

Mellan raderna

kommentarer till världslitteraturen

av Christian Lanciai (1984 –)

Copyright © Christian Lanciai 1984-2006

Del II : Från Medeltiden....

Bortom ruinerna

Njals saga

Grettes saga

Dante

Inferno

Renässansen

Chaucer

Reformationen

Fallet Benvenuto Cellini

William Shakespeare

Trenderna i hans utveckling

Henrik VI

Richard III

Hamlet

Othello

Kung Lear

Macbeth

Coriolanus

Timon av Athen

Avslutning

Don Quixotes utomordentliga och fatala insats

Luis de Camões

Lope de Vega

Ben Jonson

Pedro Calderón de la Barca

Livet är en dröm

Eko och Narcissus

Frankrike

En parentes (Sverige)

Några enskildheter (Frankrike)

Lessing den vise

Friedrich von Schiller

Johann Wolfgang von Goethe

Faust

Tragedins första del

Tragedins andra del

Alternativ till Goethe

Hoffmann

Djävulselixiret

Ludwig van Beethoven

Karl Marx

Kort summering

Andra delen.

Bortom ruinerna.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Njals saga.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Grettes saga.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dante.

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

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

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

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

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

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

Inferno.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Renässansen.

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

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

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

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

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

Chaucer.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Reformationen.

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

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

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

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

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

Fallet Benvenuto Cellini.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

William Shakespeare.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Trenderna i hans utveckling.

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

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

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

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

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

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

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

Henrik VI.

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

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

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

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

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

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

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

Richard III.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hamlet.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Othello.

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

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

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

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

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

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

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

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

Kung Lear.

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

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

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

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

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

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

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

Macbeth.

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

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

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

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

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

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

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

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

Coriolanus.

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

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

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

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

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

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

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

Timon av Athen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Avslutning.

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

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

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

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

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

Don Quixotes utomordentliga och fatala insats.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Luis de Camões.

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

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

Första gången jag läste den (i engelsk översättning) blev jag omedelbart så fånglad att jag sträckläste den på två dagar, och man måste förstå, att Camões blev den avgörande vägledaren för Herman Melville i dennes jakt på Moby Dick, den vita valen. Vem var då denne Luis de Camões?

På sätt och vis är "Lusiaderna" den mest lysande och klassiska av reseskildringar. Den skildrar Vasco da Gamas resa till Indien, och Camões kunde skildra denna resa på samma gång så realistiskt och övertygande som svindlande allegoriskt, profetiskt och extatiskt emedan han själv var en Indienresenär i kubik. Under sin levnad såg han inte bara Indien utan även Kina, var han bodde i Macao, samt även Indokina och Indonesien. Han visste vad han beskrev när han för första gången i europeisk litteratur målar upp fjärran österns geografi i exotismens berusande och förtrollande färger.

Det är främst tre episoder i hans diktverk som försäkrar det en plats i evigheten. När i slutet av fjärde sången Vasco skall lämna Portugal med sin flotta uppträder en gammal vis man på kajen som i dramatiskt patos protesterar mot hela det imperialistiska företaget med den världsöverlägsna visdomens fulla förkrossande tyngd och kraft: "Har ni inte araberna strax inpå er, och så vill ni resa till Indien för att kuva inbyggare där? Hur många liv och rikedomar tänker ni förinta för Portugal? I sanning, allt kommer att sluta med Portugals ruin, som ni härmed inleder!" Den gamle mannen försöker inte stoppa företaget, men han vet att han har rätt i att det på lång sikt är fullkomligt fåfängt och nöjer sig med det, och Vasco får fara med denna förbannelse över det portugisiska imperiet innan det är fött ringande i sina öron.

Den andra är den överväldigande visionen av Godahoppssuddens naturliga majestät. Diktaren ger Godahoppssuddens stämning gestalt av en jätte "med tungt ansikte, äckligt skägg, helt vanskapt men av gräslig storhet, håliga härjade ögon och vit som ett lik. Hans hår är tjockt med lera och hans svarta mun var full av gula betar. Stor var han som endast Rhodos' väldiga koloss, och tjockt han talar med ett rysligt ljud, som fick vårt hår att resa sig och kroppen att bli kall som is." Denna avgrundsjätte är vad de möter efter fyra dagars oupphörliga motvindar och motstormar. Och vad han säger till dem är inte mindre hårresande: "Fördömda ni, som aldrig vilar ifrån krig och från att stifta oro vart ni vänder er i världen; eftersom ni vågar trotsa mig och runda denna udde skall er straffet bli, att bortom denna horisont ej annat möta än ett evigt krig på alla kuster, öar och stationer, att ni ständigt skall förföljas av fataliteter, mina stormar, skeppsbrott, skörbjugg och förlusten av otaliga och de mest värdefulla mänskoliv." Mötet med denna dröm från en fjärran avlägsen och mörk urtidsmytologi är det mest imponerande ögonblicket i hela Lusiaderna.

Den tredje episoden är den sjunde sångens inledning, där diktaren efter lycklig framkomst till Indien uppmanar hela Europa att följa efter och skapa kolonier och imperier världen över i stället för att sitta hemma och bråka med sina bröder, "såsom Martin Luther vänder svärdet mot sin påve och så kastar hela Europa in i kriget medan turken än får sitta kvar i fred i det Konstantinopel han våldtagit utan att en europé bestrider honom rovet; och som Englands konung Henrik menar sig förtjäna titeln konung av Jerusalem men drager svärdet mot sin egen kyrka och dess kristna för en frillas skull i stället för att frälsa östern från barbaren." I kontrast mot den evigt

småaktiga lokalpolitiken framhåller han de skimrande sagovärldar som är så mycket större och som finns för människan att hämta, om hon blott vill sträcka sig ut över sin egen inskränkthet.

Inom två decennier skapade Portugal, en av Europas minsta och fattigaste nationer, ett handelsimperium som omfattade hela Indiska Oceanen utom vad som låg än längre österut och Brasilien. Genom ett öde förlorade därpå Portugal sin självständighet genom att Spaniens Filip II olyckligtvis ärvde Portugals tron; men ändå förblev Portugal en världsomspännande kolonialmakt långt efter det att de franska, brittiska, holländska och spanska kolonialväldena hade upplösts.

Och är då den under fyra århundraden så framgångsrika kolonialpolitiken i världen att enbart förakta? Den enda kolonialmakt som återstår idag (1985) är Ryssland, (endast hälften av Sovjetunionens folkmängd är ryssar medan den andra hälften mest är underkuvade islamiter,) och aldrig har ett imperium för sin makts skull förtjänat så mycket hat som det. Och däri ligger väl imperiernas förgänglighets hemlighet: de är härliga så länge de är i vardande, så länge deras kolonialpolitik domineras av visioner och så länge nya horisonter kan öppnas för dem; men när imperiet väl är färdigt och det domineras av artificiell konstruktion baserad på politiska lögnar måste det tillintetgöras genom sin egen innersta natur att endast kunna överleva genom ständig förändring.

Lope de Vega.

Denne vivör var samtidig med Shakespeare om han dock levde längre än denne, och man har ibland försökt jämställa honom med Shakespearediktaren. Faktum är att Lope de Vega är det spanska dramats skapare, men inte ens hans präktigaste komedier når upp till den nivå som de billigaste Shakespearekomedierna uppvisar. Med sina mer än tusentals treaktare är visserligen Lope de Vega teaterlitteraturens avgjort mest produktiva författare men också den avgjort billigaste och vulgäraste, och ingen författare har i historien mera upprepade gånger lyckats upprepa sig själv. Samma plumpa skämt med sexuella anspelningar som nästan luktar illa förekommer nästan i alla hans komedier, inte en enda av hans intriger når över nivån för en modern tidningsblaskas mest schablonmässiga dagsrubriker, hans pjäser är med beundransvärd konsekvens ämnade att underhålla den enklaste publiken, en sådan publik som idag vrålar vid idrottsmatcher, betalar för tuppfäktning, tittar på alla televisionsprogram och älskar rockmusik med studs och de tarvligaste såporna över allt annat på jorden. Hans teaterkonst är buskis och ingenting annat. I sina kanske två bästa pjäser "Fårakällan" och "Peribañez och kommendanten i Ocaña" visar han visserligen beundransvärda demokratiska tendenser, varför dessa båda pjäser blivit så varmt uppskattade i modern tid, hans demokratiska patos går till och med längre än vad diktaren vågar göra i "Kung Lear"; men för övrigt är det inte alls konstigt att denne ytlighetens oöverträffade massproducent knappast har nått en publik utanför Spaniens gränser eller bortom den tid som i Spanien såg en ära i att inte ha judiskt eller moriskt blod i sig, som smickrade inkquisitionen och som föredrog vendetta framför försoning.

Ben Jonson.

I motsats till Shakespearediktaren, som gömde sig så väl bakom sina skådespel att dessa helt har undanskymt hans person, är Ben Jonsons skådespel avgjort mindre intressanta än hans person. I många avseenden var han en föregångare till Doktor Johnson: grov, skrytsam, förmäten, dominerande, pedantisk och fåfäng men

omåttligt populär. Som ung var han soldat i Flandern, liksom Marlowe och Shakespeare levde han i London tämligen vilt, han åtalades för dråp vid ett tillfälle (1598; John Aubrey påstår att det var Christopher Marlowe han hade lyckats döda,) och kom i fängelse var han till och med brännmärktes med ett T i sin tumme, och sina flesta komedier använde han som verktyg till att nedgöra sina rivaler med. Endast Shakespeare respekterade han, och det hade han all anledning till, ty det var William som producerade hans första pjäs "Every Man in his Humour" när alla andra förkastade den; och den komedin blev hans första och största triumf, kanske även för att den var hans snällaste komedi, ty med åren blev hans komedier ständigt alltmer elaka och bitska, så att han understundom har kallats för Englands Molière. Dock står Jonson Dickens närmare, då ändå alla Jonsons karaktärer sista slutligen är engelska och aldrig så förfinade och eleganta, förputsade och ihjälkonstruerade som hos Molière.

Han skrev även två romerska tragedier, som är avgjort mer källkritiska och verklighetstroga än någon av de romerska Shakespeareromantiseringarna. Båda tragedierna handlar om stora romerska skurkar, nämligen Sejanus (Tiberius' gestapochof) och Catilina. Men berömdast av hans skådespel är de fyra stora satirerna "Volpone", "Den tigande kvinnan", "Alkemisten" och "Bartholomew Fair", som för alla tider har en given plats på alla engelsktalande teaterscener. Särskilt "Volpone" har även uppmärksammats mycket utomlands inte minst genom Stefan Zweigs bearbetning för tysk scen.

1616 ger Ben Jonson vid 43 års ålder ut sina samlade skådespel och upphör med att skriva nya. På något sätt slocknar Ben Jonsons mustiga gudagnista samma år som hans nio år äldre kollega Shakespeare går bort. Icke desto mindre förblir Jonson sin tids lärdaste engelsman, han är verkligen sin tids Doctor Johnson och spelar en huvudroll vid utgivandet av "The First Folio" 1623 med de 36 officiella Shakespearedramerna tryckta tillsammans för första gången. Han fortsätter även att skriva eget, och högst når han i sina epigram, men han blir aldrig Shakespearediktarens like. Han är för tung och trög, han är för fixerad i sina åsikter, han spelar själv sitt livs roll i stället för att låta andra spela med honom, och när han avlider är med den sista elisabetanen hela det underbaraste kapitel England har skrivit i litteraturhistorien definitivt avslutat. En ung lärjunge till honom som heter John Milton ämnar skriva ett nytt kapitel men av helt annat slag.

Pedro Calderón de la Barca.

Calderón är lyckligtvis Lope de Vegas motsats, och om någon kan sägas vara Shakespearedramatikens efterträdare, så är det han. Han skrev inte mer än omkring en tiondel så många skådespel som Lope de Vega av vilka dock minst dubbelt fler än Lope de Vegas är gångbara än idag och på alla scener. Mot slutet av sitt liv blir Shakespearediktaren alltmer en grubblare, och Calderón kan sägas vara den som fullföljer denna mystiska tendens. Hans skådespel är ej sällan drivna av ett religiöst patos, som till exempel i den om "Två gentlemän från Verona" erinrande "Vördnad för korset" och den nästan alltför patetiska och överädla "Den ståndaktige prinsen" som behandlar en händelse i Portugals historia i denna nations olyckliga affärer med Marocko; men just det i alla Calderóns pjäser genomgående ädelmodet är vad som mest länkar honom samman med den store dramatikern i England. Dock kan han även visa prov på motsatsen: "Den mäktige besvärjaren" är hans version av Faustmotivet som är minst lika satanisk som Marlowes originalversion och mycket hemskare än Goethes; och i "Hus med dubbel ingång" är han om möjligt ännu frivolare och folkligare än någonsin Lope de Vega. Det är hans mångsidighet som mest skiljer honom från Lopes oändliga upprepningar; Calderón är liksom

Shakespearediktares mera mottaglig för alla sidor av det mänskliga livet omkring i hela världen medan Lope bara känner ytan i Spanien. Häpnadsväckande som kontrast till Calderóns höga ädelmod är den färgstarka och primitiva karakteriseringen av bönderna i "Vörndnad för korset", som hade kunnat bli hans bästa pjäs om han inte hade fuskat bort slutet: i stället för att vara konsekvent och låta Curcio få döda Julia låter han henne försvinna orörd genom ett under och ger han därigenom en fulländad tragedi ett onaturligt och tendentiöst slut. I stället är hans bästa pjäser "Livet är en dröm" och "Eko och Narcissus".

