihilism, hava dock här förvandlats till kulturmänniskor, och några roande scener har Shakspere lånat från ett annat av Plautus' stycken, Amphitruo, som ju också är byggt på en liknande förveckling — en dylik kontamination låg ju i den attiska komediens väsen. Shakspere förfor här omedvetet på samma sätt som före honom Plautus och Terentius och efter honom Molière och Holberg. Och genom ännu en kontamination har han givit den glada farsen en mera allvarlig bakgrund än den, som Plautus' lustspel haft. Från den gamla folkberättelsen, Apollonius av Tyrus, eller möjligen ett äldre drama med detta ämne, har han nämligen lånat ramen till det hela — ett gammalt par, som skiljes åt, men vid levnadens afton återfinner varandra och sina barn, de båda tvillingarna.

Detta stycke uppfördes sannolikt också vid hovet, ty under julen 1594 gav truppen där två representationer. Den andra komedien var troligen Kärt besvär förgäves — ett stycke, som tydligen skrivits direkt för hovet och ej för folkteatern. Ehuru det även uppfördes på denna, passade det mycket litet för den publik av lärgossar och borgare, som där utgjorde majoriteten. I själva verket *händer* ingenting och

stycket har knappt någon verklig avslutning. I stället lägges huvudvikten på en satir av dels de lärda pedanternas rotvälska, dels de högre klassernas förkonstlade språk — en pretiös brev- och samtalston, som troligen stammade från Italien. Och det hela är ett angrepp på den falska idealismen i den sonettfilosofi, som ligger bakom Shakspere's egna kort förut skrivna dikter. Mot dessa sätter Shakspere här upp den sunda oförfalskade naturen, som till sist visar sig starkare än alla dessa griller. Till tendensen erinrar dramat således närmast om Molières Les précieuses ridicules, men det saknar den breda, saftiga komiken i det franska lustspelet, figurerna äro ganska skematiska, äga icke den livfulla allsidigheten hos Shakspere's senare karaktärer, utan äro snarare ett slags förelöpare till Ben Jonson's komiska hjältar med deras "humours", deras fixa idéer, och hela den magra handlingen, som troligen är Shakspere's egen uppfinning, släpar sig långsamt fram genom de fem akterna. Men så till vida är även detta stycke av betydelse, som det visar, att Shakspere nu börjat reflektera över sin konst, och av de två strömningar, som genomgingo tiden, den främmande, från Italien importerade Spenserska idealismen och den engelska realismen, anslöt han sig nu bestämt till den senare. Så föga utförd karaktärsteckningen än är, möta vi även inom denna en nyhet — det första uppslaget till de Shakspere'ska kvinnogestalterna. I de historiska skådespelen hade han hittills blott skildrat furier, i lustspelen argbiggor och i tragedierna liderliga och sensuella varelser såsom Tamora och Cressida. Här däremot möter oss för första gången i Rosalynd den kvinnotyp, som Shakspere sedan skulle utveckla till allt större och större fulländning — den glada, skälmska unga damen med det muntra skrattet, den fina bildningen och det goda hjärtat.

Tydligen såsom ett motstycke till Love's Labour's Lost skrev Shakspere ungefär samtidigt ett annat, som kallades Love's Labour's Wonne och vilket icke längre finnes kvar — under detta namn. Då dubbeltitlar ej voro sällsynta och då ett Shakspere-drama svårligen gått förlorat, är det sannolikt, att vi bland de bevarade dramerna hava att söka detta skådespel, och allt talar då för, att Love's Labour's Wonne är samma stycke, som sedermera fick titeln All's well that ends well. Det, som här skildras, är ju, huru

en kvinnas trofasta kärlek efter alla motgångar och prövningar får sin belöning. Ämnet hade Shakspere fått från en av Boccaccios noveller, som förekom i Paynter's Palace of pleasure. Men denna novell hör icke till Boccaccios bättre, och i själva verket är det ej renässansens kvinnoideal, som här träder oss till mötes, utan medeltidens, en variant av den tålmodiga, undergivna Griseldis, som utan knot fördrager all brutalitet från sin högättade makes sida. Och detta motiv blir ej mera tilltalande i Shakspere's bearbetning, där man knappt förstår, huru en finbildad och ädel kvinna som hjältinnan kan förälska sig i en sådan lump som den unge greven. Under utarbetandet tyckes Shakspere också hava fått ögonen öppnade för det bristfälliga i motivet, och han har då, såsom kontrast, infogat en ny figur, som ej fanns hos Boccaccio, den unge grevens moder, en fin, ädelsinnad gammal dam, som höjt sig över sonens tarvliga bördsfördomar — en av de bäst utförda gestalterna i Shakspere's äldre dramer. Ännu en ny figur har han tillagt, som visserligen ej hör till hans mera lyckade, men som i det Shakspere'ska dramats historia dock har ett visst intresse: den fege parasiten och storskrytaren Parolles. I sig själv är denna föga originell. Han är lånad från den antika komediens Miles gloriosus. Men i två fall skiljer han sig från denne. Miles gloriosus omger sig med parasiter, men Parolles är själv parasit, och framför allt: han är icke dum. I bägge dessa fall förebådar han en bland Shakspere's allra yppersta figurer: Sir John Falstaff, som dock på huvudets — till sist kanske också på hjärtats — vägnar är Monsieur Parolles så oändligen överlägsen. Men hur det är, hava vi dock i Parolles att se mellanlänken mellan Sir John och Miles gloriosus.

Av dessa ungdomsförsök återstår ännu ett: Två ungherrar i Verona, som antagligen utgör en kontamination av två äldre, nu förlorade stycken, av vilka det ena dramatiserat en episod i Montemayors roman Diana, det andra blott föreligger i en ytterst rå tysk bearbetning. Utförandet av motiven tyder på, att Shakspere's drama skrevs under eller kort efter sonettperioden, ty det rör sig ännu med dess vänskapskult och med de erotiska konflikter, som därmed stå i samband. Proteus visar sig såsom en trolös vän mot den hederlige Valentin, förråder honom och söker bemäktiga

sig hans älskade. Men icke dess mindre är Valentin nog uppoffrande att på äkta sonettmanér avstå sin brud åt den falske vännen:

> På det att du må se min vänskaps höjd:
> Jag avstår Silvia och är förnöjd.

Möjligen var Två ungherrar skriven för att få ett konkurrensstycke till ett annat liknande "vänskapsdrama", Palamon and Arcite, som 1594 uppfördes av den rivaliserande truppen, lord amiralens, och som slutar därmed, att den ene vännen döende överlämnar till den andre den brud, om vilken båda kämpat. Någon styrka i karaktärsteckningen röjer Shakspere's lustspel icke, men det är väl byggt, handlingen är klar och överskådlig, och vad som särskilt är av vikt: Shakspere har här slutligen funnit den form och den miljö, som passade för hans begåvning: det romantiska, italienska novelldramat, efter att förut hava trevat i alla möjliga riktningar, försökt sig med en fars i antik stil, Förvillelser, med ett halvt realistiskt lustspel, Argbiggan, med en satir, Kärt besvär förgäves, och med ett stycke, som närmast erinrar om en exempelmoralitet: När slutet är gott, är allting gott.

Med Två ungherrar var sökandets tid förbi. Shakspere hade nu genomgått sina lärlingsår, och under de närmast följande tvänne åren 1595 och 1596, författade han fyra dramer, av vilka åtminstone två måste betecknas såsom fullödiga mästerverk och de andra två såsom i varje fall högst betydande dramer. Dessa voro de två krönikespelen Richard II och Kung John, lustspelet Midsommarnattsdrömmen och tragedien Romeo och Juliet.

DE FÖRSTA MÄSTERVERKEN

Någon italiensk kolorit hade Shakspere icke lyckats att giva åt Två ungherrar från Verona. Men kort efter det att han skrivit detta lustspel, författade han sin första självständiga tragedi, Romeo and Juliet, och där är det som om Italien skulle slå oss till mötes, dess lidelse, dess värme, dess bördighet och dess rika färgspel. Med all sannolikhet hade Shakspere aldrig själv besökt södern, utan denna lokalton hade han fått så

att säga instinktivt genom samtal med resande — på samma sätt som han sedan i Hamlet fick den danska lokaltonen, i Macbeth den skotska. Från den novell, varifrån han lånat själva fabeln, har han i varje fall icke fått denna så italienska temperatur i dramat. Ty denna novell, en versifierad berättelse av Brooke, var närmast ett pecorale. Den förste, som behandlat sagan, som alls icke är historisk, var neapolitanaren Masuccio; sedan hade andra italienska novellförfattare, Da Porto och Bandello, följt efter, men den i och för sig så vackra kärlekshistorien hade den pedantiske Brooke lyckats att fullkomligt förstöra. Med sin poetiska skarpblick förstod Shakspere emellertid att bakom Brooke's travesti upptäcka den rika poesien i själva ämnet.

Shakspere hade nyss förut genomgått sin ungdoms sonettperiod, och det är ännu något av dess atmosfär, som vilar över dikten. Redan det första mötet mellan de älskande utformar sig till en sonett. Men här verkar detta helt naturligt och stämmer in i hela tonen — sonetten stammade ju från Italien, var liksom dess nationella språk, samt därför här ock på sin rätta plats. Ty denna eljes så kalla, pretiösa lek med vackra ord adlas här till stor och verklig erotik. Denna har hos Shakspere fått söderns hela glöd och fart, något av dess vulkanism. Hos Brooke drager handlingen om i månader; hos Shakspere födes denna kärlek i ett nu, och hela dess saga kräver blott fem korta dagar, under vilka den högsta lust och smärta pressas samman. Den verkar dess starkare genom den bakgrund, som Shakspere givit det hela, motsatsen mellan de bägge tvistande familjerna, vilkas realistiskt skildrade kamp, trots det att modellen nog lånats från folkgrälen i Shakspere's England, likväl verkar så äkta italiensk medeltid. Och så kontrasten mellan livets fullhet, dess högsta lycka, och det dolska, lurande öde, som till sist skall skövla hela denna drömvärld! Men över gruset av denna värld höjer sig dock till sist kärlekens evigt triumferande makt — liksom i den gamla medeltida Tristanromanen. Inom det engelska dramat var detta en nyhet — ingen hade förut, så egendomligt det än förefaller, skrivit en kärlekens egen tragedi. Romeo and Juliet var den första, den första inom hela världslitteraturen, och det är detta, som ger dramat dess särställning. Någon skarpare karaktärsteckning förekommer här icke som

i Shaksperes stora sorgespel, icke något själslidande, som bryter ned karaktären och förvandlar denna, upplösningen beror på en tillfällighet, och dock kan det ifrågasättas, om något av Shakspere's mognare sorgespel verkar så mäktigt gripande som detta, så fyller oss med medkänsla, med den renande smärta och den elevation, som är tragediens egentliga väsen.

En originell karaktär har Shakspere — blott efter en antydan i novellen — lagt in i sitt drama: Mercutio, den spirituella sällskapsmänniskan med sitt sprakande fyrverkeri av kvickheter, en typ, som under hela Shakspere's ungdom tyckes hava intresserat honom, som förebådas hos Biron i Kärt besvär förgäves, och som i olika skiftningar fulländas i Benedikt i Mycket väsen för ingenting och i Jacques i Som Ni behagar. Ett glansnummer är Mercutios karaktäristik av Queen Mab, och detta något omotiverat infogade stycke tyder på, att skaldens fantasi samtidigt arbetade med en ny dikt: Midsommarnattsdrömmen. Anledningen till att detta skrevs var antagligen ett högtförnämt bröllop vid midsommartiden 1596 — vilket vet man icke, och alla gissningar hava visat sig grundlösa. Detta bröllop ville man emellertid fira också med ett skådespel, och på det fick lord kammarherrens trupp beställning. Men stycket skiljer sig på ett högst anmärkningsvärt sätt från alla äldre försök av detta slag. Dessa hade, såsom Lyly's och andra hovpoeters, varit kalla, mytologiska allegorier eller fadda herdaspel, som mynnat ut i ett obligatoriskt smicker åt brudparet och drottningen. Väl infogade även Shakspere en passant en hyllning till Elisabeth, som tydligen var närvarande — en dylik hyllning ingick i alla festprogram den tiden — men för övrigt gav han ett fantastiskt lustspel av en folklig, äkta engelsk typ, ett stycke, som sedan det uppförts inför hovet, med kanske ännu större fördel kunde givas på folkets egen scen. Liksom Greene's lustspel och Shakspere's egna från äldre tid är även detta sammanvävt av olika motiv, men dessa äro här rent virtuosmässigt slingrade om varandra, så att det hela verkar just såsom det skall: såsom en bizarr, fantastisk dröm. Dessa motiv har han lånat från olika håll. Ramen, Theseus' och Hippolitas bröllop, har han fått från Chaucers The Knights tale eller möjligen från någon dramatisk bearbetning därav, huvudhand-

lingen, förvecklingarna mellan de båda älskande paren, från Montemayors så ofta anlitade Diana, hantverkarepisoden troligen från något gammalt drama, vars sätt att framställa Pyramus-sagan han här parodierar, och Titanias förblindelse troligen från ett s. k. dumb-show of Peele. Härigenom fick han tillfälle att kontrastera fyra olika världar mot varandra — Theseus' heroiska värld, medelklassens, underklassens och slutligen den engelska folksagans egen. Men av dessa olika motiv var det tydligen de två sista, som framför allt intresserade honom. Ett första utkast till episoden om de hederliga hantverkare, som fuska i de verkliga aktörernas yrke, förekommer redan i Kärt besvär förgäves, där Shakspere infört en procession av de Nio Hjältarne, men denna trevande ansats förvandlas i Midsommarnattsdrömmen till stor och dråplig komik — och en komik, som tryggade styckets framgång på The Theatre. Men lättast flyter dock bläcket i Shakspere's penna, då han tecknar Oberons och Titanias trolska värld, och här har han också givit ett bland litteraturens mest givande uppslag. Dylika väsen äro i all folkpoesi snarast dolska, människofientliga vättar. Shakspere gav dem poesiens adelsbrev, och från hans dikt ha de sedan vandrat ut i världen till alla andra lands diktkonst, och över allt ha de fört med sig ett skimmer av romantik och fantasi. Ett sagospel, så mättat av hänförande lyrik som detta, har Shakspere — kanske med undantag för Stormen — aldrig skrivit, och på olika områden, inom tragedien och det fantastiska lustspelet, hade han således redan nu nått mästerskapet.

Ungefär samtidigt, väl något senare, verkställde han tre bearbetningar av äldre dramer. Några så fullödiga mästerverk som de nyss nämnda dramerna äro de väl ej, men de beteckna alla tre ett märkligt skede i Shakspere's utveckling som karaktärstecknare — således på ett annat fält än det, inom vilket han i de båda sistnämnda dramerna visat sin styrka.

Shakspere's trupp ägde, såsom man vet, ett dubbeldrama, som behandlade Richard II:s historia. Stycket, som är förlorat, men vars huvuddrag på grund av åtskilliga notiser kunna rekonstrueras, var ett vanligt episkt krönikespel. Den första delen behandlade konungens historia fram till mordet på hertigen av Gloster, den andra konungens avsättning.

Av politiska skäl hade stycket måst nedläggas, åtminstone den andra delen, ty drottningen tyckte icke om att se avsättningsscener. Shakspere fick då i uppdrag att skriva om denna mest förgripliga del och gjorde det även. Men trots den starka rojalism, som hans drama andas, tyckes stycket efter några representationer hava måst läggas ned, och först efter drottningens död vågade man ånyo upptaga bägge delarna på repertoaren. Emellertid brister Shakspere's stycke, som sagt, minst av allt i rojalism, och i motsats till det äldre dramat, är tendensen tydligen den, att undersåtarne över huvud ej äga rätt att avsätta en konung, vars kall för Shakspere framstår såsom heligt — i den punkten var han såsom de flesta av denna tids dramatiker strängt konservativ, och då striden mellan folkmakt och konungamakt sedan utbröt, stodo skådespelare och teaterförfattare nästan mangrant på kavaljerspartiets sida. I Bolingbroke's uppror mot sin laglige konung såg Shakspere den första upprinnelsen till den följande tidens alla politiska olyckor. Richard II bildade således för honom inledningsstycket till den följd av krönikespel, han förut skrivit och i vilka han skildrat det stora inbördeskriget. Men det, som företrädesvis drog honom till ämnet, var utan tvivel hjältens karaktär, och hans mest betydande insats i dramat var också teckningen av denna. I hans källor framstod Richard såsom en djupt brottslig karaktär, lättsinnig, opålitlig, vankelmodig, men hans olycksöde i förening med Shakspere's känsla för konungamaktens helgd gjorde skalden mera sympatisk mot honom. Och här var det antagligen ett drama av Marlowe, Edward II, som visade honom vägen. Detta krönikespel var nog Marlowe's sista, förmodligen skrivet efter Shakspere's, Henrik VI och till hela läggningen mycket olika Marlowe's äldre. Hjälten är här ingen hänsynslös kraftnatur som Tamburlaine, Guise, Barrabas och Faustus, utan en svag, viljelös stackare, som helt går upp i kärleken till sina gunstlingar. Men ju djupare han sjunker i yttre avseende, dess mera stegras sympatierna för honom, utan att han dock själv blir moraliskt bättre. En liknande historisk företeelse var Richard II, och hans öde var ju ungefär detsamma som Edwards. Men under Shakspere's hand blev denna typ vida mera genomförd. Shakspere hopar skuggorna tungt över honom, men samtidigt får han dock fram glansen över hela hans

personlighet, charmen i hans väsen och till sist något av det verkliga majestätet, som trots förnedringen imponerar, kanske starkare än under lyckans dagar. Och den obetänksamme, lättsinnige Richard blir i sin fängelsecell något av en grubblare, i Shakspere's diktning en föregångare till Hamlet, den första dramatiska karaktär, i vilken ett verkligt *själslidande* framställes. Marlowe's gestalter, så levande de än voro, hade dock varit ensidiga, besjälade av ett enda patos. Den första verkligt rikt nyanserade gestalt, som det engelska dramat har, är Richard II, en karaktär sammansatt av idel motsatser, av både sympatiska och antipatiska drag, men likväl — eller kanske just därför — så verkligt levande.

Även själva kompositionen står högt. Richard II är varken något episkt krönikespel eller någon universitetstragedi, utan ett fullt naturligt byggt historiskt sorgespel, och i det fallet överlägset den bearbetning, som Shakspere ungefär samtidigt gjorde, King John, där han i själva planen tämligen noga följer det äldre, ännu bevarade krönikespelet Troublesome raigne of King John. Också det betydande i detta stycke ligger inom karaktärsteckningen, i den ypperliga figur han här skapat: bastarden Faulconbridge, denna typ för den hurtige, ej så litet råbarkade, men glade, oförfärade och genomärlige engelsmannen. Uppslaget till en typ av denna art fanns väl redan hos Greene i hans Pinnar of Wakefield, men karaktären har här vidare utförts och höjts till ett socialt högre plan. Även i ett annat avseende är detta stycke märkligt och belysande för Shakspere's världsåskådning. Richard II hade givit ett uttryck åt hans rojalism. I King John kommer hans religiösa tolerans fram. Det äldre stycke, som han bearbetade, hade varit en protestantisk tendensskrift mot katolicismen. Men ur sin bearbetning utmönstrade Shakspere sorgfälligt hela denna religiösa polemik och inskränkte den till en kamp mot Rom för nationellt oberoende; i detta fall stod han tydligen på en helt annan ståndpunkt än den religiöst bornerade Spenser, och även i sina övriga dramer behandlar han själva den katolska religionen snarast med sympati.

DE STORA KOMEDIERNAS TID

Kort efteråt, i slutet av 1596 eller början av 1597 uppförde hans trupp ännu en bearbetning, som han gjort: Köpmannen i Venedig. Det äldre stycket finnes ej kvar, men omarbetningen har tydligen varit ganska radikal, och endast ett parti — valet mellan de tre kistorna — tyckes hava mera verbalt övertagits från detta äldre drama. Köpmannen i Venedig är Shakspere's första verkligt betydande lustspel av den art, som inletts med Två ungherrar i Verona; trots de olika motiv, som här sammanarbetats, är byggnaden klar och överskådlig. Men huvudvikten ligger dock även här på karaktärsteckningen, på den mångfald av olikartade gestalter, som här genom sin kontrastverkan ömsesidigt belysa varandra — en metod, som Shakspere vidare fortsatte och utbildade i de närmast följande historiska lustspelen. De båda huvudfigurerna äro Antonio och Shylock — den noble köpmannen mot ockraren, och vid Antonios sida står en rad av andra gestalter, som i olika nyanser återgiva människans förhållande till denna världens goda. Intressantast är onekligen juden Shylock. Att Shakspere här skulle hava avsett någon rasstudie, är föga troligt. I England funnos visserligen enstaka judar, mest läkare, men icke någon Ghetto och knappt några judiska ockrare. I stället hade han mottagit typen från det äldre dramat, som å sin sida lånat den från en italiensk novell. Vissa drag har Shakspere utan tvivel hämtat från Marlowe's Juden på Malta. Men i själva verket äro olikheterna större än likheterna. I motsats till Barrabas är Shylock en realistisk, komisk figur, en tarvlig ockrare, utan den förres stolta världshärskardrömmar och trångt ortodox, då Barrabas blott är jude till rasen och i sitt hat mot kristendomen. Men i teckningen av denna så osympatiska karaktär kommer dock Shakspere's breda, humana syn på livet fram, och vi få en förklaring på hans lumpenhet: det förtryck, som hans ras under århundraden lidit, den vanära, man hopat över hans stam och varur hans hat och hans hämndkänsla vuxit upp, vilka således till sist få något berättigat hos sig.

Mot honom ställer Shakspere upp ej blott köpmannen Antonio, utan ock en bland sina mest tjusande kvinnogestalter, den första verkligt utförda i hela det rika galleri av

kvinnor, som vi sedan möta i hans dramer och i vilka den äkta renässansens kvinnoideal kommer fram — detta ideal, till vilket han i Kärt besvär förgäves gjort det första utkastet. Portia verkar såsom ett venetianskt porträtt, och med sin så överlägsna stilkonst har Brandes träffande karaktäriserat henne: "Hennes väsen är sundhet, dess yttring glädje, och lyckan dess livselement. Hon härstammar från lycka, är uppvuxen i lycka, hon är omgiven av lyckans alla attribut, och hon utdelar lycka med bägge händerna. Hon är ung, ehuru hon är vis. Hon är från en lyckligare och gladare tid än vårt nervösa århundrade, av en friskare släkt än den, som lever nu."

Den tid, då Shakspere skrev detta lustspel, var troligtvis också den lyckligaste i hans liv. En tio eller tolv år förut hade han kommit till London såsom ett förolyckat subjekt, han hade antagligen fått slita ganska ont, men han hade icke gått under såsom hela den äldre generationen, utan vid denna tid redan arbetat sig upp till ett visst ekonomiskt oberoende och en därmed följande social ställning. De äldre skådespelarne hade varit föga bättre än teaterägarens trälar. Men Shakspere och hans kamrater hade genom en klok skötsel av företaget gjort sig oberoende av dessa ockrare och hade antagligen redan nu kommit överens om att bilda ett bolag och bygga en egen teater. Denna plan satte de i verket 1599, då Globe blev färdig och kunde invigas. Och därmed voro de sina egna herrar. Aktieägarne voro sju skådespelare i truppen, bland dem Shakspere. Tack vare detta blevo de alla smått burgna. Men redan innan detta bolag bildades, hava vi några underrättelser om Shakspere, vilka tyda på hans framtidsplaner. 1597 inköpte han den största egendomen i Stratford, New Place, och redan nu var det tydligen hans mening att om några år slå sig ned i fädernestaden. Sin gamle fader tyckes han kraftigt hava bisprungit, ty efter denna tid höra vi ej vidare talas om John Shakspere's dåliga affärer. Under de följande åren gjorde han ännu några egendomsköp i Stratford, och 1599 lyckades han t. o. m. förvärva adlig sköld och vapen. Den lilla ärelystnad, som ligger bakom hans anhållan härom, får man icke se med vår tids ögon. Socialt tillhörde *skådespelaren* Shakspere lösdrivarnas klass, och då han och hans kamrater Pope och Philipps blevo upphöjda till "gentlemen", utplånade

de icke blott vanbördingsmärket från sig själva, utan i viss mån ock från hela den klass de tillhörde.

Shakspere's dramer under dessa år, 1597—1600, fyllas också av en strålande livsglädje och harmoni, av kraft och lycka, och nu skapar han sin mest fulländade komiska gestalt: Sir John. Väl skrev han fortfarande krönikespel, men dem förvandlar han till lustspel med en historisk bakgrund, till realistiska skildringar ur Londonlivet — förebilderna för dem, som sedan med det nya århundradets början blevo så populära på Londons teatrar. Och därmed skapar han också den realistiska prosan inom dramat. Den dramatiska prosan var visserligen intet nytt. Men antingen hade denna varit en förkonstlad, pretiös lek med ord eller dessa olidliga clownerier, som så vanpryda Shakspere's äldre stycken. Nu däremot blir den fullt naturlig, passande för personen och individualiserad efter denna, kvick och rolig, utan att därför jäkta en vits till döds. Och den växlar nu med dessa poesifyllda, på vers avfattade scener, genom vilka hela dramat blir en mångstämmig symfoni av skiftande tongångar.

Väckelsen till sitt första drama under denna tid, Henrik IV, fick Shakspere troligtvis genom det gamla, så svaga krönikespelet Famous victories of Henry V, men också blott väckelsen, ty de direkta likheterna äro ytterst obetydliga, och det mesta av den historiska ramen lånade han från Holinsheds krönika. Både såsom historiskt skådespel och såsom en realistisk komedi var dramat fullt avslutat, och Shakspere tänkte tydligen icke, då han skrev det, på något fortsättningsstycke. Men Sir John gjorde en så stormande lycka, att truppen önskade en andra del. Och Shakspere kunde även skriva en dylik, ty ämnet var ännu ej fullt utnyttjat. Dels införde han några nya realistiska krogtyper och dels visade han Sir John ur en ny synpunkt: såsom den oemotståndlige kvinnotjusaren, visserligen inom en mycket vulgär sfär. Återigen lyckades han, och en helt visst alldeles tillförlitlig tradition berättar, att drottning Elisabeth blivit så intagen av denne nye Falstaff, att hon befallt skalden att skriva ännu ett tredje skådespel, som skulle visa publiken Sir John såsom kär. Shakspere lydde, och så tillkom stycket Muntra Fruarna i Windsor — antagligen så kallat, därför att det uppfördes inför drottningen vid någon hovfest i Windsor. Men uppgiften var i själva verket omöjlig.

Falstaff hörde ej till dem, som kunde förvandlas till hjältar i Romeos stil, och den förälskade Sir John inskränkte sig därför till att ur matnyttans synpunkt *spela* älskare åt två förmögna och hurtiga fruar. Dessa å sin sida driva endast med den fete riddaren. Men i själva verket var de båda damernas driftkucku en annan än den verklige Sir John, som hade alldeles för gott huvud att låta narra sig. Dem emellan finnes blott en namnlikhet. Stycket står också i komisk kraft vida tillbaka för de båda äldre. Men i ett avseende är det ganska karaktäristiskt både för Shakspere och för det engelska dramat överhuvud. Den handling, på vilken Shakspere byggt sitt stycke, har han antagligen lånat från en gammal muntligen berättad anekdot, vilken redan under medeltiden var populär, men överallt annars, i Frankrike och Tyskland, där denna anekdot dramatiserats, handlar den om en verkligt otrogen hustru. I England däremot tas detta motiv aldrig från den komiska sidan, och de "muntra fruarna" äro fullt hedervärda hustrur, som blott vilja spela sina svartsjuka män och den inbilske Sir John ett spratt.

Men härmed var Falstaff enligt Shakspere's mening förbrukad. Han hade, då han skrev andra delen av Henrik IV, tänkt att låta honom uppträda i ännu ett fortsättningsstycke, Henrik V. Men nu avstod han därifrån och berättar där blott om hans hädanfärd. Detta fjärde drama skrev han antagligen såsom invigningsstycke för den nya Globeteatern, och såsom sådant passade det synnerligen väl. Det är ett nationellt folkligt krönikespel, i vilket de mest sympatiska sidorna i den engelska folkkaraktären komma fram, om än dramat såsom konstverk står vida tillbaka för de båda delarna av Henrik IV.

Såsom komisk karaktärstecknare står Shakspere här på höjdpunkten, och det är karaktärerna, som i främsta rummet intressera honom. Metoden är densamma, som han begagnat för Köpmannen i Venedig. Centralfiguren i de båda styckena är den unge prins Harry, i vilken Shakspere tecknat sitt människoideal vid denna tid — i viss mån ett omedvetet självporträtt: den tjuvpojksaktigt glade unge prinsen, som tycker om ett gott skämt och ett lustigt spratt, men som innerst är en djupt allvarlig, pliktmedveten natur, utan all ärelystnad och med det ärliga, flärdfria sinnets motvilja mot allt skenväsen. Mot honom kontrasteras fadern, den beräk-

nande, kalla politikern Henrik IV, som visserligen trots all självviskhet dock har sin idealitet: känslan för en engelsk konungs plikter, men vars väsen saknar den sol, som så rikligt strömmar över sonens. Och så Hotspur — käck, ridderlig, öppen och uppbrusande häftig, men likväl trots alla sina tjusande egenskaper en feodalitetens heros, som endast har sinne för egen ära och som för denna ej tvekar att kasta landet in i ett inbördeskrig. Och till sist kompletteras denna grupp av Sir John Falstaff. Att i några få ord analysera denna mångstämmiga karaktär, är icke möjligt. Väl kunna vi följa hans stamträd till den antika komediens parasit och dess miles gloriosus, dessutom till de "rogues", som Greene och Nash tecknat i sina picareska skrifter. Men därmed är föga sagt, ty Falstaff är framför allt en nyskapelse och en av världslitteraturens största. Han är sammansatt av alla möjliga egenskaper, åtminstone av alla mindre älskvärda, men det oaktat bli vi redan från början hans svurna vänner och beundrare — utan att kritiken lyckats besvara frågan: varför? Och däri ligger kanske den verkliga storheten hos Shakspere's karaktäriseringskonst.

Efter dessa mästerverk följde ännu några andra, skrivna under åren 1599 och 1600, förmodligen för att giva den nya Globe-teatern en lockande repertoar: nämligen utom Henrik V, de tre s. k. "stora lustspelen" och tragedien Julius Cæsar. Över lustspelen vilar ännu samma skimmer av livsmod och glädje som över Henrik IV, men i de antagligen båda sista, blandar sig dock en ton av vemod, som tyder på, att ungdomstidens diktning börjar närma sig slutet.

