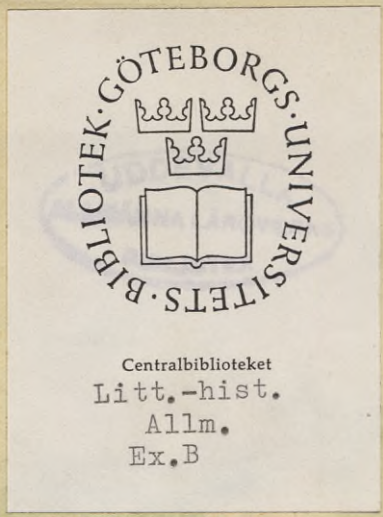
HENRIK SCHÜCK

ALLMÄN LITTERATUR-HISTORIA

FJÄRDE AVDELNINGEN



HENRIK SCHÜCK

ALLMÄN LITTERATUR-HISTORIA

ALLMÄN LITTERATUR-HISTORIA

AV

HENRIK SCHÜCK

FJÄRDE AVDELNINGEN
DEN FRANSKA KLASSICITETEN

STOCKHOLM
HUGO GEBERS FÖRLAG

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

FJÄRDE AVDELNINGENS INNEHÅLL

DEN FRANSKA KLASSICITETEN

KLASSICITETENS RELIGIÖSA OCH VETENSKAPLIGA KULTUR

KAMPEN MELLAN KLASSICITET, BAROCK OCH RENÄSSANS

HÖGKLASSICITETEN

DEN ENGELSKA RESTAURATIONENS LITTERATUR

FJÄRDE AVDELNINGEN

DEN FRANSKA KLASSICITETEN

KLASSICITETENS RELIGIÖSA OCH VETENSKAPLIGA KULTUR

I N L E D N I N G

Under medeltidens avslutningsår hade Frankrike allt mera bestämt utvecklat sig till en fast organiserad nationalstat med en stark konungamakt. Men denna utveckling hade avbrutits, då fransmännen under 1500-talet smittats av renässansens oroliga anda, och ett ögonblick, under det våldsamma inbördeskrigets tid, såg det ut, som om den nya nationalstaten totalt skulle brytas sönder. Anarkiens spöke reste sig hotande vid synranden, och den konungamakt, som gått i spetsen för enhetssträvandena, hade då sjunkit ned i vanmakt, nästan förakt. Vid Henrik III:s död voro spanjorerna herrar i Paris, ligan och hugenotterna hade sins emellan delat landets provinser, och det var att frukta, att en spansk infant skulle krönas till konung i det Frankrike, som under medeltiden så mödosamt hoptimrats.

Frankrikes räddare blev Henrik IV, och nu följde, med 1600-talet, en kraftfull reaktion, auktoritetens, den politiska och religiösa auktoritetens reaktion mot renässansens individualism. Denna reaktionsrörelse hade väl, såsom vi sett, börjat redan under senrenässansen, med de religiösa bekännelseskrifterna. Men dessa hade blott angivit tendensen hos den nya tiden, och den stora reaktionsperioden kom först med 1600-talet. Dess fältrop var: auktoritet, centralisation, enhet i religion och statsliv, och även inom diktkonsten återspeglas nu samma tendenser.

Men å den andra sidan genomfördes detta program ej med ett enda slag. Renässansens ande levde fortfarande kvar, och under hela den första delen av 1600-talet pågick ännu kampen mellan de båda riktningarna. Frondeupproret, som slutade 1652, var det sista utbrottet av samma anarkiska anda, som framkallat 1500-talets inbördeskrig, och först då Ludvig XIV själv efter Mazarins död 1661 fattade statsrodret, segrade den politiska, religiösa och sociala centralisationen. Tiden före 1660 är därför en övergångsperiod,

både inom politiken och litteraturen, och vi skola närmast söka att skildra dess skaplynne.

Efter inbördeskrigets fruktansvärda lidanden hälsades Henrik IV, det nya, nationella och starka konungadömets representant, nästan över allt såsom en befriare. Anarkiens dagar voro slut, och konsolideringsarbetet från Ludvig XI:s och Ludvig XII:s dagar kunde åter börja. Men det nya konungadömet led dock ännu av väsentliga svagheter.

Regeringsmyndigheten under medeltiden, även när den var som starkast, hade aldrig fullt genomträngt hela samhället. Den var ännu fullt individuell, förkroppsligad i konungens person. I viss mån fortsatte detta system ännu under Henrik IV och Ludvig XIII, och konungen samt hans hov befunno sig därför nästan ständigt på resor för att på olika orter handlägga de ärenden, som måste avgöras. En centralförvaltning och ett verkligt ämbetsmannastånd saknades ännu, och det bildades först under Richelieu och Ludvig XIV. De föregående försöken hade ej varit lyckliga. I enlighet med medeltidens feodalsystem hade man i spetsen för de olika provinserna ställt högadliga guvernörer, men dessa hade, särskilt under det stora religionskriget, visat en tydlig tendens att göra sig oberoende av regeringen, och ännu under 1600-talets förra del förekommo flera uppror av dylika höga herrar, en Gaston d'Orléans, en Condé, en Montmorency; de avslutades först med frondeupprorets undertryckande. Richelieu började därför att införa ett annat system, som sedermera vidare utvecklades. Dels minskade man guvernörernas makt genom att uppdela guvernementen i flera och smärre, dels satte man vissa kontrollörer vid guvernörernas sida, dels tog man från dem militärbefälet över fästningarna, dels skickade man "intendenter" med en omfattande myndighet till guvernementen, ehuru till en början blott med tillfälliga uppdrag. Faran för självrådiga guvernörer försvann därför allt mera, all makten samlade sig genom ett under 1600-talet fast organiserat ämbetsmannastånd i regeringens hand, och centralisationen inom förvaltningen kunde därför så småningom genomföras.

Den huvudsakliga faran för rikets enhet låg naturligtvis hos de högadliga familjerna, av vilka flera under medeltiden varit helt eller halvt suveräna. Uppgiften var här att förvandla denna klass till en visserligen socialt ansedd, men

i sak maktlös hovadel, ekonomiskt beroende av regeringen. Och denna uppgift löstes omärkligt, men avgörande av 1600-talets politiker. Adeln drogs till hovet, där den hugnades med titlar och annat dylikt, men där den samtidigt ruinerade sig och blev beroende av de pensioner, som konungen tilldelade en och annan gynnad hovman. När de komma till hovet — skrev det venetianska sändebudet — "slösa de franska ädlingarna på en vecka bort mera än de hemma samlat hop på ett helt år, och i följd därav äro de inom kort ruinerade". Hjälpen var då de kungliga pensionerna. Redan i 1614 års budget, som slutar på ett netto av omkring sjutton och en halv million, går närmare hälften till "dons" och "pensions". Men därmed sjönk denna förut så oroliga adel ned till konungens lydige tjänare.

Frondeupproret var det sista utbrottet av högadelns opposition. Kyrkan hade redan genom Frans I:s konkordat och sedermera genom Henrik IV:s Recueil des maximes et libertés de l'église gallicane gjorts beroende av konungen, som hade rätt att bestämma över de kyrkliga inkomsterna och som faktiskt hade utnämningsrätten till alla viktigare andliga ämbeten. Lågadeln hade aldrig varit någon farlig motståndare till konungamakten. Genom den ekonomiska revolutionen vid 1500-talets början, som medförde ett oerhört prisfall på jordegendomen, hade denna lantadel blivit fattig, och de yngre sönerna, som ej hade arvsrätt till familjegodset, måste för sin existens söka sig till kyrkan, armén eller förvaltningen d. v. s. de blevo under en eller annan form regeringens ämbetsmän, beroende av konungens nåd; särskilt viktig var konungens rätt att försörja dessa yngre söner med kyrkliga sinekurer. Vid sidan av lågadeln växte för övrigt under denna tid ett nytt stånd upp, "la bourgeoisie de robe" eller de oadliga ämbetsmännen, vilka dock ofta adlades och jämte hovet bildade denna tids utslagsgivande litterära publik, under det att de egentliga borgarne — smärre köpmän och hantverkare — ännu ej spelade någon roll.

All makt samlade sig således så småningom i konungens hand, och de fiender, han haft, föllo den ena efter den andra bort. Under 1500-talet hade han ännu haft att kämpa mot ständerna, les états généraux, som betraktade sig såsom representanter för folkets frihet, och de flesta av århundradets franska statsrättslärare förfäktade, såsom vi minnas,

tesen om folkets suveränitet, som blott på vissa villkor överlämnats åt monarken. Men 1500-talets franska riksdag hade slutat i ren anarki, och det nya konungadömet kunde därför sätta sig över den av états généraux företrädda "folkmakten"; efter 1614 blevo ständerna ej heller sammankallade.

Det starkaste motståndet mot den nya enhetsstaten kom från religiöst håll, och detta var svårast att bryta. Det stora religionskriget hade ju mynnat ut i en kompromiss. Det protestantiska partiets chef hade övergått till katolicismen och krönts såsom katolsk konung. Men hans forna anhängare hade genom ediktet i Nantes tillförsäkrat sig fördelar, som i själva verket sprängde riket i två, i ett calvinistiskt och ett katolskt. Enligt detta fördrag åtog sig staten att årligen till det protestantiska partiets chefer utbetala vid pass en million livres, för vilken summa dessa fingo hålla garnisoner på omkring ett hundra femtio fasta platser i riket, och dessa truppstyrkor kunde när det behövdes sändas *mot* regeringen. Häri låg onekligen ett frö till upplösning, och Henrik IV med sin praktiskt politiska blick på den religiösa frågan insåg också faran för rikets enhet. I ett samtal kort före sin död yttrade han, att han både som konung och enskild man hade samma önskan: att det i riket funnes blott en enda religion. Calvinisterna bildade en stat i staten, och även Richelieu nödgades att under flera år kämpa mot dem. Det var därför blott en naturlig följd av hela statsutvecklingen under 1600-talet, att Ludvig XIV slutligen alldeles upphävde det Nantesiska ediktet och genom sina dragonader sökte införa den enhet även i kyrkligt avseende, som var hela tidevarvets mål.

Men detta nya konungadöme, som skapades under 1600-talets förra del, var icke blott en fransk företeelse; det återfinnes över allt i det samtida Europa. Genom den ledande ställning, som Frankrike nu kom att intaga inom hela det europeiska kulturlivet, ej blott inom politiken, spred sig det nya franska åskådningssättet till hela det övriga Europa, och den monarkiska absolutismen blev — visserligen med olika nationella skiftningar — härskande överallt i världen, ända tills dess att den motströmning, som uppstått i England, efter revolutionen 1688, hunnit att bryta dess kraft. Spanien var ju redan förut ett enväldets land, och utan tvivel har

det under 1600-talets tidigare del starka spanska kulturinflytandet till någon del banat vägen för det nya franska konungadömet. Till England kom impulsen direkt från Frankrike. De landsflyktiga kavaljerer, som 1660 fingo vända tillbaka till sitt land, kommo till största delen från Frankrike, och de kommo fyllda av hat mot demokratien och beslutna att efter franskt mönster i England återupprätta ett konungadöme av Guds nåde. I de olika tyska småstaterna möta vi överallt härskare, som tagit Ludvig XIV till förebild, och även i de skandinaviska länderna går utvecklingen till ett nästan absolut envälde. Ständigt är det Frankrike, som angiver parollen.

Denna strävan mot enhet, auktoritet, ordning, centralisation röjer sig på livets alla områden, inom politiken, inom dikten, där Boileau utfärdar en av hela Europa erkänd poetisk lagkodex, inom vetenskapen, där 1600-talet blir de stora filosofiska "systemens" tid, och inom religionen, där århundradet är auktoritetens och ortodoxismens tid. Men icke ens nu är denna huvudströmning den enda. Även efter 1660 levde renässansens ideer kvar, om än färgade av det härskande tidslynnet, såsom hos Molière, och kort därefter kunna vi i England iakttaga de första ansatserna till upplysningslitteraturen.

Det är de olika skedena i denna kamp, som jag nu skall söka skildra, först vetenskapens historia i de olika landen, därefter diktens, och jag börjar då med den religiösa utvecklingen i 1600-talets Frankrike. Såsom centralfigurer har jag valt Pascal och Bossuet. I den förres biografi möta vi de olika religiösa brytningarna under århundradets förra del, i den senares levnadssaga, som tillhör seklets sista hälft, samla sig alla de olika reaktionära strömningarna, inom religion och politik.

DEN RELIGIÖSA KULTUREN

LIBERTINER, GALLIKANER, JESUITER OCH JANSENISTER

På det tridentinska mötet hade den ultramontana reaktionen segrat, och omedelbart därefter utbröt det stora religionskriget i Frankrike. Men detta förvandlade icke Frankrike till ett Spanien. Alldeles frånsett den religionsfrihet, som calvinisterna tillkämpat sig, fick icke en gång katolicismen i Frankrike samma fanatiska karaktär som i det södra grannlandet. Religionskriget hade väl förts med en oerhörd förbittring, men denna hade dock i grunden mera närts av fransk partilidelse än av något rent religiöst patos. När kriget slutat och partierna försvunnit, upphörde också till en stor del intresset för den katolska religionen, och den s. k. libertinen blev redan i början av 1600-talet en ganska vanlig företeelse.

Begreppet "libertin" var likväl ännu tämligen svävande, och 1600-talet hade ej nog världserfarenhet att kunna skilja på frihet i åsikter och frihet i seder. Man begagnade därför ett gemensamt namn för att beteckna såväl fritänkaren som vivören, och så till vida hade man rätt, att skillnaden mellan båda nog ej var stor. Hos de ledande i samhället satt religionen ytterst löst. Officiellt var man visserligen hugenott eller katolik, men i sällskapslivet skämtade man ganska obesvärat med all religion och kanske ännu mera med moralen. "Paris kan väl vara värt en mässa" — var nog en maxim, om vilken Henrik IV, le roi galant, alls icke var ensam. Trots det förbittrade religionskriget var det således varken Calvin eller Loyola, som segrat; snarare var det Marot, Rabelais och Montaigne, den gamla franska levnadslusten och den franska skepticismen.

Den moraliska libertinismen återfinna vi i en serie av småpoem — såsom le Parnasse des poètes satyriques — visserligen utan något litterärt värde och mycket skabrösa,

men kanske på sin tid mera lästa än Malherbes och Corneilles' högstämda dikter. Det filosofiska fritänkeriet kunde däremot ej framträda med lika öppet visir, ty detta var ännu livsfarligt, men av memoarerna se vi dock, att det var ganska utbrett. Libertinerna bildade olika kotterier, som samlade sig på vissa krogar, motsvarande det följande århundradets caféer, och vid glasens klang gycklade och skämtade man där med religion och seder. Dessa libertiner, Theophile de Viau, Des Barreaux m. fl., voro, om man så vill, degenererade ättlingar av renässansen, men de voro även förfäder till det nästa århundradets upplysningsfilosofer. Inom litteraturen ha de väl sällan framträtt, men de utgöra dock den bakgrund, mot vilken Pascals Pensées och flera av Molières dramer avteckna sig.

Om den ton, som var den vanliga bland libertinerna, får man den kanske bästa föreställningen genom ett brev, som Gaston d'Orléans, Ludvig XIII:s broder, skrev till en bekant och där han omtalar ett äventyr, som deras gode vän Praslin haft på ett värdshus, där han tagit in. På natten hade en gengångare uppenbarat sig för honom "och då Praslin frågade, vilken han var, hade spöket svarat: 'jag är Charles Gobelin'. 'Det var bra det, min käre Charles Gobelin. Låt mig då få sova i fred.' Men spöket sade: 'Bed till Gud'. 'Vill du, att jag skall be för dig?' 'Nej, jag är fördömd.' 'Det gläder mig'. Men den andre sade: 'Du är det också.' Praslin frågade då, om man brände folk i helvetet. Den andre förnekade detta och sade, att man där endast var berövad Guds åsyn. 'Nå, är det inte annat än det, så skall jag söka vänja mig vid saken'."

Den nattliga synen utvecklade sig därefter till ett animerat slagsmål mellan Praslin och gasten, som efter vad Praslin sedan fick veta av kyrkoherden i byn verkligen var en Charles Gobelin, som tre månader förut blivit vederbörligen hängd. Och så slutar hertigen sitt brev: "Efter detta företog Praslin en vallfärd till Notre Dame de Liesse och omvände sig fullständigt. Jag råder er att göra detsamma. Faictes mes baisemains aux dames."

Tonen i ett dylikt brev säger oss mycket. Vi erinras här både om fableauernas blasfemiska gyckel och om Voltaires sardoniska leende, och det röjer den underströmning av blague och skepsis, som gick genom det till synes så

rättrogna 1600-talet. Men å den andra sidan har man knappt rätt att utan vidare likställa denna tids libertiner med 1700-talets. Hos de senare vilade religionsföraktet på en mer eller mindre fast grundad övertygelse, ofta på en filosofisk teori; de förra voro endast sällan några tänkare, utan i regeln världsmän, vilka därför ofta slogo om från otro till bigotteri. Men de utgöra dock föreningslänken mellan renässansen och upplysningstidevarvet.

Les libertins verkade mera så att säga i det fördolda, och de strömningar, som rörde sig på ytan av det religiösa livet, voro andra. Trots den framstående roll, som jesuiterna spelat under religionskriget, vilket de till en del satt i gång, hade de dock ej lyckats att i Frankrike tillkämpa sig samma ledande ställning som i Italien, Spanien och Sydtyskland. Ty mot dem stodo flere fiender, ej blott libertiner och calvinister, utan ock den gallikanska kyrkan och jansenisterna.

Under medeltiden hade den franska kyrkan intagit en mycket självständig ställning gent emot påvedömet, och oppositionen på 1400-talets stora kyrkomöten mot det påvliga enväldet hade letts av franska teologer. Genom Frans I:s konkordat av 1516 hade denna frihet ej väsentligen inskränkts. Konungen bibehöll i all huvudsak rätten att besätta de kyrkliga ämbetena och bestämma kyrkans ekonomi, och även sedermera erkände Frankrike icke de delar av det tridentinska konciliebeslutet, som stredo mot den gallikanska kyrkans frihet. Reformationen erbjöd sålunda Frankrikes konung alls icke samma fördelar som i andra land — dessa fördelar hade han i huvudsak förut — och såsom katolsk konung förblev Henrik IV nästan lika oberoende av Rom, som han skulle hava blivit som protestantisk. Genom Recueil des maximes et libertés de l'église gallicane av 1594 fastslogos ock den gallikanska kyrkans frihet mot Rom, hennes privilegier och konungens rättigheter. Genom de här hävdade principerna blevo konungen och den gallikanska kyrkan naturliga bundsförvanter mot Rom, och det ultramontana partiet, som leddes av jesuiterna, lyckades icke att i Frankrike bryta den gallikanska kyrkans motstånd, icke ens under Ludvig XIV:s till synes så klerikala regering. Men jesuiternas egentliga fiender voro icke gallikanerna, utan jansenisterna, och vi skola därför övergå till denna rörelse.

Augustinus hade, såsom vi erinra oss, haft en oerhörd betydelse för det medeltida tankelivet, ty det var från honom, som mystiken framför allt utgick. Mot slutet av medeltiden vann väl vid universiteten den aristoteliska skolastiken överhand över den äldre augustinska teologien, men denna levde allt fortfarande kvar, och det var från Augustinus, som de starka fromhetsrörelserna under 1400-talet till en stor del hämtade sin näring. Augustinus blev slutligen Luthers läromästare, och för den forne augustinermunken framstod reformationens mål i stort sett såsom en återgång till den store kyrkofadern. Men även för Calvin fick Augustinus' predestinationslära en avgörande betydelse.

Jesuiterna, som voro den katolska motreformationens ledare, blevo däremot skolastikens arvtagare. Deras mål var närmast politiskt — en yttre seger för påvemakten, för den katolska rättrogenheten och för den tridentinska bekännelsen; för själva fromhetslivet inom kyrkan intresserade de sig mindre, och de kommo därför allt mer och mer i strid med den augustinska teologien. En huvudpunkt i denna var läran om synden, den fria viljan och nåden.

Enligt Augustinus hade det första människoparet väl av fri vilja gjort sitt syndafall, men därmed hade människan i själva verket förlorat sin frihet och blivit en syndens träl, såsom sådan hemfallen åt det straff, som rättvisan krävde. Frälsningen är därför en ren nådeakt av Gud. Genom en förutbestämmelse skänker han vissa individer kraft att motstå och besegra synden samt räddar dem därigenom undan fördömelsen. Detta nådaval har en mystisk, nästan irrationell karaktär. Saulus reser till Damascus att förfölja de kristne, men på vägen träffas han av Guds nåd och förvandlas plötsligt och motståndslöst till hedningarnas apostel.

I denna stränga form fann väl Augustinus' lära ej anslutning av medeltidens kyrka, som icke kunde försona sig med läran om predestinationen och den "irrestisibla" nåden. Men däremot togs åsikten åter med förnyad styrka upp av den protestantiska teologien, särskilt av Calvin, enligt vilken Gud av evighet åt några förutbestämt evigt liv, åt andra evig fördömelse. Men även Luther omfattade denna predestinationslära, ehuru den lutherska kyrkan här ej följt honom. Jesuiterna däremot hyllade sig allt mera till den motsatta åsikten, semipelagianismen, som gjorde frälsningen

beroende av den fria viljan, och deras ståndpunkt hade särskilt framlagts av den spanske jesuiten Molina (1588), vilken förfäktat, att Guds nåd för att bliva effektiv fordrade en medverkan av människans egen fria vilja.

Fäster man sig vid den formulering, som denna fråga fått hos medeltidens och reformationens teologer, så förefaller den ju oss såsom ett dogmatiskt gräl, vilket numera ej kan hava något intresse. Men såsom Brunetière anmärker, gäller tvisten med vårt sätt att uttrycka saken en fråga, som alltjämt diskuteras: huruvida vi själva bestämma vårt handlingssätt, huruvida den mänskliga naturens egen kraft är tillräcklig för vår etiska fulländning, eller tvärtom, huruvida vi hava behov av någon hjälp, något bistånd av en högre makt — dess namn gör föga till saken. Antaga vi det senare, förringa vi naturens egen kraft och löpa fara att upphäva den fria viljan, men bestämmer man sig för det förra alternativet, förvandlar man Gud till en för vårt moraliska liv fullkomligt obehövlig hypotes. Det är därför naturligt, att ett verkligt religiöst sinne, trots alla svårigheter, känner sig dragen till Augustinus' lära med den formulering, som denna kan få under olika tider, lika naturligt som att förståndsmänniskorna skola känna sig tillbakastötta av en dylik teori, naturligt således att vi finna Luther i det ena lägret, jesuiterna i det andra.

Men också inom den katolska kyrkan rörde sig ett fromhetsliv, som reagerade mot den jesuitiska skolastiken. Och detta kom särskilt fram i den s. k. jansenismen, vilken i viss mån motsvarar pietismen inom den lutherska kyrkan, då denna i övrigt stod under den skolastiska ortodoxismens tecken. Jansenismens codex var ett postumt, 1640 utgivet arbete om Augustinus av den nederländske teologen Cornelius Jansenius, som två år förut avlidit. I detta hade han energiskt tagit upp Augustinus' lära om den mänskliga naturens syndfullhet: väl kan människan av fri vilja underlåta en enstaka ond handling, men hon kan aldrig utrota sin naturs dragning till synd. Frälst kan hon blott bliva genom Guds nåd, och denna nåd giver Gud åt några, under det att andra bestämmas till fördömelse.

Sin största betydelse fick denna lära i Frankrike, och där fick den sin härd i klostret Port Royal.

Port Royal des Champs var ett gammalt nunnekloster av

cistercienserorden, beläget ej långt från Versailles. Någon betydelse hade det icke, förrän Angélique Arnauld i början av 1600-talet blev dess abbedissa och reformerade det i strängt religiös riktning. Klostret blev då ytterligt populärt, en mängd unga nunnor inskrevos där, och vid sidan av nunneklostret uppstod ett slags fritt kloster för män, som slogo sig ned i en av klostrets ekonomibyggnader och där ägnade sig åt vetenskapliga studier och barnundervisning, under det att de samtidigt förde ett ytterst rigoristiskt levnadssätt, med talrika späkningar, ehuru utan att hava avgivit något ordenslöfte. 1625 flyttades själva nunneklostret av hälsoskäl till Paris.

Någon teologisk ståndpunkt intogo de fromma nunnorna icke. Men så blev abbé de Saint-Cyran vid mitten av 1630-talet deras biktfader, och nu först fick Port Royal sin egentliga betydelse. Abbéen var nämligen Jansenius' närmaste vän och hade deltagit i utarbetandet av hans stora, då ännu ej utgivna arbete om Augustinus, och nu blev Port Royal fullkomligt jansenistiskt samt råkade i följd därav i en våldsam strid med jesuiterna. På deras tillskyndan blev abbé de Saint-Cyran 1638 fängslad och under fem år insatt i Vincennes. Men därmed kunde man ej tysta de lärde och energiske jansenisterna i Port Royal des Champs. En bland de mest betydande av dessa var Antoine Arnauld, yngre broder till Angélique, och han blev jesuiternas nästa offer. 1656 tvingades universitetet i Sorbonne att fördöma ett arbete av honom, Arnauld utstöttes ur den teologiska fakulteten och nödgades att dölja sig för att undgå Bastiljen. Men just i det kritiska ögonblicket uppenbarade det sig en ny förkämpe för jansenismen, och genom hans ingripande skedde ett omslag i den allmänna opinionen. Det var Blaise Pascal, som nu uppträdde på stridsfältet.

PASCAL

Blaise Pascal, som föddes 1623, var ett bland dessa sällsport begåvade, brådmogna underbarn, som man någon gång möter i historien, en John Stuart Mill på 1600-talet. Han tillhörde en ansedd och burgen familj, och hans far, en högt bildad man, ägnade sig nästan helt åt sin ende sons uppfostran. Den äldre Pascal intresserade sig särskilt för

matematiken och fysiken, de då nya vetenskaper, som genom senrenässansens stora upptäckter stodo högst i ropet och från vilka även Descartes utgick. Denna läggning hade i ökat mått ärvts av sonen; genom sin far kom han för övrigt redan som barn i beröring med Paris' mest framstående vetenskapsmän på detta område, och ännu innan han uppnått tjugu år, var han själv en berömd matematiker och fysiker, som gjort flera ganska betydande upptäckter. Allt syntes således lova honom en lysande vetenskaplig framtid; han var ekonomiskt oberoende, hade en enastående skarp logisk begåvning, vetenskaplig fantasi och — som det sedan visade sig — en framställningskonst, som var fullkomligt bländande. Den enda mörka punkten i hans liv var hans vacklande hälsa, men under den första tiden lyckades han dock med sin starka viljekraft hålla sjukdomens andar i schack. För de religiösa frågorna synes varken han eller hans familj hava intresserat sig, och både far och son gingo helt upp i de vetenskapliga studierna.

Men så råkade fadern ut för ett olycksfall, kom under sjukdomen i beröring med några jansenistiska adelsmän och började nu söka sin tröst i de uppbyggelseskrifter, som abbé de Saint-Cyran och andra utgivit. Särskilt gripen av den nya rörelsen blev Blaise Pascals enda ogifta syster Jacqueline, som redan nu ville ingå i Port Royal, ehuru hon av hänsyn till fadern uppsköt detta steg till efter hans död. I vad mån Blaise Pascal själv nu också blivit "omvänd", är svårt att avgöra. Att också han vid denna tid fått starka religiösa intressen, framgår av hans brev, men dessa intressen voro i varje fall ej hans enda, ej ens de förhärskande, och säkert är, att han fortsatte sina vetenskapliga forskningar med oförminskad iver. Han deltog även i umgängeslivet, besökte tidens preciösa salonger, och räknade t. o. m. några libertiner bland sina vänner, ehuru han själv på intet sätt tyckes hava deltagit i några utsvävningar. Men så kom mot slutet av 1654, då han var trettioett år gammal, en tydligen skarp kris i hans liv, om vilken visserligen den senare traditionen har åtskilligt att berätta, men vars detaljer man ej med visshet känner. Utan tvivel har hans ädla syster Jacqueline haft en stor betydelse för hans själsutveckling under dessa år — 1653 hade hon blivit nunna i Port Royal. Mycket bidrog nog också hans mer

och mer brutna hälsa, men mest antagligen dock dessa dolda anlag i människosjälen, som de utomstående ej ana, förrän de bryta fram med våldsamheten av en eruption. Enligt en anteckning, som Pascal bar på sig såsom ett slags amulett, tyckes han natten mellan den 23 och 24 november 1654 hava råkat i en religiös extas, vilken han själv betraktade såsom den avgörande brytningspunkten i livet. Och nu kastade han vetenskapen för att helt gå upp i religionen. Krisen synes, ehuru förberedd, hava kommit helt plötsligt, ty ännu i slutet av oktober samma år brevväxlade han med Fermet om probabilitetskalkylen.

Fallet erinrar om Swedenborg, också han en rationalist, matematiker och mekaniker, men som från fadern hade detta dolda anlag för mystik, vilket, då han redan var en mogen man, bröt ut i form av rena hallucinationer.

Pascal drog sig nu undan till Port Royal des Champs, där han med iver ägnade sig åt de teologiska studier, för vilka han förut ej haft något större intresse. Hans levnadssätt blev strängt asketiskt, icke så litet erinrande om de medeltida helgonens, och detta visar, att jansenismen, trots flera likheter med protestantismen, innerst dock var en rent katolsk fromhetsrörelse — Jacqueline Pascal fick t. o. m. uppmana brodern att i sitt världshat ej alltför mycket försumma vanlig renlighet.

Den uppgift, som nu hägrade för Pascal, var tydligen att döda sitt eget jag, sin självviskhet, sin ärelystnad, att glömma världen och blott gå upp i det eviga. Att han likväl kom att framträda såsom religiös författare, berodde på en ren tillfällighet, icke på någon lust att bliva bekant eller berömd. Vi erinra oss den strid, i vilken Arnauld råkat med Sorbonne och jesuiterna. Den 14 januari 1656 hade Arnauld blivit dömd av Sorbonne, och nu kastade sig Pascal under anonymitetens slöja in i striden. Den 23 samma månad utkom det första Lettre escrite a un provincial par un de ses amis sur le sujet des disputes presentes de la Sorbonne. Såsom brevskrivare uppträdde en Louis de Montalte, och Pascal förstod mycket länge att bevara sin anonymitet för fienden, vilken gissade än på den ene, än på den andre jansenisten, men icke på den unge matematikern. I viss mån voro breven ett samarbete av enslingarna i Port Royal, ty dels översågos flere av dem av den lärde Nicole

och några andra jansenister, dels försågo dessa honom med flera av de teologiska argumenten. Men det betydande ligger knappt i brevens teologi, utan i själva framställningsformen.

Breven, vilka till ett antal av aderton utgåvos mellan 23 januari 1656 och 24 mars 1657, fingeras vara skrivna till en god vän i landsorten av en enkel man, en god katolik, ehuru utan någon teologisk bildning och utanför partierna, men med ett sunt och klart bondförstånd: "Vi ha alldeles misstagit oss" — så börjar det första brevet. "För min del fick jag först i går klarhet i saken, ty ända dittills hade jag trott, att ämnet för meningsbrytningarna i Sorbonne var mycket viktigt och av den yttersta betydelse för religionen." Men nu ska ni få höra, vad grälet rör sig om. Och så följer en redogörelse för tvistepunkterna, där brevskrivaren med sitt sunda förstånd och på sitt enkla språk alldeles smular sönder Arnaulds motståndare och visar upp, huru futtiga och pedantiska deras anmärkningar mot Arnauld i själva verket voro. För att få reda på tvistepunkterna hade Louis de Montalte vänt sig till de lärda doktorerna i Sorbonne och utsport dem. Men resultatet hade blivit överraskande — alla hade de olika meningar och voro blott ense i sin önskan att komma Arnauld till livs. Jag vände mig — berättar Montalte — till den mångkunnige doktor N. vid Collegium Navarræ och frågade honom, om nåden var given till alla människor. Det ansåg doktorn ytterst problematiskt, och för sin del ville han med stöd av Augustinus förneka det. Jag bad honom då om ursäkt, att jag så illa förstått hans mening, och frågade vidare, om hans meningsfränder ej åtminstone fördömde jansenisternas sats, att det är nåden, som bestämmer vår vilja till det goda. Men här var jag lika olycklig. Ni begriper ingenting, sade han. Det är icke däri, som kätteriet ligger. Det är en rättrogen sats, på vilken alla Thomister hålla och även jag själv. Som jag fortfarande ingenting begrep, frågade jag då, vari M. Arnaulds kätteri egentligen låg. Jo, däri — svarade han — att han ej erkänner, att de rättfärdiga hava förmågan att uppfylla Guds bud på det sätt, som vi förstå det. Förtjust över att hava fått reda på tvistepunkten begav jag mig till Navarradoktorns svåger, en jansenist, men i alla fall en förträfflig karl. För att få honom mera

öppenhjärtig låtsades jag höra till hans meningsflock och frågade, om det var möjligt, att Sorbonne kunde driva en så kättersk sats, som att alla rättfärdiga hade förmågan att uppfylla Guds bud. Så ni talar, utropade han. Det ni kallar en villfarelse, är alldeles katolskt, och det är endast lutheraner och calvinister, som bestrida den saken. Jansenister och Sorbonnister tycktes således vara alldeles ense, och jag vände därför tillbaka till min Navarradoktor för att mäkla fred. Men det gick icke. Begreppsskillnaden oss emellan, sade han, är så fin, att ni inte begriper den, och själva ha vi svårt att angiva den. Frågan är, om denna förmåga är en "pouvoir prochain" eller icke. Det är däri det ligger.

Sedan Montalte en stund fortsatt att gyckla med dessa teologiska griller, utropar han: Lyckliga de folk, som ej känna till det där ordet "prochain" och som kommit till världen innan det blev till. Vad er, min vän, beträffar, ger jag er full frihet att hålla på "prochain" eller att låta bli det, ty jag älskar alldeles för mycket min nästa för att av en dylik anledning förfölja honom.

Stridsmetoden erinrar onekligen om Swifts: samma överlägsna förmåga att reducera de allra benigaste frågor till de enklast möjliga formler, så enkla, att var och en tycker, att det är den lättaste sak i världen att begripa, varom striden rör sig. Författaren förefaller blott förfoga över samma förståndsgåvor som läsaren själv, denne misstänker ingen överlägsenhet, som skulle hava gjort honom misstrogen, och den mördande logik, som ligger bakom detta till synes så enkla sens commun, är så skickligt dold, att läsaren icke anar, att han här har att göra med en författare av helt andra mått än de vanliga.

Pascal slutar det tredje brevet: "Det är icke M. Arnaulds åsikter, som äro kätterska; det är hans person. Han är icke heretisk för det han sagt eller skrivit, men endast för det han är M. Arnauld. Det är allt, som man kan invända emot honom." Men i det fjärde brevet övergår han från försvaret till ett direkt angrepp på jesuiterna och börjar att nagelfara deras etik, som han betraktar såsom en följd av deras ringaktning för den gudomliga nåden. Med talrika citat från ordens kasuister låter han här en jesuitpater framlägga den moral, som de lärde, en politisk moral, anlagd på att vinna världens barn, icke kristendomens sedelära med dess

absoluta fordringar, utan en rent hednisk etik, accomoderad efter människornas laster. Vårt mål — säger "den gode patern" i det sjätte brevet — är icke att uppställa andra läror än dem, som evangeliet i all stränghet fastslår. Men såsom biktfäder äro vi tvungna att visa tillmötesgående. Människorna nu för tiden äro så fördärvade, att de ej komma till oss, och vi måste därför komma till dem. Våra kasuisters sedeläror äro därför så milda, att de ej allt för mycket stöta världens barn från oss, och vi ha en moral för alla olika slags människor, för präster, för munkar, för adelsmän och tjänstfolk. Hos adelsmannen är ju äran den förhärskande lidelsen. Nu säger visserligen evangeliet, att man icke skall vedergälla ont med ont utan överlämna hämnden åt Gud. Men å den andra sidan bjuder världens hederslag, att man ej får tåla förolämpningar, utan skall söka upprättelse, om så kräves genom att döda den förolämpande. Detta synes ju såsom en oförenlig motsats. Men den ha våra kasuister upphävt på ett mycket enkelt sätt. Man måste alltid se till avsikten med en handling och bedöma denna efter syftet. Därför yttrar en av våra lärare: "Den, som fått en örfil, får icke hämnas, men väl får han söka undvika skymfen och i det syftet ögonblickligen skaffa sig upprättelse med värjan i hand." En duell är ju visserligen förbjuden av en rent kristlig moral. Men om en ädling infinner sig på en plats, dit en annan stämt honom till duell, kan detta i och för sig ej betraktas såsom något orätt. Om han sedan anfalles och han försvarar sig, gör han heller intet orätt, även om han därvid kommer att sticka ned sin motståndare, då syftet ju ej varit att döda. För övrigt måste man taga hänsyn till ordens verkliga betydelse. Påven Gregorius XIV har visserligen förbjudit att lämna lönnmördare en fristad i kyrkan. Men med lönnmördare mena vi en person, som förrädiskt mot betalning dödar en annan. Gör han det gratis, är förbudet därför ej tillämpligt på honom.

I samma stil fortsätter denna mördande persiflage av den jesuitiska moralen, och ett genljud höra vi ännu i Molières några år senare skrivna Tartuffe. Ty det våldsamma angreppet väckte ett ofantligt uppseende. Det gallikanska prästerskapet fick ögonen öppnade, och jesuiterna gåvo ut den ena försvarsskriften efter den andra: Pascal gycklade med

heliga ting, han gjorde jesuiterna ansvariga för läror, som de aldrig förkunnat o. s. v. Men nu fattade Pascal eld: Huru vågar ni säga, att jag gycklat med det heliga? Är det att håna religionen att skratta åt dem, som profanera henne? I anklagen mig för förfalskning. Men jag citerar blott edra egna, bästa författare. Ni äro starka, jag är svag, ni äro en mäktig orden, jag är en ensam man, ni har för er våldet, jag har blott sanningen!

Han hade rätt: våldet var mäktigare än sanningen. Jesuiterna lyckades utverka en påvebulla, som bekräftade den dom, som Sorbonne avkunnat över de fem jansenistiska satser, om vilka striden rörde sig. Och nu tystnade Pascal. I stridens hetta hade han t. o. m. vågat vidröra frågan om påvens auktoritet: den bulla, som jesuiterna skaffat sig mot Galilei, hade den väl hindrat jorden att röra sig? Pascal stod här i själva verket på samma ståndpunkt som 1400-talets franska teologer: att påven icke ensam representerade den katolska kyrkan och att hans auktoritet därför blott gällde, såvida han hade kyrkan med sig. Men Pascal drog sig för att fortsätta striden på detta nya område. De fromma nunnorna i Port Royal ville ej, att sanningen skulle vinnas genom strid, ännu mindre med hånets vapen, själv tyckes Pascal hava känt, att han förivrat sig och att stridens hetta hotade att förkväva den kärlek till Gud, som likväl var det förnämsta i livet. I det hela hade han dock trots påvebullan segrat. Den allmänna opinionen hade vänt sig mot jesuiterna, och det betydde då föga, att "les Provinciales" på deras tillskyndan högtidligen brändes såsom kättersk. "Om mina Brev fördömas i Rom, så fördömes i himlen det, som jag i dem fördömer. Ad tuum, domine Jesu, tribunal appello."

Det sista brevet utkom den 24 mars 1657, en vecka efter det att det franska prästerskapet mottagit den nyss omtalade bullan. Men under striden hade Pascal känt sina krafter växa, och han planlade nu ett stort nytt arbete, i vilket han skulle vederlägga den katolska kyrkans alla fiender, libertiner lika väl som de olika protestantiska sekterna. Detta brett anlagda verk, till vilket han gjort stora förberedelser, blev emellertid aldrig skrivet. Den sjukdom, av vilken Pascal under hela sitt liv lidit, tog allt mera överhand, och 1662 slutade han sitt liv, endast trettionio år gammal. Men bland hans papper funnos talrika anteckningar, och dessa utgåvos

1670 av hans efterlevande under den nu så ryktbara titeln Pensées de M. Pascal — visserligen ej alldeles texttroget, utan med åtskilliga ändringar, uteslutningar och modifikationer. Att — såsom man länge gjort — betrakta dessa strödda tankar såsom lösryckta partier ur det stora, aldrig skrivna arbetet torde emellertid vara orätt, och alla försök att ordna de ännu i Pascals originalmanuskript bevarade fragmenten så, att de återgiva dettas plan, hava visat sig fåfänga. Snarare får man betrakta dem såsom en samling aforismer, som Pascal troligen tänkt använda, men av vilka flera säkerligen ej stå i något förhållande till det stora arbetet. Sådana de nu föreligga, alldeles oordnade, äro de intressanta nog ändå. De äro ett slags "Confessions", närmast erinrande om dem, som Pascals store mästare Augustinus nedskrev, men ärligare, mindre självbespeglande än dessa, ett bland den religiösa litteraturens märkligaste dokument, som låter oss blicka in i 1600-talets måhända finaste själsliv. Och på samma gång äro dessa brev en bland milstolparna i den franska prosans historia. Ehuru skrivna för nära tre hundra år sedan och säkerligen utan all tanke på offentligheten, äro satserna i dem formade med en enastående konstnärlighet, med denna underbara klarhet, som är egendomlig för det franska språket, och frånser man den ålderdomliga stavningen, skulle de nästan kunna hava varit skrivna i våra dagar. "När man finner en stil naturlig — säger Pascal i en av dessa aforismer — blir man helt förvånad och förtjust, ty man hade väntat att finna en författare och man upptäcker en människa. De, som ha en god smak, bli däremot överraskade, när de öppna en bok i hopp att möta en människa, men blott träffa en författare —. Den sanna vältaligheten sätter sig över vältaligheten." Pascal bemödar sig därför aldrig om att vara spirituell — han *är* det, och detta kommer alldeles osökt fram i hans stil. La Rochefoucauld, som också är spirituell, vet dock av det och bemödar sig om satsens elegans. Pascal gör det knappast, och gör han det någon gång halvt omedvetet, känner han det snarast såsom en svaghet, såsom ett ovärdigt koketteri: "De, som skriva mot äran, hava själva ärelystnaden att skriva väl, de, som läsa boken, göra det för äran av att hava läst den, och jag, som skriver detta, har måhända samma fåfänga — liksom de, som läsa, vad jag skrivit."

Men vad är då idéinnehållet i dessa Pensées? Faguet tror sig hava funnit det ursprungliga grunddraget i Pascals karaktär i hans brinnande tro. Förmodligen har den fine franske psykologen rätt. Men jag har ej känt mig fullt övertygad. Den Pascal, som först möter oss, är i varje fall rationalist; den franske författare, av vilken han tagit de starkaste intrycken, är dock Montaigne, och även i Les Provinciales och Pensées har han bibehållit sin skarpa logiska dissekeringskonst — aldrig ett spår av mystiskt svammel. Men hos denne rationalist fanns, liksom hos Swedenborg, ett dunkelt inslag av annan art — av en mystiker, en poet, en svärmare från urkristendomens dagar — och det är brytningen mellan dessa båda själsriktningar, som för mig är det fascinerande i Les Pensées. Det är sant, att ingen kan hava en starkare känsla än Pascal av den mänskliga ofullkomligheten, men han förlorar dock aldrig sinnet för människotankens storhet. Människan, säger han, är så stor, att hennes storhet visar sig, även då hon känner sig mest ömklig. Ett träd kan ej känna olycka. Hennes elände är därför en avsatt konungs. Människan — säger han på ett annat ställe — är blott ett bräckligt rö i naturen. Men ett tänkande rö. För att bryta det, behöver universum ej väpna hela sin styrka; en vindpust, en droppe vatten är nog. Men när universum förstör detta rö, är människan dock för mer än den, som dödar henne. Ty hon vet, att hon dör, under det att universum ej har en förnimmelse av sin överlägsenhet.

Utgångspunkten för Pascal var, åtminstone teoretiskt, en filosofisk tankebyggnad. Det var Montaignes skepticism, som nu dock får en helt annan klangfärg. Ty själv var Pascal icke skeptiker — i varje fall ej, då han nedskrev sina Pensées, troligtvis ej heller förut — och han stannade ej vid Montaignes trötta *que sais-je*. Montaigne blev för honom blott en genomgångspunkt. Dennes filosofi lärde honom att inse intigheten i det jordiska, människans hela intellektuella och moraliska svaghet. Skepticismen blev därför för honom den brygga, som ledde över till den religiösa tro, inför vilken tvivlets stämma tystnade. Pessimist kan man ej heller kalla Pascal. Montaigne och Le Rochefoucauld voro det, var och en på sitt sätt, men en man som Pascal, över vars hela väsen evighetslivets sol så rikt strömmar ut — en dylik

personlighet bör kanske snarare räknas till optimisternas klass.

Men väl är det sant, att det, som först slår den, som läser Les Pensées, är den djupa känslan av intigheten i hela den jordiska tillvaron. Huru svag är icke människan! Det behöver icke något kanonskott för att störa ett snilles tankearbete; gnisslet från en vindflöjel eller en talja är nog. Förvånas ej över, om han för tillfället ej resonerar så skarpsinnigt — en liten fluga surrar i hans öra, och det är tillräckligt att förbrylla denna mänskliga intelligens, som styr städer och riken. Och målet för människans liv, den lycka, efter vilken alla sträva — kunna vi ens någonsin nå den? Analysera vi vårt själsliv, finna vi, att vi leva blott i det förflutna och i framtiden. Nästan aldrig tänka vi på det ögonblick, som är, och om vi det göra, så sker det blott för att vinna en erfarenhet av gagn för framtiden. Nuet är aldrig vårt mål. Det förflutna och det närvarande äro blott medel för framtiden. På så sätt leva vi aldrig, utan hoppas blott att leva, och i det att vi *söka* att bliva lyckliga, är det obestridligt, att vi aldrig *äro* det, så länge vi ej eftersträva en annan sällhet än den, som kan nås i detta liv. Vi äro liksom rädda för oss själva, våga aldrig sysselsätta oss med vårt eget själsliv, utan jaga efter förströelser, som rycka vår uppmärksamhet bort från dylika tankar. Det är därför ett fängelse är ett så hårt straff. Så förflyter hela livet. Man söker vilan, strävar att avlägsna alla hinder, och lyckas detta, så förefaller vilan — odräglig.

I denna stil fortsätter Pascal sin bittra psykologiska analys av människolivet — lika bitter som Montaignes och La Rochefoucaulds. Allt är fåfänglighet, sken, hyckleri, överallt stöter vårt förnuft på motsägelser. Men Pascal stannar ej såsom de i världsmänniskans trötta resignation. Det yttersta steg, säger han, som tanken har att taga, är att inse, att det finnes en oändlig mängd spörsmål, som överstiga dess förmåga att lösa. Det är ett svagt förstånd, som ej når fram till denna punkt. Tanken är sålunda för honom blott den Vergilius, som genom jordelivets Inferno leder människoanden fram till insikt om värdelösheten i denna tillvaro. Men bakom den jordiska synranden vidgar sig för honom liksom för Dante en ny horisont — evighetens, dit religionen ledsagar oss. Augustinus' ord *Cor nostrum inquie-*

tum, donec requiescat in te äro i själva verket temat i Pascals alla aforismer.

Sällan har antitesen mellan det ändliga och det oändliga skarpare utmejslats än i Les Pensées. Det är Kopernicus' och Galileis världsbild, som här träder fram för oss i religiös belysning. Må människan — säger han — blott betrakta naturen i dess höga och fulla majestät, detta strålande ljus, som är satt liksom en evighetslampa att upplysa universum, där jorden blott synes såsom en punkt i det oerhörda kretslopp, som denna himlakropp beskriver. Och detta kretslopp själv är blott en obetydlig punkt i förhållande till det, som de stjärnor genomlöpa, vilka rulla på firmamentet. Vår synvidd stannar här. Väl kan vår inbillning arbeta vidare, men likväl skall den förr tröttna, än naturen tröttnar att avslöja nya under. Allt vi skåda av världen är blott ett omärkligt grand i naturens outtömliga sköte. Ingen tanke kan omspänna dessa vidder. Fåfängt söka vi sporra vår fattningsförmåga, men nå blott atomen, aldrig tingens verklighet. Det är en oändlig sfär, vars medelpunkt är överallt och vars omkrets ingenstädes. Och det är ett vittnesbörd om Guds allmakt, att vår inbillning förlorar sig i denna tanke. Men ett annat lika häpnadsväckande under kunna vi iakttaga, om vi t. ex. betrakta det minsta småkryp. Trots kroppens oerhörda litenhet har det lemmar med leder, ådror i dessa leder, blod i ådrorna o. s. v. Man tror måhända, att man här nått fram till den yttersta gränsen av litenhet. Men även där öppna sig nya vidder.

Mellan människan och himlen, helvetet eller förintelsen ligger blott detta jordeliv, som är det bräckligaste i världen, och då de, som tvivla på själens odödlighet, ej hava någon himmel, väntar dem blott avgrunden eller förintelsen. Fåfängt vända vi våra tankar bort från den evighet, som förestår och som vi icke kunna eliminera därigenom att vi ej tänka på den. Den existerar trots oss, den närmar sig, och döden, som låter upp porten, ställer oss inför det fruktansvärda alternativet att antingen för evigt förintas eller bliva evigt osälla. Intet är så fruktansvärt som denna fråga om evigheten. Och likväl gives det människor, som icke offra en tanke däråt, människor, som kunna råka i förtvivlan över en småsak, en misslyckad ansökan, en inbillad skymf. Detta är något ofattligt. En fånge, som ej vet, om hans

dom fallit, men som väntar den om en timma — vore det ej mot naturen, om han använde denna väntans och spänningens timma med att spela kort och roa sig?

Jag — fortsätter han — skall ej försöka att bevisa Guds existens, treenigheten eller själens odödlighet. Jag känner mig icke nog stark att kunna övertyga förhärdade ateister. Men även om jag det kunde, skulle jag ej inlåta mig på försöket, ty en sådan kunskap, utan tron på Jesus Kristus, vore både onyttig och ofruktbar. Om en människa överbevisar oss, att en yttersta grund måste finnas, och om han kallar denna Gud, så är därmed föga vunnet för vår frälsning, ty därtill tarvas något annat. Ett faktum är, att vi alla äro värda blott hat och förakt. Det lär oss förnuftet. Men ingen annan religion än den kristna lär människan att hata sig själv, och ingen annan religion kan därför anammas av dem, som inse, att de blott förtjäna hat. Ingen annan religion än kristendomen har förstått, att människan är den på samma gång yppersta skapade varelsen och den mest usla.

Och så övergår han till att i andra aforismer bevisa kristendomens alla företräden. För vår tid äro hans skäl föga övertygande, och Pascals styrka ligger på ett annat håll än detta mera teologiska: i den djupa känslan för jordelivets intighet och för hjärtats krav på en högre visshet än tankens. Det, som här rycker oss med hos Pascal, är den religiösa lidelsens intensitet, hans framställning får här en glöd, som erinrar om Kierkegaards, det är medeltidens ädlaste spiritualism, som här blomstrar upp igen, något av den innerliga gudsgemenskap, som kommit fram hos S. Bernhard och S. Franciscus. Och dock är Pascal tillika en av de mest typiska representanterna för 1600-talets franska klassicitet. Han är det redan genom sin formfulländade, klara framställning och genom den rationalism, som blandar sig in i mystiken och som ännu starkare kommer fram, då han yttrar sig om ämnen, som ej sammanhänga med religionen, t. ex. om förhållandet mellan den nya tiden och antiken. Här framlägger han nästan i detalj samma program, som sedan upptogs av les modernes, vilka ju betraktas såsom upplysningens förtrupp. Montesquieus klimatlära är hos honom redan antydd liksom ock Rousseaus anfall på äganderätten: "Den där hunden är min, säga de stackars barnen, det där är min plats i solen — se där början till

och bilden av hela jordens usurpation.“ Men ännu mera visar han sig såsom en son av Racines århundrade i det utpräglade psykologiska intresse, som är det måhända mest karaktäristiska draget hos klassiciteten; få författare torde lika djupt som Pascal hava pejlat människosjälen. Och han tillhör detta tidsskede slutligen däri, att hans religiositet är så på varje punkt genomträngd av *kultur*. Endast såsom historiker kunna vi numera läsa 1600-talets övriga teologi. Denna ligger så ofantligt fjärran från hela vårt åskådningssätt, att den icke längre har förmågan att anslå några känslosträngar i vårt väsen, under det att Pascal dock har vårt sätt att se och vårt sätt att uttrycka sig. Vid sidan av honom förefaller t. o. m. Milton såsom en barbar. Men Pascal är kulturmänniska icke blott i sitt vetande och sin syn på världen; han är det ännu mera i sin fina och rika känsla, och ur den synpunkten är han, så vitt jag vågar döma, den mest moderna av 1600-talets alla författare. Hos honom smälta medeltid, klassicitet och nutid samman till ett underbart helt.

BOSSUET

Åldersskillnaden mellan Pascal och Bossuet var ytterst obetydlig, endast fyra år, och dock tillhöra de såsom kulturpersonligheter två skilda tidsskeden inom klassiciteten. Pascal är en representant för förberedelsetiden före Ludvig XIV. Han har ännu något av revolutionär hos sig; det är den religiösa frondens vind, som blåser genom hans skrifter. Bossuet, som avled först 1704, fyrtiotvå år senare än Pascal, tillhör däremot zenit av Ludvig XIV:s regering, auktoritetens tid, innan ännu dess sol börjat dala, och denna tid träder kanske aldrig så levande fram för oss som i Bossuets personlighet. “Kättare är var och en, som har en mening“ skrev han en gång, och klarare kan väl tendensen hos Ludvig XIV:s tid ej uttryckas. Bredvid Pascal förefaller han onekligen såsom en liten man. Han var knappt något banbrytande snille som denne, men han ägde i sällsport hög grad den bon sens, den smak och den takt, som just är det karaktäristiska draget hos klassiciteten. Även han var en stor prosaist, men av annan art än Pascal. Dennes

stil har ännu kvar arvet från renässansen, det lidelsefulla, starkt personliga, och han är störst i sina så gripande självbekännelser. Bossuet är däremot typiskt klassisk, vad han vill uttrycka är en hel församlings tankar och känslor, det allmänmänskliga, och han är framför allt religiös vältalare. Hans stil är pompös, utan att vara barock, ett Versailles i ord, klar, smakfull, men utan dessa individuella nyanser, som bjödo den äkta klassiciteten så emot. Och slutligen är han trots sin reaktionära läggning, sin nästan kritiklösa tro en rationalist, en dialektiker såsom alla representativa personligheter från denna tid, en avgjord fiende till den religiösa mystik, som började framträda mot slutet av århundradet, och han har även klassicitetens utpräglade intresse för den psykologiska analysen. I motsats till den brådmogna Pascal utvecklades han jämförelsevis sent, och någon framskjuten ställning intog han knappast förr än flera år efter dennes död, då han (1670) blev kronprinsens informator.

Hans liv förut hade varit ganska händelsefattigt. Efter mycket grundliga filosofiska studier först i ett jesuitkollegium, sedan vid universitetet i Paris hade Bossuet 1652 blivit präst och förvärvade sig såsom sådan ett visst rykte såsom god predikant. 1659 kallades han i följd härav från Metz till Paris och blev även där så småningom en berömd andlig vältalare. Men det var egentligen först genom sitt griftetal över drottning Henriette av England (1669), som han slog igenom och kom att intaga en ledande ställning. Året därpå utnämndes han till informator för den nioårige Dauphin — en plats, som han skötte under tio år och som var mycket ansträngande: tre timmars lektioner om dagen, till vilka han måste omsorgsfullt preparera sig och för vilka han själv utarbetade flera läroböcker; att resultatet likväl blev mycket obetydligt, berodde nog till största delen på lärjungens bristande begåvning. Efter sitt avskedstagande utnämndes han till biskop i Meaux, och det var egentligen nu först han kunde framträda såsom författare. Att här ingå på alla hans många arbeten förbjudes av utrymmet, och vi få därför inskränka oss till de viktigaste, i vilka tidens idéer klarast återspeglas.

Såsom Dauphins informator skrev han en furstlig uppfostringslära, Politique tirée de l'Écriture sainte, som visserligen trycktes först efter författarens död och som flera

gånger omarbetats, innan den fick den slutliga formen. Något betydande arbete är Bossuets Politique icke. Det hela består mest av bibelspråk, som han sammanställt, och tankarna äro ej nya; de finnas förut vida bättre och klarare hos Hobbes, och Bossuet har ej lyckats att sammanarbeta dennes naturalistiska världsåskådning med den patriarkaliska statslära, som den franske biskopen ärvt från medeltiden. Båda dessa till utgångspunkten så olika, men i slutsatserna lika åskådningar stå nu oförmedlade vid varandras sida. Men arbetet ger dock en mycket åskådlig bild av det härskande politiska åskådningssättet i Frankrike under århundradets senare del.

Uppgiften att med bibeln, särskilt pentateuken och Samuelsböckerna, bevisa den gudomliga karaktären av Ludvig XIV:s konungadöme förefaller oss nästan omöjlig, ty av det gamla testamentets författare framställes konungadömet närmast såsom ett straff för folkets synder, såsom ett "avfall" från Gud, och uppror mot "ogudaktiga" konungar fördömas ej, utan rent av förhärligas; själva tanken att taga ett litet obetydligt barbarfolk såsom mönster för 1600-talets Frankrike är för övrigt i våra ögon snarast absurd. Men icke dess mindre lyckas Bossuet ej illa. Världens historia, såsom den framställes i bibeln, börjar ju därmed, såsom han framhåller, att Gud själv personligen framträder såsom människornas härskare, ger dem lagar, straffar och belönar, och därmed fortsätter han, ända tills det att konungadömet på hans befallning upprättas i Israel. Detta var ärftligt, med uteslutande av "det kön, som blivit fött att lyda". Konungarna ha således mottagit sin makt av Gud, handla såsom hans "ministrar" och ställföreträdare och äro blott för honom ansvariga för sina gärningar. Han förkroppsligar i sin person staten: "un peuple immense réuni en une seule personne, une raison secrète renfermée dans une seule tête et gouvernant tout le corps de l'État". Det är denna enhet, som är Bossuets ideal, "anarkien" det spöke, som han fruktar och bekämpar. Genom sin absoluta makt kan och bör konungen krossa all egenvilja, allt partiväsen hos undersåtarna. Mot konungen finnes ingen rätt, varken till egendom eller ens till liv, så framt ej konungen vill av nåd medgiva en dylik rätt. Och likväl är det endast under det monarkiska statsskicket, som undersåtarna äro verkligt fria,

ty först genom detta sättes en gräns för godtycket och självsvåldet. Bossuets ovilja mot all opposition går t. o. m. så långt, att han — alldeles inkonsekvent — erkänner även andra styrelseformer, även republiker, och anser, att medborgarna ej hava rätt att störta dessa, enär de nu en gång äro faktiska: Gud är fredens Gud "et veut la tranquillité des choses humaines". Samma konservativa anda driver honom ock att trots den evangeliska utgångspunkten försvara slaveriets berättigande och krigen, även erövringskrig, vilket naturligtvis ej var svårt att göra med stöd av domarboken. Att konungen har skyldighet att undertrycka all falsk religion, faller av sig självt, och Bossuets absolutism är således lika brutal som Hobbes, ehuru den döljes bakom det idealporträtt, han målar av en god konung; en dylik är mild, rättfärdig, from, tapper, genomskådar allt, ständigt verksam, självständig gent emot alla gunstlingar o. s. v. — ett porträtt, som visserligen ej mycket erinrar om Ludvig XIV, men om vars likhet med le roi Soleil både Bossuet och konungen själv nog voro övertygade.

För sin höga lärjunge författade han ock historiska arbeten, av vilka hans Discours sur l'Histoire universelle är det viktigaste. Utförd blev blott den första delen, som för mänsklighetens historia fram till Karl den store, under det att fortsättningen, som skulle fullfölja utvecklingen fram till Ludvid XIV, synes ej ens hava påbörjats. Den bevarade delen innehåller tre discourser, av vilka den första blott så att säga ger den historiska stommen, data och fakta, under det att de båda följande mera sysselsätta sig med vad vi skulle säga historiens filosofi. I viss mån var detta, i modern tid, något nytt. Historien hade, då den ej var tom retorik, mest bestått av torra annaler, och de uppslag till en mera pragmatisk uppfattning, som givits av renässansens italienare, hade knappt fullföljts norr om Alperna. Reformationens män hade i världshistorien företrädesvis sett en samling sedelärande exempel. Bossuet däremot har förtjänsten av att i historiens till synes så kaotiska följd av händelser vilja spåra ett sammanhang, se en verklig utveckling. Men alldeles ny var denna tanke icke, ty i själva verket hade Bossuet lånat den från det Gamla Testamentets historiska böcker och blott tillämpat den på ett vida mera omfattande material. Den ledande tanken i Bossuets hela författarskap

var, såsom Brunetière visat, den fasta tron på försynen, och tanken i det Gamla Testamentets historiska skrifter — och hos profeterna — är just den, att det är Jahve, som leder hela utvecklingen, som bestämmer vad som skall ske, skapar Juda rike, kallar på assyrerna att förstöra det och som till sist skall återupprätta det och straffa hednafolken. Ur samma synpunkt ser Bossuet judafolkets historia. Men huvudpunkten är kristendomens utbredning, och det är detta, som Alexander den store i själva verket främjar, då han helleniserar orienten, romarne, då de erövra hela den då kända världen. De äro, liksom förut assyrerna, blott verktyg i Guds hand, och hela denna utveckling, inom judendomen, i Hellas och Rom syftar blott mot samma mål: världens frälsning genom kristendomen. Historien blir därför för honom ej en meningslös samling av fakta, utan ett storslaget skådespel, vars höjdpunkt utgöres av Kristi offerdöd och som fortsätter i den katolska kyrkans seger.

Bossuets intresse för dessa frågor var likväl knappast historikerns, utan snarare teologens, och i viss mån var hans Discours en stridsskrift, i vilken han mot libertinerna, som förnekade Guds försyn, ville visa upp, huru påtagligt denna försyn röjde sig i hela världsutvecklingen. Men särskilt vände han sig mot Spinoza, i vilken han med rätta såg den nya tidens farligaste förelöpare — tänkaren, som förnekade uppenbarelsen och undret, som i försynens ställe satte de oblidkeliga naturlagarna och som, ehuru själv israelit, icke ville tillerkänna judafolket någon särställning, utan förfäktade alla folks likhet inför Gud. Bossuets Discours är därför den första sammanstötningen mellan klassiciteten och upplysningen, ty det var för denna, som Spinoza banade vägen, under det att Bossuet står såsom den sista betydande representanten för den reaktion, som inletts av reformationsperioden och som under Ludvig XIV nådde sin höjdpunkt.

Bossuets mest betydande arbete är av samma art, men riktat mot de protestantiska kyrkorna, Histoire des variations des églises protestantes. Här kommer Bossuets världsåskådning kanske tydligast fram. Hans ideal är enheten, och de protestantiska kyrkornas stora brott är just, att de förstört denna enhet. Men till straff hava de också själva utvecklat sig i den riktning, som för Bossuet var inbegreppet av all olycka — till anarki; med varje år hade de upplösts i allt

flera sekter, och alla dessa kättarledare hade haft olika meningar, aldrig kunnat samla sig i en enhetlig kyrka. Likväl är även denna anarki ett verk av försynen. Ty indirekt visar den dock hän på den stora, allmänneliga kyrkan såsom mänsklighetens frälsning. För Bossuet var nämligen anarkien blott genomgångspunkten till den slutliga enheten, och både såsom ung och såsom gammal arbetade han på en försoning mellan de stridande kyrkorna, ehuru denna försoning för honom visserligen blott var möjlig på så sätt, att de protestantiska kyrkorna upphörde att vara protestantiska. Endast den katolska kyrkan satt inne med den obrutna tradition, den fasthet i utvecklingen, som för Bossuet var det högsta. Ty det var traditionen, som var bärare av sanningen. Vid ett meningsutbyte, som han hade med en reformert präst, hade Bossuet en gång förklarat, att den enskilde aldrig kunde hava rätt mot kyrkan. Hans motståndare hade då svarat med en fråga: om en enda man hade erkänt Kristus, då hela synagogan fördömde honom — hade han också haft orätt? Bossuet hade blivit förbryllad, men sin vördnad för traditionen och sin ovilja mot all individualism uppgav han aldrig.

Histoire des variations är emellertid ett verkligt lärt arbete, för vilket Bossuet drivit omfattande, grundliga källstudier och samlat ett stort material, och det är på samma gång mycket väl skrivet. Särskilt röjer sig klassicitetens tidsålder i den psykologiska blick, han här visar sig äga för de olika reformatorerna, för Luther, Calvin och framför allt för Melanchthon, och ehuru hans syn naturligtvis förvillas av den rättrogna katolikens fördomar, får han här onekligen fram flera karaktäristiska drag.

Bossuet var, som sagt, rättrogen katolik. Men han var icke ultramontan, utan gallikan. Såsom alltid var även här det faktiska, bestående, hans ideal, och han var därför i kontroverser med både jesuiter och jansenister. I de strider, som den franska konungamakten hade att utkämpa med Rom, var han den gallikanska kyrkans faktiske chef, som hävdade statens makt över kyrkan och den franska kyrkans oberoende av påven. Och till sist finna vi honom i strid med de första bibelkritikerna.

Både den katolska och den protestantiska kyrkan hade från medeltiden ärvt den s. k. inspirationsteorien, enligt

vilken varje ord i bibeln var av Gud själv inspirerat. Den protestantiska kyrkan hade väl förkastat Versio vulgatas auktoritet och — visserligen blott under protestantismens första tid — sökt att efter de bästa handskrifterna restituera den ursprungliga hebreiska och grekiska texten. Men därutöver hade man icke gått. Bibeln var fortfarande "Guds ord" och således till arten skild från varje annat arbete. De första försöken till en filologisk kritik tillhöra 1600-talets mitt. Här, såsom så ofta, var det Hobbes, som bröt vägen. I Leviatan (1651) hade han påpekat, att de bibliska skrifterna själva angiva, om än ej alltid författaren, så dock vanligen tidpunkten, då de kommit till. Av inre skäl kan pentateuken ej hava Moses till författare, Josuaboken ej Josua, och en stor del av de bibliska böckerna hava skrivits under och efter exilen. Men på de sju sidor, som Hobbes ägnade åt denna fråga, kunde han blott framlägga den första skizzen till en modern bibelkritik. Det första utförliga — som det förefaller av Hobbes oberoende — bibelkritiska arbetet var därför Spinozas Tractatus theologico-politicus (1670), vartill vi senare skola återkomma. I Frankrike fick detta kort därefter en efterföljare i R. Simons 1678 utgivna Histoire critique du Vieux Testament, där han rent filologiskt jämför de olika redaktionerna i den hebreiska, samaritanska och grekiska bibeln, förfäktar, att Moses ej kan vara författare till hela pentateuken, och framlägger en ganska bizarr teori om profeterna, som enligt hans mening varit så väl offentliga skrivare som predikanter, vilka omredigerat de heliga skrifter, som funnits i statsarkivet; sin nuvarande form hade dessa skrifter fått först genom Esra.

För Bossuet var naturligtvis en dylik upplösande kritik ett verkligt brott, ett försök att "sätta människornas tankar i stället för Guds", och han lyckades också att få en order om bokens indragning. Ännu på dödsbädden var han sysselsatt med ett stort arbete, Défense de la tradition et des saints pères, i vilket han mot Simon, såsom vanligt, förfäktar den kyrkliga traditionens sanningsvärde. Men såsom Sainte-Beuve anmärker misstog sig Bossuet här om den nya fiendens farlighet. Det gryende upplysningstidevarvets otro skulle icke hämta sin näring ur någon vetenskaplig, filologisk bibelkritik, utan det, som här gav signalen, var libertinen Voltaires gäckerier. Och den bibelkritik, som

Simon börjat, stannade för övrigt efter detta anlopp av för närmare ett århundrade, ty först 1753 fortsattes den av Astruc.

Bossuet var, såsom av denna korta redogörelse för hans verksamhet framgår, i allt en auktoritetens man, den mest konsekventa representanten för centralisationssträvandena under Ludvig XIV:s tid, och i följd därav var han föga sympatisk för upplysningstidevarvet; det beståendes förkämpar stå sig ju i allmänhet sämre för eftervärlden än omstörtningsmännen. Vår tid har likväl gjort honom större rättvisa. Man har uppskattat ärligheten i hans övertygelse, renheten i hans vandel, hans verkliga fromhet och framför allt hans skriftställartalang. Högst står denna i Histoire des variations och framför allt i hans predikningar och andliga tal. Vi finna där en på samma gång klar och poetisk stil, fri från preciös onatur och närd av studier i bibeln och kyrkofäderna. Hans vältalighet — säger Levertin — "har samma rytm som den katolska ärkebiskopens högtidliga gång, när denne, styv av guldbrokad och ädelstenar, leder en festdags kyrkoprocession". Bossuet var också den främste av denna tids store predikanter — Massillon, Bourdaloue m. fl. — och genom dem kom den andliga vältaligheten att intaga en betydande plats inom den franska klassicitetens vittra litteratur. Denna plats bibehöll den, estetiskt, också under otrons stora tidevarv, och detta var utan tvivel den verkliga anledningen till, att en så föga religiös monark som Gustav III åt denna "andliga vältalighet" ansåg sig böra reservera några platser i den akademi, som han efter franskt mönster skapade — det var Bossuets imponerande gestalt, som här kastade sin slagskugga ända upp till det yttersta Thule.

DEN VETENSKAPLIGA KULTUREN

FILOSOFIEN

DESCARTES

Det vetenskapliga liv, som väckts av senrenässansen, fortsatte med ökad kraft under 1600-talet, och som man lätt kan förstå var det de matematiska vetenskaperna, som framför allt odlades och som tryckte sin stämpel på de övriga. Det var Kopernicus, Kepler och Galilei, som här återverkade. Det, som särskilt grep sinnena, var matematikens visshet, och man sökte därför på andra vetenskaper tillämpa matematikens metod för att på så sätt nå samma säkra resultat. I synnerhet i Frankrike gjorde sig denna matematiska strömning gällande, som så väl harmonierade med det franska lynnet med dess utpräglade rationalism och sinne för klarhet, mindre däremot i England, där Bacons empiriska metod fortfarande tillämpades och fullföljdes.

Att här gå in på matematikens historia förbjudes av flera skäl. Vetenskaper som matematiken, astronomien, medicinen o. s. v. falla, när de nått en viss utveckling, alldeles utanför den allmänna litteraturhistorien och ha blott genom själva metoden samt enstaka, lätt tillgängliga resultat inverkat på den allmänna bildningen. Av Pascals biografi hava vi redan sett, huru matematiken fick betydelse t. o. m. för det religiösa livet. Genom Descartes blev matematiken bestämmande för den nya utveckling, som nu började inom filosofien. Genom honom inleddes inom filosofien rationalismens århundrade — denna rationalism, som möter oss snart sagt på kulturens alla områden.

René Descartes (Cartesius), som föddes 1596 och som tillhörde en burgen och ansedd släkt, var en utpräglad forskarnatur, för vilken allt annat i livet fick träda tillbaka för det brinnande begäret efter vetande — ej ett extensivt, utan ett intensivt vetande, ty Descartes var aldrig såsom Leibniz någon polyhistor utan blott matematiker och filosof. Han var en

tänkare, icke en lärd, och hade t. o. m. en viss rädsla att genom studier av andras arbeten bliva påverkad av deras åsikter. Under hela sitt liv var han därför en enstöring, som flydde människorna för att få vistas ostörd med sina tankar, och en måttlig förmögenhet satte honom även i stånd att följa denna böjelse. Mest vistades han som bekant i olika holländska städer och avled slutligen i Stockholm 1650, dit han kort förut kommit på kallelse av drottning Kristina. Hans mest bekanta arbeten äro Discours sur la méthode (1637), Meditationes de prima philosophia (1641), och Principia philosophiæ (1643).

Med dem ville han uppbygga en alldeles ny filosofi, utan något samband med den gamla aristoteliska skolastiken. Bristen hos alla vetenskaper hade enligt hans mening varit ovissheten i deras slutsatser; endast matematiken gav full evidens. Inom geometrien utgår man som bekant från axiomen d. v. s. från satser, vilkas sanning omedelbart, genom intuition, inses. Från dem deduceras de övriga; så t. ex. förutsätter den tredje propositionen i Eukleides den andra, denna den första, men denna blott axiomen. Intuitionen är således vår ena kunskapskälla; den andra är deduktionen d. v. s. den logiska verksamhet, genom vilka nya satser bevisas ur dem, som insetts redan genom intuition eller genom föregående deduktioner. Det var denna metod, som Descartes nu ville tillämpa även inom filosofien. Liksom inom geometrien varje efterföljande sats härledes ur en föregående, så var det åtminstone meningen, att Descartes' filosofi skulle framträda såsom ett genomarbetat system, som hade sin enhet i den princip, från vilken han utgått. Vidare var filosofien för honom universalvetenskapen, i vilken alla specialvetenskaper skulle hava sin utgångspunkt. Den dröm, som här föresvävade honom, var ett stort enhetligt system, i vilket allt vårt vetande, alla våra kunskaper skulle inordnas, såsom propositionerna i Eukleides' geometri äro ordnade i förhållande till varandra. Det var således centralisationen, som här skulle genomföras också inom vetenskapen, liksom den samtidigt hade genomförts inom statslivet.

I Discours sur la méthode hade Descartes förklarat sig utgå från en total skepticism. Men ännu mindre än Pascal var han någon tvivlare, och endast till det yttre var han Montaignes lärjunge. "Jag vill — skrev han — vila på det

tillfredsställda kunskapsbegärets och den vunna visshetens huvudkudde, ej såsom Montaigne på okunnighetens och den bristande vetgirighetens." Liksom Pascal och Bossuet är även Descartes en troende, som visserligen kan anlägga skeptikerns förklädnad, men som innerst är en kristen, vilken hela tiden har målet klart för sig. Trots sitt forskningsbegär var han verkligen en god katolik. Han var ytterst rädd att uttala några kätterska åsikter, och efter domen över Galilei undertryckte han t. o. m. ett arbete, där han förfäktat liknande åsikter. Detta var icke blott av omtanke för egen säkerhet. Ty han iakttog den katolska kyrkans alla bruk, gick flitigt i mässan och företog flera vallfärder, tydligen av uppriktig katolsk fromhet. Hans filosofi var snarast ett försök att rädda religionen undan den upplösning, som renässansens skepticism framkallat, och de fiender, som han bekämpade, voro i främsta rummet libertinerna. Cartesianismen är således i stort sett klassicitetens reaktion mot renässansen, liksom Fichtes och Schellings filosofi var det mot upplysningstidevarvet.

Han börjar, som sagt, med en total skepticism för att — efter en mycket ofullständig analys — nå fram till en säker utgångspunkt, från vilken han ansåg sig kunna verkställa den syntes, som för honom var huvudsaken. Jag kan — så är gången i hans bevisföring — tvivla på allt, alla mina föreställningar kunna ju bero på villor, vara hallucinationer, mina sinnen bedraga mig ofta, jag har ingen visshet, om jag drömmer eller är vaken, mina idéer kunna vara mig ingivna av en ond ande o. s. v. Men *en* sak är säker: jag *har* dessa föreställningar, de må nu vara sanna eller falska. Med andra ord: jag tänker. Men i och med det att jag tänker, är jag också till — "*Je pense, donc je suis, Cogito, ergo sum.*" Denna formulering uttrycker emellertid ej fullt exakt Descartes mening, ty satsen beror ej på någon deduktion, ej på något *ergo*, utan på intuition, inses utan bevis omedelbart såsom sann och borde därför snarare lyda: *Cogitans sum* d. v. s. i det jag tänker, är jag, på samma gång jag utsäger, att jag tänker, utsäger jag, att jag är till.

Någon så ny upptäckt, som Descartes här trodde sig hava gjort, var detta knappast, och i själva verket möter oss tanken redan hos Augustinus, som så ivrigt studerades under denna tid. Och hade Descartes här verkligen funnit den fasta ut-

gångspunkt, han sökte, var det från denna sats, som den stora vägen till visshet ledde? Descartes visste fortfarande lika litet om sanningen av de idéer han hade; han var till, *hade* ideer, men huruvida de motsvarades av någon verklighet, huruvida han drömde eller icke, visste han lika litet som förut, och utanför sin egen subjektiva värld hade han ej kommit. Matematiken, vars metod han här sökte tillämpa, leder i själva verket ej heller längre. Den lär mig blott att analysera vissa föreställningar, lär mig t. ex. att ur min föreställning om en triangel alltid följer, att två sidor i denna äro större än den tredje, att summan av vinklarna utgöra två räta vinklar o. s. v., men den upplyser mig icke, om några trianglar över huvud finnas utanför min egen föreställningsvärld. För att nå den visshet, som han åtrådde, måste Descartes därför företaga en logisk saltomortal, som snarare hör hemma i den aristoteliska skolastiken än i matematiken. Bland människans idéer är även idéen om det oändliga. Denna idé kan hon emellertid såsom ändlig själv ej hava skapat, ty en föreställning kan blott hava alstrats av något, som har minst lika mycket realitet som det därav alstrade, och den ifrågavarande idéen måste därför hava givits henne just av detta oändliga väsen, som i följd härav måste existera: "därav att jag existerar och har föreställningen om ett fullkomligt väsen, följer alldeles klart, att Gud existerar". Men är således Gud till, måste mina övriga idéer vara sanna, ty Gud kan ej hava skapat mig att bedragas. Karaktäristiskt för tidens rationalism är, att denna gudsidé icke såsom hos Augustinus är en moraliskt religiös, utan en rent teoretisk idé.

Mot Descartes här refererade bevisföring gör Faguet en anmärkning: den verkliga utgångspunkten för Descartes var således icke självmedvetandet, utan Guds existens, och satsen *Cogito, ergo sum* var icke någon väg till visshet utan blott en "återvändsgränd." Alldeles rätt är detta kanske icke, ty Descartes' utgångspunkt är i själva verket icke Guds existens, utan gudsidéen *i oss* — även detta en tanke, som återgår till Augustinus — men ej heller denna föreställning för oss vidare, och först då han från subjektets föreställning sluter till föreställningsinnehållets existens utom subjektet, sker det stora språnget från den matematiska metod, han ville använda, först då når han den visshet, han sökt.

Faguet har därför nog rätt däri, att Descartes till en början kommit in i en återvändsgränd, och att vägen till det följande systemet öppnar sig först med vissheten om Guds existens.

Beviset härför är för övrigt knappt originellt, och hos Descartes följer i varje fall ej Guds existens ur den sats, som han på intuitionens väg funnit — vår egen existens — utan bevisas genom en rent skolastisk slutledning, som företer betänkliga luckor. Det är ju alls icke säkert, att ej föreställningen om ett oändligt väsen skapats av människan såsom en antites till hennes egen ändlighet. I varje fall är Descartes' sats — att föreställningen måste hava skapats av någon, som har minst lika stor realitet — intet axiom; för det andra tillägger Descartes här utan vidare detta oändliga väsen några rent moraliska egenskaper, godhet, sanning o. s. v., förvandlar det oändliga, som först blott är ett snarast matematiskt begrepp, till ett moraliskt, till ett fullkomligt väsen, och slutligen stannar han inför ett dilemma, som han väl söker komma ur, men icke kan: om Gud ej skapat mig för att bedragas d. v. s. om de idéer, som han givit mig, motsvaras av en verklighet, huru skall man då förklara det obestridliga faktum, från vilket Descartes själv utgått, att det finnes falska föreställningar? Och så till sist — cirkeln i hela beviset: mina föreställningars sanning beror på Guds existens, men Guds existens på en föreställning hos mig. Både skepticismen och den matematiska metoden äro således förklädnader för ett gammalt skolastiskt resonemang. För Descartes är filosofien fortfarande, liksom för skolastiken, en förnuftskunskap, som är oberoende av erfarenheten, under det att Bacon, som begagnar ej den deduktiva, utan den induktiva metoden, utgår från erfarenheten, analyserar denna och på så sätt söker nå fram till allmänna principer. Den ena leder forskningen från renässansen över till den nyare tiden; den andra representerar den stora reaktionen mot renässansen.

Den världsförklaring, som Descartes sedan ger, hänger ganska lösligt samman med utgångspunkten och är, som man kunnat vänta av en matematiker, rent mekanisk: Guds verksamhet såsom skapare består blott däri, att han sätter den "tröga" materien i rörelse, och sedan går allt efter rent mekaniska lagar. Av särskild vikt för den följande spekulationen blev likväl Descartes' substanslära. Med substans menar

han det, som är oberoende av andra substanser. Verklig substans är således blott Gud. De ändliga substanserna äro endast så till vida substanser, att de ej förutsätta andra substanser än Gud. Men häri låg onekligen en motsägelse. Antingen äro de ändliga substanserna beroende av den oändliga, och då äro de ej substanser, eller äro de substanser och då oberoende av denna.

De ändliga substanserna äro själ och kropp, som i enlighet med begreppet substans äro alldeles oberoende av varandra; kroppens attribut är utsträckning, själens tänkande. Descartes söker ock att till det yttersta hålla bägge skilda från varandra. Ett intryck på kroppen borde i följd härav ej framkalla någon motsvarande själsrörelse, men då så likväl är fallet, förklarar Descartes detta genom en mycket halsbrytande hypotes: att de kroppsliga intrycken strömma till "glandula pinealis" i hjärnan, där själen har kommunikation med kroppen — ett antagande, som alldeles står i strid med läran om de båda substansernas oberoende av varandra. Djuren däremot, som han förnekar själ, fattar han såsom konstfullt organiserade maskiner.

Själv gjorde Descartes föga för att sprida sina åsikter, men likväl funno de hastigt, redan under hans livstid, stor utbredning, visserligen ej bland filosoferna av facket vid de oftast aristoteliska universiteten, utan bland läkare och naturvetenskapsmän samt även inom den bildade lekmannapubliken i allmänhet. Därtill bidrog väl, att hans filosofi just var ett uttryck för den nya tidens rationalism, dess reaktion mot renässansens sensualism och dess fordran på klarhet. Corneilles Cid och Descartes' Discours sur la méthode äro nästan på året samtida, och i båda finna vi samma psykologi, som endast har till föremål de fullt klara och tydliga begreppen, ej de mera dunkla känslorna. Boileaus estetiska huvudtes: "rien n'est beau que le vrai" är ju också blott ett uttryck för samma tendens hos tiden. Till Descartes' inverkan på den följande franska litteraturen bidrog nog ock, att hans skrifter voro författade på franska; även de latinska blevo nästan omedelbart översatta. Och Descartes tillhör den franska prosans store mästare. Såsom den klassiska stilens grundläggare plägar man räkna Balzac, till vilken vi sedan skola återkomma, men först hos Descartes finna vi denna genomskinliga klarhet, som är den franska prosans styrka och som

Pascal med sitt om antiken erinrande formsinne sedan vidare utvecklade.

I Frankrike hade Descartes många lärjungar. Den originellaste av dessa var Malebranche, som vidare utbildade cartesianismen, i anslutning till Augustinus' platonism, till ett slags idélära. Utanför Frankrike har Malebranche väl ej haft någon större inverkan, men där är han ett uttryck för samma högstämda idealism, som samtidigt gör sig gällande i Racines diktning.

Men cartesianismen mötte också motståndare först från den gamla renässanssensualismen, vars mest betydande representant under denna tid var Pierre Gassendi (1592—1655), som ehuru ej någon banbrytande filosof dock haft ett stort inflytande på sin samtid. Hans åsikter sammanfalla i väsentliga punkter med Hobbes'. Själen är en oskriven tavla, som fylles genom de intryck, som vi mottaga genom våra sinnen, och den ledande driften hos människan är egoismen, självbevarelseinstinkten; det hade varit denna, som skapat staten, vilken uppstått genom ett fördrag, motiverat av den enskildes behov av andras hjälp. Såsom sin läromästare satte Gassendi upp Epikuros och upptog både dennes moral och hans atomlära. Det var även genom honom, som Epikuros' lärjunge Lucretius blev populär i Frankrike, och bland dem, som sökte översätta hans stora skapelsedikt, var ock Molière; manuskriptet är tyvärr förlorat. Andra lärjungar bland denna tids poeter hade Gassendi i Chapelle och Cyrano de Bergerac, och överhuvud anslöto sig "libertinerna" till honom. Gassendi motsvarar således den samtida sensualistiska filosofien i England, och det var också tack vare hans verksamhet, som denna engelska filosofi sedermera, i början av 1700-talet, så lätt kunde vinna anhängare i Frankrike; genom Gassendi var marken förberedd för det nya utsädet.

Striden mellan Gassendi och Descartes var ganska hetsig och förbittrad. Men här hade Descartes tidsströmningen för sig. En annan fiende var farligare. I det hela slöto jansenisterna sig till den nya läran. Men redan detta var tillräckligt, för att jesuiterna, som för övrigt höllo på den aristoteliska metoden, skulle bliva dess motståndare. Till dessa sällade sig som i så många andra fall de lutherska prästerna i Tyskland och Sverige, och cartesianismen blev också ungefär samtidigt förklarad för kättersk i det katolska Frankrike

och det protestantiska Sverige. Trots Descartes ängslan för att på något sätt råka i strid med den ortodoxa kyrkan hade denna dock fördömt hans filosofi, och 1666, då hans lik förts till Paris, mötte det rent av svårigheter att få honom begravd; redan tre år förut hade hans skrifter i Rom blivit satta på Index. Såsom vanligt hade den katolska kyrkan också denna gång ett fint väderkorn. Descartes hade visserligen satt tron såsom högsta auktoritet över vetandet, och han hade uttryckligen förklarat: "såsom högsta regel måste vi i vårt minne inprägla, att den gudomliga uppenbarelsen är den säkraste av alla sanningar. Om förnuftets ljus också skenbart synes oss klarast och mest påtagligt, så är dock Guds ord trovärdigare än vårt omdöme." Men han hade likväl satt det mänskliga tänkandet såsom en — låt vara sekundär — kunskapskälla vid sidan av den religiösa tron, han hade, om än blott inom ett mot religionen skarpt avgränsat område, fortsatt renässansens förutsättningslösa forskning, och detta innebar onekligen en fara. Den följande utvecklingen visade ock, att jesuiterna dömt rätt, ty det var till en del i cartesianismens skola, som de män fostrades, vilka såsom Fontenelle sedan inledde upplysningsrörelsen i Frankrike, och såsom Descartes' lärjunge räknade man med en viss rätt den man, som betraktades såsom århundradets store kättare — Baruch Spinoza.

SPINOZA

För överskådlighetens skull torde det vara lämpligt att här avbryta den rent franska tankevetenskapens historia för att i stället hos Spinoza och Leibniz fullfölja utvecklingen av den av Descartes inledda rationalistiska filosofien, under det att vi spara den engelska filosofien till en följande avdelning; ty rationalismen är ett uttryck för klassicitetens idéer, under det att den samtida engelska spekulationen liksom 1600-talets naturvetenskapliga forskning förbereder upplysningen och hör närmast samman med denna. Och både Spinoza och Leibniz stå i viss mån utanför kulturen hos de folk, bland vilka de levde. Den senare tillhörde ett land, som stannat efter i utvecklingen; under 1600-talet är han snart sagt den ende tysk, som tillägnat sig sitt tidevarvs

bildning, och andligen levde han mera i Frankrike och England än i Tyskland; hans skrifter äro också avfattade på franska eller latin, ej på tyska. Spinoza var ännu mera hemlös, och ehuru han var född i Amsterdam, var spanskan hans modersmål. Han tillhörde det israelitiska "vandrarfolket", blev t. o. m. utstött av detta, utan att därför bliva kristen och själv kände han sig blott tillhöra mänskligheten, ej ett enskilt land. Med en viss rätt kan man väl räkna honom till upplysningstidevarvet, ty flera av dess ledande idéer återfinnas redan hos honom, och med sin reaktionära samtid stod han på de flesta punkter i strid. Men å den andra sidan var han under upplysningstidevarvet redan bortglömd, och det var ej från honom, som den nya rörelsen utgick; först mot slutet av 1700-talet drogos hans skrifter åter fram ur glömskan, och det var först då, som hans idéer fingo sin stora betydelse för den europeiska kulturen. Till sin metod tillhör han i varje fall klassiciteten. Liksom Descartes är han en stor systembyggare, ännu mera konsekvent än denne tillämpar han den matematiska metoden, och den första striden om honom stod dock under klassicitetens tidsålder.

Spinoza var, som sagt, en man utan fädernesland, men med starka rötter hängde han dock samman med det folk, vars son han var, och med Spinoza gjorde detta åter en insats i mänsklighetens historia.

Från detta arbetes andra del erinra vi oss den medeltida judiska kulturens blomstring och förfall. Samma kamp, som under antiken pågått mellan lagjudendomen och profetismen, mellan andlig träldom och ett fritt religiöst liv, hade under andra former fortsatt också under medeltiden. Av den stora frihetsrörelsen under 1100- och 1200-talen hade även judarna ryckts med, särskilt i Spanien och Provence, och vi minnas, att flere judiske tänkare och lärde då gått i spetsen för den vetenskapliga forskningen. Men även reaktionen uppstod ungefär samtidigt, mot 1200-talets slut, inom judendomen och inom den kristna och muhammedanska världen, och åter segrade lagjudendomen, liksom den segrat vid den nya tideräkningens början. Genom denna reaktion avsöndrades judarna åter från de andra folken, upphörde att deltaga i dessas kulturarbete och sjönko ned till en föraktad pariasklass, som blott intresserade sig för ceremoniallagens före-

skrifter, vilka likväl kommenterades och utlades med ett skolastiskt skarpsinne, som av juden gjorde en driven logiker, i viss mån en tänkare, om än med andliga skygglappar för ögonen.

Lagjudendomen var dock ej den enda anledningen till förfallet, ty i samma riktning verkade ock den kristna reaktion, som nu började. Det var judeförföljelsernas stora tid, som nu inleddes. Ur det ena landet efter det andra förjagades de, och i stort sett rensades hela det egentliga Europa från judar; endast i orienten och i de barbariska staterna i östra Europa funno de en fristad. Från England drevos de ut redan i slutet av 1200-talet och fingo praktiskt taget ej vända tillbaka förr än under Cromwell. I Frankrike följde under 1300-talet flera, ofta dock återkallade utvisningar ända till den sista, 1394, som blev definitiv. I Tyskland funnos vid medeltidens slut kvar endast tre någorlunda manstarka judiska kolonier, i Worms, Frankfurt och Regensburg. I Italien hade de det, egendomligt nog, bättre även under motreformationens tid, och en "ghetto" fanns som bekant i flera städer. Men från Spanien, där de varit mycket talrika och där de fortfarande stodo högst i civilisation, drevos de skoningslöst ut 1492. De flesta räddade sig till det mera toleranta Orienten, några till Italien och andra till Portugal, varifrån de emellertid endast några få år därefter också utvisades. Vid 1500-talets början var, praktiskt taget, hela Europa stängt för dem, ty i och med det spanska väldets utbredning i Italien kördes de även från de italiensk-spanska staterna.

I Spanien och Portugal hade dock en betydande kontingent tillåtits att stanna kvar — såsom kristna. Dessa med tvång omvända judar, de s. k. marranerna, hade emellertid blott till det yttre blivit kristna, och i hemlighet bibehöllo de, t. o. m. under århundraden, sina förfäders religion. Men inkvisitionen hade skarpa ögon, och mer än andra kättare fingo marranerna lämna sina bidrag till de autodaféer, som överallt flammade i den tidens Spanien och Portugal. De levde således i en beständig livsfara utan att hava något land, dit de kunde fly.

Men när nöden var som störst, öppnade sig oförväntat en tillflyktsort för dem. Nederland gjorde uppror mot det spanska förtrycket, och 1579 proklamerades här, vid unionen

i Utrecht, för första gången den minnesvärda satsen: "att varje borgare har full frihet i sin religion och att ingen har rätt att ofreda honom för hans tro". I det hela förblev man denna princip trogen. Det calvinska prästerskapet sökte väl även här att förtrycka oliktänkande, men oftast satte sig de borgerliga statsmyndigheterna emot denna renlärighetsiver, och under 1600- och 1700-talen förblev Nederland en tillflyktsort för dem, som på grund av sina åsikter nödgats fly från hemlandet. Böcker, som man ej vågade trycka i Frankrike, gåvos gemenligen ut i Amsterdam, och bland nederländarna träffa vi flera frisinnade och toleranta män än i det övriga Europa. Nederland var således den religiösa frihetens land under en tid, då reaktionen eljes över allt härskade, och i vetenskaplig och konstnärlig odling stod detta till areal och folkmängd så obetydliga land kanske högst i Europa. Dess målarkonst känna vi alla, men även inom den klassiska filologien och naturvetenskapen voro nederländarna de andra folkens mästare, liksom de i handel och sjöfart voro den kanske främsta stormakten.

Det var mot detta land, som de olyckliga spanska och portugisiska marranerna nu riktade sina blickar, och redan i slutet av 1500-talet började de att emigrera dit, särskilt till Amsterdam. Genast efter framkomsten avkastade de den kristna förklädnad, de nödgats anlägga, och återgingo till sina fäders religion, visserligen utan att till en början få bilda judiska församlingar. Men 1619 upphävdes på initiativ av Hugo Grotius detta förbud, och det uppstod nu en betydande judisk församling i Amsterdam, som sedan sände ut kolonier till England och Tyskland. Sin ursprungliga nationalitet behöll Amsterdamförsamlingen allt fortfarande, och spanskan var här det vanliga samtalsspråket.

Bland dessa till Amsterdam överflyttade marranfamiljer var också en, som kallade sig de Espinoza efter en liten spansk stad, där dess förfäder varit bosatta, och en ättling av denna familj var Baruch de Espinoza eller — som han kallade sig — Spinoza, vilken föddes i Amsterdam 1632. Fadern var köpman och såsom de flesta marraner i små omständigheter, om än relativt burgen i förhållande till sina trosfränder. På grund av sin förmögenhet, av sin fromhet och väl ock av sin begåvning intog han en framstående plats inom sin församling och var en tid dess föreståndare.

Tonen i Baruch Spinozas föräldrahem var i följd härav strängt religiös, och ceremoniallagens föreskrifter iakttogos rigoröst. Med de kristna hade de forna spanska marranerna antagligen så liten beröring som möjligt och bodde för sig själva i Amsterdams judekvarter, utan att därtill vara tvungna.

Då Baruch Spinoza blev sju år gammal, fingo judarne i Amsterdam rätt att öppna en egen skola, och i denna sattes nu den blivande filosofen, när veta vi icke, men förmodligen då han var en tio år gammal. Den undervisning, han här fick, blev utan tvivel av största betydelse för hans följande utveckling. I det hela vilade den på samma princip, som tillämpades i den lutherska skolan, där lärjungarna i stort sett blott läste latin, katekes och logik; här ersattes dessa ämnen med hebreiska och Gamla Testamentet samt Talmud — några andra ämnen förekommo ej. I de lägre klasserna var undervisningsspråket spanska, i de högre hebreiska. För den kultur, som omgav honom, stod således den unge israeliten fullkomligt främmande, den föreställningsvärld, inom vilken han rörde sig, låg omkring två årtusen tillbaka i tiden, och allt det nya, hela den moderna civilisationen var för honom blott hednisk styggelse, det viktiga i livet endast "lagen" och dess utläggning. Men två saker lärde han sig dock: ett svårt språk, hebreiska, som krävde ej ringa tankearbete, och logik, ty det behövdes för att förstå de hårfina distinktionerna i Talmud. Och den världsåskådning, med vilken Spinoza gjorde bekantskap hos profeterna och vishetslärarne, hörde dock, liksom Platons, till de ädlaste, som människoanden frambragt.

Den brännande kunskapstörst, som vi sedan möta hos Spinoza, fyllde honom tydligen redan på skolbänken, och då han troligen omkring 1650 lämnade judeskolan, utverkade han sig rätt att fortsätta sina studier, förmodligen med tanke på att sedan bliva rabbin, ty ämbetsman kunde han såsom jude icke bliva. På egen hand fördjupade han sig nu i den medeltida spansk-judiska filosofien, som icke blev utan all betydelse för hans följande utveckling; särskilt tog han intryck av Abraham ibn Esra, en på 1100-talet levande spansk-judisk bibelkommentator. Men därutöver kände han — vad som för en israelit då var alldeles ovanligt — ett behov att tillägna sig även den samtida lärda bildningen hos de kristna, och med hjälp av en tysk student

började han nu att läsa latin — det språk, på vilket ännu snart sagt hela den vetenskapliga litteraturen var avfattad. Sedan han tillägnat sig den nödiga språkkunskapen, fortsatte han med att studera filosofi, matematik, fysik, astronomi och kemi, även medicin, och ehuru nästan autodidakt, lyckades han här med sin överlägsna begåvning att tillägna sig sin tids hela vetande; av språken behärskade han utom spanska, holländska och hebreiska, även latin, tyska och franska samt ehuru i mindre grad grekiska. En helt ny värld öppnade sig därför för honom, skygglapparna började falla från hans ögon, och han trädde nu i beröring med flera kristna, bl. a. med Franciscus van der Enden, en fritänkare, snarast en "libertin", som i Amsterdam öppnat en skola, där Spinoza en tid åtnjöt undervisning, och vidare med flera medlemmar av mennoniternas och kollegianternas frisinnade, fromma och toleranta sekter. Till de litterära intrycken från de latinska böckerna kommo nu därför ock personliga, och denna tid, från Spinozas adertonde till hans tjugufjärde år, var tydligen hans utvecklingskraftigaste, under vilken hans följande världsåskådning i grunddragen redan tog form. I varje fall — lagjudendomen värkte under dessa år fullkomligt bort hos honom, den skarpa logik, som han lärt sig i judeskolan, riktade han nu obarmhärtigt mot de lärdomar, han där fått inhämta, han försummade synagogan, iakttog ej längre ceremonialbuden, och de ledande i församlingen upptäckte till sin fasa, att de rättrogne bland sig hyste en kättare, som förnekade pentateukens gudomliga ursprung, betraktade den såsom en mänsklig bok, vilken för övrigt alls icke skrivits av Moses, uttalade sig sympatiskt om Kristus och besökte t. o. m. kristna kyrkor.

En stor skandal hotade således, ty en avfälling från judendomen, som ej tvingats därtill med bålet, var något oerhört. Först sökte man att med godo vinna honom, bjöd honom ett årsunderhåll, om han ville tiga med sina åsikter, besöka synagogan och ej offentligen åsidosätta lagen. Men Spinoza vägrade — det var sanning, han sökte, ej guld. Så grep man till strängare medel, och efter en föregående varning utstötte man honom ur församlingen. Den 27 juli 1656 upplästes högtidligen i synagogan "den stora förbannelsen" över kättaren: "Förbannad vare han om dagen, förbannad om natten, förbannad, då han nederlägger sig,

förbannad, då han uppstår, förbannad hans utgång, förbannad hans ingång. Må Gud aldrig tillgiva honom! Må Herrens vrede och hans nitälskan varda upptända mot honom och bringa över honom alla de förbannelser, som lagen innehåller . . . Vi förordna, att ingen må pläga umgänge med honom, vare sig muntligen eller skriftligen, att ingen må bevisa honom någon tjänst, ingen vistas under samma tak eller under fyra alnars avstånd från honom, ingen läsa någon av honom författad skrift."

Därmed hade Spinoza upphört att vara jude; kristen blev han aldrig, varken till namnet eller tron, utan förblev en man för sig. Såsom sådan måste han nu bryta sig en väg i livet. Hans fader hade dött två år före bannlysningen och efterlämnat en obetydlig förmögenhet, men den del av denna, som tillkom honom, vägrade hans syster och svåger med stöd av hans avfall att utbetala till honom. Spinoza, som i allt strängt höll på rätten, väckte då inför holländsk domstol process mot dem, vann denna och — avstod sedan godvilligt arvet till dem. För att skaffa sig de obetydliga inkomster, han behövde för sitt uppehälle, blev han optisk glasslipare och kunde på så sätt förskaffa sig medel för bokinköp och tid att fortsätta sina studier. Hans levnadssätt var det enklast möjliga — ehuru utan ett spår av asketism — och då han dog, efterlämnade han blott så mycket, att det räckte till begravningen. En rik vän hade i testamente velat lämna honom sin betydande förmögenhet, men Spinoza vägrade att mottaga donationen, då han ansåg det oriktigt att beröva den laglige arvingen dennes rätt, och då denne senare av tacksamhet ville giva honom en livstidspension av åtminstone 500 gulden, förklarade Spinoza det vara för mycket och mottog blott 300. Överhuvud var Spinoza ett mönster av oegennytta, rättrådighet, tolerans, behovlöshet och mildhet, typen för en "vis" i biblisk mening. En professur, som erbjöds honom i Heidelberg, vägrade han att mottaga. Visserligen hade man försäkrat honom "om den fullständigaste frihet att filosofera, enär man var övertygad om, att han icke skulle söka rubba den offentligen erkända religionen". Men Spinoza höll på en obegränsad tankefrihet. "Jag vet icke, inom vilka gränser denna frihet att filosofera måste inneslutas, när jag ej får misstänkas att vilja rubba den antagna religionen. Ty religionstvister

uppstå ej blott i följd av ett glödande religionsnit, utan också av affekt och motsägelseanda, genom vilka allt, även sanningen, vanställes och fördömes. Också i mitt tillbakadragna och ensamma liv har jag erfarit detta, och faran bleve än större, om jag skulle komma på någon bemärkt plats."

Spinoza ville endast — och förutsättningslöst — forska efter sanningen. Men dessa rastlösa studier och det trägna tankearbetet undergrävde hans av naturen svaga hälsa. Inandandet av de fina glaspartiklarna var ock skadligt för hans bröst, och 1677 slutade han sitt liv, endast fyrtiofem år gammal, ett offer för lungsoten.

Då han avled, hade han — utom en för en lärjunge gjord framställning av Descartes' system — egentligen blott utgivit en enda skrift, Tractatus theologico-politicus (1670), som emellertid väckt ett ofantligt uppseende. Och detta är icke svårt att förstå. Ty trots sin ytterst hovsamma form var boken ett mördande angrepp på de rättrogne calvinisternas okritiska bibeltro och ett inlägg i den kamp för religiös frihet, som just då pågick i Holland. Bland sina vänner räknade den enkle glassliparen landets då mest framstående statsman, "rådspensionären" Jan de Wit, som under större delen av sitt liv fick föra en förbittrad strid mot det reformerta prästerskapets fanatism och till sist också föll ett offer för den av prästerna uppeldade pöbelns raseri. Syftet med Spinozas bok var att för allmänheten uppvisa tankefrihetens berättigande: "Enär den sällsporda lyckan kommit mig till del att leva i en stat, där oinskränkt tankefrihet och rätt att enligt egen övertygelse dyrka Gud medgivits en och var och där friheten skattas såsom det dyrbaraste och kostligaste goda, så ansåg jag det såsom ett icke otacksamt eller onyttigt företag att uppvisa, att denna frihet icke blott kan medgivas utan skada för religion och samhällsfrid, utan ock att denna frihet icke kan inskränkas, utan att religionen och samhällsfriden därpå bliva lidande." Denna tankefrihet var emellertid för Spinoza ej alldeles detsamma som religionsfrihet, ty i denna senare ingår ju ock rätten icke blott att tänka fritt, utan ock att utöva vissa kulthandlingar. Men för dem var Spinoza alldeles likgiltig. Dopet, nattvarden — att ej tala om den judiska ritualen — voro för honom blott yttre bruk, och med avseende på dem skulle man under-

kasta sig landets lagar; "därför äro personer, som ej leva bland kristna, ej bundna av dem, ja, om någon lever i en stat, där den kristna religionen är förbjuden, är han skyldig att avhålla sig från dessa religiösa bruk och kan likväl leva ett religiöst liv."

Syftet med boken var att uppvisa, att den kristna och den judiska religionen, rätt uppfattade, ej lade några hinder i vägen för denna tankefrihet, att vetenskap och religion voro alldeles skilda saker, att de religiösa urkunderna ej innehöllo några vetenskapliga sanningar, utan blott hade betydelse för det religiösa livet samt endast genom en misstolkning tillmätts ett vetenskapligt innehåll. I det syftet underkastar han dessa urkunder en rent historisk kritik — den första, som överhuvud verkställts, ty Hobbes' var blott ett uppslag. Huvudpartiet av boken upptages därför av en framställning av bibelns karaktär av trosurkund. Spinoza sysselsätter sig likväl nästan uteslutande med Gamla Testamentet, och han hade därtill ett dubbelt skäl: dels kände han själv detta vida bättre än det på grekiska avfattade Nya Testamentet, dels lade även calvinisterna huvudvikten på det Gamla Testamentet, och det var egentligen på detta, som de stödde sin ofördragsamhet. Av det Nya undersöker Spinoza blott de apostoliska breven, ej evangelierna annat än i förbigående. För Jesus hyste han väl en nästan svärmisk beundran, men han ansåg honom blott såsom människa, och treenighetsläran var enligt hans mening klart förnuftsvidrig. Men någon polemik mot dylika dogmer ingick ej i Spinozas plan. Han gick därför helt enkelt förbi dem och förklarade sig blott icke förstå dem.