Livet är en dröm.

Bara intrigen i detta drama hör till det mest genialiska som uppenbarat sig i teaterhistorien. Varifrån fick Calderón denna berättelse? Den är besläktad med såväl legenden om "mannen med järnmasken", som Dumas bragte till fulländning, historien om Ludvig XIV:s tvillingbror som växte upp i Bastiljen, blev konung i Versailles för en dag för att sedan åter förpassas till hopplös fångenskap, och vilken legend "Livet är en dröm" mycket väl kan vara upprinnelsen till, som den ger associationer till tre vilda kejsares misshandel av sina arvingar till söner: Konstantin den store, Ivan den förskräcklige och Peter den store, som alla tre direkt eller indirekt avrättade sin egen närmaste son. Man kommer inte ifrån att pjäsens konung Vasilij av Polen röjer en liknande grymhet när han spärrar in sin ende son på livstid för att han aldrig skall kunna bli kung.

Men "Livet är en dröm" är i första hand ett ödesdrama av samma kaliber som "Macbeth" och "Konung Oidipus": förgäves försöker konung Vasilij manipulera med ödet som naturligtvis kommer honom helt och hållet på skam.

Vid sonen Sigismunds födelse visar sig förfärliga järtecken, och det onda varslet om denne tronarvtagares dåliga förutsättningar understryks ytterligare genom att modern omkommer vid förlossningen. Liksom Laios sätter ut sin son Oidipus spärrar Vasilij in sin enfödde son i en avlägsen fästning på livstid.

Men dock vill han ge sonen en chans. När denne är vuxen låter han sonen i hemlighet föras till hovet och vakna upp till en ställning som suverän monark. Sigismund finner sig genast i rollen och utnyttjar den till måttlöst okynne, varvid konungen måste dra som slutsats att de onda järtecknen var sanna och låta spärra in sonen igen. Han drog ner med "vallmo, opium och bolmört", och när han vaknar upp på nytt i sitt gamla fängelse får han veta att hans dag som konung endast har varit en dröm.

Men här träder Calderóns genialitet in på scenen genom att han låter det polska folket vakna och hellre strida för den inburade Sigismund än acceptera en tron usurpator från Moskva som konung. Och när Sigismund befrias ur fängelset har han lärt sig sin läxa och förstår han att livet bara är en dröm som det är farligt att vakna ur. Om han i sin första upprättelse tog sig själv alltför mycket på allvar är han nu försiktigare och har en filosofisk distans till sin ställning. Han drar segrande fram genom landet och besegrar alla sina fiender, och när slutligen hans gamle far knäböjer inför honom och blott har döden som straff och vedergällning för allt det onda han vållat Sigismund att vänta sig, så befaller Sigismund ädelt den gamle att stå upp och visar han för sin far med sitt eget exempel hur fåfängt det var av honom att försöka lura ödet. Alla de olyckor med inbördeskrig och förnedring som Vasilij försökte undvika genom att smussa bort sonen råkade han just därigenom ut för. Och fadern måste ge den nu mogna sonen rätt, och allt slutar i försoning.

Skådespelet är Calderóns djupaste, mest dramatiska och mest skiftande och dubbelbottnade. Man kan inte läsa sig mätt på det. Det är som om det uppenbarar för oss livets fjärde dimension, som är överkligheten eller öververkligheten eller

drömmarnas värld eller vad man vill kalla det. "Av samma stoff som drömmar göras av vi äro gjorda," säger Prospero i "Stormen", och detta kan sägas vara Calderóns dramas stora tema. Karakteriseringen och analysen av Sigismunds olika reaktioner och stämningar i sina ytterst skiftande situationer är enastående. Hans patos i första scenen i hans fängelse, då han hävdar att hans enda brott är att han någonsin fötts, är helt äkta och måste fylla envar med sympati för hans fall; hans övermod i tredje scenen som plötslig konung efter ett liv i fångenskap är fullständigt naturligt: vilken svältande sate som plötsligt finner sig vid en festtaffel kan underlåta att strax äta sig fördärvad? I fjärde scenen när han åter vaknar upp fjättrad börjar hans makalösa självbesinning när han insett att han inom sig kan vara både människa och djur, och då först börjar han bli verkligt sympatisk och oemotståndlig: "Större hjältar finnas inga än de män som gisslet svinga över våld och tyranni." Så gryr morgonen för en stor konung. Och hur bestickande och övertygande är han inte när han i sin andra upphöjelse inte vet om han drömmer eller är vaken, inte vet om han ska tro på det eller ej och slutligen vägrar att ta sig själv på allvar: "Nu kan ingen lögn mig blända; jag är vaken och jag vet, att vårt liv är blott en dröm." Och han är dömd till att segra under hela resten av sitt liv när han inser, att han den största segern har vunnit över sig själv. Sålunda triumferar denne drömmare som en annan Josef av Egypten till evig fröjd för alla världens scener.

Men detta skådespel har också en djup melankolisk underton som löper genom hela spelet såsom självmordsmonologerna i "Hamlet". "Den astrolog som ständigt förutspådde onda öden kunde alltid vara säker att bli sannspådd," "Fega har en vis dem (olyckorna) kallat, därför att man aldrig ser någon av dem komma ensam, men jag kallar dem för tappra, ty de vandra bistert framåt utan tanke på att vika. Den som följs av dem, han vågar gå mot vilka mål som helst – han behöver aldrig frukta att de vika från hans sida." Men just i denna totala fatalism ligger en stor visdom förborgad: genom att gå med olyckorna genom livet och acceptera dem som evig följeslagare kan man förvandla dem till sina bundsförvanter och klara av det omöjliga, som är vad Sigismund gör och som är vad hela hans lägnings innersta väsen går ut på. Och han klarar av det blott genom att han den hårda vägen får lära sig, att världen blott är ett gyckelspel, "ty i denna värld, Clotaldo, drömma alla de som leva," "och vi njuta verkligt endast det vi njuta under drömmen."

På sätt och vis kan detta skådespel sägas vara den felande länken mellan Shakespearedramatiken och den franska klassicismen under Racine. "Livet är en dröm" är fylld av Shakespearesk mustighet, starka karakteriseringar och vapenslamrande dramatik par excellence men är samtidigt inklämt i en mycket sträng klassiskt enkel ram. Hela det skiftesrika händelseförloppet äger rum under loppet av endast sju scener, och dialogerna och monologerna är oavbrutet fullkomligt behärskade och väl koncentrerade. På något sätt ligger den absoluta dramatiska enheten, som Racine bragte till fulländning, här redan i sin linda.

Eko och Narcissus.

Det märkvärdigaste med detta skådespel är den fullständiga glömska som det sjönk ner i mellan Franska revolutionen och Första världskriget. Vad gjorde det för att förtjäna en sådan långvarig djupfrysning, och varför har det i vår tid åter tinats upp? En del av förklaringen kan ligga i det, att tiden 1789-1914 var den borgerliga familjekulturens heliga tid då kärlek endast ägde rum i köttet, då platonisk kärlek ansågs omöjlig och då alla kärlekens avigsidor inte existerade, (såvida de inte bestod i syfilis,) ty vad Eko och Narcissus gör är att de vägrar att acceptera den fysiska kärleken och förklarar varför den är så oacceptabel ur såväl manlig som kvinnlig synpunkt, och mellan 1789 och 1914 kunde man bara inte säga nej till kärleken. Det

förekom inte i sinnevärlden, medan det tydligt numera anses få förekomma igen, då två världskrig luttrat oss bort från den totala trygghetens obegränsade möjligheter inom den borgerliga familjeidyllen. Calderón vågar i detta teaterstycke utföra det oerhörda, att han analyserar ihjäl kärleken på ett nästan euripideiskt genomträngande sätt.

Pjäsen är oerhört listigt konstruerad. Den börjar som den oskyldigaste renaste och ljuvaste av himmelska herdeidyller, och i andra akten smyger sig en till synes fullkomligt harmlös intrig in i stycket då Eko och Narcissus mötas och bli kära i varandra. Men fortfarande efter andra akten har egentligen ingenting hänt i stycket. Så visar sig allting hända i tredje akten med en obönhörligt förödande och destruktiv kraft som gör denna från början ytterst naiva herdeidyll till Calderóns förfärligaste tragedi.

Vad som händer i tredje akten och som är så fatalt är att Narcissus' moder beslutar sig för att ingripa i sonens och Ekos förehavanden. Allt ont kommer sedan ända fram till slutet ifrån henne. Ändå är hon inte ond, och hennes ingripande i sin sons farliga kärleksaffär är ur dramatisk synpunkt egentligen endast symboliskt.

Ty vad hennes ingripande i själva verket symboliserar är den köttliga föreningen mellan Narcissus och Eko. Den äger aldrig rum, ty modern förhindrar den, men i andanom äger den desto mera definitivt rum genom att Narcissus efter lång tvekan dock klart bestämmer sig för att tacka ja till Ekos generösa frieri. I den fina symbolik som besjalar hela den tredje akten ligger dramats evighetsvärde.

Efter det fatala ingripandet (som alltså är den sexuella föreningen i poetiskt förklädd och oantastlig form) händer det att både Eko och Narcissus totalt förändras som karaktärer. Narcissus blir kär i sin egen spegelbild och försjuncker i denna tills han försvinner, (vad detta symboliserar skall vi strax komma fram till,) och Eko blir ett eko utan självständighet, vars upprepande röst försvinner med vinden. Narcissus älskar de facto Eko, det har vi redan konstaterat, men när han älskat henne visar det sig att han är mera kär i kärleken i sig själv än i henne. Han försjuncker i en stämning som han icke kan glömma eller lösgöra sig ur, och försöker han materialisera denna stämning (när han vidrör vattnets spegelbild) skingras denna totalt av vattenytans rörelser. En finare symbolisering av kärlekens innersta problem har sällan förevisats. Kärleken är bedårande och njutbar tills man genomför den – då är den förstörd. Kärlek är kärlek endast i själslig form – så fort den blir kropp blir den fränstötande. Så är det åtminstone för Narcissus och Calderón.

Vad händer då med Eko? Jo, när hon älskats (genom svärmoderns ingripande i form av blandningen av Calderóns klassiska drog opium och bolmört i symbolisk förklädnad) har hon därigenom förlorat sin självständighet, integritet och allt som var hon själv, och det enda ord hon sedan får över tungan är ett dumt eko av vad andra säger. Vad symboliserar detta? När mannen känt kvinnan kan han henne och har han ingenting mera nytt att upptäcka hos henne och blir hon honom tråkig och intressant och har han heller inte längre någonting att ge henne, och följden blir brist på kontakt. En kvinna är allt så länge mannen älskar henne och ej sällan gudomlig, men när han tröttnar på henne blir hon lätt intigheten själv som förgås i självförakt. De flesta kvinnor bekämpar denna naturliga utveckling i ett förhållande med att bli rivjärn som håller kvar mannen med våld mer eller mindre.

Detta är Calderóns förkrossande analys av begreppet kärlek, vars oerhörda cynism och nakenhet är oändligt fint maskerad bakom en musikalisk charm i stycket utan gränser och en tät symbolik som ej är lätt att genomskåda. Skådespelet kommer till så sent i hans produktion som år 1661 då han redan var över sextio, och för dess oerhört fina poesis, musikaliska charms och pastorala förtjusande lekfullhets skull kan man säga att det utgör den felande länken mellan Shakespeareepoken och rokokon, mellan "Som ni behagar" och Marivaux, en underbar introduktion till den skimrande värld som sedan Watteau dukar upp i sina dukar och som Marivaux på

scenen blir fullkomnaren av. Men den skarpa renässansklon är ännu ej helt indragen på den till det yttre sammetslena tassen, som ännu ej är helt färdig till att enbart smeka.

Frankrike.