Äldst är troligen Mycket väsen för ingenting. Själva huvudhandlingen har Shakspere lånat från en av Bandellos noveller. Men denna tjänar blott till att bära upp en annan, som är Shakspere's egen uppfinning och som ger dramat dess egentliga karaktär: Benedikts och Beatrices kärlekshistoria med dess älskvärda skämt och dess fina psykologi. Större betydelse har den egentliga handligen i Trettondagsaftonen, och Skakspere får här tillfälle att teckna en av sina mest nobla kvinnogestalter, Viola. Denna gestalt är särskilt karaktäristisk för det engelska lustspelet i dess motsats till det italienska. Innehållet i Trettondagsaftonen är lånat från en italiensk novell, och samma motiv hade dramatiserats av Bibbiena i hans komedi Calandria. Men här fullkomligt

vältrar sig författaren i sexuell smuts, under det att Shakspere's drama just har sin styrka i den skära kyskhet, som ligger utbredd både över handling och karaktärer. Men även här förekommer en bihandling, som äger lika stort intresse, skämtet med den slätkammade, korrekte, inbilske puritanen Malvoglio, ett bland de få hugg, som Shakspere riktat mot dessa teaterns trångsynta fiender, men ett skämt, som i det hela är mycket godmodigt och alldeles utan den frätande syra, med vilken t. ex. Molière tecknat hyckleriet. Även här röjer sig således Shakspere's humana uppfattning.

Svagast är nog det tredje lustspelet, Som Ni behagar, vilket tydligen skrevs i största hast för att liksom Midsommarnattsdrömmen fira något högadligt bröllop. I poetisk charme står det vida tillbaka för det första dramat, och den värld, som här träder oss till mötes, är icke Oberons och Titanias trolska rike, utan renässansens konventionella herdevärld, som väl under Shakspere's hand får ett drag av älskvärd rokoko, men ej den friska folkligheten och den lätta fantasien i den äldre bröllopsdikten. Det mest betydande i stycket ligger väl därför i den nya karaktär, som Shakspere satt in i den för övrigt från Lodge's fadda roman Rosalynd lånade handlingen — melankolikern Jacques med sin spleen och sina sarkasmer, en ättling av Biron och Mercutio, men med en vida mera i mörkt färgad världsåskådning, i viss mån en grubblare, som förebådar Hamlet.

DE STORA TRAGEDIERNAS TID

Därmed var emellertid lustspelens tid till ända. Publikens smak tyckes vid sekelskiftet hava vänt sig, och på teatrarna trädde nu sorgespelen i lustspelens ställe. Möjligen var det av hänsyn härtill, som Shakspere nu skrev den första tragedi, han författat efter Romeo and Juliet. Uppslaget till denna, Julius Cæsar, hade han troligen fått från sin lärde, klassiskt bildade vän Ben Jonson, som hänvisat honom på North's översättning av Plutarkhos, vars biografier utgöra källan till Shakspere's alla romartragedier. Rent konstnärligt sett står nog Julius Cæsar högst bland Shakspere's alla dramer, och intet äger en så fast, i detalj genomarbetad komposition, intet en så suverän talang att behärska massorna.

Men även karaktärsteckningen är överlägsen, och verkställd efter samma metod som i Köpmannen i Venedig och Henrik IV: genom kontrastering. Däremot torde man icke hava rätt att i den meningen betrakta stycket såsom ett djupsinnigt historiskt drama, att Shakspere här velat skildra en strid mellan tvänne politiska principer: ett utlevat republikanskt statsskick och den nya cæsarismen. Dylika historiska problem lågo honom fjärran, och hela hans kunskap i romersk historia var lånad från North's översättning. Men väl har han lyckats att mot varandra kontrastera de allmäntmänskliga typer, som förekomma i all historisk utveckling: den praktiske härskartypen med den skarpa blicken för verkligheter, den fanatiske jakobinen och girondisten, svärmaren och drömmaren. I Cæsar, Cassius och Brutus träda dessa tre typer oss till mötes. Men det, som framför allt intresserade Shakspere, var ett psykologiskt problem: huru Brutus, som av Plutarkhos — alldeles ohistoriskt — skildras såsom en sällsport ädel natur, såsom Cæsars vän, kunde bliva dennes fiende och förrädare mot sin välgörare. Detta problem löser Shakspere emellertid på ett sätt, som skapar en alldeles ny art av tragedi. Antikens tragiska hjältar hade aldrig ändrat patos, renässansens ej heller; de senare hade varit antingen tyranner eller martyrer, men från dramats början till dess slut hade de förblivit desamma. Den förste, som visar oss en hjälte, vilken är stadd i en ständig utveckling och vars patos förändras genom de impulser, för vilka han utsättes, är Shakspere, och hos honom är det Brutus, som inleder denna moderna tragedi. Utvecklingen sker därigenom, att den tragiske hjälten utsättes för en lidelse eller för en plikt, som är stridande mot hela hans väsen: Brutus, en nobel, opraktisk drömmare, som står främmande och oförstående inför politiken, ställes genom sitt namn inför plikten att rädda den romerska friheten och mörda sin välgörare, men denna nya plikt rycker hans själ ur dess gängor, trycker så ned hela hans väsen, att döden till sist kommer såsom en efterlängtad befriare. För denna nya art av tragik betyder den yttre undergången intet, utan det väsentliga är själens eget skeppsbrott. Inom det tragiska dramat betecknar därför Julius Cæsar den kanske viktigaste milstolpen i dess historia.

Efter den livliga verksamhet, som Shakspere utvecklat

under året 1599 och som tydligen sammanhängde med Globe-teaterns invigning, inträdde emellertid ett skarpt och långt avbrott i hans författarskap. Som Ni behagar uppfördes troligen i början av 1600, men sedermera skrev han med undantag för Hamlet intet nytt stycke förr än i slutet av 1604, då Othello den 1 november uppfördes. Hans tystnad varade således i nära fem år, och då han ånyo framträder — för övrigt redan i Hamlet — har hans diktning en alldeles ny karaktär. Själva avbrottet kan väl, om ock blott delvis, förklaras av yttre skäl. Under Elisabeths sista år hade truppen råkat i onåd och fick ej uppträda vid hovet, därpå hade drottningen avlidit, och i anledning av landssorgen och av pesten blevo teatrarna då stängda under närmare ett år. Men dessa yttre skäl kunna däremot ej förklara den förändrade karaktären hos hans drama efter avbrottet. Hans språk, förut så klart och genomskinligt, blir nu dunkelt, och man märker, att tankarna så strömma över honom, att språket icke längre kan giva ett fullt adekvat uttryck åt dem. Själva byggnaden i dramerna blir en annan. I stället för den mångfald av personligheter, som förut i varje drama trätt oss till mötes och som ömsesidigt belyst varandras karaktärer, har han nu, liksom Marlowe, en allt dominerande huvudfigur, och för de övriga synes han hava förlorat allt intresse; de äro endast till i den mån de behövas för den handling, i vilken hjälten insatts. Särskilt anmärkningsvärd är den ringa betydelse kvinnan nu får i hans drama; under hela den stora tragiska perioden är det blott två, som leva något eget liv: lady Macbeth och Cleopatra, och ingen av dem liknar kvinnogestalterna under hans lyckliga tid, snarare ungdomsdramernas furier.

Att dessa tystnadens år beteckna en kris i Shakspere's själsliv, kan således ej lida något tvivel. Men om anledningen till denna veta vi intet, och troligen kommer detta mysterium att alltid vara oss fördolt.

Däremot torde man hava orätt, då man finner ett vittnesbörd om denna själskris däri, att Shakspere under de följande åren, med ett enda undantag, blott skrev tragedier. Ty Shakspere valde ej sina ämnen såsom en modern skald, utan med hänsyn till teaterns behov och publikens smak. Och omkring 1600 hade, såsom redan påpekats, denna undergått en förändring. Under slutet av 1580-talet samt början av

det nästa årtiondet hade Marlowe och Kyd behärskat scenen; det hade varit tragediernas tid. Sedan kom komediens och krönikespelets, och nu vände sig smaken åter alldeles avgjort till tragedien. Men egendomligt nog var det icke Marlowe, utan den träaktige Seneca-imitatorn Kyd, som nu fick sin återuppståndelse. Teatrarna togo nu upp hans Spanska tragedi och hans Hamlet, de nu framträdande författarne imiterade dem i nya stycken, hämndedramat kom på modet, och detta var tydligen anledningen till, att lord kammarherrens trupp nu, troligen i juni 1602, beslöt sig för att uppföra en ny bearbetning av Kyd's Hamlet. Förmodligen var det ganska motvilligt, som Shakspere åtog sig detta uppdrag. Själva dramat kan svårligen hava tilltalat honom, och personligen befann han sig i ett tillstånd av andlig depression. Detta kommer i varje fall fram i hans drama, som väl såsom helhet hör till hans minst genomarbetade, men som kanske är hans mest gripande skapelse, mer än andra är fyllt av hans egen personlighet.

En huvudpunkt för en riktig uppfattning av detta sorgespel, varom så mycket skrivits, är dess förhållande till förebilden, Kyd's Hamlet. Tyvärr finnes detta ej kvar, men kan likväl till sin allmänna gång och även flera detaljer rekonstrueras, dels genom de talrika allusioner, som förekomma på detta stycke, dels genom imitationerna och plagiaten, dels slutligen genom den novell, som Kyd dramatiserat. Som bekant förekommer Hamletssagan först hos Saxo Grammaticus, och av hans latinska text gjorde fransmannen Belleforest en bearbetning för sin samling, Histoires tragiques. Det var detta arbete, som var Kyd's källa. Men i sitt drama företog han flera viktiga förändringar. Dels flyttade han handlingen från den hedniska, vilda forntid, under vilken den spelat, till en obestämd renässanstid och gav även personerna italienska namn. Men framför allt bearbetade han hela sagan i Seneca-stil. Närmast blev hans stycke en imitation av Senecas Agamemnon, vars innehåll var, att Agamemnon mördas av sin maka och hennes älskare, varefter sonen Orestes hämnas och dödar båda.

Kyd's drama började med en prolog av fyra överjordiska väsen: Natten, Alecto, Megära och Tisiphone, vilka liksom i Spanska tragedien berätta förhistorien: Claudius har förfört sin äldre broders maka, mördat honom själv genom att droppa

gift i hans öra och sedan tagit hans krona och hans gemål. Så börjar själva dramat därmed, att den mördades gengångare uppenbarar sig för sonen och yppar brottet, och denne beslutar då att för att kunna hämnas att spela dåre — ett stående motiv i dessa engelska Seneca-dramer, som också alltid rörde sig med gengångare. Farbrodern försöker nu att utforska, om Hamlets vanvett är spelat eller verkligt; härför använder han en ung dam, som han tror att Hamlet älskar, och liksom i Spanska tragedien söker också Hamlet förvissa sig om, huruvida andens beskyllning varit riktig. I det syftet tar han upp ett motiv, som vi erinra oss från Spanska tragedien: han låter vid hovet uppföra ett skådespel, där ett alldeles liknande mord skildras. Och nu får han visshet. Men farbrodern, som blivit varnad, vill ännu en gång utforska honom, för honom tillsammans med modern och låter en rådsherre lyssna till deras samtal, men Hamlet upptäcker sveket och dödar honom. Därefter skickas han av farbrodern till England, men undgår de försåt, som där utställts för honom, och kommer tillbaka — till en begravning. Den unga dam han älskat, men vars fader han dödat, har blivit vansinnig av sorg och begått självmord. Vid graven uppstår en häftig tvist mellan hennes broder och Hamlet, och härav begagnar sig den falske konungen och ställer till en duell mellan båda, Hamlet faller för sin motståndares förgiftade värjspets, och därpå slutar det hela, såsom i Spanska tragedien, med ett allmänt mord.

Sådant var med all sannolikhet innehållet i det drama, som Shakspere åtagit sig att bearbeta. Några större förändringar fick han icke vidtaga, ty vad truppen ville hava var just en repris av det gamla, så populära Hamlet-dramat, ehuru i en omskrivning, som kunde erbjuda en ny "attraction". Shakspere följde också det gamla dramat ytterst noga, företog väl i början av stycket åtskilliga ändringar i planen — så strök han den föråldrade inledningen, där Natten och de andra uppträda, samt ersatte den med den mästerliga scenen på vallen — men vissa scener lämnade han tydligen alldeles orörda, och långa stycken, t. ex. i scenen vid graven, känner man igen Kyd's Seneca-fraser. Det var egentligen blott på två punkter, som han gjorde några större förändringar. Bland hans kamrater fanns, såsom vi minnas, Thomas Pope, vilken på 1580-talet

varit i Danmark, och från honom fick han åtskilliga upplysningar, som han använde för stycket för att giva detta en dansk lokalton. Först flyttade han skådeplatsen från Jutland till Helsingör, där Pope varit, begagnade dennes notiser om gobelinsviten på Kronoborgs slott med de danska konungarnas bilder, fogade in några moderna danska namn, berörde danskarnes dryckesseder o. s. v. Men viktigast var hans behandling av hjältens karaktär. I det äldre dramat hade denne varit en ny variant av Jeronimo, den obeveklige hämnaren, vilken liksom förebilden under dårskapens mask döljer sina planer. För en dylik typ hade Shakspere säkerligen varken sympati eller intresse. Men det var ett drag i dennes karaktär, som satte hans fantasi i rörelse. Liksom hos Jeronimo och Titus Andronicus utlöste sig troligen också hos Kyd's Hamlet hämndetankarna i ett visst grubbel över tillvarons gåtor, och detta fann nu en resonans hos Shakspere, som själv tydligen vid denna tid gripits av ett djupt svårmod. I den punkten kände han sig befryndad med dramats hjälte, och det var också här han kom att lägga in sitt eget själsliv, sitt grubbel över dödens olösliga gåta, över naturens eviga kretslopp och framför allt över självmordets berättigande. Överallt, där detta grubbel kommer fram, får den danske prinsens monologer en så lidelsefullt personlig klangfärg, att vi här tycka oss höra Shakspere's egen stämma. Det tema, som ständigt vänder tillbaka, är förebråelsen för brist på handlingskraft, och även detta kan man förstå hos en skald, som förut diktat med en sådan enastående lätthet, men som nu kände, huru svårmodet förlamade hans kraft. Och det ideal av människa, som han, nu med avund, uppställer, är den sunda, harmoniska naturen, som icke tynges ned av grubbel och som utan svårighet finner det rätta, män som Horatio och Fortimbras, samma ideal som han själv förut förhärligat i Prins Harry, men då såsom en själens hälsa, vilken han själv kände sig äga.

Men denna nya Hamletkaraktär passade ej alls in i det gamla dramats handling, och dramat blev därför osammanhängande, utan någon logik i byggnaden. Lyckligtvis brydde sig Shakspere icke om detta, utan lät stycket bliva som det blev, såsom jag en gång förut skrivit: en underbar dikt om grubblaren Hamlet, infogad i ett för övrigt omöjligt drama. I viss mån ger oss Hamlet således det högsta i

Shakspere's diktkonst, men på samma gång röjer detta drama hans brist på intresse för den verksamhet, han förut utövat.

Efter Hamlet skrev han intet på mer än två år, och att han då åter lockades in på diktkonsten, berodde antagligen på yttre omständigheter. Drottning Elisabeth hade avlidit i mars 1603, i maj samma år blev kammarherrens trupp upphöjd till rang av konungens egen, och vid julen 1604 skulle den börja sin verksamhet för den nye monarken och dennes hov. Det var då nödvändigt att komma med en delvis ny repertoar, och Shakspere skrev då två stycken, Othello, som uppfördes den 1 november, och Lika för lika, som spelades den 26 december. Men sin gamla fart som författare återfick han aldrig. På fyra år, 1592—1596, hade han troligen skrivit sexton dramer utom de episka dikterna och sonetterna; men efter Hamlet skrev han i regeln blott ett drama om året, vanligen för truppens julföreställning. Det enda lustspel han skrev under denna tid, Lika för lika, är knappast lyckat, har i varje fall ej det soliga humöret i Mycket väsen för ingenting, är mera bittert än glatt. Först längre fram skulle eftersommaren komma.

Källan till Othello var en italiensk, ganska rå novell, men av denna gjorde Shakspere ett ypperligt drama, som röjer, att han såsom tragisk skald nu återfått sin skaparkraft. Själva byggnaden lider väl av det felet, att hela konflikten vilar på ett missförstånd, och i dramats första del går handlingen ej framåt med den hastighet, som vi äro vana att möta hos Shakspere. Men hjältens karaktär är tecknad med psykologiskt mästerskap. Moren skildras såsom en enkel, tapper soldat, trots sina krigiska framgångar nästan blyg såsom ett barn. Då Desdemona förälskar sig i honom, vågar han knappt tro därpå, men sedan går han upp i henne med en hängivenhet, som fyller hela hans väsen. Så utsättes han för en ny lidelse av motsatt natur. Hans patos hade varit tro, och nu inympar Jago tvivlets gift i hans själ. Det är detta tvivel — icke någon självisk svartsjuka — som bryter ned hela hans väsen, och då han dödar Desdemona, hämnas han icke sin kränkta ära, utan straffar blott hennes upprörande trohetsbrott. Ännu då han stöter dolken i henne, älskar han henne lika lidelsefullt, och han känner, att med henne dräper han också sig själv. Othello är därför den engelska motsvarigheten till El medico de su honra,

och här röjer sig kanske klarast den djupa klyfta, som låg mellan det samtida spanska och engelska uppfattningssättet.

För nästa julföreställning, 1605, skrev Shakspere tragedien Macbeth, jämte Julius Cæsar hans mest formfulländade tragedi; särskilt mästerlig är här själva handlingen. Dess höjdpunkt, mordet på konung Duncan, förlägges redan till slutet av andra akten, och återstoden av stycket visar oss blott brottets nedbrytande följder för Macbeth. Men icke dess mindre är även denna del av dramat på varje punkt laddad med handling. Och lika mästerligt är själva stämningen given. Dramat inledes med en scen på den disiga, öde skotska heden, där häxorna angiva den klangfärg av mystik och hemskhet, som hela det följande dramat har. Det övernaturliga blir snart naturligt, det spöklika stegras allt mer och mer, och dessa gengångare, som i Seneca-imitationerna förefallit oss så teatraliska, nästan komiska, bliva här fullt levande skapelser av en uppjagad fantasi. Nästan varje scen etsar sig outplånligt in i minnet — den fasansfulla mordnatten, då själva tystnaden förskräcker, dryckeslaget, då Macbeths blodomtöcknade fantasi ser de mördades skuggor, lady Macbeths rolösa nattvandring och Macbeths egen sista förtvivlade kamp för livet. Och lika överlägsen är karaktärsteckningen. Den Macbeth, som först träder oss till mötes, har den medeltida vasallens alla dygder: tapperhet, trofasthet mot länsherren, barbarens känsla av plikt mot gästen, som mottages i hans borg, men också barbarens äregirighet. Och här ligger angreppspunkten. Macbeth är en fantasimänniska, hans äregirighet irriteras, och efter en fruktansvärd kamp med sig själv dukar han under: han sviker sin gäst och mördar sin länsherre. Men detta brott verkar fullkomligt nedbrytande på hela hans själsliv. Efter detta går han fram liksom rusig av blod, begår det ena dådet efter det andra, men blir för vart och ett allt mera tröstlöst olycklig. Hans karaktär slår fullkomligt om till sin motsats. Men i olikhet med Brutus och Othello vill han icke dö, utan som en bländad och hetsad björn värjer han in i det sista sitt liv, ehuru han sedan länge känt detta såsom en förbannelse och sjunkit ned till en hopplös förtvivlan. En så fullständig psykisk undergång har Shakspere varken förut eller efteråt skildrat. Och allt detta är väsentligen hans egen skapelse, ty Holinsheds krönika, varifrån

han lånade ämnet, hade behandlat detta på ett helt annat sätt och framställt rivaliteten mellan Duncan och Macbeth såsom en vanlig strid mellan tvänne likaberättigade tronpretendenter.

Hans nästa stora tragedi, King Lear, som skrevs för julen 1606, står åtminstone i den dramatiska byggnaden vida tillbaka för Macbeth, ehuru å den andra sidan enskilda partier höra till det mäktigaste Shakspere skrivit. Stycket är en omarbetning av ett äldre, en gammal exempelmoralitet från 1580-talet om Kung Lear och hans båda onaturliga döttrar, vilket stycke avsåg att inskärpa barns skyldigheter mot sina föräldrar. Det slutade också lyckligt, så till vida att Kung Lear segrar, den goda dottern belönas och de båda onda straffas. Men olyckligtvis tog sig Shakspere före att ombilda exempelmoraliteten till ett universitetsdrama. Lear blir vansinnig av sorg, och det hela slutar med nästan alla huvudpersonernas död. Och denna handling kombinerade han med en annan, som han lånat från Sidney's roman Arcadia, där gräsligheterna och onaturligheterna än mer hopats. Men i dramat äro inbäddade partier av en rent underbar skönhet, och Shakspere's diktion får här en klang, som erinrar om Aiskhylos'. Det är också den grekiska tragediens mäktiga patos, som här dånar mot oss, och man kan därför förstå de i grekisk diktning så skolade engelsmännens förtjusning för detta sorgespel, som — om än icke med samma styrka som i Macbeth — visar oss en psykologisk process: huru den så majestätiske Lear, vilken först träder oss till mötes såsom den överlycklige fadern, som går upp i kärleken till sina barn, slutar såsom en stackars hjälplös åldring, vars hat till de otacksamma omtöcknat hans förstånd och gjort honom till en dåre.

Det nästa stycket, Antonius and Cleopatra, skrevs antagligen för julfesten 1607, och liksom Macbeth har även det sin styrka i själva stämningen, här i den atmosfär av orientaliskt njutningsliv, som vilar över hela dramat. Det är i denna värld Antonius råkar in, en härdig, tapper krigare, en Herakles från de romerska inbördeskrigens tid. Dramat skildrar ej hans förhistoria, blott karaktärens dödsarbete, huru han steg för steg sjunker ned till en slapp njutningsmänniska, vilken ej längre äger kraft varken att leva eller att dö, men som likväl ännu i undergången har något kvar

av sin svunna storslagenhet. Orgien, som för honom blivit ett livsbehov, är till sist icke längre något nöje, utan ett opiat, med vilket han söker döva sin förtvivlan över ett förspilt liv. Liksom Romeo and Juliet är också Antonius and Cleopatra en kärlekens tragedi, och dock huru olika äro de icke! I den ena möta vi ungdomens lidelse, i den andra mannaålderns, den ena utan någon psykologi, den andra en själslivets tragedi, som visar oss Eros' olycksbringande makt. Och då Shakspere skall skildra denna, vänder en typ tillbaka, som han under ungdomsåren fåfängt sökt skildra. Cleopatra är Cressida, sådan som han nu med sin fördjupade människokännedom kunde återgiva *kurtisanen*. Så har Levertin uppfattat hjältinnan, och han påpekar det egendomliga däri, att fransmännen, som ju ock under renässansen behandlade hennes historia, därvid städse fatta henne såsom *drottningen*. Shakspere's Cleopatra däremot — fortsätter han — "är en sinnlig, hysterisk kvinna, utan sammanhang i sina känslor och i sina tankar och just därför också utan all verklig trohet och mod, ögonblickets och lidelsens barn, ömsom uppbrusande, ömsom klenmodig, ömsom vulgär och ömsom vältalig i den ström av hetsiga ord, som varje minuts oemotståndliga impuls lägger på hennes tunga, tagande livet av sig i något av samma stämning av rus och oberäknelighet, som vilat tjusande och bedräglig över hela hennes liv och alla hennes handlingar". Men trots all realism i skildringen har Shakspere likväl förstått att få fram det demoniskt tjusande i hennes apparition, behaget, gracen, men på samma gång också det giftfyllda, neddragande i hela hennes väsen. Den historiska skildringen får här därför något allmänt-mänskligt hos sig, som alla övriga renässanstragedier om Cleopatra sakna.

För julen 1608 skrev Shakspere slutligen sin sista tragedi, Coriolanus, vars innehåll han såsom vanligt i romardramerna lånat från Plutarkhos. Men i uppfattningen av den politiska kampens innebörd skiljer han sig på ett karaktäristiskt sätt från den grekiske författaren. I striden mellan patricier och plebejer hade denne sett en förtryckt samhällsklass berättigade uppror. Shakspere däremot likställer plebejerna icke med medelklassen, utan med pöbeln, vilken han såsom alltid i sin diktning tecknar såsom dum, lättlurad och feg, och särskilt vänder sig hans förakt mot deras demagogiske

ledare. Hans sympati har däremot aristokraten Coriolanus, och dennes manliga ärlighet, hans offervillighet och oegennytta, hans förakt för all lumpenhet äro för Shakspere den sanne aristokratens tecken. Men liksom Shakspere's övriga hjältar utsättes även han för en ödesdiger konflikt: den politiska nödvändigheten bjuder honom att söka konsulatet, och för detta fordras, att han skall smickra det suveräna "folket". Denna uppgift, så stridande mot hela hans karaktär, misslyckas grundligt, och i sitt hat mot romarpöbeln blir fosterlandsvännen Coriolanus en fosterlandsfiende, som slutar med att bära avog sköld mot sitt land. Men — i motsats mot förhållandet i de andra tragedierna — känslan härav bryter icke ned Coriolanus, han känner intet samvetsagg och dör oböjlig, såsom han levat, fortfarande besjälad av samma patos. Själva undergången, som i de äldre sorgespelen varit rent psykisk, blir här därför blott yttre, och detta tyder på, att Shakspere nu börjar förlora sitt grepp på tragedien.

Från 1604 hade Shakspere således blott skrivit ett sorgespel om året. Men antagligen hade han ock under denna tid varit truppen behjälplig med att förbättra åtskilliga av de stycken, som truppen inköpt — med den tidens fullkomliga intresselöshet för den litterära äganderätten, när det gällde dramer, är detta intet besynnerligt. Huruvida dessa stycken skulle betraktas såsom Shakspere's eller ej, var naturligtvis en smaksak. Beträffande ett av dem, Timon av Aten, tyckas utgivarne av Shakspere's samlade dramer först ej hava tänkt att taga det med, men slutligen bestämt sig för att göra det, då ett tomrum för pagineringens skull måste fyllas. Att här gå in på den ivrigt diskuterade frågan om omfattningen av Shakspere's del i detta stycke, förbjudes av utrymmet. Enligt den, så vitt jag vågar döma, sannolikaste teorien författades stycket av en Shakspere-imitatör, Wilkens, och Shakspere har endast "bättrat upp" själva huvudrollen. Ungefär på samma sätt förhåller det sig med ett annat drama, som troligen också författats av Wilkens, nämligen Pericles, som däremot ratades av utgivarne, men som förut var tryckt särskilt under Shakspere's namn. Här har Shakspere troligen blott bearbetat ett parti mot slutet. Ännu gåtfullare är ett tredje drama, krönikespelet Henrik VIII. Möjligt är, att vi här hava ett ungdomsdrama av Shakspere,

som sedermera, då Shakspere lämnat teatern, alldeles skrivits om av Fletcher, Massinger eller möjligen någon annan. Men denna fråga har blott ett filologiskt intresse.

SAGOSPELENS TID

Coriolanus var, som sagt, den sista stora tragedien. Omkring 1609 kunna vi iakttaga en ny, bestämd brytning i Shakspere's liv. Han var nu fyrtiofem år gammal, hade blivit en burgen man, någon stor skådespelare hade han troligen aldrig varit, och det var därför naturligt, att han längtade bort från scenen och till sin hembygd, där han sedan länge var ägare av det ståtligaste huset i staden. 1610 skedde tydligen en stark omsättning inom truppen, och i varje fall förekommer icke Shakspere's namn i de rollförteckningar, man har från detta år och senare. Med all sannolikhet lämnade han därför London 1609 eller 1610 och slog sig ned i Stratford för att där tillbringa återstoden av sitt liv. Emellertid var han alltjämt ekonomiskt intresserad av den kungliga truppens verksamhet. Han var fortfarande aktieägare i Globe, och 1608 hade ett nytt bolag, i vilket också Shakspere ingick, inköpt en ny teater, Blackfriars, där truppen spelade om vintern; Blackfriars var nämligen en s. k. "private theatre", d. v. s. ett hus, vari en täckt och uppeldad sal användes till scen och åskådarrum. Trots det att Shakspere således bodde i Stratford, fortfor han i följd härav att skriva för sin trupp. Men många voro dessa skådespel icke, blott tre, och snart upphörde han även därmed för att blott leva den oberoende gentlemannens liv; sin diktarbana hade han avslutat, innan han uppnått femtio års ålder.

Dessa stycken hava en alldeles ny karaktär. De äro inga tragedier, utan sagospel, över vilka det vilar ett skimmer av solnedgång, av frid och harmoni. De stora tragedierna hade visat oss personligheter, som andligen gått under i livets hårda kamp, sagospelen däremot, huru även den djupt brottsliga karaktären kan återupprättas, luttras och nå en lycka, som är mera verklig än den, i vilken ungdomstidens lustspel tonat ut. Ty här är denna harmoni vunnen genom kamp och lidande. Men dessa mera patetiska gestalter äro

dock ej huvudpersonerna i Shakspere's sagospel, utan det är snarast andra, som stå på övergången mellan barndomen och den första ungdomen. De kärlekshistorier, som Shakspere här skildrar, hava därför över sig en egendomlig doft av skär poesi. I Romeo and Juliet hade han skildrat kärleken såsom en skald, vilken själv är ung, i Antonius and Cleopatra var erotiken mannaålderns. Här däremot är han en redan åldrad man, som själv står fjärran från de unga, men som följer dem med den äldres och prövades vemodsfulla sympati, som vet, att livet icke är så rosenskimrande, som det ter sig för adertonåringens fantasi, men som ej har hjärta att störa deras dock lyckoskänkande illusion. Och över det hela ligger det en atmosfär av saga och dröm, en doft från de nyslagna ängarna i Warwickshire, en känsla av resignation och den vises harmoni med sig själv och med världen.