Själva framställningsformen skiljer sig starkt från 1700-talets. Då föredrog man att gyckla med bibelns naiva berättelser, och den gamla bibeltron föll faktiskt för hånet, ej för bevisningen. Spinoza är däremot djupt allvarlig, bemödar sig om att historiskt och filologiskt begripa den israelitiska och kristna trons urkunder och visar sig i hela sin uppfattning som en fullt modern människa från vår egen tid. Hans arbete är också det första fullt vetenskapliga inom en historisk-filologisk disciplin, och vi skola därför något utförligt referera det. Han börjar först med att undersöka profeternas skrifter och kommer där till ett resultat, som i det hela är den nuvarande forskningens: att profeterna

framför allt voro skalder eller — som Spinoza uttrycker det — att deras styrka låg i deras inbillningskraft. Var profeten en man med smak, framträder detta ock i hans uttryck, var han oklar, visar sig detta i den oklara formen. Var han en lantman, hämtade han sina bilder från lantlivet o. s. v. I mycket voro profeterna okunniga män, liksom alla på den tiden trodde de, att jorden stod stilla och solen rörde sig, ofta finna vi hos dem rakt motsatta meningar, och "därav drar jag den slutsatsen, att vi ej äro förpliktade att tro dem annat än i den punkt, som är själva uppenbarelsens syfte och egentliga innehåll, och att det i övrigt står var och en fritt att tro, vad han vill". Den, som i profeternas skrifter söker kännedom om naturliga ting, är därför inne på en falsk väg. De bevarade böckerna äro för övrigt tydligen blott fragment av de ursprungliga profetiorna. En uppmärksam undersökning ger nämligen vid handen, att de bevarade profetiorna äro utdrag ur andra böcker, att de äro sammanförda utan ordning, att ej allt medtagits, utan blott stycken här och var.

Efter att hava talat om den mosaiska lagen och undersökt i vad mån denna fortfarande var förpliktande, övergår han till underverken. Den vanliga meningen är ju den, att Gud icke är verksam, så länge den naturliga ordningen verkar, och omvänt, att naturmakten är overksam, så snart Gud ingriper. Man föreställer sig alltså två skilda makter, Guds och naturens, av vilka den senare blott på visst sätt kan påverkas av Gud. Men i verkligheten sker ingenting mot naturen, utan denna är underkastad en för alla tider oföränderlig ordning, som Gud aldrig bryter, just emedan denna är hans egen. Även det vi kalla "under" måste på detta sätt förklaras, och några andra "under" än de, som på naturligt sätt kunna förklaras, finnas icke, utan äro, då vi höra eller läsa om dem, uppdiktade.

Därefter kommer han in på själva huvudfrågan. Av alla — skriver han — får man ju höra, att bibeln är Guds ord. Men egendomligt nog leva människorna alls icke enligt Guds ord, utan äro blott betänkta därpå, att under religionens täckmantel tvinga andra att tänka på samma sätt som de själva. Vi måste därför grundligt undersöka, vad bibeln egentligen är och ej lägga in i denna några läror, som där aldrig förkunnas. För att rätt förstå den, kräves för det

första en grundlig kännedom om dess språk, hebreiskan. Vidare måste man taga reda på författaren till varje bok, veta, när han levat, hans seder och sysselsättningar, taga reda på bokens öden, de olika läsarterna, konstatera, när den upptagits bland de heliga skrifterna och när alla dessa kanoniska böcker förenats till ett helt — som man märker utkastet till det program för bibelforskning, som nu tillämpas. Sedan Spinoza därefter utvecklat de svårigheter, som en dylik metod måste övervinna, övergår han till de olika böckerna. Pentateuken kan omöjligen vara skriven av Moses, enär den — såsom utförligt utvecklas — dels omtalar honom i tredje person, dels redogör för hans död, dels anspelar på förhållanden, som inträffade först långt efter hans tid. Härav — säger Spinoza — "är det solklart, att pentateuken icke skrivits av Moses, utan av någon annan, som levat flera århundraden senare". Av liknande skäl kan Josuaboken ej vara författad av Josua, Domareboken ännu mindre av de s. k. domarne, utan av en enda författare, som levde på en tid, då Israel styrdes av konungar, Samuelsboken är skriven flera hundra år efter Samuel, vars död där omtalas, och Konungaböckerna äro, såsom de själva uppgiva, blott utdrag ur vissa äldre skrifter. Alla dessa böcker äro således relativt sena och skrivna långt efter de händelser, som de skildra, och man märker, att de äro författade av en och samma historieskrivare såsom ett enda arbete, ehuru visserligen på grundvalen av äldre skrifter, som ofta ordagrant kopierats. Vilken denna historiker varit, anser sig Spinoza väl ej med visshet kunna angiva, men förmodar, att det varit Esra. Antagligen hade han icke hunnit lägga sista handen vid sitt arbete, ty samma historia kan nu förekomma på två ställen och berättelserna äro ofta utan ordning blandade om varandra och i oriktig tidsföljd. Före Mackabeernas tid fanns ingen gammaltestamentlig kanon. Vad det Nya Testamentets apostoliska skrifter beträffar, så göra apostlarna alls icke anspråk på annat än att uttala sina personliga åsikter, och i enlighet därmed anföra de skäl för dessa, vilka skäl vi naturligtvis kunna pröva; någon gång hava de, såsom Paulus och Jacob, olika åsikter och medgiva själva, att de kunna misstaga sig. Breven äro således skrivna med ledning av apostlarnas naturliga förnuft och göra ej anspråk på någon gudomlig auktoritet. Deras läror äro också enkla, och först

då den filosofiska spekulationen bemäktigat sig religionen, uppstodo lärotvister inom kyrkan; "dessa tvister skola fortfara, tills dess att religionen slutligen gör sig fri från den filosofiska spekulationen och återföres till de få och enkla satser, som Kristus lärde sina lärjungar. De, vilka anse bibeln såsom ett brev, som Gud ifrån himlen skickat ned till människorna, skola utan tvivel ropa, att jag begått en synd mot den helige ande, emedan jag påstått, att bibeln innehåller fel, motsägelser o. s. v." Men såväl förnuftet som profeternas och apostlarnes utsagor förkunna, att "Guds eviga ord av Gud inskrivits i människornas hjärtan d. v. s. i människosjälen och att detta är den sanna urskriften, som Gud själv försett med sitt sigill". Bibelns grundtanke är: Du skall älska Gud över allt och din nästa såsom dig själv. Efter denna grundsats måste det övriga prövas. De bud och uppgifter, som stämma därmed, äro Guds ord, de, som strida däremot, äro oäkta tillsatser. Teologi och filosofi hava skilda uppgifter och behöva aldrig råka i tvist med varandra. Filosofien söker sanning, teologien inskärper lydnad mot Gud och medger var och en full frihet att filosofera. Och så slutar Spinoza med att såsom resultat av sin undersökning fastslå vissa satser: att människorna ej kunna förvägras frihet att uttala, vad de tänka; att samhällsfriden härigenom ej störes, utan i stället främjas, och att lagar, som söka hindra denna frihet, äro fullkomligt gagnlösa.

Mitt arbete — skriver han till sist — "är jag villig att underställa den dom, som mitt fäderneslands högsta myndigheter vilja avgiva. Skulle de finna, att jag sagt något, som står i strid med landets lagar eller med det allmänna bästa, så vill jag icke hava sagt det. Jag vet, att jag är en människa och kan fara vill. Men jag har allvarligt bemödat mig om att ej begå misstag och velat, att allt, jag skrivit, må stå i samklang med landets lagar, med religionen och med god sed."

Så sakligt och hovsamt detta arbete än var avfattat, väckte det likväl en oerhörd förbittring. Beskyllningar för ateism, fräckhet o. s. v. haglade kring honom, och även fritt tänkande män som Leibniz ansågo sig böra taga ställning mot ett arbete, "som undergrävde den heliga skrifts auktoritet och öppnade dörren för gudlösheten". Denna storm nödgade Spinoza att tills vidare innehålla den skrift, i vilken

han ännu mera radikalt framlagt hela sin världsåskådning, Ethica. På denna hade han arbetat ända sedan 1660-talets början, men avbrutit den för traktaten. Emellertid blev det bekant, att han förberedde ett nytt arbete, och på de holländska synoderna fattades nu beslut att "hindra Spinoza att utbreda sin ateism och sin otro i dessa provinser". I följd av detta motstånd var Etiken ännu outgiven, då Spinoza 1677 avled. Men hans vänner voro då nog behjärtade att trycka en upplaga av såväl Etiken som av några andra av den store tänkarens efterlämnade avhandlingar. Denna upplaga utkom ännu under Spinozas dödsår, då författaren icke längre kunde nås av de ortodoxa zeloternas hämnd.

Spinozas Etik är — såsom Windelband säger — "den måhända mest imposanta begreppsdiktning, som alstrats av en mänsklig hjärna". Att här redogöra för hela hans så konstfullt utarbetade system skulle leda till allt för stor vidlyftighet, och en exposé därav tillhör filosofiens historia. Här må endast några allmänna synpunkter framhållas, vilka haft betydelse för kulturutvecklingen i allmänhet.

En fråga, som naturligtvis mycket sysselsatt forskningen, har varit den: varifrån har Spinoza fått uppslagen till sin originella tankebyggnad? En källa låg naturligtvis redan för samtiden i öppen dag. Från Descartes har han lånat dels den geometriska metoden, dels substansbegreppet. Men för det första är hela — så att säga — "timbren" en annan i Spinozas system än i Descartes', och för det andra ha både den matematiska metoden och substansbegreppet hos Spinoza fått en helt annan karaktär. Descartes har aldrig genomfört den matematiska metoden, men hos Spinoza har hela systemet lånat sin form från Eukleides' geometri. Han börjar med några definitioner på de termer, han sedan begagnar, causa, substans, attribut, modi o. s. v.; därefter följa några axiom, och så kommer den första "propositionen" — en torr, exakt matematisk form, som bjärt sticker av mot Spinozas av en så brännande mystik fyllda världsåskådning och som visar, att även denne store tänkarskald levde under rationalismens århundrade. Substansbegreppet, som hos Descartes möter oss först längre fram i systemet, utgör för Spinoza själva utgångspunkten. Descartes hade från självmedvetandet lett sig fram till gudsbegreppet eller den absoluta substansen. För den israelitiske tänkaren däremot

är gudsmedvetandet både utgångspunkten och slutpunkten, i grunden en intuition, liksom självmedvetandet varit det för Descartes, och hans Etik börjar med definitionen: "med självorsak (causa sui) menar jag det, vars väsen (essentia) innefattar existens eller det, vars väsen (natura) ej kan tänkas, så framt det ej existerar". Vidare har han avlägsnat motsägelsen hos Descartes mellan den oändliga substansen och de ändliga substanserna, själ och kropp med attributen tänkande, resp. utsträckning. För Spinoza finnes blott en substans, Gud, icke några ändliga substanser; det enda sant varande är Gud, det ändliga blott "modi" hos den oändlige, *är*, blott så vitt det är i Gud. Idealismen har således drivits till dess spets. Men svårigheterna komma här från ett annat håll. Den analogi, som föresvävat Spinoza, har varit det geometriska rumsbegreppet. Gud förhåller sig till världen liksom det geometriska rummet till de geometriska figurerna. Gud är så att säga tingens metafysiska rum. Rummets "attribut" d. v. s. de bestämningar, som konstituera dess väsen, äro de tre dimensionerna. Gud har en oändlig mängd attribut, men av dessa kunna vi blott fatta två: tänkande och utsträckning. På denna punkt kommer emellertid motsättningen mellan systemets geometriska form och dess mystiska innehåll kanske skarpast fram. Liksom rummet — anmärker Windelband med rätta — blott är en formal och kvalitativt innehållslös föreställning, så gäller detta ock om Spinozas Gud. Emedan Gud är allt, är han intet. Liksom det geometriska rummet i och för sig är tomt, är Spinozas Gud det metafysiska Intet.

Från Hobbes har Spinoza ock tagit intryck. Liksom denne bygger även Spinoza sin samhällslära på den mänskliga egoismen, antar ett samhällsfördrag o. s. v. Men dessa tankar utvecklas här i en helt olika riktning. Den statsform, vid vilken Spinoza stannar, är ej den absoluta monarkien, utan en aristokratisk republik, och hans etik mynnar ut i en av religiös mystik färgad moral.

Huruvida Spinoza påverkats av Giordano Bruno, är mera tvivelaktigt. Båda systemen äro panteistiska, innerst nästan lika mycket poesifyllda drömmar som tankebyggnader. Men under det att Giordano Brunos är fantastisk, är Spinoza hela tiden behärskad av den matematiska metoden. Giordano Brunos Gud är den evigt levande kraften i naturen, under

det att Spinozas är den oändliga substansen i ändliga modi.

Likheten med Platons Eroslära är onekligen slående. Spinozas filosofi mynnar ut i den allt omfattande kärleken till Gud, liksom Eros hos Platon intet annat är än den dödliga naturens strävan att nå den odödliga; i bägge fallen förklaras denna kärlek därav, att människosjälen till sitt väsen har del i det eviga. Men knappast har man rätt att här antaga något omedelbart samband. Likheten beror nog i stället därpå, att både Platon och Spinoza voro på samma gång religiöst bestämda tänkare och skalder. Och sin egendomliga karaktär har Spinozas system fått från ett annat håll.

Vi erinra oss måhända från antikens historia den första brytningen mellan helleniskt och israelitiskt åskådningssätt. Även då omdanades de grekiska tankarna till en visserligen ny, men alltjämt israelitisk världsåskådning, vars grundton var semitens starka tro på Jahve. Så är det även nu. Den nya tidens bland de kristna utbildade filosofi tränger sig på Spinoza, i följd av sitt kätteri utstötes han ur synagogan, men innerst förblir han alltjämt en Israels son med de gamla vishetslärarnas breda, religiöst färgade, men konfessionslösa humanitet och en Jeremias starka, levande känsla av innerlig gudsgemenskap. Kunde vi tänka oss den stora profeten försatt till 1600-talet och påverkad av denna tids idéströmningar, skulle hans religiösa diktning nog hava fått en form, som i mycket erinrat om Spinoza.

Uppgiften för Spinoza var att uppbygga icke en kunskapsteori som Descartes, utan en etik, men grundvalen för denna var religiös, och första delen har övertiteln *De Deo*. När vi emellertid följt hans grundläggande bevisning, förefaller oss uppgiften vara med dylika premisser omöjlig, och vi få det intrycket, att vi i stället allt mer och mer närmat oss den krassaste materialism. På grund av den matematiska uppfattning, som hela tiden behärskar honom, utesluter Spinoza icke blott underverk och slump ur sin världsutveckling utan ock all ändamålsenlighet; allt blir blott matematisk kausalitet. Denna röjer sig ock inom det psykiska livet, och Spinoza är en bland de mest avgjorda determinister som funnits, vilken nästan hånande avvisar tanken på viljans frihet. Enligt Spinoza handlar människan blott under tryck

av självbevarelsedriften, och med ännu större skärpa än Montaigne och La Rochefoucauld analyserar han ur den synpunkten det mänskliga själslivet. Gott och ont i och för sig finnas icke, utan det, vi vilja nå, kalla vi gott, det, som bjuder oss emot, kalla vi ont — således alldeles emot det vanliga föreställningssättet: vi vilja ej hava något, *emedan* det *är* gott, utan, emedan vi vilja hava det, *kalla* vi det gott.

Dessa satser förefalla ju onekligen såsom grundvalar för en moralisk nihilism, men icke dess mindre ledde han sig från dessa premisser fram till en etik, som i idealitet haft få likar. Den ledande driften är självbevarelseinstinkten. Människan strävar således med nödvändighet efter sin egen fullkomning, och moralbudet är: "öka din makt", utveckla såväl din kropp som din själ, så långt detta är möjligt. Dygden blir således med avseende på själslivet vetande, men den får även ett praktiskt innehåll. I makten ligger ock en fordran på obegränsad frihet och självständighet. Fri är den kropp, vars rörelser ej bestämmas av andra kroppar, fri den själ, vars beslut blott bestämmas av dess eget tänkande. Uppgiften för människan består därför i att med tänkandet övervinna passionerna, som hota henne med träldom, och det sedliga livet sammanfaller med förnuftets kamp mot lidelsen och begäret. Men det högsta vetandet är insikten om Guds väsen. Detta vetande är den frälsande makt, som gör människan fullkomligt fri, fyller henne helt med det gudomliga och höjer henne över denna världens alla ofullkomligheter till ett deltagande i oändlighetens eget liv. Denna insikt om Guds väsen är detsamma som kärleken till Gud. För den, som har denna insikt, bleknar allt annat bort såsom ett blott flyktigt och förgängligt gott, och kärleken till Gud är därför livets högsta goda. Liksom Jeremias världsåskådning så mynnade också Spinozas ut i gudsgemenskapens mysterium.

På andra vägar hade Pascal kommit till ett liknande resultat. Men hur mycket friare ter sig ej Spinozas konfessionslösa gudstro! Hos honom andas vi in tänkandets rena luft, under det att vi hos Pascal dock känna något av det andliga sjukrummets atmosfär. Men ett system som Spinozas låg allt för mycket utanför det kristna 1600-talets föreställningsvärld för att då kunna förstås. Av samtiden

stämplades det i stället såsom en ateismens villolära, och lika litet förstod Voltaires släkte denna så djupt religiösa tankebyggnad. Trots sin rationalistiska form var spinozismen dock innerst romantik, och betydelse fingo de här nedlagda tankefermenten först, när under 1700-talet nya, romantiska strömningar började bryta sig mot klassicitetens rationalism.

LEIBNIZ

Om karaktärens storhet tages såsom måttstock, var Leibniz en liten man i jämförelse med den enkle glassliparen från Amsterdam. Han var en elegant världsman, trots sin lärdom utan något bokdamm, men icke utan fåfänga, svag för utmärkelser och social ställning. Och dock var även han en vetenskapens heros, ett bland de mest omfattande och mångsidiga snillen, som funnits, världshistoriens kanske siste store polyhistor, vars vetande omfattade matematik, filosofi, historia, kemi, mekanik, geologi och juridik, och som på alla dessa områden gjort betydande insatser, dessutom en politiskt intresserad man, som brann av begär att bliva en ledande statsman, till sist en organisator av vetenskapen, som var outtröttlig i att skapa akademier och lärda tidskrifter för en samverkan mellan Europas vetenskapsmän. Men i denna oerhörda mångsidighet låg en fara, som Leibniz icke helt kunde undgå. Såsom praktisk politiker var han för mycket teoretisk vetenskapsman, lyckades heller aldrig förvärva sig något inflytande, och hans projekt — att avlägsna den franska faran för Tyskland genom att locka Frankrike till en expedition till Egypten, att åstadkomma en union mellan den protestantiska och den katolska kyrkan m. m. — voro i själva verket så pass fantastiska, att de ej kunde genomföras. Även inom de olika vetenskaperna hade Leibniz nog åstadkommit mera, om han förstått att koncentrera sig. Nu kom han aldrig att inom någon vetenskap fullt utföra sina snillrika uppslag.

Leibniz hade lärda anor. Hans far var professor i Leipzig, och där föddes sonen Gottfried Wilhelm 1646. Redan vid blott tjugu års ålder blev han juris doktor, men en professur, som samtidigt erbjöds honom, vägrade han att mottaga och

föredrog den mera ansedda ämbets- och hovvägen. Han steg där jämförelsevis högt, blev adlad, friherre, rikshovråd m. m., men dog dock (1716) nästan av chagrin över att ej få följa kurfursten av Hannover till England, där denne blivit konung och där Leibniz hoppats att finna en mera vidsträckt verksamhetskrets som politiker och vetenskapsman.

Liksom alla 1600-talets filosofer var även Leibniz en högst betydande matematiker, och upptäckten av differentialkalkylen knyter sig väsentligen till hans namn. Men i den allmänna kulturens historia ligger hans mest betydande insats i det filosofiska system, som han utvecklade. Fullt blev detta känt först långt efter hans död, ty hans kanske viktigaste arbete, Nouveaux essais sur l'entendement humain — en kritik av Lockes kunskapsteori — utgavs först 1765, och de fina, psykologiska iakttagelser, han där gjort, fingo därför betydelse först för Kant. Det mesta av det övriga var kringstrött i tidskriftsuppsatser, Journal des savants, Acta eruditorum m. fl., och någon samlad framställning gav han aldrig ut. Hans viktigaste skrifter äro båda på franska, hans Essais de Théodicée (1710) och hans Principes de la nature et de la grace (1714).

I detta senare kan man säga, att den cartesianska substansfilosofien bragts till sin fulländning. I stället för en enda substans antager Leibniz en oändlig mångfald av dylika, som han kallar monader, men vilka tillsammans bilda ett fast system, som erinrar om Platons idévärld. Varje monad är en mikrokosmos, som så att säga speglar hela universum, men i olika grader av klarhet, och fullt klart speglas detta blott av den högsta monaden eller Gud. Viktigast var dock den bestämning, han gav av monadens väsen. En monad är ej detsamma som en atom, ty atomerna äro alla lika varandra, under det att monaderna genom sin större eller mindre grad av klarhet äro individer, och för det andra är monadens väsen icke utsträckning, utan kraft. Monaderna äro således immateriella, individuella väsen, det varande är icke materien, utan själva kraften, ehuru i olika grader av aktualitet. Någon död materia finnes icke, utan allt är liv, och världen själv är en enda stor, levande organism, som kulminerar i den högsta monaden eller Gud. Även människans kropp är ett system av lägre monader, vilka hava sitt centrum i en högre, i själen. Då emellertid varje monad i sin egenskap av

substans är fullt självständig utan att påverkas av andra monader, uppstår det för Leibniz samma svårighet som för Descartes, då han skall förklara den växelverkan, som finnes mellan själ och kropp. Detta gör han genom antagandet av den s. k. harmonia præstabilita, och Leibniz använder här en bild, tagen från två ur, som ständigt gå lika. Detta kunde förklaras därigenom, att de dirigerades genom en gemensam mekanism — det var den förklaring, som Descartes trodde sig hava funnit genom hypotesen om Glandula pinealis — eller därigenom, att en urmakare ständigt ruckade dem — den ståndpunkt, som intogs av Descartes' efterföljare, de s. k. occasionalisterna, som förfäktade Guds ständiga ingripande — eller slutligen därigenom, att urverken redan från början voro så konstrikt inrättade, att de aldrig drogo sig, utan ständigt visade samma tid. Det var Leibniz' förklaring, harmonia præstabilita. Men denna förutbestämda harmoni återfinnes i hela världen, som utvecklar och rör sig så, som den store urmakaren från början bestämt. Liksom Spinoza hamnar således också Leibniz i en avgjord determinism.

Detaljerna i hans system tillhöra filosofiens historia. Här kunna de förbigås, ty ehuru Leibniz' monadlära utan tvivel var en ytterst genialisk utveckling av den cartesianska substansfilosofien, med hänsyn tagen till de nyaste naturvetenskapliga upptäckterna, så fick den dock ej — åtminstone ej omedelbart och såsom helhet — den betydelse man kunnat vänta. Den kom för sent fram. Systemens tid var klassiciteten, och dessa djärva konstruktioner utan stöd av erfarenheten och med en bismak av teologi tillhörde i början av 1700-talet redan en förgången tid. Den engelska empirismen behärskade vid denna tid filosofien, och det var intresset för denna, som nu upptog sinnena. Men väl levde — såsom vi sedan skola se — Leibniz' dynamiska monadlära kvar såsom en underströmning inom 1700-talet och bröt sig då mot den härskande mekaniska världsförklaring, som hade sina rötter i Descartes' filosofi och som slutligen mynnade ut i encyklopedisternas materialism. Men 1700-talets dynamiska filosofi stammar endast delvis från Leibniz, och det var egentligen blott i Tyskland, som hela hans system omfattades med något större intresse, ehuru där snarast dess reaktionära tendenser utbildades i den av Wolff modifierade filosofi, som

under 1700-talet förelästes vid de tyska och svenska universiteten. Wolff var en torr, pedantisk natur, vars huvuduppgift var att sätta Leibniz' i olika avhandlingar utkastade idéer i ett enhetligt system, men som härvid snarast förvandlade dessa till ett slags ny skolastik.

Vida större uppmärksamhet tilldrog sig Leibniz' Théodicée i Frankrike och England. Den fråga, han här diskuterade, var uråldrig, och vi möta redan i Jobs bok ett lidelsefullt inlägg i detta eviga spörsmål. Huru skall man kunna förena tron på en allgod försyn med alla olyckor och lidanden i världen? Varför har Gud icke skapat en fullkomlig värld? Leibniz' lösning av denna gåta var, att denna värld, så ofullkomlig den än är, likväl är den bästa möjliga. För Gud förelåg en mängd möjligheter, men alla voro sämre, och han valde då den minst dåliga. En fullkomlig värld kunde han ej skapa, ty blott en enda monad kan vara fullkomlig, och det metafysiskt onda — varav det moraliskt onda och det fysiskt onda blott äro följder — är därför nödvändigt, ty utan detta funnes ingen fullkomlighet, lika litet som någon njutning finnes utan smärta och någon helighet utan synd. Den enskilda monaden måste alltid vara ofullkomlig, men i världsorganismen försvinner denna ofullkomlighet för det helas harmoni. Lösningen förefaller oss ej vidare övertygande, i varje fall ej synnerligen trösterik, men Théodicéen blev likväl en av den följande tidens mest diskuterade skrifter, och vi skola ofta stöta på inlägg för och emot.

Sin största betydelse har Leibniz dock — utom genom den egentligen först av Kant begagnade kritiken av Lockes sensualism — genom åtskilliga satser, vilka ligga mera vid sidan om systemet, men genom vilka han kom att förbereda den "tyska upplysningen", som till en väsentlig del stödde sig på honom, ty en huvudpunkt för denna var fordran på en förnuftsreligion, i förhållande till vilken dogmerna och ceremonierna te sig såsom bisaker — denna fordran återgår dock till Leibniz och låg bakom hans fruktlösa försök att ena de tvistande kyrkorna. I viss mån sammanhängde dessa försök med de synkretistiska strömningar, som framträtt redan på 1500-talet och aldrig helt förkvävts. Men hos Leibniz erhöll denna strävan en mera modern färg, som redan erinrar om det nästa århundradets humanitets-

religion. Hans etik gav en annan anknytningspunkt. Människans sanna fullkomlighet består i klara och tydliga förnimmelser, och målet för den enskilde är därför en allt större och större förståndsklarhet, "upplysning", som man sedan sade. Men ju upplystare en individ är, med dess större kärlek söker han ock att främja andras väl: "Upplys dig själv och sörj för dina medmänniskors väl, ty då bli alla lyckliga". Dygd och förståndsklarhet äro ett, och i dessa satser ligger redan det följande Tysklands filantropiska moralitetsideal.

HISTORIA

1600-talets vetenskapliga intresse koncentrerade sig huvudsakligen kring filosofien, matematiken och naturvetenskapen. Men även inom den historiska forskningen gjorde detta århundrade en betydande insats, ehuru detta mindre uppmärksammats av litteraturhistorikerna, emedan dessa arbeten i regeln ej föreligga på något modernt språk, utan på latin.

Den moderna historieskrivningen började i Italien med humanismen, och här var det antiken — Thukydides och Livius — som visade vägen. Genom dessa mönster lärde sig italienarna åtskilligt, dispositionen av ämnet, retoriken, berättarkonsten och förmågan att livfullt karaktärisera de handlande personligheterna. Men ännu betraktades historien mera såsom en konst än såsom en vetenskap. Efter de antika historikernas föredöme började nu också deras moderna efterföljare att lägga långa, blott fingerade tal i sina hjältars mun, och gent emot antiken förstummades den eljes så vakna kritiken. Till varje uppgift i ett antikt arbete satte man obetingat tro, och någon förmåga att skilja på saga och historisk tilldragelse hade man icke. Endast hos några få, såsom Laurentius Valla, hade renässansens allmänna skeptiska läggning utvecklat sig till verklig historisk kritik. Sin höjdpunkt nådde denna italienska historieskrivning med Machiavelli, och först hos honom blir den verklig vetenskap, en kritisk undersökning av orsaker och verkningar i syfte att finna det väsentliga i utvecklingen.

Men utanför Italien dröjde det i stort sett ända till 1700-talet, innan man nådde så långt som den store florentinaren. Närmast tog man blott intryck av formen i italienarnas historiska arbeten, och den så ytliga franska "élogen" leder sina anor tillbaka ända till humanismen och den antika panegyriken. Men även den historiska kritik, till vilken Laurentius Valla givit uppslaget, blev icke utan betydelse under den strid, som på 1500-talet utkämpades mellan protestanter och katoliker. Från protestantisk sida underkastades den hävdvunna katolska kyrkohistorien en skarp kritik, särskilt av Flaccius Illyricus och hans medarbetare i de s. k. Magdeburgcenturierna, och från katolsk sida svarades av den lärde Baronius, vars Annales ecclesiastici i tolv band utkommo 1588—1607 — rena annaler, där heterogena notiser utan annan ordning än den kronologiska hopats, men där Baronius ville giva en kyrkans historia från Kristi födelse fram till 1200-talets början samt visa upp den samtida katolska kyrkans överensstämmelse med den fornkristna. Karaktäristiskt för motreformationens tid är, att historien för båda parterna endast var en trons tjänarinna. Syftet var icke den vetenskapliga sanningen, utan den ena eller andra kyrkans företräde. Den förmånligaste ståndpunkten hade naturligtvis de protestantiska "centurionerna", som verkligen lyckades konstatera flera förfalskningar: av Dionysios Areopagitas skrifter, av Isidorus' föregivna dekretaler m. m. Men även Baronius' inlägg voro av betydelse genom de talrika utdragen ur det vatikanska arkivets handlingar. Och denna strid medförde i varje fall *ett* ganska viktigt resultat. Medeltidens historieskrivning hade — när det gällde äldre tider, ej memoarer — till en väsentlig del bestått i en okritisk kompilation ur äldre krönikor. Genom Centurie-striden började man dock få blicken öppnad för de samtida historiska handlingarnas, diplomens betydelse.

Men innan man för historieskrivningen kunde tillgodogöra sig detta material, måste ett ganska omfattande röjningsarbete företagas. Arkiven vimlade nämligen av förfalskade dokument, en del fabricerade i ekonomiskt syfte — att styrka ett klosters rätt till någon egendom o. d. — andra förfalskade av politiska eller kyrkopolitiska motiv, åter andra blott för att styrka en stads eller en familjs höga ålder o. d. Särskilt dubiösa voro naturligtvis de

medeltida helgonlegenderna, vilka nu också utsattes för ett häftigt angrepp av den franske teologen Launoy, "le dénicheur des saints", och det var här framför allt nödvändigt att skilja agnarna från vetet, på det att icke allt skulle såsom odugligt kastas på elden. De, som åtogo sig detta värv, voro motreformationens slagfärdigaste förkämpar, jesuiterna, och 1643 utkom under redaktion av jesuiten Bollandus det första bandet av det väldiga samlingsverket Acta sanctorum, vars utgivande ännu pågår. Sin största historiska insats gjorde dock de s. k. Bollandisterna, när den lärde nederländaren Papebrochius efter Bollandus' död inträdde såsom det stora företagets ledare. Under sina forskningar hade han stött på en sådan mängd av förfalskade urkunder, särskilt från den merovingiska tiden, att han till ett 1675 utgivet band av Acta sanctorum ansåg sig böra förutskicka en inledning, Propylæum antiquarium, där han framlade principerna för en kritisk urkundsgranskning, en grundläggande undersökning, företagen ej såsom förut i teologiskt intresse, utan endast i rent vetenskapligt. Men i sitt tvivel på de gamla urkundernas äkthet gick Papebrochius dock för långt och uppkallade en motståndare, vars inlägg blev av minst lika stor betydelse. Det var den franske benediktinern Jean Mabillon. I Propylæum hade Papebrochius stämplat alla de äldre urkunderna i benediktinerklostret Saint Denis såsom falska, ehuru han endast kände dem genom avskrifter. Men därpå svarade Mabillon i arbetet De re diplomatica (1681), i vilket han med en sådan skärpa uppdrog kriterierna på en äkta urkund, att t. o. m. Papebrochius måste erkänna sig besegrad.

Mabillon tillhörde en reformerad gren av benediktinerorden, la congrégation de Saint-Maur, som hade sitt stamhåll i Saint-Germain des-Près i Paris, och denna kongregation utvecklade sig under 1600- och 1700-talen till en lärd, historisk akademi, som utövade en ytterst flitig och omfattande verksamhet på historiens olika områden, så inom litteraturhistorien, där kongregationen började det sedan av Franska Institutet fortsatta jätteverket Histoire littéraire de la France, som trots de mer än trettio stora folianter, som hittills utkommit, blott hunnit till 1300-talet. Vidare utgåvo de upplagor av äldre franska historieskrivare, urkundssamlingar, editioner av kyrkofädernas skrifter, massor av samlingar till bene-

diktinerordens historia m. m. Särskilt berömda lärde voro Edmond Martène och Bernard Montfaucon. Men dylika forskningar drevos ock utanför kongregationen såsom av den berömde Du Cange, vars stora medeltidslatinska lexikon, om än i nya betydligt förbättrade upplagor, fortfarande är en oundgänglig hjälpreda för forskaren.

Denna lärda forskning var emellertid — lärd. Den begagnade nästan uteslutande latinet såsom sitt språk, den vände sig icke till den stora allmänheten, höjde sig aldrig till någon idéhistoria. Men den lade dock den vetenskapliga grunden till den historiska forskning, som sedan följde. Vid sidan av dessa benediktiners jättearbete ter sig den samtida populära historieskrivningen på modernt språk såsom ganska obetydlig. Den bestod till en stor del av memoarer, för vilka man redan nu i Frankrike fått nästan en passion. Men endast få hava något litterärt värde. Några såsom Tallemant des Réaux' Historiettes bestå mest av anekdoter och skvallerhistorier av ett tvivelaktigt sanningsvärde, men de giva oss likväl en ganska god bild av den franska societeten vid århundradets mitt. Knappt några memoarer höja sig emellertid över hovets horisont och icke så få böra snarast betraktas såsom partiskrifter. Men i det intresse, de röja för personskildringen, förbereda de dock den mera realistiska romanen.

KAMPEN MELLAN KLASSICITET, BAROCK OCH RENÄSSANS

KLASSICITETENS PIONIÄRER

MALHERBE

Som bekant låter Boileau i sin L'art poétique den klassiska franska litteraturen inledas med Malherbe:

> Enfin Malherbe vint, et le premier en France
> Fit sentir dans les vers une juste cadence,
> D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir
> Et reduisit la Muse aux règles du devoir,
> — — — — — — — — — — — — — —
> Tout reconnut ses loix, et ce guide fidèle
> Aux auteurs de ce temps sert encore de modèle.

På detta betyg har Malherbe sedan levat, vida mera än på sina dikter, som knappast ens i Frankrike torde hava många läsare. Och hans biografi är ännu mindre imponerande, föga i den stil, som synes passa för en stor reformator.

François de Malherbe föddes i Normandie 1555 och tillhörde en släkt, vars anor enligt Malherbe voro uråldriga, men vars lysande stamträd å den andra sidan ivrigt förnekades av skaldens samtida; i varje fall var familjen ej vidare bemärkt. Vid unga år kom han till Provence, där han fick plats såsom sekreterare hos Henri d'Angoulême och där han ingick ett relativt förmöget gifte med en dam, som redan två gånger blivit änka. Och sedan förflöt hans liv i den undangömda landsorten utan alla märkliga händelser. Då och då skrev han emellertid ett poem, som likväl ej tyckes hava tilldragit sig någon större uppmärksamhet utanför det lilla litterära kotteri, som samlat sig kring honom i Aix, och först då han blivit femtio år gammal, fattade han ett beslut, som andra, om deras ärelystnad ligger åt det hållet, gemenligen fatta vid tjugoårsåldern: att söka lyckan vid hovet och i huvudstaden. 1605 reste han dit, däri lik Shakspere, att han lämnade sin familj

kvar i Provence utan att vidare bry sig om den. Vid hovet debuterade han med dikten Prière pour le roi allant en Limousin, och därmed slog han genast igenom. "Le bon roi Henri", som satte mycket värde på poesi, förutsatt att den ej kostade honom något, belönade honom med en rekommendation hos hertigen av Bellegarde, och i sångarlön fick Malherbe plats hos denne såsom — stallmästare med tusen francs i lön, fritt bord, en betjänt och en häst. Men den nye stallmästaren hade därjämte blivit litteraturens okrönte konung och en konung, som skötte sitt kall med en oblidkelig stränghet både mot sig själv och andra. Han skrev mycket litet, i vanligt tryck fylla hans dikter blott ett tunt häfte, men till ersättning filade han dem med den yttersta omsorg, och man har en bekant anekdot om en dikt, som han skrev till en president för att trösta denne över hustruns död. Men innan poemet blev färdigt, hade den olycklige änklingen icke blott hunnit trösta sig på egen hand, utan även gifta om sig och till sist följa den första frun i graven. Historien är kanske icke alldeles sann, men den är betecknande för Malherbes rykte. Mot alla sina föregångare, som arbetat litet raskare, var han ytterligt sträng. Vid nästan varje rad i en dikt, skriven av en ronsardist, fann han något att anmärka och antecknade i margen: "uselt" "gallimatias", "smörja", "vulgärt" o. s. v. Det korrekta uttrycket var för honom allt, och ingen skolmästare har rättat flera bockar. Med avseende på innehållet ägde han däremot den fulländade hovmannens breda uppfattning — måhända såsom arv. Ty hans far hade börjat såsom en rasande hugenott, vilken 1562 varit med om att plundra och skövla ett kloster, men likväl slutat såsom en rättrogen katolik. Sonen var också från början hugenott och studerade vid de reformerta universiteten i Basel och Heidelberg, men blev likaledes katolik och överträffade de flesta av sina nya trosfränder i hätska utfall mot kättarföljet i La Rochelle. Likaså smickrade han obesvärat dagens alla storheter, marskalk d'Ancre, konnetabeln de Luynes m. fl., och strök lika obesvärat ned dem, när de fallit. Han behöll sig därför i gunsten, ända tills dess att slutligen döden 1628 gjorde ända på hans stränga regemente i diktens rike.

Man har en anekdot om hans sista stunder. Då patienten låg halvt medvetslös, råkade hans sjuksköterska att använda

ett ord, som Malherbe ansåg vara mindre god franska. Han kvicknade då vid, och trogen sin vana rättade han genast felet. När då prästen förebrådde honom, att han inför döden kunde sysselsätta sig med dylika världsliga ting, fattade Malherbe humör och svarade, att han ända in i det sista ville kämpa för det franska språkets renhet. Och så dog han.

Anekdoten är betecknande, ty denna torre pedant, "le tyran des mots et des syllabes", hade dock ett stort patos i livet — hänförelsen för sitt så sköna och rika modersmål, och det var detta, som trots allt gjorde honom till en märkesman i den franska litteraturens historia. Malherbes dikter äro nu glömda, och hans efterföljares äro vida mera formfulländade. Men de hava nått denna fulländning till en väsentlig del tack vare den insats, som den gamle ordtyrannen gjort, och på så sätt lever dock Malherbe kvar, väl ej, såsom han själv trodde, i sina egna verk, men i andras.

Genom honom erhöll den franska dikten, som förut helleniserat och italieniserat, åter ett rent nationellt mål, och dess uppgift blev att giva ett uttryck åt det specifikt franska lynnet. Den ronsardska skolan hade stått under inflytande av den antika, den italienska och i någon mån ock av den gammalfranska litteraturen. Det friska gammalfranska, folkliga inslaget utplånas allt mera — endast hos Régnier märka vi ännu en rest därav — det italienska håller sig väl kvar inom societetslivet, men viker inom litteraturen allt mera tillbaka, och även inslaget från antiken röjer sig ej så direkt som förut. I stället blir uppgiften att bygga med det moderna franska språkets eget material, och litteraturen formar sig allt bestämdare till ett klart uttryck för det nya centraliserade och absolutistiska franska samhället. Det var egentligen blott en enda motståndare av främmande börd, mot vilken denna nya nationella litteratur hade att kämpa, och det var mot den under 1600-talets förra del ganska starka strömningen från det likaledes absolutistiska Spanien.

Malherbes framträdande betecknar således det nationella genombrottet i Frankrike. Detta nationella genombrott hade, såsom vi minnas, i England och Spanien inträffat redan på 1580-talet; här kom det ett kvartsekel senare, med Malherbe,

och genombrottet hade alls icke samma eruptiva kraft som i de båda grannlanden. Mellan Tamburlaine och Romeo and Juliet ligga blott några få år, men mellan Malherbe och klassicitetens stormän omkring ett halft sekel. Men så var Malherbe heller intet snille som Marlowe. Han kunde blott fastslå de allmänna principerna; att draga den estetiska konsekvensen ur dessa tog tid och krävde större begåvningar.

Men Malherbe var onekligen en skald för det nya Frankrike, som Henrik IV och Richelieu skapat, det auktoritetens och centralisationens Frankrike, som rest sig ur anarkien under de sista Valois. Malherbes sympati för den ordningens anda, som efterträtt upplösningens, var tydligen fullt uppriktig, och i ett privatbrev skriver han: "det bästa, som de kunna göra, vilka leva i monarkiska stater, är att ära konungarna och foga sig efter deras vilja . . . Vad mig beträffar, har jag alltid ansett det vara riktigast att hålla inne alla anmärkningar om fartygets kurs, när jag blott är en vanlig passagerare, och det bästa råd, jag kunnat giva dem, som befinna sig i samma ställning, har varit att fråga sjömännen. De oroliga huvuden, som vilja förleda folken till olydnad, hava vanligen slagit in på den vägen, att de inbillat dem, att de äro illa styrda. Men på de ledande platserna hava vi så stora män, att om de icke funnos där, så skulle vi nödgas kalla dem dit." Är det icke en fläkt från Ludvig XIV:s tidevarv, som redan här slår oss till mötes? Det är dess djupa vördnad för all auktoritet och dess fasa för allt, som kan rubba den ideala enhet, man satte så högt. För så vitt Malherbes dikter hava något idéinnehåll, utgöres detta av en hänförd hyllning åt det nya, starka konungadöme, som gjort slut på anarkien, och ehuru en ojämförligt ringare begåvning blev Malherbe därför för Henrik IV, vad Vergilius varit för Augustus.

Den Ronsardska tiden hade ännu burit renässansens drag, och överallt stöta vi på kraftfulla, nästan obändiga naturer i stil med Agrippa d'Aubigné. Under deras inbördes kamp hade staten skakats i sina grundvalar, och denna individualism avspeglar sig ock i litteraturen. Den dikt, som då utformades, var till sin kärna lyrisk, i det att den framför allt gav ett uttryck åt individens stämningar.

Malherbe däremot dräper lyriken, som sedan ej uppstår förr än med André Chénier. Liksom individualismen inom

statslivet var den nya tiden förhatlig, var den Malherbe förhatlig inom poesien. De idéer, med vilka han rör sig, äro fullkomligt allmänna, sådana, som kunna hyllas av ett helt folk, nästan aldrig sådana, som äro färgade av ett individuellt själsliv. Redan häri märka vi det bestämda anslaget till den franska klassiciteten, till — för att begagna Levertins ord — "den enkla, stora linjens konst, som drar i härnad mot renässansornamentikens yppighet". Vi märka det ock i den utpräglade rationalismen, som är den nya tidens signum. Aldrig någon känsla, som darrar bakom orden, ingen otyglad fantasi, som lätt slår ut i överdrifter, utan klart, kallt förstånd i en genomskinlig, plastisk form. Malherbes betydelse ligger också däri, att han först av alla känt det nya vinddraget i den franska kulturen och lämpat dikten efter detta. För det nya Frankrike, som man nu ville skapa, var staten allt, även den begåvade individen blott ett kugghjul i det stora maskineriet, och lyriken efterträddes därför av en retorisk förståndspoesi, som ju mera vi närma oss Ludvig XIV:s tid blir desto mera pompös, får allt mer och mer av allongeperuk. Den förste, hos vilken vi möta denna dock så berusande oratoriska diktning, är Malherbe, och vi behöva blott läsa några strofer ur hans Prière pour le roi allant en Limousin för att förstå den tjusning, som denna dikt kunde utöva på samtiden. Först anslaget, som ger oss den bakgrund, mot vilken den nya, gyllene åldern, fredens och auktoritetens tid, avtecknar sig:

O dieu, dont les bontés de nos larmes touchées
Ont aux vaines fureurs les armes arrachées,
Et rangé l'insolence aux pieds de la raison,
Puisqu'à rien d'imparfait ta louange n'aspire
Achève ton ouvrage au bien de cet empire,
Et nous rends l'embonpoint comme la guérison.

Så hyllningen åt konungen:

Certes quiconques a vu pleuvoir dessus nos têtes
Les funestes éclats des plus grandes tempêtes
Qu'excitèrent jamais deux contraires partis,
Et rien voit aujourd'hui nulle marque paroître,
En ce miracle seul il peut assez connoître
Quelle force a la main qui nous a garantis.

— en hyllning, som allt mera tager färg av Deuterojesaias inspirerade siarord om den tid, då svärden skola smidas om till plogbillar:

La terreur de son nom rendra nos villes fortes,
On n'en gardera plus ni les mures ni les portes,
Les vielles cesseront au sommet de nos tours;
Le fer mieux employé cultivera la terre,
Et le peuple qui tremble aux frayeurs de la guerre,
Si ce n'est pour danser, n'aura plus de tambours.

Och så till sist kontrasten mellan Henrik IV:s konungadöme och den siste degenererade Valois:

Quand un roi fainéant, la vergogne des princes,
Laissant à ses flatteurs le soin de ses provinces,
Entre les voluptés indignement s'endort,
Quoi que l'on dissimule, on n'en fait point d'estime,
Et si la verité se peut dire sans crime,
C'est avecque plaisir qu'on survit à sa mort.

I hela dikten är det, såsom man märker, blott statsborgaren, som talar. Det är — för att använda Sainte-Beuves ord — "le bon sens politique", som förvandlats till poesi. Den tanke, som hela tiden varieras, är ju mycket enkel: landet, förut sönderslitet av partistrider, har räddats genom konung Henrik, som åter givit det fred och ordning och som varje god medborgare därför är skyldig att hörsamma och stödja. Denna tanke är sådan, att den måste förutsättas för varje god fransman, och någon enda mera personlig nyans förekommer här icke. Det hela är så litet individuellt, så litet lyriskt som möjligt, det är ett *tal,* som genom att avfattas på vers visserligen blivit mindre prosaiskt, men som icke äger någon personlig klangfärg.

Med denna och dylika dikter inledes, såsom Brunetière genialiskt utvecklat, den "évolution des genres", som skiljer renässansen från klassiciteten. Det nya samhället framtvingade en ny form för dikten. Renässansens tidsålder med dess individualism och dess personligt färgade lyrik var förbi, och Richelieus århundrade krävde en diktform, som gav ett uttryck åt *dess* idéer. Det var detta krav, som Malherbe tillmötesgick, och Boileau, som betecknar höjdpunkten inom klassiciteten, kunde därför med full rätt förklara Malherbe för den nya smakriktningens pioniär. Såsom sådan blev han också sedermera nyromantikens stryggosse. Men i klandret ligger ett förbiseende av, att dikt och verklighet dock måste stämma samman. Shakspere och Lope hade varit orimligheter i Richelieus och Ludvig XIV:s

Frankrike. Och allra minst hava vi svenskar rätt att alldeles bryta staven över Malherbes reform. Ty Tegnérs hänförande retorik är dock en ättelägg av den oratoriska förståndsdiktning, som skapades av Malherbe.

Malherbes hela diktning var en hyllning åt det bestående, och han rörde sig endast med tankar, som hade en fullkomligt allmängiltig innebörd. Men för själva idéinnehållet i dikten intresserade han sig mindre än för formen. Vad han framför allt höll på, var, att det språkliga uttrycket skulle vara korrekt och tanken logiskt riktig. Det drog därför tid för honom att snida sin vers, och han förkastade ofta, vad han skrivit. Men härigenom kunde han dock, ehuru han icke var någon stor skald, kanske ej skald alls, någon gång höja sig till verkligt mästerskap i formen. Vi kunna taga ett känt exempel. En bland hans tidigare dikter är den, som han skrev till presidenten Duperrier, som förlorat en ung dotter. I den första avfattningen lydde en strof:

Mais elle étoit du monde, où les plus belles choses
Font le moins de séjour,
Et ne pouvoit Rosette être mieux que les roses
Qui ne vivent qu'un jour.

Detta är ju ganska vackert sagt, ehuru kanske litet preciöst. Men Malherbe var likväl icke nöjd med frasen, utan arbetade om den, så att den fick denna lydelse:

Mais elle étoit du monde, où les plus belles choses
Ont le pire destin;
Et rose elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin.

Denna nya turnering är en avgjord förbättring och har otvivelaktigt givit tanken en klassisk enkelhet och pregnans.

Sin största betydelse har Malherbe likväl i rent språkligt hänseende, och här ställde han sig på en ståndpunkt, som var alldeles motsatt plejadens. Såsom alla renässansskolor hade plejaden en mycket stark känsla för individens betydelse. Liksom för de politiska teoretikerna en enskild, begåvad individ uppfunnit de äldsta lagar, som ett folk hade, grundat stater och givit dessa författningar, så var för plejaden också språkets rikedom och skönhet ett resultat av enskilda, begåvade författares insats. I företalet till Franciaden uppmanade Ronsard de unga skalderna att ådagalägga "den kloka djärvheten att uppfinna nya ord", och det pro-

grammet följde han själv och hans vänner ivrigt. För ordskatten i sina dikter lånade de från greker och romare, från gammalfranskan och dialekterna, allt i syfte att göra modersmålet rikare. Malherbe däremot med sin motvilja mot all individualism hade en mycket livlig känsla av språkets karaktär av att vara ett uttryck för hela samhällets kultur, en skapelse icke av några stora författare, utan av hela folket. Han förkastade därför plejadens alla nybildningar, som ju hos du Bartas gått till löjlig överdrift, och höll strängt på, att ett ord skulle begripas av alla, vara vanligt, ej individuellt, utan så generellt som möjligt, ej latinskt, grekiskt, gammalfranskt eller picardiskt, utan god, modern franska. Någon skillnad på poesiens och prosans ordskatt erkände han icke. Han fällde t. o. m. det överordet, att hans läromästare i franska voro bärarna vid hamnen. Därmed menade han visst icke, att han gillade hela deras ordbok, ty till vulgära uttryck var Malherbe en ivrig fiende, både av skönhetskänsla och därför att "slangen" dock smakade av individualism. Men mannen av folket hade ett naturligt, oförvillat franskt språköra, som ej bortkollrats genom för mycken lärdom, han kunde ej italienska eller grekiska, och hans språk var därför — om man strök vulgarismerna — äkta och god franska. Och lika sträng som Malherbe var med avseende på själva ordvalet, var han med avseende på ordens betydelse och nyanser; man fick ej blanda hop *conjurer* och *adjurer*, ej *complainte* och *plainte* o. s. v. Rimmen fingo ej vara alldagliga och allt för lätta. Hans program, som sedan fastslogs av Franska Akademien, var därför i korthet detta: en författare skall vörda bruket och följa det, icke förmätet föreskriva språket lagar, utan i stället söka upptäcka och tillämpa dem, som språket självt erkänner. Ty individualismen leder här till språklig anarki. I själva verket var Malherbes ståndpunkt vida mera nationell och demokratisk än plejadens. Du Bellay hade skrivit: "Fuis le public ignorant, peuple ennemi du rare et antique savoir, contente-toi de peu de lecteurs". Franciaden och Cléopâtre hade också båda varit kotteridikter. Först med Malherbe blev det klart, att dikten måste vända sig till hela folket och därför ock begagna dess språk.

Malherbe angav således parollen för klassiciteten. Men själv var han ännu långt ifrån klassisk, utan brottades

beständigt med barocken. Han ägde icke en Boileaus eller en Racines säkra smak, utan gjorde sig själv ej sällan skyldig till poetiska grodor. Trots sitt angrepp på Desportes skrev även han verser för hovets baletter, maskerader och torneringar, rörde sig fortfarande med barockens braskande och tomma mytologi och författade t. o. m. några smäktande erotiska dikter, Stances pour Alcandre, på beställning av den femtiosexårige Henrik IV, vilken kastat sina blickar på en ung, femtonårig fru. Även om man kanske ej bör bedöma dylika poetiska hovtjänster ur moralens synpunkt — de hörde ju till tiden — så måste man medgiva, att de passade bättre för Desportes än för en man, som framträdde med reformatorns later. Malherbe själv hade således ej lyckats genomföra sitt program, och det hände honom också det missödet, att Franska Akademien blott tio år efter hans död tog sig före att, på samma sätt som han själv, nagelfara hans kanske mest berömda dikt, Prière pour le roi. Av alla stroferna i denna befanns då blott en enda — Quand un roi fainéant — vara sådan, att den fick passera utan anmärkning.

Men i grunden var detta nederlag kanske snarast en seger: skalden Malherbe hade blott efter några år fallit för de kritiska principer, som språkreformatorn Malherbe uppställt, och detta visade dock livskraften hos hans reformprogram. Han hade visat på målet, men själv hade han icke nått det. Hos honom framträder klassiciteten ännu blott såsom en tämligen skolmästaraktig språkpurism, och av de stora idéerna fylles dikten först på 1660-talet. Barocken hade han icke besegrat. Den levde ännu ett friskt liv, och under de följande åren icke blott bryta sig klassicitet och barock mot varandra, utan även hos samma författare, t. o. m. hos Corneille, blanda de sig samman. Men under denna kamp vunno Malherbes idéer dock i klarhet och pregnans för att till sist triumfera med Boileau, Racine, Molière och La Fontaine. Tiden före dem *är* icke klassisk, men den strävar att *bli* det.

"Skola" i egentlig mening bildade Malherbe knappast, ty något rent litterärt program hade han aldrig framlagt, blott ett språkligt, och först Boileau förstod att ur detta draga ut konsekvenserna även för litteratur och kultur. Barocken kunde således ännu gott trivas inom den Malherbeska este-

tikens råmärken, blott man höll denna borta från den yttre formen, och en dylik blandning av barock och klassicitet är också vad vi finna, om vi vända oss till de båda skalder, som av Malherbe själv och av samtiden särskilt betraktades såsom hans lärjungar, Racan och Maynard. Ingendera var utan poetisk begåvning, snarare voro båda i detta fall överlägsna mästaren, av vars formtukt de väl togo intryck, men knappast mera. Deras dikter höra snarare till barocken än till klassiciteten; bådas mest bekanta verk falla inom herdepoesien, som då, på Honoré d'Urfé's tid, var barockens mest omtyckta diktart, så Racans Bergeries, ett pastoraldrama, som tagit starka intryck av Tassos Aminta och Guarinos Pastor fido, och Maynards Philandre, en herdedikt i fem sånger, vilka närmast inspirerats av d'Urfé's Astrée. I själva verket voro båda icke så dåliga lyriker, som närmast fortsatte den ronsardska skolan och blott i det yttre böjt sig för Malherbes auktoritet.

BALZAC.

Av större betydelse var Jean-Louis Guez de Balzac, som med en viss rätt betecknats såsom "prosans Malherbe". Han tillhörde en adlig och även burgen släkt och kunde därför tillbringa större delen av sitt liv såsom en oberoende godsägare. I viss mån betraktade han *sitt* Vaucluse med samma ögon som Petrarca betraktat sitt. Någon naturvän var han icke, men den enkla naturen gav dock hans litterära storhet en viss relief, då han från sitt undangömda Tusculum sände sina så beundrade brev till huvudstadens vittra finsmakare. Ty i dessa brev ligger hans förnämsta litterära insats, och genom dem blev han Frankrikes Bembo, som av brevet gjorde en fransk konstart, nästan en prosadikt. Liksom den italienske kardinalen tog han Cicero och Seneca till förebilder. För innehållet och för adressaten intresserade han sig lika litet som renässansens övriga epistolarförfattare, blott för formen. Balzac var en kall egoist, en torr gammal ungkarl med bläck i ådrorna snarare än blod. Samtidens politiska händelser intresserade honom, såsom han själv erkände, icke mera, än om de tilldragit sig i Japan, och några verkliga vänner hade han knappt. Men han behövde några,

till vilka han kunde rikta sina brev, som icke voro skrivna för adressatens egen räkning, utan avsedda för hela det vittra Paris. Det betydande i dem är själva stilen, och att de så kunde slå an, visar bäst det starka formella intresset hos Malherbes och Balzacs samtid, den vikt, som man då fästade vid det franska språkets utbildning. Innehållet utgöres för det mesta blott av loci communes och banalt smicker.[1] Men perioderna äro ordnade på detta regelmässiga, pompösa sätt, som så tilltalade 1600-talet, med en satsbyggnadens centralisation, som erinrar om det samtida statslivets, och en grandezza, som föregriper Ludvig XIV:s tid. Stundom tycker man sig nästan höra Bossuet, såsom i denna ofta citerade fras: "Il n'y a rien que de divin dans les maladies qui travaillent les états. Ces dispositions et ces humeurs, cette fièvre chaude de rébellion, cette léthargie de servitude viennent de plus haut qu'on ne s'imagine. Dieu est le poète et les hommes ne sont que les acteurs." Några personliga nyanser har hans stil icke, utan liksom Malherbes poesi strävar den blott efter det klassiskt "allmängiltiga". Balzac vägde därför sina uttryck med samma omsorg som Malherbe: "Jag erkänner, att jag skriver på samma sätt som man bygger slott och tempel . . . En man, som föresatt sig fullkomligheten och som arbetar för evigheten, kan ej låta något sippra ut ur sin själ utan att först länge hava överlagt med sig själv." Men just i Balzacs av samtiden så beundrade grandezza låg något av onatur, av barock, och detta märker man särskilt, då man jämför hans ofta överlastade och preciösa stil med Descartes' och Pascals. De äro de verkliga klassikerna och försmå alla falska prydnader, äro framför allt klara och genomskinligt logiska, under det att Balzac trots sin stilkonst verkar affekterad.

Emellertid vore det orätt att beteckna Balzac såsom alldeles idélös. Han har onekligen idéer, men de äro icke originella, utan blott ett eko av samtidens. Lika litet som

[1] Någon gång kan Balzac dock vara både kvick och elak, såsom då han skriver till Chapelain om de första invalen i Franska Akademien: »Jag är mycket nöjd med, att storsigillbevararen och M. Servin velat bli medlemmar. Men jag skulle hava önskat, att några andra, som man valt, icke blivit det eller att de åtminstone ej fått rätt att deltaga i överläggningarna. Det kunde ha varit nog, att de fått stolar samt rätt att öppna och läsa dörrarna. De kunde få bli medlemmar av akademien, men såsom pedeller eller lekbröder och tillhöra vår kår, liksom vaktmästarna tillhöra parlamentet.»

Malherbe ville han uttrycka några andra tankar än de, som voro eller borde vara alla goda fransmäns, och liksom Malherbe var han en svuren fiende till all individualism; hans ideal var likformighet, absolutism, ordning, och detta kommer särskilt fram i hans panegyrik över Ludvig XIII, Le Prince. En mera devot förkämpe hade det absoluta konungadömet ej kunnat önska. Frankrikes konung, säger han, har endast himlen över sig och kan blott synda mot Gud själv. Allt är honom såsom statens representant tillåtet, och redan här möta vi ett försvar för lettres de cachet. Den enskilde, säger Balzac, kan väl stundom med hänsyn till det allmänna bästa råka ut för åtskilliga obehag, liksom åtskilliga träd kunna brytas och några hus störta kull, då nordanvinden stryker fram och rensar luften. "Varför skulle det ej vara tillåtet för en furste att på en enkel misstanke, på en lätt farhåga, även på grund av en dröm försäkra sig om bråkiga undersåtar och lätta sinnet, i det att han till straff ger dem lugn och ro? Skall icke snarare en trogen undersåte med glädje underkasta sig detta häkte, varigenom den omtvistade frågan kan undersökas, hans trohet bevisas, hans fienders förtal vederläggas och hans härskares oro lugnas? Och är det icke bättre att hindra de oskyldige från att fela, än att sedan drivas till den hårda nödvändigheten att straffa brottslingar?" Detta låter ju onekligen såsom en satir, men är rama allvaret och skrivet av en man, vars ärelystnad just var att i klassisk form uttrycka allas idéer.

Samma åskådning kommer fram i den första av hans likaledes högt beundrade Dissertations politiques, då han där söker teckna det romerska nationallynnet. Romarens styrka var hans förmåga att underordna sig lagen och att härska över människorna. "Han var därför städse beredd att offra sig för sina medborgares väl och att för staten underkasta sig varje fara. Antingen befallningen kom från ett orakel eller han fick den av egen ingivelse, tackade han gudarna och betraktade det såsom den största nåd, som han från dem mottagit, då de befallde, att han skulle sätta sig i spetsen för en här, som skulle vinna en drabbning, i vilken han själv skulle stupa. I följd därav fanns det intet, som ej var honom lätt, intet, som vi ej kunna anse trovärdigt. Han erkände varken naturens, frändskapens eller vänskapens band, när det gällde fosterlandets lycka, något annat privat

intresse än detta hade han icke, och han varken älskade eller hatade annat än med hänsyn till det allmänna.“ Ett dylikt porträtt är ur många synpunkter intressant. Att det är fullkomligt ohistoriskt, betyder mindre; det är lånat från Livius' sagor om forntidens romare, ej från den historiska verkligheten. Men det saknar all realism, all individualitet, det är en abstrakt, opersonlig marmorbild av Medborgardygden, sådan som Richelieus tid ville att denna skulle uppfattas, och denna blodlösa abstraktion har Balzac kallat en "romare". Men i ett dylikt idealporträtt känna vi redan igen klassicitetens människouppfattning, dess smak för de enkla, stora linjerna, dess motvilja mot all individuell historisk eller nationell karaktäristik och även det nya ideal, som Richelieus samtid skapat av en god medborgare. Ungefär samtidigt möta vi samma romare i Corneilles Horace. Att Corneille skulle hava lånat sin uppfattning från Balzac, är knappast sannolikt redan därför, att Dissertations politiques trycktes några år efter den första representationen av Horace. Denna uppfattning låg i tiden, ty samma romare som hos Corneille och Balzac möta vi sedan hela tiden i det fransk-klassiska dramat, och den enklaste förklaringen är nog den, att detta idealporträtt var vida mera fransk-klassiskt än romerskt.

FRANSKA AKADEMIEN

Malherbes egentliga arvtagare var Franska Akademien. Malherbe dog 1628, och endast sex år senare konstituerades akademien, vilken blev — man frestas nästan att säga — Malherbe förvandlad till institution.

Såsom vi minnas hade akademiväsendet uppstått i Italien, där det redan på 1500-talet så gripit kring sig, att akademier funnos i de flesta någorlunda stora italienska städer. Men till landen norr om Alperna hade de ännu ej spritt sig. Väl möta vi vid Karl IX:s hov en dylik akademi, av vilken Baïf, Ronsard, Belleau m. fl. voro medlemmar, men dess verksamhet upphörde snart, redan 1584. Den, som upptog idéen, var den store kardinalen och upptog den såsom ett led i sitt arbete på Frankrikes centralisation. Utgångspunkten var ett alldeles privat kotteri utan alla fasta former. Några lärde, några författare och några litterärt

intresserade borgare, som bodde i olika delar av Paris, plägade då och då träffas hos en av dem, Valentin Conrart, som bodde mest centralt, och för att vara säkra på att råkas, kommo de omkring 1629 överens om en bestämd dag i veckan, då de skulle träffas. På dessa mottagningar pratade man om allt möjligt, mest om litteratur, och någon gång kunde det hända, att en av gästerna föredrog ett arbete, som han skrivit, och bad om de andras omdöme. Därefter tog man sig en promenad, och ofta slutade dagen med en enkel kollation. Annat än ett kotteri utgjorde, som sagt, Conrarts vänner icke, alls icke något slutet sällskap. De vanliga gästerna voro en åtta à tio stycken, och ingen av dem var någon litterär storman.

Bland dem, som då och då infunno sig på dessa vittra mottagningar, var också Richelieus litteräre hejduk, abbé de Boisrobert, och han kom att tala med kardinalen om dem. Detta gav Richelieu tanken att av Conrarts kotteri skapa en akademi, och Boisrobert fick i uppdrag att till sina vänner framföra kardinalens önskan. Men en önskan av Frankrikes allsmäktige minister var så gott som en befallning, och ehuru Conrart och hans vänner helst velat fortfara på det gamla sättet, måste de foga sig. Den 13 mars 1634 började de att föra protokoll över sammanträdena, vid den nästa sammankomsten den 20 s. m. antog sällskapet namnet Académie Française, men först den 29 januari 1635 utfärdades det kungabrev, genom vilket akademien kunde anses definitivt grundad, och parlamentets bekräftelse lät ytterligare vänta på sig i två år; den sista av de fyrtio platserna besattes först 1639.

Enligt de statuter, vilka Richelieu såsom akademiens beskyddare stadfästade i februari 1635, består akademien av fyrtio ledamöter, vilka fritt väljas av akademien, endast med den inskränkningen, att den valde måste vara "agréable à Monseigneur le protecteur". I olikhet med bruket i den efter franskt mönster bildade Svenska Akademien måste dock den, som önskar en ledig plats, söka denna hos akademiens medlemmar, men detta bruk uppkom först senare, då en invald vägrat att mottaga kallelsen. Detta har emellertid haft en viss betydelse för akademiens rekrytering, och man måste behålla detta i minnet, då man bedömer rättmätigheten av det klander, som riktats mot akademien, därför att hon underlåtit att invälja åtskilliga framstående författare. De, som

saknas under Ludvig XIV:s och Ludvig XV:s tid, hava i regel aldrig sökt att bliva medlemmar; under den senares tid spelade protektorns motvilja mot alla radikaler också en stor roll, och encyklopedisterna nästan smugglades in.

Ämbetsmännen voro en ständig sekreterare — först Conrart — och vidare en direktör och en kansler (d. v. s. ordförande och vice ordförande), som genom lottning utsågos för två månader. Sammanträdena höllos en gång varje vecka, och enligt statuterna skulle varje sammanträde börja därmed, att en ledamot uppläste en "discours", som han författat: Sur l'éloquence française, De l'utilité des conférances, De l'amour des sciences o. s. v. En dylik discours fick blott upptaga en kvart, högst en halvtimma. Resten av sammanträdet skulle ägnas åt granskning av inlämnade skrifter samt åt utarbetande av akademiens ordbok, retorik, grammatik och poetik. Den discours, som upplästs, skulle av direktören lämnas till två "kommissarier", vilka inom en månad skulle till akademien inkomma med sina anmärkningar. Med ledning av dessa skulle författaren rätta sitt opus, varefter detta, om kommissarierna gillade förbättringarna, överlämnades till sekreteraren, som påtecknade akademiens "approbation". Akademiens huvudsakliga sysselsättning skulle således väl mycket hava erinrat om skolans, hava bestått i författandet och rättandet av krior. Efter en ganska kort tid fann man också det puerila i detta och slutade upp med dessa föredrag för att i stället ägna sig åt ett mera vetenskapligt arbete. Enligt statuterna var "akademiens förnämsta uppgift att med all omsorg och all möjlig flit arbeta på att giva vissa regler åt vårt språk och göra detta rent, vältaligt och i stånd att behandla konster och vetenskaper". I det syftet skulle akademien utgiva en ordbok, en grammatik, en retorik och en poetik. Men av dessa kom akademien blott att fullborda ordboken, till vilken vi strax skola återkomma. En annan uppgift för akademien var att, om så önskades, granska medlemmarnes skrifter, "men om hon av någon anledning finner sig nödsakad att granska andras, skall hon endast giva sina råd utan att utöva någon kritik och utan att uttala sitt godkännande". Såsom vi sedan skola se, fick denna paragraf en icke ringa betydelse i akademiens historia.

Något direkt politiskt syfte med sin skapelse hade Richelieu icke, ehuru parlamentet misstänkte detta, utan närmast blott

ett litterärt. Men detta stämde alldeles samman med hans centralisationsplaner i övrigt, ty genom akademien skapades en auktoritet också för litteraturen, det litterära livet erhöll en enhet och även en härskarmakt, som kunde upprätthålla denna enhet. Indirekt tjänade för övrigt akademien även Richelieus politiska planer. Han var den förste statsman i modern tid, vilken liksom förut Augustus insåg litteraturens stora betydelse för den allmänna uppfattningen. Ludvig XIV insåg det ännu klarare, och det var ej heller utan vikt, att landets tongivande författare genom pensioner, sinekurer, privilegier o. d. gjordes beroende av regeringen. Litteraturens män inordnades härigenom i samhällets överklass, ledamotsskapet i akademien blev i viss mån en ordensdekoration, som snart åtråddes även av aristokratien, och inom akademien var den fattige litteratören dock kollega med en pair av Frankrike. Allt detta gjorde helt naturligt akademikerna till det bestående försvarare, och utan något direkt ingripande från regeringens sida formade sig också den franska litteraturen under 1600-talet till en nästan enstämmig hyllning åt tidens ideal: åt auktoriteten inom statslivet, kyrkan, litteraturen och språket.

Men detta mål nåddes icke med ens, och i allmänhet begår man det felet att betrakta Franska Akademien såsom från början färdigbildad, under det att i verkligheten Richelieu blott gjorde så att säga utkastet till denna institution, som först med Ludvig XIV fick sin egentliga betydelse. Mellan akademien på Richelieus tid och akademien på Ludvig XIV:s är i själva verket samma skillnad som mellan Malherbe och Boileau. Den första uppsättningen bestod mest av lärde, som ej kunna frikännas för pedanteri. De ledande voro den torre Jean Chapelain, som nu är mest bekant för sin misslyckade hjältedikt om den orleanska jungfrun, och Conrart, som ehuru en fint bildad man aldrig publicerade något och som därför råkade ut för Boileaus bekanta speglosa: J'imite de Conrart le silence prudent. Bland de först invalde möta vi Balzac, Racan, Maynard och Voiture, men de övriga äro numera bortglömda, och det dåtida Frankrikes mest lysande författare voro ej medlemmar av akademien, varken Descartes eller Pascal, att ej tala om Scarron, Sorel, Cyrano de Bergerac, Saint Évremont och andra mindre betydande; Corneille invaldes först 1647, och då var akademiens valrätt ännu ej

inskränkt till dem, som själva anmält sig. Någon glans vilade således icke över kardinalens skapelse, och akademien var fortfarande knappt annat än ett privat sällskap. Medlemmarna sysselsatte sig egentligen blott med språkfrågor, och deras ingripande i striden om Le Cid var ett rent undantag, som berodde på kardinalens särskilda order. Under Richelieus tid sammanträdde de än hos den ene, än hos den andre medlemmen i dennes anspråkslösa bostad, efter Richelieus död hos den nye beskyddaren, storsigillbevararen Séguier, de hade inga offentliga sammankomster, inga pris, och inga höga herrar voro ännu ledamöter.

Först med Ludvig XIV fick akademien en särställning i förhållande till Academia della Crusca och andra liknande samfund. Efter Séguiers död 1672 åtog sig nämligen konungen själv beskyddarskapet, och först nu kan man säga, att akademien förvandlades till en statsinstitution. Den slapp att hädanefter ambulera från den ene till den andre och fick nu en furstlig samlingslokal i Louvre, en sal i det nuvarande skulpturmuseet. Den blev aristokratisk från att ha varit borgerlig och lärd, höga herrar invaldes, högtidssammanträdena blevo offentliga, den nyvalde tog vid dem sitt inträde med ett tal inför allmänheten, litterära pris började att utdelas — det äldsta, för vältalighet, instiftat av Balzac, utdelades 1671 — vid varje veckosammanträde gåvos jettoner med konungens bild till de närvarande, vid hovspektaklen voro särskilda platser reserverade för akademiens ledamöter o. s. v.

Nästan alla av storhetstidens betydande författare voro medlemmar av akademien — Molière ansågs ej kunna inväljas såsom skådespelare, Bourdaloue ej såsom jesuit, La Rochefoucauld och Saint-Simon ansågo sig vara för höga herrar att mottaga ett val. Men alla de andra voro med. I det stora hela kan detsamma sägas om 1700-talet. Någon exklusivt akademisk smak har akademien nästan aldrig förfäktat. I striden mellan les anciens och les modernes deltog den ej, den öppnade sina portar för encyklopedister och nyromantiker, och först under 1800-talet har den visat sig mera grätten, då den vägrat att upptaga Honoré de Balzac och Zola. I sak har detta likväl haft föga att betyda. Intresset för en ledig fåtölj i Franska Akademien har mera varit ett sportintresse än en litterär livssak. Man har tvistat

om denna utmärkelse såsom om lämpligheten av en ordensförläning, och nyttan har i bägge fallen varit ungefär densamma, ty en gång invalda hava de ledande stora författarna föga intresserat sig för akademiens angelägenheter, icke ens Boileau, som sällan bevistade dess sammanträden, och ej heller Voltaire, Hugo eller Musset.

I allmänhet torde man mycket hava överdrivit akademiens betydelse. Den var ett uttryck för 1600-talets litterära centralisationssträvanden och bidrog utan tvivel att främja dessa. Men sedermera hade den knappt något verkligt inflytande. På 1700-talet angavs tonen först av de litterära kaféerna, sedan av "salongerna"; under 1800-talet togs ledningen av pressen. Akademien stod utanför och var knappt mera än en ordensdekoration, ehuru såsom sådan ej utan all vikt. En fransk författares ärelystnad har varit att bliva "en av de fyrtio", och detta har onekligen medfört, att han bemödat sig om en god stil, akademien har givit litteraturen en viss tradition, ett aristokratiskt, konservativt drag av gammal kultur, som utmärker Frankrikes litteratur framför andra länders. Men på det franska idélivet efter Ludvig XIV:s tid har Franska Akademien knappast haft någon inverkan redan av det skälet, att den aldrig homogent företrätt en viss idéströmning.

Akademien före Ludvig XIV:s tid var närmast ett lärt språkinstitut och sysselsatte sig så gott som uteslutande med sin ordbok. Denna fortskred emellertid ytterst långsamt, och först 1694 — efter sextio år — kom den första upplagan ut, i huvudsak ett verk av Claude Favre de Vaugelas.

I detta arbete ligger nog akademiens största insats, och det var därigenom, som akademien visade sig såsom Malherbes arvtagare. För de rent estetiska frågorna hade akademien knappt något intresse, ej för innehållet och byggnaden hos ett diktverk, och det är betecknande, att man ej ens påbörjade arbetet på en poetik. I den discours, som en medlem uppläste 1634 såsom en inledning till de statuter, som då voro under utarbetande, framhållas de egenskaper, som framför allt krävdes av en akademiker: ej lärdom, ej en rik och livlig inbillningskraft, utan, framför dessa för övrigt värdefulla förtjänster, "liksom ett särskilt snille och en naturlig lätthet att döma om det, som är det mest fina och utsökta i vältaligheten". Uttryckt på vårt språk skulle

detta väl betyda, att en akademiker varken behövde vara språkhistoriker, lingvist eller poet, ej en gång själv en stor prosaist, utan att han framför allt borde vara en man med utpräglad *smak* rörande själva språket, d. v. s. ungefär detsamma, som var idealet för Malherbe. Den uppgift, som uppställes i samma discours — att utbilda det franska språket till den fulländning, att det kunde ersätta latinet, liksom latinet en gång ersatt grekiskan — den uppgiften förefaller först att vara ungefär densamma, som framlagts i Plejadens program, men i själva verket är det Malherbe, som här går igen, ty denna fulländning skulle icke nås genom lån från de antika språken, gammalfranskan, dialekterna och yrkesorden, utan genom ans av den moderna franskan. Man skulle "tvätta språket rent" från den smuts, som det fått genom vulgarismer, lärt pedanteri, slarvig hovjargon, dåliga predikningar o. d., och giva varje ord dess rätta plats. Med avseende härpå tänkte man sig äldst en rangordning, som bildade en nästan komisk motsvarighet till det franska samhällets tre stånd. Några ord voro "sublima", andra "médiocres", och åter andra passade blott för den låga eller komiska stilen. Så löjlig en dylik klassindelning än förefaller oss, låg det dock bakom denna en verklig stilkänsla, som — om rangordningen än ej kunde genomföras i själva ordboken — likväl röjer sig i 1600-talets litteratur och bidrog att giva denna dess rikedom på nyanser. I sin uppfattning av äldre skolor var akademien däremot betydligt bredare än Malherbe, och bland de författare, som man beslöt excerpera för ordboken, voro icke blott Ronsard, du Bellay, Desportes och andra av Plejadens av Malherbe så ringaktade poeter, utan ock så pass gamla skalder som Marot och Mellin de Saint-Gelais samt även sådana författare, vilka såsom Régnier och Théophile uppträtt mot Malherbe. Mot nybildningar var man liksom Malherbe ovillig, och erkände likaledes blott allmänt brukliga ord. Den egentliga uppgiften var att sovra dessa, och ordboken var närmast avsedd att bliva vad vi skulle säga en Antibarbarus eller en samling av sådana ord, som man ville erkänna såsom goda franska. Alla tekniska termer skulle uteslutas, och i motviljan mot dessa spåra vi lätt klassicitetens tendens att blott erkänna det allmänna, det, som var ett uttryck för hela folket, ej det individuella.

En fråga, som kom upp redan från början, var den om språkets utveckling och förändringar. I en mycket kvick satir, Reqûete des Dictionnaires, som Ménage riktade mot akademiens ordboksarbete, skrev han:

Vous savez qu'on ne fixe point
Les langues en un même point;
Tel mot qui fut hier à la mode,
Aujourd'hui se trouve incommode,
Et tel qui hier décrié
Passe aujourd'hui pour mot trié;
C'est après tout monsieur l'Usage
Qui fait ou défait le langage,
Si bien qu'il pourrait arriver
Quand vous seriez prêts d'achever
Votre nouveau vocabulaire
Et votre nouvelle grammaire,
Que grand nombre des dictions
Et plusieurs des locutions
Qu'on trouve maintenant nouvelles
Et qui vous paraissent très belles
Ne seraient plus lors de saison.

Frågan är ju densamma, som än i dag diskuteras. Skall man med avseende på språket vara konservativ eller liberal? I regeln är litteraturhistorikern det förra, språkmannen det senare, till en del beroende därpå, att materialet för den förra är litteraturen, för den senare talspråket, numera även dialekterna. Inom de senare går utvecklingen raskare, inom litteraturen betydligt långsammare, enär forna tiders skriftspråk ju utgör ett slags överhus, som fördröjer snabba ändringar. Litteraturspråket är i hög grad beroende av ortografien, ty för det lästa ordet äro bokstäverna detsamma som ljuden i talspråket. Nu har det, såsom Petit de Julleville kvickt anmärker, ända sedan akademiens stiftelse funnits språkmän, som haft ett outsläckligt behov av att skriva *dlo* i stället för *de l'eau* — detta var ju blott en rest av senrenässansens ortografiska reformiver. Men mot dylika nyheter satte sig akademien såsom klassicitetens representant till motvärn och ville väl göra förenklingar, men icke några större förändringar, som skulle hava gjort hela den äldre litteraturen främmande för det yngre släktet. Ordboken blev således konservativ, dess syfte var att giva språket enhet och fasthet, ej att individualisera det för en viss tid, och

man har tillmätt detta en stor betydelse för den franska litteraturen. Petit de Julleville påpekar, att under de två hundra år, som förflutit sedan ordboken utgavs, har det franska språket ej ändrats mera, än att vi ännu fullkomligt förstå La Bruyère, under det att 1300-talets och 1100-talets franska äro såsom två skilda språk. Utan tvivel är det så, men detta beror väl endast i ringa mån på ordboken, utan därpå att litteraturen under den ena tiden varit sällsport rik, under den andra relativt torftig och i varje fall blott studerad av ett fåtal. Det är litteraturen, som fixerar språket. Dialekterna ändras hastigt — "utvecklas", som språkmännen säga — men litteraturspråket är en gammal aristokrat, som vill behålla kontakten med sina förfäder och som avskyr alla nya moder. Ju högre i kultur ett folks litteratur står, dess mindre förändras litteraturspråket, och akademiens ordbok var blott ett uttryck för denna litterära kultur hos det franska folket.

B A R O C K E N

HOTEL DE RAMBOUILLET

Den ställning, som Franska Akademien intog under Ludvig XIV:s tid, intogs under tiden närmast förut av Hotel de Rambouillet, som dock snarast representerade en annan strömning inom det franska kulturlivet. Akademien betecknar klassicitetens gryning, är visserligen fransk till sin karaktär, men ännu något pedantisk, blott intresserad för språket, ej för idélivet. Hotel de Rambouillet däremot är den sista utelöparen av den italienska strömning, som börjat redan under Frans I, men vida mera än akademien en exponent för kulturen hos det högsta franska samhället före Fronden. Hotel de Rambouillet företrädde ej, åtminstone ej till en början, någon bestämd litterär smakriktning, det stod öppet både för Malherbe och Balzac och för cavaliere Marini, men i stort sett var andan där barockens, blev det åtminstone allt mera. Något direkt inflytande på litteraturen hade de här tongivande icke, men ett dess större indirekt på hela kulturen.

Vid det nya århundradets början fanns icke något intellektuellt hovliv i Frankrike, ty det, som funnits under de sista Valois, hade sopats bort av religionskrigens stormar. Henrik IV hade tillbringat sitt liv i fält och förblev trots sina galanta äventyr och sitt snille alltid en något rustik gascognare, som fann sig bättre till rätta på hästryggen än i en salong; hans son, inskränkt och bigott, intresserade sig blott för jakt och exercis, och efter monarkerna bildade sig de höga herrarna. Men så kom det, omkring 1615, en ny insats: Hotel de Rambouillet. Uppslaget kom närmast från Italien, ehuru man också anslöt sig till den rent franska traditionen från Marots och Desportes' dagar.

På 1580-talet var Jean de Vivonne, marquis de Pisani, Frankrikes ambassadör i Rom, där han gifte sig med Julia Savelli, ättling till en av Roms äldsta baronialsläkter. I

detta äktenskap föddes 1588 Catherine de Vivonne, som således var till hälften italienska, till hälften franska och som fick sin första uppfostran i en krets, vars idéliv speglar sig i Pastor fido och där sällskapsskicket hade fått den italienska senrenässansens hela förfining och intellektuella läggning. Blott tolv år gammal gifte hon sig med en likaledes mycket ung fransk ädling, Charles d'Angennes, sedan marquis de Rambouillet, och flyttade med honom till Paris. Tonen vid Henrik IV:s hov behagade henne icke, och hon drog sig därför allt mer och mer tillbaka från detta för att i stället bilda sin egen krets. Hon ville — skrev Tallemant des Réaux — "så att säga taga hovet med sig, göra det mera förfinat, mera hedersamt, bättre organiserat än det var i Louvre". På den plats, där nu Magasins du Louvre resa sig, låg hennes gamla fädernepalats, Hotel Pisani, men detta lät markisinnan totalt ombygga efter sina egna ritningar och införde därmed en i viss mån ny palatsstil. Färdigt blev det nya Hotel de Rambouillet 1618. I stället för de stora, kalla och höga slottssalarna skapade hon en file av mindre kabinett, mera lämpade för en sällskaplig samvaro, och av dessa blev särskilt "den blå salongen" ryktbar, ty det var här, som markisinnan samlade hela det dåtida Frankrikes intelligens. Tiden 1620—1650 i Frankrikes kultur har framför allt sin prägel av Hotel de Rambouillet.

Det var den italienska renässansens umgängesliv, som nu omplanterades i fransk jord. Gästerna i Hotel de Rambouillet erinra icke så litet om medicéernas umgängeskrets. Till dem hörde Frankrikes högsta aristokrati; man mötte här statsmän som den unge Richelieu, fältherrar som Condé, hans syster, sedan hertiginna de Longueville och bekant såsom Frondens drottning, Charlotte de Montmorency, för vilken konung Henrik i sin ålders höst förgäves suckat, och nästan alla de vackra, högättade damer, som sysselsatte den tidens memoarförfattare. Aristokrater och snillen som La Rochefoucauld och Saint-Évremont träffade där poeter som Malherbe, Racan och Corneille, vilken senare ofta föredrog sina dramer i den blå salongen, innan de uppfördes på scenen. Balzac var här en trägen gäst, då han kom till Paris, och det var framför allt här, som hans brev upplästes och beundrades. Här träffades tidens lärde, Chapelain, Conrart, Vaugelas och andra, och bland de skrifter, som lästes högt,

befunno sig ock så svårsmälta arbeten som Descartes' Discours sur la méthode. Men även de rent sällskapliga talangerna uppskattades. Ledare för de muntra, ofta ganska burleska upptågen var den lille Voiture, som förtjänar ett särskilt kapitel, och bland förgrundsfigurerna i Hotel de Rambouillet finna vi en dam av borgerlig härkomst och med ett icke alldeles fläckfritt förflutet, den vackra och begåvade Angélique Paulet, vars inträdeskort i denna högadliga krets av damer bestod i hennes oförlikneliga skönhet, hennes underbara blonda hår, om vilket poeterna skrevo så mycket, hennes begåvning och hennes musikaliska talanger. Och liksom inom den italienska renässanssocieteten umgicks man här med varandra på en med vissa nyanser jämlik fot.

Likväl kan man urskilja vissa perioder i Hotel de Rambouillets historia. Det första årtiondet, då Malherbe ännu levde, är det mera allvarliga, vetenskapligt intresserade, det nästa, då Voiture anger tonen, är det glada, uppsluppna, den första rokokon, det tredje, då Julie d'Angennes bildar medelpunkten, är den preciösa perioden, barocken i dess nationellt franska form.

Markisen och markisinnan av Rambouillet hade flera barn, men av dessa blev dottern Julie, född 1607, den mest bemärkta. Medan hon ännu var ung, var det hon, som stod i spetsen för alla de glada upptåg, med vilka det yngre släktet roade sig i Hotel de Rambouillet, men därunder blev hon allt mer och mer bortfjäsad, och den unga flickan förvandlades till en medelålders "preciös" dam, nästan lika pedantisk i *sin* språkpurism som de lärda herrarna i Franska Akademien voro i *sin,* ty det blev nu ett alldeles särskilt språk, som utbildades för det finbildade sällskapet i den blå salongen. Bland dem, som uppvaktade den sensibla herdinnan, var också markisen av Montausier, och hela Frankrike var intresserat av, huru frieriet skulle lyckas. Ty "kärlekens konst" hade åter blivit lika vetenskaplig, med lika många kapitel som på trobadorernas och Guillaume de Lorris' tid, och först 1645, då herdinnan uppnått den aktningsvärda åldern av trettioåtta år, ansåg hon det klokt att giva vika och räcka sin hand åt den smäktande pastor fido, som så troget uppvaktat henne och som förut fått genomvandra alla de olika orterna i det "Pays de Tendre", vars karta kort därefter utgavs i mademoiselle de Scudérys roman

Clélie: Jolis vers, Billets galants, Billets doux o. s. v., men i vars mitt Lac d'Indifference hotade. Att markisen likväl lyckades vinna den skygga herdinnans hjärta, ansågs bero därpå, att han 1642 uppvaktat henne med ett praktverk, La Guirlande de Julie, en samling avbildningar av olika blommor, på velin målade av den utmärkte miniatyristen Robert och varje blomma åtföljd av en prydligt textad, versifierad hyllning åt den sköna, författad av Frankrikes förnämsta poeter.

Med hennes giftermål närmade sig Hotel de Rambouillets saga till slutet; några år därefter utbröt Fronden, och därmed skingrades sällskapet i den blå salongen åt olika håll. Men under sin korta tillvaro, särskilt under de båda första perioderna, innan ännu preciösväsendet vunnit överhanden, hade Hotel de Rambouillet likväl utfört en stor kulturgärning, kanske större än den, som Franska Akademien utförde genom sin ordbok. Catherine de Vivonne hade skapat en stor, vitter publik — den måhända viktigaste förutsättningen för storhetstidens klassicitet, som framför allt vände sig till samhällets utvalda. Hon hade givit den franska aristokratien litterära intressen, hon hade fört denna samman med den lärda världen och med poeterna, och de senare hade genom henne fått något av aristokratiens kultur. Hennes salong, där damerna utgjorde medelpunkten, bildade en motvikt mot det lärda pedanteri, som hotade att trycka sin stämpel på litteraturen. Hos henne kunde man visserligen diskutera djupt allvarliga ämnen, men man kunde också skämta, t. o. m. skämta med de lärda diskussioner, man själv förde, och förmågan att konversera började nu bliva en verklig konst. Det förfinade, spirituella sällskapsskick, som under 1600- och 1700-talen gjorde Frankrike till en vettets skola för hela Europa — detta sällskapsskick utbildades först i Hotel de Rambouillet.

Hennes dotter, Julie d'Angennes, tillhör snarare ett motsatt läger, och hon var en bland dem, som gingo i spetsen för den barockrörelse, mot vilken klassiciteten sedan skulle föra en så hetsig kamp. Men det är icke blott denna barock, som leder sina anor från Hotel de Rambouillet, utan ock den älskvärda rokoko, som sedermera möter oss under 1700-talet. Även denna hade sitt hem i Hotel de Rambouillet, och dess representant var Vincent Voiture.

VOITURE

Voiture, som var av borgerlig börd — hans far var en förmögen vinhandlare — fick en god uppfostran, men hade inga vetenskapliga intressen, utan var en glad, angenäm sällskapsmänniska, som passade bäst för att göra ingenting och som också odelat ägnade sig åt denna kallelse. I enlighet med sin talang i detta avseende blev han kammarherre hos konungens broder, Gaston d'Orléans, med den maktpåliggande, men ej vidare tidsödande uppgiften att hos prinsen presentera främmande sändebud. Gaston d'Orléans hade emellertid den lilla svagheten, att han då och då på gammalt manér gjorde uppror, och detta åter hade till följd, att han — och med honom hans kammarherre — måste upprepade gånger fly från Frankrike. Voiture började med skäl tycka detta vara både ledsamt och riskabelt och vände sig därför obesvärat till prinsens dödsfiende, den mäktige kardinalen, samt övergick i dennes tjänst. Denna var betydligt lugnare, dessutom mera inbringande, och Voiture slutade sina dagar såsom en rik man 1648 vid blott femtio års ålder.

Men sin egentliga verksamhet utövade Voiture i Hotel de Rambouillet, där han introducerades kort före Malherbes död. Där slog han genast igenom, och vinhandlarens son blev det aristokratiska sällskapets bortskämde magister elegantium, som var med om och arrangerade alla de upptåg, med vilka ungdomen där roade sig, utflykter, utklädningar, teaterföreställningar, gycklande med andra och även själv ett föremål för drift, men även då förtjust över att befinna sig i sitt rätta element. Vid alla tillfällen var han färdig med sina verser. Någon litterär ärelystnad hade han ej med dem, brydde sig aldrig om att utgiva dem, började väl på uppdrag av Julie d'Angennes att skriva en herderoman, men blev aldrig färdig med den. Diktkonsten var för honom blott ett sällskapsnöje. Han hade icke någon åtrå att leva för eftervärlden, vars applåder han icke kunde höra, han ville leva blott för stunden och för den societet, som blivit hela hans värld. Än suckade han såsom en olycklig älskare för den hårda Philis, men suckade aldrig så djupt, att hans suckar kunde tagas på allvar, än hade Philis haft den oturen, att hennes kjolar flugit upp, när hon stigit ur en vagn, och Voiture var då genast färdig med

en dikt, i vilken han entusiastiskt prisade den vackra, men i allmänhet ej visibla kroppsdel, som därvid blottats. Denna och andra dikter tyda väl på, att skämtet i Hotel de Rambouillet ännu var något "karolinskt" och att steget mellan Voiture och 1700-talets rokoko ännu var ganska långt. Men det var dock ännu större till Margareta av Navarras Heptaméron, och trots det att Voiture ännu kunde vara ganska drastisk, var han dock framför allt spirituell samt även graciös.

Men sin styrka hade Voiture såsom brevskrivare. Man har med rätta anmärkt, att han här gått i skola hos Balzac; han har lånat dennes retorik, men givit denna en helt ny skiftning. Hans brev hava sällan något egentligt innehåll — helt naturligt hos en man, som hade en nästan avundsvärd likgiltighet för alla allvarliga frågor. De bestå blott av prat och komplimanger, som varieras och turneras på alla möjliga sätt, och de kunna närmast jämföras med kåserierna i en boulevardtidning; brevet då för tiden ersatte ju våra dagars tidning, som då ännu ej fanns. Voiture har visst icke någon säker smak. Han är affekterad, men på ett sådant sätt, att affektationen blivit hans andra natur. Endast sällan stöter man sig på den, och Balzacs högtidliga, ännu något pedantiska retorik har här, såsom en fransk författare anmärker, blivit "une rhétorique du salon, lätt, älskvärd, mättad av artigheter, redan en smula subtil, men med omisskännelig charme och målande för det samhälle, som så beundrade hans brev". Voiture hade förmågan att på ett roligt sätt säga just ingenting och vill aldrig tagas på allvar. Helst skriver han till damerna i Hotel de Rambouillet och uppträder då ständigt, med olika nyanser, såsom deras hängivne adoratör, vilken är förtvivlad över att vara skild från sitt hjärtas härskarinna. Det är med er — skrev han till Julie d'Angennes — som med hälsan: "först då jag förlorat er, uppskattar jag ert rätta värde". Mindre vördnadsfull är han, då han uppvaktar den vackra Angélique Paulet, som med anledning av sitt rika, blonda hår i Hotel de Rambouillet gick under namnet "la belle lionne". På en resa till Spanien hade Voiture förirrat sig till Ceuta på Afrikas nordkust, och därifrån skickade han några små lejon av vax till Angélique. I edra erövringar — skrev han — "fattades bara att hava en beundrare också på andra sidan oceanen, men då ni har sådana i alla samhällsställningar,

så måste ni hava dylika också i alla världsdelar. Jag har i går inristat ert namn på ett berg, som når upp till himlen och varifrån man kan överblicka sju konungariken. I morgon skickar jag utmaningar till morerna i Marocco och Fez, i vilka jag erbjuder mig att med vapen i hand försvara den satsen, att Afrika ej frambringat någon så gudomlig varelse som ni, men heller icke någon så grym. Efter detta har jag, mademoiselle, intet annat att här göra än att söka upp *edra släktingar,* med vilka jag skall tala om det där giftermålet, som förr gjorde så mycket väsen av sig, och söka att få deras samtycke, så att ingen sedan kan sätta sig emot det. Efter vad jag förstår, äro de ett föga tillgängligt folk, och jag lär ha svårt att få reda i dem. Man har sagt mig, att de slagit sig ned längst in i Libyen, och att lejonen här äro mindre ädla och stora. Men här säljer man små lejonungar, som äro ytterst älskvärda, och i stället för spanska handskar har jag bestämt mig för att skicka er ett halft dussin dylika, ty jag vet, att ni skall tycka mera om dem — och dessutom äro de billigare."

Att skriva dylika brev är ju icke någon så betydande kulturgärning. Men Voitures badinage är dock ett led i det arbete på fransk stil, som utfördes av 1600-talet, och den lille, ytlige Voiture, som kanske icke var annat än en nätt salongspudel, var dock med om att skapa denna lätta, spirituella prosa, i vilken Voltaire sedan skulle bliva mästaren och som här i Sverige fick en representant i Leopold. Och ett är säkert: ingen tysk eller svensk på 1600-talet kunde ens tillnärmelsevis höja sig till den konversationstalang, om vilken dessa brev vittna. Man kan ju kalla dem fadda och innehållslösa, men bakom dem ligger dock en sällskapslivets kultur, till vilken då endast fransmännen nått, och mer än någon annan hade Voiture, trots alla sina brister både i moral och smak, förmågan att få fram själva bouqueten hos Hotel de Rambouillet under dess glansdagar, innan ännu Julie d'Angennes blivit en gammal "precieuse".

DE PRECIÖSA SALONGERNA

Hotel de Rambouillet gav uppslaget till preciösväsendet, men fullt utbildat framträder detta först i de senare salongerna. Catherine de Vivonne var en "grande dame" med verklig

bildning, både huvudets och hjärtats, och så länge hon var den ledande, kan sällskapslivets förfining ännu ej sägas hava övergått i onatur. Preciös kan man ej heller kalla Voiture, som på 1630-talet var sällskapets spiritus rector — därtill fanns det för mycket av glad tjuvpojke hos honom — och även Balzac stötte sig på den förkonstling, som med Julie d'Angennes började komma på modet. I ett brev, som skrevs så tidigt som 1638, yttrade han: "Redan för länge sedan har jag förklarat mig emot detta pedanteri hos det andra könet, och jag har sagt, att jag föredrar en kvinna med skägg framför en, som spelar lärd".

Men vid 1640-talets mitt började Hotel de Rambouillet att förlora ledningen. 1645 hade Julie d'Angennes gift sig, och hennes yngre syster Angélique, som sökte träda i hennes fotspår, var varken så vacker eller så begåvad. Voiture, som på sista tiden börjat bliva litet knarrig och bortskämd, slutade sina dagar 1648 och samma år utbröt Frondeupproret. På 1650-talet, då lugnare förhållanden inträtt, började emellertid en mängd nya salonger att såsom svampar skjuta upp ur jorden. Den förteckning på preciösa celebriteter, som Somaize upptager i sitt ryktbara, 1661 tryckta arbete Le Grand Dictionnaire des Pretieuses, upptager omkring sju hundra namn. Men de nya salongerna voro i viss mån av annan art än Hotel de Rambouillet. Några voro visserligen fortfarande aristokratiska, men de flesta voro borgerliga, och därigenom blev den litterärt intresserade publik, som Hotel de Rambouillet skapat, oerhört utvidgad — ett faktum, som fick stor betydelse för det litterära uppsvinget på 1660-talet. En annan olikhet bestod däri, att damerna i dessa nya salonger förefalla att hava varit betydligt mera emanciperade än på Catherine de Vivonnes tid, och de nya blåstrumporna hade ingen Voiture, som över deras samkväm kunde kasta en slöja av graciös rokoko. Men samtidigt med det att de gjorde anspråk på att i lärdom betraktas såsom männens vederlikar, i litterär smak och talang dem t. o. m. överlägsna, fordrade de samma vördnadsfulla dyrkan som i de gamla herderomanerna. En preciös dam var således ett slags hybrid av professor, litteratör och herdinna.

I sitt så lärorika arbete har Somaize en skildring av dessa preciöser, som är ytterst upplysande. Under alla tider — skriver han — har det funnits sällskapsliv, under alla tider

"rueller",[1] under alla tider kvinnor med esprit, och i följd därav har man också rätt att påstå, att det under alla tider funnits preciöser. Men sin blomstring har preciösväsendet först nått på Valères tid — Valère var det namn, under vilket Voiture gick i den preciösa världen. Preciöserna, som förut hållit sig i skymundan och blott i tysthet fällt sina omdömen om litteraturen, började nu att göra det offentligt, och utan deras bifall gillades ingenting. Den myndighet, som de då usurperade, har sedan ytterligare ökats, så att de ej längre nöja sig med att bedöma andras snilleverk, utan själva uppträda såsom författare; de hava skapat ett nytt språk och skänkt franskan hundra nya, hittills okända vändningar. Emellertid är det få, som äro ense om, vad som menas med en preciös. Det första villkoret är, att hon skall hava esprit eller åtminstone vara övertygad om, att hon har det. Alla kvinnor med esprit äro dock ej preciöser, utan blott de, som själva äro författarinnor eller som kunna kritisera andras skrifter, de, som äro bevandrade i romanlitteraturen och särskilt de, som finna upp nya och oväntade vändningar i språket. En preciös måste vidare vara bekant med de herrar, som kallas författare, ty det är framför allt dessa, som skapa deras ställning i den vittra världen.

Detta förefaller ju såsom en satir, men så är alls icke Somaizes mening, och den karaktäristik, han här givit i allmänhet, fortsätter han sedan med en serie porträtt av enskilda preciöser. Vi kunna taga ett exempel för att få fram den atmosfär, som rådde inom dessa kretsar. Porträtten äro av en mademoiselle Amory, vars namn som preciös var Amaltide, och hennes trogne adoratör M. de Poinville, vilken uppträder under pseudonymen Polidate. Det, som här skildras, är — för att begagna Ninon de Lenclos kvickhet — "kärlekens jansenism". Amaltide — skriver Somaize — är en bland de mest originella och spirituella preciöserna. Hennes älskare Polidate är det i ej mindre grad, och det är ett verkligt nöje att se det sätt, på vilket de uppträda mot varandra. Hon ger honom aldrig en välvillig blick, annat än när han bemöter henne med köld, och han är aldrig så förälskad, som när hon visar honom sin likgiltighet. Det

[1] De preciösa damerna togo vanligen emot, liggande på sängen, som var placerad på en upphöjning i en alkov (ruelle).

är således ej samstämmigheten, som förenar dem, och de skulle aldrig kunna trivas ihop, om de ej alltid hade motsatta känslor. Denna sats förnekar sig ej heller, då de skriva till varandra, ty sänder Polidate ljuva suckar till Amaltide, så svarar hon med förolämpningar. Men båda hava de esprit, båda tala de väl, och de bli aldrig trötta på att älska, lika litet som att hata varandra, och om man ej hade så starka bevis på deras svartsjuka, skulle man tro, att de dödligt avskydde varandra. Amaltide bor, tillfogar Somaize, i "la petite Athènes" — på vanligt språk Faubourg Saint-Germain, ty på detta sätt omdöptes alla lokaliteter i Paris; Faubourg Saint-Honoré kallades La Normanie, Place Royal Place Dorique, Marais-kvarteret L'Eolie o. s. v.

Preciöserna levde faktiskt i en inbillad romanvärld. Bland vanligt folk — medgiver Somaize — uppstår kärleken genom det ögonen få se, här genom det öronen få höra; vanliga älskande sucka, preciöserna skriva till varandra, och kärleken lever på vers och billets doux. Preciöserna hade också sin särskilda moralkodex, och denna stämmer förunderligt väl in i tonen med de provençalska Artes amandi från medeltiden, som vi måhända erinra oss, och den visar, huru *fransk* denna barock dock är trots de impulser, som kommit från Italien. För nöjet, heter det, betyder inbillningen mer än verkligheten, och då man blott syndar i inbillningen, syndar man ej i verkligheten. Man bör, heter det i nästa sats, blott röja sina känslor för dem, som förstå att uppskatta dem, och man bör aldrig påpeka en persons fel utan att därtill foga något beröm för att försötma kritikens bitterhet. Preciöserna äro vidare fullt och fast övertygade därom, att en tanke icke har något värde, när den förstås av alla, och en av deras satser är, att en preciös nödvändigt måste tala på annat sätt än folket, på det att hennes tankar blott skola begripas av dem, vilkas uppfattning står över hopens. I det syftet bemöda de sig så mycket som möjligt att förinta det gamla språket och att skapa ett annat, som icke blott är nytt, utan också egendomligt för dem.

Det är emellertid ett misstag att tro, att preciösernas språk *blott* var en förkonstlad, smaklös barock av samma art som den, man finner hos tyska och svenska marinister. Dylika vändningar förekomma väl ganska ymnigt såsom *les enfants de l'air* för suckar, *les chers souffrants* för fötter,

les commodités de la conversation för stolar o. s. v. Men preciöserna rörde sig icke endast med dylika stilgrodor, och en mängd metaforer, som nu ingå i det allmänna språkbruket, även utanför Frankrike, och ej längre frappera, härleda sig från preciösernas strävan att giva samtalsspråket en högre grad av förfining, så t. ex. mildrades *L'on ne trouve rien de bon dans ce livre* till: *L'on ne trouve point de quoy s'arrester dans ce livre.* Det mera brutala *Il fait des bastards par tout* omskrevs till *Il laisse par tout des traces de lui-mesme* och på samma sätt kallades en ful flicka blott *une belle à faire peur.* Att hava en melankolisk uppsyn kallades *avoir le front chargé d'un sombre nuage*, och i stället för "beskriva hjärtats rörelser" valde man omskrivningen *faire l'anatomie d'un cœur.* T. o. m. nu så vanliga uttryck som *n'avoir que le masque de la générosité, travestir la pensée, les bras m'en tombent* etc. stamma från preciöserna. Även för ortografien nitälskade de och införde flera förenklingar, som blevo bestående, såsom tête för teste, hôtel för hostel, nôces för nopces m. m.