Vad skall vi då säga om Frankrike? Vi har inte sagt ett enda ord hittills. Visst skriver François Villon bestickande dikter, men de är inte många och alla är de små; visst har Rabelais ett förskräckligt gott humör, men hans vältranden i kulinarisk vällust och bombastisk festprakt måste man rapa och spy åt ibland; visst skriver Michel de Montaigne synnerligen läsvärda essäer, men hans självgodhet tar udden av dem; visst formulerar den djupsinnige Blaise Pascal ytterst tänkvärda tankar, men de är bara tankar utan konkreta konsekvenser och utan substantiell pondus – man måste föredra den betydligt djupare och mer ojävige kejsar Marcus Aurelius, då Pascal är alltför mycket katolik; visst skriver hertigen av Rochefoucauld berömda maximer, men deras negativism och cynism gör dem inte uppbyggliga; då är Jean de la Bruyères tidsbilder mycket mer konstruktiva och kanske 1600-talets bästa franska bok; visst är Pierre Corneille en ypperlig dramatiker, men man saknar hos honom Calderóns och Shakespearediktarens djupare mänskliga egenskaper, som man ännu mer saknar hos Racine, vars klassicism går så långt att han blir den som etablerar den berömda franska totala kulturstelheten och -kylan som sedan under Ludvig XIV:s tid breder ut sin outhärdlighet över hela Europa genom Lenôtres geometriska trädgårdar, sterila palats av Versaillesstyp och annan omänsklighet, som verkar enkom ämnad till att omöjliggöra och utesluta all mänsklig fantasi och känslighet. Racines tragedier är så perfekta att de stundom är helt döda. Ett försök till revolt mot denna etablerade franska samhällstelhet är Molières komedier, men genom att dessa aldrig går utanför Frankrike lider även de av alla de franska nationalsynderna, av vilka den främsta är en inbilskhet utan gränser. Mera effektiva revoltförsök är Diderots, Montesquieus, Voltaires och Rousseaus djupare gående filosofiska och vetenskapliga analyser av det strikta samhällets nackdelar; men även inför dessas känslökyla fryser man, och inför Rousseaus talrika exempel på motsatsen äcklas man, ty så sliskiga självutgjutelser har vi inte mött i litteraturen sedan Augustinus. Den enda oasen i denna franska marmoröken av bländande vithet, den enda värmekällan i detta klassiska franska ishav av sterilitet, är Pierre de Marivaux med sin ytterst finstämda känslighet och delikatess. Voltaires talrika historiska skådespel är alla för länge sedan glömda, men man glömmar aldrig en flirt av Marivaux. Beaumarchais är den förste som vågar predika direkt uppror genom försåtliga komedier, medan Abbé Prévost nästan är den enda fransman under två århundraden som visar att han känner världen utanför Frankrike, varför hans roman om Manon Lescaut kan läsas med god behållning ännu idag. Men bland alla dessa klassiska perukkavaljerer i Frankrike före 1789 är inte en enda originell eller universell utom Jean Jacques Rousseau och Cyrano de Bergerac. Den senare får inte leva, och den förras förkunnelse blir primus motor i den franska revolution som utbryter 1789, som rasar ända fram till slaget vid Waterloo 1815 och som blir den egentliga starten för den stora franska litteraturen.

En parentes.

Frankrike är inte den enda stormakten i Europa på 1600-talet. England är försatt ur funktion genom sin 20-åriga revolution, och Holland besegrar havet i stället och försätter Portugal ur funktion, medan det i norr förekommer en ny stormakt som

heter Sverige som kväser såväl Ryssland som katolikerna i Tyskland och religionskrigen därstädes. I samband med Gustavus Adolphus' framgångsrika regering inleds också den svenska skönlitteraturen genom ett baltiskt universalgeni som heter Georg Stiernhielm. Hans episka dikt på hexameter är inte alls dum, den är riktigt ädel och dessutom imponerande genom sitt omfång. Felet med den står inte att finna i den själv utan i nationen som den skrevs för, nämligen Sverige.

Vilka engelska barn får inte redan i späd ålder stifta bekantskap med Beda Venerabilis och dennes historier om det äldsta England? Vilka spanska skolbarn får inte hur tidigt som helst redan läsa de äldsta dikterna om El Cid, och vilka portugiser i småskolan i såväl Portugal som Brasilien känner inte i detalj till Camões? De flesta italienare kan Dante utantill i alltför långa passager, alla fransmän kan sin Villon och känner till allt om riddar Rolands bravader, och alla tyskar kan allt om Parsifal, Lohengrin och Nibelungarna. Den tyngsta isländska sagan är ingenting för en islänning, som är stolt över att höra till världens mest bokläsande folk, och till och med danskarna kan sin Ludvig Holberg. Men vilken svensk kan sin Stiernhielm? Och hur många svenska skolbarn får läsa honom? Inte ett enda.

På något sätt smittade det stela franska kulturklimatet av sig på Sverige under stormaktstidens allians, som bröts först med Karl XII:s död. Det var för resten denne konung som byggde det nuvarande Stockholms slott, som ju är en otvetydig kopia av Ludvig XIV:s totala fyrkantighet och som vittnar just om Sveriges släktskap med den franska stormaktstidens kulturella stelhet, och på något sätt lider Sverige av denna kulturella känslöbrist ännu idag. Det blev bättre på Gustav III:s tid, men denne konung sköts, och hans kulturförmedlande gunstlingar jagades därefter ur landet, liksom landets främsta skattebetalare tvingas ut ur landet idag. Om Georg Stiernhielm hade fått se vad det blev av det Sverige som han skrev sin Hercules för, så hade han utan tvivel tänkt: "Att en så lovande nation skulle urarta till ett sådant släkte av ignoranta slashasar!" Ty det är tyvärr vad varje framstående kulturpersonlighet i Sverige efter Gustav III:s tid har tvingats till att konstatera om Sverige från Gustav Mauritz Armfelt till Sven Stolpe. Till och med den i all svensk låghet så deltagande August Strindberg tvangs definiera Sverige som "landet där allting är omöjligt".

Så räkna inte med att bli läst, om du är en författare i Sverige, och om du blir läst så räkna inte med att bli förstådd, och om du blir förstådd så räkna inte med att du får stanna i landet.

Två tidiga förträffliga exilsvenskar må nämnas här.

Sveriges siste katolske ärkebiskop heter Johannes Magnus, bror till den orättvist mera berömde och kände Olaus Magnus. När Gustav Wasa plundrar och river alla landets anrika kloster lämnar Johannes Magnus landet och skriver han i Venedig på latin en krönika om Sverige som blev mycket uppskattad så länge den svenska stormaktstiden varade, men efter 1600-talet har inga nya upplagor eller översättningar utkommit. Det är synd det, ty han är Sveriges Saxo, och han bjuder med sitt då internationellt uppmärksammade storverk på mycket nöjsam läsning, då större delen av hans krönika är ren fantasieggande science fiction om det förflutna, även om mycket baserar sig på historiska källor, som till exempel goternas författare Jordanes och dennes historieskrivning.

Johannes Messenius heter (vid sidan av Olaus Rudbeckius) Sveriges främsta vetenskapsman på 1600-talet, men han har katolska förbindelser, och för den sakens skull spärras han in på fästning i norra Finland, var han lever i nitton (!)(se Dante och Grette Asmundsson) år innan han dör. Men under denna tröstlösa förvisningstid skriver han sitt stora vetenskapliga arbete om Sveriges historia, som visserligen till stora delar är lika fantastiskt som Johannes Magnus', men som också till stora delar är av oskattbart vetenskapligt värde. Han är inte så totalt okritisk som Olof Rudbeck, som med sin Atlantika inte annat försöker än slå blå dunster i hela världens ögon

ungefär som en etablerad Erasmus Montanus; men inte heller Messenius har utkommit i nya upplagor sedan 1600-talet eller ens i någon översättning från latinet någonsin.

Några enskildheter.

Dock är det detta överartificiella Frankrike som frambringar en helt ny sorts författar- och romantyp som aldrig skådats förr i historien. Genren är den romantiska kvinnoromanen med kvinnan och hennes känslor som huvudtema, och den första som skriver en sådan roman är en kvinna – Marie Madeleine de la Fayette.

Hon är god vän med den livsfientlige Rochefoucauld, och de lär ha hängivit sig åt att förbättra varandras arbeten. Dock är det mera troligt att hon lyckades förbättra hans än att han kunde förbättra hennes: hans maximer krävde en hel del uteslutningar, medan hennes roman om prinsessan de Clèves knappast kunde förkortas.

Romanen handlar om en gift kvinnas konflikt, ära och tragedi då hon blir förälskad i en annan. Hur mycket hon än älskar den andre tillåter hon sig inga friheter med honom, och hur mycket den andre än älskar henne tillbaka viker hon inte en tum från sitt äktenskaps helgd. Det märkvärdiga i hennes berättelse är att när hennes äkta man slutligen avlider av svartsjukeplågornas feberkonsekvenser trots att han inser att hon aldrig har bedragit honom, så viker hon heller icke som änka från sin heliga dygds och äras väg. Förgäves får den trånsjuka älskaren till hertig jaga henne runt landet: hon ställer inte upp med att ens ta emot honom. Varför? Det är kvinnans stora gåta.

Hon älskar honom och medger det helt klart för sig själv, men när hon äntligen blir fri till att få lov att älska honom gör hon det inte. Därigenom blir hennes kärlek så mycket vackrare och subtilare. I stället för att släcka sitt kärleksbegär stegrar hon det tills hon dör. Och därigenom når romanen en sublimitet utan gräns som gör den älskad av alla som läser den för evigt.

Det är även detta ihjälförkonstlade och av kardinal Richelieu ihjälakademiserade Frankrike som frambringar den kulturella spefågeln, den omöjliga bohemen, den ansvarslöse parasiten, den älskvärde grobianen, den outhärlige dåren gestaltad av Jean de la Fontaine. Han går drömmande genom livet och skriver sina amoraliska sagor helt okunnig om att han hundra år före Rousseau helt och hållet jävar dennes krampaktigt monomaniska sedlighetssträvanden, och på sätt och vis är la Fontaine den klokaste i sitt sekel. Den av livet svårt medfarna och bittert sarkastiske La Rochefoucauld är inte på långt när så vis som La Fontaine, som löser det franska samhällets djupt gående elakhetsproblem med att helt enkelt aldrig befatta sig med det franska samhället utan i stället leva helt i sagornas värld.

Cyrano de Bergerac definierar alla tidens problem med att direkt slå huvudet på spiken: "det som i själva verket hade tvingat honom att flacka omkring på hela jorden och slutligen överge den för månen, det var att han inte hade kunnat finna ett enda land där ens fantasi var i frihet." Fram till 1789 är fantasin utfrysad i Frankrike, emedan den tydligen är samhällsfarlig, och enligt Cyrano var det på 1600-talet tydligen lika illa i hela Europa.

Det är många enskildheter vi tyvärr inte kan ägna oss åt här, då de faller utanför ramen för denna redogörelse. Efter det att vi i samband med Johannes' Uppenbarelse övergav vår litterära resas ursprungliga mål – att besvara frågan vari det eviga i litteraturen låg – då svaret på denna fråga visade sig oanvändbart, har vi i stället inriktat oss på att försöka frigöra det egentliga skelettet i världslitteraturen med att påvisa dess avgörande skeenden. Kanske att vi i en annan framtida redogörelse kan få unna oss nöjet att noggrannare nagelfara La Rochefoucaulds distansierade

maximer, Racines raffinerade dramatik, Molières gyckelspel och de två populäraste och intressantaste romanerna i Frankrike under 1700-talet: Voltaires "Candide" och Rousseaus "La nouvelle Héloïse". I början på 1700-talet översätts även "Tusen och en natt" till franska varvid även denna den första öppna pornografin i världslitteraturen får en iögonfallande plats i den samma.

Därför lämnar vi också alla denna tids storartade engelska bidrag till litteraturhistorien därhän tills vidare, vilket inkluderar John Miltons mäktiga religiösa epos "Paradise Lost", (hans fortsättning "Paradise Regained" är icke lika mäktigt och övertygande,) Daniel Defoes ytterst populära och realistiska samtidsromaner, (den lysande författaren till "Robinson Crusoe", en uppföljare till den shakespeareska "Stormen", var även en skarp journalist: han engagerade sig djupt i mordet på Karl XII och Görtz och var den ende i utlandet som vågade påvisa det rättsvidriga i den svenska stormaktens likvidering utförd av svenskarna själva,) den underbara Jonathan Swift, vars "Gullivers resor" är det dittills präktigaste virtuosexemplet på engelsk humor när den är som bäst, (Swift hör till världslitteraturens mest missförstådda författare, då han i grund och botten egentligen endast är humorist,) Henry Fieldings mustiga frivoliteter och hela Doctor Johnsons era. Torrisarna Samuel Pepys, Alexander Pope och John Bunyan lär vi nog dock knappast sakna i det tillfälliga förbigåendet av.

Låt oss således med gott samvete ha händerna fria när vi ger oss in på den tyska litteraturen och dess tre epokgörande förgrundsgestalter Lessing, Schiller och Goethe.

Lessing der Weise.

1778 avslutas den ärorika franska klassicismens era med Voltaires och Rousseaus bortgång, och året därpå inleds den tyska med Lessings "Nathan der Weise", som är hörnstenen till en ny tid. Upplysningsfilosoferna i Frankrike har nitiskt ägnat sig åt att krossa den kristna kyrkan för att jämna vägen för vetenskapen, och därmed har deras verksamhet varit på gott och ont. De hade inte förlorat något på att låta kyrkan och dess skyddsling monarkin stå kvar, och hade de visat den toleransen hade den franska revolutionen inte behövt bli så blodig och terrorbetonad.