Äldst bland dessa stycken är Cymbeline, som troligen skrevs för julen 1609. Den fabelhistoriska ramen, om den brittiske konung Cymbeline, är lånad från Holinsheds krönika, själva huvudhandlingen från en av Boccaccios noveller. Men dessa tjäna dock blott till att giva ryggrad åt tvänne handlingar, som för Shakspere voro huvudsaken. Den ena har han troligen själv hittat på, historien om Cymbelines tvänne söner, vilka bortrövas såsom barn och uppfostras i vildmarken — en romantisk episod, som har något både av saga och robinsonad. Men den egentligen bärande handlingen är en ren folksaga, till vilken Shakspere förmodligen lyssnat någon vinterkväll vid brasan i Stratford, om den elaka styvmodern med sin fula dotter, som hon förgäves vill gifta bort, om den goda och vackra styvdottern, som förgiftas och lägges i en glaskista, men som väckes till liv igen av dvärgarna. Ty i ändrad gestalt är denna saga innehållet i Cymbeline, och gestalterna hava också sagoväsens luftiga existens.

Samma ton ljuder mot oss även i det nästa stycket, som Shakspere därför betecknande kallade En vintersaga. Dess källa är en av Greene's noveller, Pandosto, men handlingen i denna har Shakspere just i själva huvudpunkterna ändrat om, så att han fått fram ett alldeles nytt innehåll. I novellen hade den orättvist förtalade drottningen verkligen avlidit, under det att Shakspere däremot visar, huru Leontes efter ett helt livs botgöring återvinner sin ungdoms brud

och huru den lycka, som de själva icke kunnat nå, dock synes spira upp för det nya släkte, deras dotter, som nu träder in i livet. Och i den från Greene's pretiösa novell lånade handlingen har han kastat in en frisk, realistisk skildring av en äkta engelsk fårklippningsfest, som bildar bakgrunden till de båda barnens, Florizels och Perditas kärlekssaga.

Men högst — kanske högst i hela hans diktning — står dock det sagospel, i vilket han för alltid sade poesiens lätta konst sitt farväl. Det är ett bland hans mest fantasifyllda, men på samma gång ett bland de mest tankedigra, nästan lika starkt personligt färgat som Hamlet. När detta stycke, Stormen, skrevs, är en svårlöst fråga, troligen först i slutet av året 1612, möjligen redan för julen 1611. Dess närmaste källa är icke känd, men denna var ytterst en spansk novell, som Shakspere troligen lärt känna i någon nu förlorad italiensk bearbetning eller rättare: såsom ett därpå byggt äldre drama eller såsom en engelsk novell. Samma ämne hade förut, såsom vi minnas, behandlats av Jacob Ayrer i Die Schöne Sidea. Händelsen spelar på en ö i Medelhavet, men det sceneri, som föresvävat skalden, har icke varit Medelhavets, utan snarare Västindiens och där Bermudasöarna, om vilka Shakspere av några vänner fått notiser, som här gå igen. Närmast erinrar Stormen om Midsommarnattsdrömmen, och liksom där kontrasteras olika världar med varandra — dock med en stor och karaktäristisk olikhet. I Stormen är det den mänskliga kulturen i dess olika avskuggningar, som framställes, och dramat har således en vida mera vittgående uppgift än att såsom i Midsommarnattsdrömmen blott giva ett fantasiens lätta färgspel. Det är renässansens stora bildningsfrågor, som här ställas under debatt. Å ena sidan visar skalden oss kulturens vrångsidor. De högre klasserna med deras förräderi, deras trolöshet bliva endast lätt skisserade för att ej störa dramats stämning av sagospel. Kraftigare och mera målmedvetet är anfallet mot kulturens värsta fiende, den råa massan, som blott lyckats tillägna sig vissa av den mänskliga odlingens yttre fördelar, men som stulit också dem, civilisationens barbarer, representerade av de båda druckna sjömännen Stefano och Trinculo. Och så slutligen "naturbarnet" Caliban. Bakom denna gestalt ligger en dräpande polemik mot renässansens Rousseauism, dess tro på den oförfalskade naturens renhet.

Haltlösheten av denna dröm, som funnits under alla högt civiliserade tider, genomskådade emellertid Shakspere med sitt skarpa verklighetssinne, och i dikt omsatte han här de notiser han av sina vänner fått om Västindiens kannibaler. Hans Caliban är naturmänniskan sådan hon verkligen är: liderlig, vidskeplig, feg, lat och elak, ur stånd att höja sig till verklig kultur. Mot Caliban ställer han ett naturbarn av annan art. Miranda, uppfostrad fjärran från människovärlden, utan kännedom om dess brott och dess lumpna ävlan. På en öde ö mitt i havet har hon framlevat sitt liv blott i sällskap med sin fader, men genom honom har hon fått i arv det ädlaste, som den mänskliga odlingen frambringat. Kultur och natur förenas således i hennes gestalt till ett konstverk. Denna kultur är den skönaste, men dock icke den högsta; den är blott hjärtats och icke tillika tankens. Denna skiftning åter möter oss hos Prospero — den sista utformningen av Shakspere's människoideal, väl utan den ungdomsfriskhet, det livsmod och den handlingskraft, som fyllt prins Harry, mera skeptisk och mera resignerad, men djupare, visare och mera vid i sina synpunkter. Det är renässansens dröm om övermänniskan, som här tagit gestalt: forskaren, som med sin kunskap behärskar tillvaron och tvingar andarna till undergivenhet, men som blott vill bruka sin makt i humanitetens och människokärlekens tjänst. Och till sist rör sig dramat inom ännu en annan värld. Liksom Midsommarnattsdrömmen spelar också Stormen inom fantasiens rike, och dess representant är luftanden Ariel, i vilken Shakspere på sätt och vis givit en allegori av sin egen konst. Ariel har varit Prosperos lydige tjänare, som utan att knota utfört den mäktige besvärjarens alla bud. Men då Prospero lämnar sin ö för att återinträda i verklighetens värld, bryter han sönder sitt trollspö och låter Ariel återgå till sin fria lek i luftens rymder: "Min älskling Ariel! Jag skall dig sakna. Dock skall du bliva fri!" Det var Shakspere's farväl till diktens genius, som så trofast tjänat honom under ett helt liv — ett frivilligt, men dock djupt vemodsfullt avsked.

Han slutade således, medan han ännu stod på höjdpunkten av sin skaparkraft. Någon litterär ärelystnad hade han icke, och om än kanske med samma vemod som Prospero drog han sig tillbaka till den stilla obemärktheten i den

avlägsna hembygden. Men hans år i Stratford blevo ej många, och just som han fyllt eller skulle fylla femtiotvå år, rycktes han bort av en feber, den 23 april 1616.

ÅTERBLICK PÅ SHAKSPERE'S DIKTNING

Trots den oerhörda popularitet, som hans dramer tyckas hava åtnjutit, uppskattade samtiden aldrig hans verkliga storhet, ty ännu hade man icke lärt sig att betrakta folkdramat såsom litteratur i egentlig mening. I viss mån delade Shakspere denna uppfattning och gjorde intet, för att hans dramer skulle komma till eftervärldens kännedom. Själv har han icke utgivit ett enda. Visserligen trycktes under hans livstid flera mer eller mindre goda kvartupplagor av enskilda stycken, men, kanske med ett eller två undantag, synes detta hava skett alldeles utan Shakspere's egen medverkan. Först med Ben Jonson ändrade sig publikens syn på dramats konstvärde. Ben lät nämligen 1616 trycka en folioupplaga av sina "arbeten", och nu kommo Shakspere's efterlevande vänner, Hemings och Condell, på den tanken, att även deras avlidne kamrat förtjänade en dylik litterär minnesvård. Så utgåvo de 1623 en folioupplaga också av Shakspere's dramer, i de flesta fall från de regissörsexemplar, som truppen ägde, och därmed räddade de sådana diktkonstens mästerverk som Julius Cæsar, Macbeth och Stormen, som förut icke varit tryckta och som nu således skulle hava varit okända utan deras ingripande.

Men om Shakspere än var likgiltig för litterär berömmelse, följer därav icke, att han ringaktat sin egen diktning och betraktat denna blott såsom ett levebröd. Utan tvivel måste han hava erfarit den äkta skaldens skaparglädje, det stolta och upplyftande i att så kunna ur sin fantasi framtrolla en hel värld av diktade gestalter. Men å den andra sidan var denna känsla säkerligen mindre medveten för honom än för en modern skald, ty i olikhet med denne avsåg Shakspere aldrig direkt att åstadkomma ett konstverk. Såsom konstverk betraktades folkteaterns dramer då ännu icke, och de flesta av dem skrevos av yttre anledningar. Men att de likväl *blevo* konstverk, berodde därpå, att han *var* skald. Han sökte aldrig; han fann. Och hans vänner berättade, att han arbetade med en så enastående lätthet att han nästan aldrig

behövde stryka en enda rad i sitt manuskript. Detta intryck göra också själva dramerna, som äga skissens friskhet och aldrig verka elaborerade. Om någon originalitet i själva fabeln bekymrade han sig icke; handlingen i de allra flesta av hans stycken är lånad från noveller eller äldre dramer; en stor del kan med vår terminologi blott betecknas som bearbetningar, och inadvertenser förekomma ofta. Om spanjorerna haft sin styrka i uppfinningsförmågan, hade Shakspere däremot sin i karaktärsteckningen. Icke blott att denna är oändligt mycket djupare än spanjorernas; den är också vida mera allmänmänsklig. Shakspere's drama, så engelskt det än är, har därför blivit ett drama för hela världen, under det att spanjorernas dock aldrig, med undantag för litterära kretsar, kan få en publik utanför Spanien. Shakspere's instrument är också rikare, och det hör dock till diktens underverk, att samme skald kunnat skapa gestalter, som äro varandra så olika som Falstaff, Ariel, Prospero, Hamlet och Macbeth.

Grundtonen i hans dikt är humanitet. Han hade sett livet och själv levat med i det, det hade icke alltid farit så milt fram med honom, men det hade lärt honom överseende med de mänskliga bräckligheterna och det hade skänkt honom förmågan att överallt upptäcka något berättigat. I sin moraliska och religiösa uppfattning var han sällsport frigjord, och endast den bornerade dogmatismen var honom motbjudande. Demokrat var han icke, ehuru själv en folkets son, men för den enkle, hederlige mannen hade han en djup medkänsla, även om han föraktade massan såsom sådan, just därför att den var så inhuman och så dogmatisk. Han var en olärd man enligt den tidens fordringar, och sin levnadsvishet hade han fått icke ur böcker, utan genom observation på livet, genom samtal med vänner och genom eget tankearbete. Humanist enligt den vanliga meningen var han således icke, och dock har ingen såsom han utpräglat humanismens verkliga ideal. Hans dikt är dock blomman av renässansens kultur, vars vackraste drömmar här taga gestalt. Dess verklighetssinne får aldrig ett kraftigare uttryck än i hans drama, men denna realism är där förenad med en ideal uppfattning av livet och med en graciös, luftig fantasi, inför vilken Spensers "fairyland" bleknar bort såsom en overklig skuggvärld.

DEN STUARTSKA LITTERATUREN

BEN JONSON

Shakspere var den engelska renässansens storman. Men även om han ej funnits, skulle denna tid dock vara en av världslitteraturens stoltaste perioder. Nu har Shakspere's väldiga gestalt ställt de övriga i skuggan, ehuru det både bland hans samtida och närmaste efterföljare funnos högst betydande skalder, som om de än icke nå upp till Shakspere, dock i poetisk kraft stå honom ganska nära. Den mest betydande och mest bekanta av dessa är hans vän och medtävlare Ben Jonson.

Han föddes 1573, först en månad efter faderns död. Denne hade varit präst och stammade från skottska gränsen. Släkten tyckes hava varit ansedd och burgen, men han efterlämnade intet, och änkan gifte efter någon tid om sig med en man i en lägre samhällsställning, en murarmästare i London, vilken likväl tyckes hava varit en förträfflig man, som gav sin styvson en så god uppfostran, som hans ekonomiska villkor tilläto. Efter att hava fått en förberedande undervisning, sattes Ben i Westminster School, som förestods av den lärde arkeologen Camden, en bland denna tids främste humanister, och ehuru Ben aldrig hade råd att studera vid universiteten, utbildades han här till en av sin tids mest betydande antikkännare. Denna uppfostran fick en avgörande betydelse för hela hans liv, som just kännetecknas av den egendomliga brytningen mellan denna klassiska bildning och en medfödd, brutal engelsk kraft. Ben Jonson ägde en oerhörd arbetsförmåga, men han arbetade aldrig med Shakspere's naturliga lätthet, sina stycken skrev han först på prosa, arbetade sorgfälligt igenom plan och karaktärer, filade och strök samt satte till sist sitt stycke på vers. Den poetiska inspirationen hos Shakspere ersattes här av ett konstnärligt förstånd. Hans lärdom var omfattande och solid, och en antecknare, som varit i sällskap både med

honom och Shakspere, jämför den förre med en tung, spansk gallion, den senare med ett lätt engelskt krigsskepp. Någon bortkommen, lärd pedant var Ben dock minst av allt. I olikhet med Shakspere studerade han visserligen lidelsefullt sina klassiska auktorer och hade även ett stort bibliotek, men samma våldsamhet utvecklade han också vid dryckesbordet, och värjan vid hans sida satt ovanligt löst i slidan. Med sina kolleger inom litteraturen kom han lätt i delo — i detta fall alldeles olik "gentle" Shakspere — gav dem huden full med ovett, men menade ej så illa med det och var lätt försonad. Med Shakspere tyckes han väl alltid hava varit vän, men detta berodde tydligen på dennes fullständiga flärdfrihet, tack vare vilken den så självmedvetne Ben aldrig i honom såg någon medtävlare. I de lag, där de umgingos, bland författarne på Sjöjungfrun och Hin ondes huvud, var Ben obestritt hövdingen och de andra hans vasaller — de kallades ock "the tribe of Ben", "Benjamins stam". Hans munterhet beskrives såsom stojande och bastant, icke av Shakspere's fina, spirituella kynne, men den var tydligen mera imponerande på sällskapet. Tack vare sina bokköp och sina ymniga libationer hade emellertid Ben alltid dåliga affärer och saknade tydligen Shakspere's praktiska förstånd. Hans inkomster voro dock, när han arbetat sig upp, ganska betydande, tack vare de pensioner, som han erhöll från hovet och adeln. Han fick också återgälda dem med hyllningsdikter av olika slag, under det att man av Shakspere's hand icke har en enda dylik dikt. Till någon personlig servilism nedlät sig Ben dock icke, utan tyckes även i de mäktiges sällskap hava varit samma självmedvetne kraftfulle jätte, som han var bland sina rökande och drickande vänner.

Hans liv, innan han blev erkänd såsom sin tids främste författare, hade dock varit ganska växlingsrikt. När han slutat skolan, satte styvfadern honom i murarlära, och det fick han också sedermera höra, ty när man riktigt ville reta honom, slungade man ut mot honom ett "murare!" för att med det epitetet täppa munnen på honom. Yrket tilltalade honom ej heller, och i stället tog han värvning, gick ut i det nederländska kriget och blev så skådespelare, när han kommit helskinnad undan bataljerna. Vid blott nitton års ålder hade han hunnit med allt detta, t. o. m. att gifta sig

— möjligen av samma anledning, som förde den lika gamle Shakspere in i äktenskapet. Mrs Jonson karaktäriserade han sedermera på sitt drastiska sätt som "en argbigga, fast hon var hederlig". Sammanlevnaden blev också kortvarig, och Ben tillhörde icke de trognaste äkta männen. Genom skådespelaryrket, som han snart övergav, fördes han emellertid in på författarbanan. Hans första stycken synas icke hava tilldragit sig någon större uppmärksamhet, åtminstone icke någon för författaren behaglig, ty 1597 blev han häktad för sin medverkan i ett nu förlorat skandalstycke, och först 1598 slog han igenom med sitt lustspel Every man in his humour, som uppfördes av Shakspere's trupp; enligt en sannolik tradition skall det hava varit Shakspere, som förmått truppen att till spelning antaga stycket. Men strax därefter råkade den hetlevrade Ben fast igen. Han och en aktör, Gabriel Spencer, kommo i tvist, och Ben stack helt enkelt ned sin motståndare — om i en regelriktig duell eller i ett vanligt slagsmål synes ovisst. Han blev nu häktad, men hade turen att undgå galgen, ehuru han dock fick missdådarmärket T (= Tyburn) inbränt i tummen. Sex år senare var han åter illa ute. Han, Chapman och Marston hade gemensamt skrivit en pjäs, Eastward Hoe, som ansågs förgriplig, de båda senare sattes i fängelse, och Ben fick höra, att meningen var "att skära öronen av dem". Trots detta oangenäma perspektiv angav han sig själv såsom medarbetare för att få dela de båda andras öde. Men återigen hade de lyckan med sig och blevo benådade. Så följde ett väldigt dryckesgille, vid vilket också Bens gamla mor infann sig. Där föreslog hon en skål för sin käcke son och visade ett pulver, som hon hade med sig, ett gift, som hon skulle hava givit denne, så vida det blivit allvar av med det skymfliga straffet, och — tillade hon — för att visa, att jag inte är någon gnidare, skulle jag själv först ha avprovat det!

Sitt stora rykte såsom skald — då vida större än Shakspere's — fick Ben Jonson egentligen först vid James' tronbestigning 1603, och i viss mån hade Shakspere ju redan då dragit sig tillbaka samt skrev under den följande tiden blott ett drama om året. Ben blev däremot det nya hovets poet, visserligen ej direkt "poeta laureatus", men dock den, som författade de masker o. s. v. som behövdes för hovets fester. Och samtidigt blev han medelpunkten för det litterärt-

bacchanaliska livet i London. För den fria klubb, som samlade sig kring honom, stiftade man också en följd av dryckeslagar, som äro ganska karaktäristiska för den tidens umgängesvanor.

1616, Shakspere's dödsår, bildar på sätt och vis en vändpunkt i hans liv. Detta år utgav han, såsom nyss nämndes, en folioupplaga av sina arbeten, varigenom det förut så ringaktade engelska dramat introducerades i den verkliga "litteraturens" riddarhus. Men samtidigt gjorde hans komedi The Devil is an ass fiasko på folkteatern, och Ben drog sig nu tillbaka från denna för att blott leva på sina ganska rikliga pensioner. Därmed fortsatte han till tronskiftet 1625. Men därmed kom ett nytt släkte till makten, den fordom så firade Ben ansågs nu gammalmodig och förbrukad, pensionerna drogos in och han började lida nöd. Han återvände därför till den offentliga skådebanan, men hans kraft var bruten, han hade blivit åldrig och sjuklig, och publikens öra lyckades han icke vinna på nytt. 1630 inlämnade väl den stackars Ben en petition till Karl I och fick verkligen av honom 100 pund och ett helt fat sekt om året, vilka gåvor hjälpte honom från den värsta nöden och den värsta törsten, men heller icke mera, ty Ben's glansdagar voro slut, och 1637 ändade han sitt stormfyllda liv för att intaga den plats i "the poets' corner" i Westminster Abbey, som så rättmätigt tillkom honom.

Hans äldsta dramer voro förmodligen ej vidare betydande — väl mest bearbetningar, ofta tillsammans med andra författare — och då han sedan gav ut sina samlade arbeten, underkände han dem och tog dem ej med i den ståtliga folion. Ett bland dessa förkastade stycken kom emellertid ut såsom tjuvtryck, nämligen The Case is altered, och av tekniken att döma, är det Ben Jonson's äldsta. Sig själv har han här ännu icke funnit, stycket går ännu i den nyattiska komediens stil, är en kontamination av Aulularia och Captivi, en intrigkomedi, om än kanske med ett något starkare intresse för karaktärsteckningen än i andra liknande efterbildningar. Men trots sin vördnad för antiken lyckades Ben att ganska snart frigöra sig från de övriga humanisternas träldom under Seneca och Terentius. Till en del berodde detta nog därpå, att han skrev för folkteatern, men utan tvivel också därpå, att han djupare trängt in i både

den moderna och den antika poesiens väsen. Sedan Sidney's dagar hade ett stort, nytt engelskt drama vuxit upp, och Ben var ingalunda blind för dess förtjänster, även om en lärd som han däri hade mycket att ogilla. Hans drama ansluter sig därför i det väsentliga till detta nya folkskådespel, men står samtidigt under ett starkt intryck av antiken, mindre av de relativt obetydliga dramatikerna Terentius, Plautus och Seneca än av de romerska satirikerna och historikerna, av Juvenalis, Horatius, Tacitus och Suetonius, vilkas patos och starka färger mera tilltalade hans naturell. Fullt kommer denna först fram i Sejanus och Volpone, men vi märka ansatsen redan i det första stycke, med vilket han slog igenom: Every man in his humour.

Detta föreligger i två olika bearbetningar. Den äldre, som spelades på Rose och där handlingen ännu förlägges till Italien — den vanliga scenen för alla äldre engelska lustspel — tyckes icke hava tilldragit sig någon uppmärksamhet. Men så arbetade han om det, flyttade handlingen till London, hembjöd det åt Shakspere's trupp, som 1598 uppförde det, och nu hade han sin första stora teaterframgång. I ett avseende skilde sig också hans stycke från de flesta andra engelska dramer vid denna tid. Handlingen är nämligen icke lånad från något äldre skådespel eller någon novell, utan fritt uppfunnen för att få fram författarens avsikt med hela stycket. Betydande är denna handling visst icke. Den uppehålles egentligen blott av en betjänt, som uppträder i alla möjliga förklädnader, såsom soldat, skrivare och rättsbetjänt, ställer till spratt och narrar de övriga, men denna handling har intet självständigt intresse. Först i den fjärde akten blir det för övrigt någon fart i den, ehuru den förut, trots det att ingenting händer, dock icke förefaller släpande. Men denna handling är blott till, för att författaren genom den skall få tillfälle att presentera de olika karaktärer, som han genom den förenat. Själva huvudpersonerna, ett par ungherrar med friskt humör, den enes aktningsvärde och finkänslige gamle far, hjältinnan, som till sist blir gift med Mr. Wellbred, äro likväl föga utförda och intresset anknyter sig till bifigurerna, till en svartsjuk äkta man och dennes likaledes svartsjuka hustru, men framför allt till två "gulls" eller snobbar, den ene en lantjunkare, den andre en Londonsnobb, vidare till en vattenbärare och

framför allt till den fattige, skrytande och fege kapten Bobadill, en ny och ganska självständig variant av miles gloriosus. Någon skarp, frätande satir förekommer här ännu icke. Visserligen saknar Ben Jonson alldeles Shakspere's godmodighet och humana humor, men ännu har han icke börjat att hudflänga de gestalter, han skapat, och i likhet med Aristoteles anser han, såsom han i prologen förklarar, komediens uppgift vara "to sport with human follies, not with chrimes".

Hans gestalter äro därför ännu icke, såsom i Volpone, några brottslingar, utan blott bekajade med en viss "humour" — ett estetiskt begrepp, som han infört, men som hos honom har en helt annan valör än det sedan fått. Termen har sitt ursprung i tidens tämligen materialistiska psykologi. Människokroppen ansågs hava olika "vätskor" — vårt uttryck "vara vid goda vätskor" är ju ett minne härav — och övervikten av den ena eller andra vätskan gjorde människan till melankoliker, sangviniker eller koleriker. För Ben är humour snarast en förhärskande egenskap, ofta en viss narraktighet, någon gång en fix idé. Alldeles nya inom dramat voro dylika "humoristiska" personligheter icke, och vi hava redan mött dem i Shakspere's Kärt besvär förgäves, framför allt i den där uppträdande narraktige spanjoren Don Armado. Men Shakspere hade icke gått vidare i denna art av karaktärsteckning, som ledde till karikatyr och ensidighet, och i stället hade han med Köpmannen i Venedig funnit en ny metod, genom vilken just allsidigheten och rikedomen i det mänskliga själslivet kommo fram. Icke dess mindre kunde han ej undgå att taga intryck av Ben's nya "humor", och i de stycken, som skrevos omedelbart efter Every man in his humour, har också han givit oss några på detta sätt tecknade gestalter, Pistol i Henrik V, Justice Shallow och Silence i Muntra Fruarna, Malvoglio, Sir Toby och Sir Andreas i Trettondagsaftonen samt Jacques i Som ni behagar — gestalter, som dock äro mera livfyllda än i förebilden. Men ganska snart fann han, att denna art av "humor" dock icke var den äkta, och i hans senare dramer vänder den heller icke tillbaka.

Den framgång, Ben hade med sitt stycke, förmådde honom att strax efteråt uppträda med ett liknande, Every man out of his humour, som skulle åskådliggöra satsen, att varje

"humour" botades genom sin egen överdrift. Ehuru kanske bättre skrivet än det förra, hade det ej samma framgång som detta, och både härigenom samt genom sitt stridbara lynne fördes Ben därför in på en annan art av lustspel. Med anledning av det nyss omtalade stycket råkade han i gräl med lord kammarherrens trupp, som på vanligt sätt däri företagit några strykningar, och nu började han att skriva för det konkurrerande sällskapet, lord amiralens. Men också med detta kom han i ovänskap och övergick därför till en barntrupp, the children of the chapel royal, som spelade i en privatteater. För denna författade han ett skådespel, Cynthia's Revels, en persiflage över hovsederna, men tillika en litterär satir med anfall dels på folkteatrarna, dels på de obildade, estetiskt oskolade författare, som skrevo för dessa. Dessa senare, särskilt Marston och Dekker, blevo ytterst förbittrade och beslöto svara, men Ben förekom dem och fick upp på teatern ännu en satir, The Poetaster, där han under namnen Crispinus och Demetrius förlöjligade sina bägge motståndare, vilka först senare fingo sin diatrib färdig, dramat Satiromastix, författat av Dekker. Att i detta s. k. teatergräl se någon litterär strid, en sammanstötning mellan tvänne "skolor", en lärd och en folklig, synes dock vara att anlägga en allt för modern måttstock på tvisten, som hade en övervägande personlig karaktär och som heller icke ledde till några nya uppslag inom litteraturen; Ben försökte aldrig att skapa något rent antikiserande drama, och folkteaterns repertoar undergick ingen förändring; de tre antagonisterna blevo ock snart goda vänner igen och började t. o. m. att samarbeta. Men väl väckte striden ganska stor uppmärksamhet, och i Hamlet inlade Shakspere en gensaga mot detta käbbel samt över huvud mot tendensen att uppföra dramer, myntade på skandalen. Denna läxa tyckes den hetlevrade Ben Jonson också hava tagit ad notam, så mycket hellre som Shakspere i samma sorgespel infogat en varm hyllning åt ett drama, som Ben skrivit, men som fallit igenom. I stället vände Ben sig till den nu populära tragedien och författade 1603 sorgespelet Sejanus, som uppfördes av lord kammarherrens trupp och där även Shakspere utförde en roll — vilken vet man icke.

Detta stycke hör utan tvivel till den engelska skådebanans mest betydande och är skrivet med en våldsam kraft. I ett

avseende skiljer det sig starkt från alla andra. Med snillets divinatoriska förmåga hade Shakspere lyckats att giva sina dramer en underbart träffande lokalfärg. Men han hade icke nog lärdom att också giva den historiska kostymtroheten. Sejanus är däremot ett verkligt lärt drama, och den väldiga citatapparat, som Ben i folion använder för att åskådliggöra, att han här fullt historiskt tecknat Tiberius' tidsålder, är alldeles överflödig. Ty denna historiska trohet märker man ändå, och Sejanus är det första engelska drama, som rör sig med en verkligt historisk och arkeologisk apparat. Det är Tacitus, Suetonius och Juvenalis, som här i fullt åskådlig dramatisk form träda oss till mötes. Vi möta här samma kraftiga, sedliga indignation, men också samma säkerligen överdrivna svartmålning. Stycket fylles onekligen av ett starkt patos. Komediens uppgift var enligt den mening, som Ben uttalat i Every man in his humour, att skämta med de mänskliga dårskaperna, under det att tragedien skulle dundra mot brotten. Och så sker här även. Men i grunden är också Sejanus en satir, om än av väldigare dimensioner än de föregående komedierna. Här och i Volpone kommer han därför Swift ganska nära — samma djupa förakt för den mänskliga lumpenheten, samma realistiska kraft, men också samma abstrakta ideal. Gestalterna målas alldeles som hos de romerska satirikerna, ensidigt i svart, och det faller icke samma allsidiga, försonande ljus över dem som över Shakspere's. För det mänskliga hade Ben ej samma blick som den humane Shakspere. Hans Sejanus och hans Tiberius äro utan tvivel vida mera romare än Brutus, men denne är dock helt och ända igenom människa, och det äro icke Ben's romare. Brutus fylles av ett verkligt patos, som väcker vår medkänsla, och denna följer honom ända in i undergången. Patos finnes väl ock i Ben's drama, men det finnes icke hos de karaktärer han skapat. Varken Sejanus eller Tiberius kämpar för någon stor idé. De äro begåvade skurkar, som under vänskapens mask söka överlista varandra. Sejanus är en äregirig hovman, som vill komma sig upp, men misslyckas — det är allt, och hans undergång fyller oss ej med den känsla av vemod och exaltation, som Romeo och Juliets, Hamlets, t. o. m. Macbeths olycksöde framkallat. Sejanus själv erfar aldrig något psykiskt lidande, är icke en själ, som går under i livets hårda kamp, utan en skurk,

som gjort en felaktig kalkyl och därför störtas från maktens tinnar. Ännu mindre kan det sägas, att det är den sedliga rättvisan, som segrar, ty Tiberius, som vinner spelet om makten, är i sitt hyckleri om möjligt ännu lumpnare än den brutale Sejanus. Ej heller i ett annat avseende hade Ben förstått att taga någon lärdom av Shakspere's Julius Cæsar. Hans gestalter utvecklas aldrig, utan sådana de äro vid dramats början, äro de ock vid dess slut. De äro insatta i en handling, men denna återverkar ej på deras själsliv.

Men trots denna djupgående brist är dock Sejanus ett bland denna tids mest dramatiska stycken, och vissa scener äro rent överlägsna. Livia och Sejanus hava just kommit överens om att förgifta Livias man Drusus, de ha förmått Eudemus, Drusus' och Livias läkare, att verkställa mordet och gjort upp om detaljerna. Så avlägsnar sig Sejanus, och Eudemus, som nu hjälper Livia vid hennes toalett, börjar sminka henne: "Hur ser jag ut i dag?" "Tro mig, förträffligt. Just den där färgen är ypperligt pålagd." "Jag tycker, att här är det ej nog med vitt." "Får jag bara låna det röda. Det är solen, som satt ett litet märke i vårt blyvitt. Ni skulle hava begagnat den där oljan jag gav er. Sejanus till älskare! Blott hans namn tar makten från Cupido och dennes pilar!" "Nej, nu har du gjort det sämre." "Det kan strax hjälpas." — Och så fortgår denna diskurs om toaletternas hemligheter, då och då avbruten av några med samma likgiltighet framkastade repliker om det tillämnade mordet.