Preciösväsendet var således lika väl som Franska Akademien ett uttryck för tidens stora strävan att civilisera språket, att göra det smidigt, elegant och spirituellt. Och även i den förkonstlade känslovärld, i vilken preciöserna älskade att fördjupa sig, låg ett ferment till något nytt. Man klemade med sina känslor, blev uppskruvad och onaturlig, men denna förkonstling skapade dock människor med en i viss mån högre själskultur, än Henrik IV:s mera osammansatta samtida haft, och utan det psykologiska intresse, som preciöserna skapade, för mannens och framför allt kvinnans finare själsrörelser, hade nog ej Racines tragedier sett dagen, måhända heller icke ett stycke som Le Misanthrope, trots det att detta delvis är riktat just mot själslivets förkonstling. Det intresse för porträttet, som kommer fram redan i Somaizes Grand Dictionaire, återfinnes knappt hos de italienska barockförfattarna, ännu mindre hos deras tyska och svenska efterhärmare. Det är franskt, och nationellt fransk är också hela preciösrörelsen, vilka fel den än i övrigt må hava haft.

DEN PRECIÖSA ROMANEN

Mest åskådlig framträder den preciösa världen inom romanen, som i själva verket söker att under andra namn porträttera tidens mera bemärkta personligheter.

Ett bland de mest omtyckta sällskapsnöjena i de preciösa kretsarna var att författa porträttstudier över sig själv och andra, och särskilt var detta på modet hos "la grande mademoiselle" d. v. s. hertiginnan av Montpensier, vars salong väl var den förnämaste på 1650-talet. Jag är — så tecknade hertiginnan sig själv — lång, men varken tjock eller mager, utan välväxt. Händer och armar äro visserligen ej vackra, men vita och mjuka; benen äro raka och fötterna välformade. Om karaktären yttrar hon: jag är god och ädelsinnad, ur stånd till låga och dåliga handlingar och mera böjd för eftergivenhet än rättvisa. Jag är melankolisk och tycker om goda böcker. All småaktighet upprör mig. Jag är tapper, modig och äregirig, snabb att fatta ett beslut samt seg i utförandet.

I samma stil nedskrev man porträtt av Condé, grevinnan de La Fayette, Mad. Deshoulières m. fl. — även av den på denna tid mycket populära drottningen av Sverige, vars vittra intressen gjorde ett starkt intryck på de franska preciöserna och som själv med en viss rätt kan räknas till dessa. Slutligen utgavs denna porträttsamling i tryck (1659), den första upplagan blott i några exemplar, den andra för den stora allmänheten.

Hela det aristokratiska sällskapet i de preciösa salongerna hade således redan från början porträtterat sig själv, och det återstod blott att sätta hjältarna och hjältinnorna in i en handling för att den preciösa romanen skulle vara färdig. Den, som gjorde detta, var en vitter gammal fröken, mademoiselle de Scudéry, vilken dock hade den försyntheten att såsom författare sätta sin brors namn på titelbladen till de voluminösa romaner, som flöto ur hennes penna.

Madeleine de Scudéry, som väl var 1650-talets mest populära litterära namn, var då ej längre ung — hon var född 1608 — och hade, sedan hon gjort sina lärospån i Hotel de Rambouillet, själv öppnat en salong i L'Eolie d. v. s. Maraiskvarteret, där hon varje lördag hade sina berömda mottagningar. Det porträtt av henne, som läses i Le grand Cyrus,

visar oss en bild av ideal skönhet. Sappho — det var hennes namn som preciös — var av ett så ädelt blod, att ingen släkt i Mitylene hade ett längre stamträd, en mera berömd och mindre tvivelaktig börd. Då hon var tolv år gammal, började man att tala om henne som en person, vars skönhet, snille och omdöme redan voro fullt utbildade. Hon är av medellängd, men så välbildad, att intet är övrigt att önska. Hennes ansiktsdrag äro fina och blygsamma. Ansiktet är ovalt, munnen liten och röd, händerna så underbart vackra, att de synas danade att taga hjärtan. Hennes begåvning är så omfattande, att man kan säga, att ingen begriper det, som hon ej begriper.

Det var denna förtjusande dam, — i verkligheten "une belle à faire peur" — som med sina romaner hänförde de kretsar, vilka voro de tongivande, strax innan Molière och Boileau togo ledningen.

Dessa kretsar hade uppfostrats vid d'Urfé's Astrée, vars sista del utkommit så sent som 1625. Mademoiselle de Scudérys romaner äro vad själva andan beträffar en fortsättning av Astrée, men i yttre avseende skilja de sig icke så litet från urbilden. Under tiden mellan d'Urfé och de Scudéry hade nämligen herderomanen övergått till heroisk roman. Såsom vi minnas spelade Astrée företrädesvis inom herdelivets värld, och det heroiska elementet intager där en underordnad plats. Men vid sidan av herderomanen gjorde sig under 1600-talets förra del också andra inflytelser gällande. 1621 hade Barclajus' Argenis utkommit, och därmed hade man fått en politisk roman, en tidshistoria i förklädd gestalt. Och även Heliodoros' Theagenes och Kharikleia med dess preciösa erotik, dess reseäventyr och många förvecklingar var fortfarande en omtyckt läsning. Icke ens Amadis hade man alldeles glömt. Alla dessa element återfinnas hos Gomberville, som efterträdde d'Urfé såsom den tidens populäre romanförfattare. Hans romaner äro liksom Argenis nyckelromaner, men hans Polexandre är icke en herderoman, utan en riddarroman liksom Amadis, och liksom i de grekiska romanerna äro hjältarna ständigt på resa i exotiska länder. Däremot rör den sig ej med kända historiska personligheter. Polexandre är konung över de kanariska öarna, och det hela skall visserligen tilldraga sig kort efter Amerikas upptäckt, men i utförandet lämnas den verkliga historien alldeles ur sikte.

Denna kommer däremot i viss mån fram hos den näste romanförfattaren, de la Calprenède, vilken liksom Corneille lånade sina hjältar från den antika historien och även flitigt begagnade historieskrivare som Plutarkhos, Curtius, Justinus m. fl., så i romanen Cassandre (1642—1645), där vi möta Alexander den store, Darius, Lysimakhos m. fl. En rent historisk roman var emellertid omöjlig på en tid, som saknade all historisk uppfattning och även alla historiska kunskaper. Någon aning om tidsfärg finnes här således icke, och det är 1640-talets fransmän, som här träda oss till mötes i språk, världsuppfattning och levnadsvanor. Däremot äro dessa Calprenède'ska romaner icke nyckelromaner — åtminstone förnekar författaren själv detta.

Så till vida anslöt Madeleine de Scudéry sig till de la Calprenède, att även hennes romaner framträda med anspråk på att vara "historiska". Hennes förnämsta, Le grand Cyrus (1649—1653), har den bekanta perserkonungen till hjälte, och i den andra, Clélie, möta vi Porsenna, Tarquinius, Brutus, Lucretia med flera från den romerska fornhistorien bekanta personligheter. Men därtill inskränker sig ock det historiska, ty de persiska och romerska hjältarna äro i själva verket blott förklädda fransmän ur de preciösa salongernas värld. I Clélie uppträda t. ex. Scarron och hans maka (sedan Mad. de Maintenon), Ninon Lenclos, Arnauld d'Andilly m. fl. Cyrus är "den store Condé", Mandane, som han älskar, är hertiginnan de Longueville o. s. v,; även vår drottning Kristina har fått en plats i Le grand Cyrus såsom Cléobuline, drottning av Korint och dotter till den vice Periandre (Gustaf Adolf), och jämte henne skildras Myrinthe (Magnus Gabriel de la Gardie), prins Basilide (Karl Gustaf) m. fl. svenskar. Man kan därför förstå den förtjusning, med vilken denna bok mottogs, och den för oss så odelat komiska bristen på historisk kolorit stötte ej Le grand Cyrus' läsare, utan bidrog snarare till framgången. Man återfann här icke blott de personligheter, som sysselsatte det allmänna intresset i de preciösa salongerna, utan ock den känslovärld, inom vilken man rörde sig. Även i Persiens historia är kärleken den axel, kring vilken allt vrider sig, och orsaken till alla de många krig, som skildras, är naturligtvis de undersköna prinsessor, som hjältarna söka vinna och för vilkas skull man obesvärat börjar några världskrig, utan att "folket" har det ringaste

att invända. Hjältarna äro, trots sin heroism på slagfälten, liksom Celadon den adorerade damens undergivna slavar, och de uttrycka sig med samma sirliga elegans som gästerna i Sapphos egen salong. Då den förklädde Cyrus under namnet Artamène skall överräcka ett brev till prinsessan Mandane, "gjorde Artamène två djupa bugningar för henne, och i det att han närmade sig henne med den vördnad, man var skyldig en dam av hennes rang, kysste han hennes klädning och räckte henne konungens brev". När sedan drottning Thomyris förklarar honom sin kärlek, svarar han höviskt: "Jag tillstår öppet för er, att det största beviset på min kärlek till Mandane har jag givit, då jag nödgas avsäga mig er gunst. Det har varit mig svårare än att intaga Babylon, Sardes och Cumæ, och det är förvisso mycket lättare att vinna slaktningar och erövra städer än att tillsluta sitt hjärta för en dam med eder skönhet." Man läser — säger Lotheissen, från vilken jag lånat dessa bägge citat — om perser, greker och asiater, men därvid ser man de franska hovherrarna levande framför sig i deras halvt spanska dräkt med håret, som faller ned över axlarna och inramar ansiktet. . .

Man tyckes aldrig hava tröttnat på dessa granna tirader, och både de la Calprenèdes och mademoiselle de Scudérys romaner hava en fruktansvärd längd — Le grand Cyrus gör även i det avseendet skäl för titeln "den stora", att den omfattar tio tättryckta volymer på tillsammans 6,679 sidor. Om någon komposition kunde det under sådana förhållanden ej vara tal, det hela är såsom i de grekiska romanerna, som utan tvivel varit förebilden, ett fram och tillbaka av händelser, slag, resor, tempelfester och sjörövaräventyr, som skildras med omständlig bredd, med långa tal, vidlyftiga infogade berättelser och beskrivningar, alla på detta uppstyltade, preciösa språk, som då ansågs såsom höjden av sällskaplig förfining. I sanning — säger Mandane — "när jag i minnet återkallar allt, som hänt oss, alla enleveringar, alla förföljelser, alla krig, alla skeppsbrott, alla olyckor, erkänner jag, att jag känner mig alldeles vimmelkantig". Det är icke utan, att läsaren känner sig på samma sätt. Den tappre Cyrus har en vidunderlig förmåga att ständigt kvickna vid, då man tror honom vara död, och den undersköna Mandane, som bortrövas av en hel följd av förälskade prinsar, har samma enastående tur att bevara sin kyskhet, trots det att hon liksom

prinsessan i Boccaccios novell faktiskt vandrat från harem till harem — hertiginnan de Longueville, urbilden, var i varje fall ej lika lycklig. Men — som Tallemant i sina memoarer förklarar saken — "Le grand Cyrus tecknar blott deras karaktärer, ej deras handlingar." Icke ens i den meningen kan man likväl tala om någon realism, att mademoiselle de Scudérys umgängesvänner varit sådana, som de här framställas, — de samtida memoarerna och anekdotsamlingarna giva en helt annan bild av dem — utan de äro blott bleka idealporträtt, som säga oss, huru denna societet *ville* bliva uppfattad. De visa oss den drömvärld, inom vilken man levde, men denna drömvärld var icke utan all motsvarighet i Frondens Frankrike, där kärlek och politik så ofta blandade sig i varandra och i vars krig "la grande mademoiselle" och hertiginnan av Longueville togo en så verksam del. De röja även det psykologiska intresse, som gripit denna tid, ty skildringen av hjältarnes och hjältinnornas preciösa själsliv är dock huvudsaken, och mademoiselle de Scudéry tröttnar aldrig på att analysera deras subtila och ömtåliga väsen. Analysen är ytterst ofullkomlig, knappt mer än ett trevande försök, men den förebådar dock den verkliga, djupa analysen hos klassicitetens stora psykologer, hos Racine och Molière. Här möter oss för övrigt samma drag som i de samtida tragedierna: en utpräglad förkärlek för en kollision mellan kärlek och plikt, dock så att plikten vanligen segrar över kärleken, men i alla fall får sin slutliga belöning, därigenom att de älskande få varandra. Efter att hava varit den olyckligaste av alla älskare — heter det i slutet av romanen — "såg Cyrus sig såsom den lyckligaste bland människor, ty han fann sig i besittning av Asiens största skönhet, 'la plus vertueuse personne de la terre', som så ömt besvarade hans lidelse, när dygden nu tillät henne det, att han hade skäl att tro sig vara lika högt älskad som han själv älskade."

RENÄSSANSENS EPIGONER

Vi skola nu följa en annan strömning inom den franska litteraturen under övergångstiden före 1660, den strömning, i vilken renässansen med dess naturalism och dess fritänkeri ännu fortlever. Den framträder i den picareska romanen, i satiren och i burlesken.

DEN PICARESKA ROMANEN

Såsom vi förut sett, stammade den preciösa romanen huvudsakligen från Spanien; det är Amadis och Diana, som här gå igen, visserligen med ett inslag från den italienska pastoralen, från Arcadia och Pastor fido och icke minst från Heliodoros. Men denna roman är också ett uttryck för en sida hos det franska lynnet, för den förkonstlade överförfining, som vi kunnat iakttaga redan under medeltiden i den provençalska lyriken och som ligger nära för ett folk med så utbildad estetisk kultur som det franska. På samma sätt är det med den preciösa romanens motsats, den picareska romanen. Också denna stammar från Spanien; Lazarillo de Tormes hade översatts redan 1561, Guzman de Alfarache 1600, Don Quijote och Marcos el Obregon 1618, och som vi skola se, fingo de strax därefter franska efterföljare. Men även hos dessa möta vi ett rent franskt inslag; i dessa romaner är det nämligen den gamla franska fableauen, som får sin återuppståndelse, fableauen med dess goda lynne och dess glada — kanske något skadeglada — skratt, den franska realismen och den franska observationsförmågan. Men lika litet som idealromanen ännu kunde höja sig till verklig konst, lika litet kunde den realistiska romanen göra det. Även denna stannade vid några ansatser, och det var först Le Sage och Prévost, som under det nästa århundradet nådde det mål, efter vilket 1600-talet förgäves strävat.

Liksom inom den preciösa romanen är även här kompositionen ganska bristfällig. Efter spanskt mönster inläggas, liksom hos Scudéry, berättelser, i vilka de handlande personerna skildra sina föregående öden. De senare händelserna komma därför ofta före de tidigare, och härav lider överskådligheten icke så litet. Äventyren äro ytterst brokiga och växlande, och de intressera ännu så länge mera än teckningen av karaktärer och miljö, som dock någon gång kan vara förträfflig. Men trots sina brister har denna roman likväl en viss betydelse. Den är ett uttryck för den ännu icke helt döda renässansens opposition mot den nya, preciösa idealismen. Den riktar sig ock mot samtidens dragning åt centralisation, ordning och auktoritet, röjer ännu renässansens smak för det rörliga, individuella livet och har ej alldeles förlorat dess skepsis och dess lust till kritik. I sin fordran på sanning förbereder denna roman 1660-talets klassicitet, och både Molière och Boileau anknyta till den kritik, som ligger bakom dessa nu till större delen glömda komiska romaner, vilka för övrigt lästes lika mycket, kanske rent av mera än de preciösa, ehuru man ej tillmätte dem samma konstvärde.

Uppslagen till en fransk picaresk roman kommo från två författare, som redan behandlats i föregående del, från Agrippa d'Aubigné och Théophile de Viau. Bland de många arbeten, som flöto ur den förres aldrig sinande penna, befann sig ock Les aventures du Baron de Faeneste, som visserligen icke är en roman, utan en följd av dialoger, i vilka d'Aubigné satiriserar en bland denna tids mera vanliga typer, en storskrytande äventyrare och landsstrykare. Men genom sin realism och sin observationsförmåga förebådar d'Aubigné här den följande romanen. Närmare denna komma vi i det fragment, som Théophile de Viau efterlämnat, Fragments d'un histoire comique. Numera är författaren mest bekant för sin förut omtalade pastoral Pyrame et Thisbé med dess floskulösa språk. Men detta drama är mycket litet i samklang med Théophiles författarskap i övrigt. Han var i själva verket en libertin, som höll på att bliva bränd för sina fria åsikter, och hans roman är närmast ett anfall på det börjande preciösväsendet. En författare i våra dagar, heter det i det första kapitlet, skulle antagligen börja sin bok på följande sätt: "Morgonrodnaden, helt och hållet av guld och azur, broderad med pärlor och rubiner, syntes vid österns portar; stjärnorna, som

bleknade inför det större ljuset, började förlora sin glans och antogo så småningom himlens färg" etc. I stället föredrar Théophile att i en realistisk stil berätta några äventyr, i vilka han själv är hjälte, och i dem kan man redan spåra intryck från den spanska picareska romanen. Dylika möta oss ock i den ofullbordade, romantiserade självbiografi, som utgavs av den såsom dramatisk författare kände Tristan l'Hermite, Le page disgracié. Men den första fullt utbildade franska picareska romanen var Francion, som utkom 1622 och var författad av Charles Sorel.

Romanen börjar såsom en medeltida fableau. På natten smyger sig den gamle, skröplige borgfogden Valentin ut ur det slott i Bourgogne, där han bor, och i ensamheten utför han åtskilliga magiska ceremonier i syfte att återvinna de ungdomliga krafter, som han anser sig behöva för sitt äktenskap med den unga och vackra fru Laurette. I ceremonien ingår ock, att han skall omfamna en alm, men när han det gör, gripes han plötsligt av ett par starka armar och surras fast vid trädet, där han sedan får förbliva under återstoden av natten. Det hela har varit ett knep för att bliva av med en besvärlig äkta man. Den unga frun har nämligen en älskare, Francion, som förklädd till pilgrim kommit till slottet, och det är han, som inbillat Valentin, att han genom dessa trollkonster skulle bli ung på nytt; det är slutligen han, som fjättrar den olycklige trollkarlen. Även i fortsättningen känna vi igen fableauen. Ett tjuvband har planerat ett inbrott i slottet, och i det syftet har en bland tjuvarna förklätt sig till kvinna och under namn av Catherine tagit tjänst där. På natten skall inbrottet ske, och Catherine har släppt ned en repstege åt kamraterna, Laurette en annan åt Francion. Men så tar man miste på repstegarna. En av tjuvarna klättrar upp till Laurette, och av det sätt, på vilket han där mottages, förstår han situationen samt släpper ned repstegen, på det att de andra ej skola dela hans lycka. Francion kommer däremot upp till Catherine, men blir utkastad och faller ned i ett vid slottsmuren stående kar, där han förblir liggande avsvimmad. På morgonen kvicknar han emellertid vid och flyr samt träffar på ett värdshus samman med en adelsman, för vilken han berättar nattens äventyr. Därmed slutar första boken. Den andra upptages av en annan berättelse av en gammal käring, som också tagit in i värdshuset, och av henne

få Francion och hans nye vän höra Laurettes förhistoria. I den tredje följer Francion adelsmannen till dennes slott och berättar där för denne sin egen historia, som fortsätter ända till och med den sjunde. Först i den åttonde boken upptages den ursprungliga handlingen ånyo, Francion träffar åter Laurette, men — ledsnar på henne och beslutar att söka upp en italiensk dam, vars porträtt han sett på slottet och i vilken han blivit kär. Så följa nya äventyr och förvecklingar, som först i den tolfte boken sluta därmed, att Francion blir gift med den vackra italienskan.

Kompositionen är, såsom av referatet framgår, ytterst bristfällig. Men romanen har rent ypperliga miljöskildringar, framför allt i det parti, där Francion berättar om sitt studentliv i Paris. En så allsidig skildring av de olika sidorna av stadens liv får man leta efter, och i den dräpande kritiken av denna tids pedantiska undervisningsväsen erinrar Sorel om Rabelais. Men å den andra sidan måste dock medgivas, att dylika skildringar icke utgöra romanens huvudsyfte, och i stort sett är Francion framför allt, liksom Le grand Cyrus, en äventyrsroman, ehuru visserligen äventyren tilldraga sig i en annan värld än den, där Hotel de Rambouillets gäster helst dvaldes. Att ha öppnat en dylik ny värld för den franska litteraturen var dock en ej föraktlig landvinning.

Fem år efter Francion utgav Sorel (1627) sin andra roman, Le berger extravagant, som utan tvivel är vida mindre lyckad. Uppslaget hade han lånat från don Quijote, och liksom där en lantjunkare blir kollrig av att läsa alla Amadisromanerna, är det här en son till en sidenkramhandlare, som blir vurmig av alla de herderomaner, som han slukar. Han klär ut sig till herde i den pastorala stilen med silkesstrumpor och schäferhatt, svärmar för sin Dulcinea — i verkligheten en piga — och upplever en rad av äventyr, möter, som han tror, satyrer, druider o. s. v. och råkar, liksom Don Quijote, in i en mängd förvecklingar, i vilka den prosaiska verkligheten och det ideala herdelivet komma i en komisk kontrast till varandra. Till sist tror han, att han blivit förvandlad till ett träd, och först efter åtskilligt gyckel botas han för sin galenskap.

Ur en synpunkt är denna roman intressant: den lär oss Cervantes' verkliga storhet. Sorel har endast uppfattat det parodiska elementet i Don Quijote, men han äger icke vare sig Cervantes' älskvärda humor eller hans skildrarförmåga.

Le berger extravagant är *blott* en parodi på herderomanen, hjälten är helt enkelt tokig, någon sympati för honom kunna vi omöjligen hysa, och Sorels bok har därför med rätta blivit bortglömd på samma gång som originalen, under det att Don Quijote är lika kär för dem, som aldrig läst Amadis. För sin tid hade romanen dock en viss betydelse. Ty det är ett faktum, att efter 1627 upphörde den rena herderomanen, och Corneille, vars första dramer onekligen äro förklädda pastoraler, ansåg sig dock böra lägga bort herdekostymen och låta styckena spela inom en värld, som åtminstone liknade den verkliga. Det är då ett nära till hands liggande antagande, att Sorels parodi bidragit till att dräpa smaken för den pastorala onaturen, även om denna under andra former levde kvar hos den preciösa societeten.

Den mest populära av denna tids picareska författare var emellertid Paul Scarron, som kanske för eftervärlden är mest bekant såsom "le mari de sa veuve", såsom Mad. de Maintenons förste man. Blott i en enda punkt hade livet varit milt mot honom: det hade givit honom ett oförbränneligt gott lynne. Men sällan har någon haft mindre anledning till glädje. Han föddes såsom en rik mans son, men då han var ungefär trettio år gammal, dog fadern såsom ruinerad. Och kort förut hade Paul Scarron träffats av en annan olycka: han hade blivit nästan fullständigt lam och var för framtiden bunden till sin länstol. Och därtill plågades han av en olidlig värk, som endast kunde dövas med opium. Likväl förblev han glad, nästan nöjd, och den milda klagan, som till sist kommer fram i den gravskrift, som han författade över sig själv, röjer kanske ett större hjältemod än månget mera prisat:

Celui qui ci maintenant dort
Fit plus de pitié que d'envie,
Et souffrit mille fois la mort
Avant que de perdre la vie.
Passant, ne fais ici de bruit,
Garde bien que tu ne l'éveille;
Car voici la première nuit
Que le pauvre Scarron sommeille.

Denne stackars krympling hade den löjliga svagheten att bli kär — i en ung, vacker, intelligent, men fattig, ensam och övergiven flicka, Françoise d'Aubigné, sondotter till

Agrippa. Men vad som är märkvärdigare: hon räckte honom sin hand, glad att få ett beskydd, så klent det än var, ett hem, om än hotat av utmätning, och allra märkvärdigast: de så omaka kontrahenterna blevo verkligen lyckliga med varandra. Äktenskapet blev dock ej långvarigt. De gifte sig 1652, och åtta år därefter fick den stackars sjuklingen sluta sina plågor: "Om det finnes ett helvete, så har jag ingenting att frukta av det, ty jag har känt på det redan här på jorden".

Såsom författare utvecklade Scarron en mycket flitig verksamhet; han skrev burlesker och travestier, komedier och en roman. Det är med denna, som vi här närmast skola sysselsätta oss.

Uppslaget till sin Roman Comique har Scarron fått från Spanien, från Rojas' Viage entretenido, och liksom där skildras en resande teatertrupps öden. Men till detta uppslag inskränker sig ock hans beroende av förebilden, och utförandet är gjort efter levande fransk modell. En tid trodde man, att det resande teatersällskap, kring vilket romanen rör sig, varit Théâtre illustre eller den landsortstrupp, som Molière tillhörde. Men såsom Chardon i en skarpsinnig undersökning visat, är detta ett misstag; det ifrågavarande sällskapet var i stället det, som stod under ledning av en Filandre. Men detta bevisar i varje fall, att det är verkligheten och en fransk verklighet, som här återgives. Vi behöva blott höra början. En afton stannade en kärra framför gästgivargården i staden Le Mans. Den drogs av fyra magra kor och ett sto, vars föl som en tosing sprang omkring kärran. Denna var lastad med koffertar, nattsäckar och stora packor av målad väv, och på toppen av denna pyramid satt en äldre dam, klädd till hälften på lands-, till hälften på stadsmanér. Vid sidan av vagnen gick en ung man med en stor plåsterlapp över ansiktet och med en bössa på axeln; i bältet hängde en höna och en gås, som sågo ut att vara skjutna i "det lilla kriget". På huvudet bar han en nattmössa, omvirad såsom en turban, och vid höften dinglade en väldig pamp. Bredvid honom gick en gubbe, som på ryggen bar en basfiol, så att han på avstånd såg ut som en jätteköldpadda, promenerande på bakbenen. Det besynnerliga sällskapet stannade framför krogen och presenterade sig såsom skådespelare; den unge mannen hette Le

Destin, damen La Caverne och gubben La Rancune. Som vi sedan få höra voro de blott spillrorna av en trupp, som råkat ut för ett missöde. Vid en föreställning, som de givit i Tours, hade ett slagsmål uppstått, en karl hade fått bita i gräset, och aktörerna hade därför hux flux fått ge sig iväg åt olika håll. Emellertid ville de tre ge en representation på krogen mot det att de fingo gratis logis. Det ringa antalet gjorde ingenting. Jag har, säger La Rancune, uppfört en pjes alldeles ensam, spelat kung, drottning och ambassadör. När jag var drottning, talade jag i falsett, som ambassadör snörvlade jag genom näsan och som kung begagnade jag min grova röst. Och så beslöt man att uppföra ett stycke av Mairet. Några unga män, som spelade boll, hade lagt av sig sina ytterkläder, dessa lånade man för föreställningen, men under pjesen kommo fotbollsspelarna in, kände igen och reklamerade sina kläder, och nu uppstod det ett allmänt slagsmål — ett ofta i romanen återkommande motiv.

Efter någon tid samlas hela truppen ånyo, och författaren får nu tillfälle att skildra livet på teatern, i klädlogen o. s. v. Och därjämte får man genom inlagda berättelser reda på de olika aktörernas föregående öden. Hjälte i boken blir Le Destin, som är kär i den unga mademoiselle l'Estoille, och det hela utvecklar sig såsom en äventyrsroman med kärlekshistorier, enleveringar och burleska uppträden, som erinra både om fableauen och commedia dell'arte.

Roman Comique, som började utkomma 1651 och som Scarron själv ej hann avsluta, är onekligen ett bland de mera betydande arbetena före den egentliga klassiciteten. Scarron har en naturlig berättarkonst, en fantasi, som erinrar om Alexandre Dumas, även däri, att man märker, hur idéerna födas hos honom, medan han skriver, och huru det ena uppslaget ger det andra, utan att detta varit avsett i den ursprungliga planläggningen — om en sådan ens funnits. Scarron har vidare ett strålande gott lynne, har en mängd roliga infall och är ofta verkligt kvick. Man kunde därför tycka, att en rik romandiktning bort följa i hans spår. Men så blev icke fallet. Först med Gil Blas skedde genombrottet, och efter Roman Comique följde i stället dramats storhetstid, Molières och Racines. Och för så vitt Scarron levde kvar, levde han i Molières mera farsartade lustspel. Till en del berodde Scarrons obetydliga inflytande på den

följande litteraturen väl på en brist i hans Roman. Scarron var alldeles för ytlig för att vara någon psykolog. Han kan visserligen få fram ganska levande och väl skildrade typer såsom den gamle skådespelaren La Rancune. Men han tränger aldrig på djupet, och för äventyren glömmer han bort de handlande personerna. Dessa skymta oss därför förbi mera såsom skuggor än såsom verkliga väsen. Och 1660-talets stora insats var just dess intresse för den psykologiska analysen. Men även i andra punkter stod den picareska romanen nästan fientlig mot klassiciteten. Mot dess rationalism, dess vördnad för auktoriteten, dess fordran på idealitet verkade den picareska romanen med dess renässanslynne, dess brist på respekt och dess naturalism snarast såsom en protest. Någon kompositionstalang hade Scarron heller icke; hela romanen består av en följd av löst förbundna äventyr och komiska förvecklingar utan att hjältarna själva intressera oss. Till sist saknade Scarron smak. Han var mera bouffon än komiker, och det var därför naturligt, att Boileau skulle vända sig mot honom. Han glömdes därför bort, och när den realistiska romanen sedan efter dramats storhetstid åter levde upp, anknöt den heller icke till Roman Comique, utan åter igen till de spanska förebilderna.

SATIREN

Ungefär samtidigt med Malherbe uppträdde en annan, aderton år yngre poet, Mathurin Régnier, som i viss mån står såsom den främste representanten för det renässanslynne, som Malherbe sökte undertrycka. Hos Régnier fanns obestridligen ett drag av Villon, han var en glad, bekymmerslös natur, som hade ett livligt sinne för denna världens goda och som tog livet lätt, ehuru också han stundom överfölls av en viss ruelse över ett förspilt liv, han bråkade ej sin hjärna med något tankearbete, men hade däremot målarens blick för verkligheten, och han var till sist en född poet, som avskydde den torre Malherbes pedanteri och föredrog "laisser aller la plume où la verve l'emporte". Till hans opposition mot Malherbe bidrog ock, att han var systerson till Desportes och därför ansåg sig böra försvara denne mot Malherbes kritik. Och i en punkt fullföljde han verkligen Plejadens program. Ronsard och hans vänner hade sökt

att i fransk poesi införa antikens alla olika diktslag. Men bland dem hade man förbisett den romerska satiren, och det var denna, som Régnier införde. Någon så stor nyhet var detta visserligen icke. En satirisk diktning hade ju, om än oberoende av antiken, förekommit under hela medeltiden, du Bellay och d'Aubigné kunna ju ock räknas till satirikerna, och ungefär samtidigt med Régnier, t. o. m. något förut, hade Vauquelin de la Fresnaye skrivit några satirer efter Horatius' och Juvenalis' mönster. Men den förste, som verkligen slog igenom, var Régnier. Styrkan i hans dikter ligger i deras realism, och Boileau, vilken som satiriker var hans efterföljare, gav honom det erkännandet, att han av alla skalder före Molière var den, som bäst målat människornas seder och karaktärer; särskilt berömd är hans satir över hyckleriet, som i flera punkter erinrar om Tartuffe. Men likväl har den moderna franska kritiken avprutat åtskilligt av Boileaus beröm. Vad jag förebrår denne moralist — säger Petit de Julleville — är ej hans plumpheter, ty de stötte den tiden ingen, men att han fullständigt saknar en moralisk princip, "han är icke en gång skeptiker — det skulle i alla fall vara en filosofi. Men i alla frågor vågar han varken tro, förneka eller tvivla. Hans satir, levande och pikant i detaljen, blir därför till syftet obestämd och dimmig." Den riktar sig icke mot några bestämda personer, och Régnier fick därför inga egentliga fiender, under det att Boileau genom sina satirer fick många.

Även hans litterära kritik, hans opposition mot Malherbe rann ut i sanden. Régnier ville försvara ett förgånget skede i Frankrikes litteratur, den Ronsardska skolan, och det var dock att arbeta mot strömmen. Han hade rätt i, att Malherbe och hans lärjungar hade en svag uppfinningsförmåga, en kylig fantasi, att de blott sökte "proser de la rime et rimer de la prose". Såsom en renässansens ättling höll han på, att det var den fria, obundna inspirationen, som krävdes av den äkta skalden. Men han insåg ej betydelsen av Malherbes stora språkrensningsarbete. Själv är han ganska ojämn, stundom ovårdad, t. o. m. vulgär, och han saknar den stadgade smak, mot vilken hela tidevarvet strävade. Han blev därför blott en genialisk marodör från en trupp, som redan var slagen, ej en pioniär för segrande här.

Efter honom följde en prosasatiriker, Cyrano de Bergerac,

som också vände sig mot den nya strömningen i tiden, en född frondör, ehuru han kom att stå på Mazarins sida mot Fronden, käck, skeptisk och frispråkig, duellant och rumlare, omöjlig att disciplinera och därför så litet passande som möjligt för det auktoritetens tidevarv, som då grydde. Han fick ej heller uppleva dess slutliga triumf, ty han avled redan 1655, blott 35 år gammal. Hans båda främsta arbeten äro Histoire comique des états et empires de la lune och Histoire comique des états et empires du soleil. Till uppslaget äro de ej vidare originella, utan återgå som de flesta dylika utopier till Lukianos' under renässansen så ofta efterbildade Sannfärdiga historia. Själva "resorna" till månen och till solen äro alldeles fantastiska, utan Swifts förmåga att göra det orimliga sannolikt. Men huvudvikten ligger ej därpå, utan på satiren. Liksom Molière var även Cyrano en lärjunge till Gassendi och en avgjord naturalist, som gycklar både med preciöserna och med den nya idealistiska filosofien. Han hånar Descartes' uppfattning av djuren såsom själlösa maskiner och av människan såsom skapelsens krona. På månen disputera de lärde om, vad för slags djur Cyrano egentligen är. Då han blott har två ben räknas han till fåglarna, men emedan han saknar fjädrar, föres han till den lägsta klassen och betraktas såsom en ofjädrad papegoja. På solen råkar han ut för ett liknande missöde. I fåglarnas rike hånas han av invånarna — människan har ju ej ens så mycket förstånd, att hon kan skilja arsenik från socker. Fåfängt söker Cyrano rädda sig genom att påstå att han icke är människa, utan apa. Men han överbevisas om sin börd: han skrattar som en narr, gråter som en dåre och, framför allt, han ljuger — ergo är han människa och icke apa.

I sin naturalism, sitt fritänkeri och sin skepsis tillhörde Cyrano libertinerna och är därför en bland dem, som förbereda upplysningstidevarvet. Men på den närmaste tiden hade han knappt något inflytande, och av klassicitetens män betraktades han såsom en "efterbliven".

BURLESKEN

Vi återvända till Scarron. Trots sina miserabla affärer höll också han en "salong", där alla, som vill ha ett gott skratt, samlade sig kring den stackars krymplingens länstol

för att höra hans roliga infall. Väl var yrket såsom societetens kvickhuvud icke alldeles lönlöst, ty av de höge fick han pensioner, även av änkedrottningen, hos vilken han anhållit att få bliva "le très obéissant malade de la reine". Men Scarron var ingen gnidare; för sina vänner höll han öppen taffel, och i följd därav var det mycket svårt att få debet och credit att gå ihop i "Hotel de l'Impécuniosité", som han kallade sitt hem. Det var ett Bohême mitt i aristokratien. Tonen var ytterst fri, uttrycken och anekdoterna mustiga, och först när Agrippa d'Aubignés sondotter blivit fru i huset, mildrades sederna och samtalstonen. I samma anda gingo Scarrons dikter, de s. k. burlesker, som han strödde kring sig, till en stor del tiggarbrev, ganska plumpa och vulgära, skrivna i en jargon av hovnarr och ofta på ett språk, som mera erinrade om månglerskornas än om de preciösa damernas. Men egendomligt nog: Scarron blev icke dess mindre l'enfant chéri hos denna hyperestetiska societet, i viss mån en efterträdare till Voiture. Fenomenet kan synas oförklarligt, men är det knappt. Inbyggarna i Le pays de Tendre ledsnade på att ständigt vandra i dess ideala nejder och kände ett behov att sänka sig ned till jorden, att en stund få bli vulgära, skratta och — sit venia verbo — "skoja" som simpla dödliga. Det var detta behov, som Scarron tillgodosåg, och det förklarar hans popularitet i 1650-talets Frankrike. Vad den preciösa societeten saknade, var just smak; den hade icke den rätta balansen, och vågen slog därför lätt över från den falska idealiteten till det vulgära. Men i grunden var även burlesken en art av preciös poesi. Den rörde sig med barocka bilder och liknelser, som aldrig voro sanna, utan oftast roade just genom sin orimlighet.

Detta gyckel med den preciösa stilen utvecklade Scarron till ett skämt med den ideala poesien över huvud, särskilt med den högst skattade diktarten, den klassiska epopéen. Han skrev en utförlig travesti på Eneiden, Virgile travesty, och ett komiskt epos Typhon, en parodi, där jättarna först besegra gudarna, så att dessa råka i fullständig misär — Mercurius får pantsätta Venus' smycken hos en jude för att få pengar till kläder. Idéen var ju icke ny, och vi erinra oss de italienska motsvarigheterna: Lo Scherno degli dei och andra. Men det var Scarron, som införde denna dekadans-

poesi i den franska litteraturen, där den en tid var på högsta modet, innan den dräptes av Boileau.

I viss mån var detta gyckel dock berättigat. Ronsards Franciad hade nämligen fått en ganska rik efterföljd av klassiska, dödfödda hjältedikter, vilka särskilt översvämmade bokmarknaden på 1650-talet: Saint Louis av Lemoyne, Moïse av Saint Amant, Alaric av Scudéry, La Pucelle av Chapelain, Clovis av Desmarets m. fl. Och dessa förtjänade verkligen en parodi. Men Scarron var icke mannen att mot onaturen sätta upp sanningen, utan bjöd blott på ett burleskt gyckel, och det blev därför först Boileau, som i Le Lutrin lyckades skapa ett komiskt franskt epos av en högre karaktär.

Klassiciteten, som följde efter Scarron, var lika mycket en fiende till burlesken som till preciösväsendet, ty båda voro barockens ättlingar.

C O R N E I L L E

FÖRBEREDELSERNA FÖR CORNEILLES DRAMA.

Franska Akademien hade, såsom jag förut sökt visa, varit Malherbes egentliga arvtagare. Men akademien hade icke gått utöver mästaren och hade icke förkovrat arvet. Klassiciteten var fortfarande inskränkt till en tämligen pedantisk ordpurism, och den ende under denna tid — utom Pascal —, som även estetiskt står såsom en representant för den gryende fransk-klassiska smakriktningen, är Corneille. Även om icke ens han förmådde att fullt bryta med barocken, lade han dock grunden till storhetstidens franska drama, och med ännu större rätt än Malherbe kan han därför betraktas såsom banbrytare för den franska klassiciteten. Men för att förstå betydelsen av hans insats är det nödvändigt att taga en hastig överblick av det franska dramats och den franska teaterns historia under de uppslagsrika åren mellan Pirame et Thisbé och Le Cid d. v. s. mellan 1617 och 1636.

Från den föregående delen erinra vi oss, att Paris före 1629 hade två teatrar: Hotel de Bourgogne, där Valleran Lecomtes franska trupp vanligen spelade, ehuru den först 1628 blev fullt stationär där, samt Hotel de Bourbon, som hyrdes av växlande italienska trupper. Dekorationssystemet var ännu i det stora hela medeltidens med en s. k. scène simultanée d. v. s. en scen, som bredvid varandra framställde olika lokaliteter.

Dramat var inskränkt till relativt få arter, till farser och tragikomedier. Den regelrätta komedien tyckes hava försvunnit från scenen, och Lariveys bearbetningar voro endast läsedramer. Italienarna uppförde commedie dell'arte, och i Hotel de Bourgogne voro de komiska lustspelen blott farser, som synas hava tagit ett starkt intryck av commedie dell'arte med deras stående typer. Före Pirame et Thisbé (1617) besöktes teatern knappt av den bildade publiken, som ansåg

sig där icke kunna hämta någon konstnjutning, och Hardys försök att skapa en tragedi, lämpad för scenen i Hotel de Bourgogne, hade misslyckats. I stället uppfördes där efter 1610 blott tragikomedier samt några naiva pastorala och mytologiska festspel. Betydelsen av Théophile de Viaus insats ligger väl huvudsakligen däri, att han genom sitt i tidens barocksmak hållna drama lockade de bildade klasserna till teatern och därmed skapade en bland de viktigaste förutsättningarna för en dramatisk konst: en litterär publik. En rad av verkliga författare började nu, på 1620-talet, att skriva för teatern: Racan redan 1619, Mairet 1625, Rotrou 1628, Corneille, Scudéry och Du Ryer 1629 — för att blott nämna de mest bekanta. Och icke minst betydde det, att Frankrikes mäktigaste man, kardinal Richelieu, var en så ivrig teatervän; i sitt palats lät han inrätta en privat teater och sökte att på allt sätt uppmuntra den dramatiska författarverksamheten.

Såsom nyss nämndes delade tragikomedien, farsen och pastoralen väldet över scenen. Efter Pirame et Thisbé, som ju snarare var en lyrisk tragedi än en pastoral, följde troligtvis redan 1619 Racans Arthénice, ett pastoraldrama, som skildrar samma preciösa herdevärld, som kort förut blivit populär genom d'Urfés Astrée. Utom de smäktande och trogna herdarna och herdinnorna utgöras personerna här av en druid, en satyr, en vestal, en nymf och en trollkarl, och denna fantastiska värld tänkes befinna sig strax utanför Paris' murar. Men så voro också levnadsvanorna i Arthénices "Lutetia" mycket olika mot i Racans Paris. Enligt vad herden Damoclée upplyser, straffades där ett kyskhetsbrott med döden:

> Si ma fille est coupable, il faut que dans la flamme
> Elle purge son corps en expirant son âme.
> La loi de Lutesie, en faveur de nos dieux,
> Condamne l'impudique à la flamme des cieux.

Några år därefter fick pastoralen en ny skiftning genom att kombineras med den fortfarande lika populära tragikomedien, och detta var en utveckling, som var alldeles parallell med den inom romanen, där, som vi minnas, herderoman och heroisk äventyrsroman ungefär samtidigt flöto samman. Representant för denna nya skiftning inom dramat

var Jean de Mairet, som därför har en viss betydelse såsom Corneilles närmaste föregångare. Efter ett mindre betydande förstlingsarbete debuterade han med den "pastorala tragikomedien" Sylvie, som uppfördes 1626 och som i själva planen erinrar om prins Florizels och Perditas kärlekssaga i Shakspere's Vintersaga, men som därjämte svävar ut i tämligen fantastiska trollhistorier; herdeelementet är här dock fortfarande det övervägande. Men strax därefter kom Mairet med ännu nya uppslag, dock knappast genom sitt förut orätt daterade herdedrama Silvanire, som uppfördes 1629 och trycktes 1631. Något estetiskt värde har stycket knappast, och det tyckes heller icke hava vidare uppmärksammats av samtiden; i själva verket var det blott en bearbetning av ett aldrig spelat stycke av d'Urfé, som här dramatiserat en episod i Astrée. Men även den litteraturhistoriska betydelsen har överskattats. Det är sant, att Mairet har sökt att tillämpa "reglerna" även i ett scendrama, men alldeles nytt var detta icke, ty vi hava flera efter italienskt mönster skrivna pastoraler av Hardy, i vilka de iakttagas, trots det att Hardy säkerligen ej känt till den nya teorien. Och så gjorde man i allmänhet inom pastoralen, vars enkla handling utan svårighet kunde begränsas till tjugofyra timmar och där allt spelade i en skog. Silvanire hade således alls icke den epokgörande betydelsen, som man en tid trodde, väl huvudsakligen på grund av dess företal, till vilket vi strax skola återkomma. Men just vid denna tid blev intresset för "reglerna" synnerligen livligt i Frankrike, och Mairet vågade nu — vilket däremot var en nyhet — att för scenen skriva en regelrätt *tragedi,* Sophonisbe, som uppfördes 1634. I viss mån anknöt Mairet här till Hardy. Liksom i dennes tragedier har kören även här fallit bort, och Sophonisbe har även en livligare handling än plejadens tragedier i allmänhet haft, ej dessa långa monologer, dessa omständliga berättelser och den odramatiska budbäraren. Men å den andra sidan skiljer sig den nya tragedien icke så litet från Hardys. Mairets Sophonisbe skildrar liksom Trissinos egentligen blott själva katastrofen, och här har Hardy således ej lärt honom något. Men viktigast är dock, att Mairet här, fullt medvetet, söker iakttaga den nya lagen om de "tre enheterna", vilken ännu varit okänd för Hardy. Handlingen i Sophonisbe kräver blott tjugofyra timmar, och under denna

tid hinner mycket att tilldraga sig: romarne och Masinisse anfalla Cirta, Syphax besegras och stupar, Sophonisbe gifter sig med Masinisse, skall utlämnas till romarne och dödar sig, varpå Masinisse — i olikhet med Trissinos "hjälte" — begår självmord vid hennes likbår. Men även rummets enhet iakttages så till vida, att det hela tilldrager sig i staden Cirta, ehuru där visserligen på olika platser; även för Sophonisbe begagnades således teaterns "scène simultanée".

Huvudpunkten i teaterns historia under dessa år är också denna strid om de tre enheterna, och det var den nyvaknade förtjusningen för dem, som satte pennan i handen på Mairet, då han skrev sin tragedi, ty Sophonisbe framträder närmast såsom ett praktiskt exempel på riktigheten av en estetisk teori. Vi erinra oss, huru denna idé hade utvecklats hos de italienska estetikerna. Deras utgångspunkt hade varit "sannolikheten". På det att denna ej skulle kränkas, fordrades strängt taget, att den i dramat framställda handlingen ej finge kräva en längre tid, än som behövdes för att åse den, ehuru man dock av hänsyn till Aristoteles utsträckte tiden till tolv timmar (hos Aristoteleskommentatorerna) eller tjugofyra timmar (hos poetikförfattarna). Och det var denna lag om tidens enhet, vilken såsom en konsekvens drog rummets med sig, ty de handlande kunde ju ej på ett ögonblick tänkas förflyttade från Rom till Alexandria.

För Frankrike hade emellertid denna lag om de tre enheterna förut haft ringa betydelse. Väl hade redan Ronsard fastslagit, att handlingen i en tragedi ej fick överskrida tjugofyra timmar, och i sina båda tragedier hade Jodelle — redan innan lagen ännu var fullt utvecklad av de italienska estetikerna — iakttagit den, vilket ej erbjöd några större svårigheter, då hans tragedier ju blott skildrade själva upplösningen av en tragisk situation, vars förhistoria ej framställdes på scenen, utan blott berättades. Väl hade Jean de la Taille redan 1572 — således endast två år efter Castelvetro — uppställt även lagen om rummets enhet: Il faut toujours représenter l'histoire ou le jeu en un même temps et en un même lieu. Men han utvecklar icke vidare denna sats, och för de dramer, som verkligen uppfördes och ej blott voro läsedramer, hade lagen ej någon giltighet, ehuru vi återfinna den även i andra poetiker från slutet av 1500- och början av 1600-talet. Somliga tragedier kräva

ett dygn, andra mera, och rummet var ofta ganska obestämt. Över huvud synas de dramatiska författarna själva ej hava intresserat sig för denna fråga, och Hardy underkastade sig i varje fall icke detta regeltvång.

För den äldre tragedien — den italienska och plejadens — hade i själva verket dessa enheter varit fullt naturliga. Denna renässanstragedi var, liksom antikens, snarast en lyrisk dikt, vars uppgift mindre var att framställa en handling än att skildra ett starkt patos, "gråt och förtvivlan", och det var därför naturligt, att man inskränkte sig till själva culmen i den tragiska situationen, till upplösningen eller katastrofen. Det var denna karaktär hos dramat, som gav uppslaget till teorien om de tre enheterna, ej tvärtom, ty upplösningen, "femte akten", kunde utan svårighet, nästan naturligast begränsas till tjugofyra timmar och försiggå på samma plats. Först när tragedien under klassiciteten skulle återgiva hela det tragiska förloppet, inträdde svårigheten. Men för Mairet, som ännu blott skrev en tragedi i den gamla stilen, existerade den ej.

Hans föregångare, de äldre författarna vid sekelskiftet, tyckas hava haft en mycket ytlig uppfattning av skillnaden mellan antikt och medeltida drama och ansett, att den väsentliga olikheten bestod däri, att det antika dramat hade och att det moderna saknade kör. Ett karaktäristiskt exempel i detta fall är Tyr et Sidon av Jean de Schelandre. Stycket skrevs först (1608) såsom en tragedi med körer, men är ett rent romandrama med en mycket rik handling. Sedan skrev författaren om stycket (1628) till en tragikomedi och strök då körerna. Om enheterna bekymrade han sig i intetdera fallet. Men däremot diskuterades frågan av de lärde, och det är ett misstag att tro, att denna diskussion började först på 1630-talet. Den var äldre, ehuru den först kort före Le Cid blev verkligt brännande, och i viss mån erinra dessa tidiga angrepp på reglerna om dem, som man ungefär samtidigt möter i Spanien. Vi kunna som exempel taga d'Aigaliers' 1597 utgivna L'art poétique. Enligt hans mening voro dessa regler en absurditet: en tragisk handling med alla dess växlingar kan omöjligen utvecklas och avslutas på en enda dag, och Senecas, Euripides' och Sophokles' bästa tragedier kräva även en längre tid. För greker och romare hava dessa regler aldrig varit lagar, och fransmännen kunna

ej heller iakttaga dem. På samma sätt yttrar sig Larivey i ett 1611 tryckt företal, och ännu skarpare är Ogier i en 1628 skriven inledning till den nya upplagan av Tyr et Sidon. Reglerna, yttrar han, förfäktas visserligen av de lärde, men de hava varit till verklig skada redan för de antika tragedierna: en mängd av händelser, som i verkligheten skulle hava krävt en ganska lång tid, hava i dem på ett osannolikt sätt sammanträngts till ett dygn, och de, som ej kunnat inpressas i detta tidsmått, hava därför måst förläggas utanför dramat, där de blott berättas av en budbärare. I stället förordar han ett av regler obundet, händelserikt drama, och hänvisar för första gången på spanjorerna, som här nått "en art av skönhet, helt olika den, som vi i Frankrike uppskatta".

Men just vid denna tid blev frågan, som sagt brännande, och den huvudsakliga anledningen till det intresse, man nu fick för reglerna, låg icke i de "lärdes" försvar för dem, icke i poetikernas utredningar, utan hos den nya teaterpublik, som under 1620-talet skapats. Tonen för denna angavs av Hotel de Rambouillet, och societeten där hade en väsentligen italiensk smak. Den var uppfostrad vid pastoralen, där reglerna vanligtvis iakttogos, den var vidare fullt inne i den italienska estetiken, där de energiskt förfäktades, den studerade de italienska tragedierna, som ej voro annat än läsedramer, vilka, om de någon gång uppfördes på en hovteater, då alltid spelades på en oföränderlig "scena tragica", men som aldrig förekommit på någon italiensk folkteater såsom de engelska och spanska sorgespelen. Det var då helt naturligt, att denna tongivande publik skulle fordra att på teatern få sin smak tillgodosedd, och då man nu betraktade ett brott mot reglerna såsom ett "gotiskt" barbari, blev följden, att de författare, som ville vinna denna publiks bifall, sökte underordna sig och skriva regelrätta pastoraler och tragedier.

Med 1630-talets början bliva också inläggen för de tre enheterna mycket talrika, och av särskild vikt var, att den inflytelserike Chapelain sällade sig till regelpartiet. Han ansågs då såsom Frankrikes främste smakdomare, han var djupt inne i denna tids företrädesvis italienska estetik, och han var Hotel de Rambouillets lärdomsorakel. I ett i november 1630 skrivet brev uttalade han sig mycket bestämt för reg-

lerna. Brevet blev visserligen icke tryckt, men med kännedom om den karaktär av tidning, som 1600-talets brev hade, kan man taga för givet, att det lästs i vida kretsar och gjort ett starkt intryck; i varje fall blev Richelieu en hängiven anhängare av teorien. Året därpå följde nya inlägg, först av Isnard, sedan av Mairet i det då tryckta företalet till Silvanire, som således är senare än både Chapelains brev och Isnards utredning och som därför ej haft den banbrytande betydelse, som man en tid trodde, och slutligen kom alldeles samtidigt ett tredje inlägg av Gombauld. De följande åren utgåvos ännu andra, och slutligen skrevs Mairets Sophonisbe 1634 — den praktiska tillämpningen av teorien.

Att referera alla dessa olika skrifter, var för sig, tjänar till intet, då de i sak innehålla ungefär detsamma. Det karaktäristiska för dem alla och för klassicitetens rationalism är, att de jämförelsevis litet stödja sig på antikens auktoritet, utan i stället på "sunda förnuftet". Ej ens Chapelain är vidare inne i Aristoteles' poetik, och de övriga hava en mycket bristfällig kännedom om den. För *handlingens* enhet intressera de sig ej vidare, och huvudvikten lägges alldeles avgjort på *tidens*. Synpunkten är här, liksom hos italienarna, "la vraisemblance". I alla dikter, säger Chapelain, bör verkligheten återgivas så troget, att man ej märker någon skillnad mellan imitationen och det imiterade, och ingenting är mindre sannolikt, än då skalden under loppet av två eller tre timmar framställer händelser, som krävt tio år. På samma ståndpunkt står Isnard. Han medger, att handlingen i Antigone och Heautontimorumenos fordrar ett längre tidsmått. Men, säger han, frågan rör sig ej om, vad som faktiskt skett, utan om vad som är rätt, icke om antiken iakttagit reglerna, utan om de äro riktiga. Aristoteles, som var en mycket vis man, uppställde denna lag om de tre enheterna — och här återgiver Isnard Aristoteles på ett sätt, som visar, att han knappt läst honom, ty Aristoteles yttrar sig aldrig om rummets enhet. Vad tidens enhet beträffar, fortsätter han, borde Aristoteles dock ej hava gått utöver tre timmar, ty längre tid tar ej uppförandet av en tragedi. Men då en så kort period i praktiken knappt kunde genomföras, utsträckte man den i regeln till tjugofyra timmar; längre gick man ej under antiken, och längre kan man ej heller nu gå utan att bryta mot sannolikheten — varför man

med *denna* motivering kunde gå ens *så* långt, var en fråga, som regelvännerna aldrig kunde besvara. Men det var ju ortodoxismens århundrade, och man hade därför ganska lätt att uppställa dogmer, på vilka man trodde utan att resonera. Och en dylik dogm blev snart läran om de tjugofyra timmarna.

Rummets enhet fattas av alla fortfarande blott såsom en följd av tidens. Det är orimligt, säger Mairet, att en skådespelare, som i första aktens sista scen håller ett tal i Rom, i början av den andra akten kan befinna sig i Atén eller i Kairo. Synpunkten är således blott, att en dylik resa ej kan företagas på tjugofyra timmar. Däremot taga de ingen hänsyn till dekorationsväxlingen på teatern och finna det helt naturligt, att en scen tilldrager sig i en palatssal, den nästa i palatsträdgården, den tredje på ännu ett nytt ställe i närheten, och i detta fall äro alla både i teorien och i praktiken mycket liberala. Gombauld nöjer sig t. o. m. med, att handlingen tilldrager sig inom "samma provins", och i Mairets Sophonisbe växlar scenen flera gånger inom staden Cirta. Hotel de Bourgognes scène simultanée stötte således ännu ej regelpartiet. Frågan är hos alla blott den, om hjälten inom tjugofyra timmar kan hinna från den ena platsen till den andra.

Sådan var ställningen, då Corneille först började skriva för teatern. Genom Mairets Sophonisbe var frågan ännu långt ifrån avgjord, genom de nämnda teoretiska inläggen ännu mindre, och tragikomedien var ingalunda ihjälslagen; tvärtom tycktes man här gå emot en renässans genom det vid denna tid börjande inflytandet från det spanska dramat. Ej ens genom striden om Le Cid kunna enhetsvännerna sägas hava segrat, ty faktiskt berördes frågan då blott i förbigående och även efteråt fortsatte många författare — t. ex. Rotrou — att skriva stycken, som voro oberörda av reglerna. Detta var ju ganska naturligt. Den gamla publiken i Hotel de Rambouillet, som funnit sitt nöje i tragikomedier, levde fortfarande kvar, och det lönade sig lika väl att skriva för denna som för de preciösa salongernas mera litterära herrar och damer. Och klassicitetens drama blev ej heller Mairets, utan Corneilles, icke en oförändrad fortsättning av renässansens, utan något nytt, ett nationellt franskt drama, som tillika gav det kanske fulltonigaste uttrycket åt de idéer, som rörde sig inom tiden.

CORNEILLES FÖRSTA DRAMER.

Pierre Corneilles levnadssaga är berättad i några få ord. Det är en biografi över en hederlig bourgeois, som i sitt personliga umgänge alls icke förrådde, att han var ett snille, utan snarare föreföll litet tafatt och tråkig. Han föddes 1606 såsom ättling till en relativt burgen ämbetsmannafamilj i Rouen, blev själv vid unga år ämbetsman, gifte sig in i en annan ämbetsmannafamilj, var en god katolik, oförvitlig i sin vandel, en samvetsgrann ämbetsman, en aktningsvärd make och fader, drog sig vid 44 års ålder tillbaka från sin tjänst för att sedan uteslutande ägna sig åt litteraturen och sina familjeomsorger, flyttade 1662 till Paris, där han avled 1684, ganska självmedveten, då det gällde hans diktning, men icke någon poetisk drömmare, utan praktiskt klok och god ekonom — uppgiften, att han på gamla dagar råkat i misär, är en myt. Men det märkvärdiga med denne hederlige, ordentlige normand, "le bonhomme Corneille", som han kallas i en dagbok, där hans död antecknas, var, att han, när han fick pennan i hand, visade sig såsom en stor skald, sin tids störste, "le grand Corneille", vilken i fantasien levde i en heroisk värld, som så litet som möjligt liknade det av protokoll och inlagor fyllda ämbetsrum, där han för övrigt syntes trivas så förträffligt.

Att han över huvud kom att slå sig på dramatiskt författarskap, berodde måhända på en tillfällighet. I Rouen fanns ju icke någon teater, men staden besöktes då och då av de resande teatertrupperna och bland dessa särskilt av en, som stod under ledning av den skicklige aktören Mondory. Förmodligen var det dessa representationer, som gåvo Corneille väckelsen att skriva ett drama — att detta förstlingsstycke skulle återgiva en sann händelse ur skaldens eget liv, är en legend, som uppstod först jämt etthundra år senare och som förefaller ytterst osannolik. Då emellertid Mondory återkom till Rouen, gav Corneille honom sitt stycke, och Mondory tog det med sig till Paris, där truppen nu skaffat sig en stadigvarande teater i ett bollhus, beläget i Maraiskvarteret. Den nya truppen, som tydligen tagit till uppgift att gent emot det gammalmodiga Hotel de Bourgogne lancera den modernaste dramatiken, började sin verksamhet 1629, antagligen med Corneilles Mélite. Till en början slog stycket

ej an, men efter några representationer växte intresset, och den förut obemärkte landsortsbon blev härigenom en berömd författare.

Om man utan några litteraturhistoriska förutsättningar läser detta stycke, förefaller det tämligen naivt och barnsligt. Handlingen är ej vidare sannolik. Eraste, som förgäves suckat för den vackra Mélite, berättar om sin kärlek för vännen Tircis, som — själv otillgänglig för dylika känslor — blott skämtar med vännens ömma böjelse. Men så presenterar Eraste, oklokt nog, Tircis för Mélite, och nu ändras situationen. Tircis blir kär i Mélite, och den förut så otillgängliga sköna förälskar sig i den nye adoratören. Men Eraste beslutar att hämnas. Han förfalskar ett brev, som övertygar Tircis om Mélites otrohet, Tircis blir förtvivlad och ilar bort för att taga livet av sig, Mélite blir så gripen av underrättelsen om hans död, att hon livlös sjunker till marken, och i sin förtvivlan över de olyckliga följder, som hans dåd haft, blir Eraste vansinnig. Men naturligtvis klarar allting upp sig. Tircis har icke tagit livet av sig, Mélite har icke dött, Eraste bekänner i vanvettet sitt förräderi, de älskande förenas, och även ett äktenskap med Tircis' syster ställes i utsikt för den botade och ångerfulle Eraste.

Så barnsligt ett dylikt stycke än förefaller oss, betecknar det likväl inom komediens historia en ej oviktig nyhet, som väl förklarar Mélites framgång. Såsom vi erinra oss, voro de komedier, som verkligen spelades, blott farser och commedie dell' arte. Men Mélite är ingendera, och Corneille framhåller själv i företalet, att man hittills icke sett en komedi "utan löjliga personer såsom betjänter, vilka äro bouffoner, parasiter, kaptener, doktorer etc." d. v. s. att man hittills endast känt commedie dell' arte och farser. Några dylika typer och några dylika bouffoner förekomma här icke. Men ej heller antiken hade givit mönstret. Corneille påpekar själv, att personerna i hans drama i samhällsställning stodo över dem hos Plautus och Terentius, vilka blott rört sig med köpmän, och han hade kunnat tillägga, att hela intrigen och karaktärsteckningen voro andra än i den attiska komedien. Mélite erinrar ej heller om den italienska novellkomedien eller om de ännu spelade "drames bourgeoises", icke ens om spanjorernas comedia, som just då började

bliva bekant i Frankrike. Men däremot har man med rätta påpekat detta nya lustspels likhet med pastoralen, och man har karaktäriserat Mélite såsom ett herdedrama — utan herdar. Liksom pastoralen behandlar Mélite en kärlekshistoria, men ej den vulgära i den attiska komedien, i farsen och i commedia dell' arte, utan denna preciösa, subtila erotik, som då var på högsta modet både inom societeten, inom romanen och herdedramat. Kärleken — säger Martinenche — i Corneilles första komedier är mera ett mode och en attityd än en känsla, som upprör personens hela väsen, och sådan var den ock inom Frankrikes litterärt tongivande kretsar. Även förvecklingarna äro desamma, som vi känna från den herdevärld, efter vilken denna societet sökte bilda sig — också den ena älskarens vanvett, ett motiv, som kort förut parodierats i Le Berger extravagant. Men å andra sidan framträder Mélite icke såsom något herdedrama, utan rör sig med unga adelsmän och adelsdamer, som ganska mycket erinra om dem, som vi sedan möta i Dictionaire des prétieuses, och händelsen tilldrager sig i Paris. Mélite är således en pastoral, förvandlad till ett drama ur verkligheten. Att Corneille vidtog en dylik ändring sammanhänger möjligtvis med Sorels två år äldre parodi. Visserligen dräpte denna icke i ett nu smaken för herdepoesien — under de närmaste åren efter Le Berger extravagant voro pastoralerna t. o. m. talrikare än förut — men gycklet öppnade dock ögonen på åtskilliga, och bland dem tyckes Corneille hava varit. Han strök således herdarne ur sitt stycke och sökte att göra detta mera realistiskt. Men synnerligen långt i denna riktning kom han ej, ty en realistisk, individualiserande karaktäristik låg mot hela tidslynnet. Gestalterna äro ännu bleka och opersonliga, det hela gör onekligen ett overkligt, artificiellt intryck. Men så förefaller oss ock den värld, som ligger bakom Le grand Cyrus och memoarlitteraturen. Det är dock denna värld med dess preciösa erotik, som Corneille obestridligen *söker* att teckna, och det kan ej nekas, att han ger en kärlekens psykologi, som, om denna än alls icke går på djupet, dock har en viss finhet och i varje fall grace, en ton av rokoko, som erinrar både om Marivaux och om Musset.

Samma strävan mot ett mera realistiskt lustspel kunna vi ock iakttaga i de komedier, han skrev under de följande åren,

troligen 1633 och 1634, La Veuve, La Galerie du Palais, La Suivante och Place Royale. I La Galerie du Palais har han inlagt några scener, i vilka han söker skildra det liv, som utvecklade sig i Justitiepalatsets stora galleri med dess butiker och deras publik — således ett försök i samma riktning, som vi kort förut iakttagit i England, i Ben Jonsons deskriptiva komedi — och samma försök upprepade han i Place Royale, som fått sitt namn av det dåtida Paris' förnämsta promenadplats, där handlingen spelar. I La Galerie du Palais skapade han ock en ny typ, lånad från verkligheten, den förtrogna kammarjungfrun, soubretten, som sedan skulle gå igen i så oändligt många skiftningar i det franska lustspelet och som motsvarar det antika dramats "amma".

Men lustspelet passade knappt för Corneilles begåvning, och 1636 skrev han sin sista ungdomskomedi, L'Illusion Comique. Det lätta, spirituella skämtet låg ej för hans tunga lynne, lika litet som den uppsluppna burlesken. Lustspelet är vidare en realistisk konstart, som vilar på en skarp observation av det verkliga livet. Corneille erkände detta själv. I företalet till La Veuve skrev han: "Komedien är blott ett porträtt av våra handlingar och våra samtal, och förtjänsten hos porträtt består i deras likhet. I enlighet härmed söker jag att i mina aktörers mun blott inlägga sådana yttranden, som de personer med sannolikhet skulle hava, vilka de på scenen föreställa, och jag låter dem tala som vanligt hederligt folk, ej som författare." Men olyckligtvis var han icke någon iakttagare; han var en avgjord idealist, som konstruerade livet inifrån och utåt, och det var därför naturligt, att han till sist skulle vända sig från lustspelet till ett drama, där han fick tillfälle att skildra de mäktiga, upprörda känslostämningar, som hörde hemma i den ideala värld, där han helst dvaldes.

Före Le Cid hade han även här gjort några lärospån. Då han i Rouen skrev sin Mélite, hade han ännu ej hört talas om den sedan så ryktbara teorien om de tre enheterna — ty allmänt bekant blev denna ju först två år senare — och Mélite, som visserligen har en enhetlig, men något inkrånglad handling och som spelar i Paris, ehuru på olika platser, kräver, som Corneille själv sedan påpekade, en vida längre tid än ett solvarv — mer än en månad. Men då han för uppförandet av Mélite uppehöll sig i Paris, fick

han där antagligen göra bekantskap med den nya teorien, och hans nästa drama, tragikomedien Clitandre, som troligen uppfördes 1632, har sin betydelse — man kan säga: sin enda betydelse — däri, att det är ett försök att tillämpa denna teori, således redan två år före Sophonisbe och ett år före Mairets Virginie, som ofta uppgives vara den första tragikomedi, som iakttagit lagen om enheterna. Men såsom estetisk produkt är Clitandre ytterst misslyckad. Stycket är ett rent romandrama med en ytterligt inkrånglad handling, med mord, dueller, enleveringar, utstuckna ögon, teaterbovar, "adorables furies" och ständiga överraskningar — *men* med iakttagandet av tidens enhet. Alla dessa förvecklingar utspelas nämligen inom tjugofyra timmar och på några varandra närliggande platser, i ett slott och i skogen bredvid — något annat fordrade man ju icke, för att rummets enhet skulle anses iakttagen. Denna enhet är här visserligen en ren orimlighet, men stycket är intressant såsom ett uttryck för en ännu nog ganska dunkel känsla hos Corneille: att ett drama, även om det följde reglerna, dock måste hava en någorlunda rik handling. De, som klandrat Mélite, skriver han i företalet, för dess brist på effekter, skola här få sitt lystmäte, om ej mängden av intriger och händelser alldeles förbrylla dem. Att jag, fortsätter han, begränsat stycket till en dag, "beror ej därpå, att jag ångrat mig att ej hava gjort det i Mélite, eller därpå, att jag för framtiden beslutat mig för att iakttaga dessa regler. I dag finnas många, som beundra dem, många, som förakta dem. Vad mig beträffar, har jag endast velat visa, att om jag avlägsnar mig från dem, så beror detta ej därpå, att jag ej känner dem." Budbäraren, som de gamle använde för att berätta händelser, som ej kunde framställas på scenen, finner Corneille högst ledsam, och jag har, yttrar han, därför föredragit att framställa dessa händelser för åskådaren, föredragit att förnöja hans ögon framför att plåga hans öron.

Emellertid tyckes hans tragikomedi ej hava slagit an, och hans nästa stycken äro lustspel i samma stil som Mélite. I dem iakttager han nu reglerna, om ock med vissa modifikationer. I det först tryckta av dessa, La Veuve, yttrar han i företalet (1634): "Jag har här varken iakttagit reglerna i deras stränghet eller begagnat den frihet, som är blott alltför vanlig på den franska teatern; de förra äro

sällan i stånd att medgiva vackra effekter, men i det andra fallet fås de för väl billigt köp, när det någon gång för handlingen kräves ett helt århundrade och hela den beboeliga jorden.“ Vad tiden beträffar, fortsätter han, har jag sökt en medelväg, och då en komedi har fem akter, har jag funnit, att den ej olämpligt kan spela under fem på varandra följande dagar. Vad åter angår rummets och handlingens enhet, har jag obrottsligt iakttagit dem. Men handlingens tolkar jag på mitt vis, och vad rummets beträffar, fogar jag mig än efter teaterrummets storlek, än utsträcker jag det till en hel stad, som jag gjort i detta stycke. På samma sätt förfar han med tidens enhet i La Galerie du Palais. I andra stycken är han strängare, men har dock en känsla av det onaturliga i, att vissa scener tilldraga sig på gatan i stället för i ett rum. I varje fall är det tydligt, att Corneille vid denna tid alls icke var någon fiende till reglerna, och sannolikt berodde hans intresse för dem till någon del därpå, att han samtidigt kom i nära förbindelse med Richelieu. Och nu skrev han sin första tragedi, Medée, som uppfördes på Mondorys teater i början av 1635, således redan året efter Sophonisbe. Liksom denna är Medée en renässanstragedi, i själva verket blott en bearbetning av Seneca, ehuru visserligen såsom Hardys och Mairets tragedier utan körer, kanske med en något livligare handling och något mera romantik, men i det hela ett svagt stycke, vars egentliga värde väl bestod däri, att det fogat sig efter reglerna. Le grand Corneille finna vi här ännu icke. Men med Medée och L'Illusion comique hade han dock avslutat sin ungdomsperiod.

LE CID

Ungefär samtidigt med det att teorien om de tre enheterna fick aktuell betydelse i Frankrike, gjorde sig ett annat inflytande gällande — från Spanien, och under ett par decennier kan detta sägas vara dominerande. På 1630-talet stod det spanska dramat på höjdpunkten. Lope, verksam in i det sista, avled 1635, Calderon, Alarcon, Tirso m. fl. författade det ena stycket efter det andra, och det var naturligt, att dessa snart skulle bliva bekanta i det närliggande och be-

fryndade Frankrike, vars drottning, Anna av Österrike, var spanjorska och vars adel i sitt fronderi mot regeringen alltid hade ett stöd i Spanien. De första intrycken kommo från romanen och novellen. Men redan på 1620-talet möta vi franska dramer, som äro bearbetningar av spanska. En bland de första, hos vilka vi kunna iakttaga denna strömning, är Rotrou. Redan hans Bague de l'oubli (1628) är nästan en översättning från Lopes La Sortija del Olvido, och sedan följde en mängd andra bearbetningar av Rotrou, Scudéry m. fl. Dessa spanska stycken voro under tiden före 1660 så många, att de voro vida talrikare än de nu företrädesvis kända av samma typ som Horace; Corneilles bror Thomas författade 1647—1660 nio stycken, men av dessa äro ej färre än åtta bearbetningar från spanskan. Ej ens efter 1660 upphörde detta spanska inflytande, som ännu är ganska starkt hos Molière. Först under storhetstiden segrade det fransk-klassiska dramat, de spanska styckena försvunno allt mer från scenen, och då med Le Sage en ny spansk litteraturvåg kom, var denna huvudsakligen från den spanska romanen, ej från dramat.

Rotrous stycken sakna ej sitt intresse för uppfattningen av Le Cid, ty hans bearbetningar gå i samma riktning som Corneilles. Det spanska dramat hade, som vi minnas, rört sig med växlande lyriska versformer. Dessa försvinna allt mera i de franska bearbetningarna för att överallt ersättas av de högtidliga alexandrinerna. Men ännu i Le Cid hava vi en rest av den spanska lyriken, så i den stora scenen i slutet av första akten, då Rodrigue i en följd av lyriska stanzer uttrycker sin förtvivlan över den plikt, som blivit honom pålagd att döda Chimènes far. Likaså inskränkes Graciosos roll. I det spanska dramat var det ju vanligt att låta tjänstfolket i vissa scener parodiera de högre ståndens föregående uppträdande — den patetiska kärleksscenen åtföljdes ofta av en vulgär mellan betjänten och kammarjungfrun. Men denna blandning av skämt och allvar tilltalade ej fransmannen, som redan nu skarpt skilde på komedi och tragedi. Likaså strökos överflödiga scener, och handlingen blev mera knapp och koncentrerad. Rummets och tidens enhet iakttogos visserligen ej hos Rotrou, men även här märker man en viss tendens till koncentration.

Då Corneille skrev Mélite, kände han ännu ej det spanska

dramat. Men just vid denna tid började strömningen. Enligt en gammal uppgift skall en M. de Chalon hava riktat hans uppmärksamhet på den spanska litteraturen, lärt honom språket och börjat att för honom översätta vissa partier ur Guillen de Castros Las Mocedades del Cid. Uppgiften är nog i huvudsak riktig, och av ett visst intresse är, att Chalon stod drottningen ganska nära — han hade tillhört hennes hov — ty som vi strax skola se, blev Le Cid ett moment i kampen mellan drottningen och kardinalen.

Le Cid uppfördes någon av de sista dagarna av 1636 på Maraisteatern, där Mondory själv utförde huvudrollen. Stycket hade en exempellös framgång, hela Paris, även de högsta samhällsklasserna, strömmade till teatern, tre gånger måste det spelas i Louvren och två gånger hos kardinalen. Redan den 24 mars 1637 utkom Le Cid av trycket, under året följde ytterligare tre upplagor, och samma dag, som den första utkom, utfärdades ett adelsbrev för Corneilles far och dennes barn, sannolikt på drottningens tillskyndan.

Corneille gjorde ingen hemlighet av, att hans stycke blott var en bearbetning från spanskan, och vi skola städse erinra oss, att anspråken på originalitet ännu långt efter Corneilles tid voro helt andra än i våra dagar. Och obestridligen har Corneille av det spanska dramat gjort ett franskt. För det första har han här iakttagit de tre enheterna på det sätt, som samtiden uppfattade dem, och detta är av vikt att fasthålla, ty omedvetet dröjer dock hos mången den gamla, längesedan vederlagda uppfattningen kvar, att Corneille här gjort ett försök med ett drama i friare stil, vilket emellertid dräpts av Franska Akademien, som genom sin kritik framkallat det stela fransk-klassiska dramat. Hos Guillen de Castro hade handlingen blott i den första delen krävt tre år; här inskränkes den till tjugofyra timmar. Där hade scenen växlat mellan en mängd vitt skilda orter i Spanien; här tilldrager den sig i Sevilla, ehuru visserligen på olika ställen i staden. Över huvud har handlingen starkt koncentrerats och blivit mindre färgrik, men mera plastisk, mindre avbruten av episoder och mera överskådlig. Vidare har Corneille strukit alla de rent spanska effekterna — den helige Lazarus' uppenbarelse, scenen, där fadern biter Rodrigo i fingret m. m. Cid har hos honom upphört att vara den spanske nationalhjälte, som han framför allt hade varit hos

de Castro, och Corneille har i stället sökt att i sitt drama framställa en allmänt mänsklig konflikt, han har avlägsnat massorna (slaget mot morerna), i allmänhet förlagt själva händelserna utom scenen — så duellen mellan Rodrigue och don Gormas (greve Lozano i det spanska stycket) — och över huvud lagt vikten ej på en spännande handling, utan på dess psykiska återverkningar.

Första akten [1] framlägger konflikten med en nästan matematisk klarhet. Den börjar med ett samtal mellan Chimène och hennes "gouvernante" — över huvud måste Corneille väl mycket röra sig med "förtrogna" för att få fram de fakta, som i det spanska stycket framställts på scenen. Genom samtalet få vi veta, dels att man väntar, att Don Gormas skall utnämnas till guvernör för den unge prinsen, dels att Chimène älskar Rodrigue, att hennes far gillar denna böjelse och att den gamle Don Diègue samma dag skall å sonens vägnar anhålla om hennes hand hos Don Gormas — allt avvikelser från det spanska originalet, där de båda fäderna äro okunniga om de ungas böjelse och där både konflikten och peripetien i följd därav varit mindre skarp än hos Corneille. Nästa scen är mellan infantinnan Urraque och hennes "gouvernante", och av denna framgår, att även infantinnan älskar Rodrigue, ehuru hon av sin kungliga börd hindras att äkta honom. I den tredje scenen tillspetsas handlingen. Don Diègue och Don Gormas komma ut från rådskammaren. Mot förmodan har icke Don Gormas blivit utnämnd till prinsens guvernör, utan Don Diègue, och i sin förbittring avslår den förre Don Diègues frieri, tvisten mellan de båda gamla blir allt häftigare, och till sist faller den ödesdigra örfilen, varefter Don Gormas avlägsnar sig. De så överlägsna scenerna vid den vanärade åldringens hemkomst hava av Corneille strukits — tydligen av hänsyn till dessa sceners barbariskt spanska karaktär — och ersatts av en monolog, i vilken Don Diègue ger uttryck åt sin förtvivlan över skymfen. Så kommer sonen in, och ehuru fadern känner hans kärlek, bjuder han honom att hämnas släktens kränkta ära:

> Ne réplique point, je connois ton amour;
> Mais qui peut vivre infâme est indigne du jour.

[1] Läsaren torde här jämföra det referat, som förut (III, 381 ff.) givits av de Castros stycke.

Vorden ensam uppställer Rodrigue för sig själv de olika alternativen, men fattar sitt beslut med samma oblidkelighet som fadern: "Sauvons du moins l'honneur!" Därmed är den första akten slut och konflikten framlagd.

I den andra aktens början beklagar väl Don Gormas sin överilning, men trots konungens önskan vägrar han att be om ursäkt, ty en ädling kan ej förnedra sig därtill. Konungen är herre över hans liv, men ej över hans heder, och ej heller han kan "vivre sans honneur". I den nästa scenen följer den med dramatisk fart skildrade utmaningen, som här verkar dess mera genom den medkänsla, som Don Gormas lägger i dagen för den ridderlige ynglingen. Sedan båda avlägsnat sig för duellen, följa några samtal mellan de övriga personerna i dramat, och till sist får man veta stridens utgång: greven har fallit, och både Chimène och Don Diègue infinna sig hos konungen, den förra för att fordra hämnd, den senare för att erbjuda sig själv såsom ett försoningsoffer för sonen. Den så spanska effekten, då Don Diègue med Don Gormas' blod stryker bort skymfen från sin kind, har här ersatts av detta chevalereska erbjudande, där Don Diègue något erinrar oss om de preciösa romanernas ädelsinnade hjältar.

Den tredje akten spelar till en början i Chimènes kammare. Don Sanche, som också älskar henne, erbjuder sig att utmana Rodrigue, men Chimène vägrar att mottaga hans anbud — såsom hon föregiver, därför att Rodrigue av konungen skall straffas såsom en förbrytare. Men då don Sanche avlägsnat sig, få vi genom ett samtal mellan Chimène och hennes "gouvernante" veta den verkliga anledningen. "Ni älskar honom då ännu", frågar den förtrogna: "C'est peu de dire aimer, Elvire: je l'adore". Hon vill väl fortfarande yrka på hämnd, men

— Je demande sa tête, et crains de l'obtenir.
Ma mort suivra la sienne, et je le veux punir!

Så uppträder Rodrigue själv, räcker henne sin värja och ber att få mottaga döden av hennes hand. Han ångrar väl ej sin gärning, men när han nu fyllt hederns fordringar, vill han också fylla kärlekens: "J'ai fait ce que j'ai dû, je fais ce que je dois". Men ej heller hon kan klandra honom: "Je ne puis te blâmer d'avoir fui l'infâmie." Hon vill för-

bliva hans fiende, men ej hans bödel, och så skiljas de, utan att hon förmår stöta ned honom. Scenen förändras därefter till en gata. Don Diègue, som träffar sin son, meddelar honom, att morerna förberett ett hemligt anfall på Sevilla, och uppmanar Rodrigue att sätta sig i spetsen för motståndet. Då Rodrigue tvekar och klagar över sin krossade kärlekslycka, svarar den gamle stolt: "L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir" — och sonen lyder.

I den fjärde akten få vi höra, att Rodrigue vunnit en lysande seger. Konungen vill just belöna honom, då Chimène ånyo infinner sig med sitt krav på hämnd. Konungen lyckas dock genom en falsk uppgift, att Rodrigue stupat, förvissa sig om, att Chimène fortfarande älskar den unge hjälten. Men hon bestrider detta, och konungen fäller då sin dom, att tvisten skall avgöras genom ett envig mellan Rodrigue och Don Sanche, i vilket segraren skall erhålla Chimènes hand.

Den femte akten börjar med en scen mellan Rodrigue och Chimène. Han förklarar här, att han frivilligt skall låta sig besegras för att tillfredsställa hennes hämndkänsla. Han hade velat stupa i kampen mot morerna, men då hade han ej haft rätt att söka döden, ty det hade gällt fäderneslandet. Nu kämpade han blott i egen sak, och då ville han låta sitt liv, som blivit honom förhatligt, sedan han förlorat Chimènes kärlek. Efter ett fåfängt motstånd måste Chimène inför denna fara giva vika, ber honom kämpa för hennes skull och fäller det avgörande ordet: "Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix." Jublande av lycka ilar Rodrigue ut, och konflikten är nu löst. Från den spanska förebilden har Corneille väl fått uppslaget till ännu en scen, men denna är redan överflödig. Don Sanche infinner sig med en värja, som han nedlägger för henne. Hon tror den vara den dödade Rodrigues, men den är i själva verket Don Sanches egen, som den segrande Rodrigue befallt honom överlämna till Chimène. I sin förtvivlan bekänner hon nu för alla sin kärlek och ber att få gå i kloster, hellre än att bliva maka till den älskades mördare. Misstaget blir emellertid förklarat. Men Rodrigue är fortfarande lika ridderlig:

Je ne viens point ici demander ma conquête:
Je viens tout de nouveau vous apporter ma tête,
Madame; mon amour n'emploiera point pour moi
Ni la loi du combat, ni le vouloir du Roi.

Därmed är Chimène fullständigt besegrad:

Relève-toi, Rodrigue. Il faut l'avouer, Sire,
Je vous en ai trop dit pour m'en pouvoir dédire.
Rodrigue a des vertus que je ne puis haïr;
Et quand un roi commande, on lui doit obéir.

De älskande förenas således, ehuru själva giftermålet uppskjutes till sorgårets slut.

Vi ha lätt att förstå den förtjusning, med vilken detta drama hälsades, då det först uppfördes på Marais-teatern. Det betecknar det stora, verkliga genombrottet i Frankrikes litteratur, detsamma, som i England skett med Marlowes för övrigt så olika drama Tamburlaine. Hittills hade — för att begagna en tysk litteraturhistorikers uttryck — det franska dramat blott rört sig med livlösa marionetter; här däremot träda människor oss för första gången till mötes, människor, fyllda av verklig lidelse, besjälade av tidens ledande idéer — låt vara väl preciösa både i sina känslor och i sina uttryck. Och med en intensiv styrka som aldrig tillförene skildrade detta drama en konflikt mellan de tvänne makter, som för den tidens unga aristokrater voro livets förnämsta — kärleken och hedern. Redan här fann man något av det allmänmänskliga, det humana, som den franska klassiciteten strävade att få fram. Det nationellt spanska i Guillen de Castros drama, som sedan så tilltalade nyromantiken, har här utmönstrats, och Corneille har skapat en hjälte och en hjältinna, som åtminstone för Marais-teaterns publik föreföllo att vara blott människor, icke i första rummet spanjorer. Dramat var liksom Clitandre mättat av handling, men återgav icke romanens meningslösa fram och tillbaka av händelser, utan var klart och överskådligt, fogande sig efter den nya teorien om de tre enheterna. Personerna voro icke, såsom i det föregående dramat, insatta i en handling, som lånats från någon novell eller något drama, utan i stället växer handlingen fram ur personernas egen psyke, skapas av dem; människorna äro icke händelsernas lekbollar, utan deras herrar, och hela dramat utspelades i själva verket *inom* deras själsliv. I motsats till sina föregångare skildrar Corneille icke en serie av händelser, utan en själsstrid, ehuru visserligen blott en själsstrid sådan denna kunde återgivas av en rationalist som Corneille. Skall Chimènes kärlek segra över hennes plikt att hämnas faderns död? Det är därom

hela dramat rör sig, och upplösningen ligger ock i kärlekens seger över plikten, således i ett psykiskt resultat. Och till sist — allt detta var framställt med en berusande, äkta fransk retorik, som kom samtiden att skapa uttrycket: beau comme Le Cid.

Mera än styckets rent estetiska förtjänster verkade dock nog hela andan i dramat. Le Cid var redan fullt klassisk i sin klara byggnad och i sin retorik, men på samma gång romantisk i hela sin stämning. Det vilar ännu en fläkt av renässans över gestalterna, något av den anda, som för sista gången skulle bryta fram i frondeupproret, och man har icke utan skäl kallat Cid denna tids Werther, ty liksom Goethes diktgestalt är också Rodrigue typen för sin tids unga, svärmande idealister, på samma gång sann och osann, preciös och verkligt ridderlig, den sista Amadisättlingen. I viss mån tillhör han en tid, som var dömd till undergång, men som man ännu älskade och ville hålla kvar. Han är icke statskänslans representant, utan individualitetens. Han bryter utan tvekan mot statens lagar om envig, hans främsta bedrift är ej segern över morerna, utan hans båda dueller, hans intressen gälla ej i första hand fäderneslandet, utan hans egen heder och hans kärlek, konungen i dramat framställes såsom en svag, viljelös stackare, ur stånd att tygla ädlingarnas självrådighet, och adelns, bördens företräde framhålles ständigt. Med ett ord — det var de unga, duellerande kavaljerernas och de preciösa unga damernas ideal, som här framställdes, desamma, som lågo bakom tidens romaner, men där blekare, mindre livfyllda. Man kan förstå, att detta skulle väcka genklang hos Marais-teaterns publik. Och trots alla förändringar fanns det kvar något spanskt, som särskilt bör hava tilltalat drottningens parti och kardinalens många fiender.

Men i jubelkören blandade sig snart missljud. De första tyckas hava framkallats av Corneilles starka självmedvetenhet, som helt naturligt sårade kollegerna och väckte deras avund. Kort efter det att stycket i slutet av mars 1637 utkommit i tryck, utgavs ett brev av Mairet, vilken stämplade det så beundrade stycket såsom ett tarvligt plagiat. Sedan följde andra pamfletter för och emot, och striden blev snart så livlig, att knappt någon dag tyckes hava gått förbi, utan att någon ströskrift utkommit; det var den tidens

tidningspolemik. Men utom dessa avundsmän hade Corneille skaffat sig en fiende, som var vida farligare — den mäktige kardinalen själv. Och denne hade både estetiska och politiska skäl att betrakta Corneille såsom en motståndare, men en motståndare, som han, hedrande nog, ville bekämpa med litterära vapen, ehuru det varit honom lätt att utan vidare sätta Le Cids författare på Bastiljen. Corneille hade stött sig med Richelieu. Denne hade sökt att använda honom såsom litterärt biträde, men Corneilles självkänsla hade ej kunnat finna sig i kardinalens förmyndarskap, och det hade kommit till en brytning dem emellan. Kardinalen var vidare en anhängare av reglerna i den strängaste formen, och Corneille hade, såsom vi strax skola se, här ställt sig på en friare ståndpunkt. Men vida mer än dessa estetiska försyndelser betydde nog de politiska. Corneilles drama mynnade dock ut i ett förhärligande av detta av kardinalen så innerligt hatade Spanien, det var nästan en apoteos av detta duellväsen, som kostat Henrik IV:s och Ludvig XIII:s Frankrike tusentals liv och som Richelieu med all makt sökt undertrycka, det nästan hånade konungamakten, glorifierade adeln, och över statens intressen sattes här den enskilde ädlingens. Dramat kunde därför med en viss rätt betraktas såsom en stridsskrift mot den store kardinalens reformarbete, även om man naturligtvis ej har rätt att i stycket se ett öppet och direkt angrepp, i vilket fall författaren säkerligen hamnat på Bastiljen. Corneille varken vågade eller ville anfalla landets allsmäktige minister, var troligen själv icke ens medveten om den oppositionella karaktären hos det stycke, han skrivit, men hela andan i detta stycke gick emot Richelieus politik, och kardinalen hade utan tvivel härav en känsla, som dikterade hans motvilja mot Le Cid. Måhända spelade ock någon jalousie de métier in.

Själv kunde Richelieu icke taga till ordet i denna strid, som han förklarade vara en tvist mellan lärde och ignoranter. Han lät visserligen i sitt palats uppföra en parodi på Cid, men det hjälpte föga, och han fann även på verksammare medel. Inom kort utkom i bokhandeln en broschyr, Observations sur le Cid av Scudéry, och utan tvivel hade samtiden rätt i sin misstanke, att Scudéry blivit framskickad av Richelieu. Scudéry, som förut stått på vänskaplig fot med Corneille, hade snarast varit en fiende till reglerna och

hade i en 1634 skriven komedi på ett högst vanvördigt sätt gycklat med dem. Nu trodde han ivrigt på dem och anföll Corneille med en våldsam förbittring, som knappt kan förklaras blott av författaravund. Det var icke mindre än sex punkter, han här ville bevisa: 1) att ämnet alls icke dög, 2) att Cid kränkte ett dramas huvudregler, 3) att Corneille saknade omdöme om ett dramas byggnad, 4) att där fanns många dåliga verser, 5) att nästan alla skönheterna voro plagiat och 6) att således det bifall, som kommit stycket till del, var omotiverat.

Det mesta i denna stridsskrift består väl av ganska tarvliga kriarättelser, som saklöst kunna förbigås. Men några anmärkningar hava sitt intresse och även sitt berättigande. Scudérys utgångspunkt är som vanligt "la vraisemblance". Det är likgiltigt, säger han, om det är historiskt sant, att Chimène gifter sig med Cid, men för poesien gäller frågan, om det är sannolikt, att en dotter äktar sin fars mördare. Detta bestrider Scudéry, och själva ämnet är därför oanvändbart för ett drama. Detta brott mot sannolikheten har vidare fört ett annat med sig. Författaren har alldeles riktigt velat begränsa handlingen till tjugofyra timmar. Men ämnet medgiver ej detta. Om Chimène först efter 3 år ger vika, såsom i det spanska originalet, blir onaturligheten vida mindre stötande, än om hon gör det samma dag, innan fadern ännu blivit jordad — låt vara att själva giftermålet uppskjutes på ett år. Mängden av handlingar, som sammanträngts under loppet av ett enda dygn, två dueller och ett stort slag, verkar också osannolik. Och hjältinnan blir alls ej sympatisk, utan snarast en onaturlig dotter.

Det kan ej hjälpas, att Scudéry i huvudsak torde hava rätt, till en del också i sin dom över Chimène. Man erinrar sig här osökt ett annat spanskt stycke, som är byggt på samma konflikt, Lopes La Estrella de Sevilla. Men där skiljas de bägge älskande för evigt. Estrella kan ej äkta sin brors mördare, och även Sancho Ortiz är medveten om, att mellan dem står den döde. Scudéry hade därför ej alldeles orätt, då han beskyllde Corneille för bristande moral. Corneille, som i sina senare dramer städse låter plikten segra över lidelsen, står här, såsom Jules Lemaître mästerligt utvecklat, på den rakt motsatta ståndpunkten. Det är i stället kärlekens triumferande makt, som förhärligas i Le Cid. Chimène

är den vekaste av Corneilles hjältinnor och Rodrigue den minst skrupulöse av hans hjältar. Han utnyttjar hennes svaghet till det yttersta; "de båda älskande tillbringa hälften av sin tid med att uttrycka icke sina verkliga känslor, utan dem, som de tro, att de borde hava. Chimène fordrar Rodrigues död; Rodrigue ber två gånger Chimène att med egen hand dräpa honom — osanning alltihop!" Hon vill ej hans död, och han vill blott framtvinga hennes beundran, framlocka en bekännelse om, att hon trots allt dock älskar honom. Det chevalereska erbjudandet är blott ett sätt för honom att uttrycka, att han är värd hennes kärlek, och de överbjuda varandra i ädla känslor, som i själva verket blott äro glödande kärleksförklaringar.

Richelieu var emellertid icke nöjd blott med Scudérys kritik, utan ville liksom hava ett sigill på dess befogenhet. I det syftet lät han Scudéry vända sig till den då alldeles nybildade Franska Akademien med en anhållan om dess dom i tvisten. Akademien var likväl alldeles ovillig att åtaga sig detta värv, som för övrigt stred mot dess stadgar, enligt vilka akademien blott under den förutsättningen kunde avgiva något omdöme om en utomståendes arbete, att denne själv anhöll därom. Och det hade Corneille icke gjort. Men kardinalen förstod att genomdriva sin vilja. Akademien fick tillsägelse att lyda, och från Corneille framtvingades ett halvt medgivande: "Messieurs de l'Académie peuvent faire ce qu'il leur plaira". Så började arbetet inom akademien under kardinalens överinseende. Det blev ej lätt, ty än tyckte Richelieu, att man begagnade för milda uttryck, än så starka, att de kunde misstänkas för partiskhet. Men efter att hava omredigerats en mängd gånger, blev slutligen utlåtandet färdigt, huvudsakligen författat av Chapelain: Les Sentiments de l'Académie françoise sur Le Cid. I det hela ställer akademien sig på Scudérys sida, blott med vissa reservationer, som tydligen tillkommit i syfte att giva det hela ett sken av opartiskhet. Olyckligtvis gjorde akademien också några förslag till förbättringar, som kasta ett visst skimmer av komik över det lärda aktstycket. Corneille skulle hava givit sitt drama ett annat slut — det skulle hava upptäckts, att Don Gormas i själva verket ej var Chimènes far eller att han i duellen blott blivit sårad, ej dödad!!

Emellertid har man mycket överdrivit betydelsen av akade-

miens kritik. Corneille erkände ej akademien som domare och knappt heller samtiden. Dess dom blev icke eftervärldens, och Boileau, som väl får betraktas såsom klassicitetens främste representant, ställde sig i en av sina satirer på Corneilles, ej på akademiens sida:

En vain contre Le Cid un ministre se ligue;
Tout Paris pour Chimène a les yeux de Rodrigue.
L'Académie en corps a beau le censurer:
Le public révolté s'obstine à l'admirer.

Ännu mera orätt är det att i Scudérys och akademiens kritik framför allt se ett inlägg för reglerna. Denna fråga behandlas blott i förbigående. Scudéry håller visserligen på tidens enhet, "en förträfflig regel, när den rätt förstås", men anmärker samtidigt, att det regellösa spanska originalet var att föredraga framför den regelrätta franska efterbildningen, som låter Chimène på tjugofyra timmar glömma fadrens död. På samma ståndpunkt ställer sig akademien: den spanske författaren har mindre försyndat sig än den franske, som för att undvika ett fel — en handling, som fordrade år — har nödgats begå ett annat och svårare, "och av fruktan att synda mot konstens regler har han föredragit att synda mot naturens". Här anmärkte man således blott mot Corneilles tillämpning av en regel, om vilken alla de tvistande voro ense. Den närmare diskussionen om tidens enhet säger akademien sig vilja uppskjuta till den poetik, med vilken akademien nu var sysselsatt.

Ännu mer i förbigående yttra sig Scudéry och akademien om rummets enhet. I Le Cid angives de olika scenernas lokalitet ej i den tryckta upplagan, och man får således av innehållet gissa sig fram. Den första scenen tilldrager sig naturligast i Chimènes kammare, den andra naturligast i infantinnans, den tredje på gatan eller i en slottssal. Men möjligt är, att rummet över allt skall tänkas föreställa en gata eller en slottssal. I den tredje akten växlar scenen däremot alldeles bestämt mellan Chimènes kammare och en gata, likaså i den fjärde mellan Chimènes kammare och en slottssal, och det förefaller, som om Corneille icke reflekterat över dessa scenförändringar, utan ansett sig hava gjort nog, då han förlade handlingen till samma stad, ej Burgos, utan Sevilla — för att inom de tjugofyra timmarna få med det plötsliga moriska anfallet — ehuru Corneille mycket väl

visste, att Sevilla på Cids tid icke var en kristen stad. I varje fall är det tydligt, att stycket skrivits för en scène simultanée. Scudéry klandrar väl, att handlingen förlagts till det moriska Sevilla, och anmärker blott, nästan en passant, att "författaren så illa förstått själva teatern, att samma plats föreställer än konungens sal, än infantinnans rum, än Chimènes kammare och än en gata, så att åskådaren ej vet, var aktörerna befinna sig". Akademien godkände anmärkningen och tillade: "det är sant, att detta är ett fel, som återfinnes i de flesta av våra dramer och vid vilket poeternas slarv vant åskådarna. Men då författaren till detta stycke så starkt begränsat sig för att kunna iakttaga tidens enhet, så borde han också hava bemödat sig om rummets, vilken är lika nödvändig som tidens. Såvida den ej iakttages med omsorg, vållar detta hos åskådarna lika mycken eller större förvirring och mörker."

Här skymtar visserligen tanken på en enhetlig scen fram, men icke mera, och det var ej om dessa enheter, som striden rörde sig. Ännu mindre fördömde man tragikomedien och fordrade ingalunda i dess ställe en tragedi med antikt ämne. Om detta yttras ej ett enda ord. Men väl kan man säga, att bakom denna i huvudsak kanske rent personliga strid låg en dunkel känsla av den nya tidens motsats till den romantik, som för sista gången tog sig ett uttryck i Le Cid, en kamp för de nya ideal, för vilka Richelieu var den främste representanten. Och så till vida har denna skriftväxling alltid sitt intresse, att den var den första mera omfattande litterära striden utanför Italien. Den estetiska kritik, som här kommer fram, var väl i de flesta punkter småaktig och naiv, men den drabbar dock i flera fall riktiga synpunkter, och den vittnar om den estetiska kultur, till vilken man nu höjt sig i Frankrike.

HORACE, CINNA OCH POLYEUCTE

Efter Le Cid dröjde det över tre år, innan Corneille åter trädde fram för publiken, ty först i början av 1640 uppfördes hans Horace. Dylika uppehåll äro väl ej alldeles ovanliga i Corneilles biografi; det låg tre år mellan Mélite och Clitandre, tre år mellan Cinna och Polyeucte, och sju

år mellan Pertharite och Oedipe. Men det är tydligt, att Corneille använt dessa år efter Le Cid till att reflektera över sin konst, kanske också över sitt förhållande till kardinalen, och då han efter denna tystnad åter framträdde, var det med ett till hela karaktären väsentligen nytt drama, i vilket han både estetiskt och politiskt brutit med sin forntid och fogat sig efter den mäktige kardinalens smak. Han hade funnit, huru farligt det var att opponera, och han hade givit vika. Sitt nya drama tillägnade han Richelieu, och i dedikationen förklarade han, att hans arbeten blott voro "un effet des grandes idées que V. E. m'inspire.... C'est là que lisant sur son visage ce qui lui plaît et ce qui ne lui plaît pas, nous nous instruisons avec certitude de ce qui est bon et de ce qui est mauvais et tirons des règles infaillibles de ce qu'il faut suivre et de ce qu'il faut éviter." Det var också ett drama av en ny typ, som inleddes med Horace, det *fransk-klassiska* dramat, vilket sedan fortsattes med Cinna, som uppfördes samma år, och Polyeucte, som visserligen spelades först i början av 1643, men som skrivits redan före Richelieus död (i december 1642). Alla tre uppfördes på teatern i Hotel de Bourgogne, ty Mondory hade nu, i följd av ett slaganfall, dragit sig tillbaka från scenen. Men allra först spelades Horace inför kardinalen på dennes hovteater.

Horace behandlar den bekanta romerska sagan om de tre Horatiernas strid med de tre Curiatierna, och det är onekligen ett fint drag — som måhända sammanhänger med kravet på rummets enhet — att det hela tilldrager sig i Horatius' hem. Vi få därigenom bevittna de stora politiska händelsernas återverkan på familjelivet — en reflex, som erinrar om den, som Snoilsky i Värnamo marknad giver av det stora nordiska kriget, och författaren får tillfälle att lösa sin uppgift utan anlitande av några massor. Personerna äro få. Icke ens de båda trillingparen förekomma i stycket, utan Horatierna representeras blott av en broder, Curatierna likaledes blott av en, och hela den yttre handlingen försiggår bakom scenen. Uppgiften i Horace är också att skildra en kamp mellan statens och familjens intressen.

Den första akten framlägger på ett mästerligt sätt själva situationen och gör det med en ständigt stegrad dramatisk spänning. Rom och dess moderstad Alba befinna sig i krig med varandra, och detta kastar sin slagskugga över den

gamle Horaces familj. Hans son, den yngre Horace, är gift med Sabine, som är syster till de albanske Curiatierna, och hans dotter Camille är trolovad med en av Curiatierna. Stycket börjar med en dialog mellan Sabine och hennes förtrogna väninna Julie, och genom denna få vi veta, att ett stort slag skall stå, i vilket således fränder skola som fiender möta varandra. Jag är romarinna, säger Sabine, därför att Horace är romare, men jag kan aldrig glömma Alba, "mon cher pays, mon premier amour", och jag fruktar därför en seger lika mycket som ett nederlag:

Et je garde, au milieu de tant d'âpres rigueurs,
Mes larmes aux vaincus, et ma haine aux vainqueurs.

Med en något olika skiftning gå dessa känslor och dessa farhågor igen i den nästa scenen, mellan Julie och Camille, som emellertid i följd av ett dubbeltydigt orakel och trots de olycksbådande drömmar, som hon på natten haft, hoppas på en lycklig utgång, enär oraklet förutsagt, att "hon för evigt skall förenas med Curiace". Men av en seger eller ett nederlag har hon, lika litet som Sabine, något att vänta, och i intetdera fallet kan Curiace bliva hennes make:

Jamais, jamais ce nom ne sera pour un homme
Qui soit ou le vainqueur ou l'esclave de Rome.

Så uppenbarar sig plötsligt Curiace i Horaces hem. Camille tror först, att han kommit såsom fältflykting, och då hon häri ser ett bevis på hans kärlek, kan hon ej fördöma honom, men Curiace upplyser henne om misstaget: intet slag blir av, fred har ingåtts mellan de båda städerna, och tvisten skall i stället avgöras genom ett envig mellan tre kämpar från vardera hållet — vilka, vet man ännu icke. Med dessa ljusa utsikter slutar den första akten.

I den andra skocka sig åter olycksmolnen. I dess början få vi genom ett samtal mellan Horace och Curiace höra, att de tre Horatierna blivit utsedda till Roms kämpar, och Horace, som väl ej tror på någon seger, är dock lycklig över att få stupa för fäderneslandet. Men så kommer olycksslaget. En alban meddelar dem, att de tre Curiatierna skola strida för Alba. Svågrar skola således stå mot svågrar. Den vekare Curiace säger sig väl skola lyda, glömma både vänskap och kärlek, men i motsats till fosterlandsfanatikern Horace är han förtvivlad över den bittra nödvändigheten:

jag älskar mitt land, "mais enfin je suis homme". Horace däremot blir hänförd över det nya offer, som kräves: det är härligt att dö för fosterlandet, men härligare dock att för det få offra allt man älskar i livet — ett dylikt offer har blivit blott oss förbehållet. Med samma fröjd, som han äktat systern, skall han kämpa mot brodern. Så kommer Camille, och Horace ropar till henne: Om Curiace återvänder såsom segrare, så mottag honom då ej såsom din broders mördare, utan såsom en *man*, som gjort sin *plikt*, och betrakta ej heller min seger med andra ögon! Camille söker fåfängt att få Curiace att avstå från denna broderkamp, men han är lika orubblig: förr än jag tillhörde dig, tillhörde jag mitt land. Och ännu mindre förmå Sabines böner bryta Horaces starka pliktkänsla. De äro otillgängliga för kvinnotårar, och den gamle Horace kan med full tillförsikt tillropa sin måg och sin son: Faites votre devoir, et laissez faire aux dieux.

Den tredje akten är den mest spännande. Kampen har börjat, och underrättelserna börja inlöpa till Horaces bostad, där den gamle och kvinnorna så småningom församlas. Först faller en stråle av hopp över de bidande. Ett rykte sprider sig, att de båda härarna, upprörda över denna frändekamp, förbjudit striden. Men ryktet visar sig falskt, enviget har börjat, och nu blir den gamle huvudpersonen. Julie störtar in med det förfärande budskapet: Alba har segrat, två av den gamles söner ha stupat och den tredje, Sabines make, har flytt. Men den gamle vägrar först att tro på denna jobspost — Rom kan aldrig duka under, och ännu mindre kan hans son då leva: bättre känner jag mitt eget blod, bättre känner han sin plikt. Över sina båda döda söner kan han icke fälla en tår, ty de hava stupat för sitt land. Begråten hellre, ropar han till kvinnorna, den skymf, som vår ätt lidit, då en Horace fegt flytt från stridsfältet. Men — frågar Julie — vad vill ni då, att han skulle hava gjort, ensam mot tre? "Qu'il mourût" — svarar den gamle i denna stolta lapidarstil, som var Corneilles storhet.