Tysken (om inte rentav preussaren) Gotthold Ephraim Lessing är den som genomför den totala toleransen i litteraturhistorien med sin djupa mänsklighet, som överträffar såväl alla fransmännen som Schillers och Goethes, och med sin om Mäster Eckhart erinrande underbara universalism och totala vidsynthet och fromhet. Hos honom möter vi för första gången efter Shakespearedramatiken och Calderón människor av kött och blod som det är någonting med och ej längre stereotypa modeller, uppstoppade rokokodockor, masker utan ansikten bakom dem och karikatyrer av mänskliga typer. Och vad mera är är att denne klart lysande solstråle Lessing är en optimist av Guds nåde som är lika övertygande som Första Moseboken.

Hans ålderdoms testamente är den underbara komedin "Nathan den vise" som är fullt jämförbar med någon av Shakespearepjäserna. Samtidigt är den fulländningen av den trend som förekommit efter Shakespeare i mystisk riktning och som med åren (genom Calderón och Milton) ständigt blivit mer religiöst tendentiös utan att nå målet; men i och med Lessings "Nathan" är målet uppnått, och målet visar sig i all sin storhet och härlighet vara ekvationen $3 = 1$. Ty vad Lessing gör i sin pjäs är att han bevisar att motsatsen till kristendomens omöjliga ekvation att Ett är lika med Tre inte alls är lika omöjlig. Kort sagt, i en oantastlig formel lyckas han förena judendom, kristendom och islam med varandra.

Pjäsens handling är genialisk. Juden Nathan i Jerusalem får sitt hem nedbränt av kristna korstågsbusar, varvid hans hustru och alla hans sju barn omkommer. Det är det mest typiska av alla judiska fall som presenteras: fallet Job. Men när han sitter där i askan av sitt hem bland sina söners lik och beklagar sig kommer en korsriddare förbi och ger honom ett spädbarn att ta hand om: en liten flicka. Korsriddaren måste själv vidare ut i fält och kan inte ta barnet med sig. Nathan ser i tösen naturligtvis sitt livs stora tröst.

Flickan växer upp, och Nathan blir välbärgad igen, men så brinner hans hem ner medan han gör en affärsresa. Adoptivdottern räddas dock från att brinna inne av en ung och ädel tempelriddare, som hon genast blir kär i. Med Nathans hemkomst och skildringen av det fatala som hände i hans frånvaro börjar pjäsen.

Tempelriddaren uppvaktar Nathans fosterdotter och får så plötsligt en dag höra att flickan är född kristen. Han rapporterar detta till pjäsens enda skurk: en kyrklig potentat av något slag, som faller domen att Nathan skall brännas på bål för att ha försökt göra ett kristet barn till judinna.

Emellertid blandar sig den ädlaste av alla muslimska furstar sultanen Saladin sig i leken, då han är god vän med både Nathan och tempelriddaren. Han har nämligen vid ett tillfälle upphävt tempelriddarens dödsdom då denne visade sig ha en märklig likhet med sultanens bortgångne broder, och den scen då sultanen och Nathan blir vänner är skådespelets berömdaste. Nu tar sultanen Nathans fosterdotter till sig för att skydda henne. Samtidigt får Nathan veta att tempelriddaren och hans fosterdotter händelsevis råkar vara köttsliga syskon. Alla träffas hemma hos Saladin i hans palats, och där visar det sig att tempelriddarens och fosterdotterns fader inte var någon mindre än Saladins egen kristnade broder, som försvunnit i Europa. Sålunda visar sig alla vara nära släkt med alla, utom Nathan, som är den som förenat denna familj och som ensam står utanför familjekretsen och ler åt sitt verk av förening och försoning inte bara av denna splittrade familj utan även av tre tidigare mot varandra fientliga religioner.

En av Lessings närmaste vänner om inte rentav den närmaste var Moses Mendelssohn, den store judiske upplysningsfilosofen, som predikade assimilering av sina trosfränder judarna med det tyska samhället, och vars sonson blev den lika berömde komponisten Felix Mendelssohn-Bartholdy. Karaktären Nathan lär vara en direkt avporträttering av Moses Mendelssohn.

Den berömdaste scenen är den i akt 3 när Saladin kallar till sig Nathan för att be denne om pengar, varvid deras samtal glider in på religiösa spørsmål. Penningfrågan glöms helt bort, och Saladin ger Nathan den utmanande uppgiften att bevisa vilken av de tre religionerna som är den rätta. "Jag är muselman, du är jude, och mellan oss står den kristne. Bara en av oss kan ha rätt. Visa mig den rätta vägen av dessa tre." Och Nathan svarar med att berätta en liknelse. En man får en ring som har den underbara kraften att den som bär den och tror på den blir behaglig för Gud och människor. Mannen ger den i arv åt sin älsklingsson, som ger den i arv till sin älsklingsson, och så vandrar den genom generationerna, tills en dag bäraren av ringen har tre så underbara söner att det är omöjligt för honom att förfördela någon av dem. Han löser problemet med att låta en guldsmed skapa två andra ringar som är exakt lika den första. De tre sönerna får var och en sin ring, och det är omöjligt för någon att se vilken som är originalet och vilken som är en kopia. De tror alla tre på var sin ring, och det går dem alla tre väl om händer. Och Saladin står förbluffad inför denna liknelse, han har helt glömt bort att han tänkte roffa juden på pengar, och på stället sluts det en evig vänskap mellan dem.

En nästan lika berömd scen möter oss i fjärde akten då författaren har sin privata uppgörelse med kristendomen. Det är scenen då tempelriddaren skvallrar för kyrkofursten om Nathans kristna dotter. "Om Gud nu genom någon av hans ords förkunnare har velat visa oss en särskild väg att främja och befästa hans kyrkas makt

och kristenhetens väl," säger den fete och röde prelaten, "vem djärvs väl då träda fram och mäta förnuftets skapare och hans befallning med förnuftets måttstock?" Denna utmanande fråga ställd av en uppenbar humbug manar direkt publiken och alla som läser komedin till att höja ursinniga protester: "Hur kan du mena att kyrkan någonsin varit förnuftsstyrd, din eländiga bedragare?" Alla som hör dessa ord måste djärvas träda fram och mäta denna svullna prelats mage med förnuftets måttstock och finna honom alltför ovärdig till att ens få lov att ta ordet förnuft i sin mun. Genom denna besuttna kyrkofurste avslöjar Lessing all etablerad kristendoms innersta förnuftsvidrighet, medan den hårt prövade gamle juden Nathan, enligt den mera jordnära klosterbroderns ord, "är en kristen, och vid Gud, en bättre kristen har det aldrig funnits!" Och det behövs en furste som Saladin för att dämpa tempelriddarens kristna nitälskans ödesdigra utbrott med det enda förnuft som finns och som kommer av erfarenhetens besinningsfulla och alltid inåtvända allvar.

Det är på sin plats att här citera vad som alltid citeras av Lessing i vilka sammanhang han än förekommer och som kan sägas vara hans eget adelsmärke inför evigheten: "Om Gud höll upp Sanningen i sin högra hand och Sanningssträvan i den vänstra och bad mig välja, så valde jag den vänstra i det att jag ödmjukt sade till honom: 'Giv mig denna, ty den färdiga Sanningen tillkommer ju endast Dig allena.'"

Friedrich von Schiller.

Alla Schillers verk och i synnerhet hans dramer är läsvärda, och därför är det beklagligt att de inte finns mer tillgängliga på svenska. På alla bibliotek finns väl endast ett urval dikter, Don Carlos och Wilhelm Tell men föga annat. Han är lika dåligt representerad på svenska som Racine, och ändå tillhör dessa de absoluta klassikerna i världslitteraturen som alla borde få läsa. Det är lättare att komma över Molière än Racine på svenska vilket är orättvist, då Racine avgjort är den bättre medan Molière bara är den elakare.

Schiller skrev nio dramer som är direkt nyskapande. Shakespeare och Racine har han lämnat långt bakom sig genom sin speciella förmåga till lysande intensitet, brinnande entusiasm och oemotståndlig idealism. De bästa av dessa dramer är Don Carlos och Wilhelm Tell medan exempelvis Maria Stuart och Jungfrun från Orléans lider av påtagliga svagheter: Schiller var ingen övertygande kvinnskildrare utan han är i första hand heroiskt manlig, och därför är hans största dramer de mest manliga, som även "Die Räuber" och trilogin om Wallenstein. "Kabale och kärleken" intar en särställning genom sitt hänsynslösa angrepp på all mänsklig slapphet och dekadens och är därför alltid lika aktuell och välbehövlig.

"Don Carlos" är hans till omfånget största pjäs och en av de längsta pjäser som någonsin skrivits. Då borde den väl innehålla ett myller av personligheter, kontrastriska omväxlingar i handlingen och många dramatiska dödsfall med en final översållad av oförglömliga lik, som alla stora tragedier? För en stor tragedi är det ju. Nej, Don Carlos innehåller ingenting av allt detta. Huvudpersonerna är ett fåtal, under hela den 200 sidor långa handlingen stupar endast en av dem och det är inte ens Don Carlos själv, skeendet i pjäsen är nästan monotont med sitt oupphörliga kabinettstjat där allas instängdhet blir nästan lika påtaglig som en extra huvudperson, och slutet blir nästan abrupt avklippt utan något heroiskt avskedstal eller någon universell dödsruna som slutvinjett. Vad är det då Don Carlos egentligen handlar om? Hur kan en pjäs som nästan enbart består av oblodiga palatsintriger gestaltade av tjat då bli så tungt vägande i litteraturhistoriens alltför rigoröst kräsna av ständiga utrensningar markerade vågskål?

Don Carlos, son till den stränge Filip II av Spanien, är förälskad i sin styvmor. Nå, än sedan? Är det allt? Kring deras hemliga möten spinnas det sådana intriger av sekretess att det verkar nästan löjligt. Don Carlos är visserligen grubblande och tilldragande som en annan Hamlet, men i tredje akten visar det sig plötsligt att hela hans förälskelse i styvmodern bara är dramats subrettdel. Ur denna banala intrig uppstår en politisk intrig som genast höjer hela dramat till en evigt aktuell nivå, och denna nya intrig presenteras helt överraskande genom Don Carlos' Horatio-liknande vän markisen Posa, som därigenom tar ett häpnadsväckande steg från bifigur till huvudroll. Mot denne markis Posas ageranden blir plötsligt huvudpersonen Don Carlos nästan betydelselös.

I ett privat samtal som markisen genom en tillfällighet får med kungen gör han det oerhörda att han bönfäller kungen om att bli demokratisk, att upphöra med den katolska etablerade enväldesintoleransen och skona Nederländerna från inbördeskrig, vart kungen just haft för avsikt att skicka den blodige skräckbödeln hertigen av Alba. Och kungen blir själv så överraskad och så djupt berörd av markisens humanitet och idealism att han faktiskt överväger att följa markisens råd. Och därmed slutar tredje akten.

Vad tragedin sedan handlar om är idealismens tragik i politiken. För att kunna genomföra sina planer måste markisen offra Don Carlos, vilket han vägrar att göra. I stället offerar han sig själv genom att avsiktligt kompromettera sig politiskt genom att gå för långt, varvid han lyckas rädda sin vän Don Carlos men tyvärr endast för tillfället. Don Carlos i sin tur vägrar låta vännens politiska idealism falla och axlar den själv i stället. När den stöter på omedgörligt motstånd planerar han att själv bege sig till Nederländerna och sätta sig i spetsen för fritänkarna. Men hans planer upptäcks, han fängslas, och där slutar pjäsen. Markisen Posa har då redan som pjäsens enda direkta offer fått bada i sitt blod och avlidit genom ett revolverskott lika effektfullt och ohyggligt som den örfil som drabbar Desdemona i "Othello".

Dramat är titaniskt i sin fulländade uppbyggnad: Schiller staplar berg på berg i de ständigt allt mera häftigt varandra avlösande scenerna, (som endast allt som allt är tjugo till antalet,) och kommer för varje steg högre utan att någonting rasar. Samtidigt visar han en farlig lejonklo: "Jag är ej hågad längre att förbli den olyckligaste mannen i riket när det kostar endast en revolt mot lagen att bli den lyckligaste." Lessing nöjde sig med Guds vänstra hands besvärlighet och avstod från den högras vinst, men Schiller kräver utan skrupler genast den högra och är beredd att bruka våld genom lagbrott för att nå den. Och kan Gud förvägra honom den? Han är ren och ädel, vällusten har ej öppnat hans hjärtas dörr för lasterna, och ur den etablerade religionens synpunkt är det enda felet med honom att han tänker och att han vördar människorna, menar prästerna och skakar på huvudet. Nej, de låter inte honom få vad han begär utan bjuder honom motstånd.

Men Schiller är obeveklig och manar sig själv till att inte ge upp – "lida orätt smickrar stora själar," och "en plan att lindra lidandet för mänskligheten som fötts av klart förnuft må tusen gånger bli gäckad men får dock aldrig givas upp!" Han övergår till att begära högra handen för mänsklighetens del och ej för sin egen. Så ädel är han, och därmed når Sturm- und Drangperioden sin högsta prometheiska sublimitet.