Än mera dramatisk är den stora slutscenen, då Sejanus faller. Senatorerna ha kallats till ett extraordinärt möte i Apollotemplet, man är orolig och vet icke rätt, vad som skall ske. Skall månne den hatade och fruktade gunstlingen falla? Men så sprider sig ett dunkelt rykte, att Tiberius ämnat honom en ny upphöjelse, och alla flocka sig kring honom. Härolden börjar uppläsandet av Tiberius' skrivelse till senaten, och i denna tilldelas Sejanus tribunicisk makt. Allmänt jubel, och alla skynda sig att lyckönska den ädle Sejanus, som var så värdig denna utmärkelse, vilken lika mycket hedrade givaren Tiberius. Men så fortsätter skrivelsen, först i mera allmänna ordalag, men sedan med en mera direkt adress *mot* Sejanus, ibland snärtande, ibland utslätande. Senatorerna börja, ju längre härolden hinner i

sin uppläsning, att känna sig allt mer osäkra, och några av dem lämna redan sina platser bredvid Sejanus. Men så kommer till sist slaget: Tiberius, som hela tiden liksom en katt lekt med råttan, avkastar masken och ställer i sitt brev Sejanus under åtal, och nu förstå senatorerna allt. Alla utan undantag vända sig mot den fallne: "Förrädare! I fängelset med honom! Låt oss på Capitolium offra en oxe med förgyllda horn till tack för Cæsars räddning!" Ingen hand lyfter sig till den forne gunstlingens försvar, han föres bort av vakten, och sedan få vi höra, huru han och hans närmaste massakrerats av den rasande pöbeln.

Dylika scener skrivas blott av en verkligt stor skald. Dramat är onekligen fyllt av antikens anda, men någon pueril antikimitation i Trissinos stil är Sejanus icke. Visserligen fyller det även den italienska estetikens fordran på en tragedi. Det rör sig med högtstående personer och visar, huru hjälten från lycka störtar i olycka, har vidare en "sannolik" handling och behandlar liksom Sofonisba en episod ur den romerska historien. Men den antika kören har Ben ej brytt sig om, och först i sin senare tragedi Catilina tog han upp den. Från allt småaktigt beroende av de tre enheterna är han likaledes fri. Handlingens enhet är iakttagen och vida bättre iakttagen än i de antikiserande tragedierna, som blott framställt själva katastrofen, under det att Ben Jonsons drama skildrar först, huru Sejanus stiger och stiger, till dess att han i sitt övermod låter Tiberius se sig i korten, då han begär Livias hand, sedan huru intrigens trådar allt fastare och fastare spinnas kring honom, tills dess att själva katastrofen med våldsam kraft bryter in. Vad tidens enhet beträffar, har Ben ej begränsat sig till det eljes obligatoriska "solvarvet"; den är jämt så lång, som handlingen kräver, och tydligen mycket kort. Rummets enhet har han ej iakttagit, men det hela spelar i Rom, ehuru där på olika ställen. Men viktigast är dock själva karaktärsteckningen. Personerna i det antikiserande dramat hade dock aldrig *levat,* utan föredragit läxor, som författaren lagt i deras mun; här däremot möta vi en skarp — stundom kanske för skarp och ensidig — psykologi. Undantager man de få "ädla" personligheterna, som tämligen skolmästaraktigt deklamera sin stoiska dygd, äro de andra ovanligt litet uppstyltade, och deras själsliv är skarpt och obarmhärtigt taget på kornet.

Ben Jonsons nästa stora drama, Volpone, som 1605 uppfördes, också av Shakspere's trupp, går i samma riktning. Lika oberoende som han i Sejanus varit av Seneca, lika oberoende är han här av den nyattiska komedien. Själva handlingen är fritt uppfunnen och otvivelaktigt den bästa Ben Jonson åstadkommit, ty eljes rör han sig väl mycket med ej vidare naturliga farsmotiv. Men å den andra sidan är motivet i Volpone fullkomligt omodernt och lånat från de romerska satirikerna. Volpone låtsas vara döende för att ockra på de andras testamentshunger, alla överhopa de honom med skänker i hopp om att bliva hans universalarvinge och på så sätt få utläggen tillbaka. Volpone njuter av att se guldet hopa sig i hans gemak, och hans hymn till guldet har samma fart som i Marlowe's Juden på Malta. Men han njuter icke blott av sin rikedom, utan kanske ännu mera av att se, huru människorna i sin usla förvärvshunger begå allt större och större skändligheter. Volpone har något av den absoluta ondskans storslagenhet. Signor Corbaccio, som själv står vid gravens brädd, gör sin son arvlös och upprättar ett testamente till förmån för Volpone, och advokaten Corvino slår slutligen, såsom han tror, alla medtävlare, då han själv utbjuder sin unga, vackra hustru åt den utlevade vällustingen. Dessa scener, i vilka människonaturen avslöjar sig i all sin uselhet, äro skrivna nästan "en rage". Man kan tycka, att Ben Jonson här slår över, att färgerna äro för starka, men man ryckes ofrivilligt med, ty skildringen är gjord med en realistisk kraft, av vilken eljes blott Swift är mäktig. Då Volpones försök att våldtaga Corvinos hustru misslyckats, därigenom att Corbaccios son räddat henne, hade det blivit en rättegång, och därvid hade Corbaccio för att ställa sig in hos Volpone anklagat sin oskyldige son och Corvino sin kyska hustru för äktenskapsbrott. En annan arvsgam, advokaten Voltore, förde processen för Volpone med den framgång, att Volpone blev frikänd och de båda oskyldiga fängslade. Men så kommer katastrofen med en överväldigande styrka. För att riktigt njuta av människornas lumpenhet låtsar Volpone verkligen vara död, och nu störta alla likgamarna in, var och en i hopp att vara den lycklige. Men Volpone har lurat dem alla, och till sin universalarvinge har han insatt — sin parasit Mosca. Inför Volpone, som dold åser hela skåde-

spelet, överhöljer Mosca dem med det blodigaste hån. Varken Corbaccio eller Corvino kan för sin egen heders skull yppa historien. Men Volpone hade spänt bågen för högt, och i sitt raseri — som han säger: av samvetskval — avslöjar den ursinnige och på arvet bedragne advokaten Voltore allt. Och nu kommer upplösningen. Volpone är ju officiellt död och kan således ej straffas. Å den andra sidan är Mosca hans arvinge och tänker så förbliva, ty Volpone har numera blott att välja mellan fängelset, så vitt han lever upp igen, eller att fortfarande gälla såsom död och låta Mosca njuta alla de rikedomar, som Volpone med sådan slughet samlat. Så fint kalkylerat detta än var, hade Mosca dock glömt att taga i betraktande Volpones måttlösa raseri. Hellre än att se parasiten triumfera bekänner han, hans egendom drages in till staten, själv kastas han i fängelse, men har dock den glädjen att höra, huru Mosca dömes till galererna och att slita spö. Därpå slutar denna nästan hemska satir med alla de övriga uslingarnas straff.

Något "lustspel" var denna komedi således icke. Ben hade här övergivit "to sport with human follies", och i stället hade han gripit över till tragedien samt med verkliga gisselslag tuktat lasten. Denna är här icke, såsom i den italienska komedien, blott löjlig, förhärligas här ännu mindre, utan visar sig i hela sin vämjeliga nakenhet. Men Ben måtte, sedan han skrivit detta både i handlingens gång och de dramatiska detaljerna så överlägsna stycke, hava haft en känsla av, att han här gått utöver lustspelets gräns, och hans nästa stora drama, Epicoene or the silent woman är snarast en fars, men i motsats till de äldre komedierna med en enhetlig och sprittande livlig handling. Det hela är ett ganska oskyldigt skämt, men onekligen mycket lustigt. Hjälten, Morose, är en "humourous person" enligt Ben Jonsons terminologi. Han lider av en fullkomligt vanvettig skräck för alla ljud. Han låter mura igen sina fönster, så att intet ljud skall tränga in, bor vid en gata, som är så trång, att inga vagnar kunna köra där, hans betjänter få endast meddela sig med tecken, och en av dem, vars stövlar knarra, blir bortkörd. Emellertid har han fattat agg till sin brorson, och för att göra honom arvlös beslutar han att gifta sig. Men nu gäller det att finna en kvinna, som är alldeles tyst, och slutligen presenteras detta underverk för

honom. På hans frieri svarar hon endast med några nigningar och viskningar, Morose blir överförtjust, och man hämtar en alldeles hes präst, som viger dem samman. Men knappt är den heliga akten till ända, förr än den stumma får mål i munnen: "Ni kan då tala?" "Ja, Sir, tror Ni kanske, att Ni gift er med en bildstod eller med en fransk marionett?" — Och så följer en hel ström av ord. Morose blir förtvivlad, men det blir allt värre och värre, hennes goda vänner komma med musikanter och birfilare, det blir ett våldsamt larm och stoj, skrål och dans med trummor och trumpeter, Morose flyr till vindsvåningen, men även dit tränger oväsendet upp, och med värjan i hand måste han till sist jaga hela följet på dörren. Situationen har därmed med ens blivit klar för honom: han måste genast skiljas, och han vänder sig nu till några advokater. Flera löjliga scener följa, i vilka de diskutera de grunder, som kunna åberopas för skilsmässa. Ingen duger. Men så får Morose höra, att två herrar i sällskapet skrutit över att hava varit den unga fruns älskare. Och nu blir han utom sig av glädje över att vara hanrej. Men olyckligtvis får han veta, att för "divortium" fordras, att han före bröllopet frågat henne, om hon var "virgo", och det hade han underlåtit. Ny förtvivlan. Men så lovar brorsonen att rädda honom, om han får 500 £ om året. Och härpå går Morose genast in. Brorsonen, som gjort upp hela komplotten, tar då blott peruken av den unga frun, som visar sig vara en utklädd gosse, och detta förklarar den lärde advokaten vara justum impedimentum på grund av error personæ. Denna oväntade upplösning påminner något om den, som Aretino använt i Il Marescalco, men likheten kan bero på en tillfällighet.

Året därpå, 1610, följde Ben's nästa komedi, the Alchymist, som i viss mån är hans bästa. Visserligen saknar man här den överväldigande kraften i Volpone, men å den andra sidan har satiren här icke samma frånstötande bitterhet. Alkemisten är verkligen ett lustspel, som leker med de mänskliga dårskaperna, men som icke blott hånar dem, utan också har ett godmodigt löje till övers för skälmstycket. Och samtidigt beivrar stycket ett verkligt socialt lyte och är icke blott en skrattväckande fars som Epicoene.

Master Lovewit har rest bort och överlämnat huset att

vårdas av betjänten Face. Denne slår sig emellertid ihop med en bedragare Subtle, som uppträder såsom guldmakare och spåman, och en mycket vidlyftig dam Dol Common, som tjänstgör såsom lockfågel, och så börja de i Lovewits hus en stor bedragaraffär, narra en skrivare, en tobakshandlare, en puritansk pastor, en ung glop från landet samt framför allt den dråplige Sir Epicure Mammon, som fullkomligt frossar i tanken på de rikedomar, som Subtle genom sin konst skall skaffa honom. Men så kommer Lovewit oväntat hem i en olycklig stund, och nu följer en scen, som är kopierad från Mostellaria. Men Face lyckas rädda sig. Hans båda medbrottslingar vilja fly, ta rovet med sig och bedra Face, men han överlistar dem, hjälper sin herre till ett förmånligt gifte och får nåd. Själva avslutningen är just icke så sedligt upplyftande, kanske ej heller vidare naturlig, men Face är verkligen så rolig, att vi ej hava hjärta att önska honom ett sorgligare öde än den attiska komediens förslagne slav.

Sedan Ben Jonson året därpå skrivit tragedien Catilina, som dock ej når upp till Sejanus, kastade han sig med Bartholomew Fair på en ny art av komedi, som närmast kan kallas den deskriptiva komedien. Syftet var blott att giva en realistisk beskrivning av en London-marknad, och detta göres också med en överlägsen talang. Vi vandra till de olika tälten, spisa stekt gris i ett, köpa ballader vid ett annat, se en marionetteater vid ett tredje, råka i beröring med ficktjuvar och slödder av alla olika skiftningar. Den eller rättare sagt de olika handlingar, som sammanhålla dessa rörliga folklivsscener, äro mycket obetydliga; en narraktig ung herre blir bestulen och av med sin brud, en fredsdomare, som varit ute att studera skälmarna inom distriktet, blir själv fasttagen såsom förment tjuv och satt i stocken. Men glanspunkten är satiren mot puritanerna. Redan i the Alchymist hade de fått en släng, men här komma piskrappen. Den fromma Mrs Purecraft har en mera levnadsglad dotter Mrs Win-the-fight Littlewit, och denna har en obetvingelig längtan att äta gris på Bartholomeusmarknaden. Mrs Purecraft frågar då sin själasörjare Zeal-of-the-land Busy, om detta kan vara tillåtligt. Sannerligen — svarar denne — "längtan är en sjukdom, en köttslig sjukdom, en böjelse, som ofta återfinnes hos kvinnan. För så vitt den

är köttslig, är den naturlig, mycket naturlig. Vad nu gris angår, så är det ett födoämne och ett närande födoämne, som man har rätt att längta efter. I följd därav kan det även ätas, mycket väl ätas. Men — i marknaden, och en Bartholomeus-gris. Den kan inte ätas, bara därför att den kallas en Bartholomeus-gris, ty att äta den är avgudadyrkan, och marknadsplatsen förvandlas till en Baalshöjd. Så förhåller det sig med det spörsmålet: en Baalshöjd." Men så låter han tala med sig: "Platsen betyder icke så mycket, ty vi kunna ju vara fromma även bland de gudlösa, och grisen kan ätas med en andligen renad mun, med nykterhet och ödmjukhet, icke slukas med frosseri och närighet." Och så slutar den vördnadsvärde mannen med att försäkra, att han "till de svages stöd vill gå med och äta gris, äta mycket gris och samtidigt profetera". Han gör också mycket rundligt skäl för sig vid måltiden, men sedan faller olyckligtvis anden över honom, han börjar predika mot synden, slår i sin vältalighet kull ett pepparkaksstånd, blir fasttagen och satt i stocken. Och till råga på olyckan går den förmögna Mrs Purecraft och gifter sig med en annan.

I detta stycke, så muntert det än är, ljuder därför liksom præludiet till det stora inbördeskriget mellan rundhuvuden och kavaljerer. Men med Bartholomews Fair slutade också Ben's sceniska framgångar. Hans the Devil is an ass slog ej an, och när han efter nio års bortovaro återvände till folkteatern, hade smaken förändrats, hans stycken föllo och han måste ånyo sluta. Bland hans efterlämnade papper fann man dock ett ofullbordat pastoraldrama, the Sad Shepherd, som hör till denna tids bästa stycken, på samma gång graciöst och friskt, där Olympens gudavärld ersatts av en äkta engelsk, trollpackor och tomtebissar, och där Robin Hood, Maid Marian, Friar Tuck och de andra raska stigmännen i Sherwood blanda sig med herdarna. Över det hela vilar det liksom en doft av skog, och detta visar, att Ben också hade andra strängar på sin lyra än satirens.

Men ehuru Ben även var en betydande lyriker, hade han dock sin styrka inom komedien, och här förebådar han i mycket restaurationens komedi. Denna utgick väl huvudsakligen från den fransk-klassiska, särskilt från Molière, men den hade också en förebild i Ben Jonson. I olikhet mot Shakspere skildrar han mindre människor än typer,

och trots den poetiska kraft, som röjer sig i hans diktning, hade dock det konstnärliga förståndet hos honom övervikten över fantasien. Hans gestalter utvecklas därför icke, äro desamma under hela dramat och leva icke på samma sätt som Shakspere's. Men därmed sammanhänger en annan brist i hans diktning. Människan hade icke för honom varit det första, såsom för Shakspere, utan idéen. Han kan därför aldrig skipa samma rättvisa som Shakspere. Liksom de antika satirikerna hade han en sällsport skarp blick för allt det usla i livet, men detta människoförakt slår över, såsom ofta hos dylika moraliska rigorister, gestalterna bli chargerade och onaturliga, och denna pessimism bryter sig mot en lika abstrakt uppfattning av dygden. Vrångbilderna stöta oss tillbaka, och förebilderna förmå ej värma oss.

SHAKSPERE'S ÄLDRE SAMTIDA

De övriga dramatikerna under denna tid har man sökt att dela i skolor, i Ben Jonson's och Shakspere's. Men detta är säkerligen orätt; för ett dylikt estetiskt uppfattningssätt var dramat ännu för litet litterärt. Man tog intryck från bägge, men i stort sett arbetade man vidare i den riktning, som angivits redan av Marlowe och Greene och fullföljts av Shakspere.

Några olika, varandra bekämpande skolor funnos icke. Men väl kan man säga, att smaken omkring 1610 — då Beaumont och Fletcher framträdde — i viss mån tyckes hava förändrats. Den äldre tiden är mera realistisk, den yngre mera romantisk. Under den äldre tiden älskade man särskilt drastiska skildringar av tidens Londonliv, till vilka Shakspere på sätt och vis givit uppslaget genom de ypperliga Falstaffscenerna. Efter 1610 bliva dylika dramer mindre på modet, och i stället äro de förnämsta nu romantiska tragedier, till en stor del byggda på några visserligen mäktigt gripande, men också onaturligt raffinerade kraftscener. Någon skarpare skillnad mellan dessa båda tidsavsnitt finnes dock knappast, och båda gå omärkligt över i varandra.

Såsom förut nämnts hade den äldre skolan av dramatiker, Marlowe, Greene, Kyd, slutat under 1590-talets första år.

Deras efterträdare blev Shakspere. Av de äldre levde då blott två kvar: Chettle och Munday. Den förre, som var ungefär jämngammal med Shakspere, är mest bekant för ett drama Hoffman, som uppfördes omkring 1600 och är ett hämndedrama i samma stil som Spanska tragedien och Kyd's Hamlet, vilka då åter kommo på modet. Mera obetydlig var Antony Munday, som börjat skriva för scenen redan före Marlowe och som fortsatte därmed ännu flera år efter Shakspere's död. Av samtiden berömdes han för sina väl hopkomna planer, men detta märkes knappt i hans bevarade stycken, av vilka ett, the Downfall of Robert, earl of Hundington, som behandlar Robin Hoods historia, är det mest bekanta.

Den nya generationen framträdde kort efter 1590-talets mitt, Chapman och Heywood 1595, Dekker 1597, Marston och Middleton 1599. George Chapman, en personligen fin och älskvärd man, som i det avseendet påminner om Shakspere, hade en omfattande klassisk bildning och var särskilt berömd för sin översättning av Homeros (1598—1615) — den första på engelska. För folkteatern skrev han både tragedier och komedier. Av de förra torde väl hans Bussy d'Amboise stå högst. Ämnet var lånat från De Thou's franska historia, men händelsen hade i verkligheten tilldragit sig helt kort förut. Bussy d'Amboise hade mördats av greven av Monsoreau, vars maka han förfört. Denna historia är här emellertid skildrad med en lidelsefull glöd, själva mordscenen har något spöklikt hemskt över sig, och den historiska bakgrunden, ligans samvetslösa intrigspel, är här förträffligt återgiven. Förmodligen slog stycket an, ty Chapman skrev även en fortsättning, the Revenge of Bussy d'Amboise, vars huvudgestalt, Bussy's broder och hämnare Clermont, företer en viss likhet med Hamlet. Men även som komediförfattare var Chapman lyckad. I Monsieur d'Olive har han, tydligen under intrycket av Ben Jonson's komiska typer, skildrat en hjälte, som är en blandning av narr och kanalje — en onekligen mycket roande typ. Men högst står han nog i sin tillsammans med Ben Jonson och Marston skrivna Eastward Hoe, som väl huvudsakligen härrör från Chapman och är en av denna tids mest kulturskildrande stycken. En guldsmed i London har två döttrar, av vilka den ena, Gertrude, gifter sig med en avsigkommen riddare, Sir

Petronel, som emellertid blott vill åt hennes hemgift. När han fått denna, tänker han genast rymma till Virginien, men först hålles ett avskedsgille nere vid floden, och här får författaren ett ypperligt tillfälle att skildra det brokiga sällskapet på en dylik krog. Emellertid misslyckas flyktförsöket, båten, i vilken Sir Petronel skall ut till fartyget, kantrar, och när han kommer upp ur vattnet, blir han häktad. Och detta ger författaren anledning till en ny, förträfflig miljöskildring av livet i ett engelskt fängelse. Emellertid slutar det hela lyckligt. Gertrude — en överdådigt kostlig figur, fåfäng och oerhört stolt över sin ladytitel, men i grunden ganska godhjärtad — förlåter den felande, och även den hederlige svärfadern tycker, att det är synd om honom. Vi hava här således en följd av förträffliga situationsbilder och även ypperligt tecknade gestalter ur Londons borgarvärld.

Den realism, som här kommer fram, röjer sig än tydligare hos Thomas Dekker, kanske mest bekant för sin prosasatir, the Gull's Hornbook eller Snobbens ABC-bok, där han redogör för en snobbs dag; särskilt upplysande är den skildring, han ger av en dylik herres besök på en teater, och detta kapitel går även mer eller mindre igen i alla moderna framställningar av den engelska scenens historia. Flera av hans dramer äro visserligen ganska gammalmodiga, såsom hans Old Fortunatus, som är en omskrivning av den tyska folkboken, nästan i stil med de gamla moraliteterna och ännu alldeles episkt i framställningen. Bäst är han, då han drastiskt får skildra sin egen samtid såsom i the Shoemaker's Holiday, en pjes skriven för skomakargillet i London och vars hjälte är den muntre skomakaren och lordmayorn Simon Eyre. Och i denna ram har han inlagt en liten romantisk kärlekshistoria om en ung ädling, som förkläder sig till skomakare för att vinna den vackra Rose, Simon Eyre's dotter. Andra stycken däremot äro till ytterlighet råa, särskilt the Honest Whore med dess inblickar i en fallen kvinnas liv. Dekker var dock den, som gick kanske längst i naturalism, och med det andra decenniet av 1600-talet började det romantiska lustspelet att åter vinna överhand.

Dekker samarbetade ibland med John Marston, som dock knappt var någon av de mera betydande dramatikerna. Mest bekant torde han vara för sin tragedi Antonio and

Mellida och dess fortsättning Antonio's Revenge, som i mycket tydligen är en imitation av Kyd's Hamlet och därför även ganska upplysande för det Shakspere'ska dramats förhistoria. Bäst är han väl i sina lustspel, såsom the Malcontent, men ej heller de höra till denna tids bättre.

Till samma grupp av realister kan också räknas Thomas Heywood, denna tids mest produktiva författare, som enligt egen uppgift skrivit över 200 dramer, av vilka dock blott ett relativt fåtal trycktes. Så synnerligen originella äro de icke, men ett av dem, A Woman killed with kindness, är litteraturhistoriskt dock av stor vikt. Det bildar nämligen övergången från medeltidens exempelmoraliteter till 1700-talets borgerliga tragedi. Vi erinra oss det gamla dramat Arden of Feversham, som trycktes 1592 och måhända blott är en bearbetning av en äldre exempelmoralitet, Murderous Michael, som uppfördes redan 1579, men nu är förlorad. Innehållet i detta med verklig poetisk kraft skrivna drama är, att Arden mördas av sin maka och hennes älskare, men äktenskapsbrottet är här ej skildrat med exempelmoralitetens torrhet såsom en sedolärande predikan i dramatisk form, utan med ett gripande psykologiskt djup. Endast avslutningen är ännu i moralitetens stil: brottet upptäckes, och de skyldiga befordras till ett rättvist straff. Heywood's stycke är också en äktenskapsbrottets tragedi, men han har strukit den gamla kriminalavslutningen. I stället kommer här ett nytt element in, som sedan troget skulle följa den borgerliga tragedien och till en väsentlig del var orsaken till dennas popularitet under 1700-talet. Jag avser sentimentaliteten. Mr Frankford har tagit en vän i sitt hus, men denne lönar hans välgärningar med att förföra Frankfords hustru. Frankford, som blivit varnad, reser bort, kommer oförmodat tillbaka, överraskar de brottslige och vill i första förbittringen sticka ned den trolöse vännen. Men en piga hejdar honom, och — här kommer den engelska uppfattningen fram i dess skarpa motsats till den spanska — Frankford sänker sitt vapen, låter honom fly och tackar pigan, för det att hon hindrat honom från att begå ett mord. Men ej nog härmed. Han skonar även den brottsliga hustrun. Hon sjunker till hans fötter, förkrossad av sin skam, men han svarar: "Spar dina tårar, ty jag vill gråta för dig, bliv ej förvirrad, ty jag vill rodna för dig.

Ja, jag tror, att det är jag, som är den fläckade, ty jag står här full av blygsel, och jag har svårare att se ditt skuldbelastade anlete än att betrakta solens klara panna.“ Och så börjar han sina förebråelser mot henne, barnen föras in för att visa henne den synd, hon begått, och äktenskapsbryterskan känner allt mer hela vidden av sitt brott. Allt är grusat, bägges levnadslycka skövlad, men Frankford, som ännu älskar den fallna, ger henne icke något strängare straff, än att han skickar henne till en annan egendom, som han har, utan att hon vidare får se honom eller sina barn. Där tvinar hon bort av sorg. Men vid dödsbädden infinner sig Frankford och ger henne sin förlåtelse: “Min hustru, mor till mina vackra gossar! Båda dessa förlorade namn ger jag dig nu tillbaka, och med denna kyss äktar jag dig på nytt.“ Och så dör hon av ett brustet hjärta, — han har dödat henne genom sin mildhet.

Den yngste inom denna grupp av dramatiker var Thomas Middleton, utan tvivel en betydande dramatisk begåvning, om än utan större originalitet. Han arbetade nästan oftast tillsammans med andra och anslöt sig med stor talang till den gällande smakriktningen. Då han började, var den realistiska sedekomedien mest på modet, och av denna art äro också hans troligen äldsta stycken. Tillsammans med Dekker skrev han the Honest Whore och the Roaring Girl or Molly Cutpurse, som väl huvudsakligen är Middleton's arbete. Hjältinnan befann sig ännu i levande livet och var, då stycket trycktes, blott tjugosju år; hon avled först 1659. Hon beskrives såsom “slagskämpe, sköka, kopplerska, ficktjuv, spåkvinna och bedragare“, och ett samtida träsnitt avbildar henne i karldräkt, sabel vid sidan och pipa i munnen. Hon var även en bland denna tids mest beryktade “highwaymen“ och chef för ett helt förbrytarband. Men denna så utpräglat picareska typ skildras här icke blott med engelsk realism, utan ock med humor och en viss medkänsla. För det picareska hade Middleton tydligen sinne, och han är även en bland de första, som hänvisar på den spanska litteraturen, som nu under James och Karl I också börjar inverka på det engelska dramat. Middleton's the Spanish Gipsie, som är byggd på två av Cervantes' noveller — La Gitanilla och La Fuerza de la Sangre — är, om man frånser lånen från herderomanen, ett bland de

tidigaste engelska stycken, som äro byggda på spanska motiv.

Men emellertid hade Beaumont och Fletcher framträtt med ett i viss mån nytt program. Den böjlige Middleton anslöt sig nu till den romantiska, mera raffinerade stil, som omkring 1610 blev härskande, och flera av hans dramer äro, liksom hos förebilderna, anlagda på några enskilda kraftigt verkande och dramatiska scener. Särskilt äro två dramer mycket talangfulla specimina i denna stil. A fair Quarrel är byggd på en hederskonflikt av samma skärpa som i Spanien, om ock av annan art. Den unge kapten Ager utmanar en vän, som utkastat några ytterst kränkande beskyllningar mot hans moder. Denna, som fruktar för sonens liv, vill hindra duellen, och då intet annat hjälper, uppger hon falskeligen, att beskyllningen tyvärr är grundad. Efter denna kraftscen mellan mor och son följer en ny, på stridsplatsen. Den över moderns vanära förtvivlade sonen vägrar att slåss, då han ej har en rättmätig anledning. Men så slungar hans motståndare ut mot honom ett nytt skymford och kallar honom feg. Och nu har han skäl. Duellen börjar, han ger sin fiende ett allvarligt sår och får sedan, då faran är över, av sin moder veta, att förtalet saknade all grund. Då vill han mana ut bakdantaren på nytt. Men efter dessa spännande scener kommer avslutningen såsom ett ganska banalt påhäng, mynnar ut i en försoning och ett giftermål, som förut ej varit påtänkt. Ännu mera spansk i konflikten verkar the Changeling, även om spanjorerna drogo sig för att behandla samma motiv, äktenskapsbrottet, som Middleton här valt. Händelsen spelar ock i Spanien. Hjältinnan, Beatrice, älskar Alsemero och förmår De Flores att mörda Alonzo, med vilken man vill gifta henne. De Flores utför uppdraget och Beatrice får gifta sig med den älskade. Men så uppträder De Flores och fordrar lön för sitt brott. Hon erbjuder honom allt vad hon äger. Men han hånler blott — det är hennes kärlek han fordrar. Med cynisk brutalitet tillbakavisar han alla hennes böner, genom brottet äro de förbundna med varandra, och han tänker icke av någon sentimentalitet släppa sitt rov. Trots sin avsky för honom måste hon dock bli mördarens älskarinna, och så slutar stycket därmed, att Alsemero överraskar och dödar båda. Men huvudscenen,

för vars skull nog hela dramat skrivits, hör onekligen till de mest kraftigt verkande inom det engelska dramat. Och dock — huru uppkonstruerad är den icke, huru fjärran från det verkliga livet! Shakspere's natursanning har här offrats till fördel för teatereffekten.

SHAKSPERE'S YNGRE SAMTIDA

Med dessa stycken hava vi redan kommit fram till den nya skola av dramatiker, som togo arv efter Shakspere och hans samtida. Huvudmännen för denna voro Francis Beaumont och John Fletcher, vilka började omkring 1607 med den i Jonson's stil hållna komedien the Woman-hater. Under hela sitt liv tyckas de hava arbetat tillsammans, och ehuru den överlevande Fletcher skrev flera stycken efter vännens död, har man dock mycket svårt att skilja ut, vad som tillhör den ene och den andre. I och för sig var ett dylikt samarbete intet nytt. När man hade bråtT med att få upp ett stycke på scenen, anförtrodde truppen ofta arbetet åt en tre à fyra författare. Men detta samarbetskap var så att säga mera av ekonomisk än litterär art, och när stycket var färdigt och var och en fått sin betalning, upplöstes "bolaget". Beaumont och Fletcher skrevo däremot, ända till den förres död, alla sina stycken gemensamt, och samarbetet berodde här tydligen på rent estetiska skäl. Den författargeneration, som de tillhörde, hade fått en mera litterär syn på dramat, och det var icke blott för levebrödets skull, som de skrevo för folkteatern.