Vid den fjärde aktens början svävar den gamle ännu i samma villfarelse och säger sig som fader vilja straffa den vansläktade sonen. Men strax därefter kommer det stora segerbudet. Horace har väl flytt, men hans flykt var blott en krigslist för att han ej ensam skulle nödgas kämpa mot tre

fiender, och han har dräpt de förföljande Curiatierna, en efter en — Rom är räddat och Alba besegrat. Och nu jublar den gamle både av fadersstolthet och översvallande fosterlandskärlek. För sin dotter Camilles tårar har han intet sinne. Inför fosterlandets välgång är det en synd att begråta en enskild förlust: Rom har segrat över Alba — det är nog för oss. Men Camille är förtvivlad:

Il me faut applaudir aux exploits du vainqueur,
Et baiser une main qui me perce le coeur.
En un sujet de pleurs si grand, si légitime,
Se plaindre est une honte, et soupirer un crime;
Leur brutale vertu veut qu'on s'estime heureux,
Et si l'on n'est barbare, on n'est point généreux.

Då segraren sedan kommer tillbaka till fädernehemmet, mottages han av systerns förbannelser. Hon önskar, att detta hårda, obarmhärtiga Rom, som hon hatar, skall läggas i aska och kuvas av grannfolken, och att hon skall få se den siste romaren draga sin dödssuck. Men detta är för mycket för den av segerjubel fyllde brodern, och han stöter ned henne såsom en fosterlandsfiende. Därpå slutar akten med Sabines klagan: hennes make har mördat hennes bröder, hon kan ej glädjas över hans och Roms seger, och själv önskar hon blott att få dö:

Mais enfin je renonce à la vertu romaine,
Si pour la posséder je dois être inhumaine.

Den femte akten inledes av den gamle Horace, som troligen, då han talar till sonen, uttalar författarens egen mening över dessa upprörande händelser:

Je ne plains point Camille: elle étoit criminelle;
Je me tiens plus à plaindre, et je te plains plus qu'elle:
Moi, d'avoir mis au jour un coeur si peu romain;
Toi, d'avoir par sa mort déshonoré ta main.
Je ne la trouve point injuste ni trop prompte;
Mais tu pouvois, mon fils, t'en épargner la honte:
Son crime, quoique énorme et digne du trépas,
Étoit mieux impuni que puni par ton bras.

Men så uppträder konungen, Tulle, för att skipa rättvisa, och bakom denna gestalt skymtar ej otydligt "Louis le juste", som Ludvig XIII älskade att kalla sig. Konungen vill giva alla rätt, överallt och städse: "C'est par elle qu'un

roi se fait un demi-dieu". Horace anklagas för systermordet, men får försvara sig och gör detta i ordalag, som erinra om dem, som Balzac använder i Le Prince:

Sire, on se défend mal contre l'avis d'un roi,
Et le plus innocent devient soudain coupable,
Quand aux yeux de son prince il paroît condamnable,
C'est crime qu'envers lui se vouloir excuser:
Notre sang est son bien, il en peut disposer;
Et c'est à nous de croire, alors qu'il en dispose,
Qu'il ne s'en prive point sans une juste cause.

Han önskar döden. Men hans gamle far tar då till ordet för honom: endast kärleken till Rom har lett hans hand, ty hade han mindre älskat sitt land, hade han varit mindre brottslig. Och här tillåter sig Corneille en ganska karaktäristisk avvikelse från sin källa, Livius' romerska historia. Där hade Horatius av duumvirerna dömts till döden, men vädjat till *folk-församlingen,* som efter faderns försvarstal frikänt honom. Här däremot gör den gamle ett utfall mot "le peuple stupide", som ej kan vara domare över en mans ära och vars meningar ständigt skifta:

C'est aux rois, c'est aux grands, c'est aux esprits bien faits,
A voir la vertu plaine en ses moindres effets;
C'est d'eux seuls qu'on reçoit la véritable gloire.

Efter detta är det konungen, ej folket, som frikänner Horace: "guerrier trop magnanime! Ta vertu met ta gloire au dessus de ton crime".

Corneille själv var medveten om styckets kapitalbrist. Han hade iakttagit de två enheterna, tidens och rummets, men han hade försummat den viktigaste: handlingens. Hjälten är, såsom Corneille själv påpekar, utsatt för två "faror", först döden på stridsfältet, sedan döden såsom förbrytare, och vi få därför två tragedier i stället för en. Han kunde hava tillagt, att den sista alls ej intresserar oss. Den brutale systerdråparen har redan, då *hans* tragedi börjar, förverkat all den sympati, som fosterlandskämpen vunnit. Att han slipper undan galgen, kan ju möjligen motiveras med hans föregående bedrift. Men med denna benådning får han också nöja sig, skulden är betald, och Horace har ingen beundran eller ens medkänsla att fordra varken av Rom eller av oss.

Horace lär ej hava behagat den publik, som kort förut

applåderat åt Cids fronderi, och först senare, då Richelieus idéer verkligen trängt igenom, blev Horace med sina stolta tirader ett av den franska publikens älsklingsstycken. Men dess mera slog Corneilles nästa drama, Cinna, an, och konstnärligt torde detta nog vara hans bästa. Handlingen är även här dramatiskt spännande. Huvudpersonerna äro Augustus, Émilie och Cinna. Cinna är dotterson till Pompejus och såsom sådan en fiende till det nya kejsardömet, vilket visserligen skänkt Rom fred och lycka efter terreurens blodsorgier, men som dock krossat den republikanska friheten. Denna börd skulle likväl ej hava gjort den veke Cinna till konspiratör, så vida han ej älskat Émilie, dramats fanatica. Hon är dotter till Augustus' forne lärare, som denne under terreuren dödat, och det är honom hon vill hämnas. Blott under det villkoret vill hon räcka Cinna sin hand, att han mördar Augustus och återställer republikens frihet. Men å den andra sidan har Augustus överhopat båda med välgärningar; Émilie har han upptagit i sitt hus nästan såsom egen dotter, Cinnas fronderi har han glömt, och efter Mæcenas' död har han upphöjt honom till sin närmaste förtrogne. Detta är styckets förhistoria, som framlägges i den första akten, varjämte vi där få veta, att Augustus dagen därpå skall mördas vid en religiös fest på Capitolium. Cinna har haft ett möte med de övriga sammansvurna, varvid planen diskuterats. Han hade till dem hållit ett glödande tal om Roms frihet — naturligtvis utan att nämna något om *sitt* verkliga motiv — och fått hela församlingen med sig.

Men så kommer i början av den andra akten ett alldeles nytt uppslag. Augustus — världshärskaren, som fått nog av maktens berusning — känner sig trött på denna makt, som blott skapat hat och försåt, han har blivit en melankoliker, en drömmare, som frivilligt vill draga sig tillbaka till privatlivet och nedlägga sin spira. Men innan han fattar sitt beslut, vill han rådföra sig med sina båda närmaste vänner, Cinna och Maxime — sammansvärjningens ledare. Cinna kan således utan ett förrädiskt mord på sin välgörare nå sitt mål. Men — han avråder Augustus på det bestämdaste från ett dylikt steg, framhåller Augustus' plikt mot staten och utvecklar i kraftiga ord det nya kejsardömets välsignelse för Rom. Augustus känner sig övertygad och

avstår, om än ogärna, från sin plan. Cinnas verkliga bevekelsegrunder komma här således fram: det är ej Roms frihet, som är hans mål, utan Émilies kärlek, som han blott genom mordet kan nå, och därför vill han hindra, att Augustus drager sig tillbaka och bryter udden av den politiska sammansvärjningen. Och längre fram få vi blicka in också i de övriga frihetsvännernas motiv. De äro alla mer eller mindre förfallna individer, som genom en statskupp önska komma sig upp — således en kritik av Fronden före Fronden.

I de båda följande akterna utvecklas intrigen vidare. Maxime, som också älskar Émilie och vill bliva av med Cinna, förråder de sammansvurna, och vid den femte aktens början har Cinna kallats till Augustus utan att han vet varför. De scener, som nu följa, höra till de mest dramatiska i hela den franska litteraturen. Augustus ber Cinna taga plats och lyssna till honom utan att avbryta, och så börjar han, lugnt och värdigt, att framlägga allt, vad han gjort för honom: "Cinna, tu t'en souviens, et veux m'assassiner". Cinna störtar upp för att bestrida denna oväntade beskyllning, men med samma vemodsfulla lugn erinrar Augustus honom om hans löfte att ej avbryta och fortsätter sedan med att redogöra för sammansvärjningens detaljer. Cinna finner nu, att allt är upptäckt och att det gagnar till intet att neka. Han slår därför om och utvecklar sitt stolta frihetsprogram: "Je suis Romain et du sang de Pompée." Men så kommer ännu ett uppslag. Émilies delaktighet i komplotten har blivit upptäckt, hon kommer in, och det blir en tvist mellan de älskande. Var och en vill rädda den andra och taga skulden på sig. Men världshärskaren avbryter dem och räcker sin hand åt Cinna med de odödliga orden: "Soyons amis, Cinna!" — han har glömt och förlåtit. Förkrossade sjunka de brottsliga till hans fötter, och hans mildhet har förmått vad straffet icke kunnat: förvandlat fienderna till vänner.

Polyeucte rör sig inom en annan värld och var ett djärvt försök att åter bringa det religiösa dramat upp på scenen. Såsom vi erinra oss hade ett förbud mot de gamla religiösa medeltidsspelen utfärdats 1548, och sedan torde knappast något dylikt drama hava uppförts i Hotel de Bourgogne. Att Corneille åter tog upp det, berodde nog på intryck från

Spanien, där dylika stycken voro ytterst populära. Den högsta smakdomstolen, i Hotel de Rambouillet, där Corneille först uppläste sitt stycke, gillade dock ej denna nyhet — man hade här en känsla av profanation — men den stora allmänheten dömde olika, och Polyeucte lär hava blivit en ganska god kassapjes. I viss mån erinrar stycket om Horace. Liksom där den politiska fanatismen förhärligats, förhärligas här den religiösa.

Styckets hjälte är Polyeucte, en högättad armenier av kungligt blod, som är gift med Pauline, dotter till den romerske ståthållaren Felix. Pauline har emellertid i Rom haft en annan kärlek, filosofen Sévère. Men han var fattig, och den praktiske Felix hade ej velat hava honom till måg, utan i stället gift bort dottern med den förmögne och förnäme Polyeucte. Kalkylen visade sig emellertid felaktig. Sévère räddar kejsar Decius och blir i följd därav den mäktigaste mannen i riket. I början av stycket får Felix veta, att Sévère skall komma till Mélitène, Armeniens huvudstad, och där förrätta ett stort offer till gudarna. Felix fruktar den mäktiges hämnd och ber Pauline att lägga sig ut hos den forne adoratören. Men hon vägrar, ty hon känner sig ej nog stark att återse den man, hon aldrig kunnat glömma och som hon ej längre har rätt att älska. Till sist lovar hon dock att träffa honom. I den andra akten sker mötet mellan dem. Den stora offerfesten har blott varit en förevändning, och det verkliga skälet till Sévères resa har varit hans önskan att få återse Pauline. Om hennes äktenskap är han okunnig. Men just innan de råkas, får han av sin förtrogne höra den förfärande sanningen, och mötet mellan båda blir nu ett farväl för evigt. Pauline kan och vill ej svika sin plikt som Polyeuctes maka, och den ädelsinnade Sévère respekterar hennes känslor. Denna scen är onekligen genomandad av en nobless i uppfattningen och en finhet i den psykologiska analysen, som Corneille aldrig förut nått. Men genom Polyeucte får dramat nu en ny vändning. I den första akten få vi höra, att han hemligen vunnits för kristendomen, och i den andra kommer han just från dopet. I ett nu har han därmed förvandlats till en glödande kristen, som brinner av begär att få lida martyrdöden och som vill infinna sig vid den stora offerfesten för att där kullstörta avgudastoderna.

Både hustrun och svärfadern äro okunniga om hans trosförändring, och först i början av tredje akten får Pauline veta, vad som skett: Polyeucte har satt sitt hot i verket, offentligen bekänt sin nya tro, smädat statens gudar, kullstörtat deras bilder, och ståthållaren har nödgats fängsla sin egen måg såsom statsförbrytare. Man söker först att förmå Polyeucte att avsvärja den nya religionen. Men han är döv för alla omvändelseförsök, bedyrar om och om igen sin fullkomligt reflexionslösa tro, *vill* blott blivа avrättad som martyr och avvisar alla försök till räddning. Felix börjar då att reflektera i en annan riktning — om Polyeucte försvinner, blir Pauline fri och kan då äkta den mäktige Sévère. Men denna plan korsas av den ädla Pauline. Hon har väl av fadern tvingats att mot sin vilja äkta Polyeucte och bryta med den man hon älskat, men hon är dock Polyeuctes maka och vill förbliva sitt äktenskapslöfte trogen. Den fanatiske Polyeucte synes emellertid själv gilla Felix' plan. I Pauline ser han snarast "un obstacle à mon bien," och hans religion fordrar, att man mera älskar Gud än människor. Väl gör han ett försök att omvända henne till den sanna läran, men då detta misslyckas, är han beredd att avstå henne till Sévère: "vous êtes digne d'elle, elle est digne de vous." Sévère känner sig med skäl förbryllad över detta egendomliga anbud: "ces chrétiens ont d'étranges manies." Men Pauline vädjar i stället till hans ädelmod. Sévère är mäktig, han kan rädda Polyeucte, Felix fruktar honom, och om han låter döda Polyeucte, är det för att tjäna Sévère: "vous êtes généreux; soyez-le jusqu'au bout." Sévère inser väl faran för sig själv av att trotsa kejsarens befallning och finner det hårt att själv krossa sina förhoppningar, men anser sig dock skyldig att hörsamma Paulines bön: "Ici l'honneur m'oblige, et j'y veux satisfaire." Felix är emellertid för misstänksam och tror för litet på människornas ädelhet. I stället är han övertygad om, att Sévère vill narra honom till olydnad mot kejsaren för att sedan störta honom. Han ger därför befallning om Polyeuctes avrättning. Pauline vill följa sin make i döden, och nu inträffar det för oss otroliga. Polyeucte dör naturligtvis som en hjälte. Men inför detta skådespel omvänder sig icke blott Pauline i ett nu till kristendomen, utan ock den högst dubiöse Felix: "J'en ai fait un martyr, sa mort me fait chrétien."

Hos Corneille fanns det två naturer: teoretikern och skalden. I religiöst avseende var Corneille devot, och han avsåg utan allt tvivel att med sitt drama förhärliga kristendomen. Men skalden i honom satte sig till motvärn mot den troende katoliken, och i själva verket kom han att skriva ett drama, som mot hans vilja blev en hyllning åt den konfessionslösa humaniteten i dess motsats till trångbröstad fanatism. Att Polyeucte är oförmögen att reflektera, må så vara. Därmed kan man ju försona sig. Men att han för nöjet att via martyrdöden få smaka himmelrikets fröjder blir hård, nästan brutal mot sin ädla maka verkar rent sårande:

PAULINE.

Tu préfères la mort à l'amour de Pauline!

POLYEUCTE.

Vous préférez le monde à la bonté divine!

PAULINE.

Va, cruel, va mourir: tu ne m'aimas jamais.

POLYEUCTE.

Vivez heureuse au monde, et me laissez en paix.

Däremot hava hedendomens representanter vår sympati, om vi undantaga den själviske Felix, vars plötsliga omvändelse snarast gör intryck av en hastigt påkommen sinnesförvirring. Pauline är typen för en nobel, plikttrogen kvinna med den högsta moral, och dramats egentliga hjälte är ej Polyeucte, utan Sévère, som redan har något av Nathan den vises religiösa tolerans:

J'approuve cependant que chacun ait ses dieux,
Qu'il les serve à sa mode et sans peur de la peine.

Men samma otur hade Corneille haft redan i Horace. Corneille själv var en hederlig bourgeois, "le bonhomme Corneille", och alls icke någon hjälte. Teoretiskt hade han svingat sig upp till den högsta patriotiska heroism. Men icke heller här ville skalden följa med. Hans Horace blir nästan lika osympatisk som hans Polyeucte, och även här vänder sig åskådarens medkänsla till dramats humana personligheter, till Camille, Sabine och Curiace. Endast i Cinna, där han vill förhärliga härskarens *mildhet*, gå teoretikern och skalden hop, ty detta motiv passade för bägge.

Till en del torde denna brytning kunna förklaras därav, att de tre dramer, med vilka vi nu sysselsatt oss, skrivits direkt under inflytande av Richelieus mäktiga personlighet. Det är hans idéer, som här gå igen. I Horace sättas statens intressen med en sårande ensidighet över familjens och individens, Cinna är en ren hymn till konungadömet, ett idealporträtt av monarken, målat med nästan samma färger, som Bossuet sedan använde, och en kritik av de fiender, som konspirerade mot Richelieu — såsom jag nyss yttrade: en kritik av Fronden före Fronden. I alla tre sättes plikten mot kärleken, och Corneille hade nu t. o. m. blivit övertygad om olämpligheten av den erotiska lidelsen såsom det bärande motivet i en tragedi: "tragediens värdighet — skrev han — fordrar något stort statsintresse eller någon mera ädel och manlig lidelse än kärleken såsom ärelystnad eller hämnd, och den bör komma en att frukta större olyckor än förlusten av en älskarinna." En dylik ståndpunkt stod ju i rak motsats ej blott till Hotel de Rambouillet utan ock till Corneilles egen föregående diktning.

Men även i de estetiska frågorna hade Corneille böjt sig för Richelieu. Tidens enhet hade han iakttagit i Le Cid och även förut i komedierna. I själva verket var detta tvång kanske mindre än man i allmänhet föreställer sig. Flera av Lopes stycken, exempelvis La Estrella de Sevilla, och även några av Shakspere's kunna mycket väl tänkas inom ett dylikt tidsmått — det skulle ej stöta oss, om handlingen i Romeo och Juliet pressats hop till ett solvarv, såsom Shakspere faktiskt gjort i Stormen, och några av Ibsens stycken kräva ju ej längre tid. Men frågan gällde nu företrädesvis rummets enhet, och som vi erinra oss hade denna ansetts iakttagen, så vida de olika akterna spelade på orter, dit de handlande kunde hinna begiva sig inom de lagstadgade tjugofyra timmarna. Ur den synpunkten, men också blott ur den, hade Le Cid iakttagit den tredje enheten, och dekorationen utgjordes med all sannolikhet fortfarande, liksom vid medeltidsdramat, av "une scène simultanée." En strängare uppfattning gjordes gällande först av Richelieu, tydligen under intryck från Italien. I sitt palats lät han bygga en praktfull teater, och på denna uppfördes 1639 hans tragedikomedi Mirame, som två år därefter utgavs i en praktupplaga med några kopparstick, som äro

ytterst upplysande. De framställa dekorationen i de fem akterna i dramat. Men alla kopparsticken äro identiskt lika med ett enda undantag. De visa nämligen alla fem samma praktfulla palatsträdgård, men med den olikheten att solen i varje akt befinner sig i olika läge. Planscherna voro således en illustration till läran om enheterna: allt skulle spela inom tjugofyra timmar och på alldeles samma plats (här en trädgård). Med andra ord: Mirame var en krigsförklaring emot la scène simultanée, och på 1640-talet börjar denna scen att försvinna från Hotel de Bourgogne. Corneille trädde här i spetsen, och som vi veta gick han under åren mellan Le Cid och Horace alldeles upp i grubbel över den nya teorien. Hans Horace, som uppfördes året efter Mirame, kräver blott en enda lokal, en sal i Horaces hus, Polyeucte likaså, en antichambre i Felix' palats. Men ej heller Cinna hade en scène simultanée. Här tilldraga sig visserligen de olika akterna på två olika ställen inom samma palats i Rom, i Émilies rum och i Augustus' rådssal, och i fjärde akten växlar lokaliteten t. o. m. mellan bägge. Men dekorationen förblev densamma och förändrades ej, var en sal, och genom de uppträdande och replikerna fick åskådaren bilda sig en föreställning, om salen skulle tänkas vara Émilies eller Augustus'. Denna utväg var väl en nödfallsåtgärd, men den visar dock det nya dramats tendens mot en enhetlig dekoration. På 1640-talet börjar också la scène simultanée allt mer att försvinna för att ersättas av en tämligen abstrakt uppfattad antichambre, och motivet var här tydligen "sannolikheten", orimligheten i la scène simultanée, i varje fall icke något slaveri under Aristoteles, som alls ej yttrat sig härom. Denna utveckling var i själva verket nödvändig, då 1600-talet ej hade vår tids möjligheter till snabba dekorationsförändringar. Onekligen blev det franska dramat härigenom stelare och mera bundet än det spanska och det engelska, som skrevs för en scen utan alla dekorationer, men denna utveckling låg utan tvivel i hela tidens anda. Richelieus härskarvilja betydde intet för dramat mellan Polyeucte och Racine, ty han avled redan 1642. Ej heller kan teaterpublikens samhällsställning hava varit den avgörande faktorn. Visserligen har man påstått, att olikheten mellan engelskt och franskt drama i detta avseende berott därpå, att Globe var en folkteater, under det att Hotel de

Bourgogne och Théâtre du Marais hade en fint bildad publik. Men detta är ett misstag: publiken var ungefär av samma blandade art i Paris och London, och vi skola erinra oss, att Shakspere's dramer i regeln *först* uppfördes vid hovets julföreställningar. Det var själva nationallynnet, som bestämde den olika utvecklingen. "Reglerna" inom dramat voro blott ett uttryck för den tendens, som genomgår hela den franska litteraturen under 1600-talet och som också kommer fram i en institution som Franska Akademien, tendensen att *lagbinda* poesien och ur denna utmönstra allt individuellt godtycke, liksom Richelieu samtidigt sökt utmönstra det ur statslivet. Tidens och rummets enhet var icke självändamål, utan, såsom Faguet riktigt anmärker, snarast en *garanti* för handlingens, för den enkelhet och klarhet, som var klassicitetens huvudfordran.

Den viktigaste skillnaden mellan Le Cid och det nya franskklassiska drama, som nu framträdde, var dock, att den romantik, som mer eller mindre bör hava stött Richelieu tillbaka, nu försvunnit. Denna romantik passade ej för det nya Frankrike, som stod på övergången till Ludvig XIV:s, och man började att allt mera draga sig för romantiska ämnen, ehuru det dröjde tämligen länge, innan de alldeles försvunno från scenen; stoffen lånas mindre och mindre från medeltid och renässans och allt mera från den klassiska forntiden, särskilt från den antika historien. Under högklassiciteten valde man därjämte någon enstaka gång en episod ur den turkiska historien, men karaktäristiskt nog aldrig någon ur Frankrikes och naturligtvis ännu mindre ur den borgerliga världen.

Ämneskretsen för det franska klassiska dramat blev därigenom en annan än för antikens, som aldrig skildrat en historisk händelse. Corneille själv behandlade endast undantagsvis ett mytologiskt ämne, och först med Racine togos dylika upp i samma utsträckning som de historiska. En annan olikhet låg däri, att det fransk-klassiska dramat, i likhet med Hardys, uteslöt kören. Under det att det antika dramat varit musikaliskt, blev därför det fransk-klassiska, liksom renässanstragedien, retoriskt — i enlighet med den nya tidens ovilja mot all lyrik — och Corneilles styrka låg kanske just i hans överlägsna retorik, i dessa bevingade sentenser, som stundom förefalla, som om de voro inhuggna

i marmor. Renässansestetiken låg ock bakom den fransk-klassiska tragediens val av hjältar. Trissino och hans efterföljare hade blott fäst sig vid den yttre samhällsställningen, fordrat, att de handlande i en tragedi skulle vara konungar eller furstar. Corneille står i det hela på samma ståndpunkt. Han har en ultraspansk uppfattning av börden: en adelsman vågar ej höja sina blickar upp till en infantinna, och hon kan ej sänka dem ned till honom, en "nourrice" kan ej hysa några ädla känslor och måste därför förvandlas från en kvinna av folket till en adlig "gouvernante". Corneille — säger Lemaître, som påpekat detta drag hos skalden — hade börjat med "la culte de la grandeur" och slutat med "la manie des grandeurs." Men bakom Corneilles drama låg dock en djupare uppfattning av tragediens natur än den renässansen haft. Visserligen ansågs under hela 1600-talet en rent borgerlig tragedi fortfarande omöjlig. Men huvudsynpunkten för Corneille var dock den, att en tragedi skulle återgiva en handling av större mått än det dagliga livets, en betydande konflikt, som kunde sätta de stora lidelserna i svallning, och här kom Corneille att opponera sig mot en av renässansestetikens fundamentalsatser, som han i andra fall erkände, fordran på "la vraisemblance." Man har, säger han, med stöd av Aristoteles uppställt en mycket falsk sats, att ämnet i en tragedi skall vara "sannolikt". Detta gäller blott behandlingssättet, ej ämnet, som bör vara "extraordinaire, illustre et invraisemblable". Detta skrev han visserligen först 1660, då han ville försvara sina senare tragedier, men så voro ju redan Le Cid, Horace och Polyeucte skrivna. Den första skildrar en ung kvinna, som är kär i den man, som dödat hennes far, den andra en hjälte, som kämpar mot sina svågrar och dräper sin syster, den tredje en svärfar, som dömer sin måg till döden. Här är konflikten dock ännu jämförelsevis enkel, men som vi sedan skola se ledde denna teori in Corneille på en villoväg, som förde honom bort från den äkta klassiciteten. Däremot höll han ej på den gamla, av antiken aldrig erkända regel, som kommit fram först under medeltiden, att en tragedi alltid måste sluta i olycka — Cinna benådas och Horace frikännes; t. o. m. Le Cid kallade han själv sedan en tragedi. Och i själva verket kunde Corneille, som så ofta med orätt stämplats såsom en kraftgenius, men innerst var "le

bonhomme Corneille", aldrig skriva en verklig tragedi som Romeo and Juliet, Hamlet eller Lear; det var först den "veke" Racine, som lyckades skapa ett dylikt drama. En brottsling, en "tyrann" borde enligt Corneille väl straffas, ty det fordrade moralen, men han hade icke hjärta att låta det ädla i livet duka under, och sker det någon gång, såsom i Polyeucte, så slutar det hela i en apoteos; utöver renässansens "tyrann- och martyrtragedier" kom han således icke. Och slutligen lånade han från denna renässanstragedi flera av dess hjälpmedel, den förtrogne, budbäraren m. m.

Men å den andra sidan skilde sig det fransk-klassiska drama, som Corneille skapade, i flera väsentliga punkter från renässansens tragedi. Corneille hade lärt sig icke så litet av tragikomedien, med vilken han börjat; han hade lärt sig, att för ett drama var handlingen nödvändig. Renässanstragedien hade snarast varit en elegi, en serie av lamentationer — vi erinra oss den första franska tragedien, Jodelles Cléopâtre, som börjar först efter Antonius' död och endast skildrar Kleopatras sista stunder. Corneille däremot nöjer sig ej med blott katastrofen. Denna förlägges först till femte akten, och de övriga fyra fyllas av en ständigt stigande handling, lika komplicerad, spännande och rik på överraskningar som tragikomediens. Men denna nya handling har ej längre tragikomediens eller romanens lösa byggnad, utan är fast och logiskt upptimrad; varje ny vändning leder allt mera bestämt mot upplösningen, som dock icke såsom i renässanstragedien redan från början kan anas. Detta var något nytt. Den rika handlingen fanns redan hos Hardy, men icke den fasta byggnaden. Särskilt var det en sak, som Corneille höll på, "la liaison des scènes": varje scen skulle förberedas i och utvecklas ur den föregående, och några avbrott i handlingen fingo icke förekomma. Det hela blev därför såsom ett matematiskt problem, "ett system", passande för Descartes' århundrade.

I allmänhet äro Corneilles tragedier byggda på en skarp konflikt, på en strid mellan olika principer, och även härigenom förde han det franska dramat ett stort steg framåt; någon dylik kamp hade förut knappast förekommit. Men detta framsteg köptes på bekostnad av en brist, som mer eller mindre återfinnes hos hela det fransk-klassiska dramat. Figurerna hos Corneille representera en princip, äro konstru-

erade, aldrig gripna ur livet — Horace är den personifierade fosterlandskärleken, Polyeucte hängivenhet för kristendomen. Deras karaktärer äro utan alla nyanser, de fyllas av ett enda patos, och lika litet som antikens hjältar förändra de detta. Någon *utveckling* såsom hos Shakspere förekommer därför ej hos Corneille, utan hans hjältar äro från början färdigbildade, logiskt konstruerade och insatta i en handling. Konflikten hos Corneille blir därför aldrig verklig på samma sätt som hos Shakspere. Det är en *logisk* konflikt, men icke en *psykisk*. Personerna äro ständigt på det klara med, huru de skola handla, och de tveka därför aldrig, varken Rodrigue, Horace eller Polyeucte. Hos de båda senare kan man ej heller tala om något själslidande, utan de äro snarare glada över att få offra — utan att offret kostar dem ringaste ansträngning eller smärta, utan att offret är något offer. Men å andra sidan *var* Corneille dock skald, och detta kommer fram i dramats andra figurer, som onekligen äro rikare och livsvarmare än hjältarna själva. Pauline, Sévère och Felix hava visserligen ej de Shakspere'ska gestalternas mångstämmighet, men de äro dock psykologiskt betydligt mera fördjupade än Polyeucte. Fullt levande gestalter äro likväl icke ens de. Även de äro skapelser av rationalismens århundrade, ej av renässansens, och för känslolivet, för det irrationella hos människan hade teoretikern Corneille lika litet sinne som hela hans samtid. Gestalterna i hans drama handla städse som förståndsmänniskor, av plikt, av ärelystnad o. s. v., men alltid på grund av en förståndsslutsats, aldrig impulsivt, irrationellt, och t. o. m. kärleken motiveras av förnuftsskäl. Chimène älskar Rodrigue, *därför* att han är ridderlig och tapper, Pauline blir till sist förälskad i sin make, *därför* att han visar sig såsom en hjälte. Överallt ett klart *därför*. Det var först med Racine, som det irrationella, känslolivet, skulle få betydelse för tragediens karaktärsteckning. Men icke ens han nådde fram till Shakspere's rika individualisering, ville det ej heller. Ty det betecknande för hela den franska klassiciteten är just, att den *icke* ville framhålla det individuella, varken de personliga eller nationella nyanserna, utan blott det allmänmänskliga, det ideellt humana, och det var till ett dylikt drama, som Corneille lade grunden.

ÅTERFALLET

Richelieu avled i december 1642. Ungefär ett år därefter följde en ny tragedi av Corneille, Pompée, nästa år Rodogune och Théodore, så Héraclius, don Sanche d'Aragon och ännu några andra fram till 1652, då hans Pertharite gjorde ett sådant fiasco, att Corneille för sju år drog sig alldeles tillbaka från teatern. 1660 publicerade han en samlad upplaga av sina dramer, vart och ett försett med en inledande estetisk "Examen", och samma år gav han ut sina tre "Discours du poëme dramatique, de la tragédie och des trois unités", som innehålla hans estetiska program. Väl hade han redan året förut återupptagit sitt dramatiska författarskap, men de stycken, han nu skrev, hava endast intresse för skaldens egen biografi, ej för det franska dramats utvecklingshistoria, ty Corneille hade med 1650-talet upphört att vara ledaren och i stället blivit en epigon av sig själv. Sitt sista drama skrev han 1674, sju år efter det att Racine med Andromaque lett den fransk-klassiska tragedien in på andra banor.

Corneilles nya tragedier efter Richelieus död skilja sig alldeles bestämt från de tre, som han författade under den tid, då han stod under den mäktige kardinalens estetiska och politiska inflytande. I själva verket faller Corneille nu i det hela tillbaka till sin föregående ståndpunkt. Vad rummets enhet beträffar, erkänner Corneille själv, att han fullt blott iakttagit den i tre stycken: i Horace, i Polyeucte och i Pompée — den äldsta av tragedierna efter Richelieus tid. Men även i andra fall lever Le Cids skald åter upp. Hans intresse för Spanien vände nu på nytt tillbaka. Don Sanche, en tragikomedi, har en spansk, romantisk hjälte, de båda komedier, han skrev under denna tid och till vilka vi skola återkomma, äro bearbetningar från Alarcon och Lope, och Héraclius, i någon mån även Rodogune, företer så stora likheter med Lopes En esta vida todo es verdad e todo es mentira, att man en tid — ehuru visserligen med orätt — trodde, att även Héraclius hade en spansk källa; hela situationen är i varje fall mera spansk än fransk-klassisk. Karaktärsteckningen i dessa senare dramer är ofta rent preciös. Under sin storhetstid hade Corneille skapat ett ideellt drama,

och det var denna höga idealitet, det sublima, ofta övermänskliga, som var ett bland de mest karaktäristiska dragen hos den äkta fransk-klassiska tragedien. Efter Polyeucte förvandlas denna till en fadd idealitet à la Rambouillet, till ett förkonstlat galanteri. Handlingen blir nu så invecklad, att den slående erinrar om denna tids roman, under det att det "klassiska" i Corneilles tre stora tragedier och hos Racine just är konfliktens enkelhet och klarhet. Intresset för de stora idéerna — fosterlandet mot individen, konungamakten mot frondörerna — träder i bakgrunden, och kärleken tillmätes i stället en plats, som erinrar om ungdomsstyckena. I Pompée skildras Cæsar såsom romantiskt förälskad i Cléopâtre, det är för att återse henne, som han företagit sitt egyptiska fälttåg, och hade Pompejus icke flytt från Pharsalus, skulle Cæsar hava försonat sig med honom, besvurit honom att glömma nederlaget och älska en rival, och själv skulle Cæsar hava varit "heureux d'avoir vaincu pour vivre son égal". Men detta är ju Le grand Cyrus i annan form. Och i samma stil äro hjältarna i hans andra dramer från denna tid; Pertharite, longobardernas konung, vill avstå sitt rike, blott man återgiver honom hans gemål — ingenstädes återfinnes det patriotiska patos, som burit upp Horace.

Typisk för detta senare manér är Rodogune, och vi måste därför taga en hastig överblick av innehållet. Ty som vi sedan skola se, lever denna art av tragedi kvar även efter Racine, och det är mot den, som högklassiciteten har att kämpa. Den teori, som ligger bakom det nya manéret, var den nyss nämnda: att ämnet i en tragedi måste vara "invraisamblable" eller som Corneille nu fattade detta: något oerhört, en serie av — vad vi skulle säga — rent onaturliga konflikter.

Situationen vid dramats början är till ytterlighet inkrånglad, och Corneille behöver hela första akten för att framlägga den. Det sker genom ett samtal mellan de båda prinsarnas guvernör och dennes syster, vilka för varandra berätta saker, som för båda borde hava varit alldeles välbekanta. Denna förhistoria är följande: Konung Nicanor av Syrien, som är gift med Cléopâtre, börjar krig mot parterna, men blir besegrad och fånge. Ett rykte sprides, att han är död, och Cléopâtre gifter om sig med hans bror, som börjar ett nytt krig mot parterna, i vilket han stupar. Cléopâtre blir

då regerande drottning. Men Nicanor försonar sig med parterna, äktar parterkonungens syster Rodogune och beger sig med en partisk här tillbaka till Syrien för att fördriva den trolösa Cléopâtre. Men hon överfaller de hemvändande, dräper sin make och för hans gemål som fånge till Séleucie, Syriens huvudstad. Men ännu en gång vänder sig krigslyckan. Parterna belägra huvudstaden och tvinga Cléopâtre till en fred, i vilken hon måste förbinda sig att avstå från kronan till den äldste av sina söner, vilken skall äkta den av Cléopâtre innerligt hatade Rodogune, som således skall bliva Syriens drottning. Men ej nog härmed. Nicanors och Cléopâtres båda söner, Séleucus och Antiochus, äro tvillingar, och endast Cléopâtre vet, vilken av dem, som är den äldsta. Det står således i hennes makt att till en av dem skänka bort både krona och gemål.

Denna situation, som ligger bakom styckets början, framlägges i första akten. Men i denna göra vi ock bekantskap med de bägge tvillingarna, som äga en rent preciös ädelhet och äro fyllda av en svärmisk vänskap för varandra. Bägge äro kära i Rodogune, och var och en vill till den andre avstå riket mot prinsessan. Dem emellan utspinner sig med anledning härav en diskussion, som mycket påminner om Hotel de Rambouillet och bjärt kontrasterar mot den bistra patriotismen i Horace.

ANTIOCHUS.

Ah, déplorable prince!

SÉLEUCUS.

Ah, destin, trop contraire!

ANTIOCHUS.

Que ne ferois-je point contre un autre qu'un frère?

SÉLEUCUS.

O mon cher frère! O nom pour un rival trop doux!
Que ne ferois-je contre un autre que vous?

ANTIOCHUS.

Où nous vas-tu réduire, amitié fraternelle?

SÉLEUCUS.

Amour, qui doit ici vaincre de vous ou d'elle?

ANTIOCHUS.

L'amour, l'amour doit vaincre, et la triste amitié
Ne doit être à tous deux qu'un objet de pitié.

Ett ädelt sinne, fortsätter han, kan avstå från en tron, utan att äran därvid lider. Men den, som avstår från den älskade, är "un lâche". Prinsarna äro emellertid alldeles för ädelsinnade att företaga något mot varandra, för ädla att över huvud taget handla, och i stället är det de båda drottningarnas hat, som driver handlingen framåt. Rodogune förklarar sig vilja äkta den, som mördar Cléopâtre, och Cléopâtre säger sig skola skänka kronan åt den av sönerna, som bringar henne Rodogunes huvud. De båda prinsarna endast jämra sig över detta utan tvivel mycket obehagliga alternativ och göra som vanligt ingenting. Då vågar Cléopâtre en djärv kupp, som onekligen är till ytterlighet "invraisemblable". Hon förklarar Antiochus vara den äldste, han får således både riket och prinsessan, och bröllopet skall omedelbart firas — naturligtvis av hänsyn till de tjugofyra timmarna. Strax innan festen börjar, mördar Cléopâtre med egen hand den andre sonen, Séleucus, och vid bröllopet räcker hon de nyförmälda en förgiftad dryckesbägare för att undanrödja även dem. Men just som Antiochus skall föra den till sina läppar, kommer budet om broderns död, och detta räddar honom. Han dricker icke. Séleucus har emellertid hunnit meddela, att han mottagit döden från "une main qui nous fut bien chère", men just som han skulle utsäga namnet, hade hans liv slocknat. Cléopâtre beskyller då Rodogune för att vara mördaren, Rodogune beskyller Cléopâtre, och "hjälten", Antiochus, anser sig i denna situation ej hava något annat att göra än att begå självmord. Emellertid beslutar han sig för att leva och tager åter bägaren för att dricka, men nu är det Rodogune, som misstänker en förgiftning och håller honom tillbaka. Cléopâtre, för vilken hämndkänslan är allt, vill då offra sig själv för att få tillfredsställa sitt hat; hon dricker ur bägaren och räcker den sedan till Antiochus. Men trogen sin vana

att inte handla, utan i stället hålla tal, har Antiochus, innan han dricker, ett litet anförande, och under detta hinner giftet göra sin verkan på Cléopâtre. Antiochus är räddad och giftblanderskan faller på sin egen gärning.

Över bristen på en "osannolik" handling kan man här således ej klaga. Men med ett dylikt drama hade den fransk-klassiska tragedien onekligen återfallit i barock, och i själva verket håller denna reaktion jämna steg med den, som samtidigt gjorde sig gällande inom det franska statslivet. De krafter, som Richelieus politik hållit bundna, sökte efter hans bortgång åter bliva fria, på statsmaktens kraftfulla utveckling under Richelieu följde Fronden, och det blev först Ludvig XIV, som på 1660-talet såsom myndig konung kunde återupptaga sin store företrädares politik. Men hans man var icke Corneille, som till hela sin naturell var vida mera Cids skald än Horaces och blott för några få år böjt sig för kardinalens mäktiga personlighet. Den fransk-klassiska tragedien, Horace och Cinna, fortsätter därför ej med Rodogune, utan först med Racines Andromaque.

Såsom den faktiska avslutningen på den lysande delen av sin skaldebana utgav Corneille sina tre discourser, som innehålla hans estetiska livserfarenhet. Tänkare var Corneille icke, några nyheter kommer han ej heller med, och de flesta av hans satser återfinnas hos renässansens italienare. Lessing hade därför ej svårt att sedermera alldeles smula sönder hans estetik. Men den blev dock av stor betydelse för mer än ett århundrade, och skalden Corneille hade onekligen under hela sitt liv grubblat över dessa frågor. Vi skola därför taga en översikt av innehållet.

I allmänhet underordnar han sig Aristoteles, men i några punkter anser han sig skyldig att opponera. Liksom för medeltidens och renässansens estetiker har dramat också för Corneille ett moraliskt syfte. Visserligen säger han, att den dramatiska poesiens enda mål är åskådarnas nöje, men å den andra sidan skall dramat måla dygder och laster samt lära oss älska dygden och avsky lasten. Dygden borde därför framställas så tilltalande som möjligt, lasten så avskräckande som möjligt. Denna teori hade emellertid till följd, att hans ädla personligheter blevo överdrivet ädla, hans brottslingar till överdrift brottsliga, aldrig bilder av människorna sådana de verkligen äro. Aristoteles däremot

hade fordrat, att den tragiske hjälten skulle vara varken helt god eller helt ond. Men detta kan Corneille ej gilla. Hans Polyeucte hade varit utan fel och dock behagat, likaså Cléopâtre i Rodogune, som var helt igenom brottslig utan någon försonande egenskap. Den förre hade väckt medlidande, den senare fruktan, och här gör Corneille en viktig anmärkning. Visserligen var tragediens uppgift att väcka fruktan och medlidande, och detta *kunde* väl ske genom samma hjälte, såsom Rodrigue i Le Cid, men detta var icke nödvändigt, utan man kunde även såsom i Polyeucte och Rodogune moderera regeln därhän, att hjälten skulle väcka *antingen* fruktan *eller* medlidande — en uppfattning av Aristoteles' bekanta sats, som ligger bakom hela det italienska renässansdramat, ehuru ingen förut uttalat denna sats med samma bestämdhet som Corneille. Mest intresserade han sig för tidens stora diskussionsämne: de tre enheterna. Naturligtvis håller han på handlingens enhet och fördömer ur den synpunkten sin egen Horace. Men han fattar denna enhet vida strängare än Shakspere och Lope, som utan att kränka den dock kunnat väva flera motiv samman. Corneille uttalade här likväl sin tids franska uppfattning. Ty i den strängt enhetliga, överskådliga handling, som han fordrade, hava vi onekligen att se ett bland de mest karaktäristiska särmärkena på det fransk-klassiska dramat. Vad tidens enhet beträffar, tar han fullt dogmatiskt upp den åsikt, som utbildats av renässansens estetiker, liksom dessa med utgångspunkt från "sannolikheten", men han sysselsätter sig aldrig med själva huvudfrågan: om ett dylikt begränsat tidsmått över huvud är nödvändigt. I stället diskuterar han frågan, om med "solvarvet" skall menas tolv eller tjugofyra timmar, och anser, att man tack vare rätten att i dramat infoga "berättelser" om föregående händelser kan reda sig med denna begränsning. Han känner dock den tvångströja, som härigenom lades på skalden, och säger sig därför ej hava några skrupler att gå ända till trettio timmar. Många, fortsätter han, anser denna regel tyrannisk, men den stöder sig icke på Aristoteles, utan på sunda förståndet, och idealet är därför en handling, som upptar blott två timmar eller den tid en representation varar. De överskjutande timmarna böra i varje fall förläggas till mellanakterna — varför man ej ur "sannolikhetens" synpunkt lika väl kunde kosta på

sig en vecka som tjugoåtta timmar för dessa mellanakter, är en fråga, som han aldrig uppställer. Angående rummets enhet anmärker han alldeles riktigt, att varken Aristoteles eller Horatius uttalat sig därom, och han förmodar, också fullt rätt, att denna enhet kommit till såsom en konsekvens av tidens. Men den är svårast att iakttaga, och Corneille erkänner, att han endast lyckats i tre stycken. Han anser därför numera — detta skrevs ju *efter* Richelieus död — att det är nog, att händelserna tilldraga sig i samma stad d. v. s. han återvänder här till samma ståndpunkt, som han intagit i Le Cid. Dock finner han det lämpligt, att scenen ej växlar under samma akt, vidare att de olika platserna hava samma dekoration och slutligen att rummet aldrig direkt angives, utan blott staden (Paris, Rom o. s. v.), vilket, säger han, hjälper till att "bedraga" åskådaren, såvida denne ej har "une réflexion malicieuse et critique", vilken lyckligtvis ej är vanlig — ett onekligen väl naivt sätt att reda sig ur svårigheten. Corneille vill därför helst ha en tämligen intetsägande antichambre, kring vilken de uppträdandes enskilda rum skola tänkas ligga, så att de i denna antichambre kunna samtala med samma förtrolighet som i sina egna våningar. Och i denna riktning gick den följande utvecklingen.

CORNEILLES SAMTIDA

Vänder man sig från Corneille till hans samtida, finner man, huru svårt den fransk-klassiska tragedien hade att tränga igenom. Man möter uppslag, men uppslag, som snart övergivas — så Tristan l'Hermites Mariamne, som spelades i början av 1636 och där vi redan före Corneilles Cid finna ett verkligt och mäktigt patos, en kraftfull, om än chargerad teckning av passionen och en känsla för, att det väsentliga i en tragedi ej är äventyren, utan karaktärsteckningen. Men detta uppslag kunde den stackars Tristan l'Hermite med sitt lättsinne och sin oro ej fullfölja.

Ej heller Du Ryer kom att intaga någon ledarställning. Hans Scèvole, som uppfördes 1644, erinrar ganska mycket om Horace, är liksom Corneilles stycke fyllt av ett kraftigt patriotiskt patos och av samma romardygd, som då genom

Corneille och Balzac kommit på modet. Men någon stor poet var Du Ryer icke, och hans Scèvole får väl närmast betraktas såsom en Horace-imitation.

Den mest betydande näst Corneille var nog Jean de Rotrou. Men han betecknar snarast oppositionen mot den fransk-klassiska strömningen. Hans äldsta stycken äro tragikomedier, romandramer i Hardys stil; sedan tog han intryck från Le Cid och framför allt från spanjorernas comedia, ty hans flesta stycken äro blott bearbetningar från spanskan. Hans mest berömda tragedi, Venceslas (1643) — i verkligheten en tragikomedi — är en omskrivning av ett av Rojas' dramer och påminner alls icke om Corneilles kort förut skrivna fransk-klassiska tragedier. För den spännande intrigen har Rotrou väl ej åsidosatt karaktärsteckningen, men längre i klassisk riktning än Le Cid kom han icke.

Med 1650-talet avlägsnade sig dramat ännu mer från det fransk-klassiska. Ty återigen, liksom före Corneille, är det romanen, som bemäktigar sig scenen — romanen med dess slappa komposition, dess onaturliga, preciösa karaktärsteckning, dess oöverskådliga, på överraskningar rika handling. 1650-talets s. k. romaneska tragedi är också en ny form av det gamla barockdramat, Hardys tragikomedi, som lever upp i en ny gestalt. Detta barockdrama, en ättling av medeltidens och renässansens "romandrama", hade i själva verket aldrig dött ut, utan fortlevat vid sidan av den fransk-klassiska tragedien, och Corneille hade i Rodogune i viss mån anslutit sig till dess teknik. I den nya formen inleddes denna s. k. romaneska tragedi av hans yngre broder Thomas med det 1656 uppförda stycket Timocrate, där han dramatiserat en episod ur en av mademoiselle de Scudérys romaner, i själva verket en tragikomedi, ehuru under det förnämligare namnet tragedi. I de fransk-klassiska tragedierna hade det varit personerna, som intresserat, jämte dem även idékonflikten, under det att själva handlingen varit ytterst enkel och utan alla inkrånglade förvecklingar. I Rodogune sjunker redan intresset för personerna ned till andra planet, spänningen avser blott, huru den invecklade situationen skall upplösas, och några idéer bryta sig här ej mot varandra. Den romaneska tragedien går ännu ett steg längre i denna riktning. Personerna äro här samma livlösa, preciösa marionetter som i det franska dramat före Corneille, och det ute-

slutande intresset lägges på överraskningen. Vi behöva blott taga en hastig översikt av innehållet i Timocrate för att finna, huru olika mot Horace och Cinna den värld blivit, inom vilken man nu älskade att dväljas.

Timocrate, konung av Kreta, är kär i Eriphile, prinsessa av Argos, och beger sig förklädd under namn av Cléomène till hovet i Argos, räddar landet i ett krig och vinner även prinsessans hjärta. Så kommer en kretensisk flotta till Argos och en budbärare anhåller å Timocrates vägnar om prinsessans hand. I rådsförsamlingen tillstyrker Cléomène detta, och då Eriphile förebrår honom detta trohetsbrott, ursäktar han sig därmed, att han önskar se henne såsom en mäktig drottning; själv skulle han naturligtvis sedan söka döden. Men situationen tillspetsas ännu mer därav, att Eriphiles fader förut stupat i ett krig mot Timocrate, som därför är föremål för änkedrottningens livligaste hat. Hon lovar därför sin dotter åt den, som för Timocrate till henne såsom fånge. Cléomène, som försvarar Argos såsom Cléomène och belägrar staden såsom Timocrate, fyller då detta villkor. Men så befinnes den föregivne fångne Timocrate ej vara Timocrate, och Eriphile känner sig med rätta upprörd över detta svek samt förklarar sig blott kunna älska en hjälte som Timocrate. Denne ger sig då tillkänna. Men drottningen förklarar, att han väl skall få äkta Eriphile, men att han sedan måste dö. Situationen är således så tilltrasslad som möjligt och räddas blott därigenom, att Timocrates här intränger i staden och befriar sin furste, som nu kan förenas med den älskade.

Så vanvettigt detta stycke än är, förvärvade det sig likväl en popularitet, vida större än Le Cids, och gavs under sex månader för fulla hus — så intensivt, att aktörerna till sist hotade att strejka. Under ett decennium voro dessa romaneska tragedier av Thomas Corneille, Quinault och andra de stycken, som hade att glädja sig åt publikens livligaste sympati, och först med Andromaque (1667) kom Racine att åter fullfölja det uppslag, som Corneille givit med Horace. Men även han hade gått i skola hos Thomas Corneille och Quinault, och hans första tragedier hade varit romaneska. Såsom vi sedan skola se blev detta ej heller utan betydelse för den nya tragedi, som han skapade.

För komedien intresserade sig den tidens estetiker mindre,

och här dröjde det ända till Molière, innan man lyckades skapa ett verkligt *franskt* lustspel. Tiden före honom är närmast en brytningsperiod, då uppslag i alla riktningar korsa varandra, då man väl skriver och uppför en stor mängd komedier, men utan att lyckas finna en nationell form. Som vi minnas var farsen vid 1620-talets slut det egentligen enda lustspel, som uppfördes på fransk scen, men de flesta tyckas ej hava höjt sig över marknadsgycklets nivå; man skrämmer t. ex. i en av Tabarins farser upp en stackare för polisen, gömmer honom i en säck och säljer sedan säcken med uppgift, att den innehåller en gris, slaktaren gör sig i ordning, den förmenta grisen tages ut, och det hela slutar med ett allmänt slagsmål. Komiken ligger ofta i den rotvälska, som talas, i den sistnämnda farsen ett mixtum compositum av franska, italienska och spanska.

På samma konstnärliga plan som dessa farser stodo de commedie dell'arte, som uppfördes av de resande italienska trupperna. Men därjämte spelade de commedie erudite, och dessa efterbildades även av fransmännen, bl. a. av Cyrano de Bergerac i Le Pédant joué, varifrån Molière sedan lånade några infall för Les Fourberies de Scapin. Men i det hela bestod denna tids komedi i översättningar och bearbetningar av spanjorernas comedia, och det är ett misstag att tro, att först Corneille genom Le Menteur hänvisat på det spanska lustspelet. Detta hade blivit populärt ungefär samtidigt med det att Mélite skrevs, och möjligen var det just smaken för dessa spanska dramer, som hindrade Corneille att fortsätta det försök, han i sina ungdomsdramer gjort att skapa ett nationellt franskt lustspel. Efter några år kastade han sig, såsom vi minnas, på tragedien, och då han åter, 1644, med Le Menteur vände sig till lustspelet, var det den spanska teatern, som även han brandskattade, likaså i fortsättningsstycket, Suite du Menteur, som endast till namnet har samma hjälte som Le Menteur och är en bearbetning av ett annat spanskt stycke, Lopes Amor sin saber á quien. För komediens utbildning har Le Menteur alls ej samma betydelse som Le Cid haft för tragediens. Stycket är, med några förändringar, föga mer än en översättning från Alarcons La Verdad sospechosa, och avvikelserna äro knappt lyckliga. Alarcons lögnare ljuger med en poets abandon och diktarglädje, nästan blott för nöjet att få släppa fantasien lös. Corneilles Dorante

är en landsortsbo, som vill skryta och genom sina lögner söker ge sig ton av att vara en parisare. Komiken i det franska stycket är tyngre, utan den grace, som vilar över Alarcons. Men likväl har Le Menteur sin betydelse. La Verdad sospechosa var en comedia de figuron d. v. s. ett lustspel, vars hjälte har en viss komisk svaghet, och det var denna comedia de figuron, som med Le Menteur överfördes till Frankrike, där den vidare utvecklades, särskilt i början av 1700-talet med Regnard, Piron, Gresset m. fl. samt genom dem också fick betydelse för Holberg.

Komedien hade således ännu ej blivit fransk. Scarron, som nog hade begåvning såsom lustspelsförfattare, observationsförmåga och en verklig vis comica, sökte väl att giva de spanska förebilder, han bearbetade, en mera nationell prägel, delvis under intrycket av den franska farsen, men han nådde aldrig längre än till en tämligen rå burlesk, och det var först Molière, som skulle lyckas att sammangjuta alla dessa element från antiken, Italiens renässans, Spanien och det medeltida Frankrike till en stor och äkta komedi — ännu mera fransk än den tragedi, som Corneille skapat.

HÖGKLASSICITETEN

DEN NYA SOCIETETEN

Den franska litteraturen får från och med 1660-talets början en väsentligen annan karaktär än förut. Nyromantiken, som hade att kämpa mot denna litteraturs sista epigoner, missuppfattade alldeles dess betydelse, såg däri blott en blodlös imitation av antiken och stämplade den därför med smädenamnet "pseudoklassiciteten". En senare tid har kommit till en annan uppfattning. Den ser däri något vida mera än en efterbildning, ty för oss är den franska litteraturen under Ludvig XIV framför allt ett klassiskt rent uttryck för en nationellt fransk syn på livet, och vi kalla den därför "fransk-klassisk". Den, som inleder denna litteratur, är i själva verket Molière, som redan i sin 1659 spelade komedi Les Précieuses ridicules gav uppslaget, före både Boileau och Racine, ehuru å den andra sidan ej kan nekas, att Boileau är den, som klarast utvecklat den nya riktningens program, om än icke alldeles oberoende av Molière. Ur överskådlighetens synpunkt kommer jag därför att behandla Boileau före Molière. Men ej heller Boileau kom fram med ett program, som stod i strid med tidsandan, och för att åskådliggöra detta börjar jag denna avdelning med en skildring av den nya tidens "societet".

LA ROCHEFOUCAULD

Bland dem, som man ofta, ända sedan 1631, såg i Hotel de Rambouillet, var en yngling med fina aristokratiska drag, något blyg och drömmande, ehuru på samma gång medveten om sin ställning, den unge prins Marcillac, äldste son till hertigen av La Rochefoucauld, vars titel han 1650 ärvde. Ingenting hos adertonåringen — han var född 1613 — lät en misstänka den blivande författaren. Han tillhörde en

samhällsklass, som dittills ej aktivt befattat sig med litteraturen, Frankrikes högsta aristokrati, och hans stamträd förlorade sig i sagans mörker samt gick enligt traditionen tillbaka ända till féen Melusina; såsom han själv skrev till Mazarin hade Frankrikes konungar under tre århundraden ej ansett under sin värdighet att räkna hans förfäder såsom fränder. I likhet med sina ståndsbröder saknade även han en lärd uppfostran. Sina bokliga studier hade han avbrutit vid tretton års ålder, och sedan hade han tillbringat sin ungdom i fältlägret eller i societeten. Såsom de flesta unga ädlingarna på Richelieus tid var han tapper och oförvägen, ärelysten, fallen för intriger och galanterier. Visserligen hade han redan vid femton års ålder blivit gift, men detta hindrade honom ej från att svärma än för den ena, än för den andra av hovets skönheter, och de olika perioderna i hans liv sammanfalla nästan alltid med hans beroende av en kvinna, av hertiginnan de Chevreuse, hertiginnan de Longueville, madame de Sablé och grevinnan de La Fayette. Men trots sin tapperhet blev han aldrig någon fältherre, trots sin ärelystnad och sin smak för intriger aldrig någon politiker, och hans liv förefaller lika meningslöst som de flesta andra höga herrars vid denna tid. Han konspirerade med Anna av Österrike och hertiginnan de Chevreuse mot Richelieu och upplevde äventyr, som erinra om de tre musketörerna; såsom hertiginnan de Longuevilles älskare kastade han sig in i Fronden och blev en av de ledande, men i själva verket utan att avse något annat än några ytterst futila fördelar för sig själv — ett färgrikt och växlande liv, om man så vill, men blottat på innehåll och andliga intressen.

Efter Frondens misslyckande var La Rochefoucaulds roll utspelad. För den nya tid, som nu grydde, passade ej en man som han, och vid endast fyrtio års ålder drog han sig tillbaka, trött, desillusionerad, giktbruten och gubbe i förtid. Att han då kom att fatta pennan, berodde på en tillfällighet. Den dam, som han efter brytningen med hertiginnan de Longueville uppvaktade, madame de Sablé, var ett vittert fruntimmer, vars salong var en bland dem, som efterträtt Hotel de Rambouillet. Liksom man hos hertiginnan av Montpensier roade sig med att göra "porträtt", roade man sig hos madame de Sablé med att nedskriva "maximer".

Det hela var ett sällskapsnöje, men det roade La Rochefoucauld, och han blev snart den erkände mästaren i konsten. Ehuru till en del skrivna redan på 1650-talet, trycktes hans Maximes i en av honom själv utgiven upplaga först 1665, men ändrades icke så litet i de följande editionerna. Med dem blev La Rochefoucauld med ens en berömd författare och en författare, som haft stor betydelse för eftervärlden.

Brunetière har kanske skarpast nagelfarit både La Rochefoucauld och hans maximer, och sant är, att någon storhet av första rang som Pascal var La Rochefoucauld icke. Bland hans maximer finnas onekligen några, som av Brunetière med rätta stämplas såsom banala, men om man bland 500 sentenser, till vilket antal samlingen till sist svällde ut, råkar på högst ett par tiotal, som ej äro vidare originella vare sig i tanke eller uttryck, är detta väl snarare ett vittnesbörd om hela samlingens överlägsenhet; drottning Kristina skrev också maximer, men bland dem finnas knappt tio, som ej äro ytterst banala, och dock var hon ingalunda obegåvad. Några smaka av preciositet. Men det skulle nästan hava varit oförklarligt, om dessa maximer, tillkomna i en preciös salong och nedskrivna av en man, som fått sin litterära utdaning i Hotel de Rambouillet, ej tagit någon färg av omgivningen. Dessa äro likväl försvinnande få; även där tanken ej är vidare originell, är formuleringen det nästan alltid.

Den sats, som i olika facetteringar möter oss i Maximes, var icke någon stor upptäckt: att det är egoismen, som leder människornas göranden och låtanden, att en handling, som förefaller osjälvisk, i verkligheten innerst vilar på själviska motiv, att även våra till synes ädlaste bevekelsegrunder aldrig äro fria från tarvliga bimotiv och att dygderna förlora sig i det egna intresset såsom floderna i havet. Många ha ju sagt detta förut. Det är denna självanalys, som ligger bakom Augustinus' Confessiones, och läran om den mänskliga naturens radikala ondska var ju huvudtemat för jansenisterna. Madame de Sablé stod dem mycket nära och bodde en tid i Port Royal, och det kunde därför tänkas, att La Rochefoucauld endast plagierat dessa kristne tänkare. Men timbren i hans Maximes är en totalt annan har ej den varma, religiösa färgtonen, ej förkrosselsen i Pascals Pensées — som han för övrigt ej kände, enär de utgåvos först

fem år efter hans Maximes. La Rochefoucauld däremot tillhör Montaignes släkte. Han är en världsman, en skeptiker, som alls icke vill sjunka ned för korsets fot att söka den frid, som världen ej kunnat giva.

Men dess högre måste man sätta hans förmåga av självanalys, enär denna ej såsom hos Pascal vilar på en jämförelse mellan den mänskliga ofullkomligheten och ett religiöst, ouppnåeligt ideal. Livet hade kanske icke gjort La Rochefoucauld till någon tänkare, men en sak hade det lärt honom: att se och observera, och det var denna förmåga, som förvandlade den desillusionerade romantikern från Fronden till en skarpsynt, realistisk iakttagare av sig själv och andra, varken knarrig eller elak, aldrig upprörd eller indignerad, snarare melankoliskt resignerad, icke egentligen människohatare, utan med verklig känsla för de få utvalda, som nu utgjorde hans umgänge, en typ för den tidens gentleman, "l'honnête homme", ännu med en svag rest av ungdomens romantik — en rest, som han behöll för sig själv och som endast svagt skymtar fram i hans Maximes. Hans samtida skildra honom såsom en redan i ungdomen av naturen något skygg drömmare. Hans samhällsställning och de politiska förhållandena hade emellertid kastat honom in i ett liv, som icke stämde med hans begåvning, och först efter skeppsbrottet blev han åter sig själv.

Utan skadeglädje, också utan bitterhet, men med en lugn och stilla pessimism, stundom med ett småleende analyserar han varje dygd och finner denna mer eller mindre maskstungen. Lasterna mänga sig med dygderna såsom giftet i läkemedlet; förståndet blandar dem samman och använder dem mot livets vedervärdigheter. Furstarnes mildhet t. ex. är ofta blott politik för att vinna folkets tillgivenhet. När den utövas, är det antingen av fåfänga, bekvämlighet eller fruktan, vanligen av alla tre motiven tillsamman. Fåfängan är för övrigt lika stor hos alla — skillnaden består blott i det sätt, på vilket den yttrar sig. Även bakom modet ligger fåfänga. Det verkliga modet är att utan vittnen utföra det, som man skulle vara i stånd att utföra inför hela världen. Men man är aldrig så tapper på natten som på dagen; icke blott att mörkret ökar rädslan, det döljer också både modet och fegheten och ger en tillfälle att draga sig ur spelet. På något dödsförakt trodde La Rochefoucauld icke. Döds-

dömda röja ibland väl en ståndaktighet och ett förakt för döden, men innerst är detta fruktan att möta den, är bindeln för ögonen. Varken solen eller döden kan man betrakta utan att blinka. Den vackra gesten bedrager honom ej. Om vi försona oss med våra fiender, är det för att förbättra vår egen ställning, av utledsnad vid kriget eller av fruktan för någon hotande olycka. Och ångern? Den är icke så mycket sorg över det onda, vi gjort, som fastmera fruktan för det, som i följd härav kan hända oss. Så är det ock med det manliga oberoendet. Det hat mot gunstlingar, som ofta uttalas, är i själva verket intet annat än kärlek till hovgunst. Förargelsen över att själv icke äga den förmildras genom det förakt, man visar dem, som sola sig i den.

På samma obarmhärtiga sätt dissekerar han vänskapen, kärleken, alla de ädla känslor, som vi prisa hos andra och hos oss själva. Den verkliga kärleken är såsom en uppenbarelse av spöken; alla tala om dem, men ingen har sett dem. Till en stor del är den inbillning: det finnes folk, som aldrig skulle hava blivit kära, så vida de ej hört talas om kärlek. Och om vänskapen gör han den elaka anmärkningen, att i vänners olycka finnes det alltid något, som ej alldeles misshagar oss. Men existerar då ingen ren dygd? La Rochefoucauld förnekar det icke, och han utbyter ej en dogmatism mot en annan. Det var säkerligen ej av undfallenhet för publiken, som han i sin analys infogade ett "ofta", ett "vanligen" o. s. v. Men han hade tydligen ytterst sällan råkat på någon handling, som sprungit ur fullt och oblandat osjälviska motiv, och det låg icke för hans lynne att söka efter dem, åtminstone icke att tala om dem, som han iakttagit hos sig själv. Men han har en förtjusande aforism om kärleken, om vilken Faguet yttrar, att den måhända innehåller nyckeln till La Rochefoucaulds uppfattning av människosjälen: "S'il y a un amour pur et exempt du mélange de nos autres passions, c'est celui qui est caché au fond du coeur, et que nous ignorons nous-mêmes". Och Faguet fortsätter: När han betraktar de dygder, på vilka människan inom sällskapslivet gör anspråk, så förnekar han dem. De äro allt för mycket förbundna med vår fördel för att vi icke skulle utöva dem eller åtminstone låtsa oss äga dem. Men när han fullföljer sin analys och

kommer till de instinktiva dygderna, ofrivilliga yttringar, som synas sprungna ur hjärtats djup, då förnekar han visserligen fortfarande, men mindre barskt, hejdar sig och tystnar inför vissa naturliga rörelser, som synas oförenliga med det personliga intresset. En ädel känsla, okänd av oss själva, är ren; när vi upptäcka och smeka den, är den mindre ren; när den kommer i dagen och råkar i kontakt med vår fåfänga, kan den knappt längre skiljas från denna.

Var denna människouppfattning ny? För att besvara denna fråga behöva vi blott jämföra Corneilles figurer å ena sidan med Molières och Racines å den andra. De förra äro enkla, osammansatta, fyllda av en eller två passioner, dygdiga eller lastbara. De senare äro sammansatta, ledda såväl av plikt som passion, och de handla av motiv, som för dem själva ofta ej äro medvetna. Men detta är just den människouppfattning, som kommer fram i La Rochefoucaulds maximer. Han skapar den ej, men han har givit ett bland de första uttrycken åt något, som låg i hela tiden: "de flesta människor hava liksom växterna egenskaper, vilka blott av en tillfällighet komma i dagen".

La Rochefoucauld var således ej någon upptäckare, ehuru han förstod att utforma den nya tidens program, men han var en stor konstnär, en prosans Malherbe, vida mera begåvad än denne, ej någon pedantisk skolmästare, utan en verklig aristokrat, ej blott till börden, utan ock till känslan. Stundom är han rent blixtrande kvick, såsom då han på gamla dagar nedskrev: "Les viellards aiment à donner de bons préceptes, pour se consoler de n'être plus en état de donner de mauvais exemples", och det var ingen narraktig gubbe, som yttrade: "Le plus dangereux ridicule des vieilles personnes qui ont éte aimables, c'est d'oublier, qu'elles ne le sont plus". Han har nästan aldrig ett överflödigt ord, och man har jämfört hans aforismer med de skarpt formade replikerna i en god komedi. Själv definierade han den verkliga vältaligheten såsom konsten att säga allt, som behöves, men blott säga det, som behöves — en sanning, som Hotel de Rambouillets koryféer skulle hava farit väl av att beakta. La Rochefoucaulds maximer äro därför idel nerver och muskler — utan allt överflödigt kött. De hava en epigrammatisk korthet och äro, om man analyserar dem, rent klassiskt byggda med en upplösning, som oftast kommer

fram först i det sista ordet, t. ex. "Nous avons tous assez de force pour supporter les maux — d'autrui."

Till denna konstnärliga form kom La Rochefoucauld först genom ett träget arbete. Han filade och överarbetade ständigt sina maximer för att kunna sammanpressa den tanke, han ville uttrycka, i så få och i så mycket som möjligt sägande ord. Men denna fulländning köpte han på bekostnad av den omedelbarhet, den skizzens friskhet, som är det tjusande i Pascals Pensées. I jämförelse med denne är han trots all kvickhet och trots all skärpa en liten man. Pascal var ett stort snille och ett rikt hjärta, La Rochefoucauld en betydande konstnär, en älskvärd, spirituell personlighet, och det är onekligen mindre. Men utan honom hade den franska prosan kanske aldrig blivit, vad den blev, och vi böra dock erinra oss, att det var i denna skola som Voltaire utbildade sin stil.

DE LA FAYETTE

Den kvinna, som till sist kom att äga La Rochefoucaulds hjärta, var grevinnan de La Fayette. Hans böjelse för henne var utan tvivel av djupare och ädlare art än vid hans föregående förbindelser, och hon var även av ett förnämligare virke än hertiginnorna av Chevreuse och Longueville. Men icke heller här är det hävdvunna porträtt, man gjort sig av henne, *alldeles* sant. Man har med färger, lånade från hjältinnorna i hennes romaner, skildrat henne såsom en fin, tillbakadragen, sjuklig dam, idel känsla och nobless, levande i en värld för sig och utan intresse för societetsmänniskornas oroliga ävlan. Denna bild kan icke sägas vara alldeles falsk. Men brev och dokument, som man på sista tiden upptäckt, hava icke så litet grumlat den och låta oss i stället skymta en praktiskt klok, något intrigant kvinna, som alls icke var främmande för denna världen. Även samtiden hade en känsla för det sammansatta, gåtfulla i hennes personlighet och kallade henne "Dimman". Måhända var det därför, hon kom att så fjättra en psykolog som La Rochefoucauld, ty i hennes väsen blandade sig — alldeles efter La Rochefoucaulds recept — sympatiska och antipatiska egenskaper, men så att de sympatiska trädde skarpast fram. Mest erinrar

hon kanske om en annan av denna tids betydande kvinnogestalter, Madame de Maintenon. Hon var om icke direkt ärelysten, så dock utrustad med förmågan att slå sig fram i livet, och hon var praktiskt klok, men hon hade framför allt takt och nog icke så litet av naturlig hjärtegodhet. Dokumenten röja de båda förra egenskaperna, hennes romaner och samtidens omdömen de båda senare.

Hon tillhörde den lägre adeln och syntes således dömd till ett obemärkt liv, men efter faderns död gifte modern om sig med en Sévigné, och den unga Marie Pioche de la Vergne — som hon hette som flicka — kom därigenom upp på ett socialt högre trappsteg. Genom sina studier förstod hon ytterligare att stärka sin ställning och utvecklade sig till en förtjusande ung dam. Ty på bildning och begåvning satte den tidens societet värde. Hon lärde sig italienska, latin och grekiska, började t. o. m. med hebreiska; den vittra pedanten Ménage, sedan förevigad av Molière, hörde även till hennes tidigare beundrare, och då hon uppnått 21 års ålder — hon var född 1634 — lyckades hon att göra ett förmånligt gifte, med en greve de La Fayette, som i en samtida visa skildras såsom "d'un air fort honnête, quoique peut-être bête". Genom detta giftermål kom hon in i den verkliga aristokratien, blev förmögen och fick en, som det förefaller, ytterst beskedlig man, som icke kom att vålla henne något obehag. Det nygifta paret flyttade till en av hans egendomar i Auvergne, och därifrån skrev den unga grevinnan till Ménage, att hon hade det förträffligt. Umgänget var väl litet tråkigt, "men min man avgudar mig, jag älskar honom och jag är fullkomligt herre i huset". Det sista visade hon snart därigenom, att hon flyttade tillbaka till Paris, under det att greven fick stanna kvar och sköta jordbruket i Auvergne utan att besvära hennes hotel vid rue de Vaugirard med sin närvaro. Länge trodde också hennes biografer, att hon varit änka. Men det är ett misstag: den äkta mannen envisades med att leva ända till 1683, då han försvann, tyst såsom han kommit, utan att lämna något tomrum efter sig. Den unga gräsänkan steg däremot allt mer och mer. Medan prinsessan Henriette av England ännu, före restaurationen 1660, vistades i ett kloster i Paris, landsflyktig, bortglömd, halvt ett nådehjon, blev grevinnan de La Fayette hennes förtrogna väninna, och hon förblev

det, även sedan lyckans sol börjat lysa över den förbisedda och prinsessan blivit förmäld med konungens broder och föremål för svågerns kärlek. Men hon trängde sig aldrig fram i förgrunden, höll sig diskret tillbaka och var nöjd med det inflytande, hon kunde hava, utan att skaffa sig fiender genom den avund, som en öppen hovgunst kunnat skapa. Samma takt visade hon såsom författarinna. Författarskapet till sina romaner erkände hon aldrig, utan var nöjd med, att alla visste, att hon skrivit dem. Den politiska roll, hon spelade, såsom hemlig agent för regentinnan av Savoyen, var också obekant för hela världen, som ansåg henne stå fjärran från all politik.

Med La Rochefoucauld, som hon väl träffat förut, blev hon först efter 1665 närmare bekant. Hon var då 31, han 52 år gammal. Till en början kände hon sig väl tillbakastött från denne skarpsynte observatör, och i brev uttalade hon sin avsky för hans immoraliska maximer. Men avskyn försvann, och mellan båda uppstod ett förhållande, som denna tid med sin breda uppfattning i dylika ting betraktade såsom fullt legitimt och sympatiskt. Man diskuterade, om det var kärlek eller blott vänskap, försäkrade det senare, men trodde tydligen det förra. I varje fall fick La Rochefoucauld en stor betydelse för hennes följande själsliv: "Il m'a donné son esprit, mais j'ai réformé son coeur" — plägade hon säga. Det sista var kanske icke så alldeles sant, ty La Rochefoucauld var icke längre vid den ålder, då man förändrar sin livsuppfattning. Men säkert är, att han inverkat på henne, och hennes främsta roman, La Princesse de Clèves, skrevs med hans samverkan.

Likväl får man ej heller överdriva hans inflytande på henne, ty såsom en originell författarpersonlighet hade grevinnan framträtt redan före bekantskapen med La Rochefoucauld. Men att denna personlighet fulländades, berodde nog på intryck från maximernas författare. Hon hade debuterat redan 1662 med La Princesse de Montpensier. På den, som utan någon historisk syn på litteraturen läser denna roman, gör den måhända föga intryck. Där händer just ingenting, och det hela verkar snarast såsom ett utkast till en roman än såsom en sådan. Hjältinnan har såsom ogift älskat hertigen av Guise, men har av politiska skäl förmälts med hertigen av Montpensier. Finkänslig och plikt-

trogen söker hon att glömma sitt ungdomstycke och lära sig älska sin man. Det har nästan lyckats, då Guise åter råkar i hennes väg. Han gripes ånyo av en häftig passion för henne, hon kämpar förgäves emot sin åter vaknande böjelse, och till sist beviljar hon honom ett möte. Mannen överraskar dem, men situationen räddas till hälften av Montpensiers vän, greve de Chabanes, som också blivit hertiginnans, ehuru han liksom Guise älskar henne — en ovanligt fint tecknad figur. Men så kommer en upplösning, som förefaller att vara vida mera det verkliga livets än romanens. Chabanes dödas under Bartholomeinatten, Guise glömmer hertiginnan, vilken vid det häftiga uppträdet fått en nervchock, som lagt henne på sjukbädden, där underrättelsen om Guises otrohet ger henne det sista slaget. Hon dör, ty — heter det — "hon kunde ej bära smärtan att hava förlorat sin makes aktning, sin älskares hjärta och den mest trogna vän, som funnits".

Redan av detta referat finner man, att La Princesse de Montpensier är en roman av helt annan art än Mademoiselle de Scudérys. Den betecknar en bestämd brytning med barocken och är fransk-klassisk redan före Boileau. Bredvid Le grand Cyrus' många volymer, i vilka läsaren löper fara att drunkna, verkar den i sin knapphet såsom en av La Rochefoucaulds maximer, enkel, naturlig och psykologisk, och att den berättarkonst, hon redan här lade i dagen, var äkta fransk, visas av dess likhet med Petit Jean de Saintré. Båda stämma alldeles i tonen, ehuru grevinnan naturligtvis aldrig läst den gamla 1400-talsromanen. Något fullkomligt nytt för 1600-talet var i varje fall detta sätt att skriva roman. Man söker göra sig fri från de utländska förebilderna och bliva nationellt fransk.

Debutarbetet gör nästan intryck av att vara ett utkast till grevinnan de La Fayettes mästerverk La Princesse de Clèves, som utkom 1678, ehuru den var skriven några år förut. Ty de bärande idéerna äro de samma, och innehållet kan likaledes berättas i några få ord.

Av familjehänsyn måste den unga, vackra mademoiselle de Chartres ingå ett konvenansäktenskap med hertigen av Clèves. Hon älskar visserligen icke någon annan, men ej heller mannen, en nobel, fin personlighet, som däremot är kär i henne. Men så råkar hon på en hovbal samman med

prinsen av Nemours, och båda förälska sig genast i varandra. Ädelsinnad och plikttrogen ryggar hon emellertid tillbaka för en brottslig kärlek, söker bekämpa den, undviker sorgfälligt Nemours sällskap och flyttar slutligen med sin man till ett lantgods för att där söka glömma sin böjelse. Det hela är således en kärlekshistoria, men spelar alldeles inom hjältens och hjältinnans själsliv, utan att de annat än helt flyktigt råkas inom sällskapslivet. Men lidelsen blir henne för stark, och i sin förtvivlan beslutar hon sig för ett steg, som blir ödesdigert. Hennes man, som intet misstänker, hade en gång förklarat, att om hans maka skulle meddela honom, att hon älskade en annan, så skulle han glömma sin ställning som äkta man för att råda och beklaga henne. Hon känner och vördar hans själsadel, och det är hos honom hon nu vill söka hjälp, hon tar honom till sin förtrogne och yppar sin böjelse. Men utgången av detta samtal — en mästerligt skildrad scen, krisen i romanen — blir naturligtvis en helt annan än hon väntat. Hertigen, som lidelsefullt älskar sin gemål, lyckas väl lägga band på sin förtvivlan, talar till henne med ömhet och värdighet. Men hans svartsjuka har blivit väckt, och olyckligtvis har även en annan hört detta samtal. Prinsen av Nemours, ur stånd att kuva sin passion, har smugit sig till hennes lantgods för att uppfånga en skymt av den älskade, och osedd får han höra samtalet, genom vilket han först får veta, att han är älskad. Till råga på olyckan får en av hertigens förtrogne någon tid därefter se honom i trakten, och hertigen blir nu övertygad om sin makas otrohet. Härav blir han så gripen, att sorgen lägger honom på sjukbädden och han dör. Men nu först är en förbindelse mellan Nemours och hertiginnan omöjlig. Mellan dem står den döde, och hon förblir hans minne trogen. I stället att förenas skiljas de för evigt. På Nemours utöva väl åren sin makt, och så småningom bleknar minnet av hans ungdoms kärlek. Men i stum sorg drar hon sig tillbaka från världen — kvinnan är trofastare än mannen.

Vari ligger det nya i denna, i en så diskret ton hållna roman? Jag har redan påpekat stilen, som är densamma som i debutarbetet, endast mera fulländad. I Le grand Cyrus begagnas så många ord som möjligt, här så få som möjligt, och grevinnan de La Fayette har gjort allvar av

La Rochefoucaulds nyss citerade aforism om vältaligheten. Hon är knapp och koncis och säger ej mer än som behöves. Hon undviker också de starka färgerna, och alla, som skrivit om hennes roman, hava ofrivilligt kommit att tala om den bleka, aristokratiska pastellton, som vilar över skildringen. Förebilden för hennes framställningssätt har ej varit barockens roman, utan snarast den vid denna tid så populära memoaren — hon skrev själv en dylik över sin så firade och olyckliga väninna, hertiginnan av Orléans. Men denna förebild medförde en viss svaghet: grevinnan berättar hellre själv än hon låter de handlande tala, hon mera skildrar ett själsliv än hon låter detta framträda genom personernas egna yttranden — måhända skrämde de långa talen i barockens roman henne tillbaka.

Redan i stilen är La Princesse de Clèves således ett uttryck för den franska klassiciteten i dess skillnad från barocken. Den är det ock i kompositionen. I Le grand Cyrus hade handlingen varit ett meningslöst fram och tillbaka. Här däremot kunna vi följa en enkel och klar utvecklingslinje. Byggnaden är icke barockromanens, utan den fransk-klassiska tragediens. Liksom i Racines drama äro personerna ytterst få och även i andra fall erinras vi här om Bérénices skald. Liksom hos honom är hjälten en kvinna, några yttre spännande händelser — krigståg, belägringar o. s. v. som i barockens roman — förekomma här icke, utan tilldragelserna äro flyttade från den yttre världen till den inre. Men likväl står handlingen aldrig stilla. Utan att något *sker,* åtsnöres den allt skarpare, den dramatiska spänningen stiger med varje ny situation, tills dess att den kulminerar i den stora scenen mellan man och hustru. Romanen är, såsom Racines drama, blott en själshistoria, och intresset knyter sig uteslutande till huvudpersonernas psykologi.

Men La Princesse de Clèves är fransk-klassisk också i sin strävan efter *natur* i motsats mot barockens förkonstling. De personer, som grevinnan de La Fayette skildrar, har hon tydligen, om än icke alldeles desamma, dock mött i det verkliga livet, utan att hon därför såsom under barocken satt in dem i någon "nyckelroman", och måhända ligger ock något av hennes egen levnadssaga bakom. Denna strävan efter natur röjer sig också däri, att hennes båda romaner spela icke i Persien eller det gamla Rom, utan i Frankrike

under ligans tid. Men någon historisk roman i Walter Scotts stil är ingendera. Behovet att giva en tids- och lokalfärg uppstod först efter Montesquieus insats, och den franska klassiciteten erfor det icke. Dess mål var i stället att få fram just det allmänmänskliga, det för alla tider och alla folk gemensamma. Och det är detta, grevinnan de La Fayette vill. Endast namnen i hennes romaner äro historiska, personerna äro det ej, någon tidsfärg har hon aldrig strävat efter att giva, men hon har velat skildra *människor,* verkliga och levande, velat få fram det humana hos dem. Hennes figurer äro liksom Racines sammansatta. De ledas icke av några abstrakta principer, som de förfäkta med Rodrigues och Polyeuctes fanatism, utan de behärskas av sitt känsloliv, de äro svaga, passionens barn, icke förståndets, och i den kamp, i vilken livet kastat dem, utgå de icke segrande och lyckliga såsom Corneilles gestalter, utan brutna och andligen upprivna såsom Racines.

På romanens område är grevinnan de La Fayette den första fransk-klassikern, och jag har redan påpekat det nationella i hennes berättarkonst. Tillbaka i tiden erinrar hon om författaren till Petit Jean de Saintré, framåt i tiden om Maupassant, och man har med rätta fäst sig vid likheten i ton och stämning mellan La Princesse de Clèves samt Une vie och Fort comme la mort — samma melankoli, samma diskreta färger och samma fina psykologi. Om det faktum att grevinnan de La Fayette börjat sina litterära studier i barockens roman vittnar endast hennes förkärlek för de nobla, ädla naturerna och den aristokratiska tonen över det hela. Men preciositeten har hos henne förvandlats till natur, den falska idealiteten har blivit äkta. Man kunde därför tycka, att en rik fransk romandiktning bort följa på La Princesse de Clèves. Men så blev icke fallet. Den tongivande smakdomaren Boileau intresserade sig ej för romanen, som han uppmärksammat blott i dess barocka förvillelser, vilka han ock förföljde med hela styrkan av sin satir, men, i allmänhet litet gramse på damerna, senterade han ej, att han i grevinnan de La Fayette hade en meningsfrände. Ingen av de "store" försökte sig såsom romanförfattare, och den barocka romanen levde kvar, även om den hädanefter föll så att säga utanför den egentliga litteraturen och sjönk ned till nöjesläsning; t. o. m. Madame de Sévigné läste la Calpre-

nèdes Cléopâtre och fann väl stilen avskyvärd, men kunde ej undgå att tjusas av "la beauté des sentiments". Det var därför först med Le Sage och Prévost, som grevinnan de La Fayettes uppslag kom att fullföljas.

MADAME DE SÉVIGNÉ

Den societet, som La Rochefoucauld och Madame de La Fayette tillhörde, tyckes jämförelsevis föga hava varit påverkad av den samtida litteraturen. Både La Rochefoucauld och Madame de La Fayette voro ju också äldre än 1660-talets nya författare. Åt Molières roliga komedier kunde man väl ej undgå att skratta, för La Fontaines älskvärdhet hade man också sinne, men Boileau och Racine uppskattades knappt. La Rochefoucauld skall på de båda senare hava fabricerat sin maxim: "C'est une grande pauvreté de n'avoir qu'une sorte d'esprit", ty de bägge skalderna kunde blott tala om poesi, och det var litet för enformigt för La Rochefoucauld. Men icke dess mindre finna vi, att societetsmänniskorna i själva verket stodo på samma ståndpunkt, hade samma livsåskådning och i stort sett även samma syn på litteraturen som 1660-talets banbrytande författare — en antydan om, att denna strömning låg i tiden och ej berodde på någon enskild mans insats.

Om tonen i dessa kretsar får man onekligen den åskådligaste bilden genom Madame de Sévignés brev. Med rätta räknas de såsom klassiska, och ingenstädes *lever* Ludvig XIV:s tid så som här. Hon var född 1626, och hennes barndom hade infallit under "de tre musketörernas" tid. Hennes far hade varit en ursinnig duellant, hennes man, med vilken hon blott aderton år gammal blev gift, var en slösare och rucklare, som stupade i en duell. Vid endast 25 års ålder var den unga, vackra markisinnan änka, med två barn, en dotter och en son, samt en derangerad ekonomi. Men praktiskt klok förstod hon att reda upp affärerna, ville icke gifta om sig, utan föredrog att blott ägna sig åt sina barns uppfostran. Någon annan kärlek än moderns tyckes hon aldrig hava känt, och tidens skandalkrönika har intet att berätta om henne. Särskilt var hon fästad vid sin dotter, som 1669 gifte sig med en greve de Grignan

och 1671 flyttade till Provence. För vår kännedom om själva livet på Ludvig XIV:s tid blev denna flyttning av stor betydelse. Madame de Sévigné bodde dels på sitt gods i Bretagne, dels i Paris i det ståtliga Hotel Carnavalet — ett av Paris' vackraste 1600-talspalats, nu som bekant museum. Mor och dotter voro således skilda från varandra och började därför en brevväxling, vilken utgör huvudstommen i den samling Lettres de Madame de Sévigné, som hennes dotterdotter 1734 började utgiva; grevinnan de Grignans svar äro tyvärr förlorade.

Madame de Sévignés brev äro inga epistolarstycken i Balzacs och Voitures stil. Väl visade Madame de Grignan moderns brev för andra, liksom modern läste upp dotterns för sina vänner La Rochefoucauld och Madame de La Fayette, men de voro icke *skrivna* för publiken, utan tydligen relativt bekymmerslöst nedkastade på papperet. Det tjusande i dem är just deras omedelbarhet och naturlighet, trots det att Madame de Sévigné hade en mycket stark känsla för stilens fordringar och själv är en överlägsen stilist, som även vet av det. Men hon hade en medfödd förmåga att kåsera — lätt, spirituellt, ibland allvarligt, men aldrig pedantiskt. I dessa brev ger hon helt sig själv med sin själssundhet, sin optimism, sitt goda, glada franska lynne med dess lilla anstrykning av malice, med sin sensibilitet för alla intryck, även av naturen, för vilken hon hade en mera öppen blick, än som eljes kommer fram under 1600-talet. Någon litterär förebild för sin stil — såsom Balzac haft — har hon ej, utan bemödar sig om att vara och är blott sig själv. Hon pratar för dottern om allt möjligt, berättar om alla tilldragelserna inom societeten, om eldsvådan hos marskalk de Guitaud, då marskalken uppträdde på gatan blott i nattskjorta och kalsonger, under det att den stackars frun alldeles barbent räddat sig ur det brinnande huset, om den store Vatels — mästerkockens — heroiska självmord, då fisken hotade att mankera vid en middag, som han skulle laga, hon redogör för sin läsning, lärda arbeten såsom Tacitus och Augustinus och även då för tiden ganska ovanliga skönlitterära såsom Rabelais, Ariosto och Tasso, hon återger sina samtal med La Rochefoucauld och Madame de La Fayette och den älskvärda, kvicka Fru Scarron, hon bedömer Racines och Corneilles pjeser med en avgjord partiskhet för de

senare, hon reflekterar över livet och döden, särskilt sedan hon varit i sällskap med herrarna i Port Royal — med ett ord: hon kåserar i sina brev om allt och intet utan att falla in i avhandlingsstilen. När man läser Madame de Sévignés brev, får man därför också ett mycket starkt intryck av att befinna sig i "gott sällskap" — ett sällskap, som verkligen förstår konsten att konversera.

Visserligen hade hon liksom Madame de La Fayette och andra damer av samma åldersklass fått en lärd uppfostran — det hörde till Hotel de Rambouillets tid — men hon hade lyckats befria sig från den äldre tidens lärda manér och är varken — åtminstone mycket sällan — en précieuse eller "une femme savante" av den art, som Molière satiriserade, och det, som slår en hos henne, är, om än i en annan form, just samma egenskap, som återfinnes hos Molière: le bon sens. Hos Madame de Sévigné yttrar den sig i en sällspord takt, i frihet från alla överdrifter, i harmoni i själsliv och uppträdande. Och djupast sett är det väl just denna balans mellan de olika egenskaperna, som karaktäriserar klassiciteten. Från umgängeslivets synpunkt är Madame de Sévigné det ädlaste uttrycket härför, för den förfinade salongston, som skapades av Ludvig XIV:s tidsålder och sedan ärvdes av 1700-talet och som gjorde fransmännen till belevenhetens och vettets mästare i Europa.

Men Madame de Sévignés brev röja dock, trots all älskvärdhet, detta ideals brister. Det var ohjälpligt aristokratiskt. Madame de Sévigné hade ett gott hjärta, hon var sina vänners vän, hon var religiös, om än icke av något djup, men hennes värld var, omedvetet för henne själv, blott den franska aristokratien, liksom den var det för La Rochefoucauld och Madame de La Fayette. Att det existerade människor utanför denna tämligen exklusiva krets, förstod hon aldrig, och i detta fall stod hon kvar på barockromanens ståndpunkt. Under rättegången mot den lysande Fouquet kände hon sig djupt upprörd över anklagelserna mot honom — och det hedrar hennes goda hjärta, mer än hennes omdöme — men hon ömmade icke det ringaste för några stackars bönder, som i sin förtvivlan rest sig till motvärn mot de tunga skatterna och som man jagade såsom vilda djur. I en alldeles likgiltig ton berättar hon, huru man hänger och massakrerar dem. Guvernören, duc de Chaulnes, som på detta sätt satte sig i

respekt, är för henne endast "den gode hertigen", och när han förflyttas från sin post, lämnar han "hela Bretagne" i sorg — i *hela* Bretagne ingingo ej de avlivade böndernas anhöriga, utan blott slottens invånare. På sätt och vis lever därför Madame de Sévignés ande kvar i det palats, i vilket hon i Paris mottog sina vänner. Det är underbart harmoniskt och vackert, men det har dock något av palatsets kyla, är en bostad, avsedd blott för några få rika och lyckliga.

SAINT-SIMON

Det var detta blott för ett uppmärksamt öga hos Madame de Sévigné märkbara drag, som med en sårande styrka framträdde hos denna societets siste epigon, hos Saint-Simon. Fäster man sig blott vid årtalen, skulle man snarare räkna honom till 1700-talets författare, ty han dog först 1755 — vid åttio års ålder — och endast hans ungdom hade infallit under Ludvig XIV:s regering. Men även för klassicitetens avslutningsperiod var han en efterbliven, en relikt från Fronden och Ludvig XIII:s tid, vars fördomar hos honom ökats genom oppositionen mot den nya tiden. Hans far hade gift sig vid sextiofem års ålder, och tre år senare (1675) föddes sonen. Den äldre Saint-Simon levde i själva verket alltjämt i Ludvig XIII:s tid. Då hade han gjort sin lycka, hade vid blott tjugo års ålder blivit premier écuyer med 100,000 écus i inkomst, några år senare hade han blivit upphöjd till hertig, men endast trettio år gammal hade han halkat på det slippriga hovgolvet och fallit i onåd. Under återstoden av sitt långa liv förblev han därför en missnöjd, fylld av en oerhörd bördsstolthet, av hat mot alla dem, som lyckats, och tagande sin hämnd genom att häckla allt och alla. Det var från denne lärare, som den unge Saint-Simon mottog sina första intryck, och det var hans syn på livet han ärvde.

Redan vid sexton års ålder ansågs hans uppfostran fullbordad, av fadern presenterades han så för konungen, fick ett kompani i kriget och blev tre år senare överste för ett kavalleriregemente. Men han skötte sin tjänst med en hög aristokrats vanliga nonchalans och blev därför vid en generalsutnämning förbigången. Han var då bara tjugosju år,

men ansåg, att det skett honom en blodig orättvisa, och tog i förbittringen avsked. Därmed hade han kommit i samma ställning som förut fadern och blev liksom denne en typisk malcontent. Hans följande liv var blott en serie av missräkningar. Han hoppades hela tiden att komma sig upp, men ständigt gäckades hans förväntningar. Ett ögonblick, då hans vän hertigen av Orléans blivit regent, syntes väl upprättelsens så länge väntade timslag slå, han blev minister, men misslyckades ånyo och drog sig då definitivt tillbaka för att i den nödtvungna sysslolösheten skriva sina memoarer.

Dessa innehålla den kanske intressantaste skildring, vi hava av den sista perioden av Ludvig XIV:s långa regering, och äro skrivna med en överlägsen berättartalang. Men det är ingen psykolog, som författat dem. Därtill var Saint-Simon alldeles för lidelsefull. I stället är det en rasande partiman, som gripit till pennan för att för eftervärlden framlägga alla orättvisor, som man begått mot honom, men en partiman, som ser ovanligt skarpt och äger en enastående förmåga att måla. Det är sant, att han har skygglappar för ögonen, att han ej kan se åt sidorna, men framför sig observerar han dess skarpare. I förmågan giva levande porträtt — t. ex. av Ludvig XIV och hertigen av Vendôme — har han få likar. Men om någon opartiskhet bemödar han sig icke ens: "Jag fruktar icke att säga, att den är omöjlig för den, som beskriver vad han sett och skött. Man blir förtjust över hederligt folk, men man blir rasande på de lymlar, som kräla vid hovet, ännu mera mot dem, som skadat en".

Sina fördomar bryr han sig heller icke om att dölja. Han är vida mera exklusiv än Madame de Sévigné. För henne hade det blott funnits adel, för Saint-Simon existerar det blott hertigar, och den lägre adeln, som sökte tränga sig fram och göra de högvälborna rangen stridig, hatar han nästan våldsammare, än han avskyr det usla borgarpacket. Men han är nog skarpsynt att märka, att det är detta tredje stånd, som under Ludvig XIV arbetar sig fram och blir den verkligt styrande klassen. Å den andra sidan är han så pass fången i bördsstolthet, att detta förbittrar honom mindre, än att hertigarna vid hovet ej få de företrädesrättigheter, som han anser tillkomma dem, och han gnistrar av raseri över att Madame de Montespans bastarder få taga rang före honom. De sidor, på vilka han skildrar, huru duc de Maine

störtar under régencen, är därför ett enda långt triumfskri, i vilket åratals samlat hat ger sig luft: "Jag höll på att dö av glädje och fruktade att svimma. Mitt hjärta vidgade sig så, att det kunde sprängas. Det våld, som jag nödgades lägga på mig för att icke bryta ut, var oerhört, men icke dess mindre var denna smärta ljuv." Det är också med synbart välbehag, han berättar en annan liten anekdot. Den unga, av alla omtyckta hertiginnan av Bourgogne, som hade rätt att vara frispråkig, slog sig vid en hovfest ned bredvid konungen och Madame de Maintenon, vilka båda prisade den engelska drottning Annas klokhet. Vet ni, min tante — frågade då den lilla hertiginnan — varför ett land alltid har det bättre under en drottning än under en konung. Då man studsade vid frågan, svarade hon själv: "Det är därför, att det då alltid är män, som regera; under konungar däremot är det alltid kvinnor, som styra". En kvickare persiflage över Ludvig XIV:s regeringssystem är svårt att uppleta.

För Ludvig XV:s tid stod Saint-Simon fullkomligt främmande. Montesquieu nämner han ej ens, och om Voltaire yttrar han: "Arouet, son till en notarie, som använts både av min far och mig, blev förvisad och skickad till Tulle för några mycket oförsynta satiriska verser. Jag skulle ej hava roat mig med att anteckna en sådan liten obetydlighet, om den där Arouet — under namn av Voltaire känd såsom en stor poet och akademiker — icke efter åtskilliga tragiska äventyr fått betydelse inom den vittra republiken och ett visst inflytande inom en särskild klick." Mera nedlåtande kan man knappt ej yttra sig om litteraturens stormän, och det var naturligt, att Saint-Simon ansåg sig vara alldeles för hög för att mottaga en plats i Franska Akademien. Det var därför tur för hans litterära anseende, att hans memoarer under hela 1700-talet fingo vila i manuskript för att först 1830 utgivas. Ty då hade man en vidsyntare uppfattning än under upplysningstidevarvet, och man insåg, att man i Saint-Simon hade Frankrikes kanske intressantaste memoarförfattare, som med en rent överlägsen åskådlighet förmått att skildra sin samtid.

B O I L E A U

Få skalders levnadssaga är så enkel och händelsefattig som Boileaus, och man kan tillägga: så borgerlig och så föga poetisk. Han föddes 1636 mitt i hjärtat av det gamla Paris, i la Cité, och förblev alltid ett huvudstadsbarn, som icke hade något sinne för natur eller lantliv. Han tillhörde den burgna medelklassen. Fadern var jurist, så nästan alla hans fränder, och det var för detta kall, som den äldre Boileau bestämde den unge Nicolas. Men då sonen var tjugoett år, dog fadern, och Boileau kunde då fritt följa sin böjelse, övergiva det ledsamma advokatyrket och blott ägna sig åt litteraturen. Några större behov hade han icke. Ett familjeliv hade han aldrig sett, ty hans mor hade dött, medan han ännu var späd, själv tyckes han aldrig hava hyst någon ömmare böjelse, och han är kanske den ende poet, som aldrig skrivit om kärleken.

Han förblev därför under hela sitt liv en gammal ungkarl, som var nöjd med en enkel kammare och som aldrig hade något behov av ökad komfort, men som dess starkare höll på sitt ekonomiska oberoende. Och så förflöt hans liv utan alla spännande tilldragelser.

Redan 1660, då hans första satir skrevs och — ehuru blott i manuskript — blev bekant, började man att fästa uppmärksamhet vid honom. Uppslaget var ej vidare originellt — en imitation efter en av Juvenalis' mest bekanta satirer — men man slogs av versens elegans och även av den för preciösernas tid skarpa naturalismen:

> Je ne puis rien nommer, si ce n'est par son nom.
> J'appelle un chat un chat, et Rolet un fripon.

Detta erinrade ju om fjolårets mest uppmärksammade litterära tilldragelse, uppförandet av Les Précieuses ridicules. Men få anade väl, att man här stod inför ett nytt skede i den franska vitterheten, och det var ju förlåtligt, om man

ej misstänkte, att en ringaktad komediant och en tjugofyra års yngling skulle störta den store Chapelain och den så beundrade Madeleine de Scudéry. Molière och Boileau kände ännu icke varandra. Men 1662 uppfördes École des femmes, och som vi sedan skola se, uppstod om detta stycke en strid, som återkallade minnet av bataljen om Le Cid. Men då tog Boileau till ordet, och i en särskild dikt, Stances à Molière, hyllade han sin okände vapenbroder:

En vain mille jaloux esprits,
Molière, osent avec mépris
Censurer ton plus bel ouvrage:
Sa charmante naivité
S'en va pour jamais d'âge en âge
Divertir la posterité.

Denna dikt blev uppslaget till ett vänskapsförbund, som varade ända till Molières död och varom även den andra satiren, skriven 1664 och tillägnad Molière, bär vittne. Den börjar:

Rare et fameux esprit, dont la fertile veine
Ignore en écrivant le travail et la peine;
Pour qui tient Apollon tous ses trésors ouverts,
Et qui sais à quel coin se marquent les bons vers;
Dans les combats d'esprit, savant maître d'escrime,
Enseigne-moi, Molière, où tu trouves la rime.

Redan förut hade Molière och La Fontaine funnit varandra. I ett versifierat brev, skrivet på hösten 1661, hade den lättantändlige La Fontaine talat om, huru Molière slagit igenom med sin nya konst: "Jag är hänförd! Det är min man! Jodelet är icke mera på modet, och nu gäller det att icke ett fjät avlägsna sig från naturen!" Detta var i själva verket, enklast uttryckt, det nya programmet, och det var om detta de tre vännerna förenade sig. Såsom den fjärde slöt sig kort därefter Jean Racine till dem, och med alla förstod Boileau att livet igenom bevara en trofast vänskap, ehuru som vi sedan skola se Racine och Molière kommo att bryta med varandra.

Inom detta kotteri — den nya skolan — var Boileau utan tvivel den ledande, men var det tydligen mera genom sin personlighet, allvaret i sitt litterära intresse, än genom sina dikter. Ty satirerna, med vilka han började, voro inga fullödiga mästerverk, i varje fall inga, som kunde tävla med

Molières komedier, La Fontaines contes och Racines Andromaque. Boileau skrev aldrig mycket, och hans storhetstid inföll först på 1670-talet (1669—1677). Förut skrev han blott sina satirer — nio stycken — de två första epistlarna samt den kvicka dialogen Les Héros de Roman. Under det sista årtiondet däremot författade han ytterligare sju epistlar, Le Lutrin, vars fyra första sånger han utgav 1674, och framför allt L'art poétique, varpå han arbetade från 1669 till 1674, då den utkom av trycket. Därmed hade Boileau i stort sett sagt, vad han hade på hjärtat, och ehuru han 1677 blott var fyrtioett år gammal, skrev han under återstoden av sitt liv jämförelsevis litet. 1674 hade han erhållit en kunglig pension å 1,500 livres om året; 1677 utnämndes han och Racine till "solkonungens" historiografer, och han började verkligen att arbeta på en skildring av Ludvig XIV:s regering. Men uppgiften låg ej för honom, och det var nog ingen förlust, att manuskriptet på 1700-talet brann upp. Boileau åldrades för övrigt tidigt, alla sina vänner såg han gå bort, men själv dog han först 1711 vid sjuttiofem års ålder.

Den nyromantiska skolan tänkte sig gärna Boileau såsom en knarrig, gammal pedant, en skolmästare, som, torr och tråkig, skrev sina snusförnuftiga "regler" för poesien. *Någon* sanning kan ju ligga i denna uppfattning. Redan Voltaire berättade, att hans mor, som sett Boileau, plägade säga, att "det var en god bok, men en dum karl". Även under förutsättning, att yttrandet är autentiskt — vilket ju icke kan sägas om Voltaires alla anekdoter — kan madame Arouet hava träffat Boileau, först då denne var tämligen till åren, och den unge Boileau, som skrev satirerna och L'art poétique, var dock en annan än den gamle. Någon spirituell sällskapsmänniska var han väl ej, och för La Rochefoucaulds krets passade han icke. Men såsom ung var han glad, någon gång t. o. m. litet tjuvpojksaktig, slog sig gärna lös i sällskap med sina litterära vänner, tyckte om ett gott bord och ett gott glas vin, ehuru han aldrig förföll till några excesser, och han var varken någon rigorist eller någon pedant. Framför allt har man orätt i att föreställa sig honom såsom gammal. *Författaren* Boileau var i stället en ung entusiast i tjugo- och trettioårsåldern, som löpte till storms mot den då härskande smaken, representerad av Chapelain och Franska

Akademien, Madeleine de Scudéry och de preciösa salongerna. "Akademisk" var han minst av allt. I de fyrtios krets kom han in först 1684, långt efter det att han skrivit sina mästerverk, och kom in först efter Racine och La Fontaine, nästan mot akademiens vilja, endast i följd av Ludvig XIV:s särskilda önskan.