Men kvinnan sviker honom. "Kvinnans namn är ju bara lögn," och hon förråder honom verkligen helt, och han måste resignera. "Detta sekel är icke moget för mitt ideal. Jag lever i en tid som ännu icke randats." Stolt tar han på sig det eviga geniets martyrgloria och går så långt i sin oböjliga stolthet att han rättfärdigar det som verkar ha varit rena hädelsen och hybris: "Ingen lovsång prisar Skaparen så högt som fritänkarens så kallade hädelser." Han allena känner Gud och menar att världen är för dum för att någonsin kunna göra det. "Så finnes sanningen blott för den vise och skönheten blott för den känslige." Gud har verkligen givit honom sin sanning trots

prästernas, den etablerade religionens och politikens försök att inte låta honom få den. Och stolt kan han säga till denna världen: "Du stinker blod. Jag kan ej komma vid dig," och tar helt avstånd från samhället. Stoltare ord har aldrig en son sagt till sin fader.

Anmärkningsvärd är även konung Filip II:s förvandling i pjäsen. När markisen Posa är död märker konungen plötsligt att han förlorat den enda ärliga människan i sin omgivning, och förtvivlat försöker han snärja sig ut ur sitt dåliga samvete. Men politiken och den etablerade religionen kräver att det politiska mordet rättfärdigas, och aldrig har den etablerade kristendomens självgoda cynism avslöjats fränare, än när Schiller låter storinkvisitorn besvara kungens prekära fråga: "Kan du skänka mig en tro som ger mig rätt att låta mörda min ende son?" med den helt omänskliga sofismen: "För att tillfredsställa sin rättfärdighet lät Gud *sin* son få dö på korset." Inte ens de isländska sagorna kunde grällare framställa den etablerade kristendomens innersta falskhet, som blott består i dess etablerade ställning som en till ondska utnyttjad maktfaktor.

Samme storinkvisitor skulle åter komma till synes i Dostojevskijs roman om bröderna Karamasov. Det är på sin plats att i förbigående nämna här, att Schiller var Dostojevskijs älsklingsförfattare och kanske den felande länken mellan Shakespearedikningen och Dostojevskij. Ty den trend som Schiller visar i nedbantandet av Shakespeareska teatraliska effekter och utvecklandet av de enskilda samtalen för sedan Dostojevskij vidare och utvecklar han in absurdum i sina egentligen i dramaform varande men astronomiskt uppförstorade romanintriger.

I verkligheten är ingenting känt om Don Carlos' öde. Man vet att han kom i motsättning till faderns politik, att fadern kastade honom i fängelse, och att han dog efter en hemlighetsfull domstolsundersökning. Man vet inte hur han dog, men det är troligt att Filip II kan sällas till samma ökända klubb som Konstantin den store, Ivan den förskräcklige och Peter den store, de illustra sonmördarmonarkernas dystra sällskap. Schiller försöker med framgång rekonstruera faderns och sonens psykologi och den tidens intriger och stämningar, varvid konstruktionen av markis Posas gestalt är hans främsta genidrag; och framför allt lyckas han åskådliggöra den kanske största boven i mordet på Don Carlos: det katolskt intoleranta spanska hovets totalt inskränkta instängdhet, där en fri ande som Don Carlos helt enkelt måste kvävas av andlig syrebrist.

Schillers sista drama är "Wilhelm Tell" som väl är hans populäraste. Det är ett utpräglat folkdrama där folket självt bestående av hantverkare och bönder är huvudaktörerna. I deras mitt finner vi den trygge, säkre och pålitlige jägaren Tell, som är ett makalöst koncentrat av hederlighet, duglighet och visdom. Han gör vad rätt är och fruktar därför ingen; och onda människor håller han för värre prövningar än stormar, laviner och skeppsbrott. Samtidigt är han en utpräglad romantiker med fantasi: "Ett mål som flyr jag skapades att följa, och skall jag njuta rätt mitt liv, så måste jag varje dag erövra det på nytt." Det är Schillers trosbekännelse som idealist: han är som Tell den borne skytten som siktar på de omöjligaste levnadsmål och räknar med att missa: det är *försöket* att göra det omöjliga som är det väsentliga. Men just genom att han är förberedd på att eventuellt missa träffar han rätt varje gång, och varje gång höjer han bågen på nytt för att sikta ännu högre. Sålunda är Schiller den egentliga portalfiguren till romantiken. Och som så många andra romantiker sliter han ihjäl sig: hans sista år är en oavbruten kamp med döden under vilka han producerar en titanisk serie av oförglömliga skådespel, som börjar med Don Carlos och slutar med Wilhelm Tell. Liksom Keats, Stevenson och Chopin avlider han i lungtuberkulos. Han är 10 år yngre än Goethe men avlider 27 år före denne.

Samtidigt är Wilhelm Tell hans politiska testamente. När schweizarna förenas under lösenordet enighet är det inte bara schweizarna som Schiller tänker på utan alla tysktalande folk, vars så typiska evigt himlastormande ambition Schiller i

litteraturen kanske är den starkaste representanten för, (liksom Beethoven är det i musiken, som Schillers diktning betydde mycket för. Sålunda är dennes nionde symfonis sista stora sats för kör och orkester en tonsättning av Schillers dikt "An die Freude", "Till glädjen", fast ursprungligen "An die Freiheit", "Till friheten".) Men samtidigt rättfärdigar Schiller i "Wilhelm Tell" det mot överheten riktade politiska mordet: ingen kan anklaga Tell för mordet på överheten Gessler då man måste tycka att mordet är rätt. Och efter denna pjäs tillkomst är sedan hela 1800-talet späckat med attentat mot tyranner: tsar Alexander II, ärkehertig Frans Ferdinand, kejsarinnan Elisabeth, med flera, med flera, av vilka dock inte en enda var förtjänt av att bli så politiskt likviderad som Gessler.

Johann Wolfgang von Goethe.

Aldrig i litteraturhistorien har väl en diktare börjat så lovande som Goethe. Tjugotvå år gammal inleder han den tyska Sturm- und Drangperioden med det mästertliga och genialiska, mäktiga och gripande dramat *Götz von Berlichingen*, som kanske han aldrig lyckades överträffa själv. Tjugofem år gammal har han skrivit "Den unge Werthers lidanden", den första direkta självmordsromanen, som är buren av ett sådant patos att många som läser den begår självmord bara därför; och vid samma tid har han även skrivit sin första och kanske bästa version av *Faust*, som helt koncentrerar sig på den hjärteknipande Margareta-episoden. Och vad händer sedan? Den genialiske diktaren tar anställning som lakej åt en ganska torr furste och slutar dikta. Aldrig har en så lovande diktare i litteraturhistorien så snöpligt gått förlorad för densamma.

Under elva år skriver han nästan ingenting, tills han flyr från sitt jobb till Italien, vilket han inte gjorde en dag för tidigt och kanske var det bästa han någonsin gjorde. I Italien skrev han bland mycket annat de tre dramerna "Egmont", "Ifigenia på Tauris" och "Torquato Tasso". Det första är starkast, men det sista är det bästa av dem, men alla tre når upp till hans egentliga nivå. När han återkom till Tyskland sjönk han emellertid åter ned i träda. Han skaffade sig en ung fet sambo som inte ens var vacker, och hon lät honom inte skriva mycket. Hans sista tre verk som är någonting att ha är den underbara hexameteridyllen "Hermann och Dorothea" med franska revolutionens lidanden som stormig och gripande bakgrund, den fulländade tragiska romanen "Valfrändskap" som endast lider av ett svagt ställe på sju kapitel i början på andra delen, samt hans självbiografi om hans stormiga ungdomsår, den intressanta delen av hans levnad, som han kallade "Dikt och sanning".

När vi nu ger oss in på att närmare undersöka hans huvudverk "Faust", som han ägnade sig åt att överarbeta så länge han levde, så får han finna sig i att vi jämför hans version med den tidigare versionen av Christopher Marlowe, eftersom det var en föreställning av denna pjäs på en marionetteater som fängslade Goethe för ämnet.

Faust.

Marlowes doktor Johannes Faust är en direkt tragisk person. Han lider, som alla Marlowes centralgestalter, av en övermänsklig ambition, som i det här fallet inriktar sig på att bemästra all kunskap inklusive svart magi. Han finner inte religionen tillräcklig och åkallar därför Satan. Men hela satanismen i Marlowes pjäs är sedan ingenting annat än ett satyrspel, galghumor och buskis. I centrum står hela tiden Fausts mänskliga tragik, ty så fort han första gången åkallat Satan får han dåligt samvete och söker han återfinna Gud. Ständigt tar hans ånger allt starkare uttryck, men han slipper inte Satan, sitt brott, den ondska han allierat sig med. Till slut är

timmen slagen för honom, och han höjer hela sitt väsen till en bön om förlåtelse. Men han vet att han är fördömd och att ingenting kan rädda honom. Ändå åkallar han Guds barmhärtighet, hans midnattstimme slår, han dör, och onskans makter djävlarerna för honom ner i helvetet.

Det är ett gåtfullt drama som aldrig har upphört att förbrylla alla tiders litteraturstudenter. Vad är Satan och helvetet i Marlowes version? Det är den timliga värld som doktor Faust lever i, och hans brott består i att han utnyttjar världen till sin fördel. Han skaffar sig ställning, makt och ära, han blir rik och respekterad – det är vad djävulen, Satan och helvetet står för. Ty jorden är människans helvete, helvetet är vad hon föds till, hon slipper det inte så länge hon lever, och hon kanske inte ens slipper det när hon dör. Hade Faust hållit sig till religionen och sina studier hade han klarat sig ifrån denna världens helvete, men Faust nöjde sig inte med det goda och Gud. Han ville även ha makt, pengar och ära, därför ägnade han sig åt världen och dess fåfänga, och det blev hans visdoms och hans salighets fall. Och det hjälper inte hur han hatar världen och hur han ångrar att han befattat sig med den – han slipper den ändå inte. Han dör stor i världens ögon, och det är hans helvete.

Låt oss nu se hur Goethe behandlar detta tema.

Tragedins första del.

Det är få diktverk i historien som börjar så storslaget som Goethes "Faust". Prologen i himmelen, då Mefistofeles anhåller Gud om att få fresta Faust, är en underbar parafras på Gamla Testamentets Jobssagas inledning, och den gamle av all sin lärdom uttråkade Faust med sin långa inledningsmonolog är rena Predikarens Salomo i högre majestät än någonsin. Det är intressant att alla monologer i denna första del hålles av Faust medan han ändå som karaktär kommer i skymundan både för Mefistofeles och Margareta.

Dramats storslagna inledning når sin klimax när Faust möter Mefistofeles. Det är den bittert besvikne kverulanten som möter den evigt ungdomliga skojarerna, och det är Mefistofeles' gestalt som skänker hela Faustdramat mera liv än något av Goethes andra diktverk, därför att Mefistofeles är den enda av alla Goethes skapelser som har humor. När Mefistofeles i prologen säger till Gud: "Mitt patos skulle du ha skrattat åt, om du inte hade vant dig av med att skratta," visar Goethe redan här, att hans huvudavsikt med hela detta drama är att driva med livet och allt vad däri är inklusive Gud. Genom Mefistofeles kommer Goethes grundinställning till livet till ett ärligare uttryck än i något av hans andra verk.

Den gamle Faust är som sagt en alltigenom bitter människa. Dygden tråkar ut honom, han har så mycket kunskap att han vet att det mesta av den är självbedrägeri, han är lika led vid världen och livet som Hamlet, han konstaterar bittert att endast den okunnige någonsin kan vara lycklig och ämnar just tömma giftbägaren när han hör tonerna från katedralens påskgudstjänst. Detta väcker barndomsminnen till liv hos honom. Han har inte en tanke på Gud eller kristendom, utan blott det att han minns sin barndoms okunnighet får honom att lägga giftbägaren åt sidan, och han skulle ge vad som helst för att få vara så ursprungligt okunnig på nytt.

Djävulen hör hans bön och presenterar sig i Mefistofeles' gestalt. Det underbara i mötet mellan Faust och Mefistofeles är, att Goethe här helt övertygande konfronterar den överlägsne, distansierade universalvise och oantastlige världsdoktorn med hans motsats, som är honom jämlik: den infernaliske spjuvern och upptågsmakaren. Den överciviliserade människan ställs mot civilisationens främste fiende den destruktive skurken, och de förstår varandra och finner varandra och kommer väl överens. Goethe har här redan överträffat de två mänskliga motpolerna Don Quixote och Sancho Panza med de två övermänskliga motpolerna den allvise perfektionisten och

den omänskligt onde, som han lyckas harmoniera med varandra lika fullkomligt som Cervantes sina ytterligheter. Men en väsentlig skillnad föreligger.