De båda vännerna visa också en ny författartyp. De voro icke urspårade, förrucklade studenter som Marlowe och Greene, de tillhörde icke medelklassen som Jonson och Shakspere, utan bägge stammade från framstående familjer. Fletchers far var biskop av London och Beaumonts överdomare. Båda hade en lärd bildning. Fletcher hade studerat i Cambridge, Beaumont i Oxford. Båda voro vittert intresserade, tyckas med anledning härav hava kommit med i Ben Jonsons klubb, och förmodligen var det detta umgänge, som förde dem in på författarbanan. Ingen av dem hade någon förmögenhet, och författarhonoraren voro därför nog mycket välkomna. Men de blevo aldrig litteratörer av

den tvetydiga klass, som på 1590-talet var den vanliga, av Greene's och Nash's typ, utan de förblevo ständigt "gentlemen" — vilket man för övrigt också kan se av deras porträtt. Beaumont, som förefaller att hava varit den mest idérike, blev dock icke gammal; han avled redan 1616, vid troligen blott trettio års ålder. Fletcher, som var en fem, sex år äldre, överlevde honom i nio år och dog 1625.

Deras uppfostran och deras samhällsställning komma också fram i deras dramer. Dessa äro icke nedkastade på papperet med samma vårdslösa hastighet som hos de äldre, planerna äro omsorgsfullt avvägda, diktionen är utarbetad, och alla deras dramer hava fått en ton av *kavaljer*. Folkliga såsom de äldre äro de icke. Några demokrater hade dramatikerna väl aldrig varit, men de hade dock haft sinne för folket. Hos Beaumont och Fletcher är det däremot kavaljerspartiets syn på livet, som kommer fram, och ofta stöta vi hos dem på synpunkter, som erinra oss om Spanien. Något engelskt chronicleplay skriva de icke, och detta försvinner nu från scenen — Ford's Perkin Warbek kan knappt räknas dit. För de drastiska skildringarna av det lägre Londonlivet ha de heller icke något sinne, och det enda stycke, där en dylik kulturbild kommer fram, är snarare en trots sin munterhet ganska blodig persifflage av Londons småborgare och deras smak för vissa fantastiska dramer. Jag avser det roliga stycket the Knight of the burning pestle (riddaren av den brinnande mortelstöten). Idéen hade de fått från Cervantes' Don Quijote, som kort förut översatts till engelska. En kryddkrämare och hans hustru begiva sig åtföljda av lärgossen Ralph till teatern. Men knappt har prologen börjat, förrän kryddkrämaren stiger upp på scenen, där han tar plats bland snobbarna och fordrar, att Ralph skall få spela med. Aktören, som läser upp prologen, söker att övertyga honom om omöjligheten, men kryddkrämaren ger sig icke, och så får Ralph verkligen komma med i stycket — såsom riddaren av den brinnande mortelstöten. Skådespelet börjar och går på, hela tiden avbrutet av kryddkrämarens och hans hustrus reflexioner, förvecklingarna bli genom Ralph's uppträdande allt galnare och galnare, och romantik och prosa stöta hela tiden mot varandra, alldeles som i Don Quijote.

En dylik burlesk var onekligen något nytt. Men någon

ny genre inleddes ej härmed och kunde ej heller gärna inledas, ty en upprepning av idéen skulle säkerligen ej hava blivit lika rolig. Inom komedien i övrigt anslöto de sig först till Ben's stil. Men deras styrka låg snarast på ett annat område: inom det romantiska skådespelet. Det första stycket här var Philaster, som skrevs ungefär samtidigt med Cymbeline, varmed Shakspere i viss mån återgick till det lustspel, som han odlat under sin ungdom före den stora tragiska perioden. Inom denna värld spela också Beaumonts och Fletchers stycken. Men den slöja av fantasi och dröm, som vilar över Shakspere's sista sagospel, vilar ej över deras. Väl fyllas deras stycken av en bedårande vacker lyrik, väl teckna de här ovanligt fina och nobla kvinnogestalter, liknande dem, som träda oss till mötes i Shakspere's sista dramer, lidande och uppoffrande, men deras dramer ha onekligen något raffinerat över sig, och de använda betydligt starkare retmedel på fantasien än Shakspere behövt. Stycket A king a no king är redan byggt på blodskamsmotivet. Konung Arbaces blir lidelsefullt förälskad i sin syster, vilken han ej sett sedan hon var ett barn, och denna passion är onekligen tecknad med stor kraft. Men för konsekvensen rygga författarne ännu tillbaka, och konflikten löses därigenom, att Arbace befinnes vara ett understucket barn. Han har således ingen rätt till kronan, utan denna övergår till hans syster, som nu, då blodsbandet ej förenar dem, kan räcka honom sin hand.

Men det för dem mest karaktäristiska dramat, om än det ohyggligaste, är dock the Maid's Tragedy. Det hela är anlagt på tvänne scener, som vad man än må säga, höra till dem, vilka man ej kan glömma, då man en gång läst dem. Konungen har gift bort sin gunstling Amintor med Evadne, syster till den segerrike fältherren Melantius. Tärnorna hava dragit sig tillbaka och de nygifta äro allena. Het av lidelse närmar sig Amintor Evadne och vill föra henne till brudsängen. Hans repliker äro korta och flämtande, hennes lika korta, men isande kalla:

— Jag mår icke väl.

— Till vila då! Låt mig sluta dig i dessa armar, till dess jag drivit bort sjukdomen.

— Jag kan ej sova.

— Så skola vi vaka. Jag vill icke heller sova.

— Jag vill ej gå till sängs!
— Jag ber dig.
— Ej för allt i världen.
— Varför?
— Varför! Jag har svurit, att jag icke vill.
— Svurit?
— Ja.
— Bah! Det är ju blott en bruds blyghet!
— En bruds blyghet?

Amintor vet ej rätt, vad han skall tro om denna halvt gåtfulla köld: "Så sluta då upp och låt oss gå till vila. Om du lovat dina gamla vänner bland tärnorna att denna natt bevara din jungfrudom, så kan det ske på annat sätt." "En jungfrudom vid mina år!" Amintor studsar och börjar ana det hela, men hon fortsätter: "Se på dessa kinder! Det heta blod, som där sjuder, vore ej i stånd till ett dylikt löfte. Nej, i detta hjärta bor så mycken lidelse och så mycken vilja att giva denna fria tyglar som någonsin hos en kvinna" — och så yppar hon hemligheten: hon är konungens älskarinna.

— Konungen!
— Nå, vad vill du nu?
— Det är icke konungen!
— Du enfaldige Amintor, varför tror du, att han bestämde det här giftermålet?
— O, du har nämnt ett ord, som plånar ut all tanke på hämnd. Det ligger skräck i detta helgade namn "konungen". Vilken bräcklig människovarelse djärves väl lyfta handen mot honom? Gudarna må åtala honom, om det så behagar dem. Till dess måste vi lida och bida. Men vilken djävul satte väl i ditt huvud, att du skulle gifta dig med mig?
— Jag måste ju ha en far till mina barn, en, som kunde bära namnet av min man och göra min synd mera hedersam.

Och så slutar scenen därmed, att Amintor lovar att — finna sig i den roll, Evadne och hennes älskare tilldelat honom! Själva de dramatiska effekterna erinra ju starkt om de spanska, den religiösa vördnaden för konungen likaså. Men en spanjor skulle utan tvekan hava stött ned den kvinna, som fläckat hans heder, och i detta fall skulle vi snarast hava sympatiserat med honom.

Denna scen är redan den första i andra akten. Men det följande är lika laddat på handling. Den förtvivlade Amintor anförtror sig åt Evadnes bror, den tappre Melantius, och i

en våldsam scen med systern förmår han henne att lova att mörda konungen. Hon inser nu också själv sin vanära och fylles av ett glödande hat till förföraren. Själva mordscenen är lika spännande. Några förtrogna hovmän släppa in Evadne i konungens sängkammare. Han sover, och utan att han märker det, binder hon fast hans armar vid sängen. Men sovande skall han icke dö, "det vore att vagga honom in i den andra världen; min hämnd skall träffa honom vaken och lägga fram för honom hans dåd och hans straff. Jag skall likt furier skaka hans synder, till dess jag väcker hans onda ängel: hans sjuka samvete, och då skall jag stöta ned honom."

Så vaknar konungen, som tror, att hon kommit till ett kärleksmöte, om vilket han drömt. Men hon ger blott några tvetydiga, hånande svar: "Jag har ett läkemedel mot ert heta blod. Ni har dåliga vätskor och måste åderlåtas." Därpå tar hon fram kniven. Konungen tror först, att hon skämtar, men skämtet blir allt mera bitande. Till sist inser han, att det är allvar, och nu tigger och ber han om sitt liv, men förgäves. Evadne stöter tre gånger sin dolk i honom: "en för Amintor, en för min ädle broder, och denna stöt för den mest förorättade av kvinnor."

Detta stycke skrevs troligen omkring 1611, således vid pass en tjugo år efter Kyd's Spanska tragedi. Men huru har ej den dramatiska tekniken utvecklats under dessa år! Hos Kyd verka gräsligheterna kalla, onaturliga och löjliga. The Maid's Tragedy har ett lika ohyggligt händelseförlopp, men här följer man hela tiden med i andlös spänning, och först efteråt kommer man att reflektera över, att icke heller the Maid's Tragedy är verklig natur, utan snarare ett stort glansnummer för en driven tragédienne. Man tänker ofrivilligt på Sarah Bernhardt. Regi-konsten är dock överlägsen, och mitt bland gräsligheterna stöter man på partier av den skäraste lyrik. Amintor har förut varit trolovad med Aspatia, men brutit denna förbindelse för Evadnes skull. Men Aspatia är en av dessa veka kvinnogestalter, som äro så starka i sin kärlek och som intet fordra, utan blott äro beredda att offra. Hon älskar fortfarande Amintor, men med tärnorna följer hon rivalen in i bröllopsgemaket, och under de andras skabrösa skämt sjunger hon för dem en vemodsfull visa, som hör till det vackraste i denna tids lyrik:

Lay a garland on my hearse
  Of the dismal yew;
Maiden willow branches bear;
  Say I died true:
My love was false, but I was firm
  From my hour of birth.
Upon my buried body lie,
  Lightly, gentle earth!

En liknande kvinnogestalt som Evadne är hjältinnan i John Websters förnämsta skådespel Vittoria Corombona or the white devil. Om författaren vet man ej mycket. Efter allt att döma tillhörde Webster så till vida den äldre klassen av litteratörer, att han skrev direkt för bröd. Såsom författare började han väl redan 1601 och arbetade då tillsammans med andra, med Dekker, Chettle m. fl. Men hans förnämsta arbeten, till vilka han ensam var författare, Vittoria Corombona och the Duchess of Malfy, tillhöra en senare tid och en senare smakriktning. Det första stycket skrevs antagligen omkring 1612, således kort efter det att Beaumont och Fletcher infört den mera raffinerade stil, av vilken vi redan sett några prov. Dylika scener förekomma hos Webster flera, och handlingen i Vittoria Corombona verkar spännande såsom i en förbrytarroman. Men Websters styrka ligger nog på karaktärsteckningens område, och där är det kanske ingen, som kommer Shakspere så nära. I en punkt är han honom måhända överlägsen: i teckningen av de brottsliga karaktärerna. För dem hade Shakspere aldrig rätt haft sinne. Om man frånser ungdomsförsöken i Titus Andronicus och Richard III har han under den stora tragiska perioden egentligen blott tecknat två, Jago i Othello och Edmund i Lear. Den senare är en ren teaterfigur, och den förra är knappt verkligt levande. För dylika naturer tyckes Shakspere hava varit föga intresserad — måhända därför att de odelat onda naturerna väl mera höra hemma inom fantasiens än inom verklighetens värld. Webster däremot tyckes hava börjat med några bearbetningar av Marlowe's stycken, och måhända var det därifrån han fick sympati för det gigantiska i den brottsliga karaktären. Och detta kommer i varje fall fram i Vittoria Corombonas båda huvudpersoner, Vittoria, "den vita djävulen", och hennes bror Flaminio, som båda äro tecknade med en ovanlig kraft och liv. Vittoria är en bedårande skönhet, med en överlägsen intelligens,

på samma gång kall och lidelsefull, utan Cleopatras kurtisannycker, men viljestark och beräknande; hon kan bliva brutal, t. o. m. simpel, men hon dör stolt som en drottning, utan sentimentalitet och utan ånger. Brodern är av ett grövre virke, men också han av en viss storslagenhet i sin fullkomliga frihet från all moral, i varje fall ej onaturlig, utan en verklig levande typ från senrenässansens Italien, som helt visst hade att uppvisa många motsvarigheter. Över det hela vilar ock en färgton av italiensk renässans. Själva händelsen var även i sina huvuddrag lånad från verkligheten och hade timat blott några år förut.

Dramat slutar såsom hos Kyd — med ett allmänt blodbad. Om man så vill är Vittoria Corombona därför en "tyranntragedi", men den står dock över dessa äldre stycken genom inbillningskraftens intensitet, genom det psykologiska intresset och karaktärsteckningens realism. Hans andra stora drama, the Duchess of Malfy, har knappt dessa förtjänster. Här har han velat skriva en "martyrtragedi", men de lidanden, för vilka hjältinnan utsättas, äro så överdrivna, att de förefalla orimliga, och den ädla karaktären förstod han icke att teckna med samma sanning som den brottsliga.

Till denna grupp av författare höra ock två andra betydande skalder, John Ford och Philip Massinger. Ford stammade liksom Beaumont och Fletcher från en fin familj och var själv en ansedd jurist, vilken endast av smak skrev för teatern. Av hans stycken är det egentligen tre, som äro av intresse: först Perkin Warbek, ett bland de sista chronicleplays, som skrevos i England, men som mera är en tragedi än ett historiskt stycke. Ämnet — den falske tronpretendenten — har ju varit psykologiskt lockande för mången; även Schiller tänkte en tid på att behandla Perkin Warbeks historia i ett drama, till vilket han gjorde flera utkast. Men Ford lyckades knappt att få någon verklig enhet i denna gestalt, som *är* en bedragare, men som själv till hälften tror på sin föregivna börd. Hans andra stycke, the Broken Heart, är, då man först läser det, onekligen medryckande, och den sista akten är ett av den Beaumontska skolans glansnummer. Det är bal på slottet, där hjältinnan, prinsessan Calantha, dansar med prinsen av Argos. Så viskas det till henne, att konungen, hennes fader, är död, men hon synes blott likgiltigt höra på och fortsätter dansen.

Ett annat dödsbud kommer och så det tredje: att Ithocles, som hon älskar, är mördad. Men hon låter blott spela upp en friskare, mera sprittande melodi, och dansen färgar hennes kinder röda. Så slutar denna, dödsfallen bli nu kända, hon utropas till drottning och straffar mördaren, besinningsfullt, milt och vist — som det synes oberörd. Sedan förändras scenen till ett tempel, där Ithocles ligger på bår. Vid en stilla musik inträder Calantha, och nu löses gåtan. Inför den döde lägger hon ned sin krona och överlämnar den till prinsen av Argos. Sedan hon så ordnat allt för riket, vänder hon sig till den döde och sätter sin moders vigselring på hans hand: "Så äktar jag dig, och döden skall ej mera skilja oss åt. Jag har gäckat er med ett sällsamt väsen. När det ena budet efter det andra kom om död och död och död, så dansade jag. Men det träffade! Det finnes kvinnor, som med gråt och klagan svärja, att de skola dö av sorg, och likväl så leva de och gilja än till livets glädje. Det är den tysta smärtan, som skär sönder hjärterötterna. Låt mig därför dö med ett leende." Så kysser hon den döde och sjunker ned vid kistan — hennes hjärta har brustit.

När man läser denna scen, verkar den obestridligen gripande, och på scenen torde den säkerligen göra sig ännu bättre. Men det hela är dock teater, onaturligt och osant. Det är manéret, som kommit efter Shakspere's enkla, flärdlösa storhet.

Högst står Ford enligt min mening i 'Tis pity she a whore — ett visserligen ohyggligt stycke, men skrivet med verklig lidelse. Det är Romeo och Juliets saga som här varieras, några av figurerna, en munk och amman, äro i viss mån lånade därifrån. Men den kärlek, som här skildras, är icke längre den naturliga mellan en ung man och en ung kvinna, utan mellan bror och syster. Trots detta, trots lidelsens glöd ligger det likväl en slöja av egendomlig, skär erotik över denna brottsliga förbindelse. Båda äro såsom tvänne barn, vilka ej veta av, vad synd är. De falla nästan utan strid, och han erfar aldrig någon känsla av ånger. I sina egna ögon har han rätt i sin passion, och det är blott världens fördom, som kan fördöma den. Båda hava de liksom Romeo och Juliet en känsla av, att denna kärlek är dödsmärkt, men detta förfärar honom knappt, och

han går sitt öde till mötes med ett hopplöst lugn. Han har blivit inbjuden till en fest, och han vet, att man där skall mörda honom, men ej dess mindre lovar han att komma. Dessförinnan har han ett sista möte med sin syster:

Så kyss mig då! Om eftervärlden hör
En sägen om vår kärlek, som så hårt
Fördöms av samvetets och lagens bud,
Så skall den dock, om den vår saga känner,
Ej döma oss så strängt som andra dömas.
Giv mig din hand! Hur ljuvligt livet strömmar
I dessa fagra ådror! Huru strålar
Ej hälsan på din kind! En kyss igen!

Och så stöter han dolken i hennes bröst för att rädda henne från skymf, går så till festen, där han stolt bekänner sitt brott och faller för de mördare, som vänta honom.

I viss mån betecknar detta sorgespel höjdpunkten inom det eftershakspere'ska dramat. Det stapplande, otympliga, som ännu finnes i Shakspere's ungdomsstycken, är här försvunnet, och man märker en fast utbildad scenisk rutin och en överlägsen förmåga att begagna alla effekter. Men rutinen har fått överhand. Ungdomsfriskheten är borta, och vi hava en känsla av, att den engelska renässansens dramatiker nu sagt, vad de hava att säga, och att de hädanefter, om dramat fått leva längre, blott skulle hava upprepat sig själva.

Den sista i raden av dessa dramatiker, Philip Massinger, har redan en mindre bördig fantasi, och reflexionen har hos honom avgjort övervikten. Handlingen i hans dramer är ofta onaturlig och uppkonstruerad, mer än de andra förfaller han lätt till en tom retorik, och inflytandet från Spanien är hos honom starkare. Hans the Renegado erinrar nästan i kristet bigotteri om Calderon, och i the Virgin Martyr tog han t. o. m. upp det gamla helgondramat, som sedan reformationen ej förekommit på engelsk scen. Även den spanska uppfattningen av konungamaktens helgd kommer stundom fram i hans drama, och här märka vi, att vi stå det stora inbördeskriget nära. Ett av hans stycken är särskilt märkvärdigt: the Roman Actor, ty detta stycke är det

första försöket att göra skådespelarkonsten själv till föremål för dramat. Och detta är nästan symboliskt. Man börjar vända sig från det stora kraftiga livet för att skildra konsten själv. Men detta är ett dekadanstecken. Under de verkligt stora perioderna i mänsklighetens historia hava aldrig livet och konsten varit likvärdiga faktorer.

Massinger och Ford voro också de sista betydande dramatikerna. Massinger dog 1638, och samma år slutade Ford upp att skriva för scenen och flyttade till landet, där han kort därefter avled. Beaumont hade dött redan 1616, Fletcher 1625, Middleton 1627 och Ben Jonson 1637; Websters dödsår är okänt, men var väl tidigare, ty han hade börjat redan 1601. Alla de stora voro således döda före 1640, och av det nya släktet, Shirley m. fl. var ingen någon verkligt betydande skald. Det var således knappast några yttre anledningar, som medförde det engelska renässansdramats död — dess år voro räknade och dess livskraft förbrukad. Men i frid fick det icke sluta sina dagar.

Puritanerna hade alltid ursinnigt hatat teatern, och båda voro naturliga fiender. Dramat var ett uttryck för renässansens frigjorda livsuppfattning, och det var förklarligt, att det skulle stöta den trånga puritanska världsåskådningen tillbaka, religiöst och moraliskt bornerad som denna var. Därtill kom, att dramat mer och mer blivit ett språkrör för kavaljerspartiets rojalism. De puritanska pamfletterna emot teatern blevo därför allt talrikare, och dessa kulminerade till sist i Prynne's bekanta Histriomastix (1632), där författaren börjar med att bevisa, att skådespelen leda sitt ursprung från djävulen. De äro hedniska genom de eder, som där förekomma, de missbruka Guds namn, de framställa laster och uselheter, och särskilt upprörd kände sig Prynne däröver, "att Shakspere's skådespel tryckts på fint kronpapper, bättre än de flesta biblar". Prynne blev emellertid hårt straffad, naturligtvis icke för sitt angrepp på dramat, utan för ett i boken förekommande beslöjat klander av drottningen. Hans bok brändes, han fick böta 5,000 pund, ställdes vid skampålen och fick bägge öronen avskurna. Detta skedde 1634. Men endast fem år därefter utbröt det stora upproret, och en bland de segrande puritanernas första åtgärder var att stänga teatrarna. 1642 var det därför även i yttre måtto slut med det engelska renässansdramat, skådespelare

och författare flydde till den kungliga armén och emigrerade, när denna blivit slagen. Alla försök att trotsa förbudet beivrades med stränghet, och först med restaurationen uppstod dramat på nytt — men då med en väsentligen annan karaktär.

M I L T O N

FÖRBEREDELSERNA FÖR MILTONS DIKT

Den engelska renässansens sista representant var dock icke Ford eller Massinger, utan Milton, och hos honom förena sig alla de olika riktningarna under den föregående tiden. Han är den sista Spenserianen, den störste epikern och den störste dramatikern inom denna riktning, och han är tillika det stoltaste uttrycket för den engelska puritanismen. Slutligen är det han, som bildar föreningslänken mellan renässansen och upplysningstidevarvets romantik, ty det var sedermera företrädesvis till hans diktning, som oppositionen mot den franska klassicismen anknöt sig. Innan vi komma fram till honom, är det dock nödvändigt att taga en hastig översikt av den engelska icke-dramatiska litteraturen mellan Spensers död 1599 och Miltons framträdande 1645, då hans Minor Poems utgåvos.

Den nationellt engelska renässanslyriken hade under denna tid en blomstringsperiod. Några verkligt stora skalder möta oss här visserligen icke, men många fina, älskvärda och framför allt äkta engelska. Högst bland dem står kanske Robert Herrick, icke någon djup natur, men en glad, lättsinnig poet med ett öppet öga för färg och rytm, för allt det vackra i naturen och i människovärlden. Hans diktsamling, Hesperides, utkom först 1648, och på några av dikterna kastar också inbördeskriget sin skugga, men dikternas karaktär framgår bäst av det "argument", som han lät föregå samlingen och som i Per Hallströms översättning lyder:

Om blommor, bäckar, lundar, bon med dun i,
April och maj jag sjunger och om juni,
Midsommarängen, dansen, bärgningsvakan,
Om brud och brudgum och om bröllopskakan,
Om ungdom, kärlek, allt vad ljuvt jag vet
Och sjunger så en del fåfänglighet.

Om dagg och regn jag sjunger ock så smått,
Om balsam, olja, kryddor, ambragrått.
Om tidens skiftning sjunger jag i flit,
Hur rosen blommar röd och liljan vit,
Om snår och skymning, som sig sänker snabb,
Om älvakung och hov kring drottning Mab,
Om helvet och beständigt, trots min brist,
Om himlen, som jag hoppas nå till sist.

Men Queen Mab tyckte ej om de puritanska predikningarna, och i en liten vacker dikt, The Fairies' Farewell, har en annan av denna tids lyriker, biskop Corbet, skildrat, huru älvorna flydde den nya, allvarstyngda tiden:

By which we note the fairies
  Were of the old profession;
Their songs were Ave-Maries,
  Their dances were procession.
But now, alas. They all are dead
  Or gone beyond the seas,
Or further for Religion fled
  Or else they take their ease.

Trots sitt biskopskall var Francis Corbet en levnadslustig herre i den gamla renässansstilen, en ivrig rojalist och en god dryckesbroder. En anekdot, som berättas om honom, är också ganska karaktäristisk för denna tids lynne och seder. Corbet och hans kaplan och vän Lushington vandrade ibland ned i den välförsedda vinkällaren, Corbet iklädd "hood and gown". Men när de kommit dit, kastade Corbet först av sig "the hood" — "där ligger doktorn", och så "the gown" — "där ligger biskopen". Och så började det: "Skål på dig, Lushington" och "skål på dig, Corbet".

Sådant var kavaljerspartiet, som i sin förbittring över rundhuvudenas gudsnådliga fasoner gärna slog över icke så litet i den motsatta riktningen. Hos Corbet, Thomas Carew och andra märker man dock endast livsglädjen, och det var först senare, under revolutionen och restaurationen, som denna utvecklades till en frånstötande, brutal råhet.

Dessa nationellt engelska renässansskalder hade dock knappast något utpräglat litterärt program. Detta torde däremot kunna sägas om Spensers efterföljare, och dessa sökte såväl inom pastoralen och epiken som dramat genomföra skolans program. Bäst lyckades de inom pastoralen, och

här kommer ett äkta engelskt drag fram: det utvecklade natursinnet, som vi förut iakttagit redan inom den angelsaksiska diktningen och hos Chaucer. Vi märka det nu än starkare hos William Browne. Hans Brittania's Pastorals äro väl berättelser om herdar, men huvudvikten ligger avgjort på beskrivningen av landskapet, och Browne är därför en föregångare till Pope och Thompson, den "beskrivande diktens" skapare, men även till Milton. Talrikare voro de episka försöken, och de, som här vidare fullföljde den religiöst-allegoriska epik, som Spenser inlett, voro tvänne bröder Fletcher, Giles och Phineas, kusiner till dramatikern. Giles Fletcher skrev ett dylikt epos, Christ's Victory i fyra cantos. I den första av dessa uppträder Barmhärtigheten i tvist med Rättvisan inför Guds tron, och sången slutar därmed, att Kristus utsändes i världen. Den andra skildrar frestelsen i öknen, den tredje passionen och den fjärde uppståndelsen. Hans broder Phineas är mest bekant för sin stora dikt the Purple Island, där han i form av allegorier behandlar människans anatomi. Början, där han ännu blott sysselsätter sig med fysiologien, är tämligen släpande, men i den sjätte canton, där han övergår till psykologien, sväller dikten ut till en stor strid mellan människans egenskaper, mellan dygder och laster i den Spenserska diktens stil. Det var dylika försök, som lågo bakom Paradise lost.

Men man skrev även, om än sparsamt, antikiserande läsedramer i Trissinos stil. Phineas Fletcher författade ett dylikt, Sicelides, Lord Stirling icke mindre än fyra, och vid universiteten uppförde man fortfarande de latinska humanistdramerna — Milton's Samson Agonistes var således ej utan förberedelser. Men även den Spenserska lyriken fortlevde. Skotten William Drummond är, jämte Milton, den engelska renässansens siste sonettskald, och i hans Flowers of Sion går den Spenserska religiösa lyriken igen.

Felet hos Spenser och hans meningsfränder var måhända deras alltför starka intresse för de estetiska teorierna. Den konstnärliga reflexionen tog därför hos dem ofta överhand över fantasien, allegorierna blevo allt djupsinnigare och djupsinnigare, men därmed förlorade de i omedelbarhet och enkelhet, blevo pedantiska och obegripliga. Den Spenserska skolan mynnade därför — utom hos Milton — ut i en

barock, som är alldeles samtidig med den italienska och delvis även står i beroende av denna. Direkt påverkad av Marini kan den väl ej sägas vara, ty de första engelska barockskalderna äro äldre än denne, men Marini är blott den mest bekante representanten för en stilförskämning, som börjat redan före hans framträdande.

Den äldsta gruppen inom denna engelska barock var de s. k. filosofiska poeterna, vilkas huvudman var Sir John Davies. Det kännetecknande för honom ligger företrädesvis däri, att han överdriver den Spenserska stilen och särskilt jäktar efter ovanliga analogier. Den mest bekanta dikten inom skolan var Cooper's Hill av Sir John Denham. Den skulle egentligen vara en beskrivande dikt och från en höjd vid Windsor skildra Thames-landskapet, men detta bildar blott anknytningspunkter för författarens reflexioner.

Den fullt genomförda barocken möta vi först hos de s. k. metafysiska poeterna — ett namn, som är ganska oegentligt, enär det utmärkande för de hithörande poeterna just är deras böjelse för fysiska, ej metafysiska, analogier. Dessa kunde stundom vara ganska osmakliga såsom i Donne's the Flea. Dikten är skriven till skaldens älskarinna, som han vill förmå till giftermål. Skälet hämtas därifrån, att det lilla djur, som givit poemet dess titel, hoppat från den ena till den andra, sugit blod ur bägge och på så sätt redan förenat dem. Smaken för dylika analogier hade John Donne antagligen förvärvat sig i södern. Han tillhörde en katolsk familj och hade rest i Spanien och Italien, där han förmodligen gjort bekantskap med gongorismen och den italienska barocken. Hans dikter med deras överdrivna troper och deras ljudvitsar erinra i varje fall om de samtida spansk-italienska, och hos honom, samt kanske ännu mer hos Richard Crashaw, kommer den rena jesuitstilen fram med dess hysteri, dess sentimentalitet och sensualism. Crashaw övergick också till katolicismen samt översatte Marinis Bethlehemitiska Barnamord.

Men även puritanismen höjde sig under denna tid till en litterär nivå. De första puritanska skalderna voro ännu tämligen oskolade folkförfattare, såsom Georg Wither, snarast en publicistnatur med en ovanlig lätthet att skriva och en stor talang att vinna publikens öra — en av hans pamfletter såldes på några månader i 30,000 exemplar, en för denna

tid oerhörd siffra. Den tidens högste litteräre smakdomare, Ben Jonson, satte honom dock ej vidare högt och förnekade, att han överhuvud var skald. Men Wither var lika belåten för det, och hans Songs of Moses hade trots den estetiska kritiken lika stor åtgång. Vid inbördeskrigets utbrott blev han generalmajor hos Cromwell och fick således tillfälle att kämpa både med lyra och svärd. Men med Francis Quarles fick puritanismen en verkligt litterär skald, som visserligen vid inbördeskrigets utbrott av politiska skäl sällade sig till det kungliga partiet, men vilken såsom teolog och poet var puritan. Han började 1628 med en parafras av Jonaboken och fortsatte sedan med Ester, Job, Sion's Sonnets o. s. v. Hans läromästare var Phineas Fletcher, och spenserianism och puritanism gå här således hop. Men först med Milton skulle dessa strömningar förenas i en fullt konstnärlig enhet.