Det är sant, att han icke är någon av dessa fascinerande gestalter, i vilka man mot eller med sin vilja måste förälska sig. Därtill var han alldeles för korrekt. Men han hade många verkligt stora egenskaper. Först och främst mod. Redan vid tjugo års ålder vågade han, utan några beskyddare, anfalla samtidens alla litterära storheter, och även inför konungen förstod han att bevara sitt manliga oberoende. Det berättas, att Ludvig XIV en gång visat honom en dikt, som han skrivit, och bett om den fine kännarens omdöme. Boileau svarade. "Ers majestät kan allt, vad Ers Majestät vill. Ers Majestät har velat skriva dålig vers, och Ers Majestät har lyckats!" Anekdoten är kanske icke sann, men den visar i varje fall, vad man trodde Boileau om. Han var ärlig och utan småsinne, vänfast som få, och framför allt: han förstod att osjälviskt beundra den verkliga storheten. Han satte den vid hovet så illa anskrivne jansenisten Pascal över antikens alla författare, han var den förste kritiker, som upptäckte Molières och Racines storhet, och oförskräckt tog han deras parti mot deras många fiender — i denna värdesättning av den ringaktade komedianten Molière ligger något, som påminner om Kellgrens hyllning till Bellman. Men även hos den gamle, vid denna tid bortglömde Corneille, mot vars smak han dock uppträdde, uppskattade han snillet, och då den gamles pension indrogs, erbjöd sig Boileau att till hans förmån avstå sin egen. Och han ägde onekligen en fin kritisk smak. Han var — jämte Molière — den förste, som insåg det falska i frondetidens idealism, och den förste, som hyllade de nya realisterna. Om pedanteri vittnar detta i varje fall icke.

Nästan alla, som skrivit om Boileau, hava framhållit ett dominerande drag hos honom: att han var en typisk "bourgeois". Utan tvivel är detta en riktig observation. Man får däri blott ej inlägga något förklenligt. Boileau var född och uppfödd i huvudstaden, tillhörde den högre borgarklassen och hade dess syn på världen. För naturen hade

han intet sinne, endast för människorna, och detta var ett intresse, som han delade med ett annat huvudstadsbarn, med Molière, och för övrigt med hela samtiden, med Racine, La Rochefoucauld, och Madame de La Fayette. Men Molière hade därjämte fått bohêmienens heta blod i sina ådror, och denna friskhet saknade Boileau trots sin förmåga att hänföras. Bredvid de andra verkar han onekligen något "tilltäppt", och les Fourberies de Scapin låg utanför hans horisont. Den aktningsvärde borgaren älskar ju att uppträda fullt korrekt, med blankade stövlar och en rock utan något dammkorn. Även för Boileau var korrektheten visserligen ej den högsta egenskapen, men en mycket värdefull, och han var korrekt både i sitt liv och i sin diktning — icke heller hans vers fick vanprydas av något dammkorn. Liksom borgaren höll han strängt på sitt ekonomiska oberoende, levde aldrig över sina tillgångar och gjorde inga onödiga utgifter. Men girig eller småsinnad var han ingalunda. Då en vän till honom råkat på obestånd, hjälpte Boileau honom på det mest finkänsliga sätt — han köpte hans bibliotek, men på det villkoret, att vännen behöll det under sin livstid. Av de store mottog han inga pensioner, icke ens något honorar från förläggarna, ty han ville ej leva av litteraturen såsom åtskilliga rimsnidare. Däremot hade han intet att invända mot en kunglig pension, ty han ansåg det vara statens skyldighet att främja litteraturen. Han var vidare borgerlig däri, att han hyste en avgjord ringaktning för all romantik, var realist i hela sin syn på livet och i sin diktning, och även häri angav han tonen för den nya tiden i dess motsats till Corneilles och Frondens. Borgerlig var han till sist också däri, att han var en hängiven rojalist, vars hyllning av Ludvig XIV utan tvivel var fullt uppriktig. Fronden var förbi, och den nya tidens uppgift var just att krossa adeln. Det var detta konungamakten gjorde och gjorde i förbund med det tredje ståndet, som nu allt mer trädde i förgrunden. Även i det fallet var Boileau således den nya tidens man i motsats till Le Cids skald. Denne liksom Madeleine de Scudéry voro framför allt författare för aristokratien. Den nya litteraturen däremot är vida mera en litteratur för "la ville" än för "la cour", och den riktar sig rent fientligt mot "markiserna".

Boileau började som satiriker. Men för detta diktslag

passade knappt hans begåvning, och av de romerska förebilder, han valde, kunde han aldrig tillägna sig själva andan. Juvenalis, som han först efterbildade, var en ettrig, gallsjuk malcontent, en underklassnatur, som fylldes av ett intensivt samhällshat, som den korrekte borgaren Boileau aldrig känt. Inför samhällets lyten erfor han aldrig någon verklig indignation, ty därtill var han alltför uteslutande litterärt intresserad. Även Horatius såg livet på ett annat sätt än Boileau, som icke ägde hans urbanitet, hans älskvärda skepsis och hans förmåga att kåsera. Därtill hade han för litet av aristokraten och för mycket av den tungfotade borgaren. Men hans Horatius-efterbildningar höra dock till de mera lyckade i samlingen, särskilt den tredje satiren där han tagit upp temat från gourmanden Nasidienus' middag. Ty här får han tillfälle att skildra situationer, som han verkligen sett. Och Boileau ägde — såsom Lanson anmärker — realistens förmåga att *se*. En situation kan han därför återgiva, ofta förträffligt. Men han kan icke tränga längre än till den bild, som ögat uppfattat. Den osynliga världen där bakom skymtar han icke, ty det brister honom fantasi, och i hans diktning ljuder det aldrig någon lyrik. Trots sitt intresse för människolivet blev han därför aldrig någon psykolog såsom Molière, Racine och La Rochefoucauld, hans satir kom att stanna vid ytan utan att tränga till djupet. Han når till typen, pedanten, girigbuken, sprätthöken, men icke till individen. Och denna brist är i själva verket fullt naturlig. Denne hederlige bourgeois, instängd på sin kammare, hade aldrig levat med i livet som Molière och La Rochefoucauld, aldrig erfarit några av de stora sorger, som fördjupa livsuppfattningen, och han nöjde sig därför med att låna klichéerna från antiken. Realist till hela sin uppfattning förmådde han här ej genomföra sitt eget program.

Det är blott i ett fall, som satirerna äro verkligt betydande och banbrytande, och det är i det litterära program, som redan här i grunddragen framskymtar — anfallen på tidens alla vittra berömdheter, ännu mera blott såsom kvicka snärtar än såsom en utförd estetisk kritik. Så redan i den andra, till Molière dedicerade satiren, där han talar om svårigheten att förlika "la raison" och "la rime":

> Si je pense exprimer un auteur sans défaut
> La Raison dit Virgile et la Rime Quinault.

och i fortsättningen heter det:

Bienheureux Scutari [1], dont la fertile plume
Peut tous les mois sans peine enfanter un volume,
Tes écrits, il est vrai, sans art et languissants
Semblent être formés en dépit du bon sens.
Mais ils trouvent pourtant, quoi qu'on en puisse dire,
Un marchand pour les vendre et des sots pour les lire.

Och om den mäktige Chapelain, som hade i uppdrag att föreslå de litterära pensioner, som utdelades av regeringen, heter det i den fjärde satiren: Chapelain vill skriva vers, och det är just hans galenskap. Men om än de tarvligaste bläcksuddare på Ménages litterära soiréer vissla åt hans hårda, epitetuppfyllda verser, hindrar det icke, att han själv applåderar dem och med yttersta lugn tar försteget framför Vergilius på Parnassen. Vad skulle han väl göra, om någon djärvt ryckte bort bindeln från hans ögon och läte honom se dessa verser, utan styrka och behag, byggda på två högtravande ord liksom på två styltor, och hans meningslösa fraser, den ena stridande mot den andra?

Av dylika anfall vimlar det i satirerna, och på samtiden böra de hava verkat såsom Strindbergs Nya Riket på 1880-talet. Anfallen framkallade också en ursinnig förbittring, och Boileau överhöljdes med motskrifter, författade av de anfallna och deras vänner, Cotin, Pradon, Desmarets, Boursault m. fl. Ty en dylik litterär kritik, så outvecklad den än förefaller oss, var då något alldeles nytt, om man frånser striden om Le Cid. I regeln berömde man blott varandras arbeten, och dessa panegyriska, schablonmässigt prisande dikter avtrycktes ofta i de upplagor, som utgåvos. Visserligen kunde man också anfalla en författare, men i så fall nästan alltid av personlig anledning. Här däremot var det, såsom Boileau framhöll i företalet till satirerna, författaren, icke personen, som angreppet gällde. Och viktigast av allt: det var en hel litterär smakriktning, som han anföll — det var Chapelains träaktiga "epos" la Pucelle, de preciösa romanernas och de romaneska dramernas onatur, burlesken och tidens många smickerdikter, med ett ord: hela den litteratur, som var på högsta modet vid 1660-talets början. Och han inskränkte sig ej blott till att klandra, ty mot

[1] Den genomskinliga pseudonymen för Georges de Scudéry, under vars namn systern utgav sina romaner.

onaturen och poesilösheten satte han upp Molières så naturssanna dikt.

Men satirerna voro ännu blott förpostfäktningen. Boileau anfaller, såsom Brunetière anmärker, den gamla litteraturen ännu blott så att säga av instinkt. Han klandrar och han berömmer, men utan att giva några skäl, utan att utveckla några litterära principer. Det utförliga, samlade programmet kom först senare fram i L'art poétique.

Redan på 1660-talet skrev han emellertid en prosasatir, en Lukianos-efterbildning, Les Héros de Roman, där han klarare framlade sin synpunkt. Den trycktes, av hänsyn till Madeleine de Scudéry, väl först 1710, men blev genast, 1664 eller 1665, bekant i manuskript. Lukianos låg tydligen mera för Boileau än Juvenalis och Horatius gjort, och han har verkligen fått med något av den lukianska satirens uppsluppna fantasi och dess respektlösa studentlynne. Händelsen tilldrager sig i underjorden, i Plutos rike, där ett uppror hotar att utbrista bland skuggorna; Prometheus, Tantalus, Sisyphus, alla dessa fruktansvärda väsen, hava börjat röra på sig. Men Pluto är lugn och vill till sitt bistånd kalla alla de berömda hjältar, som vistas i hans rike. Diogenes ber honom emellertid icke lita allt för mycket på dem, ty de s. k. hjältarna äro i själva verket en samling galningar. Och den revy, som nu börjar, ger honom rätt. Först kommer den store Cyrus, åt vilken Pluto vill anförtro överbefälet. Men för det första har han nu ändrat namn och kallar sig Artamène. "Artamène! Var har han fiskat upp det namnet. Det kan jag ej erinra mig, att jag läst om." "Jag ser, att du icke är vidare inne i din historia." "Jag? Jag kan min Herodotus lika bra som någon annan." "Gott! Kan du då säga mig, varför Cyrus har erövrat så många länder, tågat igenom Asien, Medien, Hyrkanien, Persien och skövlat mer än halva världen?" "Det var en enkel fråga! Därför att han var en ärelysten furste, som ville lägga hela jorden under sitt välde." "Visst inte. Det var därför att han ville befria en bortrövad prinsessa." "Vilken prinsessa?" "Mandane." "Mandane?" "Ja! Och vet du, hur många gånger hon har blivit bortrövad? Åtta gånger." "Då får man säga, att det är en skönhet, som passerat genom många händer." "Det är ju sant. Men alla dessa rövare ha varit de dyg-

digaste brottslingar i världen. Och ingen av dem har tillåtit sig att ens röra vid henne.“ “Det tillåter jag mig att tvivla på.“

Så kommer Cyrus själv, endast fylld av tanken på den gudomliga Mandane och talande Madeleine de Scudérys högtravande romanspråk. Samtalet slutar därför med att Pluto anser honom fullkomligt sinnesrubbad och kör ut honom. Därefter komma alla de andra romanfigurerna, drottning Tomyris, Horatius Cocles, Brutus, Lucretia, Pharamond m. fl. — alla lika sinnessvaga, lika onaturliga och lika preciösa. Till sist följer upplösningen. Mercurius berättar, att dessa icke äro de verkliga hjältarna, utan i stället en hop lymlar eller snarare “des fantômes chimeriques“, som blott äro fadda kopior av levande, moderna personligheter. Visserligen ha de haft djärvheten att tillvälla sig de forntida hjältarnas namn. Men deras livslängd har varit kort, och nu irra de kring såsom skuggor vid Cocytus' och Styx' stränder. De förekallas därför ånyo för att avklädas sina lånta dräkter, och “en fransman“, som något omotiverat uppträder i de dödas rike, tillfrågas, om han känner igen dem: “Om jag känner igen dem? De äro ju alla borgare från mitt kvarter! Goddag fru Lucretia, goddag Herr Brutus, goddag Herr Horatius Cocles!“

Boileau på 1660-talet gör således minst av allt intryck av någon gammal pedant; snarare av en respektlös fribytare, ungdomligt käck och icke så litet övermodig. Men ej heller Boileau på 1670-talet var pedant. Ehuru han nu utvecklat sig till lagstiftare inom poesiens rike, satt alltid något av tjuvpojken kvar hos honom, och hans största poem under denna tid, den komiska epopéen Le Lutrin, har något av samma malice, samma skildrarförmåga, som vi erinra oss från Jodelles Eugène. Anledningen att Boileau kom att författa denna dikt var en verklig händelse, som Boileaus vän presidenten Lamoignon berättat för honom. Kanikerna i Sainte Chapelle hade kommit i delo med varandra om en ren bagatellsak, och Lamoignon hade fått slita tvisten. Det var detta, som var den kärna av verklighet, ur vilken hjältedikten växte fram, väl icke utan all bitanke på ett annat ofrivilligt komiskt epos, Chapelains Pucelle.

Avunden, som far fram över Frankrike och som lyckats ställa till split i alla kloster, finner, att det i Sainte Chapelle råder ett heligt lugn och en from dåsighet och beslutar att

grumla denna idyll. Främste man i kapitlet är le Trésorier, och framför den plats, där le Chantre eller kantorn befinner sig, låter han för att förödmjuka den inbilske kantorn placera en väldig pulpet, som alldeles skymmer honom för menigheten. Kantorn låter flytta bort den, och nu börjar striden på allvar mellan de båda dignitärerna, båda få sina anhängare, och det kommer till en sammandrabbning mellan de bägge parterna, varvid folianterna flyga kring som kanonkulor. Det kan ju ej nekas, att skämtet blir något uttänjt genom de sex sånger, i vilka den homeriska striden behandlas. Men de enskilda partierna äro ofta rent ypperliga, och Boileaus förmåga som realistisk situationsmålare framträder här bättre än annorstädes. Boileau var långt ifrån någon fritänkare eller libertin. Men liksom Racine hade han en dragning åt jansenismen, han avskydde jesuiterna och beundrade Pascal och Arnauld. Detta kommer också fram i dikten. Man behöver blott höra anslaget:

Parmi les doux plaisirs d'une paix fraternelle
Paris voyait fleurir son antique Chapelle,
Ses chanoines vermails et brillants de santé
S'engraissaient d'une longue et sainte oisiveté.
Sans sortir de leur lits plus doux que leurs hermines,
Ces pieux fainéants faisaient chanter Matines,
Veillaient à bien diner et laissaient en leur lieu
À des chantres gagés le soin de louer Dieu.

Där slumrar diktens hjälte i sin fredliga alkov:

Dans le réduit obscur d'une alcove enfoncée
S'eléve un lit de plume à grands frais amassée.
Quatre rideaux pompeux, par un double contour,
En défendent l'entrée à la clarté du jour.
Là, parmi les douceurs d'un tranquille silence,
Régne sur le douvet une heureuse indolence.
C'est là que le prélat muni d'un déjeuner,
Dormant d'un léger somne, attendait le diner.
La jeunesse en sa fleur brille sur son visage,
Son menton sur son sein descend à double étage
Et son corps ramassé dans sa courte grosseur
Fait gémir les coussins sous sa molle épaisseur.

Då Avunden väckt upp den slumrande och glödgat upp honom av förbittring mot kantorn, så att han vill ila till kyrkan, kommer prelatens factotum, den vise Gilotin, in och erinrar sin herre om, att middagen är färdig:

Quelle fureur, dit-il, quel aveugle caprice,
Quand le dîner est prêt, vous appelle à l'Office?
De votre dignité soutenez mieux l'élat.
Est-le pour travailler que vous êtes prélat?
A quoi bon ce dégoût et ce zèle inutile?
Est-il donc pour jeuner Quatre-temps ou Vigile?
Reprenez vos esprit et souvenez-vous bien,
Qu'un dîner réchauffé ne valut jamais rien.

Och så satte han fram den rykande soppan. Den förbittrade prelaten sneglade först blott på det ångande fatet, men gripen av en helig vördnad för en dylik Guds gåva blir han först stum, men ger så vika och sätter sig till bords. Den trogne Gilotin får sedan ta in en skinka, fylla hans bägare med vin och till sist duka fram desserten. Först därefter bryter ovädret lös.

Men dylika, nästan holländska genrebilder finnas många i dikten, och hade Boileau inskränkt sig till dem, till det, som var hans styrka, realismen, så skulle han hava åstadkommit ett mästerverk.

Till 1670-talet höra ock de flesta av hans tolv epistlar. Att han kom att skriva dylika, berodde naturligtvis på hans ärelystnad att bliva Frankrikes Horatius. Denne hade börjat med satirer, sedan övergått till epistlar och slutat med en Ars poetica. Boileau genomgick samma utvecklingsgång, men avhöll sig klokt nog från att tävla med lyrikern Horatius, ty för all lyrik stod han kanske mera främmande än någon annan skald. Skillnaden mellan Boileaus satirer och epistlar är ej stor, lika liten som mellan Horatius' satirer och epistlar. Men i bägge fallen röja epistelförfattarna större mognad, och några av Boileaus epistlar höra till det yppersta han skrivit. Innehållet är ganska växlande. Några äro riktade till Ludvig XIV, som dels prisas såsom erövrare och hjälte, dels såsom fredsfurste, men i intetdera fallet kan Boileau sägas vara lyckad, ty den heroiska epiken låg nästan lika litet för hans röst som lyriken. Dessa epistlar äro därför snarast rena barockpoem, braskande och tomma, någon gång t. o. m. rent smaklösa, som då Boileau vid skildringen av Rhenövergången talar om, huru konungen livar hela hären genom sitt mod, men låter honom samtidigt "beklaga, att hans storhet höll honom kvar på stranden". Det fordrades onekligen Ludvig XIV:s abnorma självkänsla för

att icke uppfatta en dylik komplimang såsom en respektlös drift.

Vida bättre, verkligen vackra, äro några andra epistlar, där han efterbildat Horatius och tagit upp dennes tema om den rolösa jakten efter lyckan — lyckan, som dock mera fanns i det oansenliga Ulubræ än i den stora världen. Eller den bekanta episteln, där Horatius avslår en inbjudan från Mæcenas att komma till Rom. Ty i dessa efterbildningar brytter verkligen något av Boileaus egen naturell fram. Men högst står han dock i de epistlar, där han ger ett uttryck åt det vackraste, som fanns i hans karaktär, hans entusiasm för sanning i liv och dikt, hans beundran för Frankrikes båda största skalder, för Racine och Molière. I den sjunde hyllar han Racine, vars Phèdre just då fallit för en kabal, och i dikten inflätar han en nästan ännu varmare hyllning åt den store bortgångne, åt Molière. Men högst står han i den nionde episteln, som hör till den så rika franska litteraturens klassiska dikter, och där grundtankarna i hans L'Art poétique koncentrerats:

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.
Il doit regner par tout et même dans la fable.
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Sais-tu pourquoi mes vers sont lûs dans les provinces,
Sont recherchés du peuple et reçus chez les princes?
Ce n'est par que leurs sons agréables, nombreux
Soient toujours à l'oreille également heureux.
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Mais c'est qu'en eux le vrai, du mensonge vainqueur
Par tout se montre aux yeux et va saisir le cœur.
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Le faux est toujours fade, ennuyeux, languissant.
Mais la nature est vraie et d'abord on la sent.

Denna epistel skrevs ungefär samtidigt med Boileaus mest bekanta arbete, L'Art poétique. Förebilden var här naturligtvis Horatius, från vilken för övrigt omkring ett halvt hundratal verser äro lånade av de 1,100, som dikten innehåller. Lika litet som den romerske skalden avsåg Boileau att här skriva en systematisk estetik, en diktkonstens filosofi, utan endast att framlägga en poets eller kanske snarare en bildad mans uppfattning av litteraturen. Arbetet sönderfaller i fyra böcker, av vilka den första huvudsakligen innehåller praktiska råd och fastslår några allmänna principer.

I den andra behandlar Boileau vissa diktslag: idyll och elegi, ode, sonnett, epigram m. m. samt slutar med satiren. I den tredje övergår han till tragedi, epos och komedi, och i den fjärde ger han åter, liksom i den första, några praktiska råd. Att i detalj referera hans satser, vilka komma fram i ett tämligen oordnat skick, torde ej vara lämpligt, utan jag skall i stället söka giva grunddragen av den estetiska åsikt, som ligger bakom det hela. Detta torde vara dess nödvändigare, som Boileaus ståndpunkt ganska mycket missuppfattats redan av den närmaste eftervärlden och ännu mer av 1800-talets litteraturhistoriker. Det är först genom den nyare franska forskningen, särskilt Lansons och Brunetières, som ett klarare historiskt ljus fallit över den franska klassicitetens smakkodex.

Då Boileau först uppträdde på den litterära arenan, härskade barocken i full kraft, och det var närmast mot denna Boileau vände sig. Mot dess förkonstlade poesi satte han upp den rena, oförfalskade naturen, och ur den synpunkten kan Brunetière med rätta betrakta honom såsom en naturalismens förkämpe. I varje fall får man ej uppfatta honom såsom målsmannen för någon urblekt idealism. Det är sant: han var ej den förste. Redan förut hade Pascal och Molière uppträtt, och Boileau erkände även oförbehållsamt sin skuld till dem. Men han hade också andra föregångare. Ty en realistisk strömning går igenom hela förra delen av 1600-talet, och ej blott Corneille, utan även Akademien och Chapelain avsågo innerst detsamma som Boileau; kampen för de tre enheterna var ju faktiskt en kamp för större naturtrohet, och Boileau upptog också denna regel i sin L'Art poétique. Men å den andra sidan hade denna äldre realism aldrig kunnat genomföras, aldrig blivit fullt medveten för de handlande, barocken hade i stället vunnit överhand, och faktiskt är, att Boileaus program av samtiden betraktades såsom något nytt. Redan det uppseende han väckte är ett kriterium härpå.

Programmets grundtanke har han uttryckt i versen: Que la nature donc soit notre étude unique. Det var därför han fördömde den romaneska tragedien och den preciösa romanen. Det var därför han opponerade sig mot Corneilles chargerade karaktärer, som aldrig funnits i verkligheten. Allt detta var onatur, och onatur var även den så om-

tyckta burlesken. Natursanning är således konstens första princip.

Men — frågade han vidare — huru skall man då veta, att man riktigt återgivit naturen? Kriteriet hava vi fått i "la raison", som av Boileau alls icke uppfattas såsom någon torr, borgerlig snusförnuftighet, utan i likhet med Tegnér såsom det konstnärliga förståndet, det sunda, naturliga omdömet. Svaret är sådant vi kunnat vänta oss i Descartes' århundrade, och Boileau blir aldrig så varm, som då han förfäktar förnuftets och sanningens betydelse för dikten. Det är en ren, frisk och klar luft, vi andas in, då vi läsa L'Art poétique. Naturen är alltid sann, men det är förnuftet, som avgör, om det vi tro vara natur, är det eller icke.

Vi skola således efterbilda naturen, men blott i de punkter, där den stämmer med sig själv, är rationell, ej i dess aberrationer, ty dessa äro avvikelser från naturen, ej naturen själv. Detta avgöra vi med hjälp av le bon sens. Men även här behöves ett kriterium, att det, som vårt förnuft uppdagat i naturen, det sköna, ej är det tillfälliga, en aberration, ett mode, utan det evigt bestående och sanna. Detta kriterium har man i den överensstämmande uppfattningen hos alla tider och alla folk. Ett mode växlar, smaken likaså, men något finnes likväl, som består, alla dessa växlingar till trots, något finnes, som *alla* erkänna vara natur och därför skönt. Grekerna och romarna beundrade Homeros, våra fäder och vi likaså, och här hava vi således funnit en fast punkt, något som är oberoende av tid och nationalitet — oberoende just därför att vi här hava den äkta naturen. Vill nu en författare avgöra, om hans dikt fyller måttet, har han att jämföra den med antikens mästerverk. Liknar den dessa, har han rätt återgivit naturen; gör den det icke, har han kommit på villovägar.

Boileau hamnade således i samma antikbeundran som Ronsard och dennes skola. Men under det att dessa okritiskt beundrat antiken, därför att den var antik, beundrade Boileau den, därför att dess diktning var natursann. Att bilda sig efter antika mönster var för honom således detsamma som att med en säker ledsven såsom förare söka efter natur och sanning. Diktens uppgift är i följd härav för Boileau och för hela den franska klassiciteten att återgiva just det allmän-

mänskliga, det för alla tider och alla folk gemensamma, och i konsten att återgiva detta står antiken högst. Jämte naturen är den således vårt mönster. Men denna tredje princip, som Boileau här inför, antikimitationen, är hos honom blott en konsekvens av hans båda första. Imitationen är vägen, icke målet, ty det är fortfarande naturen.

Det är denna estetiska teori, som ligger bakom den franska klassicitetens hela diktning, det mål, mot vilket århundradets förra del, ännu mera omedvetet, strävat, men utan att kunna nå det, och hos Boileau återfinna vi ock de flesta av huvudpunkterna i Ronsards, Malherbes och Akademiens program: deras antikbeundran, deras entusiasm för det franska språket, deras krav på en nationell diktning, men allt detta här samlat i en enhetlig, rationell åskådning, och L'Art poétique är tillika det kanske klaraste uttrycket för hela tidevarvets strävan efter ordning, centralisation och lagbundenhet.

Boileaus estetik blev som bekant under nyromantiken utsatt för våldsamma angrepp. Han hade fordrat, att dikten skulle behärskas av "la raison", och i denna sats såg man ett underkännande av inbillningskraftens, fantasiens betydelse för poesien. Utan tvivel var denna anmärkning i viss mån befogad, och själv var Boileau utan all fantasi. Men teoretiskt stod han dock ej på denna ståndpunkt. Ty *en* fordran, som han uppställer såsom ett självklart conditio sine qua non, var, att var och en, som ägnade sig åt diktkonsten, skulle vara *född* poet, och — frågar Lanson med rätta — vad är väl denna naturliga begåvning annat än fantasi? Den är icke inlärd yrkesskicklighet, icke teori eller okonstnärligt förstånd, utan skaldens medfödda förmåga att skapa. Hans kritik riktade sig också mest obarmhärtigt mot Chapelain, som *icke* var född poet och som alldeles invita Minerva tillyxade sina träaktiga verser. Här hjälpte "la raison", teorierna, således icke.

Men väl håller han på, att även den, som av naturen ämnats till skald, måste behärska den poetiska tekniken, och det var hans stränghet i detta avseende, som framför allt kom eftervärlden att i honom se den regelskrivande pedanten. Men själv var Boileau en språkkonstnär av första ordningen, vars vers har samma koncentrerade, plastiska form som Pascals och La Rochefoucaulds prosa, och hans fordran på

klarhet, genomskinlighet och enkelhet, hans krav att tanke och uttryck skulle täcka varandra är i själva verket detsamma, som vi svenskar återfinna hos en så litet pedantisk natur som Tegnér. Massor av verser i dennes Epilog vid magisterpromotionen 1820 förefalla, som om de voro tagna ur L'Art poétique, så lika äro de i tankar, någon gång även i själva formuleringen, ehuru Tegnér säkerligen ej tänkt på den gamle Boileau:

Vad du ej klart kan säga, vet du ej;
Med tanken ordet föds på mannens läppar:
Det dunkelt sagda är det dunkelt tänkta.

Boileau kan därför icke sägas hava *förnekat* fantasiens betydelse. Men å den andra sidan hade han aldrig, fantasilös såsom han själv var, insett dess betydelse, och den verklighetstrohet, som han förfäktade, stred ju också emot en av fantasien behärskad dikt. Hade han känt till Midsommarnattsdrömmen, skulle denna tvivelsutan hava förefallit honom rent absurd. Nekas kan ej heller, att fantasien, även hos så stora skalder som Molière och Racine, spelar en ganska underordnad roll, och här låg därför en av myromantikens tacksammaste angreppspunkter på klassiciteten.

I sin estetik upplåter Boileau heller icke någon plats åt den rent lyriska diktningen, och någon dylik förekommer icke i fransk litteratur mellan Boileau eller rättare mellan Malherbe och André Chénier. Men man kan icke säga, att Boileaus program utesluter en lyrisk diktning. Dikten skulle visserligen enligt Boileau blott uttrycka det allmänmänskliga, ej det individuella. Men även om den äkta lyriken alltid har en individuell klang, har den likväl sin styrka just däri, att den anslår strängar, som äro gemensamma för alla, och känslan är lika mycket natur, kanske mera natur än förståndet. I princip borde Boileau således ej haft något att invända mot lyriken, och naturligtvis fördömer han den heller icke. Men han har intet sinne för den, kände för övrigt knappt heller till någon lyrik, ty den grekiska var förlorad, någon romersk hade knappast funnits, och ronsardisternas poesi var för honom föråldrad och tekniskt bristfällig. Hela tidsutvecklingen gick mot en allt starkare och starkare rationalism, och av denna strömning greps även större skalder än han. Både hos Molière och hos Racine fanns en stark lyrisk ådra, men den kom aldrig till något

genombrott, och denna brist på lyrik ger hela klassiciteten ett drag av kyla, hos epigonerna t. o. m. av torrhet.

Boileau var också bunden av sina föregångare, av antikens och renässansens estetik. Skillnaden mellan diktkonstens olika arter hade där, såsom vi minnas, bestämts av rent yttre faktorer, oftast av de olika versslagen. Detta hängde ännu i hos Boileau, redan däri, att all poesi av honom — alldeles oreflekterat — likställes med versifierad dikt. Så realist han än var, omnämner han därför prosaromanen blott i förbigående, utan att närmare gå in på den, och han upptager utan vidare renässansestetikens skarpa skillnad mellan tragedi och komedi. Några mellanformer mellan båda känner han ej, ehuru dessa dock ej *bort* vara honom främmande, enär hans vän och vapenbroder Molière just genombröt dessa skrankor. Den franska komedien skall enligt Boileau sysselsätta sig med samma ämnen som den nyattiska, och Molières farser ansåg han sig därför skyldig att fördöma — redan därför att de rörde sig inom en annan värld än "la ville", till vilken komedien skulle begränsa sig.

Hans beundran för antiken förde honom slutligen bort från själva utgångspunkten, då han förkastade såväl en nationell som en kristlig hjältediktning, och han observerade ej, att Homeros' mytologi var sann och naturlig för Homeros' tid, men onaturlig redan för Vergilius' och absurd på 1600-talet.

Överhuvud ha också de angrepp, som riktats mot Boileaus estetik, utgått från den betydelse han tillmätt den antika poesien såsom normgivande för den moderna, men i själva verket var denna antikbeundran ganska förklarlig, alldeles frånsett att den ärvts från renässansen. Boileaus samtid kände egentligen blott antiken och barocken, och i jämförelse med barocken var dock även den romerska poesien sann och naturlig. Visserligen hade också barocken — liksom förut humanismen — satt upp antiken såsom mönster, men den hade ej förstått dess egentliga skönhetsvärde, dess natursanning. Boileau trängde här djupare, och det var just detta drag, som slog honom. I detta fall var han en upptäckare, ty varken humanismen eller barocken hade fäst sig vid denna sida hos antiken. Vår tid har kommit ännu längre och skär icke längre hela den antika litteraturen över en kam; för oss är Homeros en klassisk poet, Vergilius

visserligen en stor skald, men en romersk imitatör, vilken icke är natursann i samma mening som Homeros. På 1600-talet förstod man ännu icke att göra samma skillnad, och detta röjer sig ock i den fransk-klassiska litteraturen, inom vilken endast Racine kan sägas hava tagit några direkta intryck från Hellas. Boileau själv står romarna närmare, än han står grekerna, och hans förebilder, Juvenalis och Horatius, voro romare.

Det, som i *våra* ögon gör den fransk-klassiska litteraturen berättigad till namnet "klassisk", är därför icke så mycket dess anslutning till antiken — ehuru detta utan tvivel först givit uppslaget till benämningen — utan den ännu obrutna föreningen av de tre principer, som Boileau uppställt: naturen, förnuftet och antiken. Ty däri har nog Brunetière rätt, att det just är ett dylikt jämnmått, som gör en dikt till klassisk. I antiken såg man väl natursanningen, men ock den höga idealismen, och den fransk-klassiska poesien är därför såväl idealistisk som realistisk. Molière och La Fontaine ha en övervägande dragning åt realismen, Boileau och framför allt Racine åt idealismen. Men ingen av dem förkastar helt den andra riktningen, utan förenar dem bägge. L'Art poétique, som även under 1700-talet förblev den gällande smakläran, inbjuder emellertid till en utveckling åt bägge hållen, och klassiciteten efterträddes därför såväl av en avgjort realistisk strömning, men ock av en — urblekt — idealistisk. Även Boileaus andra princip, la raison, blev ett sprängämne för klassiciteten. Hos Boileau och hans vänner vägde rationalism och antik skönhetskänsla ännu jämnt emot varandra. Men Boileau skiljer aldrig vidare skarpt på natur och sanning, och det var därför ej att undra över, att de av hans efterföljare kommo att sammanblandas. Under 1700-talet segrade rationalismen alldeles avgjort — så avgjort, att man, visserligen blott i teorien, kom att förkasta all poesi såsom oförnuftig eller onödig. Men till detta skola vi återkomma vid redogörelsen för striden mellan les anciens och les modernes, som betecknar klassicitetens upplösning.

M O L I È R E

MOLIÈRES UNGDOM

Jag har dröjt så pass utförligt vid Boileau, därför att klassicitetens konstteorier klarast komma fram hos honom. Men de, som framför allt, på olika områden, voro männen att genomföra dem, och genomföra dem med mera konsekvens än Boileau, voro Molière och Racine. Och Molière var dessutom den, som gav väckelsen till hela rörelsen, den förste, som höjde fältropet på natur och sanning.

Liksom Boileau var han ett Pariserbarn, och liksom denne tillhörde han medelklassen — den, som nu tog ledningen inom det franska kulturlivet. Hans far, Jean Poquelin, stod visserligen på ett socialt lägre plan än Boileaus far, men stammade från en gammal, burgen hantverkarfamilj. Liksom fadern och brodern var han tapetserare och bodde i ett hus i hörnet av Rue St. Honoré och Rue des vielles Étuves (nu Rue Sauval). Huset, ett gammalt korsvirkeshus, som för länge sedan rivits, kallades Aphuset efter en vacker träskulptur i ena hörnet, föreställande en samling trädklättrande apor. Nedra botten upptogs av boden och ett kök, som förmodligen ock begagnades till matsal. I entresolen lågo en sängkammare och ett kabinett, och en trappa upp hade Jean Poquelin sin verkstad. Bouppteckningen efter hans första hustru visar ett burget borgarhem, t. o. m. med en viss lyx, och Mad. Poquelin hade smycken och silversaker för över 2,000 livres — en då betydande summa, troligen omkring 20,000 frs i nuvarande myntvärde. Det var således ej något fattigt hem, i vilket parets äldsta barn, Jean-Baptiste Poquelin, växte upp. Antagligen var det där, i "la maison des Singes," som han föddes i början av 1622; dopet förrättades den 15 januari.

Faderns mening var tydligen, att den äldste sonen skulle efterträda honom i yrket, och detta framgår av några be-

varade affärshandlingar. Den äldre Poquelins bror Nicolas var också tapetserare, men hade därjämte chargen att vara "tapissier ordinaire et valet de chambre de sa Majesté." Platsen var mera en sinekur. Konungen hade åtta dylika kammartjänare, vilka två och två tjänstgjorde tre månader om året och blott hade att tillse, att konungens sängkammare var i ordning; därför åtnjöto de en lön av 300 livres om året utom en gratifikation av 37 $^1/_2$ livres och fritt bord. Genom två handlingar av 1631 och 1637 avstod Nicolas Poquelin platsen åt sin bror Jean och gav honom i det sista dokumentet rätt att överflytta fullmakten på den han ville. I följd härav insatte Jean Poquelin sin i det närmaste sextonårige son Jean-Baptiste till tapissier ordinaire et valet de chambre i survivance, och den 18 december 1637 avlade denne ed såsom sådan. Det är väl därför antagligt, att han redan då lärt något av yrket, som han för övrigt sedan verkligen kom att utöva. Men att han till sitt sjuttonde år *blott* skulle hava gått i lära hos fadern, motsäges av hans mycket omfattande bildning, och det kan ej lida något tvivel, att hans vän och kamrat La Grange har rätt, då han i sin 1682 skrivna, tyvärr allt för korta Molière-biografi berättar, att den blivande skalden studerat i Collège de Clermont. Detta var en av jesuiterna inrättad, mycket besökt undervisningsanstalt med närmare två tusen elever — bland dem flera av högadelns söner — och med en förträfflig undervisning. Molière gycklar visserligen i sina farser obarmhärtigt med de lärda pedanterna, men detta gyckel var nog mera ett arv från den italienska komedien än baserat på några reminiscenser från Collège de Clermont, som just bröt med det eljes florerande skolpedanteriet. Och i varje fall var det här, som Molière förvärvade sig sin grundliga klassiska bildning; så verkställde han en nu tyvärr förlorad översättning av Lucretius. När han intagits i kollegiet och huru länge han vistats där, vet man tyvärr icke, men troligen studerade han där mellan åren 1636 och 1640. Sedan han lämnat Collège de Clermont, skall han hava läst juridik, och en plats som advokat var väl då ej alldeles oförenlig med sinekuren som valet de chambre.

Emellertid hade ödet annorlunda beslutat. Från den 6 januari 1643 — några få dagar, innan Molière blev tjugoett år — finnes ett nytt dokument, i vilket Molière erkänner,

att han av sin far mottagit 630 livres i förskott på sitt innestående mödernearv, och vari han gav fadern rätt att för vem han ville av de övriga barnen disponera över survivancen på platsen som konungens kammartjänare. Anledningen kan icke hava varit någon annan, än att han nu beslutat sig för att bliva skådespelare.

Ej långt från Aphuset bodde en familj Béjart, med vilken han stiftat bekantskap. Familjen, vars rykte var ganska tvetydigt, hade en talrik barnskara; den äldsta dottern, Madeleine, var då tjugofem år gammal, men 1639 föddes ännu en dotter, det tionde eller elfte barnet, och den 10 mars 1643 omtalas ytterligare en dotter, som då ännu var odöpt och således alldeles nyfödd. Madeleine hade haft ett tämligen stormigt förflutet, hade varit älskarinna åt en greve de Modène, men var tydligen mycket begåvad och även vittert intresserad. Detta var väl anledningen till, att hon i början av 1643, då fadern Béjart dog och det blev urarvakonkurs efter honom, beslöt sig för att i Paris sätta ett nytt teaterföretag i gång. I det syftet bildade hon en trupp och förhyrde en bollhussal, som låg ungefär på den plats, där det franska Institutet nu befinner sig, således på Rive gauche, där inga teatrar då lågo. Det var tydligen för att gå in i hennes trupp, som Molière nu avstod från framtidsutsikten att bliva kunglig kammartjänare och advokat — således från en aktad borgerlig ställning — och det var för att kunna lämna sitt bidrag till det nya företaget, som han uttog en del av sitt mödernearv.

Vad var nu anledningen till denna omkastning? La Grange antyder smak för teatern, en mängd andra uppgifter — visserligen de allra flesta i smädeskrifter — påstå däremot, att kärleken till Madeleine Béjart varit drivfjädern, och att Molière verkligen varit Madeleines älskare, är åtminstone sannolikt. Ett tredje skäl anföres i nidskriften Élomire hypocondre, till vilken jag sedan skall återkomma. Enligt denna skulle Molière i förtvivlan över att hava misslyckats i det borgerliga livet hava sällat sig till en teatertrupp. La Grange, som vill se allt från den vackra sidan, har måhända överdrivit den unge Molières teaterkärlek. Komedianten — särskilt den, som icke tillhörde Hotel de Bourgogne — betraktades såsom en ringaktad gycklare, och det är väl ej troligt, att Molière blott av smak för ett dylikt yrke velat

bortbyta sina goda framtidsutsikter. Man kommer här ofrivilligt att tänka på Shakspere, med vilken Molière företer så många likheter. Såsom en i viss mån urspårad individ kastades han av en tillfällighet in vid teatern, och måhända var det så förhållandet även med Molière. Vi känna intet om hans ungdomshistoria. Men han var en passionerad, sensuell natur, blodet lopp hett i hans ådror, såsom ung student hade han nog börjat leva undan, råkat den intagande, något äldre Madeleine Béjart, kanske förälskat sig i henne, blivit ur borgerlig synpunkt urspårad och så fattat beslutet att följa Madeleine till teatern — de urspårade existensernas dåtida tillflyktsort. Men med säkerhet veta vi, som sagt intet, blott att han faktiskt blev skådespelare.

Kontraktet mellan truppens medlemmar avslöts i juni 1643 och har följande innehåll. Ingen kunde utträda ur truppen förr än efter en fyra månader förut gjord uppsägning, likaså ingen avskedas utan en lika lång uppsägningstid. Vid avgången skulle han eller hon efter sakkunniges uppskattning erhålla sin anpart av truppens tillhörigheter. Men bröt någon överenskommelsen, innan teatern börjat sin verksamhet, skulle kontraktsbrytaren betala 3,000 livres i skadestånd. Alla ärenden skulle avgöras av truppens majoritet, men rollfördelningen skulle verkställas av pjesens författare, och mot hans bestämmelser skulle ingen få opponera sig. Var däremot stycket tryckt och hade författaren i följd därav icke någon rätt över det, skulle truppens majoritet bestämma rollfördelningen. "Les héros" skulle dock omväxlande spelas av Clérin, Poquelin och Joseph Béjart, varjämte Madeleine Béjart skulle få välja vilka roller hon ville. Det klingande namn, den nya truppen valde, var Théâtre illustre.

Den 12 september avslöto de kontraktet om själva lokalen, som hyrdes på tre år för en summa av 1,900 livres per år, och man började kort därefter att i salen uppföra "teater (d. v. s. scen), loger och gallerier." Den 31 oktober gjordes ännu ett kontrakt, med orkestern: fyra musikanter. Var och en skulle erhålla 20 sous om dagen, vare sig de användes eller ej. Men av kontraktet framgår, att man tänkt att även uppföra baletter. Emellertid dröjde det med teaterns iordningställande, och under tiden företog truppen en landsortstourné — dock icke Madeleine Béjart, som tyckes

hava stannat i Paris att övervaka arbetet. Den 3 november voro de i Rouen, och truppen bestod då av fyra aktriser och sex aktörer, bland dem ock Jean-Baptiste Poquelin, som således ännu bibehöll sitt borgerliga namn; den så ofta förekommande uppgiften, att han genast vid sin övergång till teatern kallat sig Molière för att ej skandalisera den aktningsvärda familjen Poquelin, är oriktig. Att en skådespelare valde sig ett mera klingande konstnärsnamn, var ytterst vanligt, och först i en handling av den 28 juni 1644 möta vi det sedan så ryktbara namnet Molière; han avslöt då ett kontrakt med en dansör, som skulle uppträda på Théâtre illustre.

Emellertid blev teatern i Paris färdig i december 1643, och på årets sista dag började representationerna. Tyvärr känner man mycket obetydligt till repertoaren, men som det förefaller gick denna i den högre stilen — det var ju under den Corneilleska tragediens klangdagar, som Théâtre illustre började sin verksamhet. Så uppfördes där Artaxerce av Magnon, La mort de Crispe av Corneilles medtävlare Tristan l'Hermite och Scèvole av hans andre konkurrent Du Ryer — således idel högtravande stycken, och av samma art voro även de, som författades av en av truppens medlemmar, Nicolas Desfontaines. Någon skola för Frankrikes störste lustspelsdiktare var Théâtre illustre således icke, allra minst som det tyckes hava varit Molière, som utfört de tragiska hjälterollerna.

Konkurrensen med de båda gamla, redan hos publiken inarbetade teatrarna, Hotel de Bourgogne och Théâtre du Marais, slutade emellertid med ett blodigt nederlag för Molière och Madeleine Béjart. Flera nya aktörer och aktriser hade väl engagerats, truppen hade visserligen fått en beskyddare i Ludvig XIII:s broder, Gaston d'Orléans, men publiken ville icke komma, och för att betala l'Hermite och Du Ryer samt hyresvärden hade man redan i september nödgats upptaga ett lån av 1,100 livres. I december gjordes nya skulder, för vilkas gäldande de stackars komedianterna måste pantsätta de dagliga recetterna, och det hjälpte icke, att de i slutet av året 1644 flyttade teatern till ett bollhus i en annan trakt, vid port Saint Paul på den högra stranden. Affärerna gingo fortfarande allt sämre och sämre. I juni 1645 fick Molière ett utslag på sig för en skuld på 291

livres, och i augusti sattes han i den tidens bysättningshäkte, Châtelet, för en obetalad räkning för ljus till teatern. Visserligen blev han snart åter fri, men penningtrasslet fortfor, teatern flyttade ännu en gång, tillbaka till vänstra Seinestranden, men de flesta av aktörerna övergåvo nu det dödsdömda företaget, och i slutet av 1646 eller början av nästa år fingo Molière och syskonen Béjart göra detsamma och taga anställning i en landsortstrupp, som stod under ledning av en Du Freisne.

MOLIÈRE I LANDSORTEN

Därmed började en ny epok i Molières liv — ett elvaårigt kringflackande i landsorten, särskilt i västra och södra Frankrike. Att här följa dessa vandringar är överflödigt, ty de olika städernas namn säga oss ju ej mycket. Viktigare är att, så vitt det låter sig göra, söka få en uppfattning av truppens så att säga inre historia. Dylika band hade en mycket lös sammansättning och en fullkomligt republikansk organisation. Skådespelare kommo och gingo. Men här fanns dock en fast kärna, som utgjordes av Du Freisne, Molière, Joseph Béjart samt hans båda systrar Madeleine och Geneviève, av vilka Molière och Madeleine snart förefalla hava blivit bandets ledare, under det att Du Freisne mera trädde i bakgrunden. Än spelade man på något slott, där en fest skulle givas, än i en stad, särskilt då en marknad hölls eller någon lantdag samlats. Det liv, som fördes inom truppen, påminde om ett zigenarbands. Man levde på skjutskärror, på flodbåtar eller i någon gästgivargård, den sexuella moralen tyckes hava varit den friast möjliga, men det var ett glatt, bekymmerslöst friluftsliv, och en stackars utsvulten poet, d'Assoucy, som en tid var truppens gäst, har givit en livfylld beskrivning av komedianternas uppsluppna fester.

För Molière hade dessa år säkerligen samma betydelse, som Cervantes' uppbördsresor haft för Don Quijotes skald. Han fick se livet från alla möjliga sidor, råkade i beröring med massor av olika personer, ur skilda klasser och med olika karaktärer, och det var redan nu han förvärvade sig den människokännedom, som ligger bakom hans dramer.

"L'école du monde — skrev han sedermera — instruit mieux que ne fait aucun livre." Han fick också denna fria blick på livet, som gör, att han än i dag verkar så medryckande. Någon katekesmoral var det visserligen icke, han lärde sig, och man har förebrått Molière en alltför slapp sedlig uppfattning. Men Molières moral var en frigjord människas, som lärt sig vörda naturen och att sätta denna före dogmer och teorier.

Molière utvecklade sig också under dessa resor till en praktisk man och en god ekonom. Detta ekonomiska sinne förefaller väl oförenligt med det vagabondliv, som han förde, men det återfinnes ock hos hans så befryndade engelska kollega Shakspere. Såsom åtskilliga bevarade handlingar visa, började Madeleine Béjart och även Molière att sätta av pengar, och förmodligen ingav denna förbättrade ekonomi dem tanken att förvandla vandringstruppen till stationär. 1652 slogo de sig ned i Lyon, och ehuru de därifrån då och då företogo nya, längre och kortare utflykter, hade de dock, åtminstone till hälften, fått ett hem.

Men viktigast var, att skådespelaren Molière under dessa år utvecklade sig till författare. Som det förefaller medförde truppen till landsorten samma repertoar, som den haft i huvudstaden, och uppförde tragedier och tragikomedier. Men marknadspubliken bibehöll sin gamla smak för den franska farsen, och denna smak måste tillgodoses. Molière började därför att skriva dylika, och man känner titlarna på ungefär tolv stycken, som uppförts av truppen och med all sannolikhet författats av Molière. Ett par av dem innehålla tydligen anslaget till några av hans senare komedier, Les fagoteux till Le Médecin malgré lui och Gorgibus dans le sac till Les Fourberies de Scapin. Två finnas kvar: Le Médecin volant och La Jalousie de Barbouillé. Ingendera är betydande, och båda röra sig med samma schabloner som de medeltida farserna och commedia dell'arte. Le Médecin volant är för övrigt blott en bearbetning av ett italienskt stycke, i vilket vi möta det sedan hos Molière så vanliga gycklet med läkarnas charlataneri — här ett mycket grovkornigt, men ganska roligt gyckel. I La jalousie de Barbouillé har han, säkerligen efter en muntlig berättelse, behandlat ett gammalt fableauämne om den otrogna hustruns list. Men det, som gör detta harmlösa skämt litteraturhistoriskt bety-

dande, är, att vi här hava det första utkastet till Georges Dandin, där skämtet sedan fick en så gripande bakgrund av allvar. Förmodligen slogo dessa stycken an, Molière spelade väl själv huvudrollerna, och de visade honom den väg, som bäst lämpade sig för hans begåvning.

Han kastade sig därför på större uppgifter, och 1655 uppförde truppen i Lyon hans första femaktskomedi, L'Étourdi, Någon större självständighet har detta lustspel icke. Det är blott en bearbetning av ett italienskt, L'inavvertito av Nicolò Barbieri, ett stycke i samma stil som Ariostos Cassaria och som därför rör sig med den nyattiska komediens alla typer och hävdvunna förvecklingar. Här hava vi den obligata scenen i en dylik komedi — en gata, där allt tilldrager sig, dock utan att detta här verkar onaturligt — de stående typerna: kopplaren, slavinnan, den girige fadern, den unge älskaren och framför allt den listige slaven — här betjänten Mascarille — vars lustiga skälmstycken bilda styckets innehåll. Det hela rör sig om hans försök att komma åt slavinnan Célie, som äges av kopplaren Trufaldin, men i vilken Mascarilles unge herre är förälskad. Han är ständigt färdig att lyckas, men just i det avgörande ögonblicket korsas hans plan av älskarens obetänksamhet. Det hela är ganska lustigt och har verklig dramatisk fart i sig. Men stycket har även andra förtjänster. Den brutalitet, som ligger bakom den nyattiska komediens erotik och som knappast förmildrats av italienarna, är här försvunnen och ersatt av ett visst chevalereskt galanteri, och "slavinnan", vilken i den attiska komedien ofta blott varit en stum person, som alls ej intresserat författaren, har här blivit något mera: en ung dam, som har sitt lilla svärmeri, som uttrycker sig fint och diskret och som alls icke uppfattas såsom någon handelsvara i en kopplares lupanar. Men både hon och de andra äro ännu blott skizzerade, och i L'Étourdi spåra vi ännu föga av den blivande psykologen. Mascarille var dock en figur, i vilken Molière tydligen förälskat sig och vars roll han också själv utförde: en fattig fan, bohêmien såsom han själv, kvick och fullkomligt frigjord från alla fördomar, i krig med moralen och samhället, men med ett oförbränneligt gott lynne, Figaros stamfader, vars psykologi Molière ännu visserligen ej hunnit penetrera — därtill var han ännu allt för intresserad av själva hand-

lingen — men som i alla fall fått något av en nyskapelses liv. Stycket blev också en avgjord framgång och var ett av dem, som sedermera oftast uppfördes på Molières teater i Paris.

Året därpå skrev Molière en ny komedi. Truppen hade då, i november 1656, rest till Béziers, där Languedocs ständer församlats, och där uppfördes Le Dépit amoureux. Även detta lustspel är en bearbetning från italienskan, från L'Interesse av Nicolò Sechi — ett ytterst rått stycke med en ganska onaturlig handling. L'Interesse vilar på ett vad mellan två italienare, att det barn, med vilket den enes hustru är havande, är en gosse. Emellertid visar sig den nyfödde vara en flicka, men för att vinna vadet utger fadern henne för en gosse. Hon uppfostras såsom sådan, men förälskar sig i en ung man, som å sin sida är kär i hennes syster, vilken till oigenkännlighet är lik henne — det gamla Menæchmi-motivet i den form, vi känna det från Calandria och Trettondagsafton. Den unge mannen blir i hemlighet gift med den, som älskar honom, men tror, att han är gift med systern, som vet om intet och som är övertygad om, att hennes föregivna bror verkligen är hennes bror. Då hon å sin sida är kär i en ung man, som också älskar henne, uppstå åtskilliga förvecklingar, vilka till sist naturligtvis lösas. Det tämligen onaturliga motivet har Molière knappt förbättrat. Visserligen låter han ett större arv till förmån för den blivande sonen träda i stället för det enfaldiga vadet, men å den andra sidan komplicerar han situationen genom att blanda in en ny förveckling — bortbytta barn. En förtjänst har dock även denna bearbetning. Liksom i L'Étourdi har han avlägsnat alla råheterna i det italienska stycket, där den förklädda unga damen uppträder i hög grossess — för att blott anföra en av smaklösheterna.

Det, som bar upp den nya komedien, var emellertid icke denna från italienskan lånade handling, utan ett bimotiv, som Molière lade in och som han själv uppfunnit. Älskaren i stycket, Eraste, får veta, att Lucile är hemligen gift med Valère — i verkligheten är denne gift med Luciles förmodade broder — han blir ursinnig över hennes otrohet och bryter med henne. Lucile, som ej förstår anledningen och är okunnig både om broderns verkliga kön och om det hemliga giftermålet, blir också upprörd över Erastes obestän-

dighet, och det kommer till en häftig scen mellan de båda f. d. älskande. Men kärleken visar sig starkare än förbittringen. De giva varandra tillbaka de gåvor och kärleksbrev, som de utbytt, de taga farväl av varandra, ty allt är ju slut dem emellan, men förunderligt nog kunna de ej skiljas. De upprepa avskedsorden, men stanna likväl kvar, och till sist brytes deras sårade stolthet, när de finna, att de dock icke kunna upphöra att älska varandra. Denna scen är rent förtjusande, verklig poesi, en fin, graciös lyrik mitt i en tid, då all lyrisk poesi föreföll vara död. Det är Horatius' bekanta ode Donec gratus eram, som medvetet eller omedvetet spelat in, och Molière har här föregripit rokokon, t. o. m. romantiken. Ty denna scen påminner både om Marivaux och om Musset.

Den framgång, som detta stycke hade, väckte måhända hos Molière och Madeleine Béjart förhoppningen om att kunna återvända till huvudstaden, och i slutet av 1658 satte de efter åtskilliga förberedelser denna plan i verket. Molière lyckades att i "Monsieur", Ludvig XIV:s yngre broder, skaffa truppen en beskyddare, som frikostigt utlovade 300 livres om året åt varje aktör och aktris — av vilket anslag han dock aldrig utbetalade en sou — och i Salle des gardes du vieux Louvre fick truppen den 23 oktober 1658 giva den första representationen för konungen och hela hovet. Invigningsstycket var ej lyckligt valt, en av Corneilles senare och svagare tragedier, Nicomède, som ju alls ej passade för en trupp, vars styrka låg i lustspelet. La Grange uppger väl, att representationen "ej misshagat". Men Molière måtte hava haft en känsla av, att han och hans kamrater ej haft den avsedda framgången, ty sedan de slutat Nicomède, steg Molière fram och höll ett litet tal till konungen, tackade honom för hans godhet att infinna sig och för hans överseende med deras många fel. Det hade varit med räddhåga, som de vågat uppträda inför en så lysande församling, och endast lusten att roa världens störste konung hade kommit dem att glömma de utmärkta skådespelare, som Hans Majestät redan hade i Hotel de Bourgogne. Då konungen emellertid fördragit deras bondska manér, bad han ödmjukeligen, att de skulle få uppföra en av dessa små farser, som så slagit an i landsorten.

Då "världens störste konung" härtill givit sitt nådiga

bifall, uppförde man Le Docteur amoureux — en fars, som aldrig blivit tryckt och som nu är förlorad. Molière utförde huvudrollen, och nu blev framgången hel och odelad. Konungen täcktes skratta och tilldelade landsortskomedianterna en egen teater i Palais du Petit-Bourbon, en byggnad, som låg mellan gamla Louvre och kyrkan Saint-Germain L'Auxerrois, och där gav truppen den 3 november den första föreställningen för den stora allmänheten.

Äntligen hade Molière efter så många motgångar slagit igenom.

TEATERN PÅ MOLIÈRES TID

För att bättre uppskatta Molières insats är det nödvändigt att kasta en hastig tillbakablick på det franska dramat och den franska teatern vid tiden för Molières ankomst till Paris. Han kom under ett interregnum — mellan Corneille och Racine. Efter att 1652 hava misslyckats med Pertharite, hade Corneille dragit sig tillbaka från teatern, dit han först 1659 återvände, då med brutna krafter. Man spelade väl fortfarande hans äldre stycken, vidare tragedier och tragikomedier av hans samtida, Tristan l'Hermite, Rotrou och du Ryer, men några betydande nya förmågor hade icke vuxit upp, och Hotel de Bourgogne och Théâtre du Marais behärskades under dessa år framför allt av den romaneska tragedien, mot vars onatur Molière sedermera skulle komma att uppträda. Komedien odlades mindre och uppbars egentligen av italienarna, vilkas commedie dell'arte hade att glädja sig åt en stor popularitet. Men man spelade också bearbetningar av spanska stycken i samma stil som Le Menteur, antingen lånade direkt från de spanska originalen eller från italienska efterbildningar. Till någon originell fransk komedi funnos däremot, såsom vi förut sett, endast svaga ansatser.

1658 hade man endast tre teatrar i Paris: den kungliga truppen i Hotel de Bourgogne, Mondorys forna trupp i Théâtre du Marais och den italienska truppen i Palais du Petit-Bourbon. Hotel de Bourgogne spelade företrädesvis de stora tragedierna och ägde större delen av den tidens repertoar. Den åtnjöt ock ett kungligt anslag av 12,000 livres. Théâtre du Marais, som icke hade något dylikt anslag,

hade lagt an på den sceniska apparaten och uppförde helst ett slags mytologiska spel med musik mellan akterna, men också romaneska tragedier; det var här, som Thomas Corneilles Timocrate hade gått åttio gånger i rad. Italienarna, som hade ett kungligt anslag å icke mindre än 15,000 livres, uppförde blott improviserade italienska farser, och en spansk trupp, som kort därefter (1660) kom till Paris, spelade endast inför hovet, ty allmänheten förstod ej språket.

Det var med dessa trupper Molière nu skulle tävla. Såsom nyss nämndes hade konungen givit honom rätt att uppträda i Palais du Petit-Bourbon, men teatern här innehades redan av italienarna. Dessa, liksom de båda andra trupperna, spelade blott tre gånger i veckan, på de s. k. ordinarie speldagarna söndag, onsdag och fredag. Molière, som förträfligt kom överens med italienarna, avslöt emellertid en överenskommelse med dem, att hans trupp mot en ersättning av 1,500 livres fick spela på de visserligen mindre fördelaktiga s. k. extraordinarie dagarna (de fyra andra i veckan), och så kunde han börja. Men detta uppehåll i Petit-Bourbon blev ej långvarigt. Utan att förut underrätta honom började man nämligen att i oktober 1660 riva palatset, som skulle bort för Louvrens nybyggnad, och under tre månader var truppen utan teater. Genom Ludvig XIV:s välvilja fick man emellertid en annan och den bästa i Paris, ehuru den för tillfället låg i ruiner: den teater, som Richelieu låtit bygga i sitt palats och som med palatset blivit konungens egendom. Där, i Palais Royal, började representationerna ånyo i januari 1661 och fortsatte ända till Molières död, ehuru blott tre gånger i veckan, ty italienarna, med vilka han även nu delade teatern, spelade på de extraordinarie dagarna. Något statsunderstöd fick truppen icke förr än 1665 och då vida mindre än Hotel de Bourgogne och italienarna, endast 6,000 livres om året, som visserligen under de två sista åren av Molières liv höjdes till 7,000.

Teatern i Palais Royal hade en parterr, där publiken stående åsåg föreställningarna, samt två rader å sidorna. Priset å alla teatrarna för tillträde till en parterrplats var blott 15 sous, för en plats på första raden, amphiteatern och själva scenen 3 livres, för en plats i de högre logerna 1 livre 10 sous eller 1 livre, men då ett stycke första gången gavs, dubblades priserna, ibland även annars. Ett fullt hus

i Palais Royal gav omkring 2,000 livres, men medelrecetten steg sällan över 1,000 livres. Denna inkomst delades fortfarande efter varje representation mellan de egentliga aktörerna och aktriserna, dock först sedan en viss kvot för de gemensamma utgifterna blivit frånbragen. Dessutom hade man en icke obetydlig inkomst av de s. k. visiterna eller föreställningar, som gåvos vid hovet och i enskilda hus. En skådespelares inkomster voro därför ej så obetydliga. La Grange antecknar, att han från det år (1659), då han sällade sig till truppen, till Molières död (1673) förtjänat 51,670 livres eller för vart och ett av de fjorton åren 3,690 livres, som för att motsvara det nuvarande myntvärdet måste minst tolvdubblas. Någon direktör fanns icke, utan alla voro lika, bestämde samfällt om inköp och uppförande av pjeser, ehuru Molière inom sin trupp faktiskt var den ledande. Hans inkomster voro således desamma som La Granges, ehuru han visserligen därjämte hade andra såsom författare; under de fjorton åren 1659—1673 stego dessa från truppen utbetalade honorar till omkring 60,000 livres.

Detta för oss in på frågan om de dåtida författarnas ekonomiska ställning. En författare, som icke skrev för teatern, hade egentligen blott någon inkomst av ersättningen för de dedikationer, med vilka han försåg sitt arbete, samt av de pensioner, som regeringen på Chapelains förslag utdelade. Förläggarna betalade så gott som intet, och 3,000 livres, som Chapelain mottog för sin så utbasunerade La Pucelle, betraktades såsom något oerhört, ehuru dikten på 18 månader kom ut i sex upplagor. Även en så läst författare som Madeleine de Scudéry fick troligen ej mer än högst 500 livres per del. Bättre hade de dramatiska författarna. Visserligen fanns ingen författarrätt, och var ett teaterstycke tryckt, hade vem som helst rätt att uppföra det. Molières trupp spelade därför obehindrat hela den gamla repertoaren, uppförde Corneilles alla populära stycken utan att betala den ännu levande författaren en enda sou. Egendomligt nog uppförde Hotel de Bourgogne och Théâtre du Marais däremot icke Molières lustspel, så länge författaren ännu var i livet. Detta berodde antagligen dels på den våldsamma antagonismen mot konkurrenten, dels på bristen på goda komiska skådespelare. Mot tryckningen av ett spelat stycke var för-

fattaren ej heller skyddad, och första upplagan av Le Cocu imaginaire ger oss härpå ett talande exempel. Utgivaren, en herr Neuf-Villenaine, som måtte hava haft ett mycket gott minne, berättar, att han blivit så förtjust över den representation, han åhört, att han upprepat sitt teaterbesök en fem, sex gånger. När man sedan i ett sällskap kom att tala om pjesen, märkte han, att han kunde den så gott som utantill. Han gick då ännu en gång på teatern för att fylla ut luckorna och gav så ut pjesen, som han hade vänligheten att dedicera till Molière.

Förläggarna *kunde* just ej heller betala några större honorar, ty även deras förlagsrätt var ganska klent skyddad mot eftertryck. Visserligen sökte de värja sig genom ett kungligt privilegium. Men detta respekterades ej i Holland, där alla mera begärliga franska böcker utkommo i tjuvupplagor. En dramatisk författare kunde således blott påräkna något honorar, så vida han hembjöd ett alldeles nyskrivet stycke till en viss trupp. Därest han ej var en novus homo, som var glad, om truppen gratis ville spela hans stycke, fick han vanligen under ett visst antal föreställningar två skådespelarandelar. Om t. ex. recetten steg till 1,660 livres och skådespelarne voro 14, togo de 100 livres var och gåvo författaren 200 samt avsatte 60 till dagskostnaden. Gick stycket många gånger och med dubbla priser, blev honoraret ganska ansenligt. Ett annat sätt var att köpa stycket för ett visst pris, och i detta fall var Molière mycket liberal. För var och en av de två klena tragedier, som han köpte av Corneille, betalade han 2,000 livres.

Utom till författarna hade truppen även andra utgifter. Dekorationerna voro visserligen mycket enkla — en gata eller en palatssal — och härpå nedlade man ringa kostnader. I kostymer åter utvecklade man en ganska stor lyx, ehuru dessa lika litet som på Shaksperes tid voro tidstrogna. Men dessa kostymer bekostades av rollinnehavarna själva. Däremot betalade hela truppen samfällt en eller par "gagister" eller skådespelare för birollerna, vidare sufflör, rollavskrivare, biljettförsäljare, orkester, vissa fattigavgifter, ljus o. d., sedermera, då truppen efter Molières död flyttade från Palais Royal, hyra för lokalen. Representationerna började i regeln först kl. 4 eller 5 på eftermiddagen.

En teatertrupp, som på Molières tid bestod av både skåde-

spelare och skådespelerskor, ehuru äldre kvinnoroller ännu utfördes av män, var icke särskilt stor, och då Molière 1658 började i Paris, räknade sällskapet tio sociétairer och en gagist. Året därpå ökades antalet sociétairer till tolv, 1662 till femton. De mest betydande utom Molière, vilken utförde de komiska huvudrollerna, voro Du Parc, "Gros-René", och hans hustru — han komisk betjänt, hon primadonna —, Madeleine Béjart, som spelade soubrettroller, Mademoiselle de Brie, som var truppens ingénue, och La Grange, som var förste älskare. Han hade inträtt i truppen 1659 och genast för sitt privatbruk börjat föra en journal över representationer och recetter samt alla märkligare tilldragelser inom den lilla republiken, vilken journal varit till en ovärderlig nytta för kännedomen om denna tids teaterhistoria. Till truppen hörde f. ö. två bröder och en syster Béjart samt längre fram också den yngsta systern, Armande, Molières blivande maka.

En egendomlighet för de parisiska teatrarna på Molières tid var, att man under vintern i regeln blott spelade tragedier, på sommaren komedier, och detta bruk underkastade sig ock Molière. Hans trupp, som ju började i november, spelade Cinna, Rodogune, Le Cid och dylika för vintersaisonen lämpade pjeser, och först sedan, troligen först mot våren, kom han fram med L'Étourdi och Le Dépit amoureux. Under de första åren dominerade ej heller hans egna stycken på repertoaren, och det var först längre fram, som hans teater blev företrädesvis en lustspelsscen. Han lade dock aldrig an på någon ny tragisk repertoar, och under hela sin verksamhet inköpte han ej tjugo nya tragedier, under det att Hotel de Bourgogne under samma tid skaffade sig över hundra. För att emellertid få fram den egentliga karaktären hos sin teater lät han varje tragedi efterföljas av en fars. Såsom vi minnas följde Le Docteur amoureux på Nicomède, och dylika efterpjeser voro ock hans äldsta Pariserstycken, Les Précieuses ridicules och Le Cocu imaginaire.

DE FÖRSTA STRIDERNA

Molière kom säkerligen icke till Paris med tanke på att bliva någon reformator och knappt heller med något fullt medvetet litterärt program — förmodligen hade han ingen högre ärelystnad än att göra lycka, och det nya litterära programmet utvecklades väl blott så småningom under kampen om de stycken, i vilka han lämnat sin naturell fritt lopp. Uppslaget kom från en liten till synes ganska oskyldig fars, Les Précieuses ridicules, som den 18 november 1659 — på månaden jämnt ett år efter teaterns öppnande — uppfördes efter Corneilles Cinna. Man väntade sig tydligen ej mycket av denna representation, ty teatern var icke fylld till hälften, och själv förefaller Molière ej heller hava föreställt sig, att stycket skulle väcka någon större uppmärksamhet, ty ehuru det var den första föreställningen, hade prisen ej fördubblats. Men han bedrog sig. Intrycket tyckes hava blivit överväldigande, och den första följden blev den, att farsen genom ingripande av en inflytelserik "alkovist" eller preciös herre tills vidare blev förbjuden. Först den 2 december kunde den spelas ånyo, då för utsålt hus trots de dubbla prisen.

Innehållet är mycket enkelt. Ett par unga damer i landsorten ha genom läsning av Mademoiselle de Scudérys romaner blivit alldeles bortkollrade, både till språk och livsuppfattning, och avvisa därför två unga herrar, som göra dem sin kur, men ej förstå att uttrycka sig på det preciösa tungomålet. Dessa besluta emellertid att hämnas, kläda ut sina betjänter till markiser, och nu bli de preciösa damerna förtjusta upp över öronen, ty Mascarille och Jodelet visa sig i deras ögon stå på höjden av salongsbildning. Det hela slutar sedan med, att de falska markiserna först få prygel av sina herrar och därefter avklädas sin härlighet, och de narraktiga flickorna stå där med skammen.

Man kan förstå, att detta stycke skulle väcka ett våldsamt uppseende, och det gick också fyrtiofyra gånger å rad. Det var ju, före Boileau, ett slag i ansiktet på den litterära onatur, som då satt i högsätet. Molière gycklade obarmhärtigt icke blott med de romaner, som då voro på högsta modet, utan även med hela den högförnäma societet, som

så svärmade för denna falska idealism. Även skådespelarna i Hotel de Bourgogne fingo några snärtar för sin uppstyltade deklamation. Den pjes, som Mascarille påstår sig hava skrivit, skulle spelas av dem, ej av komedianterna i Petit-Bourbon, ty dessa voro ignoranter, som läste sin vers så, som vanligt folk talade. Spelförbudet var därför förklarligt. Men också den följande framgången. Les Précieuses ridicules var icke någon torr, docerande litterär satir, utan den var sprittande glad, fylld av den gamla franska farsens överdådiga uppsluppenhet, och än i dag, då hela preciösväsendet tillhör historien, verkar detta stycke lika medryckande. Satiren i dess speciella form berör oss icke längre, men det goda lynnet är alltjämt lika smittsamt. Stycket, vilket var liksom sprunget ur Molières egen själ, var det första uttrycket för hans ännu blott kanske omedvetet kända fordran på sanning i liv och dikt, och det var måhända just det motstånd, som detta stycke framkallade, som gav honom blod på tanden att fortsätta i samma stil och att alltmer och mer fördjupa det klassicitetens program, till vilket Les Précieuses ridicules utgör det första utkastet, uppslaget till Boileaus sats: Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.

Genom denna satir hade emellertid Molière skaffat sig många fiender, han hade på visst sätt utmanat hela den litterära världen, och en vapendragare för dessa fiender blev den förut omtalade Somaize, som redan i januari 1660 var färdig med ett svar på Molières stycke: Les véritables Précieuses. Här uppträder han dock mindre såsom vapendragare för preciöserna än såsom en ursinnig avundsman till Molière. En ringaktad marknadsgycklare, en okunnig farsskådespelare hade vågat att skriva en pjes, som hela Paris ville se! Naturligtvis var det hela bara plagiat. Men nu skulle man få se, huru ämnet borde behandlas! Tyvärr närmar sig dock Somaizes eget stycke väl mycket ett plagiat — av Molières. Ett par preciösa damer bli där på samma sätt narrade av en föregiven baron och en föregiven poet, vilka i slutet avslöjas såsom en farsaktör och dennes medhjälpare. Men förmodligen måtte detta inlägg hava ansetts otillfredsställande av dem, som stodo bakom Somaize, ty kort därefter skrev han en ny pjes, Le Procès des Précieuses, som kan anses såsom ett verkligt försvar för de subtila damerna.

En dum lantjunkare reser till Paris för att väcka process mot preciöserna, processen kommer verkligen till stånd och domarna fälla sitt utslag i önskad riktning — det preciösa språket fördömes och Artamène och andra romaner förbjudas. Men så slutar det hela med, att man endast velat driva med den enfaldiga lantpatronen, och i sak segrar de preciösa damernas advokat: de ha i själva verket förädlat språket. Såsom en fortsättning på denna kampanj kan man ock anse Somaizes förut omtalade Grand Dictionnaire Des Précieuses Historique, Poétique (1661).

Andra uppträdde till försvar för Molière, och landsortsaktören hade med ens blivit ett stridsobjekt i Paris. Att han genom sitt angrepp lyckats dräpa preciösväsendet, är naturligtvis ett överdrivet antagande; Le grand Cyrus hade nog fortfarande sina beundrare. Men barocken hade dock fått ett grundskott, och Les Précieuses ridicules kan därför betraktas såsom den nya klassiska litteraturens första stormsvala.

Men stycket har också en annan betydelse. Frånser man de långt tillbaka i tiden liggande L'Avocat Pathelin och Jodelles Eugène är Les Précieuses ridicules det första nationellt franska lustspelet; det är den gamla medeltida farsen i konstnärlig gestalt och med ett verkligt socialt innehåll. Den har bibehållit medeltidsfarsens ystra tjuvpojkslynne, men bakom detta ligger nu ett allvarligt patos, en strävan att reformera samhället, en kamp för idéer. Och det var *detta* lustspel — som spanjorerna icke känt och knappast heller italienarna — som Molière nu skapade och som han under sin följande verksamhet utvecklade i allt rikare och rikare former.

Samtidigt med Les Précieuses ridicules skrev Molière två andra stycken, som alls ej hava samma betydelse. Det ena, Don Garcie de Navarre, är väl närmast en bearbetning från italienskan, från Cicogninis Gelosie fortunate del principe Rodrigo, men det kan knappt lida något tvivel om, att Cigognini här haft en spansk förebild, ehuru någon dylik ännu ej blivit uppvisad. Spanien började vid denna tid, genom Ludvig XIV:s giftermål med en spansk infantinna, att åter komma på modet, och förmodligen var det denna smak, som vållade, att Molière redan 1659 skrev detta stycke, som väl offentligen uppfördes först i februari 1661, men

som redan 1659 spelats på åtskilliga "visiter". Här har Molière velat tävla med Hotel de Bourgogne och misslyckats, ty hans stycke — som han visserligen kallar komedi, men som snarare bör betraktas såsom en tragikomedi — är varken komiskt eller tragiskt. Pjesen föll också efter blott sju representationer och spelades sista gången för nästan tomt hus. Vida bättre är farsen Sganarelle ou le cocu imaginaire. Handlingen utfylles väl av en liten kärlekshistoria, vilken har en avlägsen likhet med huvudscenen i Le Dépit amoureux. Men intresset anknyter sig till den komiske hjälten, Sganarelle, som fått för sig, att hans förträffliga hustru är honom otrogen, att han är "cocu" och att det är hans skyldighet att stöta ned förföraren. Men mot detta manliga beslut reagerar hans naturliga feghet, och Sganarelles monolog, där dessa stridiga känslor bryta sig mot varandra, är farsens glansparti. Sganarelle söker här övertyga sig om, att i själva verket angår hustruns otrohet honom inte, han har inte blivit sämre karl för det, och varför skall han då för en så dum sak som äran riskera sitt liv? Molière driver med spetsborgarens livsuppfattning, men samtidigt får Sganarelle något av Falstaffs realistiska världsvishet, och i grunden har denne dumme urfilister kanske icke så alldeles orätt. I varje fall har farsfiguren blivit en verklig människa, något helt annat än de handlande i Le Médecin volant och La jalousie de Barbouillé. Och kanske var det en omedveten känsla av detta, som gjorde styckets oerhörda publikframgång; av alla Molières stycken uppfördes detta under hans livstid de flesta gångerna, ej mindre än 122.

Under den tid, som följde närmast på Les Précieuses ridicules, mognade emellertid Molières uppfattning av lustspelets uppgift, och han skrev nu en verklig komedi — ett lustspel av helt annan art än de båda förstlingsstyckena, som blott avsett att roa och där hela intresset knutit sig till några för övrigt ganska osannolika förvecklingar. Redan nen 24 juni 1661 uppfördes hans treaktskomedi L'École des maris, och nu reparerade han sitt nederlag med Don Garcie. Själva tanken hade han nog fått från Terentius' Adelphi, där samma pedagogiska principer tillämpas. Där är det två bröder, som uppfostra två unge män, den enes söner. Farbrodern begagnar en mild metod, fadern en strängare, den förre lyckas och den senare misslyckas. Hos

Molière är det också två bröder, men de båda sönerna ha här ersatts av två föräldralösa flickor. Det närmaste uppslaget härtill har han fått av ett spanskt stycke, Mendozas El Marido hace mujer, som han likväl ändrat i en mängd väsentliga punkter — så äro de unga flickorna hos Molière två unga fruar i det spanska dramat. Innehållet i Molières komedi är enkelt. Den ene brodern är överseende och oegennyttig, och ehuru han är den äldre av båda, tvekar hans pupill ej att räcka honom sin hand. Sganarelle, den andre brodern, är en förstockad egoist, som vill tvinga sin unga myndling till ett äktenskap, som just därför bjuder henne emot, stänger in henne och lägger alla möjliga band på hennes frihet. Men detta tvång gör henne blott mer uppfinningsrik. Hon har förälskat sig i en ung man, och skämtet i stycket består däri, att hon gör Sganarelle till budbärare emellan sig och älskaren, som först genom Sganarelle själv blir underrättad om den unga flickans böjelse. Till sist är det Sganarelle, som rent av driver dem i varandras armar. Stycket har således samma uppsluppna friskhet som Molières farser, men begagnar sig alls icke av farsens stereotypa förvecklingar och situationer, utan är verkligen en komedi, som å den andra sidan alls icke smakar av antikimitation — det skulle i så fall vara beträffande själva scenen, som är den attiska komediens "gata" med "grannarnas" hus. Men figurerna äro rent franska, och redan här finna vi detta psykologiska drama, som sedermera vidare utvecklades av klassicitetens båda stora dramatiker, Molière och Racine, särskilt dess intresse för den kvinnliga psykologien. Någon egentlig intrig såsom i det förut av fransmännen ständigt imiterade italienska dramat förekommer här icke, utan hela handlingen utvecklar sig fullt naturligt ur de psykologiska förutsättningarna. Byggnaden är klassiskt enkel, och för att finna, vilka framsteg Molière under dessa år gjort, behöver man blott kasta en blick tillbaka på Le Dépit amoureux med dess så inkrånglade handling.

Men liksom Les Précieuses ridicules har också detta drama en social innebörd, och en vida djupare. Barockens falska idealism hade ju varit en reaktion mot renässansens naturalism. Med Molière vände denna naturalism tillbaka, och det är något av Rabelais' världsåskådning, som här i mera urbana uttryck går igen. Vi minnas huvudregeln för klostret

Thelème: "Gör vad du vill! Ty fina, välborna, bildade människor, tillhörande samhällets bästa kretsar, hava av naturen en instinkt och en sporre, som alltid driver dem till dygdiga handlingar. 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." Det är samma sats, som med andra ord predikas i L'École des maris:

Qui nous gêne se met en un péril extrême,
Et toujours notre honneur veut se garder lui-même,
C'est nous inspirer presque un désir de pécher,
Que montrer tant de soins de nous en empêcher,
— — — — — — — — — — — — — — — —
Et les soins défiants, les verrous et les grilles
Ne font pas la vertu des femmes ni des filles.
C'est l'honneur qui les doit tenir dans le devoir,
Non la sevérité que nous leur faisons voir.

Denna fria, sunda naturalism förkunnades här emellertid med en sådan älskvärdhet, och stycket var så gnistrande roligt, att det ej tyckes hava väckt någon anstöt. Ett tecken på Molières växande popularitet var också, att han av den då mäktige Fouquet erhöll i uppdrag att författa det festspel, Les Facheux, med vilket den lysande ministern firade Ludvig XIV:s besök på slottet Vaux. Enligt Molières egen uppgift måste han på endast fjorton dagar skriva, inöva och spela stycket. Det är ej heller vidare betydande, men Molière förvärvade sig härigenom konungens gunst, och tack vare denna blev han konung Ludvigs dramatiske hovfurnissör för alla de fester, som den praktlystne konungen sedermera gav. Åtskilliga Molièrebeundrare hava beklagat detta och häri sett något nedsättande för den store skalden, men — och jag skall sedermera återkomma till denna fråga — det var endast genom Ludvigs mäktiga beskydd, som Molière sedan kunde hålla sig uppe, och denna fördel var dock värd några offer.

Molière skulle ganska snart behöva detta stöd. Den framgång, han haft med L'École des maris, lockade honom till en ny variation av temat, och så skrev han femaktskomedien L'École des femmes, som uppfördes något mer än ett år senare, den 26 december 1662. Dess huvudfigur, Arnolphe,

är, liksom Sganarelle i det föregående stycket, en fullblodsegoist, som uppfostrar en ung flicka i syfte att sedan taga henne till hustru. Hans egen ungdom har icke varit alldeles fläckfri, han känner världen och vet att de bedragna männens tal är legio. För att han icke skall riskera samma olycksöde, skall hans blivande hustru uppfostras i fullkomlig okunnighet om världen, han vill alls icke ha henne modern, och han föredrar en dum kvinna framför en begåvad, ty en dylik gör inga snedsprång. För övrigt skulle *hans* hustru blott vara till för *honom,* kunna stoppa och sticka, be sina böner och vara honom trogen. Därmed punkt.

Agnès i Molières stycke är också, då vi först möta henne, en liten gås, naiv och okunnig, så okunnig, att hon tror, att barnen födas genom örat. Men kärleken utvecklar henne till kvinna, naturen visar sig starkare än en förvänd uppfostran. En ung man har sett och förälskat sig i henne, löjligt nog tar han Arnolphe, som han känner under ett annat namn, till sin förtrogne, denne får således på förhand veta alla hans anslag, men icke dess mindre blir han mot sin vilja en postillon d'amour mellan de älskande, och det är till sist han, som driver fram deras förening.

Psykologien är här djupare än i det äldre syskonstycket, och i Agnès har han skapat en av klassicitetens bäst tecknade kvinnogestalter, på samma gång naturlig och graciös. Men även Arnolphe hör till den store karaktärstecknarens yppersta figurer. Han är och är avsedd att vara en komisk figur, hans egoism är fränare än Sganarelles, som dock har en viss godmodighet. Men då Molière fördjupade sig i Arnolphes själsliv, gick det honom ungefär som det gått Shakspere vid teckningen av Shylock. Arnolphes kärlek till Agnès är till en början blott en medelålders mans hjärtlösa själviskhet — Arnolphe hade samma ålder som Molière själv, vilken just vid denna tid gift sig med den tjugo år yngre Armande Béjart — men då han märker, huru hon glider honom ur händerna, få hans försök att hålla henne kvar något av den äkta passionens styrka, och det faller en — visserligen lätt — skugga av tragik över hans hopplösa lidelse. Man kan icke *blott* skratta åt denna sena erotik, ty det ligger dock något mänskligt gripande bakom mannaålderns krampaktiga försök att hänga fast vid den ungdom, som hotar att fly. Men lika litet som annars förfaller Molière

här till någon sentimentalitet. L'École des femmes är dock hela tiden en uppsluppen komedi, och det var endast den store människokännaren, som — kanske ej ens fullt medvetet — kom att giva den komiska gestalt, han skapat, en liten nyans av ett mera allvarligt patos.

Då stycket först uppfördes, väckte det ett stormande jubel, och den tidens mondäna tidning berättar, att Ludvig XIV måst hålla sig i sidorna för skratt. Folk strömmade till teatern, och det var vid hemkomsten från en dylik representation, som Boileau skrev de hänförda Stances à Molière, som jag redan citerat och som inledde de bägge skaldernas bekantskap. Men om stycket på vissa håll mottogs med verklig hänförelse, väckte det på andra en lika ursinnig förbittring, och det var nu som det stora slaget kom att stå mellan barockens falska idealism och den nya klassicitetens realism. De preciösa damernas och herrarnas ömtåliga öron sårades av Agnès naivitet, samma publik, som funnit ett sådant behag i Scarrons plumpheter, fick nu en livlig förnimmelse av, att teatern vulgariserats genom L'École des femmes, och överallt i de vittra salongerna upprepade man de anstötliga yttranden, man fiskat upp; man gick t. o. m. så långt, att man i stycket vädrade ett hån mot religionen och ett angrepp på konungen. Men även den högre litterära kritiken hade åtskilligt att anmärka mot författarens ställning till de heliga "reglerna".

Molière var en ganska hetsig natur och kritiken lämnade honom ej oberörd. Efter blott två eller tre representationer hade han fått en idé, som han meddelade till en av sina beundrare, en abbé du Buisson. Denne fann uppslaget förträffligt, och efter ytterligare ett par dagar visade han Molière ett litet drama, som han författat med denna idé som utgångspunkt. Efter vad Molière skriver, fann han abbéns stycke så smickrande, att det svårligen kunde uppföras av den trupp, som man klandrade — i verkligheten fann han det kanske allt för litet spirituellt — och han beslöt därför att själv göra bruk av sin idé. Så tillkom hans Critique de l'école des femmes, som uppfördes den 1 juni, innan ännu de tryckta angreppen på hans komedi börjat. Innehållet i det lilla dramat är enkelt. Vi befinna oss hos ett par finbildade och spirituella damer, Uranie och Élise, där hela le beau monde sammanträffar, och diskussions-

ämnet är naturligtvis den så omdebatterade teaterpjesen. Först kommer den odrägliga Climène, en gammal, kokett précieuse, som icke har nog starka ord för alla horreuerna i detta vulgära stycke, så en narraktig markis, som också är upprörd, men som är alldeles för aristokratisk och för spirituell för att vilja giva några skäl, utan i stället blott idisslar ett uttryck i pjesen: "Gräddtårta, gräddtårta"! Sist infinner sig en avundsjuk författare, Lysidas, som kommer med det tunga artilleriet.

Men Molière tages också i försvar — utom av Uranie och Élise även av Dorante, Molières alter ego, och diskussionen blir allt häftigare. Därigenom får Molière nu tillfälle att framlägga sitt program. Först försvarar han realismen. Jag vet ingenting värre — säger Uranie — än tillgjordhet. Det löjligaste av allt är denna finkänslighet, som tar allt från den sämsta sidan, som lägger in något anstötligt i de oskyldigaste ord och som känner sig sårad av tingens skugga. Och i en kritik, som Dorante gör av den samtida tragedien, påpekar han dess onatur i motsats till den äkta komedien. När ni målar hjältar — säger han — så gör ni som ni vill. De äro fantasiporträtt, i vilka man ej söker efter någon likhet. Ni bryr er inte om, huruvida de äro sanna, blott de äro märkvärdiga. Men skall man måla människor, så måste man måla dem efter naturen. De måste vara lika, och porträtten äro misslyckade, om man ej känner igen dem i samtidens människor. Värst åtgången blir den högfärdige markisen, och här ljuder en demokratisk ton, som sedan, i Molières senare stycken, allt mer skulle växa i styrka. Markisen känner sig först upprörd över att hava nödgats knuffas bland kreti och pleti för att få en plats i den överfyllda teatern. Och sedan dessa skrattsalvor, som ljudit från packet på parterren! Men Dorante svarar med en verve, som redan har något av Figaros revolutionära fanfarklang: Du är då en av dessa snutfagra herrar, som icke tro, att parterren också kan ha sunt omdöme, och som inte för allt i världen vill nedlåta er att skratta på samma gång som den, vore det ock åt det bästa stycke i världen. Men sunt förnuft har ingen abonnerad plats på teatern, och skillnaden mellan en halv louis d'or och femton sous har ingenting att skaffa med en god smak. Står man eller sitter man, kan man hava lika dåligt omdöme för det!

Men icke heller för "reglernas" auktoritet vill han böja sig: Ni äro för roliga med edra regler! När man hör er tala, skulle man kunna tro, att reglerna voro världens största mysterier, under det att de i verkligheten blott äro några praktiska observationer, som det sunda förnuftet gjort. Samma sunda förnuft, som förut gjort dem, gör dem fortfarande utan svårighet alla dagar, och gör dem utan någon hjälp av Aristoteles och Horatius. Jag undrar, om inte huvudregeln är att behaga, och om icke ett stycke, som gör det, har nått sitt mål. Om man nu tycker om en pjes, som är mot reglerna, men gäspar vid en, som följer dem, så visar det bara, att reglerna äro falska. För att avgöra, om en sås är god, så behöver man sannerligen ej rådfråga Le Cuisinier françois.

Här hade kritikasterna således fått svar på tal, innan de ännu offentligen framträtt. Men nu började pamfletterna att hagla över Molière. De Visé utgav Zélinde, Boursault Le Portrait du peintre, Montfleury L'Impromptu de l'hôtel de Condé, vilka stycken uppfördes i Hotel de Bourgogne. Att gå in på och referera alla dessa ytterst hatfulla och ganska enfaldiga angrepp, som icke kommo med något nytt och som Molière redan besvarat i sin Critique, förbjudes av utrymmet. Men hade Molière fått fiender, hade han också fått en mäktig beskyddare — Ludvig XIV. För året 1663 uppförde han nämligen Molière på listan över statens litterära pensionärer. Summan var väl ej stor, blott 1,000 livres, och vida mindre än som kom den store Chapelain till del. Men Molière behövde intet penningunderstöd, och konungen gav honom vad viktigare var: ett moraliskt och litterärt erkännande. Ty pensionen innebar ett konstaterande av, att den man, som av kritiken stämplades såsom en simpel marknadsgycklare, likväl var en verklig skald, och detta betydde mer än några tusen livres. Ludvig XIV uppmanade honom ock att svara på angreppen, och den 11 oktober 1663 uppförde Molière inför hovet det lilla stycket Impromptu de Versailles, som är det teaterhistoriskt kanske intressantaste han skrivit, ty här presenterar han hela sin trupp i vardagslivet och bakom ridån, Madeleine Béjart, De Brie och de andra. Man skall just börja repetera. Men ingenting är färdigt, ingen kan sin roll, och man föreslår Molière att inhibera hela föreställningen. Men konungen har befallt

just detta stycke, och att säga nej är omöjligt. Det är ingenting, som kungar tycka så mycket om som ögonblicklig lydnad, och svårigheterna äro för dem blott till för att övervinnas. Det är bättre, att man gör illa, vad de begära, än att man inte gör det alls. Till repetitionen alltså!

Men så kommer ett avbrott. Man frågar Molière, om han ej tänker svara på de angrepp, som riktats mot honom, och han medger, att han verkligen tänkt på den saken och ämnat teckna aktörerna i Hotel De Bourgogne, som öppnat sin scen för alla niddramer mot honom. Idéen skulle vara denna. En poet från landsorten — Molière själv — skulle erbjuda en pjes åt dem, de börja i sitt högtravande manér, som Molière efterhärmar, och så karikerar han, en efter en, konkurrensscenens alla celebriteter, Montfleury, Beauchateau, Hauteroche m. fl. Och Molière anmärker mot deras onaturliga deklamation, att inte ens kungar pläga ryta, när de i enrum tala vid en gardeskapten.

Äntligen börjar repetitionen på pjesen — med ett samtal mellan tvänne markiser, vilka var och en tror, att den andre blivit utpekad i Critique. Men en chevalier upplyser dem om misstaget. Molière har icke velat utpeka några enskilda personer; han har blott i enlighet med komediens uppgift velat måla ett tidevarvs seder, och detta skulle han icke hava gjort, så vida man ej känt igen hans personer i det verkliga livet. Därefter kommer man in på den sista smädeskriften, Boursaults Le Portrait du peintre. Han har nog inte skrivit pjesen — låtsas Molière tro. Det ha andra gjort, men just emedan de verkliga auktorerna insågo uselheten, föredrogo de att såsom författare på affischen sätta "un auteur sans réputation". Visserligen skulle alla markiser, alla koketter, alla preciöser infinna sig för att applådera, men det skulle icke hjälpa. Och inte heller tänkte Molière svara på annat sätt än med att skriva nya komedier, som efter vad han hoppades skulle misshaga dem lika mycket.

När man hunnit så långt med repetitionen, instörtar ett bud — konungen har anlänt och ridån måste gå upp! Allmän villervalla, och man vet ej, vad man skall taga sig till. Men så kommer det förlösande ordet: konungen, som erfarit deras bryderi, har i sin godhet samtyckt till att till en annan dag uppskjuta deras komedi.

Striden slutade således med en glänsande seger för Molière.

Smädeskrifterna fortsatte väl, men Molière svarade på sitt sätt — med att ignorera dem och i stället skriva den ena lysande komedien efter den andra. Då riktades i det fördolda ett försåtligt hugg mot honom, vars verkningar han under hela sitt återstående liv fick erfara såsom ett ständigt smygande förtal, som han aldrig skulle komma åt och som lämnat spår efter sig även i våra dagars Molière-biografier. I januari 1662 hade Molière gift sig med den yngsta dottern i familjen Béjart, Armande, och det var Molières privatliv man nu sökte komma åt. Montfleury, en av de aktörer i Hotel de Bourgogne, som Molière nyss förut karikerat i Impromptu de Versailles, inlämnade i december 1663 till Ludvig XIV en nu förlorad skrivelse, vars innehåll Racine i ett samtidigt skrivet brev meddelar: "Montfleury a fait une requête contre Molière, et l'a donnée au Roi. Il l'accuse d'avoir épousé la fille et d'avoir autrefois couché avec la mère. Mais Montfleury n'est point écouté à la cour." Med andra ord: såsom svar på Impromptu de Versailles anklagade den förbittrade aktören Molière för att hava gift sig, om än icke precis med sin egen dotter, så dock med sin gamla älskarinnas barn. Men Racines brev visar, att anklagelsen utan vidare blivit avvisad, och Ludvig XIV besvarade den på det mest avgörande sättet. I februari 1664, således omedelbart därefter, döptes Molières och Armande Béjarts äldste son, och vid detta tillfälle stod Ludvig XIV själv fadder till den nyfödde. Molières egna fränder måtte också hava svävat i okunnighet om den börd, som Montfleury tillade Armande, ty i så fall hade de svårligen deltagit i bröllopet och undertecknat äktenskapskontraktet.

Men ett förtal kan aldrig tystas, utan växer blott i skumrasket, och i den giftigaste, men också talangfullaste nidskriften mot Molière, Élomire Hypocondre, som utgavs kort före hans död, antydes på ett ganska genomskinligt sätt, att Molière gift sig med sin egen dotter. Egendomligt nog har Montfleurys beskyllning upptagits också i våra dagar, av Loiseleur m. fl. och har från dem övergått till en svensk Molièrebiografi, ehuru den fullkomligt avgörande vederlagts av Gaston Paris, Larroumet och andra. Att Molière varit Madeleine Béjarts älskare under deras kringirrande i landsorten, är visserligen alls icke bevisat, och åtskilliga skäl tala däremot. Men det är mycket möjligt, att

så varit, kanske sannolikt, och det var i varje fall ett samtida teaterskvaller, som nu icke längre kan vederläggas. Men däremot var Armande Béjart enligt *alla* autentiska handlingar Madeleine Béjarts syster, ej hennes dotter. I urarvaförklaringen 10 mars 1643 efter den äldre Béjart och hans hustru Marie Hervé upptages bland deras barn "une fille non baptisée", och i äktenskapskontraktet med Molière 1662, där hennes ålder uppgives till "tjugo år eller så omkring", säges hon vara Marie Hervés dotter. Den odöpta och Armande äro således samma person. Att Marie Hervé 1643 varit för gammal för att få ett barn, motsäges av gravstenens uppgift, enligt vilken hon 1643 endast var 46 år, och hon hade tre år förut fått en annan dotter. Det skälet duger således icke. Att dopattesten icke återfunnits — varvid man lagt stor vikt — visar heller intet, ty den äldre Béjarts, faderns, dödsattest har heller icke blivit påträffad, förmodligen därför att han dött och hans dotter blivit född icke i Paris, utan på landet. *Att* emellertid dopattesten innehållit uppgiften, att Armande varit hans och Marie Hervés dotter, framgår för övrigt därav, att det var såsom sådan hon blev gift, och då lika litet som nu gifte man sig utan att uppvisa dopattesten. Någon anledning för Madeleine att dölja sitt moderskap fanns icke, ty 1638 hade hon erkänt en dotter, som hon fått, och att konkursansökningen 1643 skulle hava innehållit medvetet falska uppgifter, är, såsom Larroumet visat, ett rent orimligt antagande, ty detta förutsätter en maskopi mellan ett dussin personer, som alls ej kunnat hava något intresse av en dylik lögn.

Men hatet mot Molière stannade ej härvid. Efter Molières död gifte Armande om sig med en skådespelare Guérin och blev då föremål för en ytterst giftig pamflett, La fameuse Comédienne (1688), i vilken hon framställes såsom en ren Messalina. Även uppgifterna i denna nidskrift — som tyckes hava varit inspirerad av en aktris, vilken av någon orsak ville hämnas på henne — hava av flere blivit tagna för goda, ehuru de i de flesta fall kunna *bevisas* vara falska och ehuru några beskyllningar för äktenskaplig otrohet aldrig riktades mot henne i de talrika smädeskrifter, som trycktes under Molières egen livstid. På detta gungfly har man emellertid sedan sökt bygga en "psykologisk" Molière-biografi, i vilken Molières efter 1662 skrivna komedier tolkats såsom

förblomerade omskrivningar av hans egna äktenskapliga olyckor. Brunetière har ypperligt karaktäriserat denna metod. Man har åberopat ett yttrande i Le Misanthrope, men detta är ordagrant lånat från Don Garcie, som skrevs flera år före Molières giftermål, och ett annat från Georges Dandin, vilket står kvar från La Jalousie de Barbouillé, vid vars nedskrivande Armande ännu var en barnunge på ett par år. Därmed är det naturligtvis ej sagt, att Molières äktenskap varit lyckligt. Det var det antagligen lika litet som Shaksperes och andra snillens. Det var säkerligen ej utan sina brytningar, och den sjuklige, nervöse, överansträngde Molière var nog ej den mest ideala äkta man. Att hans tjugo år yngre maka tyckt om att kokettera, är också sannolikt, ännu sannolikare, att hon, en ung och vacker aktris, ej skulle skonas av teaterskvallret. Men därifrån är steget bra långt till antagandet, att Molière till publikens förlustelse framställt sig själv såsom en löjlig, svartsjuk egoist, vilken med rätta blir dragen vid näsan.

I det stycke, som Molière skrev närmast efter L'École des femmes, nämligen Le Mariage forcé, skämtar han åtminstone med ett strålande gott humör med en gammal narr, som vill gifta sig och även mycket riktigt *blir* gift — men alldeles mot sin vilja och med den säkra utsikten att bliva "cocu". Idéen har Molière visserligen lånat från Rabelais — med vilken han i sin livsåskådning hade så många beröringspunkter — men i utförandet återfinna vi honom själv, och var han vid denna tid en olycklig äkta man, så måste man medgiva, att han bar sitt kors med en sällspord lätthet. Någon betydelse har stycket icke, det är en fars, som särskilt går ut över farsens gamla strykgossar, de lärda pedanterna, men gott lynne kan man här icke förneka Molière. Något arbete hade här icke heller lagts ned, det hela var ett impromptu, och då den lilla farsen den 29 januari 1664 spelades inför hovet, hade den alls icke samma karaktär som i de vanliga Molière-upplagorna. Jämt och ständigt avbrötos scenerna av inlagda baletter, i vilka konungen själv dansade med och till vilka Lulli skrivit musiken. Le Mariage forcé var således blott en hovförströelse utan några estetiska anspråk. Högre står heller icke en annan Comédie-ballet, La Princesse d'Elide. Stycket, som blott är en bearbetning av Moretos El Desden con el

Desden, var ett hastverk. Endast den första akten hann Molière att avfatta på vers; de andra äro på prosa. Alltsammans måste nämligen vara färdigt till den stora hovfest, som under flera dagar i följd firades i Versailles och som är bekant under namnet Les Plaisirs de l'Ile enchantée. Men båda komedierna hade *en* god sak med sig: de gjorde konung Ludvig välvilligt stämd mot Molière. Och mer än eljes behövde denne nu hans stöd, ty det var under samma festdagar, den 12 maj 1664, som han inför konungen uppförde sin mest brännbara komedi — de tre första akterna av Tartuffe.

TARTUFFE

I sina föregående komedier hade Molière angripit preciöserna och "markiserna", och såsom vi sett voro dessa ingalunda några ofarliga motståndare. Men med Tartuffe utmanade han en ännu mäktigare fiende, kyrkan, och striden om Tartuffe blev i viss mån en "upplysningens" kamp mitt i absolutismens och ortodoxismens århundrade. Angrepp på kyrkan och på skenheligheten voro ju ingalunda nya. Vi ha mött dem under medeltiden, i fableauerna och i Roman de Renard, under renässansen hos Boccaccio och Massuccio, längre fram hos Machiavelli och Aretino, t. o. m. hos spanjorerna. Men hos Molière ha dessa anfall en annan klang, de få ett sedligt allvar, äro icke längre ett malitiöst skämt, utan bäras av ett mäktigt socialt patos av samma art som Voltaires "Écrasez l'infâme!"

Personerna i stycket sönderfalla i två grupper: "världens barn" och "de fromma", och bägge grupperna äro ganska skarpt individualiserade. Bland de förra möta vi Orgons båda barn, sonen Damis, hetlevrad och obetänksam, men med ett gott hjärta, dottern Mariane, undergiven föräldraviljan, men med en naturlig motvilja mot hyckleriet, Orgons maka, en bland Molières finast tecknade kvinnogestalter, klok, sund och god, kammarjungfrun, som representerar folkets oförvillade instinkt, råbarkad, men med förmågan att slå huvudet på spiken, och Cléante, som framlägger Molières eget program, "la réligion d'un honnête homme." Men dessa figurer äro dock mera skizzerade, och huvud-

vikten har Molière lagt på teckningen av "de fromma" — först Orgons mor, Pernelle, en hederlig gammal gumma, som känt sig upprörd över den nya tidens flärd och som därför undan synden tagit sin tillflykt till ålderdomens vanliga räddningshem, religionen, lycklig över att hon själv sitter inne med den rätta tron, att hon tack vare ålderns vishet förstår allting bättre än de unga och att hon i moral står högt över världens barn. Hon äger teologens fullkomliga okänslighet för skäl och kvinnans suveräna förakt för all logik, förnekar blankt faktum och måste ge sig, först då hon själv hör, huru Tartuffe lagt beslag på familjens egendom. Hennes son Orgon är icke så mycket from, som han är lätt att lura. Han har något av M. Perrichon hos sig, och det är av hans fåfänga, som Tartuffe begagnar sig. Orgon har blivit Tartuffes beskyddare, dragit honom upp ur smutsen etc. etc., och det får han också ständigt höra. Han förälskar sig därför i Tartuffe såsom i sin egen skapelse — alldeles som Perrichon, vilken gör allt för den, *han* räddat, men är ursinnig på den, som räddat *honom*. Fromheten hos Orgon hör därför icke till hans egen karaktär; den är snarare något tillfälligt och består i själva verket blott i hans hängivenhet för Tartuffe. Tartuffe har honom alltså i sin hand, så länge Orgon är övertygad om, att han är Tartuffes välgörare, men då denna tro rubbas, är det också slut med Orgons fromhet. Då man berättar för honom, att Tartuffe velat förföra hans hustru, vägrar han helt enkelt att tro på denna beskyllning. Icke ens att han själv blir ett åsyna vittne till försöket, är det avgörande, utan först då Tartuffe förklarar, att Orgon är ett dumhuvud, som det är en glädje att draga vid näsan, då han märker, att Tartuffe endast hållit honom för narr och att han alls icke varit välgörare åt något helgon — först *då* kryper Orgon fram ur sitt gömställe under bordet: förtrollningen är bruten och fromheten är med ens borta. Fastare satt den icke.

Tartuffe är underklassaren, utan ett spår av ädelmod och elevation, smilande och inställsam, hänsynslös och brutal, ett gott huvud och en kall logiker, färdig att välja vilken väg som helst, när det gäller att slå sig fram. Så finner han, att fromheten blivit populär och anlägger den masken, träffar den enfaldige Orgon, vars psyke han genast genom-

skådar och förstår att utnyttja. Han översvallar i beundran för sin "dyre vän", låter honom hopa välgärningar på välgärningar, får allt mer och mer att tacka dennes ädelmod för och blir på så sätt enväldig herre över denne. Han förmår honom att göra sonen arvlös och giva honom dottern till maka. Målet för hans strävanden — Orgons förmögenhet — synes således nått. Men så kommer krisen. Tartuffe har underklassens brutala sinnlighet. Att han tycker om ett gott bord, betyder mindre — för sprit har han i likhet med dylika individer mindre sinne — men han är liderlig, och detta bringar honom på fall. I sina försök att förföra Orgons hustru glömmer han sin klokhet och blir överlistad.