Åtminstone i första delen av Don Quixote är Cervantes båda karaktärer definitivt hyggliga och konstruktiva, medan Goethes åtminstone i första delen av Faust är definitivt destruktiva. Aldrig i världslitteraturen har en djävare och gruvligare hädelse uttalats än då Faust därtill eggad av Mefistofeles förbannar livet och allt dess goda, allt som människor kan leva för och allt som kan ha någon mening i livet. För Faust är det uttryckligen likgiltigt om hela världen förgås. Han struntar bokstavligen i civilisationen, sedan han har levt för den i hela sitt liv. Och därmed är han från början ondskans och Mefistofeles' slav, vilket är ett faktum som kommer att bli mycket svårt för honom att krängla sig ur. Dock är han så säker på att han till slut skall slippa djävulen trots allt, (i sin dårskap inbillar han sig att djävulen aldrig skulle kunna lura honom medan han i själva verket redan är lurad: Mefistofeles har lockat fram de värsta sidorna av honom och redan fått honom att helt göra bort sig,) att han vågar skriva det berömda kontraktet med honom och övermodigt lova honom: "Om jag någonsin blir tillfreds med livet, så är jag din." Men Mefistofeles är redan säker på att Faust i själva verket är förlorad och aldrig kan komma ifrån fördömmelsen, och däri resonerar Mefistofeles mera mänskligt, klart och logiskt än Faust själv, som arrogant vågar mena, att han nog skall kunna identifiera sig med den dödsdömda mänskligheten och ändå komma undan när denna förgås. Fausts högsta hybris får sitt utlopp när han översätter Nya Testamentets ord "I begynnelsen var Ordet" till tyska med "Im Anfang war die Tat!" ("I begynnelsen var det handling!") Så kan endast en tysk tolka, förändra och manipulera med Bibeln.

Mefistofeles' ondska gör inte alls så dåligt intryck som Fausts totala förnekelse av alla livets värden. När Mefistofeles gycklar med studenten och genomskådar alla vetenskapers futtighet och särskilt juridikens orättvisa så gisslar han dock samhället och allt vad det går för med en viss humor. Han har rätt att avrätta samhället emedan han dock är Hin Onde, och genom att han är godmodig, glad och humoristisk behöver man inte ta honom på allvar; medan Fausts fördömmelse är värre därför att han är människa själv, därför att han gör det på fullt allvar och därför att han konsekvent saknar humor. Följaktligen är Fausts gestalt smått outhärdlig alltigenom medan Mefistofeles faktiskt är mänskligare och mera tilltalande: en sådan djävul skulle vi gärna umgås med ibland, medan den omoraliske Faust inte riktigt är värdig hans sällskap.

Det omänskliga i Faust når en viss frånstötande höjdpunkt i scenen Häxans Kök, där apor lättvindigt leker med jordklotet "som har klang av glas, går lätt i kras, är bara skal av ler varav blott en skärva kan fördärva." Vem är Goethe att han så lättsinnigt kan sätta sig till doms över hela världen och skära den godtyckligt hel och hållen över en kam? Världen må för evigt vara hur fördärvad som helst, men det är inte konstruktivt att bortse från att det även för evigt verkar goda krafter inom den. Denna scen förekommer inte i hans första version av Faust. Nästan lika osmaklig och onödig är frossandet i skildringen av en häxsabbat på Blocksberg, som endast har existensberättigande genom Fausts inre visioner av Margaretas kommande öde.

Margareta är den enda ljuspunkten i Fausts första del. Hon är en alltigenom ofördärvad människa som Faust och Mefistofeles ägnar sig åt att metodiskt fördärva varvid den yttersta djuriska mänskliga cynismen dissekeras på ett mästertligt sätt. Margaretaepisoden är ett drama i dramat och så mästertligt skrivet att det når upp till den högsta Shakespeareska nivån. Skildringen av Margaretas oskuld är så betagande att hon rätteligen tillhör samma illustra samling som Beatrice, Romeos Julia, Lady Macbeth, Anna Karenina, Madame Bovary med flera: de av skalder förevigade och idealiserade hjältinnorna, som onekligen förevigats just genom att deras skalder har älskat dem så mycket. Hon är den första personen i Faust som Goethe hittat på själv: alla de andra finns färdiga hos Marlowe.

Hur gripande är icke hennes utveckling! Hon kan för sig själv bara förklara Fausts djärva fräckhet med att han måste vara bra ädel, hon anar ingen oråd förrän första gången hon finner ett juvelskrin i skåpet, då hon genast i guldet ser stundande fördärv; hon anar icke det minsta vilken samvetlös egoist till förförare Faust är utan ser bara det bästa hos honom så länge hon lever; och inte ens när han till slut skrotar henne i fängelset vill hon skiljas från hans själ. Hennes totala aningslöshet om hans totala ruttenhet får sitt uttryck när hon minst av allt kan fatta hur han, en sådan ädling, kan finna behag i en så enkel flicka som hon.

Här firar också Goethes poesi triumfer. Man kommer inte ifrån att han är en fulländad ordkonstnär och som sådan vida överlägsen Schiller. Schiller har större dramatisk förmåga och en högre moralisk resning medan Goethe är den mer begåvade som inte alltid använder sin begåvning väl. Men ibland gör han det, som när han definierar kärleken: "att, själ i själ, förnimma en salighet, som måste vara evig," och när han definierar Gud: "Jag vet ej namn där för. Känsla är allt! Namn är rök och dån, som omtöcknar himmelsk glans." I episoden med Margareta, när Faust totalt går upp i sin tillfälliga kärlek, skönjer man för första gången att det egentligen trots allt skulle kunna finnas hopp för honom.

Tragedin beseglas genom Margaretas broder Valentins uppdykande på scenen. Han drar blankt för att hämnas sin systers förlorade ära, och när han slaktad av Faust och Mefistofeles dör i Margaretas armar utslungar han så förintande ord mot sin fallna syster att hon sedan inte kan annat än gå under. När folk samlas omkring honom pekar han ut henne för dem som hora, som om det inte räckte med Fausts redan totala manliga brutalitet. Men Valentin dör av förtvivlan för sin syster, ty det är hennes förlust av sin ära som drivit dödens svärd genom honom.

Varför dödar hon sedan sitt barn med Faust? Det finns ingen logisk anledning till detta, och man har spekulerat mycket i vad Goethe egentligen kan ha menat med detta drastiska barnamord. Men det troliga är att Goethe så kunnat sätta sig in i det kvinnliga sättet att tänka att han låtit Margareta handla omedvetet. Hon säger aldrig ett ont ord mot Faust för allt det onda han gör henne, men omedvetet tar hon livet av deras barn, icke för att barnet skall slippa växa upp i olycka och vanära, och icke för att hämnas på Faust, utan för att straffa sig själv; ty hon som barnets moder måste själv lida mest vid barnets död, och det är barnets död som dömer henne själv till döden genom hängning. Genom att så totalt straffa sig själv för affären med Faust tar hon på sig hela Fausts brottslighet, medan han själv klarar sig undan den synbarligen helt smärtfritt. Han gör aldrig någonting för att sona sin skuld i Margaretas öde medan hon lider allt och själv fördubblar sitt lidande – för att hon är oskyldig.

Däriigenom har Goethe uppenbarat för oss den nya fruktansvärda universella sanningen, att skulden aldrig lider för oskulden medan oskulden alltid lider för skulden, hur totalt orättvist det än är.

Tragedins andra del.

Liksom den första delen är även den andra skriven på världens vackraste tyska språk, men det är också det enda de två delarna har gemensamt. Faust och Mefistofeles är fortfarande huvudpersonerna, men de har föga kontakt med varandra, och även i allt annat är den andra delen som ett helt annat diktverk än den första. Den överväldigande dramatiken är borta, den skarpa psykologin och realismen är borta, den sprudlande humorn är borta, och till och med satanismen och tragiken är borta. Tragedins andra del kan icke längre kallas för en tragedi, ty helhetsintrycket av den är för de flesta att dess funktion är att sätta plåster på såren efter första delens chocker. Ty faktum är att andra delen slutar lyckligt och därför måste betecknas som en komedi åtminstone formellt.

Vad har vi då i stället för allt det som uppfyllde oss i första delen och som vi här genast saknar? Det är frågan.

Andra delen har egentligen ingen påtaglig handling, ty den handling som förekommer glider liksom ständigt undan utan att någonsin bli verklig, liksom drömmar. Den ena drömmen glider över i den andra utan skarvar, och det mest beundransvärda med andra delen är kanske just dess underbara kontinuitet. Även om man förstår mindre av andra delen är den mera lättläst än den första, och det är nog så man skall läsa den. I första delen gör man klokt i att begrunda varje liten enskild detalj i dialogerna, men i andra delen skall man nog bara följa med i drömspelet utan att försöka analysera det, ty annars vaknar man ur drömmen, som dock är vacker och behaglig.

Samtidigt är andra delen det mest klassiska som Goethe skrivit. Den är höjdpunkten i tysk litterär klassicism. En homerisk bredd och lyftning är förnimbar här för första gången i litteraturhistorien efter Homeros. Till form, till innehåll, till känsla och ton är allting musikaliskt och poetiskt fulländat från början till slut, och denna klassiska renhet når sin höjdpunkt i tredje akten, som är som ett litet antikt grekiskt drama för sig mitt i den tyska gotiken. Man har ofta påtalat Goethes renässans-ande: ingen har som han lyckats införa antikens kulturideal i den tysktalande delen av världen. Han är på sätt och vis renässansens sista företrädare och förespråkare under vars tid den även når sin yttersta blomstring genom den klassiska arkeologins genombrott i världen, Roms återuppblomstring som huvudstad för alla Europas konstnärer och skaldar och inte minst genom Greklands frigörelse från turkarna. I denna tredje akt och Valborgsmässönatten som föregår den uppfyller Goethe alla de klassiska löften som han redan gav i "Ifigenia på Tauris".

Även Goethe som vetenskapsman kommer en aning till synes i andra akten, där Fausts assistent Wagner icke längre ägnar sig åt alkemi utan har kommit så långt i sin experimentella forskning att han faktiskt i sin 1500-talsmiljö med den primitivaste utrustning lyckas med att frambringa ett provrörsbarn. Homunculus är visserligen inte ett provrörsbarn i vår tids vetenskapliga bemärkelse, men som idé är han utan tvekan redan en förutsägelse av vad Aldous Huxley sedan närmare preciserade och som i vår tid har slagit in med hittills okända sociala problem som resultat.

Den röda tråden i andra delen är Fausts ständiga jagande vidare efter det fullkomliga ögonblicket. Margareta har han glömt men ej sin libido, sinnligheten är ständigt påtaglig genom nästan hela andra delen och mera så än i första, även om den där är mera direkt. Inte ens den vackraste av alla kvinnor Helena tillfredsställer den intellektuelle rucklaren, och när kärleken inte ger honom vad han åtrår vänder han sin håg till kriget och andra maskulina kraftansträngningar.

Han går slutligen in för att genom att bygga dammar erövra odlingsbar mark från havet. Femte akten skildrar den kinkiga episoden med Filemon och Baucis. De är ett gammalt strävsamt par som bor i en hydda vid havet, men deras hus stör Fausts utsikt. Han vill ha bort dem, ty han äger landet. Men de vill inte flytta, ty de har bott där i hela sitt liv. Han erbjuder dem vad som är bättre, men de tackar nej. Då tvångsevakuerar han dem, men de gör motstånd. De bärs ut med våld från huset, och gamla och svaga som de är tål de inte chocken utan dör, samtidigt som genom en olyckshändelse deras gamla hem dessutom börjar brinna. Faust ångrar visserligen sitt tilltag men är ändå nöjd med att få kunna bygga ett eget utsiktstorn där i stället.

Jämte hyddan har även ett kapell där intill retat honom med sin klockringning, och det brinner också ned. Hur skall man förstå detta barbari mitt i en så oantastlig dikt? Goethe levde under revolutionstidevarvet, då fransmännen kastade katolska kyrkan över ända för att främja materialismen i stället, och även Goethe bidrog till denna utveckling inom vetenskapen. Han var aldrig mer triumferande än när utvecklingsläran öppet började diskuteras, ty han visste att det skulle vara början till slutet för den teologiska världsåskådningen, och han är den förste som rent ut (i

"Dikt och sanning") vågar vägra att acceptera den kristna ekvationen att ett är lika med tre. Skövlandet av de gamlas trivsamma hydda och kapellet kan således symbolisera de revolutionära samhällsomstörtningar som Goethe hyllade, (han vågade till och med i motsats till Beethoven öppet beundra kejsar Napoleon,) men som han som gammal i sitt Faustdrama måste medge att hade gått för hårt fram.

Han genomför sitt dikande, och i arbetet för flertalet människors materiella välstånd finner han äntligen sitt livs tillfredsställelse. Då dör han, och Mefistofeles blir äntligen sig själv igen och bereder sig på att slunga Fausts själ ner i helvetet.

Då inträffar det synnerligen egendomliga att änglar kommer ner från himmelen och hämtar Faust upp dit. Mefistofeles blir lurad på konfekten. Och med vilken rätt?

Faust har direkt eller indirekt orsakat ett antal människors onaturliga död: Margareta, hennes bror Valentin, hennes barn, kanske även hennes och Valentins föräldrar, samt dessutom det gamla förnöjsamma paret Filemon och Baucis och den gäst de hade hos sig när Fausts hantlangare kom och brände ner huset för dem. Är det då rättvist att låta Faust så direkt utan vidare komma in i himmelen?