JOHN MILTON

John Milton, med vilken den engelska renässansen sjunker i sin grav, är otvivelaktigt en bland Englands och hela världens mest imponerande gestalter, en skald, som kanske mer än någon annan erinrar om Dante. Liksom denne stod han på höjden av sin tids vetande, var politiskt och religiöst en partiman, stolt och oböjlig i sin övertygelse, men också med den rika känsla, som trots all hårdhet, dock tillhör varje äkta skald.

För så vitt man känner var Miltons uppväxtålder en tid av lycka. Han tillhörde den burgna medelklassen, och hans far, som till yrket var jurist, var i varje fall i stånd att giva honom den bästa möjliga uppfostran. Hemmet tyckes hava varit strängt moraliskt och religiöst, och den äldre Milton hade av sin far gjorts arvlös, därför att han av övertygelse övergått från den romerska kyrkan till protestantismen. Men någon puritansk stränghet tyckes ej hava varit rådande i hans hus.

John Milton föddes 1608, och efter förberedande skolstudier övergick han 1625 till Cambridge's universitet, där han sju år senare blev master of arts. Den grundliga humanistiska och teologiska bildning, han under dessa år förvärvat sig, fördjupade han ytterligare, i det att han, utan

någon plats, under fem års tid fortsatte sina studier i faderns hem. För att fullända sin bildning anträdde han slutligen 1638 en resa till Italien, till Florens, Rom och Neapel, och meningen var, att han skulle fortsätta till Grekland. Men så utbröt det stora inbördeskriget, och Milton ansåg sig skyldig att återvända till sitt land. 1639 på hösten var han tillbaka. Han var nu en trettioett års man, och hans ungdomsperiod var därmed avslutad. Den hade varit en tid av trägna studier, genom vilka Milton blivit det puritanska partiets troligen lärdaste man, och nu ställde han sin penna till det kämpande partiets tjänst. Diktkonsten, som han odlat under studietiden, övergav han för politiken, och i stället författade han en mängd stridsskrifter, både på latin och engelska, till försvar för den engelska revolutionen, bl. a. den viktiga statsskrift Defensio pro populo anglicano 1651, genom vilken Karl I:s avrättning försvarades inför Europa. Då denna utgavs, var Milton sedan 1649 den engelska republikens statssekreterare för utrikes ärenden. Men 1652, året efter det att hans Defensio utgavs, drabbades han av en svår olycka — han blev blind. Och den bästa föreställningen om hans oerhörda viljekraft får man, då man erinrar sig, att han det oaktat fortfor med sitt ansträngande arbete i utrikesdepartementet och att han, då han vid restaurationen nödgades draga sig från politiken, författade alla sina stora dikter. Huru han själv uppfattade denna olycka, framgår bäst av en sonett, som han då skrev och vars ädla, manliga klang kanske aldrig överträffats. Mitt ljus har slocknat — så börjar den — innan dagen blivit halv, och kan då Gud, när han förmenat mig ljuset, av mig fordra ett helt dagsverke? Men så hör han en röst, som säger:

God doth not need
Either man's work or his own gifts. Who best
Bear his mild yoke, they serve him best. His state
Is kingly: Thousands at his bidding speed,
And post oer land and ocean without rest;
They also serve who only stand and wait.

Men han hade drabbats också av andra sorger. 1643 hade han gift sig med den sjuttonåriga Mary Powell, dotter till en grannfamilj, och detta äktenskap blev ganska olyckligt. Redan månaden efter giftermålet reste den unga frun

tillbaka till sitt fädernehem och vägrade att återvända till sin make. Om orsaken till misshälligheten känner man intet med visshet, och man behöver ej odelat lägga skulden på endera. Ty förutsättningarna för ett lyckligt äktenskap voro ytterst ringa. Powells tillhörde kavaljerspartiet, Milton var ivrig puritan, och redan detta var under inbördeskrigets tid med dess vilda partihat tillräckligt att omöjliggöra en förbindelse mellan de båda familjerna. Världsåskådningen i de båda lägren var också olika, kavaljerens glad och lättsinnig med en chevaleresk hyllning åt damerna, puritanens gammaltestamentligt dyster med en uppfattning av kvinnan, som var nästan sårande brutal. Hon tillhörde mannens "bohag", skulle föda hans barn och sköta hans hus, men framför allt vara sin herre underdånig. Mera ideelt, men i samma riktning uttrycker Milton i Paradise lost förhållandet mellan man och hustru, då han skildrar det första paret:

He for God only, she for God in him.

och till Adam säger Eva: God is thy law, thou mine; to know no more is woman's happiest knowledge. Att en sjuttonårig flicka från ett muntert kavaljershem ej ville foga sig häri, kan man förstå, utan att man därför behöver beskylla henne för någon särskild ytlighet eller något lättsinne. I enlighet med sin puritanska övertygelse krävde nu Milton hustrun tillbaka från familjen Powell, och då de vägrade, fördes han med en konsekvens, som erinrar om Luthers, in på en ny uppfattning av äktenskapet. Enligt den gällande kanoniska lagen tilläts äktenskapsskillnad endast i händelse av otrohet och dylika skäl. Men i några till parlamentet riktade ströskrifter ivrade nu Milton för en ändrad lagstiftning, enligt vilken äktenskapsskillnad borde medgivas på grund av kontrahenternas önskan. Äktenskapet brytes, utvecklar han här, mindre, om det upplöses efter bådas mogna övervägande och beslut, än om det fortsättes under beständiga slitningar. Det består icke i det yttre bandet, och den, som handlar så, att frid och kärlek vinnes, han ohelgar minst sitt äktenskap. Emellertid fick denna tvist en oväntad upplösning, som också är karaktäristisk för Milton. 1645 hade det kungliga partiet i grund blivit slaget vid Naseby, och nu infann sig Mary Powell hos sin make, knäföll och bad om tillgift. Och hon fick förlåtelse, flyttade tillbaka till

mannen och födde honom tre döttrar. Men om äktenskapet nu blivit lyckligare, vet man icke, och i varje fall dog den stackars Mary Powell 1652 vid ännu ej fyllda tjugusju års ålder. Fyra år därefter gifte Milton om sig, och detta äktenskap, som blott varade femton månader, tyckes verkligen hava varit lyckligt, ty vid sin andra hustrus död skrev Milton en sonett till denna kvinna, som den blinde aldrig hade fått *se*, men som nu i drömmen uppenbarade sig för honom såsom en ny Alkestis, klädd i vit dräkt, ren som hennes eget sinne:

Her face was veiled; yet to my fancied sight
Love, sweetness, goodness, in her person shined
So clear as in no face with more delight.
But oh! as to embrace me she inclined,
I waked, she fled, and day brought back my night.

Vid restaurationen måste Milton under den första tiden hålla sig dold. Emellertid slapp han jämförelsevis lindrigt undan, hans förgripliga böcker blevo visserligen brända av bödeln, en kort tid satt han också häktad, och han gjorde åtskilliga ekonomiska förluster. Men ruinerad blev han icke, och den politiska overksamhet, till vilken han dömdes, blev för litteraturen en oerhörd vinning, ty det var nu, som han skrev de stora dikter, vilka fört hans namn till eftervärlden. De sista av dessa trycktes 1671, och tre år senare slutade Milton sina dagar 1674.

Såsom av denna korta biografi framgår, sönderfaller Miltons liv i tre bestämt skilda perioder. Den första, då han skrev sina ungdomsdikter, sträcker sig till den italienska resans slut 1639, och dessa dikter utgav han 1645 under titeln Minor Poems. Under den andra perioden, 1640—1660, skriver han inga dikter med undantag för några sonetter, utan blott politiska och religiösa avhandlingar på latin och engelska. Men under den tredje perioden, 1660—1674, blommar den Miltonska dikten upp på nytt, och nu författar han Paradise lost, Paradise Regained och Samson Agonistes.

I Minor Poems framträder Milton företrädesvis såsom en renässansskald av Spensers skola. Han var en lärd humanist, som behandlade det latinska språket både på vers och prosa med kanske större lätthet och elegans än de flesta av hans samtida, men liksom Spenser var han det oaktat fylld av

en svärmisk kärlek till modersmålet, och en av hans första dikter, som han skrev vid blott nitton års ålder, är en hymn till detta modersmål. Liksom Spenser stod han också i ett starkt beroende av italienarna och har på italienska författat flera sonetter. Och slutligen finnes hos honom samma religiösa patos som hos Spenser, ett patos, som dock ännu icke har denna uteslutande puritanska karaktär som under den tredje perioden. Av Shakspere var han vid denna tid en varm beundrare, och ehuru han icke skrev några dramer för folkteatern, författade han dock tvänne maskspel, vilka uppfördes på ett par högadliga slott. Även däri fortsatte han slutligen den Spenserska traditionen, att han var den engelska renässansens sista sonettskald. Men under hans hand blev denna diktform något nytt och annat, icke längre en lek med ord, broderier på den gamla kärleksfilosofiens väv, utan ett uttryck för Miltons egen manliga, dystert färgade världsåskådning, och stroferna få hos honom något av samma stålklang som Dantes terziner.

De viktigaste dikterna i Minor Poems äro Lycidas, Allegro och Penseroso samt de båda maskspelen Arcades och Comus. Lycidas är en hyllning till en avliden ungdomsvän, Edward King, och hållen i Vergilius' pastorala stil — ett arv från den Spenserska skolan. Vida mera betydande äro de båda parallelldikterna L'Allegro och Il Penseroso. Att de skulle beteckna någon brytning i Miltons själsliv, övergången från en mera ljus världsåskådning till mannaårens mera allvarstyngda, är föga sannolikt. Båda dikterna skrevos tydligen alldeles samtidigt och motsvara varandra i alla detaljer. Uppslaget till dem hade Milton antagligen fått från ett då populärt arbete, Burton's Anatomy of Melancholy, och syftet var att skildra de olika temperamenten. Såsom studier i detta avseende äro de högst märkliga, ty de äro de första, där just det subjektiva i naturuppfattningen framhålles. Den förra dikten avsåg att teckna tillvaron, sådan den tedde sig för — vad vi skulle säga — sangvinikern (l'allegro), under det att den senare dikten skildrar tillvaron, sedd med melankolikerns ögon. Naturen får här för första gången själv så att säga ett temperament, blir verkligt levande och besjälad, och det var också från dessa båda dikter, som 1700-talets romantiska naturpoesi utgick, Gray's Elegy written in a country churchyard m. fl., men även den rent beskrivande dikten,

Thomson's Seasons, står i beroende av detta genialiska uppslag. Över dessa dikter ligger det ock en fläkt av verklig hellenisk nyantik. Vi behöva blott lyssna till de första raderna av l'Allegro:

Hence, loathed Melancholy,
Of Cerberus and blackest Midnight born,
In Stygian cave forlorn
'Mongst horrid shapes and shrieks and sights unholy!
Find out some uncouth cell,
Where broading Darkness spreeds his jealous wings,
And the night-raven sings;
There, under ebon shades and low-browed rocks,
As ragged as thy locks,
In dark Cimmerian desert ever dwell.

Milton skulle knappt hava skrivit dessa rader, så framt han ej haft Pindaros' Oden i sitt öra. Hans fantasi är tydligen mättad med den helleniska diktkonstens bilder, och Spenser's och Sidney's teori om en modern dikt i noga anslutning till antiken får egentligen först hos Milton sin fulla tillämpning. De äldre hade aldrig kommit längre än till romarne Horatius och Catullus, Ben Jonson hade väl trängt djupare in i antiken, men det rent grekiska kommer först fram hos Milton.

Hans båda maskspel skrevos egendomligt nog just som striden om Histriomastix pågick som häftigast, Comus 1634, Arcades något före. Det äldre stycket är blott ett utkast, bestående av några få dikter, och Comus är avgjort det mera betydande. Det uppfördes vid en fest, som Lord Bridgewater gav på sitt slott Ludlow, vid floden Severn, och musiken skrevs av den då mest berömde engelske kompositören Henry Lawes. Dylika masker voro ju ytterst vanliga och förekommo vid snart sagt alla större hovfester; Ben Jonson hade skrivit massor av dylika. Men Miltons Comus skiljer sig på ett anmärkningsvärt sätt från de flesta andra. Dessa hade i regel mynnat ut i ett tämligen servilt smicker, under det att Miltons är ett uttryck för författarens egen upphöjda moral, fint, poetiskt och på samma gång folkligt. Uppslaget hade han fått från Peele's Old Wives' Tale, och det hela är blott en dramatiserad barnsaga; huvudrollerna utfördes ock av husets barn, två gossar och en flicka på femton år. Scenen föreställde en skog, och i denna uppenbarade sig skyddsängeln:

Before the starry threshold of love's court
My mansion is, where these immortal shapes
Of high aerial spirits live insphered
In regions mild of calm and serene air,
Above the smoke and stir of this dim spot,
Which men call earth.

Av Jupiter hade han utskickats att skydda dem, som råkat ut för det väsen, som hemsökte skogen. Där härskade nämligen Comus, omåttlighetens gud, son till Bacchus och Circe.

Efter skyddsängelns tal kommer Comus med sitt stojande följe; och nu börjar en bacchisk dans. Men så tycker sig Comus höra några lätta steg i skogen, och alla draga sig då tillbaka ibland buskarna. Nu kommer i stället "the lady", den unga flicka, som är hjältinnan i stycket. I skogen har hon råkat vilse och tappat bort sina bägge bröder, men så hade hon hört det glada sorlet och begivit sig till det ställe, varifrån detta ljöd. Därpå uppträder Comus i skepnad av en herde och lovar att föra henne till bröderna. Men omedelbart efter det att hon följt honom ut, komma de bägge bröderna, sökande systern, och för dem uppenbarar sig skyddsängeln såsom deras gamla herde Thyrsis, vilken för dem omtalar systerns fara. Sedan de beslutat att ila till hennes räddning, förändras scenen till ett ståtligt palats, där Comus inträder med sitt följe och sin fånge. Han bjuder henne att dricka ur sin bägare, men hon vägrar, och här kommer det egentliga motivet fram. Det är lustans och njutningarnas bägare han räcker henne, och det är dess safter han prisar, under det att den oskyldiga unga jungfrun hävdar den sedliga renheten i verser, fyllda av Miltons högstämda idealism. Då Comus vill tvinga henne, störta de bägge bröderna in, krossa bägaren och driva med svärden i hand ut Comus och hans följe. Men systern är ännu förtrollad och fjättrad i en stol, ur vilken hon icke kan komma loss, förrän Severn-flodens fé, omgiven av sina vattennymfer, kommer till deras hjälp och befriar henne, och så slutar stycket därmed, att scenen ytterligare förändras till Ludlow Castle, där skyddsängeln återför de tre barnen till föräldrarna.

Till en vackrare diktion än i detta sagospel nådde Milton knappt sedan. Språket är smältande som musik, och den lätta och luftiga fantasien erinrar om Shakspere's. Efter

dessa ungdomsdikter följde emellertid den italienska resan, och efter hemkomsten vidtog det stora avbrottet i Miltons poetiska alstring. Men för hans utveckling, även såsom skald, voro dessa politiskt upprörda år ej utan betydelse. Han hade börjat såsom Spenserian, och detta förblev han, djupast sett, alltid, men han fylldes nu allt mer och mer av det strängare religiösa allvar, som präglar hans senare dikter. Och då han åter, efter restaurationen, framträdde, var det såsom puritanismens store skald. Hans främsta verk, Paradise lost utkom 1667.[1] Några förebilder hade han knappast och behövde det ej heller, ty ämnet var ju välbekant och hade före honom behandlats av otaliga författare. Milton hade länge, åtminstone sedan återkomsten från Italien 1639, varit betänkt på att skriva en stor dikt "till Guds ära och mina landsmäns uppbyggelse", ej på latin, utan på fosterlandets eget språk. Om denna dikt skulle bliva ett epos eller ett drama, säger han ej i denna anteckning, men tydligen reflekterade han på båda möjligheterna. Så planerade han ett epos ur den brittiska sagohistorien om kung Artus och dennes riddare av det runda bordet — således samma tanke, som hägrat för Spenser. Och anteckningar om tillämnade dramer i klassisk stil finnas ock, bland dem ett om det förlorade paradiset. Dessa anteckningar äro från 1641, men just då kastade han sig in i politiken, och först under restaurationen kunde han tänka på att fullfölja sin ungdoms planer. Färdig var hans stora dikt troligen redan 1663 eller 1665. Att han dikterat den för sina döttrar, är endast en legend, ty då han började att författa den, voro de ännu blott barn, och den äldsta av dem kunde för övrigt ej skriva. Det hela är dramatiskt nog ändå. Paradise lost är icke blott ett stort diktverk, utan ock ett lärt arbete, och detta är skrivet av en blind man, som måste hava alla dessa fakta i minnet utan att hans fantasi kunde stödjas av några skriftliga anteckningar. Redan detta gränsar ju till det underbara och kommer Milton att framträda nästan såsom en ny Homeros.

För att förstå dikten är det nödvändigt att känna den världsbild, som ligger bakom den poetiska konceptionen, ty

[1] För kuriositetens skull kan nämnas, att Milton för den första upplagan, som bestod av 1300 exemplar, erhöll fem pund. För de följande betalades tretton pund.

ehuru skriven mer än hundra år efter Kopernicus' stora upptäckt, står Paradise lost ännu kvar på medeltidens astronomiska ståndpunkt. Detta berodde icke därpå, att Milton var obekant med senrenässansens epokgörande upptäckter. Under sin italienska resa hade han sammanträffat med Galilei, men vare sig att han fann det gamla systemet poetiskt mera användbart eller, vilket är troligare, hans allt starkare och starkare puritanism stöttes tillbaka av det obibliska i de nya teorierna, så märker man i hans dikt inga spår av den nya världsbilden, ehuru han å den andra sidan ej såsom du Bartas, direkt polemiserar mot kätterierna. I den åttonde boken frågar Adam ärkeängeln Raphael om dessa ting, men får ett svävande svar:

Att du mig spörjer, att du forska vill
Jag tadlar ej, ty himlen är liksom
Guds bok framför dig lagd, att läsa där
Hans underfulla verk, och lära hans
Årstider, timmar, dagar, månar, år.
För denna kunskap är av föga vikt,
Om himmel eller jord sig rör; Och allt
Vad övrigt är Han, som all världen byggt
För ängel och för mänska visligt dolt,
Att ej hans hemlighet må dragas ned
Till granskning utav dem, som borde förr
Beundra.

Enligt det s. k. ptolemaiska system, som i Paradise lost tillämpas, var jorden universums fasta centralpunkt, och kring henne rörde sig tio "sfärer" i olika hastighet, varje sfär med en planet i följande ordning från jorden räknat: Månen, Mercurius, Venus, Solen, Mars, Jupiter, Saturnus (den sista då ännu kända planeten). Bakom den sjunde stären, Saturnus', välvde sig fixstjärnhimmeln, bakom denna kristallhimmeln, och bakom denna Primum Mobile, som likt ett massivt skal omslöt hela universum. "Världen" var således visserligen oerhört stor, men icke oändlig, utan innesluten i detta skal, och först utanför Cosmos eller den skapade världen låg den metafysiska, empyréen eller himlen, där Gud och hans änglar dvaldes. Cosmos hade emellertid icke alltid funnits, utan en gång skapats ur kaos.

I alla dessa punkter stämde Milton överens med Dante och medeltiden, ehuru han aldrig direkt synes hava fäst sig vid de ptolemaiska sfärerna. Men även för honom var jorden

den fixa, orörliga medelpunkten i Cosmos, och människan var skapelsens krona, för vilken planeterna och stjärnorna satts att lysa på himlavalvet. Men i två mycket viktiga punkter skiljer han sig från Dante. Enligt Dante hade änglarna skapats samtidigt med människan, enligt Milton funnos de till av evighet kring Guds tron; enligt Dante befann sig helvetet inne i jorden, under det att dess plats i Miltons geografi låg utanför icke blott jorden, utan även utanför Cosmos.

Den process, genom vilken såväl helvetet som Cosmos uppstått, var följande. Den äldsta bilden av tillvaron var, enligt Milton, en sfär med en oändlig radie, och denna sfär var delad i tvänne hemisfärer, av vilka den övre var himlen eller empyréen, den undre kaos. Himlen, en ändlös värld av ljus, hade liksom jorden sina berg och dalar och var befolkad av änglar i olika grupper och av olika rangordning — i åtskilliga punkter en förebild för Swedenborgs himmelska Jerusalem. Högst stodo ärkeänglarna Michael, Gabriel och Raphael samt den fjärde, vars namn sedan blev Satan. Under himlen sträckte sig det likaledes ändlösa kaos, mörkrets, anarkiens och livlöshetens värld, där alla elementen blandats om varandra.

Men en dag sammankallade Gud alla sina änglar och förkunnade för dem, att han i dag fött sin ende son. Detta beslut, som väckte ändlöst jubel hos de flesta, framkallade hos andra en måttlös förbittring och avund, ett inbördeskrig uppstod i himlen, och i spetsen för rebellerna stod Satan. På den tredje dagen grep Messias själv in i kampen, drog på sin stridsvagn genom himlen, och nu ledo rebellerna ett förkrossande nederlag. Messias störtade dem ut ur himlen och drev dem ned i kaos. Under nio dygn föllo de, bländade och förvirrade, genom denna nattens värld, tills dess att de slutligen nådde dess botten. Men där inneslötos de i en ny värld, helvetet, som skapats enkom för dem och som genom ett massivt skal skildes från kaos. Tillvaron hade således fått det utseende omstående teckning utvisar (se nästa sida till vänster).

Men strax därefter tillkom ännu en fjärde värld. Efter de upproriska änglarnas fall sammankallar den Högste åter himlens härskaror och förkunnar för dem, att han tänkt skapa nya väsen, vilka i härlighet skulle vara endast änglarna

underlägsna. För att sätta detta beslut i verket drar Sonen ut ur himlen och begiver sig ned i kaos, där han skapar Cosmos med dess medelpunkt jorden. Under fem dagar pågår denna skapelse, men på den sjätte fullbordas den, därigenom att människan insättes såsom den nya världens härskare. Därigenom hade tillvaron åter fått ett annat utseende. (Ovanstående teckning, högra fig.)

Det klot, som här likt en pärla hänger ned i kaos, är icke jorden utan Cosmos, och detta Cosmos är mot kaos omgivet av ett hårt, ogenomträngligt skal, Primum Mobile, i vilket blott en enda öppning finnes — på den punkt, där Cosmos hänger samman med himlen. Klotets övre del beströlas av ljuset från ovan, men dess undre åt kaos och helvetet vettande hemisfär är mörk.

Under nio dygn hade de fallna änglarna legat fullkomligt bedövade av sitt fall. Men därefter samla de sig till överläggning, och det är med denna Milton inleder sin dikt. Belial och Mammon förorda, att de skola söka att finna sig tillrätta i den nya värld, dit de förvisats, Molock vill fortsätta kriget mot himlen, men Belzebub framkastar en annan plan, som segrar. Det hade i himlen talats om att skapa en ny värld. Nu borde man undersöka, *om* denna nya värld verkligen blivit till, och i så fall förstöra den och göra den lika med helvetet. Satan beslutar att själv förvissa sig om, huruvida den kosmiska världen redan existerar. Synden och Döden, som vakta porten mellan kaos och helvetet, släppa honom genom denna, och så spänner han ut sin flykt

genom kaos' ändlösa, nattliga rymder och stannar först inför tvänne övernaturliga väsen, Kaos och Natten, som härska i denna värld. De underrätta honom om den underbara värld, som kommit till efter hans fall, och åter lyfter han sina vingar till flykt genom kaos. Så skönjer han på avstånd ett ljus, en stjärna, som i en gyllne ked hänger ned i kaos: den nyskapade världen, Cosmos, och till sist stannar han på världsskalets yttersida och börjar att vandra fram på detta — en fantasi, som är både grotesk och grandios. Slutligen stannar han vid den punkt, där Cosmos hänger samman med empyréen, och på den Jakobsstege, som förenar båda dessa världar, klättrar han från kaos och skalets yttersida in i Cosmos, men bländas först av dess skönhet. Så börjar han åter sin flykt, ilar förbi stjärnor och planeter och stannar först på Solen, där han möter ärkeängeln Uriel, som satts att vakta denna himlakropp. Satan utger sig för en av de mindre änglarna, som från himlen flugit in i världen att skåda dess skönhet och frågar Uriel efter människan. Sedan ärkeängeln, som ej misstänkt hans svek, visat honom jorden, där denna svävade i universum, fortsätter Satan ånyo sin färd och stannar på berget Niphates vid Edens gräns. Därifrån smyger han sig in i paradiset, och här kommer diktens glansparti, den underbara skildringen av det första människoparet och av den lyckofyllda natur, som omgav dem. Det var särskilt härifrån, som 1700-talets diktning mottog så många nya impulser, ty denna klassiskt rena poesi med dess upphöjda, kyska allvar var dock något annat än upplysningstidevarvets lärodikter och dess lystna kärlekskväden. Med hymner hälsa Adam och Eva morgonen och natten, himlakörer kväda deras bröllopssång, då de sjunka i varandras armar, näktergalen sjunger dem till ro, och från taket av deras hydda höljer dem på morgonen en skur av rosor.

Vid sidan av denna skildring går den andra, av Satans försåt. Uriel hade av Satans ondskefulla blick vid avskedet anat oråd och skyndat till Gabriel, som hade vakten över paradiset, att varsko denne. De uppspåra också fienden, och ett ögonblick stå de båda änglarna i fruktansvärt majestät mot varandra. Någon strid blir likväl ej av, ty Satan flyr. Därefter följer ett långt avbrott i dikten. För att styrka Adam har ärkeängeln Raphael skickats från himlen,

och nu följa långa samtal mellan honom och Adåm, genom vilka vi få reda på det stora dramats förhistoria: Satans uppror och fall, Adams och Evas skapelse m. m. Först i den nionde boken upptages åter berättelsens tråd. Satan återvänder såsom en dimma till paradiset, far in i en orm och frestar Eva. Men själva syndafallet skildras på ett för Miltons kvinnouppfattning mycket karaktäristiskt sätt. Dess första upphov ligger i hustruns olydnad mot mannen. Hon vill, att de var för sig skola förrätta sitt dagsverke, han, som fruktar hennes svaghet, vill, att de skola arbeta tillsammans. Till sist ger han vika, och de skiljas. Så närmar sig ormen till henne och börjar med att prisa hennes skönhet, och då hon, smickrad härav, förundrar sig över, att han kan tala med människoröst, svarar han, att han fått denna gåva, därigenom att han smakat av kunskapens frukt. Så förmår han henne att också äta därav. Hon känner sig nu hava blivit Adams like. Men om Gud skulle hava sett henne och döden skulle bliva straffet? Adam skulle då få en annan brud och älska henne ömt, när jag är död:

I resolve:
Adam shall share with me in bliss and woe.
So dear I love him that with him all deaths
I could endure, without him live no life.

Adam, till vilken hon nu vänder sig, inser genast det brott, hon begått, och gripes av förfäran. Först står han blek och mållös. Men hans beslut är dock genast fattat. Han vet, vad brottets följd skall bliva:

with thee
Certain my resolution is to die.
How can I live without thee? how forgo
Thy sweet converse, and love so dearly joined,
To live again in these wild woods forlorn?
— — — — — — — — — — if death
Consort with thee: death is to me as life;
So forcible within my heart I feel
The band of Nature draw me to my own —
My own in thee; for what thou art is mine.
Our state cannot be severed: we are one,
One flesh; to lose thee were to lose myself.

Och så smakade även han den olycksbringande frukten: syndafallet var fullbordat. Liksom i ångest skalv jorden i

sina inälvor, naturen utstötte en suck, skyn förmörkades, ett åskmuller hördes och några sorgsna droppar föllo ned såsom gråt över den första synden. Därefter målas med gripande kraft det första parets nya brottsliga kärlek, de orena begären och blygseln, som griper dem inför deras numera ej kyska nakenhet, och till sist, huru kärleken dem emellan övergår till tvist och oenighet.

Slutet skildrar Satans återkomst till helvetet och människoparets utdrivande ur paradiset. De kasta en sista blick tillbaka på sin lyckas hem, över vars port nu det flammande svärdet syntes:

> Some natural tears they dropped, but wiped them soon;
> The world was all before them, where to choose
> Their place of rest, and Providence their guide.
> They, hand in hand, with wandering steps and slow,
> Through Eden took their solitary way.

Paradise lost och Samson Agonistes äro senrenässansens sista stora diktskapelser, men också dess troligen främsta, de, som bäst lyckats med det problem, som Trissino först uppställt, men som varken han eller hans efterföljare mäktat lösa: att skapa en modern dikt i noga anslutning till antikens skönhetslagar. Ty ehuru detta först icke märkes, är Paradise lost ett antikiserande epos. Språket har samma majestätiska värdighet som det homeriska, och versen är orimmad. Det var också efter Miltons föredöme, som blankversen sedan upptogs av 1700-talets skalder, som särskilt tilltalades av dess stränga, klassiska värdighet. Handlingen är liksom hos Homeros begränsad till några få dagar, och Milton har här funnit, vad hela den antikiserande diktningen strävade efter: en mytologi, folklig och levande som den homeriska. Dessa änglar och dessa avgrundsväsen, med vilka han rörde sig, voro för hans samtid lika verkliga och lika kända som Zeus och Hera för Homeros' åhörare. Dikten erinrar vidare om ett antikt epos även däri, att människan i själva verket blott är den brännpunkt, där högre makter kollidera. Den egentliga hjälten är heller icke Adam, utan Satan, och i behandlingen av denna typ är Miltons dikt en av milstolparna. Medeltiden hade aldrig trängt in i det ondas väsen. Djävulen fattades antingen såsom komisk i sin maktlöshet eller såsom den omotiverade ondskan. Först med reformationen fick man en djupare uppfattning av syndens

väsen, men poetiskt var det först Milton, som lyckades utforma denna nya uppfattning. Hans Satan är aldrig löjlig, ej heller vidrig såsom hos Dante, utan majestätisk i sitt trots, uti sin viljestyrka, och ehuru ond skildrad med en viss sympati, såsom en fallen ängel, vilken en gång stått den högste närmast, men som fallit i följd av sin stolthet. Med en viss bitterhet, nästan med sorg ser han tillbaka på sitt förflutna, och det var till dessa drag i hans väsen, som Miltons efterföljare anknöto. Hos Klopstock blir Satan, i enlighet med tidens smak, snarast sentimental, och först romantiken upptog och utvecklade det drag av trots, som också funnits hos Miltons djävulstyp. Men alla dessa nya varianter av typen återgå dock till den mäktiga gestalten i Paradise lost, som skapats av det engelska upprorets store skald.