Tartuffe, som behärskar hela dramat, uppträder själv, egendomligt nog, först i den tredje akten. Men redan förut fyller han det hela och är från olika sidor karaktäriserad, långt innan han visar sig. I det fallet verkar han såsom Agamemnon i Aiskhylos' Oresteia, och Molière har här utfört samma konstgrepp. Vi hållas hela tiden i spänning och längta efter att få se denne underbare man, som så behärskar allt och alla. Till sist uppenbarar han sig — bacillen, som kommit in i familjelivet och förgiftat detta. Den falska fromheten har icke blott gjort människorna fientliga mot all sann och naturlig livsglädje; den har ock gjort dem elaka, nästan grymma, den har söndrat föräldrar från barn och utplånat de naturliga, mänskliga dygderna. Tendensen är således: bort med denna konstlade, men moderna fromhet, som endast är en annan form av den falska idealism, mot vilken Molière hela tiden kämpat, och låtom oss återvända till den rena, sunda, oförfalskade naturen! Om denna tendens misstog sig ingen, och därav kan man också förstå den förbittring, som stycket väckte. Ty det angrep *icke* blott skenheligheten, utan anföll på en vida bredare front — däri hade Molières fiender rätt.

Med Tartuffes avslöjande är dramat egentligen till ända. Huru Molière ursprungligen tänkt att avsluta det, sedan Tartuffe i fjärde aktens sista scen blivit utvisad ur Orgons hus, veta vi icke, och den nuvarande upplösningen bär alla spår av att vara tillfogad för att utverka konungens tillstånd att uppföra stycket. Den avslöjade Tartuffe har bemäktigat sig några viktiga papper, Orgon skall fängslas såsom statsförbrytare, och Tartuffe har blivit ägare av Orgons hela

förmögenhet. Men då kommer en deus ex machina. Konungen, vars ögon genomtränga allt, har icke låtit sig bedragas av hycklaren, Orgons donation till Tartuffe förklaras ogiltig, och Tartuffe själv får vandra till fängelset. Man måste giva Boileau rätt däri, att denna lösning av svårigheterna icke är estetiskt tillfredsställande, ehuru å den andra sidan Boileaus eget förslag till avslutning endast visar faran för en kritiker att föreslå några ändringar. Men Molières upplösning var måhända den enda möjliga. Utan denna hade stycket kanske aldrig blivit tryckt eller uppfört.

Såsom vi minnas var det en upprörd tid i den franska kyrkans historia. Striden mellan jesuiter och jansenister pågick som häftigast, och man har även tvistat om, huruvida Molière anfallit det ena eller andra partiet. Förmodligen gjorde Molière icke någon skarpare skillnad dem emellan, ehuru jesuiterna sökte göra troligt, att han avsett jansenisterna, dessa att han syftat på jesuiterna. Typen är allmänmänsklig och tillhör alla religioner, ej minst de protestantiska frikyrkorna. Och faktum är, att jesuiter, jansenister och gallikaner alla kände sig lika träffade.

Såsom nyss nämndes uppfördes de tre första akterna inför hovet den 12 maj 1664, och stycket var då säkerligen ännu icke färdigskrivet, ehuru planen åtminstone till den fjärde akten naturligtvis var klar. Enligt vad Molière själv berättar skall konungen hava tyckt om pjesen, men å den andra sidan insåg han det farliga i den diskussion, som kunde tänkas följa, och han förbjöd därför Molière att tills vidare *offentligen* uppföra stycket — antagligen var det hans nu bigotta mor, Anna av Österrike, som tagit anstöt. Molière gav dock ej tappt och lyckades att kort därefter få giva en representation, fortfarande blott av de tre första akterna, inför påvens nevö och legat, kardinal Chigi, som då var konungens gäst vid hovet i Fontainebleau. Men endast några dagar senare trycktes en rasande pamflett mot honom, Le Roi glorieux, skriven av en prest i Paris, Pierre Roullé, och av denna får man en ganska god föreställning om det raseri, som Tartuffe framkallat. En människa — yttrar författaren — eller rättare en ond ande, som antagit köttet och blott bär en människas hamn, den mest gudlösa libertin, som århundradena frambragt, har haft den skändliga gudlösheten att av sitt djävulska sinne skriva

en pjes, som är klar att offentliggöras och spelas på teatern till kyrkans förlöjligande, till förakt för det heliga, som instiftats av vår frälsare till själarnas räddning — det kan vara överflödigt att längre fortsätta utdraget ur denna skrift, som mynnar ut i yrkandet på ett exemplariskt straff: bålet såsom en liten förkänning av den eld, som sedan skulle förtära brottslingen.

På detta anfall svarade Molière med en skrivelse till konungen, hans första "Placet" i Tartuffestriden. Då komediens uppgift — skriver han här — är att i skämtets form förbättra människorna, har jag trott, att det i min ställning varit riktigast att anfalla mitt tidevarvs laster genom löjeväckande målningar, och då nu skenheligheten utan tvivel är en av de mest gängse och mest farliga, har jag tyckt mig göra en icke ringa tjänst åt allt hederligt folk i ert rike, om jag skrev en komedi, som anföll hycklarna. Men, Sire, man har begagnat sig av er själs finkänslighet för allt, som rör religionen, och man har förstått att taga er från den sida, där ni var lättast angriplig, er vördnad för heliga ting. Herrarna Tartuffe ha under hand haft den tilltagsenheten att innästla sig hos Eders Majestät, och originalerna ha lyckats undertrycka kopian. Nu hade smädeskriften Le Roi glorieux utkommit mot ett stycke, som både konungen och kardinallegaten utan anstöt åskådat. Men mot dylika anfall bad han om konungens beskydd.

Ludvig XIV hade emellertid svårt att fatta ett beslut i vare sig den ena eller andra riktningen, ty starka krafter voro tydligen i rörelse åt båda hållen. Men enskilt uppfördes stycket än i det ena, än i det andra huset, och själva spelförbudet utövade här den icke minsta lockelsen. Slutligen spelades pjesen fullständigt den 29 november 1664 på den store Condés slott — *med* den avslutning, i vilken Ludvig den stores skarpsinnighet och rättvisa lösa alla svårigheterna. Men icke heller det hjälpte, och Molière berättar om ett yttrande, som hans försvarare Condé haft. Konungen hade förvånat sig över, att man tog en sådan anstöt av Tartuffe, då man lät en samtidig italiensk fars, som var vida mera hädisk, passera. Förklaringen är enkel — svarade Condé — farsen angriper religionen och fromheten, och för dem intressera sig de där herrarna alls inte; men Tartuffe anfaller och gycklar med dem själva, och det är det, som upprör dem,

Molière var emellertid ihärdig, spelade enskilt sitt stycke, och lyckades till sist, då konungen avreste till kriget i Flandern, få ett muntligt löfte att offentligen spela pjesen. Konungen var vid denna tid mycket förbittrad på jansenisterna, var också missbelåten med de bigotta i landet, som lagt sig i hans kärleksaffärer, och förmodligen tyckte han, att en liten läxa icke kunde skada dem. Den 5 augusti 1667 spelades stycket därför för första gången på teatern i Palais Royal, vars trupp redan 1665 blivit upphöjd till rangen av kunglig. Men dagen därpå kom ett förbud, genom vilket föreställningarna tills vidare förbjödos. Det var utfärdat av parlamentspresidenten Lamoignon, som hade den högsta polismyndigheten i Paris. Presidenten själv var ingen obskurant, han var Boileaus vän och den, som givit honom idéen till Le Lutrin, men han hade låtit påverka sig av ärkebiskopen av Paris. Genom Boileaus bemedling fick Molière uppvakta honom för att få förbudet återkallat. Men Lamoignon vidhöll sin mening. Jag är övertygad om — yttrade han — att er pjes är både vacker och lärorik. Men det tillkommer icke en skådespelare att giva undervisning i den kristna moralen och religionen; det är icke på teatern, som man predikar evangelium. Då konungen kommer tillbaka, må han, om han så finner lämpligt, ge er tillstånd att spela Tartuffe, men jag tror, att jag skulle missbruka den myndighet, som kungen under sin frånvaro givit mig, om jag gav er det tillstånd ni begär.

Molière skickade då i största hast två skådespelare till fältlägret i Flandern, vilka framlämnade hans andra "Placet", i vilket han med stöd av konungens muntliga löfte fordrade en befallning om förbudets upphävande. Och så citerade han Condés yttrande. Man skall — fortsätter han — säkerligen säga E. M., att min pjes skandaliserat alla. Men i verkligheten är det förbudet, som väckt skandal. Med vördnad väntar jag den dom, E. M. kommer att fälla i denna sak. Men, Sire, jag kan icke vidare tänka på att skriva några komedier, om Tartufferna skola avgå med seger, och jag hoppas, att jag får tillfälle att komma den monark att skratta, som nu kommer hela Europa att darra — det sista var ju både ett smicker och en hotelse.

Men Ludvig XIV drog sig även nu för att giva ett definitivt svar, utan lovade blott att vid sin återkomst till

Paris ytterligare pröva saken. Den nitiske ärkebiskopen hade emellertid ej varit overksam, och endast några dagar efter representationen utfärdade han ett öppet herdabrev mot Molière. Tartufte stämplas i detta såsom en ytterst farlig komedi, vilken vore dess mera skadlig, som den under sken av att fördöma hyckleriet lika väl anfaller dem, som fyllas av verklig fromhet, och på så sätt gör dem till föremål för libertinernas gyckel och ständiga speglosor. Svaga själar kunde därigenom lätt vändas från dygdens stig, och i följd härav förbjöd ärkebiskopen alla sina stiftsbarn att åskåda, höra eller läsa den farliga pjesen.

Anfallet tyckes ganska mycket hava gripit Molière, som dessutom var sjuk. Men likväl gav han sig icke, och lyckades till sist få Ludvig XIV att taga ett bestämt parti. På hösten 1668 slöts den stora freden mellan jesuiter och jansenister, alla kyrkliga tvister förbjödos, och nu passade Molière på och inlämnade sitt tredje "Placet", vars skämtsamma form tyder på, att han redan kände sig såsom segrare. Han börjar med att begära en sinekur för sin husläkare, ett kanonikat i Vincennes. Han har lovat mig att få leva i trettio år, om jag kan utverka denna nåd. Jag svarade honom, att så mycket begärde jag icke, utan att jag var belåten, bara han inte tog livet av mig. Skulle jag nu våga begära en annan nåd: Tartuffes återuppståndelse. Genom dessa båda nådebevis skulle jag försonas både med de fromma och med läkarna.

Nu gav Ludvig med sig. Den 5 februari 1669 utfärdades det kungliga tillståndet, och samma dag gick det omtvistade stycket över tiljan i Palais Royal inför ett överfyllt hus — den ringaktade komedianten hade till sist segrat över Tartuffes alla medbröder!

DON JUAN

Under nära fem år hade man således kämpat om detta stycke, och återverkningarna av striden kunna även spåras i de komedier, som Molière skrev under denna tid. Framför allt i Don Juan ou Le Festin de Pierre, som för första gången uppfördes den 15 februari 1665, således tämligen kort efter det att Tartuffe i sitt fulländade skick blivit spelad

hos Condé. Det nya stycket tog upp samma tema från en annan sida.

Själva ramen var icke vidare lyckligt vald, och stycket hade heller icke någon större framgång på scenen, ehuru det utan tvivel hör till Molières mest betydande. Såsom jag redan påpekat (III, 387) är det en bearbetning i tredje eller fjärde hand av ett spanskt stycke, El burlador de Sevilla. Men det, som utgör själva huvudpunkten i det spanska stycket — spökets uppträdande — var en omöjlighet i Ludvig XIV:s Frankrike. Molière själv kan icke taga denna i Spanien — med dess bigotta katolicism — så mäktigt gripande scen på fullt allvar, och man märker hans skeptiska leende. Avgrunden öppnar sig och slukar Don Juan, men stycket slutar icke därmed, utan med Sganarelles skämt. Detta förstör alldeles den spanska effekten: tanken i pjesen och formen för denna hänga icke rätt ihop.

Det spanska originalet röjer sig också däri, att dekorationerna här växla för varje akt, utan att Molière brytt sig om rummets enhet.

Att Molière över huvud tog upp ämnet, berodde nog på en önskan hos truppen, ty ämnet hade blivit mycket populärt i Frankrike. På italienska hade Tirsos stycke bearbetats av två italienare, Cicognini och Giliberto. Den förras drama uppfördes redan 1658 av den italienska trupp, som med Molière delade salen i Hotel Petit-Bourbon. Gilibertos bearbetning lades till grund för två franska, den ena av De Villiers, den andra av Dorimond, och bägge spelades i Paris, De Villiers i Hotel de Bourgogne, Dorimonds av en annan trupp, som stod under beskydd av La grande Mademoiselle. Alla dessa versioner kände Molière till, troligen även Tirsos original, ty han läste och förstod spanska och hade en ganska stor samling av spanska dramer. För den orimliga titeln Festin de Pierre (Pierres gästabud) i stället för "Stengästen" (Convidado di piedra) är han icke ansvarig, ty den var före hans stycke populär och inarbetad samt användes redan av den italienska truppen i Petit-Bourbon.

Orsaken, varför Molière beslöt sig för att bearbeta ett dylikt stycke, vars bigotteri tycktes ligga så föga för honom, var — utom hänsyn för truppen — att han här fann en hjälte, som just nu passade honom. Såsom jag i föregående del påpekat, kan man i det absolutistiska Spaniens drama

spåra ett ganska starkt demokratiskt inslag, en animositet mot den högmodiga, utsvävande spanska aristokratien. Och detta drag kommer särskilt fram i El burlador. *Det* slog an på Molière. Förut hade han blott gycklat med "markiserna"; nu skulle de få piskrappen, och samtidigt skulle han fortsätta den strid mot fromleriet, han redan börjat med Tartuffe. Det är detta, som är innebörden i Le Festin de Pierre.

Don Juan är en ung ädling från Molières egen tid, vacker, elegant, även spirituell, ty han äger något av denna kvickhet, som man ej sällan finner hos degenererade individer, en hänsynslös förförare och rucklare, en slösare, som med ädlingens hånfulla nonchalans och översitteri behandlar sina borgerliga fordringsägare, icke blott fullkomligt självisk, utan t. o. m. grym i sin hjärtlöshet, med lika liten känsla för sin åldrige fader som för de kvinnor, han offrar åt sin sinnlighet, och av ädlingens alla dygder har han blott en enda kvar: han är dock fortfarande modig — den förtjänsten har Molière ej velat förneka honom. Men det är också allt. Med vad rätt — frågar Don Juans far honom — kallar du dig ädling? Rodnar du icke att så föga svara emot din börd? Vad har du gjort för att få räknas såsom adelsman? Tror du, att det är nog att bära ett namn och föra adlig vapensköld, och att det är en ära att stamma från ett ädelt blod, när du lever såsom en usling? Nej, börden är intet, om dygden icke finnes!

Men Don Juan är också en förstockad materialist, en libertin icke blott i seder utan ock i tro. Sganarelle frågar honom, om han tror på himlen, och han rycker på axlarna. På helvetet och ett liv efter detta? Lika litet. Vad tror ni då på? Att två gånger två är fyra och två gånger fyra åtta. Och han rent av njuter att draga ned människorna. Då en tiggare ber honom om en skärv, frågar han honom, varmed han sysselsätter sig? Med att bedja till Gud för de vägfarande. — Bed då till Gud, att han ger dig nya kläder, så att du slipper lägga dig i andras affärer. Du har tydligen blivit illa belönad för ditt nit, men jag skall ge dig en louis d'or, om du vill förbanna.

Men Don Juan är nog klok att inse det olämpliga i att affischera en dylik ståndpunkt. Och även han blir därför "from": hyckleriet är en last på modet, och alla moderna

laster få gälla såsom dygder. Hycklarens yrke är ett bland de fördelaktigaste. Alla andra mänskliga laster bedömas hårt, och var och en har rätt att öppet anfalla dem, men skenheligheten är en privilegierad last, som stoppar till munnen på alla. Huru många har jag icke känt, som genom det knepet slätat över sin ungdoms snedsprång, som av religionens mantel gjort sig en sköld och som under denna aktningsvärda klädnad fått tillstånd att vara de sämsta människor i världen.

Det sista utfallet hade måhända en speciell adress — till hans forne beskyddare och skolkamrat i Collège de Clermont, prinsen av Conti, som nu blivit devot och en ivrig fiende till teatrarna; 1662 hade han kört ut en teatertrupp ur sin provins, och sedan hade han författat en Traité de la comédie et des spectacles, vars straffdomar över teatern erinra om kyrkofädernas. I varje fall var det bland dessa nyomvända f. d. "världens barn", som Tartuffe hade sina ivrigaste vedersakare, och Molière gav dem här svar på tal. Men även de svarade, bland dem en sieur de Rochemont, som utgav Observations sur le Festin de Pierre.

Den ypperliga betjänttyp, Sganarelle, som Molière infogat i Le Festin de Pierre, visar emellertid, att han trots sitt stridshumör ej förlorat sitt goda lynne, och kort efteråt skrev han två farser, som vittna om samma oförbränneliga komiska verve. De behandla väl ett mycket gammalt tema, läkarnas pedanteri, men även detta skämt var ett led i Molières kamp för natur och sanning. Såsom vi förut sett hade väl läkarvetenskapen just under senrenässansen och 1600-talet tagit jättesteg framåt och börjat att bliva en verklig på praktiska iakttagelser stödd naturvetenskap. Men till denna uppfattning hade blott stormännen hunnit; massan av läkare voro däremot ännu ett slags skolfuxar under Hippokrates och Galenus, och huvudbristen hos dem var för Molière just, att de ringaktade själva naturen, aldrig rådfrågade den, utan blott upprepade läxor ur böcker. Hans satir är också, såsom den franska forskningen visat, vida mindre överdriven än vad vi i våra dagar äro böjda att tro. Molière stod här således på samma ståndpunkt som alla renässansmän, Petrarca lika väl som Rabelais, och det är denna åskådning, som ligger bakom L'Amour Médecin (1665) och Le Médecin malgré lui (1666) — det senare stycket ett bland hans allra roligaste

och där det specifikt franska skämtlynnet särskilt kommer fram; ämnet återfinnes också i en medeltida fableau, Le villain mire, och hade behandlats av Molière redan under vandringstiden. Båda hade till syfte att muntra upp kung Ludvig och att under Tartuffestriden vinna hans bevågenhet. Baletten i L'Amour Médecin börjar också därmed, att komediens, musikens och dansens genier samfällt sjunga:

Unissons-nous tous trois d'une ardeur sans seconde
Pour donner du plaisir au plus grand roi du monde.

Det lyckades även Molière, som redan 1660 efter broderns död fått efterträda denne såsom "tapissier ordinaire et valet de chambre de Sa Majesté", och månaden efter uppförandet av L'Amour Médecin fick han ett nytt nådebevis: hans trupp blev kunglig och erhöll ett årsanslag av 6,000 livres om året — men så hade han också skrivit och inövat stycket på blott fem dagar.

LE MISANTHROPE

Även under den följande tiden togs han flitigt i anspråk för dylika hovfester, för vilka han skrev Mélicerte (1666), Pastoral Comique och Le Sicilien (1667). Men dessa bagateller kostade honom ringa besvär, han hade även tid till mera betydande arbeten, och 1666 uppfördes hans kanske mest betydande komedi: Le Misanthrope, som dock måhända var författad redan 1664, före Tartuffetiden, vars stridsfrågor här ej beröras. Även i detta stycke kunna vi iakttaga den ledande tanken i Molières hela skaldskap. Han hade ständigt kämpat för natur och sanning — i dikten, i uppfostran, i religion. Här är det sällskapslivet med dess lögn och dess förkonstling han anfaller, men säkerligen misstager man sig, om man tror, att Molière själv identifierat sig med någon av de uppträdande personerna. Sanningskravet uppbäres av styckets hjälte Alceste. Han vämjes vid alla de lögnaktiga fraser, som konvenansen tvingar människorna att säga, hans patos är att alltid vara sann och uppriktig och att ärligt lägga fram sin åsikt. Men det kan ej nekas, att han här blivit icke så litet en dogmatiker, som bitit sig

fast i ett program, vilket han för övrigt icke alltid kan genomföra i dess stränghet. Så mycket kulturmänniska är dock även han, att han ej brutalt säger Oronte sitt hjärtas mening, att dennes dikt är ett pekoral, utan han begagnar åtskilliga inledningar och omskrivningar för att insockra domen, och det är ett fint psykologiskt drag, att hans verkliga mening först då kommer fram i dess osminkade form, när han blir motsagd och retad. Dikten i fråga, som han förut tyckt vara dålig, blir när Oronte söker försvara sig, ett non plus ultra av uselhet. Här fånga vi dogmatikern. Som alla dylika identifierar han sig själv med den idé, han funnit vara obestridligt riktig, och ett angrepp på honom blir därför ett angrepp på idéen, ett förnekande av sanningen. Han har en process, som han förlorar. Det är sant, att han här försmår att begagna mutor för att vinna den. Men han är icke lika opartisk, icke lika skarp självanalytiker som han är ärlig. Ty det kan aldrig falla honom ett ögonblick in, att *han* kan hava orätt och motparten åtminstone någon rätt. Dennes seger är därför för honom lögnens och bedrägeriets seger över den solklara rätten. Han har även dylika dogmatikers förkärlek för martyrskapet. Han rent av njuter av att hava fått orätt i sin rättfärdiga sak, och han vägrar att begagna sig av de utvägar, som lagen medgav att få den ånyo prövad. Då jag sist läste Le Misanthrope, slogs jag också av Alcestes likhet med hjälten i Les Dieux ont soif — samma höga idealism, samma oförmåga av skepsis och samma självtillräcklighet. Hade Alceste levat på den franska revolutionens tid, hade han säkerligen blivit en troende jakobin och skulle — fortfarande besjälad av den renaste människokärlek — obesvärat hava låtit guillotinen nacka dem, som icke tänkte lika med honom. Det var också därför han så slog an på Rousseau. Båda hava onekligen en viss själsfrändskap. Alceste — skrev Rousseau — "är icke någon människohatare, men han hatar någras uselhet och det stöd, som andra ge åt denna uselhet. Funnes det varken kanaljer eller smickrare, skulle han älska hela människosläktet. Det har aldrig funnits en hederlig man, som icke i den meningen varit misantrop".

Men ännu mindre är Philinte identisk med Molière. Denne är väl också ärlig, men han är å den andra sidan för *litet* dogmatiker, han är för eftergivande, kompromissar för mycket,

och framför allt; han saknar den stora, ideella fordran i livet, som dock till sist gör Alceste till en hjälte.

Ty Alceste är icke *blott* dogmatikern. Det är sant, att när vi först möta honom, förefaller han vara idel förstånd och dygd: sanningen är det högsta i livet, och den skall utan betänkande genomföras, kosta vad det vill. Men denna plikt- och förståndsmänniska faller ett offer just för det irrationella i livet: han har förälskat sig i Célimène, en vacker firad kokett, som visserligen, på sitt sätt, också älskar honom, men som är oförmögen att fatta hans sanningskrav, som smickrar och förtalar och som obesvärat kommer med den ena lilla lögnen efter den andra. Och likväl är han lidelsefullt förälskad i henne och icke i den nobla Éliante, vilken synes liksom skapad för honom, och som både förstår och älskar honom. Célimène däremot bedrar honom, hon förlöjligar honom — men intet hjälper: han kan varken uppgiva henne eller sin idealitet. Till sist ställes hon inför valet mellan honom och världen. Och i detta ögonblick, då Alceste själv står inför avgörandet, får han något av verkligt tragisk storhet över sig, icke minst därför att han här är så litet i samstämmighet med sitt eget ideal. Inför stundens allvar blir även Célimène för första gången sann: hon bekänner, att hon älskar honom, men att det offer, han begär, är för stort. Och Alceste beslutar att draga sig undan denna falska flärdfulla värld, som endast bjudit honom desillusioner.

Huru olika är icke denna tragedi — ty det är "komedien" trots titeln — mot Corneilles! Där hade hjälten hänsynslöst genomfört sitt program, och om han fallit, hade han fallit under segerfanfarer. Här däremot utgå båda, Célimène likaväl som Alceste, brutna ur den kamp de utkämpat. Lika litet som Polyeucte har Alceste svikit sitt ideal, men segern skänker honom ingen lycka, och han är vid dramats slut kanske ännu mera förälskad i Célimène än vid dess början. Och huru sammansatta, huru naturtroget uppfattade äro ej karaktärerna i motsats till Corneilles personifierade begrepp! De äro alla människor ur det dagliga livet med fel och förtjänster blandade om varandra.

Men allt detta är ju redan Racines tragedi före Racine. Le Misanthrope uppfördes 1666, och först året därpå skrev Racine sin Andromaque, 1670 Bérénice, som är Le Misan-

thrope såsom tragedi. Det kan ej heller lida något tvivel, att det varit i Molières skola, som han lärt sig både den nya människoskildring och den dramatiska byggnad, genom vilka Andromaque gjorde epok i den franska tragediens historia.

Ty även den dramatiska byggnaden i Le Misanthrope är alldeles ny. Där finnes ingen intrig. Det *händer* egentligen ingenting alls, och stycket slutar helt enkelt därmed, att två varelser skiljas för att var och en vandra sin egen väg i livet. Det är blott några personer, som konversera i en salong, och likväl så krossas ett stort och ädelt hjärta! Händelsedramat hos Corneille och Quinault har här förvandlats till ett själsdrama, där hela intresset knyter sig till den psykiska konflikten, alldeles som senare hos Racine. De tre enheterna, som Corneille haft så svårt att underkasta sig, hava för Molière blivit en klädnad, som han utan den ringaste ansträngning låter sitt drama bära — så lätt, att man ej tänker på den. Allt tilldrar sig — fullkomligt osökt — i Célimènes salong, och det hela utspelas på några få timmar. Även i den punkten var Molière Racines läromästare.

Och Molière visar sig här till sist hava sprängt de skrankor, som renässansens estetik uppställt för dramat och som för hans vän Boileau voro så sacrosancta. Den skarpa skillnaden mellan tragedi och komedi är här upphävd, och Molière — även i den punkten realist — har gjort sitt drama blott till en spegelbild av det mänskliga livet, obekymrad om, huruvida han här bröt mot några regler eller ej. Ty ehuru till namnet en komedi, är Le Misanthrope en tragedi, om än icke enligt det då gällande estetiska receptet. Personerna tala icke från koturnen, där flyter intet blod och tömmas inga giftbägare, men den kamp, som här utkämpas, är vida allvarligare än i samtidens högtravande tragedier. Och trots all verklighetstrohet har dramat i formen samma klassiska idealitet som Racines tragedier. Människorna äro det dagliga livets, men de stå dock på ett högre plan. Någon egentlig komik förekommer här icke, knappt något farsmotiv. Men Molière är icke hela tiden seriös, utan långa stycken faller satirens löje över handlingen, och vore icke 1600-talets ideala diktion, denna patina från Racines århundrade, skulle man tro sig läsa ett fullkomligt modernt drama från 1800-talets slut.

MOLIÈRES SISTA DRAMER.

Då Le Misanthrope uppfördes, var Molière 44 år och stod således i sin fulla mannakraft. Några så storslagna dramer skrev han väl icke mera. Men hans följande produktion visar ingen avmattning, och vid sidan av de hovstycken, han skrev, författade han flera, som höra till den franska scenens största mästerverk. Först tvenne Plautus-bearbetningar Amphitryon och L'Avare.

I Amphitryon, som först uppfördes den 18 januari 1668, har han blott — fullkomligt fritt — omskrivit den antika hilarotragedi, vars äldsta bevarade form vi hava hos Plautus. Men han har givit den en nästan modern karaktär, skapat en klassicitetens Offenbachiad, överdådigt frisk och uppsluppen, men utan vår tids vulgära kvickheter och utan de dumma anakronismer, som så tilltala våra teatrars populace. Ehuru först uppförd på folkteatern, skrevs Amphitryon utan tvivel för Ludvig XIV:s hov och har trots det ystra skämtet något av hovfest över sig. Stycket begagnar sig även av det teatermaskineri, som då hörde till varje vällyckad hovfest. Då det börjar, kommer Natten körande på sin char över himlavalvet och möter Mercurius, som liggande på ett moln inleder en diskussion med henne, och i slutet uppenbarar sig Jupiter under blixt och åska. Mercurius tillåter sig väl ett diskret gyckel med övergudens något breda moralbegrepp, men Jupiter förblir dock alltid Olympiern, vars kärlek skänker kvinnorna större lycka än den, som jordens män kunna giva, och stycket var därför liksom skrivet för Le Roi Soleil, som hyllade ungefär samma erotiska moral som den helleniska guden. Men att Amphitryon direkt författats för att försvara och förgylla den förbindelse, som Ludvig vid denna tid knutit med Madame de Montespan, är naturligtvis alldeles orätt. Denna var då ännu en hemlighet, och Ludvig skulle säkerligen ej hava tagit väl upp, om Molière gjort sig skyldig till smaklösheten att alludera på den. Kanske var för övrigt denna förbindelse just anledningen till att stycket, som utan tvivel skrivits *för* hovet, icke kom att uppföras där utan i stället i Palais Royal; först längre fram spelades det, en enda gång, vid hovet. Men detta hindrar ej, att vi i Amphitryon ha en sedebild från Ludvig XIV:s tid — kvick, graciös, litet satirisk, men

samtidigt med tidens grandezza, något både av fars och hovdikt.

Ännu mera franskt är L'Avare (1668), och visste man det ej, skulle man här ej misstänka, att urbilden varit ett av Plautus' stycken, Aulularia — motiv från en mängd andra håll förekommo för övrigt också. Det är i en förmögen fransk borgares hem, som händelsen utspelas, och den vigilerande sonen i huset var helt visst en av de unga herrar, som Molière oftast träffat. Harpagon själv är fransman, och det är ej osannolikt, att Molières egen far fått släppa till åtskilliga drag i karaktären — naturligtvis utan att denne så att säga stått modell, ännu mindre att Molière avsett någon persiflage av fadern, mot vilken han alltid visade sig såsom en god son. Men tydligen har han studerat typen på mycket nära håll. Harpagon är icke odelat girig, ty han har dock en känsla av vissa ståndsförpliktelser. Han har flera tjänare, han har häst och vagn, han anser sig skyldig att giva en middag o. s. v., ehuru han visserligen söker komma från alla utgifter så billigt som möjligt, och så svårt det än är, är han beredd att gifta sig med en fattig flicka. Men några skarpare konflikter mellan kärleken och snålheten förekomma icke i Harpagons själ, och i stället har Molière lagt huvudvikten på att skildra en girigbuks psykologi. Något ekonomiskt geni är han icke, och det är ytterst sannolikt, att han trots sin girighet ej förkovrat sin förmögenhet. Det förhärskande draget hos honom är för övrigt icke begäret att öka kapitalet, utan fasan för att giva ut några pengar, och han känner sig nästan lika upprörd över andras slöseri, som om slantarna gått ur hans egen ficka. Närmast yttrar sig girigheten i en oerhörd misstänksamhet, han fruktar, att alla vilja bedraga honom på hans kära skatter, och han är därför ständigt på vakt. Rikedomen skänker honom ej den ringaste tillfredsställelse, han njuter aldrig såsom Volpone av att se sitt guld, utan förtäres av en ständig fruktan att förlora det, och han är därför djupt olycklig. Men när han trots all försiktighet till sist blir lurad, känner Molière ingen misskund, lika litet som mot skenheligheten. Över alla andra mänskliga laster och svagheter kan han kasta ett visst försonande komiskt ljus. Men Tartuffe och Harpagon stå för djupt nere i hans Inferno.

Till samma grupp av dramer, som stå i något beroende av den nyattiska komedien, kan man ock räkna Les Fourberies de Scapin (1671), där Molière fått uppslaget från Terentius' Phormio. Men detta har han kombinerat med så många andra motiv, särskilt från den italienska och franska farsen, att det hela verkar närmast såsom en förädlad italiensk maskkomedi, såsom det glada skälmstyckets apoteos, så gnistrande roligt, så uppsluppet, så fritt från all surmulen moral, att man har svårt att förstå, att Boileau, som dock var ett geni, kunde vara en så principfast estetiker, att han hade hjärta att bryta staven över detta utbrott av gott lynne — detta lynne, som trots de italienska och antika inslagen är så äkta franskt. Ty det är Panurge och den medeltida fableauen, som här gå igen.

Både L'Avare och Les Fourberies de Scapin voro skrivna direkt för folkteatern i Palais Royal. Men Molières flesta stycken under denna tid författades för hovet, och även här gjorde han en högst märklig, rent folklig, insats. Redan tidigt under renässansen hade man i Frankrike efter italienskt mönster börjat uppföra baletter, maskerader eller — för att begagna 1600-talets svenska uttryck — "upptåg"; icke mindre än sex band dylika hava i våra dagar utgivits av Paul Lacroix. Särskilt populära blevo de efter Frondens slut, och den, som då försåg hovet med de behövliga texterna, var en nu bortglömd, men på sin tid ganska firad poet, Benserade. Det var honom, som Molière på 1660-talet kom att efterträda, och han skapade då en ny form för dessa hovupptåg: la comédie-ballet, såsom Mélicerte, Pastorale comique o. s. v. Han medverkade även vid en blandform mellan tragedi och balett, i Psyché, som han skrev tillsammans med Quinault och den gamle Corneille (1671). Men ehuru Molière i Mélicerte visade, att han ägde en ganska stark lyrisk ådra, passade ej denna genre för hans begåvning — den tillhörde ju mera barocken än klassiciteten. Han förstod emellertid även här att hävda sin realism och skapade ett nytt balettdrama, vars förbindelse med hovupptåget man i våra dagar ofta förbiser.

De fem dramer, jag avser, äro Georges Dandin (1668), M. de Pourceaugnac (1669), Le Bourgeois gentilhomme (1670), Le comtesse d'Escarbagnas (1672) och Le Malade imaginaire (1673). Alla äro mer eller mindre intimt för-

bundna med en balett, Georges Dandin minst, och som bekant spelas stycket numera också utan denna balett, som på intet sätt har något att göra med själva komedien. Baletten — för övrigt ett litet förtjusande rokokostycke, tack vare Lullis musik — var emellertid vid den vackra hovfest i Versailles trädgård, där stycket först (i juli 1668) uppfördes, själva huvudsaken, och de tre akterna i Georges Dandin fogades blott in såsom ett slags mellanakter. Brytningen mellan de små graciösa herdinnornas kärlekssaga och den insprängda realistiska farsen verkar nästan som kontrasten mellan musiken och texten i så många av Fredmans Epistlar, och samma egendomliga brytning möter oss i själva farsen. Den är, som vi minnas, blott en bearbetning av ett utkast från Molières ungdom, La Jalousie de Barbouillé. Men detta har här förvandlats till ett drama av vida djupare innebörd. Ungdomsfarsen hade ju blott återgivit det gamla medeltida skämtet om den överlistade äkta mannen — ett kallt, bittert, hårdhjärtat skämt utan all misskund. Men i det fulländade dramat har Molière i viss mån kastat om rollerna, och skrattet får en bismak av bitterhet, "le cocu" ett stänk av tragik över sig. Ett bördsdrygt, narraktigt gammalt par med ett uråldrigt stamträd, men en mycket lätt börs gifter bort sin dotter med en rik storbonde, Georges Dandin. Den unga frun, en hjärtlös kokett, bedrar honom tillsammans med en ung adelsglop, den äkta mannen söker ständigt överraska henne in flagranti, men drar varje gång det kortare strået, får stryk och blir på alla sätt hundsvotterad, icke minst av sina högförnäma svärföräldrar. "Mais tu l'as voulu, Georges Dandin, tu l'as voulu" är det ständiga omkvädet i hans monologer: han har gjort en dumhet, då han gift sig över sitt stånd, och för den dårskapen får han nu sota. Han är långt ifrån någon hjälte, någon moralisk överlägsenhet har han icke, han är en plump och löjlig bonde. Men han är dock *människa* och har såsom sådan rättigheter, vilka övermodigt trampas under fötterna av dem, som alls icke äro bättre än han. I skrattet blandar sig därför ett demokratiskt patos, som här kanske är starkare än i något annat av Molières stycken. Men Molière blir varken sentimental till Georges Dandins fördel eller orättvis mot den unga frun. Med ett visst fog kan hon svara på hans förebråelser: Mitt hjärta har jag aldrig givit er. Frågade

ni någonsin före giftermålet om mitt tycke? Och om jag ville ha er? Ni skaffade er min fars och min mors samtycke. Det är därför med dem, som ni gift er och för vilka ni får beklaga er. Jag, som blivit bortgift, utan att man frågat efter mina känslor, tänker inte bli någon slav under er vilja, utan vill njuta av den tid jag ännu är ung — det får ni till straff bereda er på!

I de andra styckena ha baletterna fogats in i själva dramat, och detta har knappast varit till någon estetisk fördel. Men å den andra sidan äro de så gnistrande roliga, att man knappt kan fästa sig vid dessa avbrott i handlingen, vilka Ludvig XIV:s smak för granna upptåg fordrade. Särskilt ypperlig är M. de Pourceaugnac, och man måste giva Voltaire rätt däri, att det fordras lika mycket snille att skriva denna pjäs som att skriva Le Misanthrope. Hjälten är en något korkad lantsortsbo, som kommer till Paris för att gifta sig, men som där genom rivalens försorg blir utsatt för den våldsammaste drift, och så rolig som här har Molière aldrig varit. Baletterna, som han nödgats lägga in, snarare öka denna komiska verkan, som på sina ställen återkallar minnet av Pantagruel. Man har inbillat några läkare, att M. de Pourceaugnac är tokig, och den första akten slutar med en balett, i vilken läkare och apotekare med sina lavemangsprutor förfölja den olycklige, som i nästa akt uppträder alldeles utmattad efter den behandling, som den medicinska fakulteten ansett lämplig.

Av samma art är Le Bourgeois gentilhomme, där han driver med en borgares fåfänga. Men till samma överdådiga skämtlynne som i det föregående stycket höjer han sig här icke. Svagast är La Comtesse Escarbagnas, som mera är en skizz, en inledning till den följande baletten. Men att Molière ännu hade kvar hela sin komiska kraft, visas av det sista stycke han skrev: Le Malade imaginaire. Stycket var avsett att illustrera karnevalen vid hovet, men den intrigante Lulli, som sökte utträngа Molière ur konungens gunst, lyckades förhindra detta, och Molière fick därför giva den första representationen i Palais Royal. Baletterna, som lagts in i mellanakterna, ha dock föga att göra med själva stycket.

Då Molière skrev Le Malade imaginaire, var han själv en dödsmärkt man, och detta fredar honom från beskyllningen att hava velat driva ett grymt gyckel med några

låt vara pjoskiga sjuklingar. Han visste, vad sjukdom var, och han hade därför rätt att tala. En man med så stark känsla för naturens egen kraft som Molière hade alltid hyst det djupaste förakt för den samtida läkarkonstens pedanteri och charlataneri. Förut hade han i en mängd dramer tillåtit sig ett mera skämtsamt gyckel med den medicinska fakulteten. Här blir polemiken allvarligare, och man kan säga, att Molière i sitt sista drama framlägger ett rent positivt medicinskt program. Men — frågar Argan — vad skall man då göra, när man är sjuk? "Ingenting". Ingenting? "Nej, man skall ge sig till tåls. När vi låta naturen själv verka, upphäver hon, milt och sakta, de rubbningar, för vilka vi råkat ut. Det är vår oro och vår otålighet, som förstöra alltsammans."

Det är väl föga sannolikt, att Molière någonsin läst Hippokrates. Men hans teori — som fått sin tillspetsade form väl endast av opposition mot samtidens överdrivna medicinerande — stämmer märkvärdigt väl samman med den store grekiske läkarens. Dennes metod var exspektativ-dietetisk. Läkaren skulle uppmärksamt följa sjukdomsförloppet, men han skulle icke ingripa i onödan, utan låta naturen själv utöva sin läkande förmåga, så långt detta var möjligt: "ett gott medel är stundom att icke göra något alls". Läkaren bör blott undanrödja de hinder, som finnas för naturens egen förmåga att bota den sjuke.

I andra ord är detta i själva verket Molières program, åtminstone så vida vi stryka bort de överdrifter, som ligga i dramats form av en satir mot den samtida medicinen, och även här förde Molière således naturens talan. Huvudvikten i stycket lägges dock på studiet av en inbillningssjuks psykologi. Molière, som själv så manligt bar sitt lidande, hade stött sig på dylika individers naiva självviskhet och har i Argan givit en överlägset väl tecknad typ för dem. Han går alldeles upp i sig själv, tänker icke på och talar icke om något annat än sina åkommor, tillbringar hela sin dag med att medicinera och sköta hälsan, och han vill gifta bort sin dotter med en läkare för att ständigt hava en dylik till hands, han blir ursinnig, då man tror honom vara frisk, men faller kritiklöst ett offer för dem, som smeka hans sjukdomsfantasier. Denna studie var, som sagt, för Molière huvudsaken, och vid dramats byggning lade han

mindre vikt. Själva handlingen är ganska lösligt hopkommen, och det hela slutar som en fars, i en balett, föreställande en fingerad, grotesk doktorspromotion i den medicinska fakulteten.

Men på dessa stycken, som blott voro avsedda att "délasser le roi de ses nobles travaux" — för att begagna Molières ord om Le Malade imaginaire — nedlade han antagligen ganska ringa arbete; att några av dem, det oaktat, blevo verkliga mästerverk, berodde på, att Molière nu en gång var en skald av enastående mått. Men för dessa tillfällighetsstycken hade han icke avstått från den "stora" komedien, som han skapat med de båda "skolorna", Tartuffe, Le Misanthrope och L'Avare, och innan döden avbröt hans verksamhet, skulle han skriva ännu ett dylikt fullt klassiskt lustspel, Les Femmes savantes (1672). Temat är här detsamma som alltid hos Molière: naturen mot förkonstlingen. I det första stycke, med vilket han slog igenom, Les Précieuses ridicules, hade han icke gått längre än till farsens skämt med preciösernas romangriller och förkonstlade språk. Här blir satiren vida bredare och drabbar de vittra kretsarnas hela ytliga svärmeri för vetenskap och litteratur — ett svärmeri, som ytterst vilade på ett misskännande av den sunda, oförfalskade naturen. Les Femmes savantes är Tartuffe, riktad mot det lärda pedanteriet, ty även detta hade samma följder som fromleriet. Allvaret väger här därför över skämtet, ehuru Molière här såsom alltid förblivit sitt program trogen: ridendo castigare mores.

MOLIÈRES DÖD.

I Le Malade imaginaire hade Molière kastat in ett replikskifte, som handlade om honom själv. Argan är ursinnig på honom och på hans ur medicinsk synpunkt så hädiska komedier. Vore jag läkare — skulle jag hämnas denna oförsynthet. Bleve han sjuk, skulle jag låta honom dö utan hjälp. Vad han än sade och än gjorde, skulle jag inte ordinera den minsta lilla åderlåtning eller det minsta lilla lavemang, utan jag skulle säga: ligg där! Det skall lära dig att en annan gång låta bli att gyckla med fakulteten.

Dessa ord voro nästan profetiska. Le Malade imaginaire

spelades första gången den 10 februari 1673, och vid den fjärde representationen fick Molière en blodstörtning, som ändade hans liv. Av sin mor, som avled vid blott 32 års ålder, tyckes han liksom syskonen hava ärvt en svag hälsa, och den åkomma, som lade honom i graven vid blott 51 års ålder, var förmodligen lungsot eller möjligen en aortautvidgning. Redan i slutet av 1665 och början av 1666 var han under sex månader så sjuk, att man trodde, att han skulle dö. Men för denna gång kom han sig. Att han alldeles skulle hava vägrat att anlita läkarhjälp, är väl icke sant. Såsom vi sett av hans förut citerade tredje inlaga i Tartuffe-striden, hade han en husläkare, med vilken han var god vän, och då Ludvig XIV en gång frågade den ständige medicinfienden: "Vad gör då er läkare åt er", så svarade Molière: "Vi prata, och han ger mig några ordinationer, som jag inte följer. Därför är jag också frisk". Vid sin död hade han likväl en liten apoteksräkning på 187 livres. Men det är tydligt, att han i det hela följt sin egen regim, fört en noggrann diet och icke brytt sig om medikamenter. Faktiskt blev han också den mest långlivade av de sex barn, som modern haft. Hans sjuklighet gav emellertid stoffet till den giftigaste av alla smädeskrifter, som kommo ut mot honom, Élomire Hypocondre av en sieur Le Boulanger de Chalussay, som visserligen tyckes hava haft tämligen reda på Molières biografi, men som förvrängt alla fakta i rent skandalsyfte. I denna 1670 tryckta nidskrift, som 1672 kom ut i en ny upplaga, framställes Molière såsom en egoistisk, bråkig inbillningssjuk, vilken är rent olidlig för omgivningen, och det var utan tvivel såsom ett svar härpå, som Molière skrev Le Malade imaginaire. Då stycket för fjärde gången skulle givas (den 17 februari 1673), kände han sig så sjuk, att han var betänkt på att inställa representationen. Men av hänsyn till den talrika publiken och till den förlust, som hans kamrater skulle göra, beslöt han att likväl uppträda. I den scen, där Argan låtsar vara död, svimmade han av, och man hade all svårighet att återkalla honom till medvetande. Men likväl fortsatte han, till dess att han under doktorspromotionen fick en blodstörtning, och nu fördes han till sitt hem, där han efter blott en och en halv timme avled.

Hans död fick ett ganska dramatiskt efterspel, och kyrkan

begagnade nu tillfället att utkräva hämnd på Tartuffes författare. Men vid skildringen av detta efterspel hava moderna författare ofta använt både väl röda och väl svarta färger. Molière var alls icke någon modern radikal och hade aldrig uppträtt såsom någon kristendomsfiende. Att han varit någon troende katolik, är väl föga sannolikt. Men mot de yttre formerna brydde han sig ej om att bryta, och året före sin död hade han gått till nattvarden i kyrkan S. Germain. Vidare skickade han på dödsbädden efter präst, som också kom, men för sent, och han hade sin särskilda biktfader. Molière hade således ej ställt sig på någon krigsfot med kyrkan. Ofta uppgives, att han såsom komediant var bannlyst och därför ej fått någon kristlig begravning, emedan han ej på dödsbädden avsvurit sitt yrke. Men den gallikanska kyrkan förbjöd alla kollektiva bannlysningar, och att Molière ej personligen var exkommunicerad, framgår därav, att han fått gifta sig, begrava sina barn, stå fadder och gå till nattvarden. Men nu vägrade kyrkoherden i S. Eustache, i vars församling Molière bodde, att begrava honom, emedan han avlidit utan att hava mottagit sakramentet. Detta var utan tvivel en verklig nedrighet, även om kyrkoherden här hade formell rätt. Men troligtvis handlade han på order från högre ort, från den nye ärkebiskopen av Paris, Harlay de Champvallon, en ökänd rucklare, som några år senare träffades av Nemesis divina — han avled av slag hos sin mätress utan att hava fått dödssakramentet.

Inför den skymf, med vilken man nu hotade Molière, visade sig emellertid den stackars förtalade Armande Molière såsom en hjältinna, som i handling ådagalade, huru högt hon skattade sin mans minne. Hon gjorde knäfall inför Ludvig XIV och vågade i sin förtvivlan utropa: Man vill då vägra en grav åt en man, åt vilken man i Grekland skulle hava rest ett altare! Och hon djärvdes tillägga: Om han begått något brott, så har hans brott auktoriserats av Eders Majestät själv. Ludvig XIV tyckes hava imponerats av hennes mod och svarade visserligen, att saken ej berodde på honom, men gav strax därefter ärkebiskopen en antydan, att det ej fick bliva någon skandal. Då den käcka Armande uppvaktade även Monseigneur Harlay med en klagoskrift, i vilken hon visade, dels att Molière själv sänt efter präst

för att mottaga dödssakramentet, dels att han kommunicerat i en annan kyrka än församlingens, måste Harlay giva vika och tillåta kyrkoherden i S. Eustache att giva "avlidne Molière" en kristlig begravning i församlingens kyrkogård, dock under villkor att det skedde i tysthet, med endast två präster, ej vid dagsljus och utan någon gudstjänst i kyrkan. Det var därför föga bättre än en förbrytares begravning, som han till sist unnade Frankrikes störste skald, och i kyrkans register kallas den döde varken författare eller aktör, utan "tapissier, valet de chambre ordinaire du Roi".

Begravningen försiggick emellertid utan alla störande avbrott, och de uppgifter, som gå i motsatt riktning, bero på ett missförstånd. Kistan höljdes av ett vackert bårtäcke, som tapetserargillet lämnat och som uppbars av fyra präster; efter följde tre andra — ej blott två — sex barn buro vaxljus i silverstakar och flera betjänter facklor. Vid begravningen hade trots den sena timmen samlat sig en stor människomassa, och bland denna lät Armande Molière utdela över 1,000 livres, så att alla fattiga fingo fem sous var. Över graven lät hon till sist lägga en stenplatta.

Men hon sökte även att troget skydda hans käraste skapelse — den teater, för vilken han skrivit alla sina dramer. Efter Molières död ville konungen slå i hop de båda trupperna i Hotel de Bourgogne och Palais Royal; den senare skulle helt enkelt uppgå i den förra. Men genom hennes och La Granges ansträngningar förhindrades detta, och i stället rekryterades Molières trupp med de bästa krafterna från Théâtre du Marais, som nu upphörde. Truppen fick visserligen flytta från Palais Royal, men vid rue Guénégaud hyrde man ett bollhus, där man under ganska brydsamma förhållanden fortsatte ända till 1680, då de båda teatrarna sammanslogos till en enda — Comédie française, som således kan räkna sina anor både från den gamla mysterieskådebanan i Hotel de Bourgogne och från Molière.

MOLIÈRE SÅSOM KARAKTÄR OCH SKALD

Både till karaktär och levnadsöden företer Frankrikes störste skald stora likheter med Englands. Bägge hade utgått ur borgarklassen, men bägge hade på sätt och vis

urspårat och nödgats välja skådespelarens ringaktade yrke. Bägge hade därunder lärt sig känna livet och utvecklat sig till fria, humana personligheter utan något skoldamm och utan någon dogmatism. Ofta har man väl framhållit, att det bohêmienliv, som Molière i ungdomen fört, efterlämnat svåra ärr och givit honom en sedligt slapp uppfattning av livet. Sant är, att hans moral aldrig var borgarens, och i många punkter, där denna är sträng, var hans ytterst eftergivande. Hans moral var liksom Shaksperes av friare art och hade mycket litet att göra med katekesens och konvenansens. Men även andra likhetspunkter funnos. Lika litet som Shakspere var Molière någon världsfrämmande poetisk drömmare, utan båda voro i stället praktiska män, som från att hava varit vagabonder slutade i ett visst välstånd. Shakspere hade, såsom vi minnas, hjälpt sin gamle far ur det ekonomiska obestånd, i vilket denne råkat. Så gjorde även Molière, i det han, döljande sig bakom en väns namn, lånade den gamle Poquelin en större summa, 10,000 livres, på vilken han aldrig tog någon ränta. Icke ens sitt mödernearv tog han ut, utan betalade i stället igen de förskott på detta, som han fått.

Såsom skådespelare hade både Shakspere och Molière lärt känna teaterns fordringar och från komedianter utvecklat sig till dramatiska skalder, vilka i grund förstodo tekniken. Shakspere hade större fantasi, större universalitet och större djup, Molière mera bildning och en säkrare smak. Båda blevo lika gamla, Molière 51, Shakspere 52 år. Shakspere tyckes mot levnadens afton hava nått till en verkligt hög och ren harmoni och kallas nästan alltid "gentle Shakspere". Molière, som i ungdomen skildras såsom uppsluppet glad, blev sedan mera tyst, kontemplativ och drömmande, utan att därför kunna kallas melankoliker. Någon människohatare blev han aldrig. Men knappast hade han Shaksperes förlåtande blick på livet, han var framför allt satirikern, som såg det förvända och ville gissla det. Han var nervös och lätt irriterad, stridbar och färdig att gå till anfall. Hela hans liv var därför en fortsatt polemik, och få författare hava väckt en sådan storm som han och skaffat sig så många och förbittrade fiender, under det att Shakspere, så vitt man vet, icke hade någon enda och aldrig deltog i några litterära fejder. Men detta är blott den ena sidan av

Molières väsen. Om han var hatad, så var han också älskad. Han var sina vänners vän, han var avgudad av sina kamrater vid teatern, frikostig och hjälpsam, och man har massor av exempel på hans oegennytta och godhet. Snål var han minst av allt, och liksom Rembrandt älskade han att omgiva sig med en viss lyx.

Då man bedömer honom såsom skald, bör man erinra sig, att han liksom Shakspere var en skådespelare, som skrev för publiken, både för parterren och för hovet, och att han alls icke var någon förnäm litteratör, som diktade blott för sitt eget höga nöje och av ett uteslutande estetiskt intresse. En stor del av hans stycken måste nedskrivas i största hast för att bliva färdiga för en hovfest, och att han — såsom Boileau klandrade — förenade Terentius med "Tabarin", berodde nog till en stor del på hänsyn till parterren, som nu en gång förälskat sig i Tabarin. Men storheten både hos Shakspere och hos honom ligger däri, att den form, som teaterns ekonomi fordrade, aldrig tryckte dem, att de trots tvånget fyllde denna med stor och äkta poesi.

Såsom vi redan sett utvecklade Molière kort efter sin återkomst till Paris ett estetiskt program, som sedan togs upp av Boileau och hos denne fick en mera teoretisk form. Alldeles stämma Molière och Boileau dock icke överens. Huvudpunkten för Molière är den första satsen hos Boileau: att dikten skall återgiva naturen, och i olika skiftningar är detta temat i alla hans dramer. I denna vördnad för naturen gick han för övrigt vida längre än Boileau. I den andra satsen: att förnuftet avgör, huruvida skalden rätt återgivit naturen, kunde han också instämma, men knappt i samma utsträckning som Boileau, och i själva verket hade han ett annat kriterium: den stora allmänhetens sunda, oförvillade smak. Behagar en komedi publiken, är den god; varom icke, är den dålig, även om den är alldeles efter "reglerna". Till dessa var han en avgjord fiende. Han har icke den ringaste svårighet att iakttaga de tre enheterna, gör det gemenligen ock, men bryter — t. ex. i Le Festin de Pierre — lika obesvärat mot dem, utan att han däri ser något ont. Och Boileaus skarpa skillnad mellan tragedi och komedi erkände han icke, just därför att han var en så avgjord verklighetsmänniska. Ty livet, som han ville återgiva, kände ju icke denna skillnad mellan högt och lågt.

Ännu mera fjärran stod han för Boileaus tredje sats: antikens normgivande betydelse, och ehuru samtiden ständigt jämförde honom med Terentius, stod han märkvärdigt fri i förhållande till denne. Det är troligt, att han fått uppslaget till École des maris från Adelphi, men själva utförandet av idéen erbjuder nästan ingen likhet. Ännu mindre kommer man vid Les Fourberies de Scapin att tänka på Phormio. I själva verket hade han flera beröringspunkter med den mera folklige Plautus, men varken L'Avare eller Amphitryon erinra om renässansens kalla antikimitationer, utan verka rent franska. Något mer än själva råstoffet har han icke lånat från antiken, och estetiskt står han nästan alldeles fri i förhållande till de romerska komikerna.

Långt mera har han lärt av italienarna. Från Commedia dell'arte hade han fått den raska takten i sina lustspel, den dramatiska rörligheten, de drastiska effekterna och det överdådiga tjuvpojkslynnet — att nu inte tala om massor av enskilda motiv, som han lånat därifrån. Det troligen äldsta stycke, vi hava av honom, Le Médecin volant, är en commedia dell'arte, och ännu Les Fourberies de Scapin, som skrevs så sent som 1671, är knappt annat än en dylik i förädlad form. Men även hos Commedia erudita har han gått i lära, och hans båda första stycken, L'Étourdi och Le Dépit amoureux äro blott bearbetningar av två italienska komedier. Men Commedia erudita hade blott betydelse för nybörjaren, lärde honom att komponera ett stycke, och vi hava funnit, huru snart han befriade sig från dess schablonartade karaktärsteckning, från dess idélöshet och dess på en osannolik intrig byggda handling.

Mera har han måhända lärt av spanjorerna. Jag fäster mig mindre vid de direkta efterbildningarna, ty i dem har han oftast misslyckats, därför att den spanska livsuppfattningen på de flesta punkter låg honom alldeles fjärran. Större delen av den spanska teatern var för honom dessutom alldeles obrukbar — dess autos, dess comedias divinas, även de flesta comedias de capa y espada med deras rikedom på romantiska förvecklingar och inkrånglade intriger samt deras likgiltighet för karaktärer och idéer. Men det fanns en annan grupp av komedier såsom t. ex. Lopes El acero de Madrid och Moretos El desden con el desden med dess om än icke djupa, så dock graciösa psykologi, dess blandning

av skämt och allvar och dess fasta byggnad, som var så vida konstnärligare än Commedia eruditas. För Molières stora lustspel ha dessa spanska stycken utan tvivel haft betydelse, och det första av dem, L'école des maris, hade ju, såsom vi minnas, haft en spansk förebild av detta slag. Men mer än ett incitament har den spanska teatern ej givit honom, och han anslöt sig varken till det italienska eller det spanska dramat.

Molière var framför allt fransman. Det är Rabelais' och fableauernas ande, som i honom lever upp igen och som nu får sin högsta konstnärliga fulländning. Mest har han därför lärt av farsen, av den av Boileau så föraktade Tabarins konst. Sin popularitet vann han såsom farsskådespelare, och det första lustspel, i vilket vi finna hela hans naturell, var en fars: Les Précieuses ridicules. Under hela sitt liv fortfor han att dikta farser, och det är farsen, som ligger bakom även flera av de stora lustspelen. Georges Dandin har vuxit ut ur La Jalousie de Barbouillé, och Les Femmes savantes är blott en ny form för Les Précieuses ridicules; t. o. m. i de stora komedierna spela farsmotiven ständigt in. Det är farsens överdådiga skämtlynne, dess smak för ett respektlöst gyckel med allt och alla, dess orädda naturalism, som är grundelementet i Molières hela diktning. Men Molière stannade ej vid farsen — denna så nationellt franska diktart — utan utvecklade den till en stor komedi, till vilken världen förut knappt sett något motstycke. Det är sant, att han därvid — vad beträffar dramats byggnad — mottog intryck från antiken, italienarnas commedia erudita och den spanska teatern, men tack vare dessa impulser utbildade han farsen till något helt annat än romarnas, italienarnas och spanjorernas komedi: till en omfattande karaktärs- och sedeskildring. Själva teorien har han upptagit från antiken: att komedien skall skildra människornas seder. Men detta hade Menandros och dennes romerska efterföljare endast mycket ofullständigt gjort. Menandros' lustspel rörde sig egentligen endast inom en enda miljö, samtidens jeunesse dorée, och av andra källor veta vi, att diadoktiden visst icke var så blottad på alla andliga intressen, som man av Menandros' drama frestas att tro. De romerska komediförfattarna bearbetade blott de grekiska förebilderna, och några romerska kulturbilder giva de icke. När sedan komedien

under renässansen åter uppstod, var det till en början blott såsom en osjälvständig kopia av den nyattiska komedien; den skildrade således faktiskt grekiska samfundsförhållanden efter romerska förebilder, var kopior av kopior, och så gör även Molière i L'Étourdi. Endast några få av Ariostos efterföljare — såsom Machiavelli och Aretino — visade tendenser att utveckla denna komedi till en skildring av det samtida italienska samhället, men den komedi, vid vilken italienarna i allmänhet stannade, var ett lustspel, som lade en avgörande vikt vid själva intrigen — såsom i den nyattiska komedien — under det att karaktärs- och sedeskildring alldeles försummades.

I det hela kan detsamma sägas om det spanska lustspelet; även här var den roande och spännande intrigen huvudsaken; de spanska dramatikernas styrka var den livliga fantasien, de voro överlägsna berättare, men alls icke lagda för en realistisk observation av själslivet och den samtida spanska kulturen — såsom de picareska romanförfattarna varit. Å den andra sidan stod den spanska komedien onekligen även i denna punkt oerhört över den italienska. Spanjorerna kopierade ej några nyattiska komedier, utan valde dock ämnen från samtidens Spanien, och i Comedia de figuron gjordes åtminstone en början till en karaktärsteckning. Det var också härtill Molière anknöt, och hans första stora komedi, École des maris, är direkt påverkad av ett spanskt lustspel.

Däremot kände kan ej den engelska komedien, som här kommit vida längre. Shaksperes lustspel voro visserligen snarast förlagda till ett romantiskt drömland och avsågo ej att skildra ett samtida engelskt liv, men vid sidan av detta romantiska lustspel fanns ett annat, realistiskt, vars främsta representanter voro Dekker och Chapman samt framför allt Ben Jonson. Realismen är här likväl av en helt annan art än Molières, mera tungfotat engelsk, mera fotografisk, mindre fantasirik och utan den klassicitetens grace, som Molière dock bevarat även i sina mest realistiska stycken. Realismen i det ena fallet verkar såsom kraftig engelsk stout, i det andra såsom skummande fransk champagne. Dessa engelska sedeskildringar hava ej heller det sprittande glada lustspelslynnet i Molières stycken, Ben Jonsons satir är av Swifts och Hogarths lynne, bitter och misantropisk, utan den Molièrska komediens glada skratt.

England, vars litteratur han ej kände, gav honom således inga förebilder. Frankrike ej heller. Visserligen finner man i Corneilles ungdomskomedier ett svagt försök att teckna samtida seder, men dessa små lustspel äro närmast pastoraler, och först med Molière svällde den franska komedien ut till en bild av hela det samtida franska samhället. Teoretikern Boileau ville, att komedien, efter antik förebild blott skulle behandla "la ville". Molières lustspel rör sig däremot inom alla samhällsklasser; han skildrar adelsmannen, storborgaren och småborgaren, bonden, både den rike och den fattige, och han skildrar typer av alla olika nyanser, hans stycken spela både i Paris och i landsorten, och ehuru han ej direkt tagit med hovet, ge hans stycken oss dock den kanske mest åskådliga föreställningen om detta. Somliga komedier äro rent av byggda på att giva oss dylika interiörer såsom t. ex. la Comtesse d'Escarbagnas med dess roliga bilder ur ett knaperförnämt liv i en liten landsortsstad.

För själva fabeln i dramat hade Molière liksom Shakspere och andra äldre dramatiker ringa intresse, och med vår tids sätt att bedöma dylika frågor skulle vi stämpla särskilt Shakspere, men även Molière såsom rena plagiatorer. De lånade ogenerat från alla håll, men — och det är därpå det kommer an — de hade förmågan att göra dessa lån till sin andliga egendom. Ej heller voro de vidare intresserade för dramats byggnad, och särskilt lämnar "upplösningen" i flera av Molières dramer åtskilligt övrigt att önska, alldeles som hos Shakspere. Huvudvikten lägga bägge i stället på karaktärsteckningen. Mot Molière har visserligen anmärkts — särskilt av äldre litteraturhistoriker, men ännu av Taine — att hans människor äro typiska och abstrakta. Men såsom vi av den föregående analysen funnit, är detta knappast riktigt. Harpagon är icke blott girig, Alceste icke blott ärlig, Tartuffe icke blott skenhelig, Arnolphe icke blott egoistisk, utan de äro levande människor, var och en med ett komplex av egenskaper, som ofta strida mot varandra. Men å den andra sidan är det nog sant, att de icke äro individuella i samma mening som Shaksperes. Klassiciteten ville återgiva naturen, men blott i dess renhet, utan de aberrationer, som *icke* voro natur. Dess syfte var icke det individuella, utan det allmänmänskliga. Molière var även här klassiker. Den franska klassiciteten kunde dock,

trots sitt verklighetssinne, ej helt frigöra sig från Hotel de Rambouillets idealism. Den trädde i opposition mot denna, men den var dock i viss mån dess arvtagare, och det är detta, som ger klassicitetens realism dess särlynne.

Men Molière var icke blott karaktärs- och sedeskildrare. Viktigare var, att med honom utbildades komedien till en stor, social diktart, vars syfte var att ej blott väcka skratt, utan fast mera att slå ett slag för de idéer, som den nya tidens män omfattade. Till en början var väl denna kamp ännu blott litterär — såsom hos Boileau — men blev, såsom vi sett, allt mer allsidig, ett angrepp på all förkonstling i livet, ett hävdande på alla områden av den fria, sunda naturens rätt. Och detta var väsentligen nytt. Först med Molière fick även komedien ett patos.

Under antiken hade endast den aristophaneiska komedien *velat* något. Men dess patos hade knappt höjt sig över dagens politiska kamp till idéer av allmänmänsklig innebörd. Den nyattiska komedien, liksom den italienska och spanska, hade stått alldeles utanför idélivet, och endast hos Machiavelli möta vi en ansats till ett verkligt socialt lustspel, dock även här utan ett allvarligt patos. Shakspere ställde sig i sina lustspel alldeles utanför dagens stridsfrågor, som endast i förbigående beröras, och ej ens Ben Jonson kunde, så vida Molière skulle hava känt honom, här hava blivit någon förebild. Han hade en ovanligt skarp blick för laster och dårskaper, gisslade dem även med en engelsk brutalitet. Men det är knappt något, som han själv *vill*; bakom negationen framträder intet klart positivt program.

Molière däremot var ingen efterföljare till Juvenalis, ingen abstrakt moralist. Grundlynnet hos honom var den franska farsens malice. Men under mannaålderns kamp tog denna allt mera färg av renässansens stora, bärande idéer, som med honom vände tillbaka, trots den stora reaktion, under vilken han levde, och dessa renässansidéer få nu den nobla, på samma gång ideala och realistiska form, som är egendomlig för den franska klassiciteten.

LA FONTAINE

Båda Boileau och Molière hade varit män. Deras vänner La Fontaine och Racine voro stora barn, ehuru visserligen varandra ganska olika. La Fontaine ägde barnets naiva egoism och dess älskvärdhet, han tog livet sådant det kom, obekymrad om morgondagen, utan den ringaste känsla av plikt, med en avgjord motvilja mot allt allvarligt arbete, en glad, lat och lättsinnig goddagspilt, och det verkar nästan groteskt, att han efter sin död blivit de franska barnens lärare i moral. Ty om något var La Fontaine främmande, så var det moral.

Hans biografi är snart berättad, ty han hörde ej till dem, som utförde några stora och märkliga handlingar. Han föddes 1621 i Champagne, i staden Chateau-Thierry, såsom son till en burgen tjänsteman vid skogsstaten, fick ej någon vidare vårdad uppfostran, utan läste mest vad som roade honom — de antika poeterna, Rabelais, Malherbe, d'Urfé o. s. v. Först var det meningen att göra honom till abbé, och i det syftet skickades han till ett seminarium i Paris, men med studierna där höll han ut blott ett och ett halvt år, läste därefter litet juridik, som han behövde för att kunna övertaga faderns plats, och for sedan tillbaka till Chateau-Thierry, där han ägnade sig åt den sysselsättning, som bäst passade för hans lynne — att göra ingenting. Väl fick han efter någon tid faderns plats, men tyckes endast då och då hava skött den själv, fick varningar för försumlighet, och till sist sålde han den — det var ju vanligt den tiden, att ämbeten både köptes och såldes, liksom ock att de ärvdes. För att giva honom mera stadga beslöt familjen att gifta bort honom. La Fontaine gick in på saken, som förefaller att hava varit honom jämförelsevis likgiltig. Men han skötte sitt äktenskap med samma nonchalans som sitt ämbete, och utan något bråk eller någon brytning separerade sig han och hustrun för att

var och en leva för sig. Man har kvar åtskilliga brev, som han skrivit till henne och i vilka han pratar med henne ungefär som med en ungkarlsbekant, berättar om sina små amouretter o. d., och även hon tyckes hava tagit saken med samma fördomsfrihet. Om en son, som de hade, tog La Fontaine ej den ringaste befattning, och några pengar skickade han ej till frun, som stannat kvar i Chateau-Thierry. Själv hade han nämligen flyttat till Paris. Hans förmögenhet hade allt mer tunnats av, och för att få ett levebröd uppvaktade han då den allsmäktige Fouquet. Denne gav honom en pension på mycket lindriga villkor — en dikt fyra gånger om året. Genom Fouquet kom La Fontaine nu med i den stora världen, någon spirituell sällskapsmänniska var han väl ej, snarare litet oslipad och naiv, men han var trots sina fyrtio år ett älskvärt barn, som alla tyckte om och alla ville hjälpa, och han fann sig därför förträffligt till rätta i den nya societet, i vilken han kommit, var där lika obesvärad som i sitt äktenskap, aldrig servil mot de höga, utan naturlig och därför också behandlad icke såsom ett nådehjon utan snarare som en vän. Någon beräkning hade han icke, och då Fouquet fängslats och det var farligt att visa någon medkänsla med den störtade, skrev La Fontaine en av sina vackraste dikter, i vilken han bad om nåd för sin forne beskyddare:

Il est assez puni par son sort rigoureux,
Et c'est être innocent que d'être malheureux...

Och ännu långt efteråt erinrade han sig sin välgörare:

Vous plaignez comme moi le sort d'un malheureux.
Il déplut à son roi; ses amis disparurent;
Mille vœux contre lui dans l'abord concoururent.
Malgré tout ce torrent, je lui donnai des pleurs;
J'accoutumai chacun à plaindre ses malheurs.

Någon gunstling hos Ludvig XIV blev han heller aldrig. Men svårighet att finna rika vänner hade han icke. Efter Fouquets fall togs han upp av hertiginnan av Bouillon, sedan av hertiginnan av Orléans, och kom efter hennes död (1671) till markisinnan de Sablière, hos vilken han stannade i tjugo år. Då även hon slutat sina dagar, skyndade sig presidenten d'Hervart till honom för att erbjuda honom gästfrihet. La Fontaine blev alls icke överraskad, utan tog

saken helt naturligt: Jag tänkte mig just till er! Och så flyttade han dit. Men därmed var det också slut med hans flyttningar, ty 1695 befriade döden honom från alla omsorger för morgondagen.

Någon vördnadsbjudande åldring blev han trots sina sjuttiofyra år aldrig. Icke blott till sin moraliska åskådning, utan ock till hela sitt levnadssätt hade han alltid varit en genomförd libertin, ehuru visserligen utan all reflexion, ej av någon filosofisk övertygelse, utan endast av naturell. Men då han uppnått sjuttioett år, blev han livsfarligt sjuk, och nu blev han rädd för efterräkningen på andra sidan graven, omvände sig, skrev psalmer och bar t. o. m. tagelskjorta. Omvändelsen återkallar ju i minnet La Rochefoucaulds maxim: "Les viellards aiment à donner de bons préceptes, pour se consoler de n'être plus en état de donner de mauvais exemples". För denna nya roll, som han uppbar med mindre grace än den gamla, passade han emellertid föga och slapp även att spela den länge. Vidare på djupet gick omvändelsen icke, och i själva verket dog han såsom han levat — som ett stort barn, på vars oarter man har svårt att bli ond.

Såsom poet utvecklade sig La Fontaine sent och hade kanske aldrig blivit, vad han blev, utan bekantskapen med Molière och Boileau. Innan han kommit under deras inflytande, erinrar han mest om Voiture och skrev även sedermera saker, vilka alls icke kunna räknas till den klassiska litteraturen. Hans betydelse såsom skald anknyter sig blott till två samlingar, till hans Contes och till hans Fables. Hans första betydande conte, Joconde, skrevs så sent som 1664, då han redan var fyrtiotre år, och det var först nu han slog igenom som författare. Själva berättelsen, som hör till dem, vilka icke kunna refereras, är lånad från en episod i Ariostos Orlando Furioso, och över huvud hade La Fontaine ingen uppfinningsförmåga, utan bearbetade blott gamla ämnen; de flesta av hans övriga contes äro hämtade från Decamerone, Cent nouvelles nouvelles, Heptamerone och andra renässanssamlingar, även från medeltidens franska fableauer. Innehållet i dem alla är till ytterlighet lättfärdigt, och mer än något annat visa dessa contes, huru föga Pascals och Bossuets religiositet kunnat genomtränga samhället. Trots den yttre kyrkligheten hade renässansens satyrlynne ej förkvävts, och La Fontaine är den

mest genomförda representanten för den underström av libertinism, som genomgår klassicitetens tidsålder och som förbinder renässansen med Voltaires århundrade. Men i ett fall skiljer sig La Fontaine från 1700-talet. Hos honom är libertinismen ännu ej förbunden med något religionshån, ej ens med någon skepticism. Liksom Boccaccio skämtar han väl obesvärat med präster och munkar, och hans klosterhistorier äro ytterst mustiga, men liksom Bellman var han "en herre av mycket liten djupsinnighet" och hade knappt någon tanke på, att dylika historier voro allt annat än kyrkliga; på de rent religiösa frågorna gick han aldrig in redan av det skälet, att de alls icke intresserade honom. Hans osedlighet har för övrigt intet forcerat hos sig, den är en glad, lättsinnig naturalism, något både av fableau och Rabelais, men i den mera hyfsade form, som passade för Ludvig XIV:s tid. Sin enerverade, lystna karaktär fick denna osedlighet först hos 1700-talets upplysningsskalder, och hos La Fontaine överväger ännu det naiva, muntra skrattet.

Till formen ansluter sig La Fontaines conte både till Ariosto och till medeltidens fableau. Den är elegant, men på samma gång folklig, och liksom Molière givit den gamla medeltida farsen konstens riddarslag, återuppstår fableaun i La Fontaines conte. Men den har därjämte fått en tillsats från Ariostos spirituella berättarkonst. Ariosto hade hela tiden själv varit med i sina canti, skrattat och pratat med sina åhörare, och då man *läser* hans dikt, tycker man sig *höra* honom själv; framför sig *ser* man både honom och hans auditorium i deras färgrika renässansdräkter. Detta individuella, åskådliga sätt att berätta har La Fontaine tagit upp från honom, och det är från La Fontaine det övergått till 1700-talets conteurer, i Sverige till Kellgren och Oxenstierna. Även Byron har lärt både direkt av Ariosto och av honom, ty bakom stilen i Don Juan ligger icke så litet av La Fontaine och hans franska efterföljare.

Den första samlingen, Contes et nouvelles en vers, utgavs 1665. Men med denna contediktning fortsatte La Fontaine hela sitt liv, ty åldern gjorde honom varken visare eller mera moralisk. Nya samlingar utkommo därför ända till 1685, ty varken den omständigheten att den fjärde samlingen på grund av det lättfärdiga innehållet förbjöds av polisen eller det löfte, han vid sitt inval i Akademien avgav att för

framtiden mera iakttaga det passande, avhöllo honom från att fortsätta med dessa roliga och skabrösa versberättelser.

Innerst sett är moralen knappt en annan i hans så berömda fabler, av vilka den första samlingen utkom 1668 — flera andra följde sedan efter. Icke heller här har han uppfunnit själva innehållet, utan lånat detta från äldre samlingar, särskilt från Phædrus, och intresset anknyter sig således blott till behandlingssättet.

Själva diktslaget förefaller till en början just ej hava legat för La Fontaines naturell. Fabeln hade ju särskilt under reformationstiden varit ytterst populär, framför allt i Tyskland, just emedan den så förträffligt lämpade sig för att uttrycka tidens snusförnuftiga, spetsborgerliga moral, och denna moral hade mycket få beröringspunkter med den, som hyllades av Jocondes författare. Likväl lyckades La Fontaine förträffligt att forma om fabeln till ett uttryck för sin egen naturell — kanske även därför att fabeln dock är en poesi för barn och La Fontaine alltid förblev ett barn, naiv och omedelbar. Fabeln är också ett antikt diktslag. Och La Fontaine hade trots sina klena studier en sannare och friskare uppfattning av antiken än Boileau. Det tilltalande i den antika poesien var för honom dess realism, dess åskådlighet och dess naivitet, och det är just dessa drag hos den æsopiska fabeln, som komma fram i La Fontaines omdiktningar, vida mera än i originalen. Till sist var han en oförliknelig berättare, en född epiker, och även denna talang kom här till användning; i motsats till 1500-talets tyska fabelförfattare är berättelsen för honom huvudsaken och den moraliska tillämpningen, som för övrigt ofta saknas, något relativt oväsentligt. Mot åskådligheten och knappheten skulle ej ens Maximernas författare kunnat haft något att erinra. I stilen är La Fontaine kanske Frankrikes främste klassiker, och det är väl även detta, som framför all skapat hans popularitet.

Man har anmärkt, att hans fabler ej röja någon skarpare observation av djurens liv och att han gör sig skyldig till massor av zoologiska och botaniska bockar. Men i själva verket ville La Fontaine alls icke skildra några djur. Klassicitetens hela intresse koncentrerade sig kring människan, så hos Racine och Molière, och så även hos La Fontaine. Det är *människan,* som han tecknar i alla sina fabler, och

att han klätt ut alla dessa människor till djur, var något, som alldeles var i enlighet med hans naturell. Barnet uppfattar djuret såsom en like, talar till hunden såsom till en människa, och samma åskådningssätt hade La Fontaine. Hade han varit mera zoolog, hade hans fabler nog erbjudit mindre intresse för oss människor. Ty då hade vi mindre känt igen oss själva. Denna uppfattning av djurvärlden är för övrigt även folkets, och vi hava redan iakttagit den i Roman de Renard. Redan i den första fabeln — om gräshoppan och myran — framträder detta drag. I gräshoppan har La Fontaine utan att tänka därpå givit ett fullkomligt dråpligt porträtt av sig själv: den lättsinnige skalden, som ej tänker på morgondagen, som sjunger och njuter av tillvaron och som därför, när hösten tillstundar, nödgas vigilera, naturligtvis med löfte — "foi d'animal" — att betala igen. Myran är Harpagon, tecknad i några få ord, surmulen och elak, en gammal närig och misstrogen pantlånerska. Hon vill inte låna ut något: "Ni har sjungit! Gott, så dansa nu!" Allt är berättat på mindre än en halv sida, men i dessa få rader har La Fontaine fullkomligt levande återgivit två typer av människor.

Den världsåskådning, som ligger bakom fablerna, är både folkets egen och La Fontaines individuella. Han har en skarp blick för den mänskliga karaktärens svagheter och löjligheter, en obarmhärtig malice, samma demokratiska respektlöshet, som vi mött redan i Roman de Renard, sympati för slugheten och förakt för dumheten och till sist en mycket krass egoism utan all elevation. Hans hjälte är fortfarande Maître Renard, och att den dumma korpen av slughuvudet blir lurad på sin läckra ost, är icke mer än rätt åt honom. Maître Renard ökar till sist njutningen av sin seger med att tillfoga en liten elakhet: "Tro inte smickrare. Den lärdomen kan väl vara värd en ost!" Samma malice ligger bakom Les Obsèques de la lionne. Lejoninnan har dött, och alla djuren gråta pliktskyldigast vid hennes bår. Endast hjorten har litet svårt att pressa fram tårarna, ty högstdensamma hade just ätit upp hans hustru och barn. Som majestätsförbrytare blir han därför gripen och skall sönderslitas av vargen. Men han finner sig. Han har icke haft någon anledning att vara bedrövad, ty han hade haft en syn och sett, huru den avlidna drottningen blivit upptagen

bland helgonens tal! Och nu får han en belöning i stället för straff. Moralen är:

> Amusez les rois par des songes,
> Flattez-les, payez-les d'agréables mensonges:
> Quelque indignation dont leur cœur soit rempli,
> Ils goberont l'appât; vous serez leur ami.

Kung Lejon är brutal, grym och lättlurad — alldeles som i den medeltida dikten — men i det praktiska livet är det klokast att böja sig för den mäktige: eken brytes av stormen, som den förmätet söker stå emot, men vassröret, som ger efter, skonas. Mest karaktäristisk för denna folkets och La Fontaines egen principlöshet är därför kanske fabeln om läderlappen. Först råkar han ut för en vessla, som är dödsfiende till råttorna, men räddar sig med att förklara, att han alls inte är någon råtta, utan en fågel. Från en annan vessla, som däremot är fågelfiende, slipper han undan genom att nu utge sig som råtta — "den kloke måste, allt efter som folket är, ropa: leve kungen! Leve ligan!" Längre i fördomsfrihet kan man ju icke gå. Men en sak håller La Fontaine i alla fall på, och det är friheten: den utsvultna vargen har det dock bättre än den feta bandhunden.

En moral sådan som fablernas kan just icke förkunnas med någon salvelse, sådan som den tyska reformationstidens fabelförfattare använde, och La Fontaine gör det ej heller, utan framlägger dem med en älskvärd humor, icke utan en viss självironi. Ehuru man gjort honom därtill, var han därför minst av allt någon moralist. Visserligen var han, så föga han än reflekterade, en skarp psykolog, nästan lika skarp som La Rochefoucauld, men han känner icke något behov att dissekera människonaturens uselhet, utan talar blott om vad han sett utan att vilja undervisa och utan att förlora sitt goda lynne. Han är en realist, som njuter av att teckna verkligheten, och ehuru han kom att välja den didaktiska fabelns form för sina små deliciösa miniatyrer, låg den pedagogiska synpunkten alldeles fjärran från hans naturell. Det är också framför allt genom denna förmåga att återgiva, vad han sett, som La Fontaine tillhör klassiciteten, men han gör det ock genom sitt psykologiska intresse och icke minst genom sin folklighet. Ty i detta fall är han Molières like: det är *folkets* diktarter, fableau och fabel, som han förvandlat till konstverk.

R A C I N E

RACINES BIOGRAFI

Liksom La Fontaine var Racine en överlägsen konstnär, och liksom denne var han ock ett stort barn, visserligen utan La Fontaines många olater, men också utan dennes älskvärda naivitet. Liksom La Fontaine hade han även en sällspord förmåga att göra sig omtyckt och skaffa sig beskyddare, och härtill bidrogo hans vackra yttre och hans veka, nästan kvinnliga lynne. Men genom sin ömtålighet för allt klander hade han lika lätt att skaffa sig fiender, och han fick även nästan lika många som Molière, om än icke lika nedriga. Både såsom människa och poet hade han en ytterlig mottaglighet för intryck, och hans biografi är därför av icke ringa intresse, emedan vi genom denna lära känna de impulser, som han sedan omsatt i sin diktning.

Jean Racine föddes i slutet av 1639 i en liten köping, ej långt från La Fontaines fädernehem, och hans familj hörde liksom Molières, Boileaus och La Fontaines till medelklassen. Vid ett års ålder förlorade han sin mor, vid ännu ej fyra sin far och uppfostrades sedan av farmodern, som icke så litet tyckes hava klemat med den föräldralöse lille gossen. Då han blivit tolv år, flyttade han till Beauvais, där han intogs i stadens collège, ett förträffligt läroverk med en jansenistisk anstrykning, och därefter övergick han efter fyra års studier till Port-Royal, jansenismens huvudsäte, i vars skola han tillbringade tre år. De religiösa intryck, han här mottog, blevo bestämmande för hela hans livsåskådning, ty ehuru han under sin mannaålder "förirrade sig från den rätta stigen", återvände han likväl till sist såsom den förlorade sonen till barndomstrons fadershus, och även i de dramer, som han skrev under den världsliga perioden, är det jansenistiska inslaget omisskänneligt. Men dessa studieår blevo också i ett annat avseende av betydelse för

honom. Racine blev, om än icke direkt en lärd, så likväl en genombildad humanist, särskilt förtrogen med den grekiska litteraturen, och det var denna hellenism, som sedan så starkt skulle prägla hans diktning och giva denna dess särlynne. 1600-talet i övrigt tog företrädesvis sina klassiska intryck från Rom, och nästan endast Racine och Milton voro påverkade av Hellas stora skalder.

Sedan Racine vid nitton års ålder lämnat Port-Royal, synes han hava tvekat om levnadsbana, tänkt på advokatens, litteratörens eller poetens levnadskall. En morbror, som var generalvikarie i stiftet Uzès, förmådde honom emellertid att bestämma sig för det sistnämnda alternativet, och i det syftet reste Racine ned till onkeln i Provence för att där efter en teologisk kurs mottaga en kyrklig plats, som morbrodern hoppades att kunna skaffa honom. Men sedan han ett år hållit på med teologien, fick en annan det avsedda prebendet, och Racine uppgav därför planen att låta prästviga sig, vilket emellertid ej hindrade, att han sedermera fick mottaga icke mindre än tre olika kyrkliga sinekurer, trots det att han författade pjäser för den av kyrkan så hatade teatern.

Även dessa teologiska studier i Port-Royal och Uzès fingo betydelse för hans skaldskap, särskilt för hans sista, som från dem fått den starkt bibliska färgtonen.

Innan Racine bestämde sig för att resa ned till Uzès, hade han emellertid redan försökt sig såsom författare, med ett ode över Ludvig XIV:s giftermål (1660), och ehuru poemet var ganska klent, renderade det honom dels en present på hundra louisdorer, dels en pension på 600 livres. Det var därför ganska naturligt, att han, då han på hösten 1662 kom tillbaka till Paris, skulle fortsätta på denna så lyckligt började bana, och därvid hade han turen att genom några nya oden genast bliva så pass bemärkt, att han uppfördes på Chapelains lista på litterära pensionärer. Han var då endast en helt ung man, litet över tjugotre år, och hade således haft en ganska snabb karriär.

I juni 1664 uppfördes hans första tragedi La Thèbaïde av Molières trupp — att Molière själv skulle hava haft någon del i författarskapet, är en säkerligen oriktig uppgift. Att så är, framgår redan därav, att stycket ursprungligen skrevs för Hotel de Bourgogne, och Molières konstuppfattning spåras här alls icke, ty Racine är här ännu endast en imitatör

efter Quinault och Corneille, och den senares många beundrare, som längre fram så skarpt klandrade Racine, bedömde ännu förstlingsarbetet ganska gynnsamt. Också det nästa stycket, Alexandre le grand, som likaledes inlämnades till Molière, höll sig i den äldre stilen. Det uppfördes första gången den 4 december 1665, men redan den 18 s. m. fick Molière till sin överraskning se, att samma stycke, som han köpt och spelat, nu annonserades av den konkurrerande truppen i Hotel de Bourgogne. Det var en grov illojalitet, till vilken Racine här gjorde sig skyldig, och den hederlige La Grange antecknar i sitt register: "Denna dag överraskades truppen därav, att samma stycke, Alexandre, spelades på teatern i Hotel de Bourgogne. Då detta skett i komplott med M. Racine, ansåg sig truppen icke skyldig att utbetala några författarandelar till honom, som så orättmätigt givit andra komedianter pjäsen och låtit dem lära sig den"; det författarhonorar, som Racine härigenom gick miste om, steg till 564 livres.

Om anledningen till Racines brott mot vedertaget bruk känner man intet, ty *den* anledning, som sedermera uppgavs av Racines son och andra, kan ej vara den riktiga: att stycket spelats så illa, att författaren sett sig nödsakad att anlita de bättre aktörerna i Hotel de Bourgogne. Hjältinnans roll utfördes av Madame Du Parc, som var denna tids kanske främsta aktris och som Racine själv kort därefter tubbade från Molières trupp för att få henne att i Hotel de Bourgogne utföra huvudrollen i Andromaque. Alexandres roll spelades av den förträfflige La Grange, och samtida anteckningar, i Gazette de France och av Robinet, vitsorda det utmärkta spelet. Stycket hade också, att döma av de stora recetterna, en avgjord framgång hos publiken, och det uppgivna skälet kan således ej hava varit det verkliga. Därtill kom, att Racine genast efter den första representationen, om ej förut, hemligen måste hava givit komedianterna i Hotel de Bourgogne texten till stycket, ty redan tio dagar efter representationen i Palais Royal kunde de i ett privat palats uppföra det. Den ytterst snarstuckne och kvinnligt kapriciöse Racine hade tydligen stött sig på något — vad veta vi ej — och så handlat i hastigt mod. Följden blev i alla fall en brytning med Molière, och Racine övergick nu för sina följande stycken till Hotel de Bourgogne.

Samma känslighet och samma hetsiga lynne, som här

komma fram, röja sig ock i en annan strid, i vilken Racine vid denna tid kastade sig in. Den forne lärjungen i Port-Royal hade blivit ett "världens barn", vars syndafall gått ända därhän, att han skrev för den av de fromma i landet så avskydda teatern — det var ju nu, som striden om Tartuffe pågick som häftigast. Hans faster, som var nunna i Port-Royal, hade också i de mest bevekande ordalag besvurit honom att övergiva detta syndfulla liv. Men tyvärr skulle han i hennes ögon sjunka än djupare, ända därhän, att han anföll själva Port-Royal. Anledningen var denna. Den förut omtalade författaren Desmarets hade utgivit en skrift mot jansenisterna, och på denna hade Pascals vän Nicole svarat. Racine, som hade en sjuklig sårbarhet för all kritik, trodde nu, att en passus i detta svar syftade på honom: "en teaterförfattare är en offentlig giftmördare, som förgiftar visserligen ej de trognas kroppar, men deras själar och som därför kan anses skyldig till massor av andliga mord". Racine beslöt att giva svar på tal och utgav i januari 1666 ett öppet brev till Nicole, vilket onekligen är ett mästerstycke i elak persiflage och som visar, att Racine förträffligt tillägnat sig den stil, som Pascal använt i Lettres provinciales. Men om brevet än röjer, att Racine hade en stor begåvning som satiriker, hedrar det dock knappast hans hjärta, ty det var dock mot forna vänner och lärare, han vände sig. Ett andra brev, som var ännu elakare, förblev på den rättänkande Boileaus råd outgivet under Racines livstid, och på äldre dagar, sedan han åter blivit "from", ångrade Racine själv djupt denna förlöpning.

Men jag återvänder till Racines dramatiska författarskap. La Thèbaïde och Alexandre voro ännu blott förberedelser, försöksarbeten, och genombrottet i Racines diktning skedde först med Andromaque, som i nov. 1667 uppfördes i Hotel de Bourgogne, efter att först hava spelats inför hovet. Hjältinnans roll utfördes av Racines älskarinna, Madame Du Parc, som han nu förmått att övergiva Molières trupp för att kreera huvudrollen i det nya stycket. Representationen blev en avgjord framgång, men framkallade ock en bitter kritik, som upprepades vid Racines alla följande stycken. Till en väsentlig del var denna kritik av en småsinnad natur, utan några bärande idéer, hätsk och personlig. Härtill var han själv icke utan all skuld, ty den så ytterst

ömtålige Racine hade en kokett kvinnas behov av erkännande och beröm, och när detta uteblev, tog han humör och hämnades med några sarkasmer. Till sin son yttrade han en gång: "Den minsta kritik, hur tarvlig den än kan vara, smärtar mig mera än allt beröm gör mig nöje". Han hade därför lätt att giva svar på tal, och fienderna svärmade kring honom som getingar. Men bakom angreppen låg dock i viss mån ett estetiskt program. Racine bröt ju alldeles avgjort med den tragiska stil, som Corneille skapat, och den enkla, naturliga handlingen i hans dramer stötte därför särskilt det äldre släktet; Madame de Sévigné t. ex. kunde aldrig uppskatta honom. Om de flesta av hans dramer stod det därför strid. Mot Andromaque författade Subligny ett polemiskt drama, som spelades av Molières trupp, La folle querelle, till hälften en travesti, till hälften en kritik. Personerna i stycket dela sig i två grupper: Andromaque-beundrare och Andromaque-fiender, men de förra äro icke blott enfaldiga, utan även moraliskt tvivelaktiga, och segern var därför ganska lättvunnen.

Racines nästa stycke, komedien Les Playdeurs (nov. 1668), artade sig till en början till ett nederlag. Stycket är ett bland de få försöken i yngre tid att bearbeta Aristophanes' fantastiska lustspel, här Getingarna, för den moderna scenen; handlingen är förlagd till samtidens Frankrike. Men Racine, som onekligen var en satirisk begåvning, saknade Aristophanes' friska, uppsluppna fantasi och hade ej någon humor. Hans efterbildning saknade också den socialt-politiska bakgrund, som betytt så mycket för den aristophaneiska komedien, och det hade måhända varit lyckligare, om Racine fått utföra sin första plan att av ämnet göra en buffa i den italienska stilen. Nu är det knappt tillräcklig komisk kraft i det hela. Les Playdeurs föll också efter blott två gånger, och först sedan Ludvig XIV vid en följande hovföreställning uttryckt sin belåtenhet, togs stycket åter upp på Hotel de Bourgognes scen. Men detta Racines första försök att skriva en komedi blev också hans sista, och för den franska komediens följande utveckling är det utan betydelse.

I slutet av december 1669 uppfördes hans nästa drama, Britannicus, som likaledes framkallade en skarp kritik. Men i företalet till det omedelbart därefter utgivna dramat försvarar sig Racine mot dessa angrepp från den gamle Corneilles vapendragare och framlägger sitt eget program: "Hur skulle

man då kunna tillfredsställa så kinkiga granskare? Saken vore lätt, så framt man ville göra våld på en sund smak. Det behövdes blott att göra sig oberoende av det naturliga och slå sig på det märkvärdiga. I stället för en enkel handling med få förvecklingar, sådan den bör vara, om den skall tilldraga sig på en enda dag och som, i det den gradvis skrider mot upplösningen, uppbäres blott av de handlande personernas intressen, känslor och lidelser — i stället för en enkel handling behövdes det blott att fylla denna med en massa av händelser, som kräva åtminstone en månad, med ett stort antal teatertrics, som verka dess mera överraskande, ju mindre sannolika de äro, och med en oändlig mängd deklamationer, i vilka man låter aktörerna säga just motsatsen mot vad de borde säga.“ Adressen till Corneille missförstods ej av någon.

Motståndet var emellertid ännu så pass starkt, att det dröjde åtskilliga år, innan detta överlägsna stycke kunde slå igenom. Till en del berodde den ringa framgången kanske därpå, att Madame Du Parc året förut avlidit och således ej kunde utföra Agrippines roll. Racine, som tyckes hava varit uppriktigt fästad vid henne, sörjde henne djupt. Men han hade en lycklig förmåga att glömma, och då Hotel de Bourgogne vid påsken 1670 fick en ny primadonna, Mademoiselle de Champmeslé förälskade sig Racine genast i henne, och det var för henne han sedermera skrev alla sina tragedier, i vilka hon städse utförde den kvinnliga huvudrollen och utförde den med en talang, som enligt samtidens vittnesbörd skall hava varit oöverträfflig. Den första nya roll, som hon skapade, var hjältinnan i Racines Bérénice (nov. 1670). De första representationerna hade till hälften karaktären av ett slag mellan Racines och Corneilles partier, ty även den senare hade låtit förmå sig att skriva en tragedi med samma ämne, Tite et Bérénice, som uppfördes av Molières trupp. Till en början tyckes Corneille hava segrat — att döma av de stora recetterna — men åhörareantalet tunnades allt mera av, och i början av mars måste pjäsen efter tjugoen representationer läggas ned. Striden slutade med en avgjord seger för Racine, trots det att en abbé de Villars mot honom utgivit en särskild skrift, Critique de Bérénice. Vid hans följande stycken — Bajazet (1672), Mithridate (1673) och Iphigénie (1674) — förstumma-

des kritiken allt mer och mer, och den gamle Corneille uppgav till sist den ojämna striden samt slutade 1674 att skriva för scenen.

Men förbittringen mot Racine hade dock icke lagt sig, och 1677 kom det till ett stort nytt slag. Huvudkvarteret för hans fiender var hertiginnans av Bouillon hotel, och då man där hörde, att Racine skrev på ett nytt drama, Phèdre, förmådde man en ung, uppgående stjärna inom litteraturen, Nicolas Pradon, att författa en tragedi med samma ämne, vilken inlämnades till Molières forna trupp i Théâtre Guénégaud. Racines stycke uppfördes den första januari, Pradons den tredje. Men för de sex första representationerna hade hertiginnan av Bouillon för 15,000 livres hyrt de förnämsta logerna i bägge teatrarna och lät Racines stycke uppföras för nästan tomt hus, Pradons för fullt. Intrigen lyckades väl blott delvis, ty Racines överlägsenhet gjorde sig snart gällande, men den sårade djupt den känslige Racine och hade den följden, att han nu för alltid drog sig från teatern, trots det att Boileau i sin mästerliga sjunde epistel vältaligt uppmanade honom att ej giva vika för kabalen. Men även andra orsaker medverkade till Racines överraskande steg. Den förtjusande Mademoiselle Champmeslé hade skaffat sig en ny älskare, och även detta betydde nog ganska mycket för Racine, som till en del diktat sina tragedier med hennes bild för ögonen. Men härtill sällade sig en annan impuls, som blev den avgörande. Racine var nu 38 år — samma ålder, som Shakspere haft, då den stora krisen i hans liv inträffade — och de religiösa stämningarna från ungdomen vaknade nu åter, måhända kallade till nytt liv av den känslige skaldens motgångar i litteratur och kärlek. Racine fann, att han levat i synd, icke minst därutinnan att han diktat för den av jansenisterna så hatade teatern, och den förlorade sonen vände åter till Port-Royal, försonade sig med sin faster och med Nicole samt tänkte ett ögonblick på att gå i kloster.

Lyckligtvis förmådde man honom att avstå från denna plan, och i stället gifte man bort honom — med en dam, som hade alla förutsättningar att kunna hindra honom från ett återfall. Madame Racine var både förmögen och fullkomligt illiterat, visste enligt sonens uppgift ej ens, vad en vers var, och kände ej skillnaden på manliga och kvinnliga

rim. Äktenskapet blev också mycket lyckligt och välsignades med sju barn. Racine gick fullkomligt upp i sin familj och blev även — tack vare en mängd sinekurer, som hopades på honom — en ganska förmögen man. Att han trots sin ånger över att någonsin hava skrivit för teatern likväl — dock först efter tolv års uppehåll — kom att författa ytterligare tvänne dramer, berodde på en tillfällighet. Madame de Maintenon hade som bekant skapat en skola för unga damer i Saint-Cyr, och för att öva dem i konsten att tala och skicka sig hade en av lärarinnorna låtit dem uppföra små teaterstycken, som hon själv skrivit för skolan. Men då dessa befunnos alltför underhaltiga, övergick man till den klassiska repertoaren och uppförde Cinna, Andromaque och Iphigénie. De unga damerna blevo emellertid, ledsamt nog, så förtjusta i dessa stycken, som tyvärr handlade om kärlek, att experimentet måste avbrytas. Madame de Maintenon gav då Racine, som nu blivit hovman, i uppdrag att författa ett drama utan kärlek, med ett moraliskt och religiöst innehåll och i vilket även sång skulle förekomma. Racine tvekade. Men ett dylikt drama, som ej skulle spelas av några komedianter, var ju ej oförenligt med hans religiösa ståndpunkt — *vi* tänka här på puritanen Milton, som kort förut skrivit Samson Agonistes — och så skrev han sitt bibliska drama Esther, i vilket han efter grekiskt mönster och på Madame de Maintenons begäran inlagt körer. Stycket uppfördes inför hovet i januari 1689 och hade en så stor framgång, att det måste spelas ännu fem gånger. Uppsättningen var praktfull, och de unga aktriserna lära förträffligt hava utfört sina roller — så förträffligt, att de fromma i landet började bliva oroliga. Och denna oro avbröt ännu en gång Racines författarskap. Efter Esther skrev han väl ännu ett dylikt bibeldrama, Athalie, som utan tvivel är hans förnämsta. Men när detta stycke blev färdigt (1690), hade redan oppositionen mot skolans teaterföreställningar blivit så stark, att Madame de Maintenon icke vågade låta eleverna uppföra det inför hovet. Endast enskilt för sin beskyddarinna fingo de en eller två gånger spela det, och då utan kostymer. Därmed var Racines bana såsom dramatiker för alltid avslutad. Sedan skrev han blott Cantiques Spirituels (1694), religiösa oden, som av Larroumet med full rätt sammanställas med Lamartines bästa dikter

av samma slag och som visa, vilken rik lyrisk ådra fanns hos Racine.

Den 21 april 1699 slutade han sina dagar. Året förut hade hans forna älskarinna, Mademoiselle de Champmeslé, nedlagts på dödsbädden, och Racine skrev då till sin son: "M. Rost talade i förrgår om för mig, att la Champmeslé ligger på sitt yttersta, varöver han tyckes vara mycket gripen. Men det sorgliga är, att han ej tyckes det minsta bry sig om den hårdnackenhet, med vilken denna stackars olyckliga vägrar att avstå från teatern, under påstående, efter vad man berättar, att hon satte en heder i att dö såsom skådespelerska. Man måste hoppas, att hon, när hon får se döden på närmare håll, ändrar språket, såsom större delen av det där folket vanligen gör, ehuru de äro så övermodiga, när de må väl."

Racine dog, ångerfull över att hava skrivit Bérénice, la Champmeslé var stolt över att hava fått spela denna härliga roll, och denna stolthet kan vår tid förstå. I sitt trånga bigotteri hade Racine förlorat känslan för sin egen livsgärning. Men han var, såsom jag redan sagt och som även dessa hårdhjärtade ord visa, ett stort barn, utan reflexion, naivt egoistisk, i viss mån känslolös, men å den andra sidan ytterst mottaglig för intryck från omgivningen, utan pietet och utan manlig självständighet, ett barn, liksom La Fontaine, men kanske ej lika sympatiskt.

RACINES FRÄMSTA TRAGEDIER

Då Racines dramer ej äro så allmänt kända i Sverige som t. ex. Molières och Shaksperes, torde det vara nödvändigt att giva ett kort referat av innehållet i dem, ty först härigenom kunna vi rätt värdesätta den banbrytande betydelse, som Racine haft för dramats komposition. Tyvärr tillåter ej utrymmet en redogörelse för alla tragedierna, och jag nödgas därför inskränka mig till dem, som enligt min mening äro de mest typiska.

Andromaque spelar vid Pyrrhus' hov i Epirus, och redan i första scenen — ett samtal mellan de båda vännerna Oreste och Pylade, som efter en längre skilsmässa åter träffa varandra — framlägges hela situationen. Vid Trojas

erövring hade Akhilleus' son Pyrrhus såsom byte erhållit Hectors maka Andromaque samt hennes och Hectors späde son Astyanax. Grekerna frukta, att Astyanax en gång skall bliva sin faders hämnare, och fordra hans utlämnande för att döda honom. Men Pyrrhus har förälskat sig i Andromaque och har därför ej kunnat besluta sig. Andromaque däremot vill förbliva sin makes minne trogen och tillbakavisar Pyrrhus' kärlek. De två problemen äro således: skall Andromaques änketrohet segra över hennes moderskärlek eller tvärtom, och skall Pyrrhus' lidelse för Andromaque visa sig större än hans ridderlighet? Den följande utvecklingen drives fram genom ett nytt motiv. Pyrrhus är trolovad med Menelaos' och Helenas dotter Hermione, som skickats till hans hov. Hon är förälskad i honom, men han uppskjuter giftermålet av kärlek till Andromaque. Och Oreste, vilken såsom grekernas sändebud kommit till Epirus för att kräva Astyanax' liv, är å sin sida lika häftigt förälskad i Hermione. Härigenom uppstår en hel serie av erotiska förvecklingar, och redan i slutet av första akten hava dessa skridit ganska långt fram. Pyrrhus avslår Orestes fordran och underrättar Andromaque därom, erbjuder sig att försvara henne och hennes son mot hela Grekland samt lovar t. o. m. att återupprätta det skövlade Troja. Men såsom belöning fordrar han hennes kärlek. Andromaque vägrar, och Pyrrhus hotar då att övergiva den otacksamma. Sonen skall få vedergälla det förakt, som modern visat:

> Hélas! il mourra donc. Il n'a pour sa défense
> Que les pleurs de sa mère, et que son innocence.

Men ännu tvekar Pyrrhus och hoppas, att hon efter att hava sett sonen, skall ändra föresats. Redan i första akten framlägges således konflikten. I den andra skärpes den ytterligare genom Hermiones svartsjuka. Såvida Pyrrhus ej vill äkta henne, har Menelaos befallt, att hon med Oreste skall återvända till Sparta. Djupt sårad av Pyrrhus' likgiltighet vill hon resa, men kvarhålles av hoppet, att han dock till sist skall vända sitt hjärta till henne. Då nu Oreste underrättar henne om Pyrrhus' avslag, och då hon i följd härav inser styrkan av Pyrrhus' kärlek till Andromaque, lovar hon i sin förbittring att räcka Oreste sin hand och vill nu blott hämnas på den trolöse. Oreste förstår väl, att hennes hjärta

fortfarande är fästat vid hans rival, men han är lycklig över den utsikt, som nu öppnar sig. Så kommer omkastningen. Pyrrhus, som blivit avvisad av Andromaque, förklarar för honom, att han ändrat sig och nu är beredd att foga sig efter grekernas önskningar: Astyanax skall utlämnas och Pyrrhus är villig att äkta Hermione. Orestes korta lyckodröm är således skingrad.

I den tredje akten återtar den förälskade Hermione sitt löfte till Oreste. Hon är överlycklig och dårar sig med hoppet, att Pyrrhus fattat sitt beslut av kärlek till henne. Men sin svartsjuka kan hon ej döva, och då den olyckliga Andromaque hos henne bönfaller om sonens liv, stöter hon henne hånfullt tillbaka. Andromaques förtvivlan ökas nu allt mera, och ännu en gång kastar hon sig för Pyrrhus' fötter. Han hör henne, men uppställer fortfarande sitt hårda villkor, och efter en våldsam strid med sig själv ger Andromaque nu till sist vika. Därmed slutar den tredje akten.