Goethes omoraliska omänsklighet har ofta påtalats, han hade inte bara sina begränsningar utan även sina dåliga sidor, man behöver inte gå långt för att påvisa dem: Friederike Brion är det oftast anförda exemplet, (förebilden till Margareta); men även Schuberts kompositioner av Goethes dikter, som han själv som svårt sjuk skickade till sin beundrade Goethe, rönste aldrig något svar, Goethe tålde ett antal idag glömda kompositörer hur mycket som helst men icke Beethoven, vars Missa Solemnis han nekade att hjälpa till med offentliggörandet av, och när denne sin tids störste diktares ende son August dog fällde han det känslolösa yttrandet: "Jag visste att han bara var en människa." Det var visserligen ett citat av Xenofon, men det var ändå väl känslolöst för att vara en faders dödsruna över sin ende son.

Goethe var visserligen protestant, och enligt Martin Luther finns inte Skärselden utan endast antingen Himmel eller Helvete. Naturligtvis kunde inte den så outtröttligt strävande Faust förpassas till helvetet, men till himlen är det nog inte så lätt att komma om man har ett antal människoliv på sitt samvete, och särskilt inte om man som Faust inte säger ett ord som antyder att han känns vid sin skuld och sitt dåliga samvete.

Vem var då slutligen den riktige Faust, som ställt till med så mycket huvudbry för så stora diktare som Marlowe, Goethe och Thomas Mann och för alla deras läsare? Marlowe gör honom till en kunskapshungrig forskare som för sin ambitions skull orättvist förpassas till helvetet, och Goethe gör honom till en omänsklig streber som för sin hänsynslöshets skull belönas med paradiset. Men den verkliga Faust var nog ingen av dessa.

Den verkliga Johann Faust blev inte mer än omkring 50 år gammal. Han började som teolog men avbröt sina studier för att bli känd som en tysk motsvarighet till Lionardo da Vinci: en skum sanningsökare, en som visste för mycket, en som föredrog att hålla sina kunskaper i hemlighet för sig själv hellre än att riskera bli bränd som kättare, kort sagt, en sökare. Han var kanske en pionjär inom vetenskapen, ty sådana ansågs på 1500-talet vara allra skummast och farligast, och endast sådana blev så legendariska att de blev föremål för folksagor. Och Fausts förbund med djävulen är bara en folksaga – ingenting annat.

Alternativ till Goethe.

De tyska diktare som följer i Lessings, Schillers och Goethes spår är legio. En av de mest förbisedda är Friedrich Gottlieb Klopstock, som egentligen är den nationaltyska litteraturens frambringare. Han är äldre än Lessing och överlever denne i tjugo år. Hans stora huvudverk "Messias" i tjugo sånger, som han filade på i

tjugofem år, anses allmänt i vårt sekel som oläsligt, och med vilken rätt? Vem kan rättvist döma ett diktverk utan att ha läst det från början till slut? Åtminstone ingen av dem som kallar "Messias" för oläsligt utan att ha läst det.

"Messias" är en litterär motsvarighet till Bachs "Mattheusp passionen" och Händels "Messias". Liksom alla Klopstocks verk är det buret av en omisskännlig äkthet i känslan och en extatisk religiositet. Han är därför otidsenlig samtidigt som han är hopplöst tidlös, precis som Bach.

Det är tyvärr ganska typiskt för Goethe att han inte kan med och gärna fördömer sin samtids yppersta förmågor. Ett av hans "offer" är Heinrich von Kleist, som driven in i en återvändsgränd av obefintlig ekonomi, social misär och omvärldens totala likgiltighet och ständiga refuseringar av hans arbeten, (emedan de anses alltför "vågade", "kontroversiella" och "farliga",) efter ett bländande författarskap blott 34 år gammal begår självmord. Denna preussare med det menlösa babyansiktet är sin samtids skarpaste människokännare och samhällsobservatör. Hans tre studier i det tyvärr inom juridiken alltid förekommande fenomenet justitiemord är världslitteraturens dittills mest djupgående analyser av vad rättvisa egentligen är för någonting. Lustspelet "Den sönderslagna krukan" är närmast en fars, där själva domaren i rättegången visar sig vara alltför skyldig till alla brott som förekommer i byn, varpå hans rättmätiga straff bara blir hans egna totala löjlighet. I "Prins Fredrik av Hamburg" är det en käck kavallerigeneral som ställs inför krigsrätt för att ha tagit egna initiativ i ett kritiskt fältslag, ungefär som Döbeln vid Hamburg. Att hans initiativ ledde till seger tages ingen hänsyn till, hans duglighet ignoreras inför det småaktiga beaktandet av att han inte lytt order, och han blir nästan skjuten. Men von Kleist är alltid uppbygglig och ger sin general till slut den fulla upprättelse som han förtjänar.

Men hans mest personliga arbete är novellen "Mikael Kolhaas", där huvudpersonen, en alltigenom hederlig hästhandlare, utsätts för himmelskriande orättvisor. Genom lurendrejeri blir han berövad sina bästa hästar, när han söker rättelse där för blir hans hustru offer för samhällets korrup tion så till den grad att hon dör, och då tar han lagen i egna händer. Den som förfördelat honom bränner han ner slott och by för, och hans desperata hämnd blir till en landsplåga. Dock måste till och med doktor Martin Luther medge att han egentligen har rätt, och i all sin Coriolaniska bärsärkargång med samhället förblir han ädel. Men till slut faller han till föga för rättvisan, och även om han och hans fem barn till slut får full gottgörelse för den orättvisa som drabbat dem måste han själv med livet sona att han tagit lagen i egna händer.

Skildringen är knivskarp i sin saklighet. Realismen är total. Här går redan ridån upp för det fantastiska 1800-talets storslagna och oöverträffade litterära realism. Man känner den Kleistska nordtyska leriga jorden under sig genom hela stycket och slipper aldrig den eller den dystra grå dimmiga himlen. Verkligheten är så påträngande att det icke gives utrymme för någon subjektivitet. Och man måste beklaga den oersätliga förlust som tyskheten gjorde i att inte hjälpa detta geni med att leva utan låta honom förgås i brist på uppmuntran och tolerans.

Men den märkligaste tyskspråkiga förmågan under denna tid är tyskhetens extremaste romantiker, den oöverträffbare Ernst Theodor Hoffmann, en kompositör som blev författare, och som även han, naturligtvis, föraktades av tidens etablerade auktoritet Goethe. Och vi bara helt enkelt måste ägna ett särskilt kapitel för sig åt hans kontrapunktiskt mästerliga "Die Elixiere des Teufels".

Hoffmann.

Egentligen borde alla Hoffmanns berättelser tas upp en och en, ty de är alla genialiska och därtill skrivna med en dramatik, koncentration, dubbeltydighet och skarpsinnighet som för det mesta överträffar det mesta av vad Goethe har skrivit. Egentligen är det bara som poet som Goethe står över Hoffmann. Man kommer inte ifrån att alla Goethes stora romaner och dramer bleknar inför hans poetiska dikter, som är det enda i hans produktion vars oantastliga värde aldrig har bestridits.

Om man jämför Goethes och Hoffmanns fabuleringskonst så är skillnaden den, att Goethe utger sig för att vara realist men hemfaller både åt realism och omänsklighet, medan Hoffmann totalt hänger sig åt öververkligheten, fantasin och surrealismen och i sin skildring därav blir en påfallande mänsklig realist. Hur svindlande högt Hoffmann än flyger går alla hans historier realistiskt fullständigt ihop och även hans mest absurda ekvationer, medan Goethe just i sitt avståndstagande från romantiken och i sin självisolering i den borgerliga realismen förlorar sig i ekvationsformler som aldrig leder fram till något likhetstecken. En saga av Goethe som till exempel "Das Märchen" är fullständigt obegriplig och formlös, medan till exempel Hoffmanns absurdaste kärleksfyrvärkeri "Den gyllene krukan" i själva verket har den klaraste, enklaste och mest vardagligt påtagliga helhetsform. Det hör naturligtvis även till saken att även Hoffmann var en av de många diktare som Goethe inte kunde med.

Fastän Goethe skrev tungt vägande arbeten från början till slutet av sitt 83-åriga liv och Hoffmanns samlade verk endast kom till i förbifarten under ett knappt och hektiskt decennium så har Hoffmann i stort sett haft större betydelse för eftervärlden av de två. Första delen av Faust är det enda av Goethes verk som haft universell genomslagskraft medan den ena lilla berättelsen efter den andra av Hoffmann fått universell betydelse: Schumann förevisar i musiken hans sällsamma alter ego den misslyckade musikern Johannes Kreisler och Dostojevskij för detta sällsamma tema om det missförstådda musikergeniet till sin spets i "Njetotjka Njezvanova", hans barnsaga om "Nötknäpparen och råttkungen" går igen i Tjajkovskijs odödliga balettmusik "Nötknäpparen", Richard Wagner genomför alltför tydliga Hoffmanska temata i såväl "Tannhäuser" som "Mästersångarna i Nürnberg", två av hans mest populära operor, en annan odödlig balett har sprungit fram ur rysaren "Sandgubben" som bär det betydligt mer behagligt associerande namnet "Coppelia", och Jacques Offenbach bygger sin enda opera helt och hållet på Hoffmans grund vari Hoffmann själv till och med får äran att delta som huvudperson. Den fantastiska operan "Hoffmanns äventyr", unik i sin genre, bygger på minst fyra av Hoffmanns noveller, nämligen "Sandgubben", "Äventyr i Nyårsnatten", "Rådet Krespel" och "Klein Zaches". Och det är denna musikaliska sida av Hoffmann som ger honom en så oöverskådlig betydelse för efterföljande generationer och som Goethe nästan totalt saknar.

Hoffmann började som musiker, och hans musikaliska bana går parallellt med hans litterära. Hans första litterära succéer är musikaliska uppsatser, medan han arbetar på den betydande operan "Undine" kommer också hans främsta litterära produktioner till, och när han lämnar musiken sjunker också småningom hans litterära verksamhet ner till ingenting. Musiken är en grym herre som aldrig släpper någon av sina tjänare ifrån sig utan att märka honom för evigt med det yttersta lidandets stämpel. Och just denna musikens förödande makt över sina initierade offer är Hoffmann den förste att kartlägga i litteraturen.

Vi kan inte gå vidare till "Djävulselixiret" utan att först snubbla över "Don Juan". Detta märkliga litterära tema, som introduceras 1630 av den idag totalt bortglömde spanjoren Tirso de Molina, vars tragik Molière spolierar i sin komedi men icke utan att berika karaktären Don Juan med en påfallande infernalisk cynism som är

omisskännligt fransk, vars gestalt når sin fulländning genom Mozarts opera, och som sedan används av Lord Byron som ursäkt för en tröttande pratsamhet utan gränser och form i dennes dikt, och som utan tvekan till och med går igen i Fausts roll som förförare av Margareta, Goethes självbiografiska förklädning, förekommer också som titel på en av Hoffmanns mest mästerliga historier. Men vad Hoffmann gör i sin berättelse "Don Juan" är att han skildrar en upplevelse av Mozarts opera.

Men genom denna berättelse visar han att han alltför väl förstått både musikern Mozarts innersta geni och karaktären Don Juans innersta psykologi. Här har vi ett annat element som Hoffmann så märkbart besitter men som Goethe saknar: mänsklig psykologi. Och i det draget känner vi alltför tydligt igen en påtaglig föregångare och vägvisare för Dostojevskij.

Ingen har gått gestalten Don Juan så nära in på livet som Mozart. Ingen har djärvare vågat avslöja denna infernaliska opportunist, cyniska vampyr och självdestruktiva självbedragare, denna mänskliga demon som är alltför mänsklig för att inte vem som helst skall kunna känna igen sig i honom och sympatisera med just hans mest skurkaktiga sidor, denna självgode adelsman som lever på vad han fått och får och icke på vad han gör eller ger. Detta cyniska monstret utsuger sin omgivning, parasiterar på kvinnornas goda hjärtan och fördärvar dem och förvandlar dem till kallhamrade stenhjärtan och skämtar om sina brott i en skamlöshet och känslolöshet som får håren att resa sig på vanliga eller ovanliga ofördärvade människors huvuden, som till exempel Beethovens, som djupt chockerades av Mozarts mästerliga opera. Och just den vampyrliknande besattheten och fördärvande förföriskheten eller förförande fördärvet i Mozarts opera har Hoffmann på ett utomordentligt träffsäkert sätt fångat i sin novell om sångerskan som gör Annas roll mot Don Juan och som så lever sig in i den olyckliga rollen att hon genom sitt blotta engagemang i den förför sig själv till döds. Även Mozart gav sitt liv för musiken, ty det kräver musiken om den skall bli tillräckligt god. Musiken kräver att allting drives till sin spets, och det kravet är vad Hoffmann även uppfyller litterärt i alla sina bästa historier. Och han vet vad det innebär att driva sig själv till sin spets då han i många år varit uppspädd på musikens altars kompromisslösa sträckbänk.