Men dikten är på samma gång fullt modern, och ehuru skildringen fortskrider med den homeriska diktens lugna objektivitet, är den innerst i hög grad subjektiv. I skildringen av det första paret framlägger Milton sin egen på samma gång hårda, men fint poetiska och ideala uppfattning av äktenskapet, och dikten behandlar just de frågor, som för den tiden framstodo såsom de mest brännande, särskilt frågan om det onda, som av Milton löstes i arminiansk riktning: det onda är icke någon förutbestämd nödvändighet, utan beror på människans fria vilja. Ämnet för dikten var så litet antikt och så modernt som möjligt: hela den kristna troslära. Ur den synpunkten är Milton närmast jämförlig med Dante. Men olikheterna äro kanske större än likheterna. Dante var den medeltida katolicismens store skald, under det att Milton är puritanismens. Dante idealiserar det reala. I hans dikt möta vi hela hans samtid, om än i det förklarade ljus, som dödsvärlden kastar över dessa bistra gestalter. Milton däremot söker att realisera det ideala, att framställa det översinnliga i sinnlig form. Denna uppgift var svårare, och han lyckades ej heller så väl som Dante med sin. Trots alla hänförande skönheter är Paradise lost därför icke fylld av samma personliga liv som Divina Commedia. Men dikten lider även av en annan brist, som delvis även återfinnes hos Dante, men som särskilt framträder, om man jämför Paradise lost med världslitteraturens stora folkliga eper, med Homeros och Nibelungenlied. Milton var

en lärd man, och trots det folkliga ämnet kunde han aldrig helt undertrycka denna lärdom. Icke så sällan förfaller han till en torr avhandlingsstil, blir mera teolog och humanist än poet, och de hänförande oaserna skiljas ofta från varandra genom ganska breda bälten av ökensand.

Denna svaghet framträder än starkare i fortsättningsdikten. I viss mån var ju Paradise lost ofullbordad. Skalden hade skildrat människosläktets fall, men den egentliga uppgiften var snarast att besjunga dess återupprättelse. Den andra dikten, Paradise regained, som utkom av trycket 1671, hänger därför på det närmaste tillsammans med den förra och utgör den naturliga avslutningen på denna. Men ämnet var här knappt lika lyckligt valt. Den förra dikten hade skildrat Satans seger; den nya skulle behandla hans nederlag. Men i evangelierna fanns det blott en enda berättelse, där Kristus och Satan framställas såsom direkt i beröring med varandra, nämligen berättelsen om frestelsen i öknen. Det var därför helt naturligt, att Milton skulle välja denna till ämne för sin nya dikt och här visa upp, huru människan Kristus genom att motstå frestelsen sonat, vad den första människan Adam brutit. Men motsvarigheten blev i själva verket blott en yttre och teologisk. Ty för det kristna föreställningssättet blir frestelsen i öknen blott en episod i mästarens liv, och det väsentliga även ur teologisk synpunkt är dock hans lidande och död. Till sist är frestelsen knappast verklig, ty ehuru Milton *vill* framställa Kristus såsom blott människa, så framstår denne dock i hans dikt såsom ett väsen, vilket icke *kan* övervinnas av frestelsen. Striden blir således blott ett sken, som lämnar läsaren kall, och vi sakna här den rika medkänsla för det mänskliga, som finnes i Paradise lost.

Samtidigt utgav Milton dramat Samson Agonistes. Såsom motto hade dikten icke någon bibelvers, utan Aristoteles' berömda definition av tragedien, och samma tanke som här utvecklar Milton i företalet. Tragedien hade alltid högt skattats av de vise, både hedningar och kristna, och Milton betonade detta gent emot det vanrykte, i vilket tragedien nu råkat i följd av poeternas missgrepp; de hade blandat tragiskt och komiskt om vartannat och i tragedien infört "trivial and vulgar persons". I sin tragedi hade Milton i stället följt de gamle och italienarne, särskilt Aiskhylos,

Sophokles och Euripides, de tre främsta tragöder, som funnits och vilkas arbeten borde utgöra mönster för alla. I anslutning till dem hade han infört en kör och begränsat handlingen till tjugofyra timmar. Meningen var aldrig, att detta drama skulle spelas, utan blott läsas, ty såsom puritan var Milton nu emot de offentliga teaterföreställningarna, och hans motvilja mot dem hade säkerligen ytterligare stärkts genom den kännedom, han hade om restaurationens brutalt osedliga drama.

Innehållet i Samson Agonistes är klassiskt enkelt. Då stycket börjar, är Israels kämpe redan bländad och fånge hos filistéerna. Liksom det grekiska dramat inledes stycket med en "prologos". Simson, vilken med anledning av den fest, som filistéerna fira till avguden Dagons ära, fått ledighet från sitt tunga dagsarbete i trampkvarnen, kommer in, ledd av en ung gosse, och han ber att bliva förd till en plats, där han för en stund kan njuta av solen och av luftens friskhet. Men vorden ensam börjar han att klaga över sitt måttlösa elände:

Blind ibland fiender! Ack, värre lott
Än bojor, tiggarstav och ålderns vanmakt!
Ljuset, av Guds verk främst, för mig är släckt,
Försvunnen alla sköna syners växling,
Som kunnat i min sorg mig lättnad ge.
Jag lägre sjunkit än den ringaste,
Ej längre människors, knappt maskars like.
De krypa; dock de se. — — —
Du stråle, skapad först, du stora ord
Av Herren: »Varde ljus och det vart ljus».
Vi når ditt höga bud ej mig?
För mig är solen mörk
Och liksom månen tyst,
Då uti nedan dold
Och undanskymd hon natten överger

Efter denna monolog kommer kören in, Simsons landsmän, israeliter av stammen Dan, vilka i sin lovsång prisa hans forna hjältedater och beklaga hans hårda olycksöde. För dem anklagar Simson sig själv. Hans maka Delila hade väl svikit honom, men

Till allt det onda, som jag lider nu,
Ej hon bär största skulden; nej, jag själv,
Som, slagen av en skur av ord — O svaghet! —
Min tysthets fäste åt en kvinna uppgav.

Därefter följer det första epeisodiet. Simsons gamle fader Manoa kommer för att trösta sin son. Det tycks mig, säger han, att den, som Gud en gång utvalt till stora dåd, icke borde, även om han av svaghet felat, såsom en träl nödgas tömma vanärans bittra kalk. Men Simson svarar såsom förr, att han själv var skulden till det öde, som drabbat honom: "ett skymfligt straff på skymflig dårskap följt". Han hade gift sig med en kvinna av ett främmande folk, och lockad av hennes kärlek hade han förrått Guds hemlighet, han hade blivit hennes slav, och trälastraffet var därför en rättvis lön. Hans nuvarande lott, i trasor och i trampkvarn, var icke så vanhederlig som hans forna slaveri. Djupast känner han dock, att hans fall bragt smälek över Israels Gud, och just i dag firade filistéerna Dagons seger över Jahve. Manoa söker att trösta honom och berättar, att han har god förhoppning om att genom en lösepenning åt filistéerna kunna återskänka honom friheten. Simson anser detta vara en lönlös möda och säger sig ej mera hoppas något av livet. Men Manoa går att söka utverka sonens frihet, och Simson utbrister i en ny klagosång.

Därefter följer det andra epeisodiet. Delila kommer, och Milton behandlar henne med en verklig opartiskhet. Hon har dock älskat Simson, men med en kvinnas kärlek, utan tanke på den stora uppgift, som var hans. Och att hon förrått hans hemlighet, var icke helt oberättigat. Såsom sitt folks dotter hade hon dock plikter även mot fosterlandet, och då Simson nu stöter bort henne, så vet hon, att i filistéernas land skall hon en gång prisas såsom den kvinna, som frälsat sitt land från förtryckaren.

I det tredje epeisodiet uppträder en filistéisk kämpe Hanapha och hånar den fångne. Därefter kommer en härold, som meddelar, att filistéerna vid sin Dagonsfest önskar se Simson, som där skulle förnöja folket med några av sina kraftprov. Men upprörd över denna nya skymf vägrar den blinde kämpen att låna sig till ett gyckelspel vid en avgudafest, och härolden avlägsnar sig under hotelser. Men då får Simson en tanke, som han dock icke yppar, utan endast antyder, och då härolden återvänder för att med våld föra honom till Dagonstemplet, förklarar han sig villigt vilja följa med samt tar avsked av kören — ett sista avsked, ty måhända skulle de aldrig se varandra mer i livet.

Manoa återvänder nu och berättar för kören, att hans underhandlingar hålla på att lyckas, och att Simson antagligen skall bliva fri. Men medan han talar, hör man ett väldigt larm och skri — filistéernas jubel, då den fångne kämpen föres in i deras festsal. Efter en stund följer ett nytt larm, men starkt, förfärande, ej likt det förra. Och förklaringen till detta ges av "budbäraren", en israelitisk man, som från Dagonsfesten ilat till dem. Under filistéernas hån hade Simson förts in i festsalen. Tåligt hade han låtit sig ledas fram och utfört de kraftprov, man äskat av honom. Men så hade han bett sin ledsven, att få stödja sina trötta armar mot de väldiga pelare, som uppburo hallens tak. En stund stod han där försjunken liksom i bön, i sinnet välvande en stor tanke, men därefter böjde han sig ned, grep med väldig kraft i pelarne och störtade hela huset överända, så att han själv och alla filistéerna begrovos i gruset. Och så slutar dramat med körens på samma gång helleniska och bibliska jubelsång:

Med hjärtat av fröjd och stolthet fullt,
Druckna av vin och avgudatjänst,
Mätta av oxars, getters fett,
Sin avgud sjöngo de och ställde
Framför den livets Gud, som bor
I Silos ljusa helgedom
— — — — — — — — — —
Hans anlet skyms väl stundom bort,
Men lyser över oss igen.
Sin trogne kämpe han förvisso gett
Ett härligt vittnesbörd, men sorg åt den,
Som trotsar i förmätet mod
Hans outgrundliga försyn.
Och sina tjänare till lön
För prövningar han skänker mod och tröst
Och insikt ny och rik, förhoppning skön
Och sinnets lugn i rofyllt bröst.

Rent konstnärligt sett står Samson Agonistes nog högst bland Miltons dikter, och av senrenässansens många antikiserande tragedier är den utan all gensägelse icke blott den förnämsta, utan den enda, som verkligen lyckats nå det mål, som föresvävade tiden. De övriga hade endast fäst sig vid det antika dramats yttre apparat; Milton var den ende, som förmådde intränga i dess egentliga väsen. Hans

drama är icke såsom Trissinos, Jodelles, Sackville's och Norton's en nästan barnsligt otymplig efterbildning utan ett drama, som verkligen är både antikt och modernt, antikt till formen, men modernt till innehållet. Till en del sammanhängde detta därmed, att de övriga inskränkt sig att imitera en imitatör, som Seneca var. Deras dramer äro därför blott tomma retoriska deklamationsnummer, men utan all lyrik. Kören, som vanligen endast uppträder i slutet av varje akt, har krympt ihop till ett rudiment utan all betydelse. Av helt annan art är Samson Agonistes. Såsom mönster hade Milton valt de grekiska tragöderna själva, särskilt Aiskhylos' Prometheus. Liksom denna verkar också Samson Agonistes såsom ett stort lyriskt oratorium på orimmad vers, med konstfullt byggda körsånger och själva handlingen är liksom hos Aiskhylos ytterst obetydlig, i själva verket blott en följd av samtal, vilka i bägge dramerna äro ordnade på ungefär samma sätt. I Prometheus hava vi först en klagan av den fjättrade titanen, därpå ett samtal mellan Prometheus och okeanidernas kör, mellan Prometheus och Okeanos, Prometheus och Io och Prometheus och Hermes. I Samson Agonistes först hans klagan, så hans samtal med den israelitiska kören, med Manoa, med Delila, med Hanapha och med härolden. Personerna äro ytterst få, ej flera än i Aiskhylos' drama, och utom kören äro aldrig mer än två samtidigt inne. Enheterna äro strängt iakttagna. Händelsen utspelas framför fängelset i Gaza, och scenen förändras icke. Det hela kräver blott några få timmar, och lika sträng är handlingens enhet. Milton skildrar icke hjältens förhistoria, ej huru han ådrager sig sin skuld, utan blott hans livstragedis sista akt, själva katastrofen. Även den antika peripetien går här igen. Just då kören och Manoa tro, att hans frihets timme skall slå, kommer lyckoomkastningen, och den från den antika tragedien lånade budbäraren bringar dem underrättelsen om hans död. Antik är Milton även i den opartiskhet, med vilken han skildrar Simsons motståndare Delila, antik i hela dramats religiösa allvar, som här är nästan starkare än i Aiskhylos' äldsta drama, Hiketides, och framför allt i det patos, som bär upp hela stycket och vari Milton med rätta såg den antika tragediens egentliga väsen. Men likheten med Prometheus kan utsträckas också till andra punkter. Liksom Aiskhylos har Milton till hjälte valt en

lidande, fängslad heros, och det han vill skildra är blott dennes patos. Liksom i Prometheus äro dramats övriga personer endast till för att giva hjälten tillfälle att utveckla detta patos. Men även själva ämneskretsen är densamma som de grekiska tragediernas, om än modifierad, såsom den kristna tiden fordrade. Ämnet i en grekisk tragedi var, såsom vi minnas, undantagslöst lånad från den heroiska folksagan, aldrig från den verkliga historien, heller aldrig från den rena gudamyten. På samma sätt har Milton förfarit. Hans hjälte är icke någon personlighet ur den verkliga historien, utan en biblisk heros, lika bekant för Miltons auditorium som Orestes och Agamemnon voro för Aiskhylos'.

Såsom redan härav antydes, har Milton i sitt drama på ett överlägset sätt lyckats förena antik och modern anda. Simson dukar ej under för något dunkelt, bakom människolivet lurande öde. Han har begått ett brott: av sinnlighet, av kärlek till en främmande kvinna har han yppat Guds hemlighet, och således svikit sin Gud och sitt folk. Denna skuld ligger visserligen före dramats början, men vi veta, att han fullt fritt ådragit sig den. Han har således den "väldiga skuld", som Aristoteles fordrade för den tragiska hjälten, men därjämte har han så mycket stort och berättigat hos sig, att vår medkänsla ständigt följer honom. Hans brist var i själva verket blott den, att ingen dödlig mäktar att helt vara en Herrens kämpe. Han lider visserligen med rätta, men genom detta lidande försonar han sin skuld, genom den yttre förnedringen höjer han sig ånyo, och till sist blir han åter, vad han en gång varit: en Herrans kämpe, som genom sin frivilliga offerdöd når det mål, som han under livet av mänsklig svaghet svikit. Och i det fallet är Samson Agonistes lika Shakspere's tragedier, att hjältens lidande icke beror därpå, att han i det yttre misslyckats, utan därpå att han känner sig hava förfelat sin kallelse i livet. Det är medvetandet om detta brott, som trycker ned honom och fyller honom med det stora tragiska lidandet.

Men Miltons drama är modernt också i den subjektivitet, som dallrar bakom hans omtolkning av den gammaltestamentliga sagan. Själv kände han sig, då han skrev detta drama, som en slagen Jahves tjänare, fången hos ett avgudadyrkande folk. Allt det han ansåg heligt, gäckades, puritanernas tro försmädades i de halvdruckna kavaljerernas

dryckesvisor, kring honom firade liderligheten och sensualismen sina orgier, på tronen satt en äktenskapsbrytare, omgiven av sina sminkade älskarinnor, och själv var han såsom Judas blinde kämpe berövad sina ögons ljus. Men ej heller han kände sig skuldfri. Också han hade haft sin Delila, han hade älskat en kvinna av främmande tro, tillhörande ett folk, som icke var hans, och han hade således begått samma synd som Simson. Han hade även straffats såsom denne — med blindhet. Med denna personliga bakgrund blir den oväld, med vilken han i dramat skildrar Delila, än mera imponerande. Han söker väl icke urskulda henne, men hennes handlingssätt framstår dock icke såsom helt oberättigat, och han låter även henne handla efter i viss mån ideella motiv.

Milton hade till sist i ett annat fall kunnat jämföra sig med Simson. I restaurationens England hade "Dagons män" segrat. Den religiösa, sedestränga och frihetsälskande medelklass, som härskat under Cromwell, hade nu besegrats. Men den stod åter upp. På restaurationen följde, endast fjorton år efter Miltons död, den engelska revolutionen, och mot det liderlighetens herravälde, som under Karl II rått inom litteraturen, uppstod en kraftig reaktion, det religiösa, moraliska och liberala borgarståndet kom åter till makten, och till denna nya rörelse var det till en stor del Miltons dikter, som givit väckelsen, liksom över huvud till 1700-talets alla strävanden att lägga en sedlig och religiös grund för dikten. Miltons dikter blevo således den kraft, som till sist störtade Dagons tempel.

TYSKLANDS LITTERATUR

TYSKLANDS LITTERATUR

Så förlamande det trettioåriga kriget än var för all andlig utveckling i det olyckliga Tyskland, så kan man dock under dess första tid, 1620-talet, iakttaga några verkliga kulturrörelser, ehuru dessa visserligen icke kommo att utveckla sig med samma kraft som i Frankrike, Spanien och England. Men det var dock senrenässansen, som nu bröt sig väg även i Tyskland och som, hur svag dess inverkan än var, likväl gav litteraturen ett annat skaplynne än under det medeltida reformations-tidevarvet. De författare, som nu uppträda, Opitz, Gryphius m. fl. voro visserligen inga stora skalder, kanske ej skalder alls, men de hava dock en fernissa av kultur över sig, och de hava ej några dogmatiska skygglappar för ögonen, som hindra dem att observera de andliga rörelserna i utlandet. De äro icke några pedantiska skolmästare, som i latinska dikter söka exemplifiera latinsk prosodi och grammatik, utan de studera italiensk, fransk och nederländsk litteratur, och i sina estetiska teorier omfatta de dock ett modernt program, även om de ej äga förmåga att omsätta detta i dikt. Teologien behärskar dem ej så ensidigt som förut, och litteraturens bärare äro nu ej längre i samma utsträckning som förut präster, professorer och skolmän. Litteraturen blir till en väsentlig grad världslig, och t. o. m. det trettioåriga krigets generaler ville åtminstone gälla såsom litterärt intresserade.

Även på det religiösa området kunna nu mera moderna rörelser iakttagas. Den lutherska ortodoxien hade visserligen i Nordtyskland vunnit en fullkomlig seger, och alla irrläror hade undertryckts, men i själva verket betecknade segern början till ortodoxiens andliga dödsprocess. Protestantismen förbyttes därmed till ett förbenat skolastiskt system, som kom att stå allt mer och mer främmande för livet, en teologisk dogmatik, som intresserade sig blott för bekännelsen, ej för männi-

skorna och som människorna själva ej intresserade sig för. Men mot denna fullkomligt förstelnade ortodoxi uppstodo nu andra religiösa rörelser, både inom katolicismen och protestantismen. I Sydtyskland verkade den från Italien stammande sentimentala, nästan hysteriska jesuitmystiken, som i det tyska gemytet fann en vida tacksammare jordmån än i de romanska länderna. Och en liknande rörelse uppstod hos protestanterna i pietismen, som redan före Speners framträdande — 1675 med Pia desideria, som blev pietismens program — hade förberetts av författare som Johan Arndt (1555—1621), vars Vom wahren Christenthum lästes långt in på 1800-talet; i Uppsalabiblioteket finnas ej mindre än 28 olika upplagor på svenska. Pietismen var i viss mån en fortsättning av den tyska medeltidsmystiken, och liksom denna stod i direkt motsättning till skolastiken, stod pietismen i opposition till den nya form av skolastik, som man nu fått i den lutherska teologien. Men pietismen bådar också framtiden. Å den ena sidan har man här det första anslaget till upplysningstidevarvets fordran på religiös tolerans, å den andra en av utgångspunkterna för motströmningen mot samma kulturperiods fritänkeri.

Även 1600-talets tyska filosofi innehåller nya uppslag. Vid periodens början möta vi renässansmystikern Jacob Böhme, som sedan skulle få så stor betydelse för Schellings nyromantiska spekulation. Mot dess slut uppträdde tänkare som Leibnitz och Thomasius, vilka redan stå långt före sin tyska samtid och därför andligen höra samman med det nästa tidevarvet; först där skola vi också sysselsätta oss med dem.

I stället vända vi oss till de rent skönlitterära företeelserna under detta tidsskede. Väckelsen till en mera estetisk syn på livet kom från västra Tyskland, genom de tyska calvinisternas förbindelser med de franska. Där översatte man Marots och Bezas psalmer, d'Urfe's och andras herderomaner, och där möta vi den förste tyske författare, Weckherlin, som röjer någon påverkan av senrenässansens estetik. Hans 1618 utgivna Oden und Gesänge innehålla redan "klassiska" — tyvärr mycket bombastiska — oden, indelade i strof, antistrof och epod samt fyllda av senrenässansens barockmytologi. Här finna vi således ett medvetet försök att — efter Trissinos program — skapa en tysk dikt i an-

slutning till antiken. Uppslaget hade han naturligtvis fått från Ronsard och Plejaden, och i likhet med dessa franska föregångare skrev han icke blott "pindariska" oden utan ock "anacreontica". Samtidigt gjorde sig ock en tysk patriotisk strömning gällande. På grundvalen av Tacitus' Germania hade en professor i Danzig, Philip Cluverius, 1616 utgivit en utförlig skildring av forntidens Tyskland, och denna gjorde ett starkt intryck. Samtidigt kommo impulser från Italiens språkakademier, och 1617 stiftades den första litterära akademien i Tyskland med ett språkpuristiskt, patriotiskt syfte. Dess namn var Die fruchtbringende Gesellschaft eller Palmenorden. Huvudparagrafen innehöll, att man skulle begagna det tyska språket utan inblandande av främmande ord samt både i tal och skrift bemöda sig om dess renhet. Olyckligtvis förblev man stående vid detta vackra syfte utan att göra några allvarliga försök att förverkliga det. Medlemmarna voro nästan blott höga herrar, som ej utövade någon litterär verksamhet. Sällskapets stiftare var furst Ludvig av Anhalt-Köthen, och bland de åtta första medlemmarna befunno sig tre hertigar av Weimar. Sedan invalde man andra ryktbara personer, bland dem även flera svenskar såsom Axel Oxenstierna, Johan Banér, Karl Gustaf Wrangel, bröderna Königsmark m. fl. Men för verkliga författare drog man sig i det längsta, och först 1629 fick Opitz taga sitt inträde i det illustra sällskapet. Dess enda verksamma författare var Tobias Hübner, som verkställde en översättning av du Bartas' under senrenässansen så ytterst populära La Septmaine, och i det hela tyckes man blott hava sysselsatt sig med ganska puerila ordensceremonier. Men trots detta hade Palmorden dock en viss betydelse. Genom sin existens gav den ett erkännande åt litteraturen, tysk diktkonst hade på sätt och vis fått ett adelsbrev, och senrenässansens estetiska program hade, låt vara blott teoretiskt, omfattats av samhällets ledande personligheter.

I Palmordens spår följde för övrigt även andra akademier, såsom Blumenorden eller die Pegnitzschäfer i Nürnberg, varom jag sedan skall tala, Elbe-Schwanenorden och det 1643 stiftade Teutschgesinnte Genossenschaft i Hamburg, som drev språkfanatismen till höjdpunkten. Dess ledande man, Philip von Zesen, hade åtskilliga idéer, som påminna om Olaus Rudbeck. Tyskan var det urspråk, som talats

redan i Paradiset, och av detta voro latin och grekiska blott fördärvade dialekter. Även de antika gudarna hade ursprungligen haft goda tyska namn — så är "Hercules" blott en förvrängning av det tyska "Heerkeule". Och i stället för de klassiska mytologiska namnen ville Zesen införa tyska, kallade Venus Lustinne, Pallas Kluginne o. s. v.

Men vi återvända till de litterära rörelserna i västra Tyskland vid tiden för det trettioåriga krigets utbrott. Redan före stiftandet av Palmorden hade det omkring 1615 i Heidelberg bildat sig ett litterärt kotteri, vars tongivande personlighet var Julius Wilhelm Zincgref. Det estetiska program, som detta kotteri utvecklade, hade lånats från Frankrike, från Ronsard, och det mål, som uppställdes, var en förnyelse av den tyska poesien genom en nära anslutning till antiken; Zincgref själv skrev på alexandriner en dikt, i vilken han sökte imitera Tyrtaios' patriotiska elegier. Men sin största betydelse fick detta kotteri genom de impulser, som Zincgref och hans vänner gåvo en ung man, Martin Opitz, vilken 1619 kom till Heidelberg och som ägde den förmåga de själva icke hade: att göra dessa idéer allmänt bekanta och populära.

Opitz, som var född i Schlesien 1597, hade redan såsom tjugoårig gymnasist hållit ett latinskt tal: Aristarchus sive de contemptu linguæ theutonicœ, som sedan trycktes året därpå, 1618. Alldeles samtidigt med Palmorden framlade han här samma program. Med stöd av Tacitus prisar han forntidens tyskar och förfäktar, att deras språk är det äldsta. Det var därför en skyldighet att på dess renhet använda samma omsorg, som man hittills använt på de klassiska språken. Och här visade oss romarna själva vägen, ty trots sin vördnad för grekerna hade de med den yttersta omsorg sökt skydda sitt språk mot alla grecismer. Nu måste det skapas en ny tysk poesi, och därvid kunde utlandets renässanslitteratur giva oss mönstren: Tasso, Sannazaro, Ronsard och Sidney. Opitz' kännedom om denna utländska litteratur var emellertid då ännu ganska ytlig, och först genom bekantskapen med den liktänkande Zincgref fördes han djupare in i den nya renässanspoesien. I följd av kriget upplöstes väl kotteriet i Heidelberg redan 1620, men Opitz' på sin tid så berömda poetik, Buch von der

deutschen Poeterey (1624), kan i viss mån betraktas såsom en frukt av de litterära studierna i Heidelberg. Detta arbete, som blev den tyska senrenässansens lagkodex, är långt ifrån något mästerverk, utan kan snarast betecknas såsom en mycket osjälvständig kompilation av Ronsards Abregé de l'art poetique, av hans företal till Franciaden, av Scaligers poetik, av Horatius och ännu några andra arbeten. Men genom det inflytande, som denna poetik haft — vår äldsta svenska av Andreas Arvidi är till stor del en översättning därifrån — förtjänar den ett något utförligare referat.

Poesien, säger Opitz här, var från början intet annat än förstucken teologi, en lära om de gudomliga tingen. Dikten har därför en vida högre uppgift än stundens nöje, och i samband därmed klandrar han skarpt allmänhetens smak för begravnings- och bröllopsverser samt dylik trivial tillfällighetspoesi. I forntiden hade tyskarna haft en stor poesi, men efter Walter von der Vogelweide hade ett djupt förfall inträtt, under det att diktkonsten däremot blomstrat upp hos andra folk, hos italienarne med Petrarca, hos fransmännen med Ronsard. Och detta hade skett tack vare deras studium av grekerna. Jag vill också påstå, tillägger han, "att jag anser det för förlorad möda, om någon slår sig på vår tyska poesi, som icke — utom det att han av naturen måste vara poet — är driven i den grekiska och latinska litteraturen och där lärt sig det rätta greppet."

Därefter går han in på de olika diktarterna, på epos, tragedi, komedi o. s. v. Hans definitioner äro här dock rena översättningar från Scaliger, och de översättas lika troget på svenska av Andreas Arvidi, enligt vilken "en tragoedia är till sitt majestät den heroiska dikten likformig, allenast att hon sällan lider, att man ringa ståndspersoner och släta saker införer, efter som hon handlar om konungsligt levernes farligheter och för den skull i henne införas suckan, landsflyktighet, mord, brand och annat fasligt" — som vi sedan skola se tillämpades också detta estetiska program av Opitz' efterföljare.

Det mest betydande kapitlet i hans bok har emellertid ägnats åt den tyska metriken, och här fick han för långa tider en avgörande betydelse. Den tyska versen företedde vid 1600-talets början bilden av en fullkomlig anarki. Den medeltida versen, som bildats i anslutning till den latinska hymnpoesien — och

således vilade på aksent samt vissa bestämda böjningar — hade under 1500-talet råkat i full upplösning. Verserna rimmade väl parvis, och stavelseantalet var väl i regel detsamma i de korresponderande verserna, men betoningen var fullkomligt språkvidrig t. ex. detta stycke av Fischart:

Ja Jupiter, du rech und brech
Und strafe die flöhpeinigerin frech,
Störz um das fegfeur aller flöh,
Leid kaine betzklopferin meh,
Töd die flöhstörck und die flöhzazen
Die uns ohne unterlass stets fatzen.

Som man ser hava verserna i regel åtta eller nio stavelser, beroende på det manliga eller kvinnliga rimmet, men betoningen är alldeles falsk, om vi läsa versen som vi äro vana. Under 1500-talet förekommo dock åtskilliga ansatser till en mera regelbunden vers. Så gjorde man i Tyskland, liksom i andra land, ett försök att på tyskan tillämpa de antika kvantitetslagarna, men det visade sig då, att man fick nästan blott spondäer, och det sätt, på vilket man sökte undvika detta — genom att *skriva* t. ex. "Narig" i stället för "Nahrung" — var föga lyckligt. En annan princip gjorde sig gällande genom calvinisternas bekantskap med den franska versen, och denna kommer särskilt fram i Lobwassers översättning av Marots psalmer 1573. Dessa utgåvos med de franska melodierna, och man måste därför följa textens metrik. Versen blev härigenom stavelseräknande, men med iakttagande av ordens naturliga betoning. Denna betoning var dock fri, och för ett germanskt öra låter ej en dylik fransk vers såsom vers. Vida bättre var därför ett tredje försök, som gjordes av Paul Rebhun. Även han ville åstadkomma en tysk vers i anslutning till latinet, och han fann, att tyskan liksom latinet hade jamb och trokä — några andra versformer nämner han icke — men han håller ej på de latinska kvantitetslagarna, utan bygger på ordens naturliga *betoning*. Någon nyhet innebar principen icke, ty denna var ju densamma, som tillämpats i de latinska hymnverserna och även i tyska översättningar av dylika t. ex. i Mylius' 1517 tryckta Passio Christi, där vi finna fullt regelbundna verser t. ex.:

Nachdem den menschen Cherubin mit schaden
Ausiagt von fröd dess Paradyss, beladen
Mit schwerer sünd, dass er do solt beklagen
Und sünd bewainen.