Andromaque vet, att den ridderlige Pyrrhus skall hålla sitt löfte och bliva en far för den unge Astyanax. Men själv vill hon förbliva sitt första äktenskapslöfte trogen, och då hon nu måste räcka Pyrrhus sin hand, är hon bestämd att vid altaret sluta sitt liv. Men åter är det Hermione, som griper in i handlingen, och i sitt raseri över Pyrrhus' trolöshet tvingar hon den förälskade Oreste att mot priset av hennes kärlek lova att dräpa Pyrrhus just i det ögonblick, då han i templet skall förmäla sig med Andromaque. Oreste kämpar en hård strid mellan sin heder och sin kärlek, men lovar till sist att bliva den lönnmördare, till vilken Hermione vill förvandla honom.

I den femte akten kommer den blodiga upplösningen. Oreste har fullbordat den hemska gärningen. Men döende hade Pyrrhus räckt sin krona åt Andromaque, i sin förbittring över kungamordet hade epiroterna hyllat henne och gripit till vapen mot Orestes greker. Det gäller därför att i största hast fly. Men nu kastar Hermione alldeles om och förbannar mördaren, som dräpt den man hon älskat. Hon vägrar att fly med honom, och inför Pyrrhus' likbår stöter hon en dolk i sitt bröst. Endast Andromaque och den av olyckan halvt vanvettige Oreste leva kvar, och han föres bort av vännen Pylade.

Ännu enklare är byggnaden i Britannicus. Hjälten och

hjältinnan äro här Nero och hans mor Agrippine, och det är deras kamp om makten, som här skildras. Nero har sin mor att tacka för allt; tack vare henne har han blivit Claudius' efterträdare som kejsare med förbigående av dennes egen son Britannicus. Men hon har knappast handlat av kärlek till sonen, utan vill härska genom honom, under det att han, vars vilddjursinstinkter just börjat vakna, vill göra sig kvitt detta förmyndarskap. Då dramat börjar, har Agrippine kommit till insikt härom, och hon vet ock, att Nero vill röja den farlige Britannicus ur vägen. Hon har just hört, att han låtit bortröva Junie, Britannicus' älskade. Men har det skett av kärlek till henne eller av hat till Britannicus? Därom vet hon ännu intet. Britannicus utgör emellertid en motvikt mot Nero, ett kort, som Agrippine i nödfall kan spela ut mot sonen, och det ligger därför i hennes intresse att skydda honom.

Under den första akten uppträder Nero ännu icke, men genom de samtal, som föras i antichambren till hans palats, få vi hela situationen klar för oss och även de krafter, som skola påverka Neros följande själsutveckling. Framför allt få vi en livlig förnimmelse av den stämning av osäkerhet, som råder kring tyrannen; Agrippine söker förgäves få företräde hos sin egen son, men han har ej tid att taga mot henne.

Först i den andra akten möta vi självhärskaren, och nu få vi veta, att han förälskat sig i Junie. Men ännu tvekar han: å ena sidan kan han ej göra sig fri från de hedersbegrepp, som han fått mottaga från sina uppfostrare, som i dramat representeras av den rättänkande tribunen Burrhus, å den andra drives han framåt av sin fruktan för Britannicus och av sitt otyglat lidelsefulla temperament. Då kommer en ny faktor till — frestaren, Narcissus, Britannicus' förtrogne, som förråder sin herre och eggar Nero att förskjuta sin hustru, äkta Junie, störta Britannicus och göra slut på Agrippines förmynderskap. Nero erkänner, att han vill, men att han icke mäktar: så snart han står inför modern, måste han falla undan.

Nästa scen — mellan Nero och Junie — ökar Neros lidelse. Junie tillbakavisar hans kärlek, men Nero tar en grym hämnd. Han lovar Junie att få träffa Britannicus, men dold bakom ett förhänge skall han åhöra deras samtal och

om hon då ej — utan att med en min eller en rörelse förråda sig — gör slut på allt dem emellan, så gäller det Britannicus' liv. Samtalet kommer till stånd, och Britannicus avlägsnar sig, förtvivlad över Junies kyla. Å sin sida har Nero förvissat sig om styrkan av deras böjelse för varandra, och detta har än ytterligare ökat hans passion.

I den tredje akten lyckas Britannicus att i ett obevakat ögonblick få ett nytt samtal med Junie och får då förklaringen till hennes gåtfulla uppträdande. Men Nero överraskar dem, och det kommer till en häftig scen mellan de båda styvbröderna, vilken slutar därmed, att Nero låter häkta Britannicus. Lidelsen har nu segrat, och Nero ger Burrhus befallning att bevaka även Agrippine, som således göres till fånge i palatset.

Den fjärde akten är dramats höjdpunkt, den stora uppgörelsen mellan mor och son. Den slutar därmed, att Nero *synes* giva efter: blott han får bibehålla sin mors tillgivenhet, vill han försona sig med Britannicus och förena honom och Junie med varandra. Men då Agrippine avlägsnat sig och Burrhus lyckönskar honom till denna moraliska seger, avkastar han masken:

> Ella se hâte trop, Burrhus, de triompher,
> J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer.

Hans beslut är fattat: Britannicus måste dö. Men ännu en gång tvekar han inför Burrhus' glödande vältalighet, och då Narcissus sedan infinner sig med underrättelsen, att giftet, som skall givas Britannicus, är färdigt, ryggar han tillbaka för det brott, han velat begå.

Trots Junies förmaningar beger sig Britannicus i den femte akten till den försoningsfest, som Nero anordnat. Agrippine triumferar och tror sig säker om sitt välde över sonen. Men så kommer slaget — Burrhus störtar in med underrättelsen, att Britannicus under festen blivit förgiftad; utan att förändra en min hade Nero sett broderns dödskamp. Utvecklingen till tyrann är fullbordad.

Bérénice, som för mig betecknar höjdpunkten av Racines skaldskap, går ännu längre i en enkel och händelsefattig komposition, och av alla Racines stycken är det intet, som står Le Misanthrope så nära. Hela handlingen inskränker sig till några samtal, och likväl *sker* ständigt något. Ingen

intrig föreligger, ingen dör, det hela spelar inom själslivets område, och likväl är konflikten djupt tragisk. Vespasianus har just dött och hans son Titus har blivit kejsare. Han älskar den orientaliska drottningen Bérénice, som följt honom till Rom, men den romerska lagen förbjuder en kejsare att taga en främmande furstinna till gemål. Problemet är således: skall Titus börja sin regering med ett lagbrott eller skall han för kejsarplikten offra sin kärlek? För Corneille hade en dylik fråga varit lättlöst, men för Racine var den mera komplicerad, och hans hjälte är snarare Bérénice än Titus. Huru skall hon ställa sig till detta hinder, åt vilket hon förut ej ägnat någon uppmärksamhet — hon, som blott älskat Titus och icke kejsaren?

De handlande äro — utom les confidents — blott tre: Titus och Bérénice samt konung Antiochus, som hopplöst och ridderligt älskar Bérénice och som likaledes följt Titus till Rom. Dramat börjar därmed, att han yppar sin avsikt att resa tillbaka till orienten; nu, då Bérénice skall bliva kejsarens gemål, kan han ej längre stanna i hennes närhet. Han tar farväl av Bérénice, men i avskedets stund kan han ej undertrycka bekännelsen om sin kärlek, ehuru han inser dess hopplöshet. Bérénice svarar honom värdigt. Såsom hans trofaste vän vill hon förlåta honom, att han vågat komma med en kärleksförklaring i det ögonblick, då hon stod i begrepp att bliva en annans maka. Hon förlåter, ty hon är lycklig över Titus' kärlek, och det är endast ett lätt moln, som varsnas vid himlaranden: ända sedan Vespasianus' död har hon ej sett Titus, som eljes ej låtit en dag gå förbi utan att besöka henne.

Den andra akten börjar med en överläggning mellan Titus och hans förtrogne. Titus känner den plikt, som han övertagit med kejsarvärdigheten, men han, som så varmt älskar Bérénice och som vet, huru hon är fästad vid honom, känner ock, att han icke äger kraft att meddela henne ett beslut, som skulle krossa hennes hjärta. Flera dagar har han velat förbereda henne, men icke haft mod därtill och därför undvikit henne. Nu vill han emellertid giva Antiochus det smärtfulla uppdraget och bedja honom att föra drottningen med sig tillbaka till orienten. Men knappt har han fattat detta beslut, förrän Bérénice inträder. Hon misstänker intet och vill blott se honom:

Un soupir, un regard, un mot de votre bouche,
Voilà l'ambition d'un cœur comme le mien.
Voyez-moi plus souvent, et ne me donnez rien.
Tous vos moments sont-ils dévoués à l'Empire?
Ce cœur, après huit jours, n'a-t-il rien à me dire?

I sin förvirring kan Titus ej svara, och efter några osammanhängande ord ilar han ut utan att kunna giva någon förklaring. Bérénice vet ej, huru hon skall tolka denna förvirring:

Il craint peut-être, il craint d'épouser une reine.
Hélas! S'il était vrai... Mais non, il a cent fois
Rassuré mon amour contre leurs dures lois.

Men mera än en dunkel aning är denna misstanke ännu icke.

I den tredje akten ger Titus Antiochus det nyss omtalade uppdraget. Men denne är nog ridderlig att icke vilja frambära ett dylikt bud, som så skulle smärta den kvinna han älskar. Då han likväl av Bérénice tvingas att tala, söker han med samma ridderlighet försvara sin rivals handlingssätt. Bérénice vill dock icke tro på möjligheten av en dylik trolöshet.

Men i den fjärde akten får hon genom sin förtrogna bekräftelse på, att Antiochus talat sanning och att Titus verkligen vill skiljas från henne. Nu följer en mäktigt gripande scen mellan de båda älskande. Varför — frågar hon — varnade ni mig icke förut? Då hade jag ännu kunnat finna ett skäl för denna brytning, folkets vilja, er fars befallning. Men nu då ni är kejsare!

Je n'écoute plus rien; et pour jamais, adieu!
Pour jamais! Ah! Seigneur, songez-vous en vous-même
Combien ce mot cruel est affreux quand on aime?
Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous?
Que le jour recommence, et que le jour finisse,
Sans que jamais Titus puisse voir Bérénice,
Sans que de tout le jour je puisse voir Titus.

Ack — svarar Titus — jag beräknade ej, jag var blott lycklig och hoppades på det omöjliga. Då hade plikten ännu ej talat i kejsarens bröst. Det är sant, att Rom för detta giftermål måhända ej gör ett uppror, som jag måste

kväva i blod. Men om borgarne för min skull tillåta att lagen kränkes, vilka eftergifter hava de å sin sida då ej rätt att fordra av mig? Och så brister han i gråt?

Oui, Madame, il est vrai, je pleure, je soupire,
Je frémis. Mais enfin, quand j'acceptai l'Empire,
Rome me fit jurer de maintenir ses droits:
Il les faut maintenir. Déjà plus d'une fois
Rome a de mes pareils exercé la constance.
Ah! si vous remontiez jusques à sa naissance
Vous les verriez toujours à ses ordres soumis.

Mot denna tradition och denna laglydnad kan kejsaren sist av alla bryta. Men Bérénice förstår honom icke, ty en älskande kvinna känner ingen annan plikt än kärleken, och hon drar sig tillbaka med en antydan om, att denna dag skall bliva hennes sista. Titus vill störta efter henne, men i detsamma kommer ett bud, att senaten vill hava företräde, tydligen för att protestera mot det befarade äktenskapet. Efter en våldsam strid med sig själv följer Titus kallelsen och beger sig in i senaten. Därmed slutar den fjärde akten.

Den femte är lika spännande. Hos båda har en kris försiggått. Bérénice har lovat att enligt Titus' önskan följa Antiochus till orienten, och Titus har *icke* i senaten kunnat förmås att avgiva någon försäkran. Jag hörde — säger han till henne — orden, men min själ var för upprörd att kunna fatta dem. Jag kunde intet svara. Nu har jag åter träffat er utan att veta, vad jag till sist måste besluta. Men jag känner, att jag icke för er skull kan övergiva kejsardömet för att såsom en landsflyktig följa er till någon avlägsen vrå av världen. Ni själv skulle rodna över en dylik feghet. En dylik konflikt kan blott lösas på ett enda sätt, och Roms historia har många gånger anvisat vägen — en frivillig död. Sin plikt mot fäderneslandet kan han icke svika, men han kan ej heller bära Bérénices förtvivlan, icke överleva henne, om hon skulle bära hand på sitt eget liv. Och nu förstår Bérénice honom:

Mon cœur vous est connu, Seigneur, et je puis dire
Qu'on ne l'a jamais vu soupirer pour l'Empire.
La grandeur des Romains, la pourpre des Césars
N'a point, vous le savez, attiré mes regards.

J'amais, seigneur, j'aimais: je voulais être aimée.
Ce jour, je l'avoûrai, je me suis alarmée:
J'ai cru que votre amour allait finir son cours.
Je connais mon erreur, et vous m'aimez toujours.
Votre cœur s'est troublé, j'ai vu couler vos larmes.
Bérénice, seigneur, ne vaut point tant d'alarmes.
— — — — — — — — — — — — — — —
Je crois, depuis cinq ans jusqu'à ce dernier jour,
Vous avoir assuré d'un véritable amour.
Ce n'est pas tout: je veux, en ce moment funeste,
Par un dernier effort couronner tout le reste.
Je vivrai, je suivrai vos ordres absolus.
Adieu, Seigneur, régnez: je ne vous verrai plus.

Och så skiljas de — för evigt.

I Phèdre har Racine löst ett annat problem, på vilket antikens skalder förgäves arbetat. Euripides hade först tagit upp motivet, i Hippolytos, även i en äldre nu förlorad version. I denna hade Phaidra, då hon tillbakavisats av den kyske Hippolytos, för att hämnas beskyllt honom för ett försök till våldtäkt. Men denna nedrighet, som icke stod i samklang med hjältinnans idealitet, hade stött publiken, och stycket hade fallit. I den senare, bevarade bearbetningen begår Phaidra självmord genast efter det att hon mottagit Hippolytos' föraktfulla avslag, men med döden för ögonen skriver hon ett brev, i vilket hon falskligen anklagar sin kyske styvson. Psykologiskt var denna förbättring snarare en försämring, och Seneca, som tog upp motivet, har därför onekligen, så underlägsen Euripides han än var, fått mera enhet i karaktären. Sedan förförelseförsöket misslyckats, angiver Phædra väl även här Hippolytus, men idéen är icke hennes egen, utan "ammans", och i sin förvirring lånar sig Phædra till detta svek. Men inför Hippolytus' lik bekänner hon sitt brott och dödar sig själv.

Det var i denna riktning, som Racine utvecklade sitt drama. För det första har han ändrat Hippolytos' karaktär. Denne är hos honom icke likgiltig för kvinnokärlek, utan älskar i stället hemligen den unga prinsessan Aricie, som han emellertid icke kan äkta, då hon är den sista ättlingen av den forna störtade konungasläkten. För det andra har Phèdres karaktär blivit en annan. Såsom Theseus' gemål är hon sin make obrottsligt trogen, och den kärlek, hon hyser till sin styvson Hippolyte, förstår hon så väl att dölja,

att han och alla andra tro, att hon för honom endast har en styvmoders hatfulla känslor. Då dramat börjar, vill Hippolyte därföre resa från Trézène — där dramat spelar — delvis för att befria henne från en åsyn, som är henne pinsam. I en följande scen uppträder Phèdre, nästan döende av den hemliga lidelse, som förtär henne, och nu förtror hon Oenone, "amman", den fruktansvärda hemligheten. Men så kommer i aktens slut en underrättelse, som alldeles ändrar situationen: Theseus är död, han har på sin äventyrsfärd kvarhållits i underjorden, dit han nedträngt. Phèdre är således fri, hennes kärlek är icke längre brottslig, och hon *kan* äkta Hippolyte — händelsen spelar ju i det forna Grekland, där dylika förbindelser voro tillåtna. Även för Hippolyte har detta dödsfall en avgörande betydelse, ty nu hindras han ej längre av sin fars vilja från föreningen med Aricie.

Det är med denna nya situation, som den andra akten börjar. Frågan är närmast politisk: vem skall bliva Theseus' efterträdare i Atén — Aricie, Hippolyte eller Theseus' och Phèdres son? Hippolyte vill avstå sin rätt till Aricie och får samtidigt tillfälle att för henne yppa sin kärlek. Men strax därefter kommer det till ett samtal mellan Hippolyte och Phèdre. Han tror, att hon hatar honom, men hon tar honom snart ur denna villfarelse. Hon börjar med att tala om sin kärlek till Theseus:

Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée.
Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,
Volage adorateur de mille objets divers,
Qui va du dieu des morts déshonorer la couche;
Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,
Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi,
Tel qu'on dépeint nos dieux, ou tel — que je vous voi.

Och så sväller denna skildring av den unge Theseus — — osökt och naturligt — ut till en bekännelse, att hon älskar hans son. Mot denna lidelse, vars brottslighet hon inser, har hon fört en hopplös kamp, hon har velat framstå såsom hans fiende, väcka hans hat. Men vad hade detta hjälpt? Ju mera du hatade mig, dess högre älskade jag dig. Och i sin förtvivlan rycker hon svärdet från honom och ber honom, att han med detta skall döda henne. Men i detsamma avbrytes deras samtal, och hon flyr. Därmed är den andra akten slut.

I den tredje kastas situationen fullständigt om. Theseus' död har visat sig vara ett förhastat rykte, och just nu har han kommit tillbaka till Trézène. Hippolyte har Phèdres hemlighet, och huru skall hon nu våga möta sin make? Oenone föreslår då, att *hon* skall anklaga *honom,* men den förtvivlade Phèdre är alldeles för upprörd att kunna fatta något beslut, och då Theseus kommer mot henne, flyr hon, visserligen med en anklagelse — men mot vem, mot sig själv eller mot Hippolyte:

Arrêtez, Thésée!
Et ne profanez point des transports si charmants,
Je ne mérite plus ces doux empressements.
Vous êtes offensé. La fortune jalouse
N'a pas en votre absence épargné votre épouse.
Indigne de vous plaire et de vous approcher,
Je ne dois désormais songer qu'à me cacher.

Hon syftar tydligen på sin egen brottslighet, men orden kunna tydas även i en annan riktning, och Hippolyte, som nu utspörjes av Theseus, yttrar sig också obestämt, ty han är för ridderlig att vilja anklaga en kvinna. Vid aktens slut vet Theseus således intet med bestämdhet.

Men i den fjärde har Oenone anklagat Hippolyte, och på denna anklagelse tror Theseus. Hippolyte, som nu ställes till ansvar inför sin fader, vill fortfarande ej angiva styvmodern, men kan blott åberopa sin oskuld. Theseus tror honom ej, utan fäller nu domen över honom. Själv vill han ej döda honom, men Neptunus har en gång lovat att hörsamma hans bön, och nu överlämnar den vredgade fadern sin son åt gudens straff.

Sedan Hippolyte avlägsnat sig, kommer Phèdre för att hos Theseus bedja för hans liv, men därvid får hon av Theseus höra, att Hippolyte för denne bekänt, att han älskar Aricie, och nu vaknar svartsjukans lidelse hos henne. För att rädda honom hade hon måhända tillstått allt och förnekat sanningen av Oenones angivelse. Men nu? Allt hopp är försvunnet, allt är slut, samvetskvalen och den försmådda kärlekens bitterhet gripa henne allt våldsammare, hon förbannar Oenone och stöter henne från sig. Ty det är hon, som störtat båda i olycka.

I den femte akten har Theseus börjat misstänka, att han

måhända blivit förd bakom ljuset, och befaller, att Oenone ännu en gång skall förhöras. Men nu kommer upplösningen: Phèdre är döende, Oenone har i förtvivlan kastat sig i havet och slutat sitt liv, och Hippolyte har dräpts av ett vidunder, som på Theseus' bön skickats av Neptunus. Så föres drottningen in. Hon har tagit gift och har blott velat leva så länge, att hon inför sin make kan betyga Hippolytes oskuld och sitt eget brott.

Déjà jusqu'à mon coeur le venin parvenu
Dans ce coeur expirant jette un froid inconnu;
Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage
Et le ciel et l'époux que ma présence outrage;
Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté,
Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté.

Den idealitet, som Euripides ej mäktat giva sin hjältinna, den har Racine med mycket små medel kunnat skänka sin, karaktären har inga motsägelser, och handlingen utvecklar sig fullkomligt följdriktigt ur karaktärer och situationer.

På samma sätt som de här refererade dramerna äro Racines övriga tragedier, Bajazet, Mithridate och Iphigénie, byggda. De båda bibeldramerna däremot hava ett avvikande skaplynne. De behandla inga psykologiska problem, karaktärerna äro enkla och osammansatta samt erinra närmast om folksagans gestalter, vilka de likna även däri, att de äro enbart goda eller enbart onda. Någon själsstrid genomgå de icke, och huru än situationen växlar, förbliva de oförändrade. Dessa bibliska stycken äro därför kanske mindre dramer än stora, religiösa hymner, fyllda av profetdiktningens och Psaltarens hela rika poesi, med en lyrisk flykt och en orientalisk färgprakt, vartill ej många motstycken finnas inom världslitteraturen. Den bibliska poesi, som på 1700-talet återuppstod såsom en reaktion mot tidens rationalism, hämtade också sin näring ej blott från Paradise Lost, utan ock från Athalie. För att finna detta behöva vi blott läsa dessa strofer ur en av Athalies körsånger:

O bienheureux mille fois
L'enfant que le Seigneur aime,
Qui de bonne heure entend sa voix
Et que ce Dieu daigne instruire lui-même!
Loin du monde élévé, de tous les dons des cieux
Il est orné dès sa naissance;
Et du méchant l'abord contagieux
N'altère point son innocence.

Tel en un secret vallon,
Sur le bord d'une onde pure,
Croît à l'abri de l'aquilon,
Un jeune lis, l'amour de la nature,
Loin du monde élévé, de tous les dons des cieux
Il est orné dès sa naissance;
Et du méchant l'abord contagieux
N'altère point son innocence.

Men utom från Bibeln har Racine här hämtat sin inspiration från den grekiska tragedien. Denna hade, särskilt hos Aiskhylos, varit ett religiöst oratorium, ännu starkt sammanhängande med kulten, och så äro även Racines båda stycken, som från den grekiska tragedien upptagit såväl det religiösa ämnesvalet som de rika körsångerna med deras religiösa allvar. Men längre i anslutning till grekerna gick Racine icke, och Athalie är icke en grekisk tragedi i samma mening som Samson Agonistes. Ingen av de handlande har något tragiskt lidande, och de äga ej, icke en gång Athalie, ett patos sådant som Oidipus eller Judas blinde kämpe. Mera än hos Milton inskränker sig hellenismen här till en yttre anslutning.

Innehållet i Athalie är ytterst enkelt och återger blott i dramatisk form det elfte kapitlet i den andra konungaboken — dock med en mycket lycklig avvikelse. I konungaboken faller Athalie för en organiserad sammansvärjning. Någon dylik förekommer här ej, och avgörandet sker ej genom någon mänsklig klokskap, utan genom den högre makt, till vilken profeterna städse vädjat. Dramat har härigenom blivit vida mera bibliskt än konungabokens berättelse.

Efter sonens död har den grymma drottning Athalie låtit mörda alla sina barnbarn, gjort sig själv till härskare över Juda och infört Baals kult. Den första akten, vilken ljuder såsom en av Jeremias klagovisor, skildrar också huvudsakligen det förtryck, under vilket Jahves folk led. Ingen ljusning synes, ty Davids ätt var utrotad, och vem skulle då kunna leda Juda till kamp mot avgudarna? Men i slutet av akten skymtar dock hoppet fram. Översteprästen Joad och hans maka ha vid det allmänna blodbadet räddat en av Athalies sonsöner, och okänd av alla, själv omedveten om sin börd, har han vuxit upp i templet, och nu är tiden inne att låta honom framträda. Några anhängare har den unge Joas väl icke, men detta oroar icke Joad, ty den

gamle översteprästen äger profeternas bergfasta tro och vet, att Jahve själv skall strida för sitt folk och för Davids ätt.

I den andra akten har Athalie, plågad av en hemsk dröm, trängt in i det heliga templet, och där ser hon vid altaret just den unge gosse, som hon förut skådat i drömmen. Hon låter då förekalla honom, och han uppges vara ett föräldralöst barn vid namn Eliacin. Men hon känner sig hemlighetsfullt dragen till honom och erfar på samma gång en oförklarlig, dunkel fruktan. Vem är då denne gåtfulle pilt?

Mais de vos premiers ans quelles mains ont pris soin?

JOAS.

Dieu laissa-t-il jamais ses enfants au besoin?
Aux petits des oiseaux il donne leur pâture.
Et sa bonté s'étend sur toute la nature.
Tous les jours je l'invoque; et d'un soin paternel
Il me nourrit des dons offerts sur son autel.

ATHALIE.

Quel prodige nouveau me trouble et m'embarasse?
La douceur de sa voix, son enfance, sa grâce,
Font insensiblement à mon inimitié
Succéder... Je serais sensible à la pitié?
— — — — — — — — — — — — —
Quels sont donc vos plaisirs?

JOAS.

Quelque fois à l'autel
Je présente au grand prêtre ou l'encens ou le sel.
J'entends chanter de Dieu les grandeurs infinies;
Je vois l'ordre pompeux de ses cérémonies.

ATHALIE.

Hé quoi? vous n'avez point de passe-temps plus doux?
Je plains le triste sort d'un enfant tel que vous.
Venez dans mon palais, vous y verrez ma gloire.

Men frestelsen förmår intet över Joas, och han stannar i templet.

I den tredje akten kommer konflikten. Athalie har blivit allt mera orolig och framlägger nu en bestämd fordran: antingen skall barnet utlämnas till henne eller ock skall hela templet skövlas. Men den oböjlige Joad avslår drott-

ningens begäran och väpnar leviterna till templets försvar. I den fjärde akten avslöjar han hemligheten för Joas, sätter Davids krona på hans huvud och smörjer honom till konung. I den femte rycka Athalies skaror an utan att stöta på något motstånd, ty Joas har öppnat templets portar. Men när drottningen trängt in i det heliga, höja leviterna ropet: Leve konung Joas! Och nu är Athalies makt bruten. Hövitsmännen hylla den unge Davidsättlingen, folket vaknar ur sin dvala och griper till vapen. Athalie föres bort att dräpas, och utan någon sammansvärjning har Jahve själv räddat sitt folk.

KOMPOSITION OCH KARAKTÄRSTECKNING I RACINES TRAGEDIER.

Racines dramatiska komposition är en lika enkel som genial lösning av ett problem, med vilket hans föregångare arbetat ända sedan det franska dramats barndomsdagar. Medeltidens mysterier, mirakler och moraliteter hade haft en rik handling, men inga karaktärer, ingen psykologi, blott framställt en serie händelser. Såsom reaktion mot detta drama kom Jodelles tragedi utan någon handling alls och fylld av ändlösa lamentationer, vilka likväl, så barnsligt otympliga de än förefalla, avsågo att framställa karaktärer och giva en psykologisk analys av dessa. Det första försöket att förena dessa båda motsatta arter av drama gjordes av Hardy. Men han var icke nog skald att kunna lösa uppgiften, och han misslyckades. Efter honom följde en verklig skald, Corneille, och hans Le Cid är det första franskklassiska dramat. Det har en rik och fullständig handling, ej blott den katastrofala avslutningen av en dylik, och det rör sig med skarpt utpräglade karaktärer, vilkas själsliv dramat i första hand avser att skildra; själva den egentliga handlingen faller också inom detta själsliv. Men i sina följande dramer, särskilt i sina sista, efter Polyeucte, avlägsnade sig Corneille allt mera från denna ståndpunkt och återföll i barocken. Handlingen blir nu mer och mer invecklad och oöverskådlig, personerna bli, liksom hos hans föregångare, livlösa marionetter, uppstyltade representanter för något begrepp, om man så vill moderna ättlingar till mirakeldramernas känslolösa, principfasta helgon, den psyko-

logiska analysen upphör, i samma mån figurerna upphöra att vara verkliga människor, och karaktärerna insättas blott i en "extraordinär" handling, som på förhand är uppkonstruerad. I princip vänder därför Corneille tillbaka till medeltiden, till ett händelsedrama utan psykologisk analys och utan verkliga, mänskliga karaktärer. Det var idealisten Corneilles smak för detta "extraordinära", som lockade honom på villovägar, och det var därför först 1660-talet med dess realism, som kunde återföra dramat till den ståndpunkt, dit det för ett ögonblick nått redan med Le Cid, om än även här blott delvis. Ty i själva verket vilar ju också Le Cid på en dylik "extraordinär" konflikt, som aldrig torde hava förekommit i det verkliga livet: en kamp mellan plikt och kärlek hos en dotter, vilken till sist gifter sig med den man, som dräpt hennes far.

Racine däremot uppställde fullkomligt medvetet fordran på en enkel och *naturlig* handling, och i det redan citerade företalet till Britannicus bröt han uttryckligen staven över detta "extraordinära", som för Corneille varit huvudsaken, men som i själva verket var ren barock. Det, som särskilt tilltalade mig — säger han om ämnet för Bérénice — var dess oerhörda enkelhet. Jag hade länge försökt, om jag kunde skriva en tragedi med denna enkla handling, som så var i antikens smak. Det var på grund av denna enkelhet man satte Plautus över Terentius. Huru ännu mycket enklare bör då ej Menandros hava varit, när Terentius för att få en enda komedi måste slå ihop två av hans. Man må ej tro, att denna regel om enkelhet är grundad på något hugskott av dem, som uppställt den. Det är blott det sannolika, som åstadkommer den tragiska rörelsen. Men vad för sannolikhet ligger väl däri, att det på en enda dag inträffar en sådan mångfald av händelser, att de knappt skulle kunna försiggå på flera veckor. Enkelheten är icke ett tecken på bristfällig uppfinningsförmåga. Uppfinningsförmågan består däremot just i konsten att skapa av intet, och en massa händelser är blott en tillflykt för de skalder, som icke i sin fantasi hava nog rikedom att under flera akter hålla åskådarnas uppmärksamhet på spänn genom en enkel handling, buren av lidelsernas våldsamhet, av känslornas skönhet och uttryckets elegans. Man har klandrat Bérénice och förmenat, att en tragedi, så blottad på varje intrig, icke kunde

vara enligt reglerna för teatern. Men den förnämsta regeln är att behaga och röra; alla de andra äro till för denna. Då dessa klandrare nu själva erkänna, att de sett stycket med nöje och att det rört dem, vad vilja de då mera? Jag förmodar, att de hava så pass hög uppskattning av sig själva, att de icke kunna tro, att en pjäs, som skänker dem nöje och rör dem, är fullständigt mot reglerna.

Såsom man ser är detta i andra ord samma realistiska program, som Molière kort förut utvecklat i Critique de l'école des femmes. Racine har här blott tillämpat det på tragedien.

Man har med rätta påpekat, att de konflikter, som skildras i Racines tragedier, innerst äro desamma, som förekomma i det dagliga livet. Ändra namnen, säger Brunetière, och ni kan läsa samma historier i tidningarnas rättegångsreferat. I Andromaque låter Hermione i förtvivlan över en försmådd kärlek mörda den man, hon älskar, och tar sedan sitt eget liv, och i Bajazet varieras samma motiv. Nästan varje vecka utspelas ju en dylik tragedi någonstädes i världen. Och hur många gånger hava vi ej sett Titus' historia återupprepad: en man, som av sociala hänsyn måste offra sitt hjärtas böjelse? Förlägga vi denna konflikt till ett lägre plan, hava vi ju La Dame aux Camélias. Och vad beträffar Bérénice, var ämnet faktiskt lånat direkt från samtiden, en idealiserad omskrivning av Ludvig XIV:s förhållanden till Maria Mancini, Mazarins nièce, med vilken han ville gifta sig. Och, fortsätter Brunetière — "må Racines minne förlåta mig denna nästan vanvördiga jämförelse" — huru mången Phèdre har ej kastat sig i Seine i förtvivlan över en krossad kärlekslycka?

Brunetière har vidare obestridligt rätt däruti, att denna naturliga enkelhet i planerna till Racines tragedier beror därpå, att han gått i skola hos grekerna, under det att Corneille däremot fått sin inspiration från romarna. Racine säger det för övrigt själv i sitt nyss citerade företal till Bérénice. Men denna stränga, logiska komposition är icke blott grekisk; den är ock nationellt fransk, i stil med hela den franska kulturutvecklingen och med tidslynnet under Ludvig XIV:s regering. Den strävan, som inom politiken är den karaktäristiska för klassicitetens tidevarv, är strävan mot ordning och centralisation. Samma tendens går igen i Racines kom-

position. Allt ordnas där in under den bestämda, enkla planen, inga överflödiga episoder läggas in, utan allt är klart, organiskt och överskådligt. De handlande personernas antal är det minsta möjliga — i Bérénice blott tre utom les confidents — och ingen enda kan strykas; var och en är en schackpjäs, som behöves för uppgiftens lösning, under det att Shakspere och Lope varit alldeles likgiltiga för en dylik begränsning.

Men det är ej blott själva motivet, som är till ytterlighet enkelt och naturligt. Även utförandet är det, och vanligen är hela förberedelsen gjord redan i den första scenen. Där framlägges situationen, och frågan är sedan, huru karaktärerna skola reagera mot denna. När denna reaktion inträtt, följer stundom en ny, ändrad situation — såsom i Andromaque och Phèdre — och så karaktärernas reaktion mot denna, varefter katastrofen följer. Det hela verkar såsom den eleganta lösningen av ett matematiskt problem, och denna förefaller ej hava kostat Racine den ringaste ansträngning. Så var dock nog ej fallet. Han synes hava utarbetat sina planer med den yttersta noggrannhet, och enligt sonens uppgift nedskrev han dem först på prosa. Men man märker icke detta arbete, så naturlig förefaller planläggningen.

Åskådaren befinner sig hela tiden i spänning. Någon dylik erfara vi knappast vid Corneilles dramer, ty vi veta redan på förhand, huru hjälten skall handla i de situationer, i vilka han kastas in. Ej ens i Le Cid är utgången tvivelaktig. En man som Rodrigue måste, vad som än inträffar, ständigt följa hederns bud, och när Chimène till sist skall giva vika, är i själva verket blott en tidsfråga. Hos Racine äro däremot en mångfald krafter i rörelse, som ständigt påverka varandra, och huru karaktärerna under dessa olikartade intryck skola utvecklas, är från början alls icke klart. I Andromaque vilar allt på hjältinnans beslut: skall moderskärleken eller kärleken till Hectors minne segra? Det ena är lika ovisst som det andra. Först segrar den senare känslan, och detta återverkar genast på de övriga i handlingen deltagande personerna, på Pyrrhus, Hermione och Oreste. Men så ändras situationen därmed, att hon dock ger vika för moderskärleken. Och hennes nya beslut driver nu Hermione till en handling, som från början ej kunnat

förutses, och katastrofen följer med ren nödvändighet såsom ett resultat av de krafter, som kolliderat och påverkat varandra. Lika oviss är utgången i Britannicus: skall Nero bliva sina lidelsers slav eller skall Burrhus kunna stålsätta honom mot dem? Resultatet framkallas av en serie allt starkare och starkare impulser — fruktan för Britannicus, kärleken till Junie, otålighet över moderns förmynderskap — och i följd av dessa impulser slår vågen slutligen i en viss riktning. Enklast även i detta fall är Bérénice: skola bägge de älskande kunna böja sig för pliktens bud, skall deras kärlek segra eller skall Bérénice välja en frivillig död? Därom sväva vi i okunnighet ända till sista scenen, ty det hela är en fortsatt kamp mellan olika krafter. Konstnärligast är måhända Phèdre. Då dramat börjar, förefaller blott en lösning möjlig: Phèdre skall förtäras av sin tysta sorg, utan att hava yppat sin lidelse. Men så inträder den nya situationen: Theseus' förmodade död. Phèdre kan nu ej återhålla bekännelsen om sin kärlek, och då Theseus sedan oförmodat uppenbarar sig, står hon inför honom som en brottslig maka. I sin förtvivlade belägenhet har hon ej nog sinnesnärvaro att lägga band på Oenones olycksdigra hjälpsamhet, och sedan följer katastrofen med samma oblidkeliga nödvändighet: en kvinna som hon kan ej överleva sitt brott.

För en dylik kamp behövas blott några få timmar, och tidens enhet var därför aldrig något band på Racine; den var helt enkelt en naturlig följd av kompositionen. Handlingen, som hos Corneille ännu varit yttre, är här uteslutande psykisk och faller därför utanför tiden. För en dylik psykisk konflikt kräves strängt taget ej heller något visst rum — den klassiska antichambren stöter därför knappast, och det problem, som Corneille med sin yttre handling aldrig kunnat lösa, löses här så utan all ansträngning, att vi ej ens tänka på det.

Att den tragiska handlingen skulle vara en uteslutande psykisk konflikt, var för Racine fullkomligt klart. Det sista farväl, som Bérénice säger till Titus — skriver han i företalet — "och den ansträngning det kostar henne att skiljas från honom, är icke det minst tragiska i stycket, och jag vågar säga, att denna scen i åskådarnes hjärtan förnyar den känsla, som det övriga kunnat väcka. Det är icke nödvändigt, att det är blod och dödsfall i en tragedi. Det är tillräckligt,

att det är en storslagen handling, att de uppträdande äro heroiska, att lidelserna sättas i svallning och att allt ger ett uttryck åt detta majestätiska vemod, som utgör njutningen vid en tragedi."

Det behövs således intet "extraordinärt" för att framkalla den effekt, som en äkta tragedi skall åstadkomma. Det nödvändiga är blott det starka patos, som skall fylla dramat och de handlande personerna, och detta patos verkar dess kraftigare, ju mera det är det verkliga livets, ju mindre "extraordinärt" det är. Samtiden förstod ej denna realism och stämplade därför Racines tragedier i motsats till Corneilles såsom komedier, ty det var komediens, ej tragediens uppgift att "skildra människornas seder". För humanismens estetik hade visserligen de handlandes sociala rang utgjort en av olikheterna mellan komedi och tragedi, och ur den synpunkten var väl Le Misanthrope en komedi, Bérénice en tragedi, därför att Alceste var en privatperson, Titus en kejsare. Men stryker man denna fordran, blir skillnaden mellan de båda dramerna minimal, snarast en gradskillnad, beroende på styrkan av det patos, som utvecklas i bägge.

Även i ämnesvalet skilde sig Racine från Corneille. Endast i Le Cid hade Corneille gjort kärleken till det bärande motivet, men sedan ändrade han alldeles mening. I ett brev, som han på ålderdomen skrev till Saint-Évremont med tacksägelse för dennes gynnsamma omdöme om Sophonisbe, yttrade han: "Jag har hittills trott, att kärleken är en passion, som lider av alltför stor svaghet för att kunna göras till det ledande motivet i ett heroiskt drama. Jag ser gärna, att den gör tjänst såsom utsmyckning, men den kan icke bliva själva benbyggnaden, och jag tror, att upphöjda sinnen låta kärleken betyda något blott i den mån den kan stå i samklang med ädlare känslor. Våra sötsliskiga och lustiga herrar äro av en annan mening" — det sista var troligen en släng åt Molière och Racine.

I motsats till Corneille valde Racine uteslutande kärleken till det bärande motivet. Utan tvivel ligger häri ett inflytande från den romaneska tragedien, som behärskat den franska scenen under Racines egentliga bildbarhetsperiod, likaså från den roman, som ännu vid 1660-talets början var på högsta modet, och jag har redan påpekat sambandet mellan d'Urfés Astrée och Racines tragedi. Odelat lyckligt

var detta inflytande icke, och svagheten i Racines diktning ligger onekligen i den rest av preciositet, som trots hans realistiska program ännu dröjt kvar. Den röjer sig först i hans diktion, som ofta ligger en hel oktav högre än det verkliga livets. Men den framträder ock i karaktärsteckningen, i gestalter som Britannicus, Antiochus, Bajazet och Xipharès (i Mithridate). Ty dessa trogna älskare erinra väl mycket om Celadon och Artamène. Men de äro bifigurer, och i målningen av de ledande personligheterna begagnar Racine fullt äkta färger.

Att han just valde kärleken som motiv berodde dock nog mindre på detta inflytande från den romaneska tragedien än på hans realism. Ty kärleken är säkerligen den mest allmänmänskliga lidelsen och tillika den, som har de rikaste skiftningarna. Den dramatiker, som väljer kärleken till motiv, når således fram till den allsidigaste bilden av det mänskliga livet. Hos Racine möta vi den såsom moderskärlek, såsom svartsjuka, såsom den unga flickans svärmeri och den mogna kvinnans lidelse, såsom brottslig, såsom sensuell och såsom ideal, och han har tecknat den både med psykologisk skarpblick och med en realism, som gick så långt som den franska scenen då kunde tillåta. Det finnes folk — skrev han i företalet till Andromaque — som klandrat, att jag låtit Pyrrhus brusa upp mot Andromaque och att han till varje pris vill äkta sin fånge. "Jag medger, att han ej är tillräckligt undergiven den älskades vilja och att Celadon bättre känner till, vad som menas med en fulländad kärlek. Men vad skall man göra? Pyrrhus hade inte läst våra romaner, till sin naturell var han häftig, och alla hjältar äro ej sådana, att de kunna bli en Celadon."

I dessa ord ligger hans program för karaktärsteckningen — även denna skulle vara sann, återgiva det verkliga livet, om än med det starkare patos, som den tragiska dikten fordrade, och om han vid planläggningen tagit de starkaste intrycken från Boileau och dennes fordran på "raison", så var Molière här hans läromästare. Corneilles gestalter hade alla varit mer eller mindre abstrakta, konstruerade av författaren, utan några förebilder ur det mänskliga livet. Den själsförmögenhet, som hos dem är den härskande, är viljan, och ju mera deras vilja lyckas kuva deras lidelser, dess mera hjältar, dess mera övermänskliga äro de, och Corneille märker

icke, att detta övermänskliga ibland slår över i det omänskliga, såsom i Horace. Racines figurer däremot behärskas alla av sina lidelser, men därmed bliva de mera konkreta, mera levande och mera mänskliga än Corneilles känslolösa viljemänniskor. Viljan hos dem lamslås av passionen, känslan segrar ständigt över förnuftet — såsom hos Pyrrhus, Hermione, Oreste, hos Nero, hos Phèdre — och ej ens Andromaque ger vika på grund av några förnuftsskäl, utan i följd av en annan, starkare känsla: moderskärleken. Endast Titus kan sägas hava underordnat sin kärlek under sin plikt, men i motsats till Cid, Horace och och Polyeucte gör denna seger honom djupt olycklig. Om man frånser Le Cid, hade det därför aldrig förekommit någon *verklig* själsstrid i Corneilles dramer, under det att hela tragedien hos Racine är en enda dylik kamp, vars utgång ända till slutet är oviss.

Larroumet — och även andra — har påpekat det jansenistiska inslaget i denna racineska karaktärsteckning. Jansenismen utgår från dogmen om arvsynden. Av egen kraft kan människan ej stå det onda emot; det är blott Gud, som skänker henne kraft därtill. Men denna nåd giver eller undandrager Gud efter sitt godtycke, och det är en ödesdiger villfarelse, att vår egen vilja skulle betyda något. Det är därför fullt i enlighet med den jansenistiska uppfattningen, då Racine visar oss, huru den mänskliga viljan dukar under i kampen mot passionerna. Med undantag för de senare bibeldramerna äro gestalterna i Racines tragedier därför icke onda på grund av sin vilja. De äro tvärtom ädla och högsinnade. Men det hjälper dem icke, ty de falla likväl ett offer för lidelsen. Om Corneilles dramer visa oss de högsta exemplen av mänsklig dygd för att med dem sporra oss själva till heroism, så lär oss Racine däremot att misstro oss själva: "Corneilles hjältar framkalla beundran, Racines medlidande". De göra detta, därför att de stå oss närmare. Dessa hans hjältar äro nästan alltid kvinnor, därför att passionen hos dem är starkare, viljan mera svag, Corneilles hjältar däremot män — av samma skäl.

Denna nya karaktärsteckning, som Racine ville genomföra, ansåg han — med full rätt — stå i överensstämmelse med Aristoteles, som ju yttrat, att den tragiska hjälten ej fick vara helt god eller helt ond. Phèdre — säger Racine —

"är icke helt brottslig, men ej heller helt oskyldig. Genom sitt öde och genom gudarnes vrede har hon gripits av en brottslig lidelse, vars vederstygglighet hon själv djupast känner. Hon uppbjuder hela sin kraft att kuva den, hon vill hellre dö än yppa den för någon. Och då hon tvingas att avslöja den, talar hon om den med en förvirring, som röjer, att hennes brott mera är ett gudarnas straff än en frukt av hennes egen vilja." Men detta är ju jansenismens nådaval i antik dräkt.

Racines gestalter äro således i motsats till Corneilles ytterst sammansatta — just så som människorna i verkligheten äro och som Pascal och La Rochefoucauld i sina psykologiska analyser visat. Men därför äro de ock i motsats till Corneilles mäktiga av utveckling. Under dramats lopp övergår Nero från en sensuellt belastad yngling till en känslolöst grym despot, Mithridate genomgår en motsatt utveckling, Bérénice höjer sig från den själviska kärleken till självförsakelsens hängivenhet, och i döden får Pyrrhus tillbaka hela sin ridderlighet.

Denna strävan mot realism sträcker sig stundom t. o. m. till "les confidents", som i några stycken få en högre uppgift än att blott uppfånga repliker. I Britannicus bli Burrhus och Narcisse krafter, som i olika riktningar påverka Nero, och Oenone i Phèdre griper avgörande in i handlingen. Realismen går slutligen så långt, att Racine — så vitt det med den tidens vetande var möjligt — söker giva sina gestalter en viss historisk kolorit, utan att därför offra det, som för honom var det väsentliga: det allmänmänskliga. Undantager man Ben Jonsons Sejanus torde nog icke något drama före denna tid hava haft en så starkt historisk färgton som Britannicus. Under det att dramatikerna i regeln lånade sina romerska ämnen från den mer retoriske Livius, har Racine här vänt sig till den dystre sedemålaren Tacitus och verkligen fått fram den kvalmiga, tryckande atmosfären vid ett romerskt kejsarhov. Men även i Mithridate återfinna vi denna historiska kolorit, blandningen av hellenistisk kultur och asiatisk despoti. Mest överlägset är dock den bibliskt-orientaliska karaktären i Athalie träffad.

Någon stor *personlighet* var Racine icke, men han var en stor *skald*, en Aladdin, som fått poesiens lampa i sin hand, en diktare med en enastående förmåga att finna det konst-

närliga uttrycket och därför också den kanske mest "klassiske" av Frankrikes alla poeter, om nu klassiciteten består i denna jämnvikt mellan kunna och vilja. Han tillhör samma släkte som Rafael och Mozart, och då de givit oss så mycket, vore det en otacksamhet att diskutera, om detta släkte står högre eller lägre än Michelangelos, Beethovens och Shaksperes.

DE SISTA KLASSIKERNA

LA BRUYÈRE

Den franska högklassiciteten hade en mycket kort livslängd. Man kan förlägga dess början till året för uppförandet av Les Précieuses ridicules, 1659, men slutet är svårare att bestämma, ty utan några skarpare brytningar glider klassiciteten över i upplysningstidevarvet. Vill man även här hava något fast gränsår, kan man välja 1687, då striden mellan les anciens och les modernes utbröt. Racine, Boileau, La Fontaine och Bossuet levde då visserligen ännu, men under detta decennium möta vi redan den nya tidens förtrupp; Fontenelle och Bayle. Från detta årtionde kan man således iakttaga en ny strömning inom den franska litteraturen.

På gränsen mellan de bägge riktningarna stå två betydande författare, La Bruyère och Fénelon, vilka i det väsentliga torde kunna betecknas såsom de sista klassikerna, men som å den andra sidan i många punkter bebåda det nya århundradet.

Jean de La Bruyère föddes i Paris 1645 och tillhörde en burgen borgarsläkt. Han utbildades först till jurist, men slutade redan vid 28 års ålder sin ämbetsmannabana för att få leva såsom privatman. Man har — skriver hans äldste biograf — "skildrat honom för mig såsom en filosof, som endast tänkte på att leva i lugn bland sina böcker och sina vänner, lika grätten i valet av båda slagen, varken sökande eller undflyende nöjet, förfinad i sitt umgängessätt och vis i sina samtal, alldeles fri från all ärelystnad, t. o. m. från den att vilja röja esprit." Detta lugna liv avbröts ej väsentligen, därigenom att han 1684, antagligen genom Bossuets förmedling, anställdes såsom lärare för den store Condés sonson, hertigen av Bourbon, ty informatorstiden varade ej länge, icke ens två år, och sedan fortfor La Bruyère att

leva i Condés palats såsom "gentilhomme" med en lön av 1,000 écus om året och antagligen just ingenting att göra. Men han blev icke gammal och avled hastigt — av slag — redan 1696.

La Bruyère hörde ej till de mångskrivande författarne. Han läste och framför allt: han observerade. Och hela hans litterära bagage inskränker sig, praktiskt taget, till ett enda arbete: en översättning av Theophrastes' Kharakteres, åtföljd av ett tillägg Les Caractères et les moeurs de ce siècle, som innefattar hans egentliga författarskap. Detta arbete utkom 1688 och tilldrog sig genast en oerhörd uppmärksamhet. Nya upplagor följde i hastig takt på varandra, och i dessa kommo allt flera nya porträtt till, så att det hela till sist blev en ganska ansenlig volym. Väckelsen att giva en dylik skildring av samtidens seder och typer hade La Bruyère naturligtvis fått från Theophrastes — hans arbete avsåg ju att vara en fransk motsvarighet till det grekiska — men han hade även en närmare i tiden liggande förebild i de maximsamlingar och de "porträtt", som ända sedan Frondens dagar varit så på modet i Frankrike. La Bruyères bok är nämligen en blandning av reflexioner och typskildringar, och särskilt i de förra återfinna vi La Bruyère själv, ty omedvetet ger han här en teckning av sin egen personlighet.

Han var en lärd och en observator, en "filosof" — för att begagna samtidens terminologi — visserligen ej vidare originell som tänkare, men med en vaken och fördomsfri blick. Han läste sina gamla auktorer och gjorde därvid sina egna reflexioner över människolivet, han flanerade på Paris' gator och promenader och använde tiden till att göra iakttagelser av människor och typer. Man möts — skriver han — på dessa promenader för att beskåda och ogilla varandra, men märkvärdigt nog kan man ej göra sig kvitt denna värld, som man icke älskar, utan endast gycklar med. Genom sin anställning hos Condé fick han sitt material oerhört utvidgat. Condéerna voro en familj, som uppfostrats i lägerlivet, brutala och lidelsefulla, men i alla fall begåvade och med den högsta franska aristokratiens dock i vissa punkter förfinade sällskapsskick, och La Bruyère fick här tillfälle att studera denna förnäma värld, från vilken han eljes skulle hava varit utesluten. Ett bland de bästa partierna i hans bok är också skildringen av dessa höga herrar.

Grundtonen i hans maximer är en visserligen icke djup, men trött pessimism, och anslaget erinrar om Predikaren: allting är för länge sedan sagt. I sju tusen år har det funnits människor och människor, som tänkt. Det är därför omöjligt att komma med något nytt, och man får nöja sig med en efterskörd efter antiken och de bästa av de moderna. Man bör heller icke göra sig några överdrivna föreställningar om sin egen betydelse. När man dör, lämnar man efter sig en värld, som icke märker förlusten och där det finnes en mängd andra, som äro färdiga att ersätta en. Men man får taga livet sådant det är, och det är bäst att skratta, *innan* man blir lycklig, ty eljes löper man fara att dö, utan att någonsin hava fått draga på mun. Den yttre storheten, som han sett på nära håll, imponerade ej på honom. Överallt, vid hovet, inom borgarklassen återfann han samma lidelser, samma svagheter, samma småsinne, överallt fanns det svärmödrar och sonhustrur, äkta män och hustrur, skilsmässor, gräl och försoning. I Versailles eller Fontainebleau tror man sig visserligen hata med mera storslagenhet, kanske också med mera värdighet, man säger sina ohövligheter artigare och i mera städade uttryck, och man försyndar sig kanske ej så mycket emot språket. Men i grunden är det samma skådespel på höjden och på djupet: man föraktar massan, men själv tillhör man den.

Till en del berodde nog denna skarpa blick för de förnämes svagheter på den underordnade ställning, som La Bruyère kände sig intaga vid Condés hov, och denna ställning tvingade honom i viss mån till att bliva hovman. Såsom sådan har han gjort flere värdefulla observationer. Så säger han på ett ställe: en spirituell konversation består mycket mindre i att själv röja esprit än att låta andra upptäcka, att de äro spirituella. Den, som efter ett samtal med er är nöjd med sig själv och sin egen begåvning, blir förtjust i er. Ty människorna tycka ej om att beundra *er,* utan vilja *själva* behaga. Om någon sjunger eller spelar ett instrument i er närvaro, är det därför ett brott mot artigheten att berömmande tala om en annan person, som har samma talanger. För övrigt är det er skyldighet att härda ut med alla de tarvliga karaktärer, av vilka världen är full — i handel och vandel behöver man ju inte bara guldmynt, utan också kopparslantar.

Trots det att La Bruyère ej undertrycker sin mening, utan på sitt urbana sätt ärligt uttalar den, ligger det därför en viss sordin över hans kritik. Han talar ej med så hög röst, som han kanske skulle hava velat. Man bör helst — skriver han — tiga om de mäktiga. Det blir smicker, om man säger något gott om dem, och det är farligt att säga något ont om dem, medan de leva, en feghet att säga det, sedan de äro döda. Hans maximer hava därför ej samma etsande syra som La Rochefoucaulds, och de sakna alldeles den lidelsefulla glöden i Pascals. Såsom personlighet når La Bruyère knappast upp till den förre och naturligtvis ännu mindre till den senare. I själva verket var han en fin och älskvärd egoist, som visserligen hade blicken öppen för det intiga i det liv, som han och de flesta andra förde, men som i alla fall fann det så pass behagligt, att han icke ville byta ut det mot något annat. Tydligast kommer denna världsklokhet fram i en liten aforism, som han har om äktenskapet. En fri man, som icke har någon hustru, kan, om han äger snille, höja sig över sin samhällsklass, komma in i den stora världen och på jämlik fot umgås med de högtstående. Detta är mindre lätt för de gifta, och det ser ut, som om äktenskapet skulle tvinga in bägge parterna i samma samhällsklass. Äktenskapet är för övrigt en tung börda. I omsorgen för hustru och barn ligger onekligen en frestelse till bedrägerier och lögner, och den gifte har att välja mellan armod och kanaljeri. I själva verket — anmärker han på ett annat ställe — finnes det bara en sorg, som varar: fattigdomen. Tiden, som mildrar alla andra olyckor, ökar denna. Vi känna den varje ögonblick under hela vårt liv, så snart vi sakna, vad vi behöva. La Bruyère förblev därför ungkarl och en ungkarl utan egentliga plikter och utan något fast arbete. Men — skrev han — i Frankrike fordras det mycken duglighet och en stor begåvning för att kunna reda sig utan en plats eller utan någon ställning och nöja sig med att leva blott för sig själv. Nästan ingen har tillräcklig förtjänst att med värdighet spela denna roll eller nog inombords att kunna fylla ut tiden utan det, som hopen kallar "affärer". Emellertid fattas det bara en term för den vises lättja, ett vackrare namn. Att tänka, tala, läsa och föra ett stilla liv skulle man kunna kalla: arbeta.

Ur den synpunkten var La Bruyère en mycket flitig ar-

betare, och det är en ren njutning att fördjupa sig i hans bok. Ty La Bruyère hade tänkt både över livet och över litteraturen, och i det hela framlägges klassicitetens program klarare av honom än av Boileau. Han anslöt sig obetingat till huvudpunkterna i dennes estetik: att skönlitteraturens uppgift är att återgiva naturen och att antiken i detta fall, i enkelhet och naturtrohet, är vår läromästare. Men i två väsentliga punkter har han tydligare än Boileau preciserat klassicitetens ställning till naturen. Hans bok vill icke direkt teckna individen, utan typen, draga fram det allmänmänskliga i naturen, "peindre les hommes en général". Och den vill icke återgiva *all* natur, utan blott den *sköna*. En bonde eller en fyllbult kan väl förse en farsförfattare med några scener, men de tillhöra ej den äkta komiken och kunna ej giva stoffet till själva huvudhandlingen i ett lustspel. Man säger, att dessa karaktärer äro naturliga. Men en sjuk på sin nattstol, fyllbulten, som ger upp — finnes det något mera naturligt? Och likväl bliva dylika skildringar blott motbjudande.

Ur denna synpunkt ger La Bruyère en översikt av den senaste franska litteraturen från renässansens början — längre tillbaka sträckte sig ju ej klassicitetens vetande — och fördömer här Rabelais' långt gående naturalism, delvis även Molières realistiska farser. Rabelais' bok — säger han — är en chimära, med en vacker kvinnas ansikte, men med fötter och svans av en orm eller något annat vanskapat djur. Den är en vidunderlig förening av en fin och snillrik moral och en smutsig inbillning. I de punkter, där den är dålig, övergår den uselhetens gräns, "c'est le charme de la canaille". Där den är god, höjer den sig till det överlägsna och kan betraktas såsom en anrättning för de största finsmakare.

Denna litteraturhistoriska revy är den första mera betydande, som vi hava, ty litteraturhistorien hade för övrigt ännu ej höjt sig över den torra, lärdomshistoriska bibliografiens nivå, och genom sin versifierade form kan den estetiska översikt, som förekommer i L'Art poétique, ej jämställas med den verkligt kritiska exposé, som La Bruyère ger. Dennes fina, genombildade smak framträder här i hela sin glans. Särskilt kan hans ypperliga kritik av Corneille och Racine än i dag sägas vara den grundläggande. Cor-

neilles fel — säger han — är, att han ej alltid anslutit sig till grekernas smak och deras stora enkelhet, under det att Racine däremot är "un exact imitateur des anciens", vars stycken "sont justes, régulières, prises dans le bon sens et *dans la nature*". Den förre tvingar på oss sina karaktärer och sina idéer, Racine bildar sig efter våra: "celui-là peint les hommes comme ils devraient être, celui-ci les peint tels qu'ils sont . . . Cornelius est plus moral, Racine plus naturel". Huru ofta har ej denna dom blivit återupprepad!

Såsom estetiker är La Bruyère en 1600-talets man, vilken fullkomligt står på klassicitetens ståndpunkt, och liksom Boileau vänder han sig med skärpa mot barockens överdrifter och onatur. Denna polemik är visserligen för honom ej huvudsaken såsom för Boileau. Men detta berodde därpå, att för den yngre La Bruyère var barocken ej samma mäktiga fiende som för banbrytaren Boileau. På ett område levde denna barock likväl kvar, på den andliga vältalighetens, och här förfäktar La Bruyère i ett mästerligt skrivet kapitel enkelheten och naturligheten mot modepredikanternas floskler och uppställer såsom mönster Bossuet och Bourdaloue, klassicitetens stora andliga vältalare.

Han är klassiker också i sin höga uppskattning av grekerna, och vi skola erinra oss, att de olika upplagorna av hans bok utkommo under samma år, som striden mellan les anciens och les modernes pågick som häftigast. Liksom man — skriver han — inom arkitekturen övergivit den gotiska stilen och återupptagit den doriska, joniska och korintiska, borde man ock inom litteraturen återgå till "de gamles smak" d. v. s. till smaken för det enkla och naturliga. Han var vidare klassiker i sin strängt konstnärliga syn på stilen. På vissa områden — skriver han — är medelmåttan olidlig: inom poesien, musiken, målarkonsten och vältaligheten. Själv vägde och nagelfor han varje fras med den yttersta noggrannhet: "av alla de olika uttryck, som kunna återgiva en av våra tankar, är det blott ett enda, som är gott. Man träffar icke alltid på det, då man talar eller skriver. Men likväl så finnes det, och varje annat är ofullkomligt, tillfredsställer ej en man med esprit, som vill göra sig förstådd. En god författare, en, som skriver med omsorg, finner ofta, att det uttryck, som han länge sökt efter utan att råka på, är just det, som är det

enklaste, det mest naturliga, det, som redan från början och utan ansträngning borde hava fallit honom in". La Bruyère är därför en verklig stilkonstnär, och franska kritiker sätta häri hans egentliga storhet. Men måhända ligger däri — såsom en av dem anmärker — också hans svaghet. Han *söker* uttrycken, finner dem vanligen, men det märkes, att han sökt. Pascal, som icke sökt, står därför även här högre.

Till sist är han klassiker i sitt huvudintresse: den mänskliga psykologien. Hela hans bok är ju blott en genomförd psykologisk studie, och hans psykologiska skarpblick röjer sig icke minst i hans pedagogiska aforismer, i vilka han visar sig såsom en av de första,som trängt in i barnets föreställningsvärld.

Men å den andra sidan delade La Bruyère icke helt 1600-talets uppfattning, och mellan honom och Bossuet ligger det en klyfta. Ty i La Bruyères reflexioner förnimma vi redan preludierna till 1700-talets liberalism. Condés skyddsling hade, såsom vi sett, minst av allt någon vördnad för bördens prerogativ, och undertonen i hans bok är en varm medkänsla för de fattiga och förtryckta — en medkänsla, som erinrar om upplysningsfilosofernas och som står i så skarp kontrast till den förnäma likgiltighet, som vi mött hos en så nobel personlighet som M:me de Sévigné. Med full mage — skriver han — och med ljuva ångor från Avenay- och Sillery-druvan stiger M. Champagne upp från bordet och undertecknar en order, som man lägger fram för honom. Den skulle, om man ej funne något botemedel, taga brödet från en hel provins. Men han är ursäktlig. Huru skulle han kunna förstå, just då matsmältningsprocessen börjat, att det någonstädes finnes folk, som kan dö av hunger! Den där gossen — skriver han på ett annat ställe — som ser så frisk och blomstrande ut, är herre till ett abbotstift och har tio andra beneficier, som ge honom en samlad årsinkomst av 120,000 livres i guldstycken. På en annan ort finnes det etthundratjugo fattiga familjer, som icke kunna elda under vintern, icke hava kläder att skyla sig med och ofta sakna bröd. Vilken fördelning! Men La Bruyère är redan på det klara med, att bördsaristokratiens roll är utspelad och det redan nu är det "tredje ståndet", som tränger sig fram. De höga herrarna kunna icke ens sköta sin egen ekonomi, skryta t. o. m. över denna okun-

nighet. De bli därför allt mer och mer utarmade och beroende av sina intendenter. Men medan de nöja sig med ett gott bord och sina mätresser, finnes det medborgare, som studera och arbeta, sätta sig in i alla ärenden och bemäktiga sig de indräktiga platserna. Lyckliga de, som bli mågar till dessa uppkomlingar. Men de store ha åtminstone i ett avseende en oerhörd fördel framför andra människor. Jag skänker dem deras goda bord, deras rika möblemang, deras hundar, deras hästar, deras markattor, deras dvärgar, deras narrar och deras smickrare. Men jag avundas dem lyckan att i sin tjänst hava personer, som på hjärtats och huvudets vägnar äro deras likar, någon gång deras övermän. För övrigt går man lätt till ytterligheter, då man dömer om vissa personer. Då de dö, spridas smädeskrifter mot dem bland folket, under det att tempelvalven genljuda av äreminnen över dem. Någon gång förtjäna de varken nidskrifter eller griftetal, ibland bägge.

Ehuru La Bruyère, liksom alla andra, väl vaktade sig för att uttala något klander mot Ludvig XIV själv, riktade han, liksom Fénelon, en bitter kritik mot dennes regeringsprinciper, mot hans krigslystnad, hans slöseri, hans böjelse för ståt och fester. Det är — säger han — en beprövad och gammal politik i alla stater att söva folket med fester, skådespel, lyx och överflöd. Vilka stora eftergifter gör man ej despoten till tack för denna välvilja! Kriget — fortsätter han — har för sig antiken och har funnits i alla tider. Under alla tider hava människorna enat sig om att för en jordlapp, större eller mindre, skövla, bränna, döda och slå ihjäl varandra, och för att kunna göra det med större säkerhet, hava de hittat på några vackra regler, som de kalla "krigskonst". Om var och en vore nöjd med sitt och ej hade lust till nästans egendom, skulle vi alltid ha frid och frihet. Nu äro åtta eller tiotusen man för en furste liksom ett mynt, för vilket han köper sig en fästning eller en seger. Kostar det honom mindre, kan han spara folket, liknar han en köpman, som bättre än andra känner penningens värde. Men La Bruyère är nog klok att blanda denna kritik med andra satser, så att hela detta kapitel *synes* mynna ut i en lovsång till den monark, vilken i sin person samlat alla furstliga dygder och därför "est bien digne du nom du Grand".

En liknande försiktighet iakttager La Bruyère i religiöst hänseende. Hans bok förefaller att vara ett försvar för religionen, men man misstager sig knappast, om man i några andra satser söker författarens verkliga mening. La Bruyère hade här tydligen två huvudfiender, av vilka den ene representerade 1600-talet, den andre 1700-talet, nämligen "le dévot" och "le libertin" eller som La Bruyère kallade libertinerna — "les esprits forts". Såsom redan Molière erfarit, var det ingalunda ofarligt att anfalla Tartuffernas mäktiga parti, och att La Bruyère så skarpt vågade uttala sin mening, visar, att denna fråga för honom var en hjärtesak. Han glömmer här sin försiktighet och ger en fullkomligt mördande kritik av den skenhelighet och det hyckleri, som härskade vid Ludvig XIV:s hov. Här ger sig ock hans ingrodda hat mot hovmän och aristokrater luft, såsom i den bekanta definitionen: "un dévot est celui qui, sous un soi athée, serait athée". Det finnes ett visst land — säger han på ett annat ställe — där folket har en gud och en konung. Folkets stormän samlas alla dagar på ett visst klockslag i ett tempel, som de kalla kyrka. I detta tempel finnes längst fram ett altare, helgat åt deras gud, där en präst firar de mysterier, som de anse heliga och fruktansvärda. Vid foten av detta altare bilda stormännen, stående, en vid cirkel med ryggen mot prästen och de heliga mysterierna, men med ansiktena riktade mot deras konung, som knäfallit på en särskild upphöjning. Hela deras själ och hela deras hjärta förefalla vara vända mot konungen, och i detta bruk kunna vi ej undgå att se en graderad underdånighet, ty folket tyckes tillbedja konungen, konungen Gud. Det där landet ligger mer än 1,000 mil från iroquesernas och huronernas hav! Det är — anmärker han vidare — en delikat sak för en religiös monark att reformera sitt hov och göra hovmännen fromma. En vis konung vet, hur långt en hovman kan gå för att behaga honom, och han vet därför, att han löper fara att förvandla honom till hycklare. Därför väntar han mera av Gud och av tiden än av sitt eget nit — i förstucken form var ju detta en direkt kritik.

Men utom Tartufferna vid Ludvig XIV:s hov hade La Bruyère mött ett annat släkte bland denna tids aristokrater, "les esprits forts", ättlingar av Molières Don Juan, och lik-

som Molière avskydde även han dessa högmodiga, brutala, kallhjärtade och ytliga modesnobbar. Hans synpunkt kommer kanske bäst fram i denna sats: det finnes ingen ateism. De höga herrar, som mest misstänkas därför, äro alldeles för lata för att genom ett själsarbete avgöra, om det finnes en Gud. Deras psykiska indolens går ända därhän, att den gör dem kalla och likgiltiga för denna huvudfråga liksom för deras själs verkliga väsen. De varken förneka eller medgiva — de tänka helt enkelt inte på saken.

Här hava vi utan tvivel den verklige La Bruyère. Hans tillägg, hans bevis för Guds existens o. s. v., uttrycka väl också hans övertygelse, men äro däremot föga originella, utan lånade från Pascal och Descartes, och de verka mera såsom den skyddande förklädnaden för hans angrepp på hycklare och högättade libertiner. Någon religiös natur var La Bruyère knappast, ehuru han å den andra sidan ännu stod fjärran från upplysningsfilosofernas skepticism och otro. Men kanske ännu mera fjärran stod han från en Bossuet och en Pascal.

För 1700-talet fick La Bruyère en mycket stor betydelse, och det kan ifrågasättas, om han ej varit den av klassicitetens författare, som mest inverkat på den närmast följande tiden, icke genom sina maximer, utan genom sina porträtt. Dylika voro, såsom vi minnas, på modet redan före honom. Men det var barockens falskt idealiserade, preciösa porträtt. La Bruyères äro däremot klassicitetens och såsom sådana realistiska, om än icke individuella, utan allmänmänskliga typbilder. Det var La Bruyères porträtt, som sedan upptogos och vidare utbildades av Steele och Addison i deras moraliska veckoskrifter och vilka indirekt — icke direkt — tjänade även Dalin såsom mönster. På denna väg gav La Bruyère uppslaget också till 1700-talets realistiska roman, som till en del utvecklade sig ur de moraliska veckoskrifternas porträtt. Klassiciteten hade, trots sitt psykologiska intresse, ej haft någon roman, om man undantager M:me de La Fayettes. Men hennes halft historiska roman med dess ideala färgton fick icke någon betydande efterföljare, och 1700-talets roman blev borgerlig, realistisk, tidsskildrande. Ingredienserna till denna funnos redan hos La Bruyère. Här hade man alla de olika typerna, med vilka romanen sedan kom att röra sig, och det återstod endast

att sätta dem in i en handling, för att romanen skulle vara färdig. Det var detta, som La Sage gjorde i Frankrike, långt före engelsmännen, och karaktäristiskt nog började också han, liksom La Bruyère, med en samling lösa sede- och karaktärsskildringar, Le Diable boiteux, för att sedan med Gil Blas övergå till den verkliga, genomkomponerade romanen.

Men La Bruyère fick ett bestämmande inflytande även på 1700-talets komedi. Denna behärskas till en början visserligen av Molière, men med en nyans, som beror på en insats från La Bruyères karaktärer. 1600-talet hade väl haft en fransk comedia de figuron; vi behöva blott erinra oss Le Menteur, L'Etourdi och L'Avare. Men i regeln höra Molières lustspel ej till denna klass. Nu behöva vi blott läsa början till ett av La Bruyères porträtt för att finna, varifrån majoriteten av 1700-talets lustspel stammar: Menalchas stiger ned från sin trappa, öppnar porten för att gå ut och låser igen den. Men så märker han, att han har nattmössan på sig, och när han ser nogare efter, upptäcker han, att han rakat sig blott på ena kinden, att värjan sitter på högra sidan, att strumporna hasat ned och att skjortan trätts ovanpå byxorna. När han kommer in i ett rum går han under en ljuskrona, i vilken hans peruk hakar upp sig och blir hängande under alla de närvarandes skratt. Menalchas ser peruken, skrattar högre än alla andra och söker i hela sällskapet efter perukens ägare .... När han skall gå, finner han framför porten en vagn, tror, att den är hans och sätter sig i den. Kusken kör på, i tanke att han kör hem sin herre, och stannar utanför dennes hus. Menalchas stiger ur, går över gården upp för trapporna, in i antichambern, kabinettet, känner igen alltsammans, slår sig ned och tror, att han är hemma hos sig. Den verklige ägaren kommer, Menalchas reser sig upp för att taga emot honom, behandlar honom ytterst artigt och ber honom slå sig ned etc.

Men detta är ju prototypen för Regnards Le Distrait, och Holberg — för att taga ett oss närmare liggande exempel — rör sig ju nästan helst med dylika karaktärer: den vægelsindede, den politiske kandestøber, Jean de France, Gert Westpfaler m. fl., och även i Sverige gå de igen i Dalins Den avundsjuke. Nästan de flesta av dessa typer, som sedan möta oss i 1700-talets komedi, återfinnas redan

hos La Bruyère: sprätten, gåpåaren, pedanten, samlarvurmen m. m., och hos honom passerar hela det samtida samhället revy: aristokraten, prästen, "roben" och borgerskapet. I sammanträngd form ger han således hela sin samtids kulturhistoria.

Den klassicitet, som levde kvar under 1700-talet, stammar således till en väsentlig del från La Bruyère.

FÉNELON

För den allmänna, icke speciellt franska litteraturhistorien ligger Fénelons betydelse nästan uteslutande i hans över hela världen lästa roman Télémaque. Men för att fullt förstå denna, måste man dock äga någon kännedom om författarens liv och personlighet — en bland de psykologiskt mest intressanta i denna tids historia.

François de Salignac de Lamotte-Fénelon, född 1651, tillhörde en högaristokratisk, ehuru fattig familj, och han förblev också alltid en aristokrat, mot slutet av sitt liv något av en kyrkofurste. Troligen på grund av familjens svaga ekonomi och många barn bestämdes han för den prästerliga banan och erhöll en god humanistisk bildning, som under hela hans liv röjer sig i hans utpräglade förkärlek för den grekiska litteraturen, vars enkelhet och naturtrohet han ständigt framhåller. Sin följande teologiska uppfostran fick han i det förträffliga seminariet S. Sulpice i Paris, och Fénelon blev även en av sin tids lärdaste teologer. Men med den fattige unge ädlingens kyrkliga befordringar gick det till en början trögt, och under tio års tid fick han tjänstgöra såsom chef för en katolsk propagandaanstalt, Les nouvelles catholiques; i den egenskapen blev det hans uppgift, efter det nantesiska ediktets återkallande, att göra den efterskörd bland Frankrikes protestanter, som återstod efter Ludvig XIV:s dragonader, och därvid utvecklade han ett nit, som föga stämmer med den bild av den milde, tolerante Fénelon, som 1700-talet gjorde sig. Men denna bild var knappast sann, ty trots sitt veka, kvinnliga lynne, var Fénelon ganska stridbar, en polemiker, häftig och lidelsefull, med all eftergivenhet i formerna en härskarnatur, som ville sätta sin vilja igenom.

Först 1689, då han redan var trettioåtta år gammal, öpp-

nade sig för honom den bana, där hans egentliga begåvning kunde göra sig gällande. Ludvig XIV:s son, "Monseigneur", hade, såsom vi minnas, uppfostrats av Bossuet, men denne indolente, obegåvade furste hade gäckat sin lärares alla ansträngningar och utvecklat sig till ett mönster för slöhet och tankelättja. Nu gällde det att uppfostra hans son, hertigen av Bourgogne, Frankrikes blivande konung, till vilken alla, som hemligen ogillade Ludvig XIV:s regeringsprinciper, satte sitt hopp. Den lille prinsen, som vid denna tid var sju år gammal, skildras av samtiden såsom ett litet vilddjur, egensinnig, högfärdig och brutal, och att göra människa av honom var således icke någon lätt pedagogisk uppgift. Men likväl lyckades detta — t. o. m. i så hög grad att litet mindre kunnat vara till fördel. Till guvernör för honom utsågs den sedestränge och statskloke hertigen av Beauvillier, och denne, som kände och satte värde såväl på Fénelons begåvning som hans karaktär, gjorde honom till den blivande konungens lärare. Redan förut hade nämligen Fénelon gjort sig bemärkt såsom pedagog, och på uppmaning av hertiginnan av Beauvillier hade han författat sitt första tryckta arbete, Traité de l'Éducation des filles (1688), där han även framlagt sina principer för barnuppfostran i allmänhet. För sin tid voro dessa i många fall moderna och gå igen hos flera av 1700-talets pedagoger, även hos Rousseau, men mest kanske hos vår Tessin, vilken såsom guvernör för kronprinsen tydligen imiterade Fénelon. En huvudtanke — som ju vid blivande konungars uppfostran kan vara ganska lämplig — var, att den höge discipeln ej skulle ha det tråkigt. Alla kunskaper och alla lärdomar skulle därför på det mest behagliga och åskådliga sätt så att säga "lekas in" i honom, om så behövdes genom små, oskyldiga bedrägerier, och i det syftet författade Fénelon sina Fables och sina Dialogues des morts; som vi sedan skola se ingick även Télémaque i denna undervisningsplan.

Informatorstiden var Fénelons lyckligaste. Ludvig XIV hade väl på känn, att Fénelon icke var hans man, men denne hade blivit M:me de Maintenons gunstling och var även favorit hos den franska kyrkans ledande personlighet, den mäktige Bossuet. 1695 utnämndes han ock till ärkebiskop av Cambrai, med vilken plats rent furstliga inkomster följde. Men han behövde icke flytta till sitt stift, utan fick stanna vid

hovet, där alla nu började att betrakta honom såsom framtidens man, såsom Richelieus och Mazarins blivande efterföljare. Hans discipel, det lilla vilddjuret, hade under hans ledning förvandlats till en älskvärd, försynt, intresserad ung furste, fylld av de ädlaste avsikter och — ett vax i sin Mentors hand. Ludvig XIV började bliva gammal, monseigneur skulle aldrig idas befatta sig med regeringen, och det var all sannolikhet för, att Fénelon vid konungens frånfälle skulle bliva den egentlige härskaren.

Men Fénelons väg gick icke till Capitolium, utan till den Tarpejska klippan. Med en viss rätt kan man säga, att Bossuet störtade honom, och bakom den kamp, som nu började mellan den franska kyrkans bägge främste män, låg nog, kanske omedvetet, icke så litet politik: rivaliteten mellan monseigneurs och den unge hertigens lärare. Men denna kamp hade ock, som vi skola finna, en mera osjälvisk bakgrund: motsättningen mellan absolutismen, representerad av Bossuet, och den modifierade liberalism, som företräddes av Fénelon.

Anledningen till sammanstötningen var en religiös tvist. Bland Fénelons vänner befann sig ock en högt begåvad dam, madame Guyon, som efter åtskilliga själskriser utvecklat sig till en religiös mystiker, vars lära icke så litet erinrar om S. Bernhards; liksom denne satte hon människans mål i ett motståndslöst och medvetslöst försjunkande i gudomsväsendet. En dylik mystik låg klassicitetens rationalism alldeles fjärran, och bland tidens många varandra korsande religiösa rörelser förekommer väl i Tyskland, men ej i Frankrike någon mystisk strömning, ej ens inom jansenismen, om vi undantaga den dock så förståndsklare Pascal. Men i Fénelons så rika själsliv ingick ock en sträng, som nu kom att vibrera. Verklig mystiker blev han väl aldrig — därtill var även han för mycket klassiker och rationalist — men han blev dock, såsom man sagt, mystikens teoretiker. Det fanns hos honom något av en romantiker, ett drag, genom vilket 1700-talets mera svärmiska personligheter kände sig befryndade med honom, och denna läggning gjorde, att han kände sig dragen till denna originella drömmerska, som nu uppenbarade sig inom societeten. Genom en kvinnlig släkting infördes hon i M:me de Maintenons krets, där man började läsa hennes arbeten, även för konungen, som dock ej kände

sig vidare uppbyggd, och hennes lära, den s. k. kvietismen, höll nu på att komma på modet. Men så slog en av kyrkans män, biskop Godet, alarm, och på M:me Guyons egen begäran nedsattes en kommission för att pröva renlärigheten i hennes arbeten. Den ledande mannen i denna blev Bossuet, och dess "artiklar", i vilka kvietismen förkastades, blevo färdiga 1696. M:me de Maintenon blev nu rädd för det kätteri, i vilket hon hållit på att råka, Bossuet förberedde ett större arbete mot kvietismen, och alla började att draga sig för den stackars M:me Guyon. Den nästan ende, som icke övergav henne, var Fénelon, som förekom Bossuet och i början av 1697 publicerade arbetet Maximes des saints, i vilket han, om än icke i alla punkter, sökte försvara sin väninna. Därmed inleddes en våldsam strid mellan den franska kyrkans båda ledare, i vilken Fénelon alls icke skonade sin forne beskyddare. Bakom låg, såsom nyss påpekats, en personlig rivalitet mellan Monseigneurs och hertigens av Bourgogne partier, men den djupaste grunden till sammanstötningen har man nog att söka i bådas så olika karaktärsläggning. Bossuet var i allt en förkämpe för det bestående, och i mystiken vädrade han med rätta något revolutionärt, en individualism, som stred mot hans älsklingsidé: den religiösa enheten. Men å den andra sidan var det nog just detta, som tilltalade den mera moderna Fénelon, och i denna syn på frågan hade båda nog rätt. I kvietismen låg onekligen något av protestantism, det var också bland protestanterna den sedermera fann anklang, och såsom man numera funnit existerar det verkligen en förbindelse mellan M:me Guyons mystik och Rousseaus känsloreligion.

Emellertid var det klart, att Fénelon skulle besegras. Bossuet förfäktade ju icke blott sin, utan ock Ludvig XIV:s älsklingsidé, enheten, centralisationen contra individualismen, och Ludvig, som aldrig tillhört Fénelons beundrare, beslöt nu att mot revolutionären använda påvens auktoritet. Av denne framtvingade han 1699 en bulla, som fördömde Fénelons Maximes, och redan förut, i augusti 1697, hade han själv skipat rätt, avsatt Fénelon från den informatorsplats, han innehade, och förvisat honom till sitt stift.

Utan att knota böjde sig Fénelon för konungens och påvens auktoritet, bar sin onåd med samma personliga värdighet och samma grace, som han utvecklade i livets alla

förhållanden, samt visade sig snart såsom en ypperlig stiftschef med en stor, praktisk organisationsförmåga. Fullständigt slagen var han icke, utan väntade i Cambrai på den händelse, som dock förr eller senare skulle inträffa, underhöll en livlig brevväxling med sin forna lärjunge och hertigen av Beauvillier samt gjorde även med dem upp åtskilliga planer för det Frankrike, som de snart skulle komma att styra. Särskilt livliga blevo dessa överläggningar, då Monseigneur 1711 avlidit och man således kunde vänta, att hertigen av Bourgogne när som helst skulle efterträda den sjuttiotreårige konungen. Men segerns ögonblick skulle aldrig komma. Året därpå avled även hertigen av Bourgogne — helt hastigt — och därmed voro Fénelons förhoppningar för alltid jordade. Han överlevde heller icke länge detta slag, utan slutade sina dagar 1715.

Sitt politiska program har han framlagt även i Télémaque, som genom en boktryckares indiskretion utgavs 1699, men som antagligen skrivits en fyra eller fem år förut såsom ett slags uppfostringslära för hertigen av Bourgogne. Boken, som innehöll den skarpaste kritik av Ludvig XIV, väckte ett ofantligt, för författaren allt annat än glädjande uppseende, ty efter detta var Fénelon naturligtvis alldeles omöjlig vid Ludvig XIV:s hov. Men allmänheten slukade romanen, och utan tvivel hade den en icke ringa betydelse för den opposition, som nu började resa sitt huvud.

Uppslaget har Fénelon naturligtvis fått från Odysséens första böcker, som omtala, huru Odyssevs' son Telemakhos beger sig ut på en resa för att uppsöka sin fader och därvid först träffar Nestor och sedan Menelaos. Dessa båda besök berättas i romanen dock blott i förbigående, i det första kapitlet, och i stället upplever Télémaque en mängd andra äventyr, kastas från det ena landet till det andra och råkar i beröring med massor av personer, varigenom han får tillfälle att studera olika former av statsliv. Ehuru romanen rent av vimlar av efterbildningar från Homeros och Vergilius, besticker sig själva det direkta lånet från Telemakhien egentligen blott därtill, att Télémaque på sin resa, liksom hos Homeros, åtföljes av sin lärare, den vise Mentor, som i själva verket är gudinnan Athene. Genom Mentors lärdomar utbildas den unge mannen till en vis furste, och det hela går således ut på, kan man säga, att

inskärpa lärjungens plikt att i allt vara den vise läraren undergiven och ständigt följa hans råd. Metoden lyckas, och det enda, som man kan tillåta sig att betvivla, är, att lärjungen, lämnad allena, skall kunna stå på egna ben. Den så väluppfostrade hertigen av Bourgogne förstod det tydligen icke, och kanske var detta ej heller Fénelon alldeles emot.

I viss mån var romanen något nytt även i formen. Den var "klassisk" i en helt annan mening än Le grand Cyrus, där antiken inskränkt sig till några namn. Över Télémaque vilar däremot onekligen en fläkt av den antika poesiens egen anda, något av Theokritos' färgspel eller kanske rättare Claude Lorrains, och de direkta imitationerna kunna utan svårighet upptäckas. Språket har den fransk-klassiska litteraturens klarhet, och Fénelon hade en alldeles för stark och ren stilkänsla för att förfalla till den äldre romanens preciösa tirader. I ett avseende likställde dock samtiden Télémaque med Le grand Cyrus — man trodde sig även här hava en nyckelroman: Télémaque var naturligtvis hertigen av Bourgogne, Idoménée Ludvig XIV, Protesilas Louvois o. s. v. Men troligtvis voro dessa gissningar ogrundade, även om några av Fénelons samtida då och då kunna hava föresvävat författaren, då han tecknat romanens figurer. Några direkta porträtt, såsom Madeleine de Scudérys, avsåg han sannolikt ej att giva. Överhuvud är Fénelon ingen porträttör. För psykologien, som eljes så intresserade samtidens poeter, hade han intet sinne, hans gestalter äro ovanligt abstrakta och opersonliga, och ingen av dem har något temperament, som reagerar mot Mentors lärdomar. För övrigt bör man erinra sig, att Télémaque icke skrevs för publiken, utan för en tolv eller tretton års gosse, som svårligen kunde förutsättas äga nog skarpsinne att tyda en nyckelromans gåtor — alldeles frånsett att likheten mellan de utpekade personerna och romanfigurerna är ytterst svag och allmän. Fénelon vill icke porträttera utan i stället framlägga ett politiskt program. Tanken att i en roman göra detta var ju icke originell, och redan under renässansen hava vi mött en politisk roman, Barclajus' Argenis. Närmast påminner Télémaque dock ej om denna utan om de utopier, som förekommit redan under antiken och i vilka författaren under denna förklädnad framlagt en kritik av samtiden och sitt eget reformprogram.

Den lärdom, som Mentor framför allt vill inskärpa hos Télémaque och som han ständigt i nya variationer upprepar, riktar sig direkt mot Ludvig XIV:s krigspolitik, och Mentor är en avgjord pacifist, som redan drömmer om att ersätta kriget med skiljedomstolar och "folkens förbund". En fred bör vara sådan, att den tillfredsställer alla parterna, utplånar allt agg och banar väg för ett samförstånd mellan folken, ej en våldsfred, som brytes vid första tillfälle. Aldrig — säger han på ett ställe — "har ett folk haft en krigisk konung utan att hava lidit av hans ärelystnad. En segrare, berusad av sin seger, ruinerar nästan lika mycket det segrande folket som det besegrade. Har han ej de egenskaper, som behövas för fredliga värv, kan han ej låta sitt folk njuta frukterna av ett lyckligt slutat krig. En sådan man är född att förstöra, skövla och oroa hela världen, ej att göra ett folk lyckligt genom en vis styrelse. Det säkraste försvarsverk — heter det på ett annat ställe — som en stat kan hava är rättvisa, måttfullhet, ärlighet, och den visshet, som grannfolken hava, att ni ej vill erövra deras land. Ett krig — fortsätter Mentor — är väl någon gång nödvändigt, det är sant. Men det är människosläktets vanära, att det vid vissa tillfällen är oundvikligt. O konungar, sägen icke, att man måste önska det för att vinna ära. Den sanna äran finnes icke, där humanitet ej finnes." Men ehuru Fénelon aldrig är så verkligt vältalig, som då han kommer in på detta kapitel, kan aristokraten icke alldeles förneka sig, och Mentor-Fénelon yttrar dock till Idoménée efter en dylik fredspredikan, att en furste för att undvika nationens förvekligande lämpligen "bör skicka den unga adeln i främmande krig" för att därigenom lära denna mod och förakt för döden.

En annan huvudpunkt i Fénelons politiska program riktar sig ock direkt mot Ludvig XIV, mot hans slöseri, hans dyrbara byggnadsföretag, hans fester och det sedefördärv, som därav alstrades. De idealmonarker, som Télémaque träffar, leva däremot i den största enkelhet, och Mentor inskärper ständigt, att folkets sanna lycka består i ett naturenligt, behovlöst levnadssätt. Idoménée har uppfört en stad av palats, som vittnar om hans rikedom och makt, men Mentor utropar: "En falsk ärelystnad har drivit er till avgrundens brant. För att kunna synas stor, är ni på väg

att förstöra er verkliga storhet. Skynda er att avhjälpa dessa fel, avbryt edra byggnadsföretag och avstå från denna lyx, som utarmar er nya stad."

Härmed sammanhänger en tredje punkt i programmet. Fénelon är en avgjord motståndare till samtidens merkantilsystem, är frihandlare och fysiokrat — också en bland anledningarna till hans popularitet under 1700-talet. Företag ingenting — yttrar den vise Narbal — som kan lägga band på handeln. Fursten får icke blanda sig i denna, utan måste överlämna hela vinsten åt sina undersåtar; i annat fall förlamar han deras verksamhetsbegär, och han har tillräcklig fördel av de stora rikedomar, som tillföras hans stater. Handeln är såsom vissa floder; om ni vill ändra deras lopp, löper ni fara att torka ut dem. Det är blott vinsten och frihet från tvång, som locka främlingarna till er. Om utbytet blir mindre bekvämt och mindre vinstgivande, draga de sig så småningom undan och komma ej igen.

Huvudvikten lägger Fénelon emellertid icke på handeln utan på åkerbruket, och med en viss rätt kan han betraktas såsom den förste fysiokraten, en förelöpare till den ekonomiska skola, som sedan fick en så stor betydelse för 1700-talet och vars teorier spela in även i diktkonsten t. ex. hos Skördarnas skald. Jorden — låter Fénelon en av sina vise yttra — blir aldrig trött på att utgjuta sina håvor för dem, som odla henne. Dess bördiga sköte kan aldrig uttömmas. Ju flera människor det finnes i ett land — förutsatt att de äro arbetsamma — dess större blir välståndet, och de behöva aldrig vara avundsjuka på varandra. Jorden, denna goda moder, mångdubblar sina gåvor allt efter barnens antal, vilka genom sitt arbete göra sig förtjänta av dess frukter. För överbefolkning fanns ingen fara, blott jorden ej tyngdes med skatter. Men — frågar Idoménée — vad skall jag göra, om folket är lättjefullt och ej vill odla jorden? Gör — svarar Mentor — alldeles motsatsen till vad man vanligen gör. Giriga konungar, som sakna förutseende, tynga med skatter just de flitigaste undersåtarna, under det att de mindre beskatta de lata. Vänd om denna princip — lägg skatter, böter och, om så behöves, ännu strängare straff på dem, som försumma sitt åkerbruk.

Ett lands verkliga rikedom består således i dess jordbruk,

alls icke i tillgången på ädla metaller. Och dessutom är jordbrukarens liv det naturenligaste och sundaste. Redan i Télémaque finner man därför en idealskildring av detta enkla, sederena naturfolk, som sedan skulle bliva så populärt i 1700-talets litteratur och som till sist, med åtskilliga modifikationer, går igen också i den götiska skolans forntidsskildring.

Télémaque innehåller således uppslag till många av de idéer, som sedan återfinnas hos 1700-talets "förromantiker". Men även upplysningsstidens liberaler sågo i honom en föregångsman — med mindre rätt, ty man fäste sig här väl uteslutande vid hans många och skarpa utfall mot Ludvig XIV:s krigspolitik och absolutism. I de land — säger Fénelon — där härskarens makt är absolut, är han vanligtvis minst mäktig. Han äger hela staten, men samtidigt förtvinar denna, åkrarna övergivas, städerna krympa hop och handeln avstannar. Han kan icke vara konung ensam, och i samma mån som det folk utarmas, av vilket han skall hämta sin makt och sin rikedom, utarmas han själv. Hans absoluta välde skaffar honom blott lika många slavar, som han har undersåtar. Man smickrar honom, man synes tillbedja honom, man darrar vid hans minsta blick. Men vänta blott på revolutionen! Vid det första anloppet störtar avgudabilden omkull, slås i spillror och trampas under fötterna. Föraktet, hatet, alla lidelser förena sig mot en så avskydd absolutism, och i olyckan skall han icke finna en enda, som vill ursäkta eller försvara honom mot hans fiender.

Detta klingar ju nästan som en profetia om den franska revolutionen, och det var dylika satser, som slogo an på 1700-talet. Men även andra förefalla att gå i samma riktning. Så t. ex. skildrar den vise Minos en idealkonung på detta sätt: han förmår allt över folket, men lagen förmår allt över honom. Han har en absolut makt att göra gott, men hans händer äro bundna, då han vill göra ont. Gudarna hava gjort honom till konung icke för hans egen skull, utan för folkets.

Denna statslära skiljer sig emellertid i grunden mycket litet från Bossuets med dess patriarkaliska konungadöme och ännu mindre från upplysningstidens upplysta despoti. Icke ens konungarnas beroende av lagarna bör hava varit särdeles betungande för dem, enär dessa lagar utfärdades av dem

själva. Om deras välgörande inflytande på folket hyste Fénelon det följande århundradets naiva tro på upplysningens absoluta makt att omdana människorna. Någon individuell frihet finnes i varje fall icke i Fénelons idealstat. Mentor ordnar allt in i minsta detalj i Idoménées rike, och t. o. m. frihandeln får maka åt sig för denna statssocialism: han förbjöd köpmännen att införa varor, som kunde alstra lyx och veklighet, "han reglerade kläder, föda, möbler, husens storlek och prydnad för alla olika samhällsklasser" och inrättade icke mindre än sju dylika klasser, vilka t. o. m. genom klädedräkten skildes från varandra. Den högsta klassen utgjordes av dem, "qui ont une noblesse plus ancienne et plus éclatante", och varje person fick jordegendom allt efter den klass han tillhörde. Dessa egendomar fingo varken ökas eller minskas. Mentor finner detta förträffligt ur den synpunkten, att adeln därigenom ej kunde utvidga sina gods på de fattiges bekostnad, men synes ej hava reflekterat därpå, att ej heller "de fattiga" kunde förkovra sina. Aristokraten och den blivande förste ministern spela, som man ser, ständigt in i Fénelons reformprogram.

Man har också svårt att få någon enhet i denna så livliga och så sammansatta karaktär. Det drag, som först slår var och en, är hans naturliga älskvärdhet, den grace, som ligger över hela hans väsen och som intygas av alla samtida. Man fann, säger Saint-Simon, hos honom såväl den lärde som biskopen och grand seigneuren — allt var finess, behag, esprit och värdighet, men i synnerhet nobless. Och i detta omdöme instämma alla andra. Karaktäristiken når dock ej längre än till det yttre. I Fénelons väsen låg det, trots värdigheten, en viss böjelse att behaga, något kvinnligt, som förklarar hans dragning till mystiken, vilken likväl också sammanhängde med hans verkliga, något deistiskt färgade religiositet. Faguet har i detta fall ypperligt karaktäriserat honom såsom en Lamartine på klassicitetens tid. Men vid detta inslag av drömmeri får man ej lägga allt för stor vikt. Fénelon var ock en tänkare och framför allt: han var en praktiskt intresserad man. Faguet påpekar med rätta, att hela hans liv är fyllt av handling. Ständigt är han i strid: med Bossuet, med Malebranche, med jansenisterna. De kyrkliga frågorna, ekonomien, pedagogiken och statslivet intressera honom lika mycket, och denna i umgängeslivet så

milda och försynta natur utvecklar en våldsam energi, när han kastat sig in i en strid — och det gjorde han nästan ständigt. Han är på samma gång blyg och ärelysten, vek och en född polemiker. I detta rika temperament ligger väl ock hemligheten av Fénelons tjuskraft. Han bländade sin samtid lika mycket som den närmaste eftervärlden, han har betraktats såsom en upplysningsfilosof, men var dock innerst en klassiker, den sista representanten för detta stora tidevarvs så fina kultur.

PERRAULT OCH KLASSICITETENS UPPLÖSNING

Klassicitetens upplösning har till signum namnet Perrault. Charles Perrault var likväl, då han framträdde med sina nya uppslag, alls icke någon ung bildstormare, utan en hög ämbetsman, akademiker och t. o. m. äldre än Boileau; han var född 1628 och avled 1703. Litteraturhistorien tillhör han genom två inlägg: Contes de ma mère l'oye (1677) och Parallèles des anciens et des modernes (1688—1697).

I detta arbetes andra del (sid. 123 ff.) har jag redogjort för sagans historia, och från denna redogörelse erinra vi oss, att folksagor, "Märchen", funnits i alla tider och hos alla folk, men också, att de i äldre tider levat ett av den egentliga litteraturen ouppmärksammat liv. Den äldsta uppteckning vi hava förekommer i italienaren Straparolas Piacevoli notti (1550), där den bekanta sagan om Mästerkatten intagits. Arbetet bestod dock mest av noveller, och den första egentliga sagosamlingen är därför Giovanni Basiles Pentamerone (omkring 1637). Den uppmärksammades likväl föga, och det är knappt sannolikt, att Perrault känt till dessa äldre uppteckningar. Han började för övrigt, alldeles som La Fontaine, med att skriva "contes" på vers med ämnen lånade från Boccaccio och andra, och först av en tillfällighet tyckes han hava råkat på en verklig folksaga, Peau d'âne, som han likväl också skrev om på vers. Men denna måtte hava riktat hans uppmärksamhet på den skatt av diktning, som ägdes av det egentliga folket, och så utgav han sina Contes de ma mère l'oye med idel rena folksagor, berättade på prosa och upptecknade från folkets egna läppar: Prinsessan i den sovande skogen, Rödkappan, Blåskägg, Mästerkatten, Cen-

drillon, Tummeliten — dessa barnsagor, som sedan hela världen läst. I viss mån tillhör detta arbete klassiciteten. Perraults framställning äger dess naturlighet och enkelhet. Stilen är — i bättre mening — både barnslig och folklig. Men folkligheten sträcker sig aldrig så långt som t. ex. hos Asbjörnsen eller ens hos Grimm, och något behov att få fram just folkets egen berättarstil har Perrault icke. Han är ännu tillräckligt klassiker för att finna en dylik stil vulgär, och hans folksagor göra intryck av att vara berättade för små prinsessor och små adelsfröknar. Liksom i Racines dramer slår även här slottssalens luft oss till mötes, och det hela är en fin, älskvärd rokoko. Men om Perrault i denna punkt är klassiker, är han det icke i en annan. En bland satserna i Boileaus estetik var ju, att vi i "la raison" ägde kriteriet på, att skalden riktigt återgivit naturen. Här däremot förflyttas vi till sagans nyckfullt fantastiska värld, inom vilken förståndets lagar alls icke gälla, och sagan var i själva verket en levande protest mot klassicitetens rationalism, det första försöket att åter insätta fantasien på den plats, varifrån den ända sedan Malherbes dagar varit fördriven. Samtiden märkte icke det revolutionära i dessa till synes så oskyldiga barnsagor, och Perrault själv, som för övrigt var vida mera rationalist än Boileau, insåg det ännu mindre; det var först nyromantiken, som klart förstod, huru fientlig sagan i själva verket var mot klassiciteten. Men detta hindrade icke, att Perraults samtid omedvetet njöt av den lilla Rödkappans och Tummelitens otroliga äventyr. Folksagan — låt vara alltid i rokokons eleganta hovdräkt — fick även under 1700-talet en ren blomstringsperiod; omedelbart på Perraults samling följde en mängd andra av grevinnan d'Aulnoy, Preschac, m:lle de la Force m. fl., och 1701 började Galland sin så viktiga översättning av Tusen och en natt. I denna sagolitteratur hava vi under hela 1700-talet en fantasiens reaktion mot rationalismen, en underströmning, som först med nyromantiken bryter fram i hela sin kraft.

Perraults andra inlägg gick i rakt motsatt riktning, ehuru — och denna gång fullt medvetet — också *mot* klassiciteten. En huvudpunkt på dess program var den höga uppskattningen av antiken, och det var rättmätigheten härav, som Perrault nu satte i fråga.

I stort sett hade ju hela litteraturen, i Italien och Frank-

rike, ända sedan renässansens början stått i ett mer eller mindre direkt beroende av antiken. Äldst var denna renässanslitteratur avfattad på Ciceros och Vergilius' eget språk, på latin, och först med Trissino kom ett nytt ferment till: patriotismen, entusiasmen för modersmålet. Men denna nya idé kombinerades med ungrenässansens antikslaveri, och för den moderna litteraturen på franska och italienska sattes dock antiken såsom det högsta mönstret; uppgiften blev att på modersmålet efterbilda de antika mästerverken. Såsom vi sett kom man i regeln endast till en barnslig och blodlös imitation av de gamla, och endast några få, såsom Tasso och Milton, förstodo att till ett konstnärligt helt sammangjuta antikt och modernt.

Klassiciteten betecknar ett ännu friare utvecklingsskede. Diktens uppgift blev nu att återgiva, icke antiken, utan naturen, och antiken tillerkändes betydelse endast såsom ett kriterium på, att skalden riktigt återgivit denna natur. Men å den andra sidan hade ännu klassiciteten kvar en ofta okritisk beundran för antiken, även där denna visst icke stod särskilt högt, och denna antikförgudning tryckte onekligen ned de moderna författarne. Under Ludvig XIV hade dock den franska litteraturen hunnit så långt och stod så högt, att den hade fullt rätt att avskudda sig detta förmynderskap. En tendens härtill kan följas tämligen långt tillbaka i tiden, och redan i Plejadens programskrift möter man uttryck av en fransk patriotism, som — om än försynt — vände sig mot dogmen om antikens överlägsenhet.

En bland de sista epigonerna av denna äldre renässansskola var den här några gånger förut i förbigående omtalade Jean Desmarets de Saint-Sorlin (1596—1676), som bland annat skrev ett kristligt-historiskt epos Clovis (1657), där han i enlighet med Trissinos program — och för övrigt i likhet med Tasso och Milton — ersatt den hedniskt-antika mytologien med en kristen. I och för sig var ju detta knappt stridande mot klassicitetens program, men Boileau, som retat upp sig mot de träaktiga hjältedikter, som kommit ut under hans ungdom, valde oklokt nog just denna mytologi till angreppspunkt och bröt i den tredje sången av L'Art poétique alldeles staven över dem, med en tydlig hänsyftning på Desmarets. Vad han här stötte sig på, var framför allt det kristna pedanteri, som ville förjaga trito-

nerna från vågen och rycka pipan från Pan. Låtom oss bannlysa en dylik barnslig ängslan:

Et fabuleux chrétiens, n'allons point dans nos songes
Du Dieu de verité faire un dieu de mensonges.
La fable offre à l'esprit mille agréments divers,
Là tous les noms heureux semblent nés pour les vers,
Ulysse, Agamemnon, Oreste, Idoménée,
Hélene, Ménelas, Paris, Hector, Enée.
O, le plaisant projet d'un poète ignorant,
Qui de tant de Héros va choisir Childebrand!
D'un seul nom quelquefois le son dur ou bizarre
Rend un poème entier ou burlesque ou barbare.

Desmarets svarade ursinnigt, men ännu kom själva principfrågan icke klart fram, ehuru den då och då berördes. Så läste Perrault 1687 upp ett poem i Franska Akademien, Siècle de Louis le Grand, ett i och för sig ytterst svagt stycke, men märkligt genom dess bärande tendens:

La belle Antiquité fut toujours vénérable,
Mais je ne crus jamais qu'elle fut adorable.
Je vois les anciens, sans plier les genoux.
Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous;
Et l'on peut comparer, sans craindre d'être injuste,
Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste.

Detta var ju nästan ett slag i ansiktet på Akademiens alla antikbeundrare, och Perraults uppträdande betraktades också såsom en ren skandal i Akademiens hävder. *Ett* hade han dock vunnit: frågan kom nu under debatt, och det bildade sig partier för och emot, "les anciens" och "les modernes". Till de senare hörde — för att nu blott nämna de förnämsta — utom Perrault och hans bröder även den unge cartesianen Fontenelle, till de förra Boileau, La Fontaine och La Bruyère. Det viktigaste inlägget i den "querelle", som nu började, var Perraults Parallèles des anciens et des modernes, vars första avdelning utkom 1688; den andra och viktigaste publicerades 1692, den tredje 1697. Arbetet består av en serie dialoger, i vilka huvudinterlokutörerna äro en inskränkt president, som okritiskt försvarar antikens överlägsenhet, och en begåvad abbé, som däremot förfäktar den nya tidens och är Perraults alter ego. Tack vare presidentens enfald blev segern tämligen lättvunnen.

Bevisföringen har Lanson på ett lyckligt sätt sammanfattat i följande punkter. Den lag, som gäller för människoanden, är framåtskridandets. I konster, i vetenskaper hava vi nått längre och veta mer än antiken. I följd därav böra vi ock vara dem överlägsna i vältalighet och poesi. De gamle voro i själva verket barn i allt; de nyare däremot representera människoandens mogenhet, och denna allmänna sats bestyrkes av ett studium av de litterära verken. Pascal står över Platon. Boileau går upp mot Horatius och Juvenalis, och "det finnes tio gånger mera uppfinningsrikedom i Cyrus än i Iliaden"!