Den första, som bestämt, i sin 1578 tryckta grammatik, uttalade, att den tyska versen vilade på betoningen, var Clajus, men varken han eller Rebhun förmådde att göra denna sats allmänt erkänd och tillämpad. Ty detta skedde först genom Opitz' Buch von der deutschen Poeterey, varigenom den tyska metriken, praktiskt sett, fastslogs. Därigenom blev det visserligen ett slut på den föregående anarkien, men Opitz var ingen verskonstnär, och hans reform var ej odelat lycklig. Han kände aldrig något behov att såsom Ronsard och även vår Stiernhielm försöka sig på de konstfulla antika versslagen, han tillät ej en gång några daktyler och anapester, utan dekreterade: "ein jeder vers ist entweder ein jambicus oder trochaicus", och därigenom blev 1600-talets tyska vers till ytterlighet monoton och stel. Särskilt framträder denna torrhet i det versmått, som Opitz framför allt älskade och som han ansåg motsvara den antika hexametern: den från fransmännen lånade alexandrinen, som i sin tyska form verkar fullkomligt träaktig. Men å andra sidan svarade denna form icke illa mot det poesilösa, torra innehållet i Opitz' diktning.

I likhet med Trissino och dennes anhängare utom Italien trodde sig också Opitz återuppliva den antika poesien. Men varje folk såg i denna något olika. Fransmännen, från vilka Opitz fått sina första intryck, hade särskilt fäst sig vid den antika diktens klarhet, men kärleken till denna klarhet hade dock ej dödat deras naturliga fantasi. Tyskarna tilltalades också av den klassiska litteraturens klarhet, men denna blev hos dem en nykter, praktisk spetsborgerlighet. Och det är denna uppfattning av diktkonsten, som präglar Opitz' hela verksamhet. Lyriker var han icke, ehuru hans små visor kanske är det bästa han skrivit. Epiker ville han ej bliva, ty han ansåg ett modernt epos omöjligt, då de nyare folken saknade en mytologi. Men i de flesta andra arter av senrenässansens poesi har han försökt sig. Han författade en beskrivande dikt, Zlatna, en lärodikt, Vesuvius, en herderoman Hercynia, varjämte han översatte Sidney's Arcadia och Barclajus' Argenis, men flitigast var

han inom dramat, där han översatte Sophokles' Antigone, Senecas Trojanskorna och Rinuccinis Dafne — den första tyska opera, som uppfördes (1627 i Torgau med musik av Schütz). Bäst är han onekligen såsom lyriker, och flera av hans små visor kunna än i dag läsas och fingo även stor betydelse för 1600-talets svenska diktning.

Så poetiskt obegåvad, så utan all flykt som Opitz visade sig vara i sina större arbeten, blev han dock huvudmannen för en hel poetisk "skola", som bildade sig efter honom och efter hans hemvist kallades "den första schlesiska skolan". Den måhända ende poeten inom denna var Paul Flemming, som onekligen var en lyrisk begåvning, ehuru han dock aldrig förmådde höja sig över tillfällighetspoetens nivå. Opitz' egentliga arvtagare blev därför den sachsiske pastorn Johan Rist, en torr pedant, som onekligen hade en viss lätthet att på vers skriva om allt möjligt och som då han vill teckna ett "stilleben", djur, landskap och genre ej är utan all talang. Andra förföllo däremot till — vad man snarast kan säga — metriska akrobatkonster och skrevo dikter i form av pokaler, herdepipor o. d. Barbariet hade således kommit tillbaka i en annan form, och den antika "pånyttfödelse", om vilken Zincgref och Opitz drömt, då de såsom ynglingar träffats i Heidelberg, hade således mynnat ut i tysk småborgerlighet och skolmästeri.

Mot denna nordtyska torrhet gjorde sig emellertid tidigt en reaktion gällande, vilken utgick från det katolska Sydtyskland, dit den italienska jesuitstilens barock vid denna tid redan trängt fram. Dess förste representant var jesuiten Friedrich von Spee, som var alldeles samtidig med Opitz, men i de flesta fall dennes motsats. Såsom karaktär var von Spee en sällsport ädel personlighet, vilket knappt kan sägas om Opitz; han var fantasirik, nervös, aldrig pedantiskt torr, utan glödande och exalterad, ett barn av den katolska motreformationen. Och denna naturell kommer också fram i hans diktsamling Trutznachtigall, som inleder den tyska barocken och i vars företal han för övrigt — troligen utan att känna Opitz — framlägger samma metriska principer. Till honom anslöto sig en krets av författare i Nürnberg, Harsdörffer, Klaj m. fl., vilka tillsammans bildade en litterär orden, die Pegnitzschäfer oder die Blumenhirten, inom vilken särskilt den italienska barockens sliskiga herdemanér

frodades. Det var denna barock, som vid århundradets mitt segrade över den första schlesiska skolans torrhet och som ersatte denna med en lika stor svulst.

Från Sydtyskland trängde nämligen denna riktning upp också till Nordtyskland och gav där väckelsen till en ny skola, den "andra schlesiska", vars båda främsta representanter äro Hoffman von Hoffmanswaldau och Lohenstein. Den förre förklarade rent ut, att han ville emancipera sig från opitzianernas spetsborgerliga moral, och med världsmannens förakt såg han ned på de äldre stavelsepedanterna. Men i bägge fallen slog han om till en motsatt överdrift. Spetsborgarmoralen utbyttes mot en klumpig frivolitet, torrheten mot en lika smaklös bombast, och bägge dessa drag komma fram i hans mest bekanta arbeten, en översättning av Guarinos Pastor fido och hans efter Ovidius' mönster skrivna Heldenbriefe. Såsom prov på hans smak kan följande utdrag ur en kärleksdikt till Amanda tjäna. Den älskade tituleras här:

> Der Seufzer Blasebelg, des Trauers Löchpapier,
> Sandbüchse meiner Pein und Baumöl meiner Schmerzen,
> Du Speise meiner Lust, du Flamme meines Hertzens.

Och i fortsättningen göres hon till "der Zungen Honigseim, des Hertzens Marzipan". Bombasten stegrades än ytterligare hos Lohenstein, som drev den satsen, att det mest förkastliga inom poesien var medelmåttan, som blott genom överdriften kunde undgås. Hans ideal var därför Marini, vars pretiösa, onaturliga bildspråk blev än mera barockt, då det överfördes till ett så okultiverat språk som tyskan.

Den tyska litteraturen under senare delen av 1600-talet — Racines, Molières, Miltons och Calderons tidsålder — ger oss således bilden av det djupaste förfall. De moderna kulturströmningarna hava väl nått Tyskland, men blott för att där förgrovas och barbariseras. Man kan icke ens imitera med talang, och ännu mindre förstår man att omsätta intrycken från utlandet i en nationellt tysk form. Väl finner man i den religiösa lyriken och i vissa studentsånger — särskilt Christian Günthers — en naturlighet och ursprunglighet, som bilda en motvikt mot såväl den första schlesiska skolans torrhet som mot den andras svulst. Den religiösa lyriken — både den ortodoxa hos den förträfflige Paul Gerhardt

och den pietistiska hos Gerhard Tersteegen — fick väl senare betydelse för den religiöst färgade skaldeskola, som under nästa århundrade uppstod med Pyra och Klopstock. Men ännu förmådde den icke tränga igenom och hade heller icke nog litterär karaktär för att göra sig gällande mot de härskande smakriktningarna.

Innan vi lämna denna period av Tysklands litteraturhistoria, återstår likväl att taga en hastig överblick över romanen och dramat.

Inom romanen kunna vi iakttaga två olika strömningar, den ena från den franska pretiösa romanen, den andra från den picareska stilen i Spanien. Astrée hade ju uppstått genom en förening av herderoman och Amadisroman. Både herderomanen och Amadisromanen blevo tidigt bekanta i Tyskland, och redan 1619 översattes också d'Urfés Astrée. Samtidigt gjorde man bekantskap med den grekiska kärleksromanen, och 1631 utkom Akhilleus Tatios' Leukippe och Kleithophon på tyska. De franska och grekiska förebilderna voro emellertid inga mästerverk, och de tyska efterbildningarna äro det ännu mindre. Berättare är tysken minst av allt, och hela den tyska litteraturen äger knappt en enda roman, som kan sättas vid sidan av de engelska, spanska ooh franska. Icke ens Goethe är någon berättare. Och samma grundfel vidlåder den tyska romanen redan vid dess första framträdande på 1600-talet. De två romaner, som hertig Anton Ulrich av Braunschweig skrev, Aramena och Octavia, voro av honom avsedda att bliva "rechte Hof- und Adelsschulen, die das Gemüth, den Verstand und die Sitten recht adlig ausformen und schöne Hofreden in den Mund legen". I följd av detta syfte fyllas 1600-talets tyska romaner av ändlösa tal, som författaren sökt göra så sirliga — och så litet naturliga — som möjligt. Tonen angives redan i den äldsta, Philip von Zesens populära Die adriatische Rosemund (1645).

Händelseförloppet är här så tarvligt som möjligt. En ung tysk, Markhold, träffar på en resa till Paris i Amsterdam samman med en ung venetianska Rosemund, och båda bliva kära i varandra. Men hon är katolik och han protestant, och Rosemunds fader fordrar, att hon skall få behålla sin katolska tro och att de blivande barnen skola bliva katoliker, men han vägrar att gå in på detta villkor, och de älskande

skiljas. Han reser till Paris, hon blir — herdinna. I Paris händer just ingenting annat, än att Markhold får se en samling tavlor med antika ämnen, som däremot utförligt beskrivas. Därpå reser han från Paris till Rouen, varest han träffar herdinnan Rosemund, och det hela tyckes taga upp sig. För att underhålla Markhold giva Rosemund och hennes far honom då en detaljerad skildring av Venedig och dess statsväsen, och älskaren svarar med ett lika långt föredrag om de forna tyskarnas härstamning och seder — det var ju den patriotiska von Zesens favoritämne. Resultatet av dessa intressanta meningsbyten blir emellertid intet, ty fadern vidhåller sitt villkor, och de älskande skiljas på nytt, råkas åter en gång, varefter Rosemund dör av sorg. Romanen, som erbjuder vissa likheter med Lyly's Euphues, är således snarast en förelöpare till den senare tidens familjeromaner och skiljer sig ganska mycket från de franska hovromanerna, av vilka von Zesen dock översatte ett par av mademoiselle de Scudéry. I denna senare stil gå däremot de andra, såsom Buchholtz' Des christlichen deutschen Grossfürsten Hercules und des böhmischen Fräulein Valisca Wundergeschichte samt Lohensteins Arminius und Thusnelda. Men till de långa talen och äventyren har där kommit en ny ingrediens, som endast tillfälligtvis kommer fram i Die adriatische Rosemund, nämligen ett patriotiskt inslag. Händelserna spela i den tyska forntiden, och romanerna äro fyllda av beundran för denna, ehuru det pretiösa kanslispråk, på vilket de forntyska hjältarna och hjältinnorna yttra sig, på vår tid snarast gör ett komiskt intryck. Därjämte voro dessa romaner, liksom de franska förebilderna, ett slags nyckelromaner, i vilka författaren i förstucken form och under forntida förklädnad sökte skildra samtidens personligheter och händelser, och att gissa den rätta tydningen innebar säkerligen en bland de största lockelserna för läsaren. Men i själva verket sakna dessa romaner, såsom en tysk litteraturhistoriker anmärker, både idealism och realism, några karaktärer förekomma icke, och det hela är ett brokigt, meningslöst virrvarr av händelser, berättade i ett till löjlighet bombastiskt språk. Men för oss svenskar ha dessa romaner dock haft en viss betydelse, enär de ha utan tvivel påverkat våra äldsta romanförfattare, Mörk och Törngren.

Ännu en något olika skiftning företer en annan också

på sin tid mycket populär roman, Asiatische Banise oder das bleutige doch mutige Pegu av von Ziegler. Händelsen tilldrar sig här i Indien, och man märker, att det är det exotiska, som särskilt tilltalat författaren. Ur den synpunkten kan denna så ytterligt svulstiga roman betraktas såsom en förelöpare till de på 1700-talet så omtyckta Robinsonaderna.

Vid sidan av dessa förgrovade ättlingar av den grekiska och franska romanen finnas likväl några andra, som estetiskt stå betydligt högre. Men de stamma från den friska spanska skälmromanen. Såsom vi erinra oss hade både Guzman de Alfarache och Lazarillo de Tormes översatts i början av 1600-talet, och 1621 hade även Don Kichote de la Mantscha kommit ut på tyska. Den förste, som försökte att efterbilda dem, var Moscherosch i Wunderliche und wahrhaffte Geschichte Philanders von Sittewald (1643) som dock blott är en bearbetning av Quevedo Villegas Suenos. Ett däremot fullt självständigt arbete är Grimmelshausens berömda Simplicius Simplicissimus (1669). Författaren föddes i början av det trettioåriga kriget, och det är detta som här skildras. Idéen har han visserligen fått från spanska mönster, men denna utvecklas här med en verklig överlägsenhet. De blott komiska förvecklingarna i den picareska romanen bli här snarast allvarliga och få ett stort, tragiskt skådespels gripande bakgrund, den upplösning, som det trettioåriga kriget medförde i moral, religion och seder, skildras här med en förfärande åskådlighet, och det är först av Callots stick och av Simplicissimus, som man lär sig att rätt uppfatta, *vad* detta krig i själva verket var. Grimmelshausens roman är därför ett kulturhistoriskt dokument av enastående värde och även ett betydande konstverk — kanske fortfarande Tysklands bästa roman, skriven med en berättartalang, som eljes ej återfinnes hos författarens landsmän. Det hela är naturligtvis, liksom i all picaresk roman, blott en serie av bilder sammanhållna genom en gemensam hjälte, men tillsammans belysa dessa bilder alla de olika sidorna av denna förvildade tids liv. Tyvärr förmår författaren ej ända till slutet bibehålla sin friska realism, utan förfaller redan i den femte boken till fantasteri, låter hjälten företaga en resa till "Centrum terræ" o. s. v., och i den sjätte delen mynnar slutligen det hela ut i en abstrus Robinsonad, som ej blir mera tilltalande genom författarens försök att spela lärd.

Simplicius Simplicissimus var således snarast ett lyckligt grepp, utan egentliga förberedelser i Tyskland och där även utan någon efterföljd. Det följande århundradets tyska roman anknöt sig icke till detta ypperliga, men för det tyska lynnet i grunden så främmande uppslag, utan i stället till utländska förebilder.

Av vida mindre betydelse var dramat under denna tid, ehuru även här olika smakriktningar korsa varandra. Det gamla skoldramat fortsatte också under denna tid, och dess mest berömde representant var den mångskrivande Christian Weise. Hans uppfattning av poesien var just icke den högsta, men å den andra sidan karaktäristisk för mannen och tiden. Diktkonsten, skriver han, "är nyttig ur tre synpunkter: 1) kan man därmed göra folk en tjänst, 2) kan man förnöja sina egna affekter, 3) kan man skapa något, som bidrar till ens eget och andras nöje." För sitt gymnasium skrev han därför varje år tre dramer, "utan det ringaste åsidosättande av mitt ordinarie och extraordinarie arbete". På den årliga skolfestens första dag uppfördes ett bibliskt drama, på den andra ett "politiskt" d. v. s. ett historiskt och på den tredje ett fritt uppfunnet. Men alla dessa voro naturligtvis blott relikter från reformationstiden.

Den andra arten av drama var vandrartruppernas och således förvildade ättlingar av det engelska renässansdramat. Dramerna skrevos förmodligen av truppens egna medlemmar och torde redan på 1600-talet i sin otymplighet och råhet hava förefallit de mera bildade snarast löjliga — Holberg har som bekant på ett genomroligt sätt parodierat ett dylikt stycke i Ulysses von Itacia. Redan från början var ju detta komediantdrama ytterst blodigt, uppfyllt av gräsligheter såsom i Titus Andronicus och Spanska tragedien, och under det trettioåriga krigets blodsorgier stegrades helt naturligt smaken för ett av mord, dråp och andra ohyggligheter uppfyllt drama, varjämte man tog hänsyn till marknadspublikens intresse att få se de allra nyaste politiska tilldragelserna på scenen. Emellertid är det ett misstag att tro, att de vandrande trupperna *blott* uppförde dylika stycken. För det första funnos naturligtvis sällskap av olika konstnärlig rang, och för det andra lämpade de, såsom en trupp nu, sin repertoar efter publikens smak. Och här kom den tredje art av tyskt drama, som uppstod under denna tid: det antikiserande dramat. Redan vid 1600-talets mitt började

man översätta de fransk-klassiska tragedierna och komedierna, stycken av Corneille och Molière, men även några av Racine, visserligen dåliga översättningar på prosa och utan originalens poesi. Men dessa tolkningar beteckna dock ett framsteg i tysk smak. Snart därefter togos ock dessa stycken upp på vandringstruppernas repertoar, antagligen omarbetade efter den tyska scenens krav och måhända förbättrade genom tillfogande av några harlekinader. Men man spelade icke blott dessa utländska stycken, utan ock de "klassiska" dramer, som författats av tyska skalder, visserligen närmast såsom läsedramer. Även dessa omändrades efter teaterns krav och uppfördes av de mera berömda trupperna såsom Velthens, vilkens verksamhet inföll på 1670- och 1680-talen.

I och för sig är detta tyska klassiska drama, som motsvarar Trissinos och Jodelles, föga framstående och fick heller aldrig samma betydelse för den tyska kulturen som de italienska och franska antikimitationerna. Men så tillvida har det dock sitt intresse, att det visar, att denna strömning också nått fram till Tyskland. I viss mån hade Opitz visat vägen genom sina översättningar av Sophokles' Antigone och Senecas Trojanskorna. Men den egentliga väckelsen kom från Holland, där den klassiska filologien vid 1600-talets början stod synnerligen högt; en bland tidens mest berömde lärde var Daniel Heinsius, som direkt inverkat på Opitz, vilken studerat för honom. I Holland skrevos nu flera latinska dramer i Senecas stil, bland andra Zevecotius' Rosamunda, som ligger till grund för Urban Hiärnes bekanta sorgespel. Men andra skrevos på holländska, först av Hooft, som noga ansluter sig till Seneca. Hans dramer äro indelade i fem akter, vilka avslutas av körer, han rör sig med andeuppenbarelser och gengångare och är lika retorisk som förebilden. Detta nederländska antikiserande drama, som nu uppstod, var icke blott ett läsedrama, utan spelades verkligen, ty redan 1617 fick Amsterdam en fast teater, som 1637 fullkomligt ombyggdes, den s. k. Schowburg, och 1664 ytterligare moderniserades. För denna teater skrev nu Hollands främste skald på 1600-talet, Joost van Vondel sina många antikiserande tragedier. Ämnena för dessa voro dock blott till en mindre del antika, utan mest från bibeln, någon gång t. o. m. från den nästan samtida historien (såsom Maria Stuart), men behandlingssättet är hela tiden klassiskt, Vondels läromästare är Aristo-

teles, vars poetik han ofta citerar i sina företal, och tidens enhet iakttages strängt, rummets mindre strängt. Något dramatiskt liv, någon spännande handling hava hans stycken, trots diktionens förtjänster, likväl knappast och äro mera dialoger med anledning av spännande händelser, även om i dem ett starkt patos utvecklas.

Det var Vondel, som var förebilden för Andreas Gryphius — väl 1600-talets mest betydande tyske dramatiker. Men någon skald som Vondel var han icke, och han tillägnar sig mera dennes fel än hans förtjänster. Hans tragedier äro avfattade på tämligen bombastiska alexandriner, som vid slutet av varje akt avbrytas av körsånger, och då han liksom mästaren begränsar tiden till blott ett solvarv, har han också svårt att utveckla någon handling. Typisk för hans oförmåga i detta fall är hans Carolus Stuardus, där handlingen i själva verket är slut redan i första akten. När denna börjar, är konungen dömd till döden, Straffords, Lauds och Maria Stuarts andar uppenbara sig för honom och förkunna hans stundande öde, han tar ett rörande farväl av sina barn, och så slutar akten med en körsång av mördade engelska konungars — gengångare! Därmed kunde det hela vara slut, men icke dess mindre fortsätter stycket ännu i fyra akter med dialoger mellan olika personer, och först i den femte berättas om avrättningen, varefter de mördade konungarnas skuggor åter uppenbara sig och kräva hämnd för detta brott mot det helgade majestätet. Till sist uppträder Hämnden själv, och med dess profetior slutar dramat. Andra tragedier, såsom Leo Arminius, äro väl rikare på handling, men skildra då endast en palatsintrig, som kan utspelas på tjugofyra timmar.

I samma stil äro Lohensteins tragedier, Ibrahim Bassa m. fl., blott ännu mer bombastiska.

Så odramatiska dessa stycken än äro, tyckas såväl de som Vondels likväl någon gång hava uppförts av de vandrande trupperna, men då utan tvivel med åtskilliga förändringar. Ty i stort sett låg det en klyfta mellan det lärda läsedramat och det råa, spelade folkdramat, och denna klyfta utfylldes först genom Gottscheds stora reform av den tyska teatern — en reform, som trots alla sina ofullkomligheter likväl inleder en ny period icke blott i det tyska dramats historia, utan över huvud i hela den tyska litteraturens.

KORTFATTADE LITTERÄRA OCH KULTURHISTORISKA ANNALER

1304 Petrarca född.
1313 Boccaccio född.
o. 1320 Wycliffe född.
1329 Albertino Mussato dör.
o. 1340 Chaucer född.
1347 Cola di Rienzos uppror.
o. 1350 Decamerone.
1362 The Vision of Piers Plowman.
1374 Petrarca dör.
1375 Boccaccio dör.
1384 Wycliffe dör.
o. 1386 Canterbury Tales påbörjas.
1396—1400 Chrysoloras föreläser i Florens.
1400 Chaucer dör.
o. 1400 Sachetti dör.
1426 Pontano född.
1434 Bojardo född.
1438 Gemisthos Plethon kommer till Italien.
1444 Lionardo Bruni dör.
1440-talet Antoine de la Sale's författarverksamhet.
1453—1455 Gutenbergs bibel.
1454 Angelo Poliziano född.
1455 Reuchlin född.
1457 Laurentius Valla dör.
1458 Sannazaro född.
1459 Poggio Bacciolini dör.
1461 Villons Grand Testament.
1464 Enea Silvio (Pius II) dör.
1467 Erasmus född.
1469 Machiavelli född. Lorenzo dei Medici träder i spetsen för Florens regering.
o. 1470 Gregorios Tiphernas börjar föreläsa grekiska i Paris.
1472 Favola di Orfeo.
1474 Ariosto född.
1476 Masuccios noveller utgivna.
1478 Trissino född.
1480 Stylpho reciteras.
1482 Pietro Aretino född.
1483 Luther född.
1484 Luigi Pulci dör.
1486 Den första italienska Plautusföreställningen.
1488 Ulrich von Hutten född.
1492 Spanjorerna erövra Granada. Columbus upptäcker Amerika. Margareta av Navarra född.
1494 Rabelais född. Hans Sachs född. Angelo Poliziano dör. Bojardo dör. Pico della Mirandola dör.
1496 Clément Marot född.
1498 Vallas latinska översättning av Aristoteles poetik.
1502—1536 Gil Vicentes dramer.
1502 Bembos Prose skrivas.
1503 Pontano dör.
1508 Det äldsta trycket av Amadis de Gaula. Cassaria uppföres.
1509 Calvin född.
1514 Andreas Vesalius född.
1515 Trissinos Sofonisba. Frans I konung i Frankrike. Faber Stapulensis upplaga av Pauli brev. Epistolæ obscurorum virorum (andra delen 1517).
1516 Morus' Utopia. Erasmus' Novum Instrumentum. Första upplagan av Orlando furioso.
1517 Reformationens utbrott. Teofilo Folengos Macaroneæ. Torres Naharros dramer tryckas.
1522 Luthers tyska översättning av Nya Testamentet. Reuchlin dör.
1523 Ulrich von Hutten dör.
1524 Ronsard född.
1527 Il Sacco di Roma. Machiavelli dör.
1529 Sannazaro dör. Acolastus och Studentes.
1530 Collège de France stiftas.
1532 Pantagruel.
1533 Ariosto dör. Michel de Montaigne född.

1534 Luthers fullständiga bibelöversättning.
1535 Rebhuhns Susanna.
1536 Erasmus dör. Calvins Institutio christianæ religionis.
1540 Jesuitorden stadfästes av påven.
1542—1563 Kyrkomötet i Trento.
1542 Wyatt dör.
1543 Vesalius' De humani corporis fabrica. Kopernicus' De revolutionibus orbium celestium.
1544 Clément Marot dör. Torquato Tasso född.
1545 Giraldi Cinthios Egle.
1546 Luther dör.
1547—1559 Henrik II konung i Frankrike.
1547 Cervantes född. Italia liberata dai goti. Surrey dör.
1548 Sebilets poetik. Religiösa spel förbjudas i Paris. Robortellos poetik. Giordano Bruno född.
1549 Deffence et Illustration de la langue française. Margaretha av Navarra dör.
1550 Trissino dör. Agrippa d'Aubigné född.
1550-talet Lope de Ruedas verksamhet.
1552 Spenser född. Jodelles Cléopâtre och Eugène.
1553 Servet bränd. Rabelais dör.
1554 Lazarillo de Tormes.
1556 Pietro Aretino dör.
1557 Tottel's Miscellany.
1559 Diana Enamorada.
1560—1574 Karl IX konung i Frankrike.
1560 Joachim du Bellay dör.
1561 Francis Bacon född. Luiz de Gongora född.
1562 Ferrex and Porrex uppföres. Lope de Vega född.
1563 Sackville's Mirror for Magistrates.
1564 Marlowe född. Shakspere född. Galilei född. Vesalius dör. Calvin dör.
1565 Confradia de la sagrada passion.
o. 1570 Hardy född.
1570-talet Italienska trupper komma till Frankrike. De äldsta scenarierna i Commedia dell' arte.
1570 Castelvetros poetik.
1572 Petrus Ramus dör. Camoes Os Lusiadas.
1573 Ben Jonson född. Tassos Aminta.
1574 Privilegium utfärdas för lord Leicesters trupp.
1576 The Theatre uppföres. Hans Sachs dör.
1577 Jean Bodins Les six livres de la république.
1578 Du Bartas' La Semaine.
1579 Spenser's Shepheardes' Calendar. Lyly's Euphues. Corral de la Cruz.
1580-talet Engelska komedianter resa till Tyskland.
1580 Sidney's poetik (tryckt 1575). Hans Arcadia skrives. Det första trycket av Gerusalemme liberata.
1584 Teatern i Vicenza blir färdig.
1585 Ronsard dör. Pastor Fido uppföres. Shakspere kommer till London.
1586 Webbe's poetik.
1587 Den tyska folkboken om Faust. Marlowe's Tamburlaine.
1588 Thomas Hobbes född.
1590 Johan Fischart dör. Fairy Queen.
1592 Montaigne dör. Robert Greene dör. Shakspere's första dramer Henrik VI, Så tuktas en argbigga och Titus Andronicus.
1593 Marlowe dör. Shakspere's Venus and Adonis. Hans flesta sonetter.
1594 Shakspere inträder i lord kammarherrens trupp. Hans Lucrece. Richard III. Troilus och Cressida. Förvillelser. Kärt

besvär förgäves. När slutet är gott, är allting gott. Två ungherrar från Verona. Kyd dör. Den första operan, Dafne, uppföres.

1595 Romeo och Juliet. Chapman och Heywood börja. Torquato Tasso dör.

1596 Midsommarnattsdrömmen. Richard II. Kung Johan.

1597 Köpmannen från Venedig. Dekker börjar. Opitz född.

1598 Henrik IV. Muntra Fruarna. Every man in his humour.

1599 Globeteatern uppföres. Henrik V. Julius Cæsar. Mycket väsen för ingenting. The passionate pilgrim. Marston och Middleton börja. Spenser dör. Valleran Lecomte börjar spela i Hotel de Bourgogne. Guzman de Alfarache.

1600 Giordano Bruno dör. Calderon född. Trettondagsafton. Som Ni behagar.

1601 Webster börjar.

1602 Der ewige Jude. Hamlet.

1603 Sejanus.

1604 Othello. Lika för lika.

1605 Macbeth. Volpone. Första delen av Don Quijote.

1606 Desportes dör. Kung Lear.

1607 Antonius och Cleopatra.

1608 Milton född. Coriolanus.

1609 Cymbeline. Shakspere's sonetter tryckas.

1610 En Vintersaga. The Alchemist. Beaumont och Fletcher bli de tongivande dramatikerna. Henrik IV mördas. Astrée.

1611 eller 1612 Stormen.

1613 Heinrich Julius av Braunschweig dör.

1616 Shakspere dör. Beaumont dör. Cervantes dör. Ben Jonsons "works" utgivas. Harvey upptäcker blodomloppet. d'Aubigne's Tragiques tryckes.

1617 Pirame et Thisbé. Amsterdam får fast teater.

1618 Jacob Ayrers Opus Theatricum tryckes. Weckherlins Oden und Gesänge.

1621 Barclay's Argenis.

1623 Shakspere-folion tryckes. Marinis Adone.

1624 Jacob Böhme dör. Opitz Buch von der deutschen Poeterey.

1625 Fletcher dör. Marini dör. Grotius' De jure belli et pacis.

1626 Bacon dör.

1627 Luiz de Gongora dör.

1628—1634 Alarcons dramer utgivas.

1629 Corneille debuterar.

1630 Kepler dör. d'Aubigné dör.

1631 Hardy dör. Guillen de Castro dör.

1632 Prynne's Histriomastix. Galileis Dialogo.

1635 Tassoni dör. Lope de Vega dör.

1637 Ben Jonson dör. Det första operahuset (i Venedig).

1638 Massinger dör. Ford slutar upp att skriva.

1642 De engelska teatrarna stängas av puritanerna. Galilei dör.

1645 Miltons Minor Poems.

1648 Tirso de Molina dör.

1652 Milton blir blind.

1661 Francisco de Rojas Zorilla dör.

1667 Paradise Lost. Simplicius Simplicissimus.

1669 Augustin Moreto dör.

1671 Samson Agonistes.

1674 Milton dör.

1679 Hobbes dör.

1681 Calderon dör.