Perrault kommer här onekligen med en ny, ytterst fruktbärande sats: hypotesen om det mänskliga framåtskridandet, och för att värdesätta det revolutionära i denna tanke böra vi erinra oss, att den föregående tiden i själva verket hyllat den rakt motsatta åsikten. De äldsta människorna hade levat i Paradiset, således i fullkomlighetens tillstånd, men genom syndafallet hade de drivits därifrån, och sedan hade deras avkomlingar sjunkit allt djupare och djupare i synd. Samma föreställning, om än i annan formulering, möter oss även i den antika litteraturen, exempelvis hos Hesiodos, och ständigt står forntiden i ett förklarat ljus, under det att samtiden betraktas såsom en förfallsperiod, så hos Tacitus, Horatius, Juvenalis och nästan alla andra. Kristendomen och antiken voro således i denna punkt ense. Genom Perrault och hans efterföljare under 1700- och 1800-talen blev emellertid denna dogm ersatt av en annan — av hypotesen om det ständiga framåtskridandet. Men även detta är en dogm. Kulturmänniskan står i en mängd punkter över vilden, men icke i alla; så t. ex. både höra och se vi sämre, och ofta har en vinst köpts på bekostnad av en motsvarande förlust. Vidare går utvecklingen visst icke i någon jämn kurva; ingen kan påstå, att kulturen på Thomas ab Aquinos tid stod högre än på Perikles'. Och till sist: därför att även en student i våra dagar kan allt vad Eukleides kunde, t. o. m. allt vad Newton kunde, är han därför icke någon större matematiker.

Perraults resonemang är fullkomligt rationalistiskt, är cartesianismen använd på kulturhistorien. Den nya tiden står över den gamla i uppfinningar och vetenskaper, *ergo* står den högre också i poesien. Felslutet ligger i öppen

dag: av ett företräde följer visst ej ett annat, och faktiskt förbisågo les modernes här just den antika poesiens styrka: dess ursprungliga och friska naturtrohet. La Fontaine, som mer än andra hade sinne härför, drog just fram detta. Och hade les anciens varit litet skarpsinnigare och litet mera historiskt skolade, hade de med en viss rätt kunnat vända om Perraults sats: just därför att de moderna stå över de gamla i uppfinningar och vetenskaper, stå de tillbaka för dem i poesi.

Emellertid hade de tvänne principer, på vilka klassiciteten vilade, nu kommit i strid med varandra: dess rationalism och dess realism, ty klassicitetens antikbeundran var i själva verket ett annat uttryck just för dess realism, för konstnärens kärlek till en diktning, vars överlägsenhet vilade på dess anslutning till naturen. Rationalismen var oförenlig med varje dylik, mera instinktiv känsla för ett konstverks skönhetsvärde, och rationalisten kom därför att stå mot artisten. Den nya tiden skulle blott lita till sitt eget omdöme, icke ansluta sig till några förebilder, allra minst till antiken, för vars konkreta, estetiska uppfattning rationalismen stod fullkomligt oförstående. I sina Parallèles hade Perrault således verkligen träffat själva angreppspunkten i klassicitetens estetiska teori.

Boileau, som var hövding för les anciens, hade även mycket svårt att försvara sin position, och onekligen hade han råkat i en nästan grotesk ställning, då han nödgades vända sig *mot* dem, som satte honom och hans vänner över antikens främste författare. Men svagheten i hans försvar berodde djupast nog därpå, att klassiciteten dock aldrig *fullt* förstått den antika poesiens skönhet, dess naivitet och dess osökta natur, aldrig kunnat skilja mellan grekiskt original och romersk efterbildning. Boileau fick därför aldrig fram sin verkliga mening, och i det hela nödgades han till sist giva Perrault rätt. I ett försonande Lettre à M. Perrault, som han skrev 1700, höll han visserligen på, att Ludvig XIV:s tidevarv ej stod över *hela* antiken, men medgav, att det stod över varje särskilt århundrade under forntiden, vidhöll, att det ej stod högre i *alla* diktarter, men erkände, att det gjorde det i några. Striden slutade således i en kompromiss. Men blott i det yttre. Faktiskt hade rationalismen segrat, och det var i rationalismens tecken, som det nya århundradets diktning började.

Klassicitetens dagar voro till ända.

DEN ENGELSKA RESTAURATIONENS LITTERATUR

I N L E D N I N G

Det behöver knappt sägas, att den fransk-klassiska litteraturen är en uteslutande fransk företeelse. Den återfinnes ej samtidigt i något annat land, får väl sedan ett avgörande inflytande på hela Europa, men ej längre såsom klassisk, utan först sedan den glidit över i upplysningslitteraturen, och 1700-talet uppfattade aldrig — lika litet som den romantiska oppositionen vid 1800-talets början — skillnaden mellan Racine och Voltaire. Spanien och Italien togo under 1600-talet icke några litterära intryck från det samtida Frankrike, Tyskland och de skandinaviska länderna ej heller, och det var först under det nästa århundradet, som Frankrikes litterära supremati började. Endast England utgör ett undantag. Redan på 1660-talet — således under högklassicitetens första årtionde — var man där bekant med den samtida franska litteraturen, och denna avsatte även djupa spår i den engelska restaurationstidens diktning. Men den franska klassicitetens anda lyckades engelsmännen aldrig tillägna sig; därtill voro det engelska och det franska nationallynnet allt för utpräglade, och mot försöken att böja den engelska smaken under fransk lydno reste sig genast från början ett segt engelskt motstånd. Anslutningen blev därför endast en yttre, trängde aldrig till diktningens kärna. Men kanske just därför äger denna brytning mellan franskt och engelskt ett icke ringa litteraturhistoriskt intresse.

Den engelska restaurationslitteraturen är vidare ur den synpunkten viktig, att den förbereder den följande upplysningen. Ty i denna flöda tvänne kulturströmningar samman, en från England, och en från Frankrike. Det är framför allt hos engelsmännen, som vi kunna följa en obruten utveckling från renässansens empirism till 1700-talets, och av fransmännens rationalism togo Bacons landsmän föga intryck. Men det var just denna empiriska forskning — Newtons naturvetenskapliga teorier samt Locke's filosofi —

som gav det första uppslaget till 1700-talets upplysningsfilosofi.

Till sist är restaurationslitteraturen ännu ur en tredje synpunkt av intresse. Mot kavaljerspartiets, av den franska klassiciteten påverkade litteratur växer nu en annan upp: puritanernas, till en början konstlös, religiöst och moraliskt trång, men till sin kärna sund och mäktig av utveckling. Det är också till en icke ringa del till denna litteratur, som 1700-talets i hela Europa sedan anknyter.

För att få fram dessa olika strömningar har jag indelat denna avdelning i tre olika kapitel: kavaljerernas litteratur, den religiösa folklitteraturen och den engelska empirismen.

KAVALJERERNAS LITTERATUR

INLEDNING

Den puritanska insatsen i Englands kultur har utan tvivel haft ett avgörande inflytande på det senare engelska åskådningssättet, både direkt och genom den reaktion, som framträtt mot puritanismen. Luther hade lagt huvudvikten på det Nya Testamentet, särskilt på Pauli epistlar, Calvin på det Gamla Testamentet, och puritanismen blev i viss mån en pånyttfödd lagjudendom. Likheten mellan engelskt och gammalisraelitiskt åskådningssätt är också slående och kan endast förklaras av det bestämmande inflytande, som särskilt Pentateuken haft på 1600-talets engelsmän. De engelska puritanerna betraktade sig liksom Israel såsom Guds egendomsfolk, de hade ständigt rätten på sin sida och deras motståndare, "hedningarna", alltid orätt. Deras Gud var icke evangeliets förlåtande fader, utan "härskarornas herre", som personligen hatade "midjaniter" och "ammoniter", och när man "slaktade" dem, var detta honom en behaglig tjänst. Ett stående tema i de puritanska predikningarna var också det Gamla Testamentets råa och blodiga stridsskildringar. I en annan form voro puritanerna nästan lika mycket slavar under ceremoniallagen som israeliterna, och av dekalogens alla bud fäste de sig nästan uteslutande vid detsamma, som för lagjudendomen blivit det väsentliga: att helga sabbaten.

Deras stränga moral, som i många fall nog var verklig och uppriktig, ledde emellertid ofta till skenhelighet — en naturlig följd av den vikt, som man lade vid vissa yttre bruk. I sin snillrika engelska litteraturhistoria har Taine på ett överlägset sätt karaktäriserat denna tids puritan. Puritanen — skriver han — skred långsamt fram på gatorna med ögonen mot himlen, gul och mager, med kortklippt hår, en brun eller svart dräkt utan alla prydnader. Hela

det yttre, ända till röstens klang, skulle utmärka hans känslor av ånger och nådavisshet, och han talade släpigt i ett slags snörvlande näston, späckade sina yttranden med bibliska citat, hade själv och gav sina barn namn, som lånats från den heliga skrift. Alla nöjen voro förbjudna både för honom själv och andra. Spelhus och teatrar stängdes och aktörerna fingo spö, svordomar voro belagda med böter, majstängerna togos ned, och björnarna, vilkas kamp så roat folket, dödades, kyrkorna berövades sina prydnader och t. o. m. barnen förbjödos att leka. På sabbaten fick ingen man kyssa sin hustru och ingen mor sitt barn.

Ett polisregemente, som går i denna riktning, måste naturligtvis leda till skenhelighet och hyckleri. Men å den andra sidan är det intet karaktärsfel, som häftigare anfallits i engelsk litteratur än detta. Det var vid detta lyte, som kavaljererna framför allt fäste sig, och i andra former har kampen mellan rundhuvuden och kavaljerer fortsatt inom den engelska litteraturen ända från mitten av 1600-talet in i våra dagar — jag behöver blott erinra om författare som Fielding, Byron, Thackeray, Dickens och Galsworthy. Och även mot den nationella egenrättfärdighet, som de moderna engelsmännen ärvt från puritanerna, har det alltid funnits en reaktion; under nästan varje stort krig, som England utkämpat, har det inom landet funnits ett större eller mindre parti, som ställt sig på motståndarens sida. Kavaljerer och puritaner hava under andra former fortfarit att strida ända in i våra dagar.

Den engelska restaurationstidens diktning inledes med en våldsam smädeskrift mot den puritanska skenheligheten, Samuel Butlers aldrig avslutade satiriska epos Hudibras, vars början utkom 1663 och som ger ett uttryck åt kavaljerspartiets ursinniga hat mot dessa psalmsjungande, hycklande skurkar, som nu äntligen besegrats. Förebilden var Cervantes' Don Quijote, hjältarna äro presbyterianen och fredsdomaren Sir Hudibras och hans väpnare independenten Ralph, som draga ut i syfte att bekämpa all gudlöshet och alla otillåtna nöjen bland folket. I likhet med Don Quijote och Sancho Panza bli även de genompryglade, och till sist går Hudibras miste om den rika änka, på vilken han spekulerat. Men utom det att Butler ej äger någon berättareförmåga eller fantasi, hyser han i motsats mot Cervantes

inga sympatier för de hjältar han valt, de äro ett par motbjudande skenheliga lymlar, och han kan därför ej heller skildra dem med den försonande humor, som kunnat göra dikten läsbar för andra än dem, som förblindats av ett kritiklöst partisinne. I stället hopar han, såsom man sagt, på Sir Hudibras och hans väpnare "alla de laster och dårskaper, för vilka en kavaljer någonsin anklagat ett rundhuvud." Man kan därför förstå, att boken var Karl II:s älsklingsläsning, men också att den numera blott tillhör litteraturhistorien.

Diktens intresse ligger därför, som sagt, däri, att den är en exponent för det ursinniga hat, som kavaljererna hyste till puritanerna. Förbittringen mot dessas skenhelighet var måhända berättigad, men slog i varje fall om i en motsatt ytterlighet: till en enastående, öppen, brutal osedlighet, blottad t. o. m. på den enklaste anständighetskänsla. Historiskt kan man ju förstå denna, dels såsom en reaktion mot puritanernas i många punkter trånga moral, dels av det liv, som de flesta av kavaljererna under den långa landsflykten nödgats föra. Det engelska upproret, som utbrutit 1642, hade i det väsentliga avgjorts genom slaget vid Naseby 1645, och under den följande tiden hade en stor del av konungens anhängare nödgats leva i landsflykt. Men ett lägerliv och en landsflykt äro ej någon god moralisk skola, penningbrist och dåliga affärer ej heller, och Frondens tid, under vilken de vistades i Frankrike, var en moralisk upplösningsperiod. Sitt umgänge hade de engelska landsflyktingarna bland Frankrikes libertiner, och när de slutligen 1660 vid restaurationen fingo återvända till England, voro de till en stor del förrucklade, utan varje sedlig syn på livet, brutala och fyllda av en rasande förbittring mot puritansk skenhelighet.

Det är detta kavaljersparti och dess moral, som bilda bakgrunden till restaurationstidens litteratur. Men litteraturens karaktär bestämdes ock i ett annat avseende av kavaljerernas smak. De hade vistats i Frankrike under hela 1650-talet, och därunder hade de fått smak för den franska litteraturen. Men detta årtionde var just tiden mellan Corneilles storhetsperiod och Racines framträdande, tiden närmast före högklassiciteten, som började först på 1660-talet. De författare, som man lärt sig beundra voro Thomas

Corneille, Quinault, Madeleine de Scudéry och deras krets, och det var denna klassicitet, som nu skulle omplanteras i engelsk mark. Högklassicitetens stora författare fingo först med det nästa årtiondet, 1670-talet, någon betydelse, och "den store" Corneille hade de lärt känna först sedan han kommit på förfall.

Frondetidens litteratur, som nu blev förebilden för den engelska, var emellertid hyperidealistisk, och denna idealitet stod så litet som möjligt i samklang med kavaljerernas seder. Försöket att efterbilda den på engelska ledde därför till en ännu större barock och onatur än i Frankrike, där litteraturen dock hade en bakgrund i en preciös societet, som alldeles saknades på andra sidan om kanalen. Men komplementet till denna falska idealism har man i restaurationens komedi, som — vilka fel den än i övrigt må hava haft — med en rent förfärande natursanning återgiver samtidens seder och åskådningssätt. Även komedien bildar sig efter franskt mönster. Men Molières nobla realism förgrovas här till en hänsynslös engelsk naturalism utan varje spår av en ideal fernissa.

I stort sett begränsas restaurationens litterära intressen till dramat. Såsom vi från föregående del minnas var skådespelarkonsten föremål för puritanernas våldsammaste hat, och den första åtgärden efter deras seger var också att stänga Londons teatrar (1642). Men redan puritanernas hat var tillräckligt att göra teatern till kavaljerspartiets älsklingsbarn, och upprepade försök gjordes också att trotsa förbudet. Den, som ledde oppositionen, var en bland de sista epigonerna av den elisabethska tidens dramatiker, Sir Charles Davenant, som mot slutet av republikens tid verkligen lyckades få till stånd ett slags musikaliskt-dramatiska föreställningar, som till skydd förklarades vara "after the manner of the ancients". Men det verkliga genombrottet skedde först med restaurationen. Då Karl II i maj 1660 återvänt, var en av hans första åtgärder att utfärda privilegier för två trupper, the King's servants och the Duke's servants, och nu började åter en livlig teaterverksamhet, understödd av hovet och aristokratien, ty kavaljerspartiets gamla kärlek till teatern hade ytterligare ökats i Frankrike, och de flesta av de höga herrarna, Buckingham, Rochester, Lord Orrery, Sir John Etherege m. fl. försökte sig nu såsom författare för scenen.

Men den nya teatern var ganska olik Shakspere's. Denna hade saknat dekorationer; den nya däremot hade efter franskt mönster dylika, och det förefaller, som om man, ännu mer än i Frankrike, lagt an på dem och älskat féeriartade dekorationsförändringar. Även en annan viktig nyhet kom från Frankrike. I Shakspere's stycken hade de kvinnliga rollerna utförts av unga gossar, men redan efter det första året av de nya teatrarnas verksamhet ersattes dessa, såsom i Paris, av kvinnliga aktriser. För skådespelarkonsten var detta obestridligen en stor vinst, men knappast för moralen, ty alla aktriserna voro mätresser åt de höga herrarna, och teatrarna blevo därför rena osedlighetsnästen. Författarna lade i följd därav nästan an på att låta dessa damer komma fram med de värsta råheterna, och de brutala scenerna blevo än mera plumpt osedliga, när de utfördes av verkliga kvinnor, ofta i mycket lasciva dräkter. Men å den andra sidan måste erkännas, att den engelska skådespelarkonsten nu verkligen fick en lysande period, och flere aktörer, särskilt Betterton, tyckas hava varit förträffliga.

Vi vända oss först till tragediens historia.

DRYDEN OCH TRAGEDIEN.

Då teaterverksamheten återupptogs, började man naturligtvis med att uppföra den engelska storhetstidens dramer, stycken av Shakspere, Fletcher m. fl., men vanligtvis i bearbetningar, ty den nya tiden hade förlorat sinnet för det gamla dramats storhet. Ett karaktäristiskt uttryck härför hava vi i en dagbok, som fördes av en alls icke dum karl, Samuel Pepy, vilken här lämnat oss ett alldeles ovärderligt material till denna tids kulturhistoria. En kväll 1662 var han på teatern, där man då spelade Midsommarnattsdrömmen, "som jag aldrig förut sett och aldrig mera skall se, ty det var det dummaste och löjligaste stycke, jag någonsin åskådat". Den nya tiden fordrade ett nytt drama, och det fick man även i de s. k. Heroic plays. I stort sett äro dessa blott engelska motsvarigheter till den samtida franska skådebanans "romaneska" tragedier, och äro liksom dessa ofta dramatiseringar av Scudérys och de la Calprenèdes romaner med dessas virrvarr av händelser. Men de hava ock ett rent

hos Condé. Det nya stycket tog upp samma tema från en annan sida.

Själva ramen var icke vidare lyckligt vald, och stycket hade heller icke någon större framgång på scenen, ehuru det utan tvivel hör till Molières mest betydande. Såsom jag redan påpekat (III, 387) är det en bearbetning i tredje eller fjärde hand av ett spanskt stycke, El burlador de Sevilla. Men det, som utgör själva huvudpunkten i det spanska stycket — spökets uppträdande — var en omöjlighet i Ludvig XIV:s Frankrike. Molière själv kan icke taga denna i Spanien — med dess bigotta katolicism — så mäktigt gripande scen på fullt allvar, och man märker hans skeptiska leende. Avgrunden öppnar sig och slukar Don Juan, men stycket slutar icke därmed, utan med Sganarelles skämt. Detta förstör alldeles den spanska effekten: tanken i pjesen och formen för denna hänga icke rätt ihop.

Det spanska originalet röjer sig också däri, att dekorationerna här växla för varje akt, utan att Molière brytt sig om rummets enhet.

Att Molière över huvud tog upp ämnet, berodde nog på en önskan hos truppen, ty ämnet hade blivit mycket populärt i Frankrike. På italienska hade Tirsos stycke bearbetats av två italienare, Cicognini och Giliberto. Den förras drama uppfördes redan 1658 av den italienska trupp, som med Molière delade salen i Hotel Petit-Bourbon. Gilibertos bearbetning lades till grund för två franska, den ena av De Villiers, den andra av Dorimond, och bägge spelades i Paris, De Villiers i Hotel de Bourgogne, Dorimonds av en annan trupp, som stod under beskydd av La grande Mademoiselle. Alla dessa versioner kände Molière till, troligen även Tirsos original, ty han läste och förstod spanska och hade en ganska stor samling av spanska dramer. För den orimliga titeln Festin de Pierre (Pierres gästabud) i stället för "Stengästen" (Convidado di piedra) är han icke ansvarig, ty den var före hans stycke populär och inarbetad samt användes redan av den italienska truppen i Petit-Bourbon.

Orsaken, varför Molière beslöt sig för att bearbeta ett dylikt stycke, vars bigotteri tycktes ligga så föga för honom, var — utom hänsyn för truppen — att han här fann en hjälte, som just nu passade honom. Såsom jag i föregående del påpekat, kan man i det absolutistiska Spaniens drama

spåra ett ganska starkt demokratiskt inslag, en animositet mot den högmodiga, utsvävande spanska aristokratien. Och detta drag kommer särskilt fram i El burlador. *Det* slog an på Molière. Förut hade han blott gycklat med "markiserna"; nu skulle de få piskrappen, och samtidigt skulle han fortsätta den strid mot fromleriet, han redan börjat med Tartuffe. Det är detta, som är innebörden i Le Festin de Pierre.

Don Juan är en ung ädling från Molières egen tid, vacker, elegant, även spirituell, ty han äger något av denna kvickhet, som man ej sällan finner hos degenererade individer, en hänsynslös förförare och rucklare, en slösare, som med ädlingens hånfulla nonchalans och översitteri behandlar sina borgerliga fordringsägare, icke blott fullkomligt självisk, utan t. o. m. grym i sin hjärtlöshet, med lika liten känsla för sin åldrige fader som för de kvinnor, han offrar åt sin sinnlighet, och av ädlingens alla dygder har han blott en enda kvar: han är dock fortfarande modig — den förtjänsten har Molière ej velat förneka honom. Men det är också allt. Med vad rätt — frågar Don Juans far honom — kallar du dig ädling? Rodnar du icke att så föga svara emot din börd? Vad har du gjort för att få räknas såsom adelsman? Tror du, att det är nog att bära ett namn och föra adlig vapensköld, och att det är en ära att stamma från ett ädelt blod, när du lever såsom en usling? Nej, börden är intet, om dygden icke finnes!

Men Don Juan är också en förstockad materialist, en libertin icke blott i seder utan ock i tro. Sganarelle frågar honom, om han tror på himlen, och han rycker på axlarna. På helvetet och ett liv efter detta? Lika litet. Vad tror ni då på? Att två gånger två är fyra och två gånger fyra åtta. Och han rent av njuter att draga ned människorna. Då en tiggare ber honom om en skärv, frågar han honom, varmed han sysselsätter sig? Med att bedja till Gud för de vägfarande. — Bed då till Gud, att han ger dig nya kläder, så att du slipper lägga dig i andras affärer. Du har tydligen blivit illa belönad för ditt nit, men jag skall ge dig en louis d'or, om du vill förbanna.

Men Don Juan är nog klok att inse det olämpliga i att affischera en dylik ståndpunkt. Och även han blir därför "from": hyckleriet är en last på modet, och alla moderna

laster få gälla såsom dygder. Hycklarens yrke är ett bland de fördelaktigaste. Alla andra mänskliga laster bedömas hårt, och var och en har rätt att öppet anfalla dem, men skenheligheten är en privilegierad last, som stoppar till munnen på alla. Huru många har jag icke känt, som genom det knepet slätat över sin ungdoms snedsprång, som av religionens mantel gjort sig en sköld och som under denna aktningsvärda klädnad fått tillstånd att vara de sämsta människor i världen.

Det sista utfallet hade måhända en speciell adress — till hans forne beskyddare och skolkamrat i Collège de Clermont, prinsen av Conti, som nu blivit devot och en ivrig fiende till teatrarna; 1662 hade han kört ut en teatertrupp ur sin provins, och sedan hade han författat en Traité de la comédie et des spectacles, vars straffdomar över teatern erinra om kyrkofädernas. I varje fall var det bland dessa nyomvända f. d. "världens barn", som Tartuffe hade sina ivrigaste vedersakare, och Molière gav dem här svar på tal. Men även de svarade, bland dem en sieur de Rochemont, som utgav Observations sur le Festin de Pierre.

Den ypperliga betjänttyp, Sganarelle, som Molière infogat i Le Festin de Pierre, visar emellertid, att han trots sitt stridshumör ej förlorat sitt goda lynne, och kort efteråt skrev han två farser, som vittna om samma oförbränneliga komiska verve. De behandla väl ett mycket gammalt tema, läkarnas pedanteri, men även detta skämt var ett led i Molières kamp för natur och sanning. Såsom vi förut sett hade väl läkarvetenskapen just under senrenässansen och 1600-talet tagit jättesteg framåt och börjat att bliva en verklig på praktiska iakttagelser stödd naturvetenskap. Men till denna uppfattning hade blott stormännen hunnit; massan av läkare voro däremot ännu ett slags skolfuxar under Hippokrates och Galenus, och huvudbristen hos dem var för Molière just, att de ringaktade själva naturen, aldrig rådfrågade den, utan blott upprepade läxor ur böcker. Hans satir är också, såsom den franska forskningen visat, vida mindre överdriven än vad vi i våra dagar äro böjda att tro. Molière stod här således på samma ståndpunkt som alla renässansmän, Petrarca lika väl som Rabelais, och det är denna åskådning, som ligger bakom L'Amour Médecin (1665) och Le Médecin malgré lui (1666) — det senare stycket ett bland hans allra roligaste

och där det specifikt franska skämtlynnet särskilt kommer fram; ämnet återfinnes också i en medeltida fableau, Le villain mire, och hade behandlats av Molière redan under vandringstiden. Båda hade till syfte att muntra upp kung Ludvig och att under Tartuffestriden vinna hans bevågenhet. Baletten i L'Amour Médecin börjar också därmed, att komediens, musikens och dansens genier samfällt sjunga:

> Unissons-nous tous trois d'une ardeur sans seconde
> Pour donner du plaisir au plus grand roi du monde.

Det lyckades även Molière, som redan 1660 efter broderns död fått efterträda denne såsom "tapissier ordinaire et valet de chambre de Sa Majesté", och månaden efter uppförandet av L'Amour Médecin fick han ett nytt nådebevis: hans trupp blev kunglig och erhöll ett årsanslag av 6,000 livres om året — men så hade han också skrivit och inövat stycket på blott fem dagar.

LE MISANTHROPE

Även under den följande tiden togs han flitigt i anspråk för dylika hovfester, för vilka han skrev Mélicerte (1666), Pastoral Comique och Le Sicilien (1667). Men dessa bagateller kostade honom ringa besvär, han hade även tid till mera betydande arbeten, och 1666 uppfördes hans kanske mest betydande komedi: Le Misanthrope, som dock måhända var författad redan 1664, före Tartuffetiden, vars stridsfrågor här ej beröras. Även i detta stycke kunna vi iakttaga den ledande tanken i Molières hela skaldskap. Han hade ständigt kämpat för natur och sanning — i dikten, i uppfostran, i religion. Här är det sällskapslivet med dess lögn och dess förkonstling han anfaller, men säkerligen misstager man sig, om man tror, att Molière själv identifierat sig med någon av de uppträdande personerna. Sanningskravet uppbäres av styckets hjälte Alceste. Han vämjes vid alla de lögnaktiga fraser, som konvenansen tvingar människorna att säga, hans patos är att alltid vara sann och uppriktig och att ärligt lägga fram sin åsikt. Men det kan ej nekas, att han här blivit icke så litet en dogmatiker, som bitit sig

Tyrannical love or the virgin martyr, The Conquest of Granada (från en roman av Scudéry) och Aurenge-Zebe (1675). Att referera dem är nästan omöjligt — utom att det är onödigt — och skulle i varje fall taga ett allt för stort utrymme, ty handlingen i dem är den mest komplicerade och oöverskådliga — vida mera än i den jämförelsevis enkla Indian Emperor. Syftet är emellertid tydligt: att förena det nationellt engelska dramat med den moderna franska romaneska tragedien. Stridslarmet, andeuppenbarelserna m. m. tog Dryden från det förra, rimmet, karaktärsteckningen och händelseförloppet från den senare.

Men det var icke blott praktiskt, som Dryden framlade detta estetiska program, utan han gjorde det ock teoretiskt, särskilt genom sin Essay of Dramatic Poesy (1667). Diskussionsämnet är det engelska eller det franska dramats företräde, och genom att giva essayen formen av ett samtal mellan fyra vänner har Dryden undgått faran att själv framlägga några allt för positiva åsikter. Det franska dramats beroende av "reglerna" både angripes och försvaras, utan att Drydens språkrör gör något bestämt uttalande, ehuru han här hyllar en friare uppfattning än fransmännens advokat. Men däremot ogillar han det franska dramats skarpa åtskillnad på tragedi och komedi, och han håller särskilt på, att slag o. d. böra framställas på scenen, ej blott berättas av en tråkig och omständlig "budbärare". Men å den andra sidan försvarar han rimmet mot blankversens anhängare. Ingenstädes tränger han dock på djupet, och han förstår icke den egendomliga karaktären varken hos det franska eller det engelska dramat.

Den framgång, som han hade med sina heroic plays, var emellertid ej alldeles odelad, och män med smak kunde ej undgå att inse deras brister. Hertigen av Buckingham gjorde — med hjälp av några andra — dem också till föremål för en rolig persiflage i komedien The Rehearsal (1671), som ännu kan läsas med nöje, ehuru en stor del av anspelningarna nu ej längre förstås och stycket onekligen lider därav, att det ursprungligen var riktat mot Davenant, men sedan ändrats för att passa in på Dryden. Uppslaget har Buckingham antagligen fått från Molières Impromptu de Versailles, ty det, som här skildras, är liksom hos Molière en repetition till dessa bombastiska stycken, som av en kritisk

åskådare förklaras bestå av "fighting, loving, sleeping, rhyming, dying, singing, crying and every thing but thinking and sense." Emellertid är det orätt att, såsom förut, tro, att The Rehearsal dräpt heroic plays. Dryden tyckes hava tagit föga notis om angreppet och fortsatte även efter denna tid att författa dylika dramer, liksom även publiken fortsatte att applådera dem. Att likväl det fyra år senare (1675) uppförda "heroiska skådespelet" Aurenge-Zebe, som tilldrar sig i Indien, blev hans sista av detta slag, berodde antagligen på en annan, ej observerad orsak. 1667 hade Racine börjat sin verksamhet, hans och Boileaus arbeten hade nu blivit bekanta även i England, och Dryden med sin känslighet för de litterära vindkasten ändrade nu signaler.

Hans nya stycke, All for love, uppfördes 1678 och behandlar efter Plutarkhos samma ämne som Shakspere i Antonius och Kleopatra. Tekniken är här alldeles en annan än i de föregående dramerna, och *en* sak har Dryden nu lärt sig av Racine: den enkla, klara, överskådliga handlingen, som verkligen springer fram ur personernas själsliv. Även de andra två enheterna äro utan något större tvång iakttagna. Det hela spelar i Isistemplet och behandlar blott Antonius' sista stunder. Karaktärsteckningen kan knappast heller sägas vara preciös, utan är i det hela sann och naturlig. Även här torde Racine hava inverkat, men framför allt har Dryden lärt sig av Shakspere, vars konst han numera synes hava börjat förstå; en av honom självständigt uppfunnen gestalt, den hederlige, kärve gamle krigaren Ventidius är t. o. m. en verkligt god karaktärsskapelse i den elisabethska stilen, vida mera kraftigt individualiserad än flertalet av det fransk-klassiska dramats gestalter. Några slag och några andeuppenbarelser förekomma ej heller, massorna hava försvunnit, och hela rollbesättningen består av nio personer. Även diktionen måste sägas vara god, och de bombastiska fraser, som så stöta oss i heroic plays, träffar man här endast sällan på. Detta sammanhänger utan tvivel därmed, att Dryden i och med detta sorgespel övergav rimmet och återvände till den gamla engelska blankversen, som hädanefter nu också återupptogs i alla engelska dramer. Dryden tyckes hava insett, att de rimmade verserna ledde till en idealitet, som var falsk och ej passade för den engelska smaken; i företalet anser han sig böra klandra t. o. m. Racine, därför

att denne givit Hippolyte i Phèdre en anstrykning av galanteri. Han hade även insett den bristfälliga kompositionen i de äldre dramer, han skrivit, och hans nya program var tydligen, mer eller mindre medvetet, att förena Racines klara komposition med Shaksperes mera individuella och realistiska karaktärsteckning.

Att All for love emellertid ej tillerkänts det estetiska värde, som stycket i sig självt äger, har nog berott därpå, att det osökt inbjudit till en jämförelse med Shakspere's Antonius och Kleopatra. En dylik jämförelse är dock knappast rättfärdig, ty huru mången författare kan stå sig mot Shakspere? Det är sant, såsom Taine och andra anmärkt, att ämnet krympt under Drydens hand. Det, som hos Shakspere blir en stor världshistorisk tilldragelse, vars verkningar spåras över hela världen, sjunker här ned till en banal kärlekshistoria. Men man kan fråga: skulle ens Racine hava förmått att giva handlingen samma stora mått som Shakspere? Corneille kunde det i varje fall icke, då han skrev Pompée. Det är då knappast rättvist att anlägga en strängare måttstock för Dryden. I kompositionens klarhet hade han, så engelsman han än var, kommit den franska högklassiciteten vida närmare än Corneille i dennes senare dramer, och detta visas ock av ett annat sorgespel, Oedipe, som han samma år skrev, denna gång i förening med Lee. Ämnet hade kort förut behandlats av Corneille, men för att fylla ut den enkla handlingen hade han inlagt ett bimotiv, som faller alldeles vid sidan av Oidipus' egen historia, men som det oaktat tilldrar sig nästan den största uppmärksamheten. Även Dryden infogar ett dylikt bimotiv, men knyter det vida bättre samman med huvudhandlingen, så att det hela blir klarare och överskådligare än hos Corneille.

Teoretiskt framlade han sin nya åsikt i en vid denna tid författad avhandling, On the grounds of criticism in tragedy (1679), närmast föranledd av ett annat estetiskt inlägg, Rymer's The tragedies of the last age, som med utgångspunkt från Aristoteles fördömde hela det engelska renässansdramat. Dryden var väl för mycket poet att kunna ansluta sig till detta lärda pedanteri, men ej nog djärv att alldeles våga förkasta det. Han sökte därför en medelväg och erkände de engelska dramatikernas fel att bygga ett drama på dubbla handlingar, men framhöll å den andra sidan

naturtroheten i Shakspere's karaktärsteckning. Han bröt staven över såväl Shakspere's historiska skådespel, "som snarare äro krönikor än tragedier" som över sina egna heroic plays.

Det engelska dramat var således på god väg att närma sig det franska. Men Dryden var ingen principfast estetiker, som ville genomföra ett visst program, utan en teaterskribent, som framför allt sökte att träffa publikens smak, och nu hade han funnit, att dessa i franskklassisk stil skrivna dramer ej tillvunno sig samma bifall som de, vilka bjödo på en rikare växling av händelser, större rörlighet och en kraftigare realism. Han slog därför plötsligt om och skrev 1681 en tragedikomedi The spanish friar, som mycket väl kunnat härröra från en dramatiker av Fletcher's skola. Vi ha här två sidolöpande handlingar, en allvarlig och en komisk, vilken senare är den förnämsta, och i företalet förklarar Dryden obesvärat: "sanningen är, att publiken blivit trött på dessa ständiga sorgliga tragedier, och jag vågar påstå, att få tragedier, utom de på vers, nu skola hava någon framgång, så vida de ej blandas upp med litet skämt". Här återgick han således till den Fletcherska tidens tragikomedi, och gjorde det även i ämnesvalet, som är romantiskt, ej klassiskt. Huvudvikten lägger han också på den spännande och överraskande handlingen. Och i denna stil fortsatte han i sina följande dramer, av vilka Don Sebastian (1690) är det viktigaste — också med en komisk bihandling och ett romantiskt ämne. I företalet opponerar han sig direkt mot fransmännens "mekaniska enhetsregler", som han icke iakttagit, därför att "den engelska smaken ej tilltalas av ett allt för regelbundet stycke".

Drydens författarbana visar oss således, huru segt det engelska motstånd var, som reste sig mot den franska klassiciteten, och samma iakttagelse kunna vi göra, om vi vända oss till tidens övriga engelska tragediförfattare. De mest berömda av dessa voro Nathaniel Lee och Thomas Otway, båda begåvade, men förfallna bohêmiener, som slutade i rent elände. Lee, som börjat såsom student, hade blivit först skådespelare, så författare, men blev i följd av sina utsvävningar vansinnig och dog 1692, endast trettiofem år gammal. Hettner anser honom vara tidens mest betydande dramatiska begåvning, och onekligen har han en viss kraft i teckningen av karaktärer, men å den andra sidan är han över-

driven och osann och står under Dryden i förmågan av redig komposition. Liksom denne började han med heroic plays, men sökte i sina senare stycken ansluta sig först till fransmännen och sedan till det gammalengelska dramat. En ungefär liknande levnadsbana hade Thomas Otway, som avled 1685. Av Hettner, som på ett egendomligt sätt missuppfattar honom, sättes han tämligen lågt. Men han hade — vad Dryden icke ägde — förmågan att i sina diktskapelser giva sig själv, och han kom också med nya uppslag, som för den följande tiden blevo fruktbärande. Till sist skrev han restaurationstidens nog mest betydande tragedi: Venice preserved. Han började 1675 med ett heroic play, Alcibiades, skrev sedan Don Carlos, där han behandlat samma ämne som sedan Schiller — ett ganska förtjänstfullt stycke — därefter åtskilliga andra, av vilka särskilt två äro litteraturhistoriskt betydande: The orphan, vartill jag sedan skall återkomma, och Venice preserved.

Det sista dramat behandlar en sammansvärjning i Venedig, och i förmågan av kraftfulla, dramatiska effekter påminner Otway här om Shakspere's samtida Webster, likaså i den romantiska, italienska koloriten och i handlingens lidelsefulla takt. Den sista scenen spelar på avrättsplatsen, där sammansvärjningens ledare, Pierre, skall läggas på stegel. Han har förråtts av sin vän Jaffier, som är gift med dottern till en av de senatorer, som skulle mördas, och av kärlek till henne har han yppat de sammansvurnas planer, dock mot löfte att hans vänner skulle skonas. Icke dess mindre avrättas de, och Jaffier gripes då av en våldsam förtvivlan över sitt förräderi. Han ilar till schavotten och stöter där dolken i Pierre för att rädda honom från en förbrytares skymfliga död, och nu förlåter Pierre honom: "Det var ädelt handlat; nu ha vi narrat senaten". Jaffier dödar så sig själv, och av sorg blir hans maka vansinnig.

I utpräglad individualitet och i brutal kraft likna karaktärerna i detta drama renässansens, och av ett dylikt drama att döma förefaller det, som om engelsmännen nu, efter några års vacklande, segerrikt tillbakaslagit det franska inflytandet. Nästan i alla punkter har Otway här gått tillbaka till dramat, sådant det var vid århundradets början, och av en anslutning till det fransk-klassiska dramat är det omöjligt att här upptäcka några spår. Men även nu visade det sig,

huru svårt det är att vrida tidens ur tillbaka. Ett dylikt färgrikt renässansdrama passade ej för ett hov, som i allt sökte bilda sig efter Ludvig XIV:s, visserligen — för att använda Taines speglosa — som skyltmålaren imiterar den verklige konstnären. Vårt intresse för ett drama — säger han — beror på medkänsla, dramat är liksom ett yttre samvete, som säger oss, vad vi äro, vad vi älska och vad vi känna. Men vad skulle ett drama kunnat lära spelare som Saint-Albans, försupna rucklare som Rochester, skökor som lady Castlemaine och åldriga barn som Karl II? För en dylik publik var Racines drama lika omöjligt och lika obegripligt som Shakspere's, och att det senare likväl under en längre tid imiterades, berodde nog mest på traditionens makt, till en del också därpå, att renässansens brutala kraft mera stämde med tidens lynne än Racines fina och diskreta psykologi. Under ännu några år fortsatte därför denna epigonlitteratur, och till denna hör ock tidens mest berömda tragedi, Congreve's The mourning bride (1697), som dock slutar lyckligt. Byggnaden är här visserligen klar och redig, någon komisk bihandling förekommer ej, icke ens något skämt, vilket möjligen kan bero på en anslutning till det franska dramat, som så skarpt skilde på komedi och tragedi, men huvudvikten lägges på den spännande, på överraskningar rika handlingen — som något påminner om Victor Hugos dramer —, scenen växlar ofta, även inom samma akt, och några psykologiskt fördjupade karaktärer förekomma knappast, icke heller något av den franska tragediens retorik. På en punkt synes mig likväl detta drama förebåda en strömning inom det följande århundradet, en viss romantisk nattstämning, som då möter oss först hos Pope i Heloisabrevet och som sedan blir allt starkare. Då The mourning bride börjar, ljuder en dov sorgemusik, och i viss mån tonar denna genom hela stycket. En av huvudscenerna spelar i ett gravvalv, flera av de följande i en mörk fängelsehåla, och hela timbren i dramat är i stil med detta sceneri.

Avgörande för den engelska tragediens följande utveckling blev emellertid först den insats, som Addison gjorde med sitt 1713 uppförda sorgespel Cato. Den oerhörda framgång, som detta estetiskt så svaga stycke hade, berodde väl huvudsakligen på dess politiska innebörd, men ock därpå att man

här, trots styckets alla brister, verkligen fått ett tidsdrama. Stycket har egentligen varken handling eller karaktärer. Hjälten, Cato, har med rätta blivit kallad en dygdemarionett, som om och om igen predikar sin republikanska tro och som egentligen icke har något annat att göra i stycket än att begå självmord. I motsats till det engelska renässansdramat är detta utan alla händelser och fyllt av ändlösa deklamationer. Men dess syfte är nytt: det har framför allt blivit ett språkrör för tidens idéer. Och det var till detta, som Voltaire kort därefter förvandlade också den franska tragedien. Det drama, som till sist segrade, var således varken den engelska renässansens eller den franska klassicitetens, utan det var upplysningstidens nya tragedi.

Restaurationens engelska tragedi blev emellertid icke utan all betydelse för det följande århundradet, och vi möta här ett uppslag, som sedan, under 1700-talet, vidare fullföljdes och då kom att giva dramat en alldeles ny karaktär. Jag avser det borgerliga sorgespelet. I detta arbetes föregående del har jag skildrat dess äldsta historia, visat, huru det uppstod ur exempelmoraliteten och så småningom utvecklades till ett mera modernt drama med stycken som Arden of Feversham, Heywoods A Woman killed with kindnesse m. fl. Då man under restaurationen återgick till den engelska renässansen, efterbildade man väl företrädesvis dess romantiska drama, men även det borgerliga fick nu en återuppståndelse i Thomas Otway's The Orphan (1680). De handlande äro två bröder, Polydore och Castalio, samt en föräldralös ung flicka, Monimia, som vistas i deras faders hus, och i vilken de båda bröderna äro förälskade. Otway's mening är att skildra dem såsom tvänne förträffliga unga män, men försöket visar bäst restaurationstidens oförmåga i detta avseende. Bägge, som äro varandra varmt tillgivna, hava kommit överens om att ej gå i vägen för varandra vid försöken att förföra Monimia, och med brutal öppenhet framlägger Polydore sin och hela tidens uppfattning av kärleken:

Who'd be that sordid foolish thing call'd man,
To cringe thus, fawn and flatter for a pleasure,
Which beasts enjoy so very much above him?
The lusty bull ranges thro' all the field
And from the herd singling his female out,
Enjoys her and abandons her at will.

Så vill också han älska Monimia:

> I'll rush upon her in a storm of love,
> Beat down her guard of honour all before me,
> Surfeit on joys, till ev'n desire grow sick.

Castalio har emellertid i så måtto bedragit Polydore, att han i hemlighet, utan att underrätta brodern, gift sig med Monimia. Av ett samtal dem emellan får den lyssnande Polydore emellertid höra, huru de komma överens om ett nattligt möte, och han, som icke vet om äktenskapet, tror blott, att brodern lyckats bättre i sina förförelseplaner än han, beslutar att narra honom och infinner sig i hans ställe vid det nattliga mötet — vilket går för sig, då de älskande för att ej upptäckas icke våga tända några ljus. Castalio, som sedan kommer till mötet, blir avvisad, och dagen därpå yppas det hela. Monimia blir nu vanvettig, de båda bröderna duellera, den brottslige Polydore kastar sitt svärd, störtar sig på broderns och denne dödar sig själv.

Det kan vara överflödigt att stanna vid styckets alla brister — redan vid representationen hördes en åskådare högt påpeka, att ett ljus skulle hava förändrat hela situationen. Men trots dessa brister förebådar dock The Orphan 1700-talets drama. Först genom den borgerliga miljö, i vilken stycket spelar, men framför allt genom sentimentaliteten. Trots all sinnesråhet äro nämligen de båda bröderna till ytterlighet hjärtnupna i sin översvallande broderskärlek, gråta och jämra sig, och hela slutet med deras förtvivlan och Monimias vanvett dryper av känslosamhet. Det var emellertid i denna riktning, som dramat sedan utvecklade sig, och redan efter några år fick The Orphan en efterföljare i en annan borgerlig tragedi, Thomas Southerne's The fatal marriage (1694). Innehållet i stycket är i korthet följande. Isabella tror, att hennes man, som nödgats lämna hemmet, dött — i verkligheten hava hans brev till hemmet undansnillats av hans djävulske yngre broder — och för att rädda sina barn från hunger gifter hon om sig. Men strax därefter kommer den förste mannen tillbaka. Hon blir vansinnig, han begår självmord och boven överlämnas åt rättvisan.

Det var *detta* drama — icke Shakspere's och icke Racines — som tilltalade 1700-talets smak, och 1731 uppfördes Lillo's

The Merchant of London, genom vilket drama det slutliga, avgörande genombrottet skedde. Därmed hade man fått ett drama, som nästan på alla punkter var en motsats till det fransk-klassiska — ett okonstnärligt drama, där realismen sjunkit ned att bliva vulgär, där den fina psykologien ersatts av känslosvammel, men där sorgespelet likväl flyttats från de höga, kalla slottssalarna in i det vardagliga, borgerliga hemmet.

KOMEDIEN.

Från tragedien vända vi oss till komedien, vars styrka — kanske ock dess svaghet — var den hänsynslösa naturalism, med vilken den återgav tidens seder och åskådningssätt. Macaulay, som ju ej kan beskyllas för några torysympatier, yttrar i sin så berömda essay över restaurationens lustspel: "om man frågar, varför denna tidsålder uppmuntrade en sedeslöshet, som ingen annan skulle hava tolererat, så tveka vi icke att svara, att förfallet berodde på puritanismens regemente under republiken". Staten nöjde sig då ej med att övervaka den yttre anständigheten, utan fordrade helighet i viljan, och följden blev, såsom jag förut framhållit, en skenhelighet utan like. Det var därför som reaktionen under restaurationen blev så våldsam. Macaulay fäster sig särskilt vid den sexuella moralen. Hos Shakspere och hans samtida möta vi väl grovheter, som stöta vår tid, men dylika uttryck äro beroende på modet och beröra ej själva moralen. Shakspere och hans samtida förlöjliga aldrig äktenskapsbrottet, glorifiera icke förföraren och förlöjliga den äkta mannen. Men det är det, som restaurationens engelska komedi gör.

Macaulay kunde hava gått ännu längre. Restaurationens moral stod betydligt under även Frankrikes. Ludvig XIV var långt ifrån något moraliskt föredöme, det är sant, men han förstod alltid att bevara den yttre anständigheten, hovtonen var korrekt, snarare allt för stel, och hans mätresser voro aristokratiska damer med ett fulländat sällskapsskick, vilka i det yttre aldrig felade mot den goda tonen. Den engelska kopian, Karl II:s hov, gör däremot intryck av en sämre krog; själv kunde han umgås med yrkesbanditer såsom överste Blood, hans mätresser — aktrisen Nell Gwyn

och andra — uppträdde såsom prostituerade, begagnade språkets värsta uttryck, berusade sig som matroser, och de och konungen grälade och trätte såsom Londons drägg. Såsom konungen var den högsta engelska aristokratien — bestialiskt liderliga rucklare, där deras franska samtida voro lättsinniga, och det var efter deras smak, som litteraturen bildade sig. Skillnaden mellan t. ex. en av La Fontaines contes och ett av Wycherleys dramer är därför densamma som mellan en alkoholist och en spirituell, älskvärd vivör, som kanske dricker några glas champagne för mycket, men som icke älskar ruset, utan blott sällskapsglädjen. Icke ens den italienska moralen hade varit så blottad på idealitet som denna tids engelska, ty i italienarnas erotik fanns alltid något av en lidelse, som åtminstone är mänsklig. Renässansens sensualism, även där den stöter som mest, var dock alltid i någon mån behärskad av en viss skönhetskänsla, var ett utslag av livsglädje och livskraft. Icke så hos 1660-talets engelska rouéer. Ty det, som för oss gör dem så motbjudande, är i själva verket mindre deras sedeslöshet än deras kalla hjärtlöshet. Deras erotik är blottad på varje personlig, human nyans. Han älskar icke henne, hon icke honom, snarare stå de såsom två fiender mot varandra, och sin förbindelse ingå de antingen av beräkning eller av liderlighet, ibland av bägge motiven. Och den uppfattning av kvinnan, som den tidens kavaljerer hade, kommer tydligast fram i Rochesters dikt:

> When she is young, she whores herself for sport,
> And when sh's old, she bawds for her support.

Denna hjärtlöshet var förenad med en brutalitet utan like. Från den tidens memoarlitteratur anför Taine några exempel på livet inom de högsta kretsarna. Sir John Coventry hade fällt några oförsiktiga yttranden om Karl II. Dennes son, hertigen av Monmouth, som dock var en bland Coventrys vänner, beslöt att straffa honom och hyrde några banditer, som skuro näsan av Coventry ända till roten. Ett annat exempel. Hertigen av Buckingham hade förfört lord Shrewsburys maka, och det blev en duell mellan älskaren och den äkta mannen, varvid Buckingham stack ned sin motståndare. Men under duellen hölls Buckinghams häst av lady

Shrewsbury, förklädd till page, och medan han ännu var överhöljd av Shrewsburys blod, omfamnade hon honom. Efter mordet återvände bägge såsom i triumf till den mördades bostad, och för denna kvinna fick sedan hertiginnan av Buckingham lämna sitt eget hem. Ett tredje exempel. Rochester och Buckingham hade råkat i onåd och beslöto att genom ett glatt skämt söka återvinna Karl II:s bevågenhet. Rochester hyrde då ett värdshus, förklädde sig till tjänstflicka och förförde hustrun till en gammal girig puritan, som tagit in hos dem, stal hans pengar och rymde med frun, varefter den bedragne äkta mannen i förtvivlan hängde sig. Karl II skrattade hjärtligt, då han fick höra historien, och efter detta blevo de båda skämtarna åter tagna till nåder.

Det är denna fullständiga brist på humanitet, denna kalla hjärtlöshet, som bildar bakgrunden till tidens lustspel. Vi behöva blott höra, huru Mirabell, den sympatiskt tecknade hjälten i Congreve's The way of the world, yttrar sig. Hans forna älskarinna, Mrs Faynall, förebrår honom, att han narrat henne till ett äktenskap med en man, som hon avskyr. Men han svarar: "Varför begå vi dagligen obehagliga och farliga handlingar? För att rädda den där idolen: ett gott namn och rykte. Om vårt förhållande hade fått de följder, som ni själv befarade, på vem hade ni säkrare kunnat fästa en faders namn än på en äkta man? Jag kände Faynall såsom en karl med den mest tarvliga moral, en egennyttig och smickrande vän, en falsk och beräknande älskare, men i alla fall såsom en man, vars goda huvud och sällskapstalanger förskaffat honom en så god ställning, att den kvinna, som vunnits av hans uppmärksamheter, måste betraktas såsom fullt ursäktlig. En bättre karl borde icke hava offrats, och en sämre hade inte varit lämplig för ändamålet. När ni blir trött på honom, så vet ni ju alltid ett botemedel."

Det var för en dylik publik, som tidens lustspel skrevos, och det är dess livsåskådning, som i komedierna gå igen. Ofta förklaras den dramatiska tekniken i dem vara glänsande — så glänsande, att den någon gång motväger de moraliska bristerna. Men enligt min mening ligger en betydlig överdrift i detta omdöme. Visserligen prisade Dryden ofta sin samtid för den fina, från Frankrike lånade konversationston, som nu kommit på modet och som han ställer

i motsats till den elisabethska tidens mera ohyvlade språk. Utan tvivel *trodde* Drydens samtida, att de uttryckte sig med fransk esprit, men i verkligheten låg denna alls icke för deras lynne. De hade väl livligt senterat de slipprigheter, som kunde förekomma i fransk konversation, men de hade icke märkt den slöja, som fransmännen vanligen förstodo att kasta över dem. I England blev den beslöjade slipprigheten en öppen råhet, man gick rakt på saken, nämnde den utan alla omskrivningar med det rätta namnet, och dialogen är därför ofta rå som i en drängstuga; språkets grövsta uttryck hagla om varandra, och man diskuterar öppet de mest intima sexuella detaljer. Kvick kan denna dialog enligt min mening ej sägas vara, på sin höjd ledig, men hos Wycherley knappast ens det. Ej heller byggnaden är vidare konstnärlig, och osannolikheter i motiveringen förekomma ofta. Men *en* förtjänst kan man ej frånkänna detta lustspel, och det är en enastående naturalistisk åskådlighet. Visserligen förekommer ej någon psykologisk analys såsom hos de samtida fransmännen — och i själva verket fanns här intet mänskligt själsliv att analysera — men författarna *se* ovanligt skarpt, ha en verkligt överlägsen förmåga att måla bestialiteten hos den societet, som omgav Karl II. I komedien *lever* denna med en rent fruktansvärd sanning, och denna förtjänst kan icke skymmas av bristerna.

Komedien hade ock en annan fördel. Den hade icke samma svårighet som tragedien att finna en form, ty denna var redan förut given: Ben Jonsons sedekomedi, och denna skilde sig ju icke vidare skarpt från Molières, som slagit igenom just vid restaurationens början, de första åren av 1660-talet, och av vilken man likaledes tog starka intryck. Även spanjorernas komedi kunde man använda. För "enheterna" intresserade man sig alls icke, utan lät scenen växla även inom samma akt; men inom lustspelet hade ju ej heller fransmännen så strängt hållit på dessa enheter, och denna avvikelse betydde således föga. Det franska lustspelet hade varit på vers, men även på prosa. Det engelska är nästan uteslutande på prosa, och endast vid aktens slut förekomma — såsom hos Holberg — några rimmade verspar. Men prosaformen passade onekligen bäst för det naturalistiska innehållet.

Anslutningen till Ben Jonson och till Molière inskränkte sig emellertid blott till formen samt till icke så få direkta lån. Ty andan är en helt annan. Ben Jonsons lustspel är fyllt av ett starkt sedligt patos, med engelsk brutalitet hudflänger han lasten, under det att restaurationens lustspelsförfattare med synbart välbehag vältra sig i den. Och för det stora sociala lustspel, som Molière skapat, stodo de likaledes främmande. Wycherley *ville* ingenting alls, kämpade aldrig såsom Tartuffes författare för någon idé, förstod icke ens en dylik kamp, utan avsåg blott att förskaffa Karl II och hans mätresser en stunds skratt.

Även restaurationstidens komedi inleddes av Dryden, med Wild Gallant, som uppfördes 1663, men som trots sin osedlighet ej hade någon vidare framgång. Dryden insåg också själv, att hans begåvning ej låg för lustspelet, och han vände sedan blott tillfälligtvis tillbaka till det. Den, som därför blev den, som lyckades göra denna frivola sedekomedi på modet, var Sir John Etherege, vilken debuterade redan 1664, men slog igenom först med lustspelet She would if she could, som rör sig om en ung fru, som vill begå äktenskapsbrott, men som ständigt genom några komiska förvecklingar blir hindrad därifrån.

Den massa av övriga författare, som kastade sig på den nu så populära komedien, kan här förbigås, och vi skola blott uppehålla oss vid den främste, William Wycherley, vars biografi är ett ytterst karaktäristiskt blad i denna tids kulturhistoria.

Han föddes 1640 och tillhörde en gammal, ansedd och förmögen kavaljersfamilj. I följd av faderns antipati mot puritanerna skickades han under republiken till Frankrike, där han uppfostrades och där han övergick till katolicismen, som han likväl åter utbytte mot den engelska högkyrkan, då han vid restaurationen återvände till hemlandet. Där studerade han en tid i Oxford och vid the Inner Temple för att utbilda sig till jurist, men tyckes egentligen blott hava skött sina nöjen. Vid trettioett års ålder debuterade han (1671) med sitt första lustspel, Love in a wood, som väckte stort bifall och med ens gjorde Wycherley till en i den förnäma världen bemärkt man. Denna ställning kom nu att bestämma hans följande levnadsöde. Såsom hans av Lely målade porträtt visar, var han en ovanligt vacker

karl, och för detta hade damerna den tiden mer än eljes sinne. På en offentlig promenad attackerades han ock av hertiginnan av Cleveland, Karl II:s bekanta mätress. Hon slungade ut några råheter mot honom, vilka icke kunna återgivas, men Wycherley förstod meningen, infann sig hos hertiginnan för att begära en förklaring och blev hennes älskare eller rättare sagt en av dem, ty utom den krönte adoratören höll sig hertiginnan med åtskilliga andra, hertigen av Buckingham m. fl. Och dem emellan rådde ingen svartsjuka, ty konungen tillät, såsom Macaulay anmärker, sina älskarinnor samma frihet, som han gjorde anspråk på för sig själv. Rivalen Buckingham gav Wycherley en plats vid sitt regemente och en befattning vid hovet, hos Karl II blev han gunstling, fick ett anslag ur privatkassan samt blev till sist utsedd till guvernör för den unge hertigen av Richmond, Karls naturlige son. Det var Wycherleys lyckligaste tid, och han skrev nu sina återstående dramer: The Dancing-Master (1671), The Country-Wife (1673) och The Plaindealer (1674).

Men så tog han ett falskt steg och föll. Medan han väntade på sin guvernörsbefattning, for han till en badort, Tunbridge Wells, där han gjorde bekantskap med en ung, rik, vacker och förnäm änka, lady Droghedha, friade och fick ja. Då han emellertid fruktade, att konungen ej skulle tycka om en gift guvernör, beslöto båda att hålla giftermålet hemligt. Detta lyckades emellertid icke, och Wycherley fick vandra till Towern, vartill väl ock andra orsaker bidrogo. Därifrån slapp han visserligen snart ut, men med hovgunsten var det förbi, och äktenskapet blev allt annat än angenämt, ty lady Droghedha var med allt skäl ytterst svartsjuk. Då och då fick väl Wycherley träffa sina gamla vänner på ett värdshus, som låg mitt emot hans bostad, men måste då sitta vid ett öppet fönster, så att frun, som satt vid ett annat mitt emot, hela tiden kunde se och övervaka honom — en situation, som onekligen påminner om Wycherleys egna lustspel, men vars komik han troligen icke senterade.

Emellertid blev lady Droghedha efter några år sjuk och dog, och icke nog med denna lycka: hon hade även insatt Wycherley till sin arvinge. Men just detta arv blev orsaken till hans fullständiga ruin. Han fick nämligen en dyrbar

process med familjen, förlorade den och måste vandra till det bekanta bysättningshäktet Fleet, där han nödgades stanna under sju långa år bland allt det slödder, som där var inhyst. Emellertid dog Karl II och katoliken James kom på tronen. Wycherley skyndade sig nu att åter övergå till katolicismen och blev till belöning utlöst av James. Men framgången var av kort varaktighet. Efter blott tre år kom revolutionen, och för den nya tid, som nu började, passade ej en epigon från kavaljerstiden som Wycherley. Tonen blev så småningom mera städad, skämt sådana som Rochesters ansågos icke längre roliga, och den gamle Wycherley med sina snuskiga historier, sina dåliga affärer, sitt råa språk och sitt utsvävande levnadssätt föreföll de unga blott såsom en vidrig, utlevad satyr. Till råga på eländet började han att förlora minnet och gjorde sig därmed ytterligare löjlig. Under ett av de få ljusa ögonblick han hade skall han hava stannat inför sitt ungdomsporträtt, betraktat det och utbrustit: Quantum mutatus ab illo! Först 1715, då han var sjuttiofem år, gjorde döden slut på denna bedrövliga tillvaro — dock först sedan Wycherley för att narra sin brorson på arvet gift sig med en ung flicka!

Denna biografi är i full samstämmighet med de fyra lustspel, som Wycherley skrev. Hans första stycke Love in a wood, är närmast ett försök i Ben Jonsons stil. Det hela består nämligen av en serie typ- och sedeskildringar, och den intrig, som binder dessa samman, är en tämligen svag tråd. Men vissa scener vittna onekligen om en icke ringa kraft, särskilt en, där Wycherley inför öppen ridå framställer ett försök till våldtäkt. Man har inbillat en gammal skenhelig ockrare, att man skall överlämna en ung, oskyldig flicka till honom. Hon är emellertid blott ett lockbete, älskarinna till en av ungherrarna i stycket, och då han söker våldtaga henne, ropar hon efter överenskommelse på hjälp, modern och de andra, som äro med om komplotten, bryta upp dörren och rusa in, och den gamle syndaren måste betala den sedligt upprörda modern femhundra pund för att slippa undan. I samma stil äro andra scener, och Wycherley lyckas onekligen giva en i hög grad åskådlig bild av restaurationens Londonliv, ehuru den natur, han fotograferar, just är den, som enligt La Bruyère *icke*

kunde framställas inom konsten. Men däri ligger skillnaden mellan den franska och den engelska realismen under denna tid.

Hans nästa stycke, The Dancing-Master, visar mera svagheterna i hans författarskap. Först hans brist på uppfinningsförmåga. Han har här förbundit flera motiv, men icke lyckats att vidare skickligt kombinera dem. Från Calderons El Maestro de Danzar har han lånat huvudmotivet: att älskaren uppträder såsom föregiven danslärare. Men detta motiv, som ju i olika variationer är ett bland de vanligaste inom lustspelslitteraturen, har han knappt kunnat giva någon större grad av sannolikhet. Det andra huvudmotivet stammar från Molières École des maris. Men detta motiv är här till oigenkännlighet förgrowat. Den grace, den naivitet, det skälmska flicklynne, som göra Molières hjältinna så sympatisk, ha här alldeles försvunnit, ehuru Wycherley utan tvivel verkligen avsåg att giva en engelsk motsvarighet till Isabelle, och hans Hippolite är trots sina fjorton år snarast en "demivierge", en skarpt koketterande ung dam, som känner allt för mycket av världen och som har alla de simpla instinkterna hos restaurationens damer. Och älskaren, som till en väsentlig del lockas av Hippolites 1 200 pund i ränta, är av ett betydligt grövre virke än Molières unge, renhjärtade hjälte. Av Wycherleys egen uppfinning är däremot en ytterst rå, men kraftfull och säkerligen naturtrogen värdshusscen, där han skildrar ett samkväm mellan ett par fräcka gatslinkor och några unga herrar, vilka föra ett språk, som i plumphet knappt kan överträffas. Även de båda huvudpersonerna äro Wycherleys egna skapelser, den ena en ung narr, som vill spela parisare — urbilden till Jean de France, Svenska sprätthöken m. fl. — och en gammal idiot, Don Diego, Hippolites far, som uppträder som spanjor. Men båda äro rena karikatyrer och ej vidare roliga. Stycket hade heller icke någon framgång.

Det nästa lustspelet, The Country-Wife, Wycherleys skamlösaste, är likaledes sammanvävt av två motiv, som Wycherley knappt kunnat på ett naturligt sätt förena med varandra. Uppslaget till det ena har han fått från Terentius' Eunuchus. En Mr Horner låter sprida ut, att han blivit kastrerad, och en av hans bekanta, sir Jaspar Fidget, som hånar honom för detta lyte, gör nu inga svårigheter att

introducera honom hos sin hustru, sin syster och en tredje ung dam, vilka mycket oförbehållsamt lägga sin motvilja mot en dylik person i dagen. Men det var just detta, som Horner avsåg med sin list, och han blir nu älskare åt alla tre. Det enda, dessa damer hålla på, är den yttre reputationen, som ju ej skadades genom deras intimitet mot den stackars oskadlige Mr Horner, och lady Fidget uttrycker allas mening, då hon säger: "Vår reputation! Tror ni inte, att vi kvinnor göra samma bruk av vårt anseende, som ni män göra av edert: till att bedraga världen, utan att väcka misstankar? Vår dygd är såsom statsmannens religion, kväkarens försäkran, spelarens ed, en stor mans heder. Allt är bara till för att narra dem, som tro oss." Då emellertid Horner förråder sig och de tre damerna finna, att de alla delat den föregivne eunuckens kärlek, tar lady Fidget ånyo till ordet: "Nå — det kan inte hjälpas! Systrar i bolaget, låt oss bara inte komma i gräl, utan tänka på vår heder. Fastän vi inte få några presenter, några juveler av honom, så kunna vi i alla fall bevara vårt anseende, som är den kostbaraste och nyttigaste juvelen, och som skiner för världen, även om den är falsk."

Det andra motivet har Wycherley lånat från École des femmes, men endast lyckats att draga ned det. Molières Agnès hade varit en liten gås, som kärleken utvecklat till kvinna. Wycherleys Mrs Pinchwife förblir hela tiden en dum lantlolla, utan någon grace, men med en dess större lystnad efter den förbjudna frukten, icke såsom Agnès en ung, oskyldig flicka, utan redan gift, och hennes förbindelse med en älskare av Mr Horners art blir därför något helt annat än Agnès erotik.

Wycherleys sista stycke, The Plaindealer, anses såsom hans förnämsta och är det väl också, men visar tydligast Wycherleys oförmåga att ens *förstå* någon nobless i ett själsliv. Här är det två bland världslitteraturens ädlaste gestalter, som släpats i smutsen. Förebilden för dramats hjälte, kapten Manly, är Molières Alceste. Men trots sin ärlighet, sitt hat mot all förkonstling är Molières misanthrop alltid en gentleman, som uttrycker sig med en bildad mans hela belevenhet och som äger en högre själsadel än hela omgivningen. Manly däremot är en oborstad sjöbjörn, råbarkad och plump icke blott i sitt språk, utan ock i sina handlingar, och han begår

dylika, som Alceste utan tvekan skulle hava stämplat såsom rena nidingsdåd.

För själva intrigen har Shakspere's Trettondagsaftonen föresvävat honom, och även Viola, en bland Shaksperes skäraste kvinnogestalter, går här igen, men i en hemsk travesti. Manly är ingen människokännare, och de två, på vilka han litat, en falsk vän, Vernish, och en dam, Olivia, som han älskar, bedraga honom båda. Då han, efter att hava lidit skeppsbrott, kommer tillbaka till England, finner han, att de gift sig med varandra och plundrat honom på hans förmögenhet. En ung, ädel flicka, Fidelia, som älskar honom, har emellertid förklädd till gosse och utan att han anar, vem hon är, följt honom på hans sjöfärd, och i honom blir nu Olivia, ehuru gift med Vernish, förälskad. Med en liderlighet utan like söker hon förföra den förmente ynglingen. Manly får av Fidelia veta detta och beslutar att hämnas. Jämte Fidelia infinner han sig om natten hos Olivia, utan att hon märker, att han är med, går i mörkret i Fidelias ställe in i sängkammaren, där han av hat skändar den trolösa vännens trolösa hustru och återtar det juvelskrin, han lämnat henne. Men sedan han avslöjat hela sällskapet, kastar han hånande några ädelstenar till Olivia: "Here, madam, I never left my wench unpaid!" — Det var Wycherleys uppfattning av Alceste! Och Shaksperes härliga, kyska Viola? Wycherley låter henne vakta dörren, medan Manly utför sitt attentat, och efter detta slutar stycket därmed, att Fidelia får den belöning, som hon enligt Wycherleys uppfattning förtjänade: hon blir maka till den hederlige, rättframme Manly, "the plaindealer", som nu botas för sitt människohat.

Men Wycherley har nästan anspråk på att icke bliva bedömd efter samma moraliska måttstock som andra författare. Han har redan hunnit på andra sidan av gränsen för de moraliska begreppen. Människorna i hans dramer följa blott sina drifter. Då Vernish upptäcker Fidelia i Olivias bostad och tror, att det är en av hustruns älskare, räddar sig Fidelia genom att yppa sitt verkliga kön, men knappt har Vernish fått veta detta, förr än han ögonblickligen vill våldtaga henne. För Olivia har Celimène i Le Misanthrope varit urbilden. Men av henne, vars fel blott var ytlighet och begär att behaga och som städse förblev "une grande

dame", har han gjort en liderlighetens prestinna, som dessutom har — såsom hon själv erkänner — en "passion" för pengar. Denna ekonomiska sida av restaurationens erotik kommer för övrigt ständigt fram hos Wycherley, och även The Plaindealer slutar därmed, att Fidelia berättar, att hon åt den ädle Manly medför 2,000 pund om året i hemgift.

Av engelska litteraturhistoriker prisas Wycherley ofta såsom en stor "satiriker". Men beteckningen är, så vitt jag förstår, fullkomligt oriktig. En satiriker måste hava ett ideal. Men något dylikt har Wycherley ej. Han vill icke gissla några laster, utan älskar blott att måla dem och gör det utan den ringaste indignation. England har haft många stora satiriker, Ben Jonson, Swift och Thackeray, men till deras klass hör Wycherley icke. Däremot är han den kanske störste naturalist, som funnits, och han är det — såsom Taine säger — "non pas de parti pris, comme nos modernes, mais par nature." Vid sidan av honom förefalla även en Balzac och en Zola såsom tama.

I varje fall var Wycherley restaurationstidens mest typiske författare, den, som åskådligast kunnat måla denna tid och dess laster, den engelska libertinismens mest konsekventa representant. Men ett dylikt bullrande fortissimo kan ej spelas länge, och med revolutionen 1688 började redan reaktionen, till en början svagt, men efter några år med allt större styrka. Typen för denna något yngre författargeneration är William Congreve. Han var född 1670, var således jämt trettio år yngre än Wycherley, och detta betydde mycket, ty han tillhörde ej längre Karl II:s, Rochesters och Buckinghams samtida, och brutaliteten hos detta i landsflykten och lägret uppfostrade släkte hade hos de yngre redan hunnit mildras. Han uppträdde också först 1693, således fem år efter revolutionen eller på en tid, då liderligheten inom litteraturen icke längre uppmuntrades från tronen. Hans sociala ställning var densamma som Wycherleys, men hans levnadsbana blev ganska olika. Sedan han vid tjugutre års ålder slagit igenom, fortsatte han att skriva blott till dess att han uppnått trettio och höll ständigt på, att han ej var yrkesförfattare, utan blott en gentleman, som skrivit för sitt nöje. Tack vare sina pjeser blev han emellertid populär och fick mäktiga beskyddare, erhöll flera höga och mycket indräktiga ämbeten och drog sig alldeles till-

baka från litteraturen för att blott leva den bildade världsmannens liv, aristokratiskt fin i sin smak och sina vanor, utan att någonsin förfalla till en Wycherleys debaucher. Han förblev ungkarl, men även över hans erotik, särskilt över hans förhållande till Marlbouroughs dotter, lady Godolphin, faller en viss idealitet, och simpel var Congreve aldrig. Han förskonades också för Wycherleys ålderdom och avled redan 1728 vid blott femtioåtta år.

Han skrev endast fyra komedier och den förut omtalade tragedien The mourning bride. Efter debutarbetet The old bachelor (1693) författade han The double-dealer, Love for love och The way of the world (1700). Estetiskt stå dessa över Wycherleys lustspel, och engelska litteraturhistoriker anse Congreve vara en bland Englands allra mest framstående lustspelsförfattare. Wycherley arbetade tungt och utan lätthet, Congreves stycken hava däremot en vida större friskhet och omedelbarhet. Råheten i Wycherleys dialog är till en stor del försvunnen, och Congreve är verkligen spirituell. Figurerna äro ej heller så brutala som hos Wycherley. Men i grunden äro de, särskilt damerna, lika hjärtlösa, lika liderliga som hos denne, och att de ej stöta oss lika mycket, beror väl närmast på den eleganta, kvicka dialogen. I denna ligger utan tvivel Congreves huvudsakliga företräde framför den äldre generationen, ty någon större kompositionstalang har han knappast, och även i hans sista och förnämsta stycke, The way of the world, är handlingen tämligen tillkrånglad och oöverskådlig. Han är en ypperlig typskildrare, men psykolog i egentlig mening är han knappt mer än Wycherley, och han äger icke dennes förfärande kraft i karaktäristiken. Det är därför jag företrädesvis uppehållit mig vid den äldre och för restaurationen mest karaktäristiska författaren, ehuru Congreve möjligen är den estetiskt mera betydande.

Då Congreve skrev sitt sista stycke, hade redan en kraftfull reaktion mot teaterns osedlighet börjat, och förmodligen var detta en bidragande orsak till, att Congreve slutade upp att skriva för scenen.

Angrepp på teatern hade väl, såsom vi erinra oss, förekommit ända sedan det moderna engelska dramats första år, och de hade fortsatt även under restaurationen. Men att de hatade och föraktade puritanerna ogillade teatern,

gjorde denna blott ännu mer populär bland kavaljererna, och de fåtaliga angrepp, som förekommo hos andra, icke puritanska författare såsom sir Richard Blackmore i företalet till dennes epos Prince Arthur gingo tämligen ouppmärksammade förbi; dels hade dessa arbeten icke någon större läsekrets, dels yttrade sig författarna mera i förbigående om detta ämne. Men så uppträdde 1698 en skribent, som hade alla förutsättningar att bliva hörd. Det var Jeremy Collier, en fanatisk torypräst, som både i politik och religion tillhörde partiets yttersta högerflygel, och han kunde ej längre avfärdas därmed, att han var ett skenheligt rundhuvud. Därtill kom, att Collier var en ypperlig stilist, en kvick och driven polemiker, och hans A short view of the immorality and profaneness of the english stage väckte därför ett ofantligt uppseende och framkallade en polemik, som varade under flere år. Så synnerligen nya argument hade Collier i verkligheten icke, och hans synpunkt var lika trång som puritanernas. Han sammanblandar regelbundet författaren med dramats personer och gör den förre ansvarig för alla de åsikter, som uttalas av de senare. Med teologens småsinne fäster han sig vidare vid alla uttryck, även de oskyldigaste, i vilka han trodde sig spåra mindre vördnad för bibel och prästerskap. Men å den andra sidan måste dock hans kritik av allt sansat folk i många punkter hava ansetts berättigad, och t. o. m. Dryden erkände, att han gått för långt och att han ångrade sina förlöpningar. Emellertid är det ett misstag att såsom Macaulay tro, att Collier genom sin skrift gjorde slut på osedligheten inom dramat. Ser man på de spellistor, som finnas kvar för Londons teatrar, framgår av dem, att repertoaren närmast efter 1698 i stort sett förblev den samma som förut och att även Wycherleys stycken fortfarande spelades. Det uppseende, som Collier väckte, var därför, såsom en yngre litteraturhistoriker sagt, kanske närmast "a success of scandal and no more!" Men redan detta var ej utan all betydelse; han hade obestridligen rört upp dypölen, frågan kom under debatt, och opinionen vände sig, om än icke genast, så dock efter några få år. Denna opinion stödde sig nog mindre på Colliers argument än på restaurationsdramats egna överdrifter. Efter 1688, då kavaljerspartiet besegrats, hade ett dylikt drama förlorat sitt existensberättigande, ett annat parti,

delvis en annan samhällsklass hade kommit till makten, och Karl II:s drama var i själva verket en gengångare från en försvunnen tid. När det skulle dö strådöden, var blott en tidsfråga.

Ganska typiska för svängningarna inom den nya opinion, som nu arbetade sig fram, äro Farquhars dramer. George Farquhar debuterade redan som tjugoårig med komedien Love and a bottle, uppförd samma år, som Colliers bok kommit ut. Stycket är i den hävdvunna stilen, och i epilogen infogade författaren en direkt snärt till Collier. Men redan hans nästa stycke, The constant couple (1700), är betydligt mera städat och har även — visserligen först efter en ganska omfattande omarbetning — kunnat bibehålla sig på scenen ända in i våra dagar. I företalet säger han sig "ej hava misshagat damerna eller sårat prästerskapet, ty båda hava nu behagat säga, att en komedi kan vara underhållande utan smuts och skamligheter". Men Farquhar var icke mannen att fullfölja ett dylikt program, och i företalet till det 1702 tryckta stycket The twin-rivals, som icke hade slagit an trots det jämförelsevis moraliska innehållet, yttrar han: "Den framgång, som osedliga dramer haft, har i Mr Colliers Short view varit ett huvudargument mot författarna, och utan tvivel skulle han hava gjort dramat en betydande tjänst, om han kunnat straffa missförhållandena på scenen utan att kväva dess liv. Jag har — fortsätter han — i detta stycke bemödat mig om att visa, att ett engelskt lustspel kan motsvara den mest stränga poetiska rättvisa. Men större delen av en engelsk publik är inpyrd med andra principer och försvarar lika energiskt det gamla poetiska lättsinnet som den värnar sin borgerliga frihet. Alla nyheter tycka de vara tråkiga, och om en idé framlägges aldrig så väl för dem, så får i alla fall författaren lida för det. Ett lustspel utan sprätt, narr, hanrej eller kokett är en alltför fadd anrättning för åtskilliga gommar, alldeles som deras söndagsmiddag skulle vara utan biff och pudding. Och det tror jag vara en av orsakerna till, att raderna voro så glest besatta, då detta stycke uppfördes." En person hade sedan också förtrott honom den allmänna meningen: "man må nu synas vara aldrig så from hemma, men när vi gå ut i staden, så är det för att vara liderliga". Farquhar återvände därför till den gamla, beprövade stilen. Men

även då var han mera kvick och rolig än direkt osedlig. Och med Wycherleys råhet var det i varje fall slut.

Samma vacklande möter oss hos den andra av denna tids mera populära lustspelsförfattare, John Vanbrugh, vilken visserligen ivrigt deltog i polemiken mot Collier, men som å andra sidan, t. o. m. redan före Colliers uppträdande, röjer tendenser i en mera sedlig riktning. Hans båda främsta komedier, The relapse or virtue in danger (1697) och The provoked husband (1707) hava åtminstone till syfte att visa dygdens seger över förförelsen, och redan detta antyder således, att en ny tid stod för dörren. Endast några få år därefter — blott elva år efter Colliers skrift — framträdde också de båda författare, Steele och Addison, genom vilka den engelska litteraturen fick ett väsentligen annat skaplynne. Genom deras insats blir restaurationens litteratur avgörande avlivad och efterträdes av den, som fått sitt namn efter Queen Anne.

DEN RELIGIÖSA FOLKLITTERATUREN

En egendomlig kontrast till det lustspel, som diktades för hovet och aristokratien, bildar den samtida religiösa folklitteraturen. Puritanerna voro slagne, men ej utrotade, och restaurationen blev snarare den eld, som skilde slagget från den rena metallen. De ljumma och de skenheliga räddade sig över till det segrande partiet, och kvar stannade blott de, som vågade bliva och ofta även blevo martyrer för sin tro. Men även inom den segrande högkyrkan funnos män, fyllda av en ädel och vidhjärtad religiositet, och friare i sin uppfattning än de mera trånga puritanerna. Den kanske mest sympatiska av dessa är Jeremy Taylor. I England skattas han såsom den främste av denna tids religiösa författare, och hans prosa betraktas såsom ett mönster; den är harmonisk och lättflytande, men på samma gång buren av fantasi. Han tillhörde, som sagt, det kungliga partiet och var under inbördeskriget fästad vid Karl I såsom dennes fältkaplan. Efter nederlaget kastades han för en tid i fängelse, men blev snart fri och fick draga sig undan till Wales, där han öppnade en skola och där han (1647) skrev sitt kanske mest betydande arbete: On the liberty of prophesying, det första systematiska försvaret för religionsfriheten ur kristendomens egen synpunkt och vari han förfäktar den religiösa tolerans, som sedan skulle bliva upplysningstidens fältrop. Den split, som nu söndersliter tiden — säger han — "beror icke därpå, att alla människor ej hava samma mening, ty detta är varken nödvändigt eller ens möjligt, utan därpå att man av varje mening gjort en trosartikel, av varje trosartikel ett tvisteämne, av varje tvisteämne ett parti, och så småningom hava vi kommit därhän, att vi icke tro oss älska Gud, så framt vi ej hata vår broder". Jag vill — skriver han till sist — "sluta med en berättelse, som jag funnit i en judisk bok. När Abraham enligt sin vana satt framför

öppningen till sitt tält och väntade på att få visa främlingar gästfrihet, såg han en gammal man, lutad på sin stav, komma stapplande mot honom trött av år och resor, ty han var hundra år gammal. Abraham mottog honom välvilligt, tvådde hans fötter, satte fram en aftonmåltid och bad honom taga plats. Men då han märkte, att den gamle åt utan att förrätta någon bön och utan att be om välsignelse för maten, frågade han honom, varför han ej visade vördnad för himlens Gud. Men den gamle sade honom då, att han endast dyrkade elden och ej erkände någon annan gud. Då upptändes Abraham av en så häftig vrede, att han drev ut den gamle ur tältet och utsatte honom för nattens alla faror. När så gubben dragit sina färde, kallade Gud på Abraham och sporde honom, var främlingen var. Abraham svarade: jag drev honom ut, emedan han ej dyrkade dig. Men Gud sade: jag har haft fördrag med honom under dessa hundra år, ehuru han visade mig vanvördnad, och du har icke kunnat lida honom en enda natt, ehuru han ej gjorde dig något omak! Men därefter, berättar sagan, hämtade Abraham honom tillbaka igen gav honom gästfrihet och bättre lärdom. Gack du och gör sammaledes, och din kärleksfullhet skall lönas av Abrahams Gud."

Men detta ljuder ju nästan såsom en parabel i Lessings Nathan den vise och antyder även, från vilket land denna strömning i det nästa århundradets litteratur kommit.

De flesta religiösa författarna tillhörde emellertid sekterna, och bland dessa är en särskilt märklig, nämligen kväkarnes. Puritanerna hade, såsom jag förut påpekat, lagt nästan uteslutande vikt på det Gamla Testamentet och därigenom kommit att införa en ny lagjudendom inom kristenheten. Men mot denna sträva lagiskhet utgör kväkarsekten en reaktion, evangeliet kontra lagen, en mystik, som i England svarar mot Herrnhutismen i Tyskland och kvietismen i Frankrike. Det viktiga för kväkaren var icke bekännelsen, ännu mindre kyrkoceremonierna — för dessa hyste han snarare en ren avsky — utan det religiösa livet, den fullständiga hängivenheten till Gud. Några bibelträlar såsom puritanerna voro kväkarna icke, utan åberopade i stället en andlig erfarenhet, ett inre ljus, som Gud tänt för den enskilde troende, en inspiration, given av den Helige Ande. Den individuella religiositet, som sedermera under 1700-talet träder fram i

strid med bekännelsereligionerna, förebådas således redan nu inom kväkarsekten, och karaktäristiskt är, att en stor mängd av de äldsta kväkarskrifterna hava formen av religiösa självbekännelser, äro ett slags "Confessions" före Rousseau. De flesta äro ytterst otympliga i formen, tillhöra knappt litteraturen, men äro till ersättning fyllda av en glödande religiös övertygelse.

De äldsta kväkarna voro obildade män ur folket, och så var även sektens stiftare George Fox (1624—1691). Han kunde knappt skriva, hans engelska är grammatiskt ytterst bristfällig, och några andra studier än i bibeln hade han icke drivit. Men icke dess mindre är hans självbiografiska, tre år efter hans död utgivna Journal of his life, travels, sufferings etc. ett bland de märkligare arbetena inom den religiösa litteraturen. Man behöver blott höra, huru han beskriver sitt själstillstånd, innan Guds nåd skänkt honom frid: "Mina vedermödor fortforo och ofta frestades jag svårligen, jag fastade mycket, vandrade många dagar bort till avlägsna platser, ofta tog jag min bibel med mig och satte mig i något ihåligt träd eller på någon lönnlig plats, tills dess att natten kom på, och då, under natten, vandrade jag sorgefull omkring för mig själv, ty jag var en sorgens man under de dagar, då Herrens nåd först började sitt arbete inom mig. Liksom jag övergivit prästerna, övergav jag ock predikanterna och dem, som ansågos såsom de mest förfarne, ty jag såg, att ingen av dem kunde säga det, som mig tarvades. Men när allt mitt hopp till dem och till alla människor försvunnit, så att ingen yttre makt kunde hjälpa mig eller säga, vad jag skulle göra, så hörde jag en röst, som sade: en finnes, och det är Jesus Kristus, som kan tala till dig det du behöver. Och när jag detta hörde, språng mitt hjärta av glädje. Ty Herren lät mig se, varför ingen på jorden fanns, som kunde säga det, som skulle sägas: att jag skulle giva honom äran."

Sina åsikter började Fox förkunna omkring 1647, men råkade redan från början i strid med puritanerna i följd av sitt förakt för alla yttre former: Gud — sade han — bor icke i tempel gjorda av människohand, utan i ett honom lydigt folks hjärtan. Han avbröt därför predikanterna, då de talade, störde gudstjänsten och blev redan 1649 för första gången kastad i fängelse för förargelseväckande be-

teende. Under de följande åren straffades han och hans meningsfränder upprepade gånger, och till 1659 hade två tusen av dem fått vandra till fängelset. Först efter revolutionen erhöllo de 1689 religionsfrihet i England.

Den religiösa skalden bland denna tids folklige författare var John Bunyan (1628—1688). Han var son till en fattig kittelflickare, och den enda uppfostran, han erhöll, var, att han i byskolan lärde sig läsa och skriva. Då inbördeskriget utbröt, sattes han, ehuru blott sextonårig, in i republikens armé, där han kvarstod under åtskilliga år, men under denna tid var han dock icke särskilt religiös, ehuru å den andra sidan de förebråelser för ett syndfullt liv, som han sedermera riktade mot sig själv, icke hade någon annan grund än den stränghet, med vilken han då bedömde alla oskyldiga nöjen. Emellertid blev han "väckt" och en ivrig independentisk predikant. Vid restaurationen fick han vandra i fängelse, och där satt han i hela tolv år. 1672 slapp han lös, men blev ännu en gång några är därefter fängslad, ehuru då blott för sex månader.

Både under fängelsetiden och då han var fri, utvecklade Bunyan en oerhört flitig författarverksamhet. Men av hans många böcker är det endast tre, som ägt någon livskraft. Den första av dem, Grace abounding in the chief of sinners, skrev han under den första fängelsetiden och skildrar här sitt eget liv, sin väckelse och sin ånger — således en självbekännelse av samma art som kväkarnes. Men hans ojämförligt viktigaste arbete är The Pilgrim's Progress, som han författade, när han andra gången satt fängslad, och som trycktes 1678. Den består av två delar, och i den första, som är den egentliga, skildrar han Mr. Christians resa från syndens stad till det Nya Jerusalem; den andra delen, som beskriver, huru Mr. Christians hustru och barn företaga samma resa, är blott en svagare upprepning av motivet, men utan samma friskhet och samma entusiasm som i den första delen. Det hela är en allegori, och boken börjar nästan som The vision of Piers Plowman: "Då jag vandrade genom denna världens öken, träffade jag på en jordkula och lade mig där ned för att sova, och medan jag sov, hade jag en dröm. Jag drömde, och si: jag såg en man, klädd i trasor, stående med ansiktet bortvänt från sitt eget hem, med en bok i handen och en stor börda på ryggen." Man-

nen var Mr. Christian, en allegori av den kristne, och romanen beskriver sedan hans äventyr på vägen till det eviga livets stad och de personer, med vilka han därunder råkar i beröring. Även dessa äro idel allegorier, först hans grannar Obstinate och Pliable (Halstarrig och Lättböjd), av vilka den senare först följer med honom på vägen, men vänder om, sedan han och Mr. Christian fallit ner i "The slough of Despond" (Misströstans träsk). Därpå råkar vandraren Mr. Wordly Wiseman o. s. v. Men dessa allegorier äro tecknade med ett sådant liv och en sådan åskådlighet, att de fyllas med ett rent personligt liv och göra intryck av verkliga väsen. De förefalla oss icke såsom tomma abstraktioner, utan vi få verkligen sympati för dem såsom för varelser av kött och blod. Även själva äventyren hava något av folksagans liv och fantasi, ty Bunyan är en rent ypperlig berättare, som hela tiden förmår att fjättra vår uppmärksamhet. I denna konst att giva det abstrakta en konkret form röjer sig engelsmannens medfödda, kraftiga realism, och trots all olikhet i övrigt visar sig Bunyan här såsom landsman till Defoe och Swift. En annan anledning till bokens popularitet var Bunyans så äkta folkliga stil. Han är mycket sällan salvelsefull, utan stundom t. o. m. humoristisk, nästan grotesk. Allegorierna äro heller icke svåra att tolka, ty Bunyan var en olärd man, som blott kunde sin bibel. Hans bok blev också en ren folkbok, kanske lika mycket läst som bibeln, och enligt vad en engelsk litteraturhistoriker uppger skall den vara översatt på icke mindre än 108 språk och dialekter; i svenska upplagor har den utgått "åtminstone ett tjugutal gånger".

En annan allegori, som Bunyan skrev, Holy War, hade ej samma framgång. Den skildrar striden om staden "Människosjälen", men har icke samma liv och åskådlighet som Bunyans storverk.

DEN ENGELSKA VETENSKAPEN

England hade under 1500-talet föga deltagit i det vetenskapliga arbetet. De enda vetenskaper, som då odlades, voro teologi och klassisk filologi, och icke ens Bacon, som lade grunden till den följande tidens empiriska forskning, var själv naturvetenskapsman. Matematiker var han heller icke, och bristerna i hans undersökningar berodde till en stor del därpå, att han icke följt med matematikens och fysikens sista storartade utveckling. Men å den andra sidan hade han dock hänvisat till induktionen och experimentet såsom den enda vägen för den vetenskapliga forskningen, och det var även närmast såsom empiriska naturforskare, som hans landsmän gjorde den första stora engelska insatsen i vetenskapen. Redan under Bacons livstid gjorde Harvey sin banbrytande upptäckt av blodomloppet, och genom sin lära "omne vivum ex ovo" kan han med en viss rätt anses såsom en av den moderna utvecklingslärans föregångare. Harvey dog först 1657, och över huvud kan sägas, att senare delen av 1600-talet var en naturvetenskapens blomstringsperiod i England. En bland alla tiders mest betydande läkare var Thomas Sydenham (d. 1689), som först återupptog Hippokrates' expektativt-dietiska metod och som utan att villas av någon auktoritetstro studerade de olika sjukdomarnas natur. Holländaren Leeuwenhoeks stora upptäckt av mikroskopet fullföljdes ock i England av Hooke m. fl. och fick genom den förut okända värld, som nu avslöjade sig för ögat, en stor betydelse för det allmänna åskådningssättet. Denna oerhört lilla värld blev nu ett slags motsvarighet till de oändliga vidder, som genom Newtons upptäckter öppnade sig för människoanden. Slutligen lades under denna tid grunden till en vetenskaplig kemi av engelsmannen Robert Boyle (d. 1691).

Ett uttryck för engelsmännens intresse för denna empiriska forskning har man i stiftandet av en naturvetenskaplig akademi, Royal Society. Liksom Franska Akademien växte även Royal Society fram ur ett enskilt sällskap. 1645 plägade några goda vänner träffas hos en av dem, Dr. Goddard, för att prata om naturvetenskapliga frågor och även för att se, huru Goddards glasslipare arbetade på teleskop och mikroskop. När några av dem flyttat över till Oxford träffades de även där, hos en apotekare, för att se, huru han beredde sina droger. Men också de i London kvarvarande fortsatte sina möten, och vid restaurationen förvandlades detta kotteri 1662 till en kunglig akademi, Royal Society for improving natural knowledge.

En dylik akademi är onekligen ett karaktäristiskt uttryck för engelsmännens realism och visar deras övervägande praktiska intressen i motsats till fransmännens litterära. Ty den synpunkt, som redan nu gjorde sig starkt gällande för att under 1700-talet bliva fullt dominerande, var vetenskapens praktiska nytta, och i följd därav intresserade sig också den stora allmänheten ytterst livligt för alla de nya "rön" och upptäckter, som gjordes; t. o. m. en för intellektuella sysselsättningar så likgiltig person som Karl II lät i Whitehall inrätta ett kemiskt laboratorium.

Men även matematiken, som ju var 1600-talets älsklingsvetenskap, och som ligger bakom Descartes' och Spinozas system, hade under denna tid en blomstringsperiod i England. Det stora namnet är här Isaac Newton (1643—1727). Hans banbrytande forskningar rörande ljusets sammansättning och hans upptäckt av infinitesimalkalkylen tillhöra väl blott vetenskapens historia och hava icke — åtminstone ej direkt — haft någon betydelse för det allmänna åskådningssättets evolution. Men dess mera har hans upptäckt av gravitationslagen betytt, och under hela 1700-talet blev Newton, tack vare denna upptäckt, det stora namnet, till vilket upplysningens förkämpar städse vädjade. Vid 1600-talets mitt hade Kopernicus' teori knappt ännu trängt mycket utanför fackmännens krets — Milton tillämpade den ju ännu icke — och först genom Newton blev för övrigt hans uppslag fullt utfört och vetenskapligt bevisat. Astronomien blev nu celest mekanik, planeterna rörde sig och attraherade varandra efter tyngdlagen d. v. s. efter sin massa och om-

vänt proportionellt till kvadraten på avståndet. Först nu blev det full lagbundenhet i universum, det hela blev en konstfull mekanism, och undret — avvikelsen från den matematiskt fastslagna och genom erfarenheten bevisade naturlagen — var hädanefter, åtminstone vetenskapligt, avskaffat.

Den stora upptäckten framlades i tryck i Philosophiæ naturalis principia matematica, som utkom 1687, året före den engelska revolutionen, och liksom denna åstadkom ett fullständigt omslag i det politiska åskådningssättet, åstadkom Newtons bok ett kanske ännu större i religiöst och vetenskapligt. Men det är ett misstag att tro, att denna nya åskådning med ens slog igenom. Newton själv var en troende kristen, som icke drog ut några religiösa konsekvenser ur den lag, han funnit, och till en början ställde sig även vetenskapens representanter avvisande till gravitationsläran, som ju stred mot den då gällande cartesianismens "virvelteori." Och det var därför först på 1700-talet, särskilt sedan Voltaire tagit saken om hand, som Newton fick en så avgörande betydelse för det allmänna tänkandet.

Själva principen för en vetenskaplig forskning hade dock med skärpa fastslagits av den store forskaren, och 1700-talet sökte blott att tillämpa den. I korthet var denna princip, att den mänskliga kunskapens visshet blott sträcker sig så långt, som erfarenhet och deduktion stämma samman. Det, som ligger på andra sidan om denna gräns, är fantasier och hypoteser. Att den härskande cartesianismen lockats på villovägar berodde därpå, att Descartes' analys varit så ytterligt ofullständig, avfärdats i en handvändning för att han skulle kunna börja med den syntes, som för honom var huvudsaken och vars riktighet han aldrig genom experiment kontrollerade. Hela tankebyggnaden vilade därför på ett gungfly. Vill man lösa ett problem, kan detta först ske efter en omfattande induktion, en noggrann undersökning av hela materialet. En dylik analys leder ganska säkert till en förklaring av fenomenen. Ty när man med ledning av erfarenheten trott sig finna, varpå vissa fakta bero, när man spårat en allmän lag, måste man draga nya slutsatser ur denna och därvid ständigt genom experiment pröva, om lagen står sig, således ånyo vädja till erfarenheten. Leda då både analys och syntes till samma resultat, har man nått en vetenskaplig sanning.

Denna metod var i själva verket densamma, som redan Bacon förordat, men först genom Newton fick denna en fast matematisk grundval, och det var i denna form, som den engelska empirismen kom att inverka på 1700-talets åskådningssätt.

Inom filosofien hade den matematiska metoden således i Frankrike lett till rationalism, i England till empirism. Rationalismen stred mot hela det engelska verklighetssinnet och var innerst blott gammal skolastisk begreppskonstruktion i matematisk förklädnad. Engelsmannen, i sin diktning realist, var såsom vetenskapman empiriker. Visserligen finnes ock inom denna tids engelska spekulation en mystisk strömning, som kan spåras hos de s. k. Cambridgeplatonikerna, hos kemisten Boyle, t. o. m. hos Newton, men denna strömning, till vilken jag i det följande skall återkomma, är dock ännu relativt svag, och det är empirismen, som trycker sin stämpel på tiden. England var det enda land, där sambandet med renässansen aldrig avskurits, och man kan där följa en oavbruten linje från Bacon till upplysningen. Bacons efterföljare Hobbes, som ännu står på renässanssensualismens ståndpunkt, men med en viss rätt också kan inordnas i upplysningsrörelsen, avled först 1679, och redan nio år därefter, 1688, utkom — visserligen ännu blott i utdrag och i fransk översättning — Locke's Essay concerning human understanding, som mer än något annat arbete kan sägas inleda upplysningslitteraturen. Genom en tillfällighet sammanfaller utgivningsåret med den engelska revolutionen, som skapade ett nytt politiskt program, vilket teoretiskt formulerades likaledes av Locke och fick en avgörande betydelse för 1700-talet, och med året för Perraults Parallèles, som betecknar avslutningen av den franska klassiciteten. Från detta år kan man således datera början till den nya stora kulturrörelsen, som jag i nästa del av detta arbete skall söka skildra.

Under renässansen hade Italien varit den ledande stormakten, under klassiciteten Frankrike, liksom förut under medeltiden. Under upplysningen är det från England, som uppslagen komma till alla de olika strömningar, som under 1700-talet bryta sig mot varandra. I stort sett blir England nu för första gången ledande, men denna rangplats måste dock delas med Frankrike, vars författare icke blott

bearbeta, popularisera och sprida de engelska idéerna, utan fortfarande göra nya insatser i den europeiska kulturen. Först med den romantik, som avlöser upplysningen, övergår ledningen till ett nytt land — till Tyskland.

KORTFATTADE LITTERÄRA OCH KULTURHISTORISKA ANNALER

1555 Malherbe född.
1594 Balzac född. Henrik IV intågar i Paris. Recueil des maximes.
1596 Descartes född.
1598 Ediktet i Nantes.
1605 Malherbe kommer till Paris.
1606 Pierre Corneille född.
1607 Julie d'Angennes född.
1608 Madeleine de Scudéry född.
1610 Henrik IV mördas.
1613 La Rochefoucauld född. Régnier dör.
1614 De franska ständerna sammankallas sista gången.
1617 Pirame et Thisbé.
1618 Hotel de Rambouillet blir färdigt.
1619 Racan börjar (Arthénice).
1620-talet Den spanska teatern blir bekant i Frankrike.
1621 La Fontaine född.
1622 Sorels Francion. Molière född.
1623 Pascal född.
1625 Sista delen av d'Urfé's Astrée. Port-Royal flyttas till Paris. Mairet börjar.
1626 Madame de Sévigné född. Mairets Sylvie uppföres. Bacon dör.
1627 Sorels Berger extravagant. Bossuet född.
1628 Malherbe dör. Valleran Lecomtes trupp stationär i Hotel de Bourgogne. Rotrou börjar. Charles Perrault född. Bunyan född.
1629 Mairets Silvanire uppföres. Corneille debuterar med Mélite. Scudéry och Du Ryer börja.
1630 Chapelains brev om enheterna.
1631 Dryden född. Hardy dör.
1632 Corneilles Clitandre uppföres. Spinoza född.
1634 Grevinnan de La Fayette född. Mairets Sophonisbe uppföres. Conrarts kotteri antager namnet Franska Akademien.
1635 Franska Akademien stiftas officielt. Corneilles Medée.
1636 Le Cid uppföres. Boileau född.
1637 Descartes' Discours sur la méthode.
1638 Saint-Cyran fängslas.
1639 Racine född.
1640 Horace och Cinna uppföras. Jansenius' bok om Augustinus utgives. Wycherley född.
1641 Descartes' Meditationes.
1642 Det engelska upproret börjar. Teatrarna stängas. Richelieu dör. Calprenèdes Cassandre.

1643 Molière blir skådespelare. Théâtre illustre. Polyeucte uppföres. Rotrous Venceslas. Descartes' Principia philosophiæ. Ludvig XIII dör. Newton född.

1644 Le Menteur. Rodogune uppföres. Du Ryers Scèvole.

1645 La Bruyère född. Julie d'Angennes gifter sig. Miltons Minor Poems.

1646 Théâtre illustre slutar. Molière reser till landsorten. Leibniz född.

1647 Corneille inväljes i Franska Akademien. Taylors On the liberty of prophesying. George Fox uppträder.

1648 Voiture dör.

1649 Första delen av Le grand Cyrus.

1650 Descartes dör.

1651 Fénelon född. Början av Roman Comique. Hobbes Leviatan.

1652 Molières trupp blir stationär i Lyon. Corneilles Pertharite misslyckas. Frondeupproret slutar.

1654 Krisen i Pascals liv. Balzac dör.

1655 L'Étourdi. Cyrano de Bergerac dör.

1656 Arnauld fördömes av Sorbonne. Lettres provinciales. Thomas Corneilles Timocrate. Le Dépit amoureux. Spinoza utstötes ur synagogan.

1657 Harvey dör.

1658 Molières trupp återvänder till Paris.

1659 Les Précieuses ridicules uppföres. Don Garcie skrives. Corneille börjar åter skriva för teatern.

1659—1688 Högklassiciteten i Frankrike.

1660 Corneilles Discours och samlade skrifter. Boileaus första satir. Racines första uppträdande som författare. Den engelska restaurationen.

1661 Mazarin dör. Ludvig XIV övertager själv regeringen. Somaizes Grand dictionaire. Don Garcie. Sganarelle. L'École des maris.

1662 Pascal dör. La Princesse de Montpensier. L'École des femmes. Royal Society stiftas.

1663 Critique de l'école des femmes. Impromptu de Versailles. Molière får en av de litterära pensionerna. Drydens Wild Gallant. Mustapha, det första heroic play, uppföres. Hudibras.

1664 Les Héros de Roman. La Fontaines första conte (Joconde). Racines La Thébaïde uppföres. Le Mariage forcé. La Princesse d'Elide. Tartuffe. The Indian Queen.

1665 Molières trupp får statsunderstöd. La Fontaines Contes et nouvelles. La Rochefoucaulds Maximes tryckes. Don Juan. L'Amour Médecin. Racines Alexandre. The Indian Emperor.

1666 Le Médecin malgré lui. Mélicerte. Le Misanthrope.

1667 Tartuffe uppföres offentligen, men förbjudes. Racines Andromaque. Miltons Paradise Lost.

1668 Amphitryon. L'Avare. Georges Dandin. Första samlingen av La Fontaines Fables. Les Playdeurs.

1669 Förbudet mot Tartuffe upphäves. Pourceaugnac. Britannicus.

1670 Bossuet blir kronprinsens informator. Pascals Pensées utgives. Le Bourgeois gentilhomme. Élomire hypocondre. Bérénice. Spinozas Tractatus theologico-politicus. Congreve född.

1671 Madame de Sévignés brevväxling börjar. Les Fourberies de Scapin. The Rehearsal. Love in a Wood. The Dancing-master.

1672 Ludvig XIV blir Franska Akademiens beskyddare. La Comtesse d'Escarbagnas. Les femmes savantes. Bajazet.

1673 Le Malade imaginaire. Molière dör. Hans trupp flyttar från Palais Royal. Théâtre du Marais upphör. Mithridate. The Country-wife.

1674 Corneille slutar att skriva för teatern. Milton dör. L'Art poétique. Le Lutrin. Iphigénie. The Plaindealer.

1675 Saint-Simon född. Papebrochius' Propylæum antiquarium. Aurenge-Zebe.

1677 Phèdre. Spinoza dör. Spinozas Etik utgives. Contes de ma mère l'oye.

1678 La Princesse de Clèves. R. Simons Histoire critique du Vieux Testament. The Pilgrim's Progress. Drydens All for love.

1679 Hobbes dör.

1680 La Rochefoucauld dör. Comédie française bildas av Molières f. d. trupp och truppen i Hotel de Bourgogne. The Orphan.

1681 Mabillons De re diplomatica. Calderon dör. Drydens The Spanish friar.

1684 Pierre Corneille dör.

1685 Otway dör. Ediktet i Nantes återkallas.

1687 Newtons Philosophiæ naturalis principia matematica.

1688 Den engelska revolutionen. Locke's Essay. Bunyan dör. La Bruyères Caractères. Parallèles des anciens et des modernes.

1689 Sydenham dör. Esther.

1690 Athalie.

1692 Lee dör.

1693 Congreves första komedi.

1694 Southerne's The fatal marriage. Första upplagan av Franska Akademiens ordbok.

1695 Fénelon ärkebiskop av Cambrai. La Fontaine dör.

1696 La Bruyère dör. Madame de Sévigné dör.

1697 Fénelons Maximes. Avsättes som informator. The mourning bride.

1698 Colliers Short view. Farquhar debuterar.

1699 Racine dör. Télémaque tryckes.

1700 Congreves sista komedi. Dryden dör.

1701 Gallands översättning av Tusen och en natt.

1703 Perrault dör.

1704 Bossuet dör.

1710 Leibniz' Théodicée.

1713 Addisons Cato.

1714 Leibniz' Principes de la nature.

1715 Fénelon dör. Ludvig XIV dör. Wycherley dör.

1716 Leibniz dör.

1727 Newton dör.

1728 Congreve dör.

1755 Saint-Simon dör.