Hans mest tillspetsade noveller är efter "Don Juan" berättelsen om Erasmus Spikher som blir av med sin spegelbild i "Äventyr i Nyårsnatten", berättelsen om den sanna kärlekens totala blindhet i "Sandgubben", där huvudpersonen blir förälskad i en vaxdocka, den första riktiga kriminalaren i litteraturhistorien "Das Fräulein von Scuderi" om den fulländade juvelerarkonstnären som av yrkesstolthet om natten mördar sina kunder för att slippa skiljas från sina mästerverk: en mästerlig analys av varje sann konstnärs innersta dilemma, som är oviljan att prostituera sin konst. I "Rådet Krespel" visar han ännu en gång sin intima kännedom om det musikaliska yrkets yttersta tragik, men längst går han i "Djävulselixiret", den stora romanen som spränger alla ramar och gränser och leder hela litteraturhistorien in i en ny dimension av det som vi kallar verkligheten.

Innan vi förlorar oss däri bör vi även påvisa, att inte bara Dostojevskij utan alla de stora romantikerna under 1800-talet har Hoffmann att tacka för sin vägledning, vilket inkluderar Victor Hugo, Charles Dickens, H.C.Andersen, Alexander Pusjkin, Nikolaj Gogol, Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, Eugene Sue, August Strindberg, Selma Lagerlöf, Balzac, Baudelaire, Anton Tjechov, Oscar Wilde, Conan Doyle, med flera, med flera. Men ingen av alla dessa, utom möjligen Edgar Allan Poe och Dostojevskij i "Brott och straff", har lyckats nå ända fram till Hoffmanns mästerskap i det element där han är den förste och störste för alla tider, nämligen suggestionen, som han ensam behärskar och manipulerar med lika virtuost som Paganini på sin violin förtrollade publiken genom sina fulländade häxkonster.

Djävulselixiret.

Som fantastisk roman är "Djävulselixiret" fortfarande oöverträffad. Inga science fiction-fantasier, ingen fantastisk resa med Jules Verne eller Conan Doyle, ingen detektivroman och inte ens någon skräckroman av Bram Stoker, Mary Shelley eller Lovecraft kan mäta sig med denna den kanske intelligentaste roman som någonsin skrivits. Bara dess formella uppbyggnad är sällsamt märkvärdig: den stora romanen består av sju kapitel, och varje kapitel består av i medeltal sju underkapitel. Romanens enda svaghet, utelämnandet av alla namn och ersättandet därav med bokstäver och titlar, som prinsessan B, furstinnan F, orten P, årtalet 17++, osv, som gör att man ännu lättare blandar ihop furstar och prinsar, abedissor och baronessor med varandra, medan man gärna skulle ha velat veta på vilka platser de oerhört spännande intrigerna utspän sig, gör att berättelsen blir yttermera mystisk och liksom kringvärd av en ogenomtränglig dimma, som gör den bara ännu mer förhållande.

Romanen hör faktiskt till de få som man kan läsa hur många gånger som helst utan att bli färdig med den. Detaljerna, karaktärerna, tillfälligheterna, nyanserna och känslorna är så mångfaldiga och omväxlande att man inte kan fånga dem alla vid bara en genomläsning. Varje gång man läser den måste man undra på nytt: "Vem var nu den personen, och var har den personen förekommit tidigare? Är han inte den samma som den och den, och är den och den en och samma person eller två olika?" Ekvationen är så belamrad av små detaljer som alla är så högst väsentliga och desto mer väsentliga ju mindre de är, att man måste förlora sig helt i den om man försöker det omöjliga att gå till botten med den. Denna den kanske svåraste av alla romanekvationer löser dock Hoffmann på ett så suveränt överlägset sätt att det i slutet faktiskt inte spelar någon roll att väsentliga faktorer lämnats olösta, som till exempel huruvida prins Viktorin och barberaren Peter Schönfelt är en och samma person eller inte, vilket det inte alls är omöjligt att de är, och som att man aldrig klart får veta vad det blir av den fallna munken Medardus' förskräckliga dubbelgångare.

Låt oss blott nämna några av romanens temata för att belysa dess ytterst avancerade intrigspel, där faktiskt alla de olika intrigerna är resultatet av en enda. Alla dessa olika intrigers primus motor är faktiskt ingen annan än Lionardo da Vinci. Hans fulla namn nämns visserligen endast en gång, men det räcker för att alla romanens intriger på en gång skall förenas; och namnet återkommer sedan ständigt: munken Medardus' överordnade heter Leonardus, och själv kallar sig Medardus herr Leonard när han inte längre vill vara munk.

Hoffmann är den förste som frossar i dubbelgångarmotivet, och har någon hemskare dubbelgångare någonsin frammanats i litteraturen än munken Medardus' vansinnige flinande ständigt förföljande och som Sinbads gamle man från havet infernaliskt oskiljaktige ödesbroder? Och har någon dubbelgångare i litteraturen fått en mera övertygande förklaring än den arme Medardus' ohyggliga alter ego?

"Djävulselixiret" är inte den första skräckromanen. Den första omisskännliga i genren är väl Matthew Lewis' roman "Munken", och Hoffmann har påtagligt inspirerats av sin föregångares förskräckliga saga om munken som föll för köttets begär och kom att använda sin kyrka som instrument för sin ondskas. Men Hoffmann går längre än Lewis, ty Lewis' gräslige munk dukar under för sin ondskas medan Hoffmanns munk visserligen faller och blir ond men blott för att besinna sig och genom ohyggliga provningar resa sig från sitt eget fall som ett mer än luttrat helgon.

Egentligen är hela romanen en litterär form av det vanliga konstmotivet "Den helige Antonius' frestelse", som förekommer i en mängd klassiska tavlor av alla renässansens bästa och hemskaste konstnärer inklusive Hieronymus Bosch, som visar den gamle eremiten hårt antastad av alla helvetets och den mänskliga fantasins gräsligaste missfoster. Enligt en legend kom en gång Satan till den helige Antonius

med en massa flaskor på sig, men den helige Antonius hade redan besekrat djävulen och avfärdade hans buteljer med en axelryckning. När djävulen gått hade han emellertid lämnat kvar några flaskor efter sig, och av fruktan för att någon av hans lärjungar skulle få smak för dessa, smusslade den helige Antonius undan dem och gömde dem väl. Genom en händelse råkade några av dessa flaskor ha bevarats i just munken Medardus' kloster i Preussen, och deras innehåll är det så kallade djävulselixiret. Vad är då detta djävulselixir egentligen?

Dricker man av det blir man besatt av djävulen, och dricker man en hel flaska är man djävulens för tid och evighet. Medardus dricker aldrig ur hela sin flaska, ty hans dubbelgångare tömmer den för honom, och sålunda kan han, fastän han hemfaller åt ondska, ändå med åren räddas åt saligheten efter många om och men. Men vad symboliserar detta djävulselixir?

Det har som verkan att intagaren därav blir övermänsklig, allt lyckas för honom, han får infernaliskt skickliga och onda planer som går i lås, han blir fullkomligt överlägsen och destruktiv. I våra dagar ligger det alltför nära till hands att dra paralleller till användandet av droger som haschisch och LSD. Faktum är att hasch började komma till Europa under Hoffmanns tid, Thomas de Quincey skrev sin "En opiumätares memoarer" och Baudelaire skrev sitt stora haschpoem. Ändå är Hoffmanns djävulselixir mera besläktat med alkohol än med mera exotiska droger, och Hoffmann var själv känd för att ha för sin egen del utvecklat drickandet till en ädel konst värd att beundra. Hoffmann var onekligen märkvärdigt påverkad till mäktiga inbillningar när han var påverkad. Hans ölsinne var väl ett av historiens skarpaste.

Så har vi Ahasverusmotivet: den arme konstnären som är dömd till att aldrig dö förrän hans egen familj, som i grunden fördärvats från början av honom, definitivt har dött ut. Det finns många Ahasverusar i litteraturen, men ingen är så fascinerande som Hoffmanns gåtfulla konstnär i sin violetta kappa, som kliver ut ur det porträtt som föreställer honom själv, som alltid försvinner spårlöst och dyker upp från ingenstans, som alltid väcker vördnad och inger respekt, som skriver manuskript utan ord men bara med symboler och teckningar som dock var och en tolkar fullständigt klart var och en på sitt sätt, och som samtidigt på något sätt väcker läsarens medlidande. Vi vet ingenting om honom när han då och då uppenbarar sig för Medardus och väcker en sådan fasa till liv hos honom men anar ändå instinktivt att det trots att han har en så fruktansvärd makt egentligen är synd om honom. På något sätt är han som en gengångare eller ett porträtt av romanens nyckelfigur Lionardo da Vinci.

Så har vi det erotiska motivet. Gång på gång försöker Medardus attackera och skända sin älskade Aurelia men varje gång utan att lyckas, och den som slutligen genomför dådet är den skändlige och vanvettige dubbelgångaren, som därmed visar sin yttersta föraktlighet i blottandet av sin sexuella tillfredsställelse medan munken Medardus slipper detta och bibehåller sin värdighet. Men genom dådets genomföring har dubbelgångaren fullgjort sin funktion, han lämnar romanen, och denna avslutas, som om egentligen hela romanen gick ut på det bestialiska förfarandet med Aurelia.

Ett av romanens mest aktningsvärda element är just den himmelsskriande ondskan. Egentligen så äger alla skändligheter rum som kan begås av människor, och de skyldiga därtill hänflabbar och jublar över sin lastbarhet, skadeglädjen når väl aldrig i någon roman sådana sublimes höjder som här, och ändå försiggår allting inom ramen för det kristna godhetsidealet. Huvudpersonen är en mördare men slutar som helgon efter ett liv av luttrande prövningar. En liknande utveckling från hopplös infernalisk skurk till exemplariskt av alla uppskattat dygdemönster lyckades inte ens Dostojevskij övertygande beskriva, ty hos Dostojevskij är skurkarna alltid

skurkar och helgonen helgon från början. Endast Raskolnikov visar någon utveckling till något bättre men blir aldrig exemplarisk.

Men det märkligaste med "Djävulselixiret" är kanske ändå dess avgjort katolska prägel. Hoffmann var väl ungefär så protestantisk som man väl kunde bli i egenskap av tvättäkta preussare. Ändå kan han så leva sig in i den katolska fromhetsmystiken med dess outhärdliga sexuella problematik, ändå är denna roman den kanske mest katolska och mest kristet uppbyggliga som skrivits på tyska språket, då ju dess budskap är att dygden måste segra över till och med de värsta laster; och ändå kan han så skarpsinnigt genomskåda Vatikanens mörkaste källares innersta hemligheter och avslöja påven som en sådan lekboll för intriger av fåfänga som han är med sådan övertygande blixtklar skärpa. Det katolska elementet är genomgående i hela romanen och kanske dess mest dominerande element. Man förnimmar bakom fasaden av alla skräckintrigerna här en omutlig sanningssökare och djupsinnig tänkare av samma tradition som frambragte Mäster Eckhart, Thomas à Kempis, Kopernikus, Faust och Lessing, vars humanism inte ens något djävulselixir i längden kan fördunkla.

Ludwig van Beethoven.

Vad har Ludwig van Beethoven att göra i detta sammanhang? Denne stackars döve ekonomiskt oduglige totalt obehärskade bohem i kvadrat, som Goethe ansåg att var vansinnig, som framlevde ett kaotiskt liv i ständigt allt gräsligare misär, och som under långa perioder inte ens komponerade någonting, var ju minst av allt någon diktare. Ändå kan vi inte bara gå förbi den gode Beethoven, ty om någon personlighet var överlägsen alla andra under denna kritiska tid, som såg franska revolutionen, romantikens genombrott och sådana titaner som Goethe och Napoleon, så var det Beethoven, som definitivt även var överlägsen dessa.

Han är den ende som någonsin vågar sätta Goethe på plats, och han gör det fullständigt spontant och i god avsikt. Och Goethe tar så illa vid sig för det att han aldrig kommunicerar med Beethoven mer efter det.

Han är den ende som personligen som privatman öppet vågar trotsa Napoleon när denne står på höjden av sin makt, och han är kanske den ende som helt genomskådar Napoleon.

Vi måste plocka in Beethoven i detta sammanhang, ty han är den som lyfter upp musiken till samma nivå som den klassiska diktningen, och med sin musik överträffar han i skönhet, dramatik och kraft allt vad hans samtida Goethe, Byron, Shelley, Keats, Chateaubriand, Walter Scott och James Fenimore Cooper producerar, han distansierar samtliga stora tyska filosofer som Leibniz, Kant, Schelling, Fichte och Schopenhauer med många ljusår, med sin moraliska upphöjdhet överträffar han all förfluten tids filosofi och visdom och nästan ersätter denna med musikens högre tankeväsen, och den ende litteraten som i någon mån befinner sig på samma nivå som Beethoven är faktiskt Hoffmann. Hoffmann är kanske också den ende som förstår Beethoven, han skrev en utmärkt uppsats om Ödessymfonin som fortfarande är det bästa som skrivits om denna den mest dynamiska av alla symfonier, Hoffmann rönt Beethovens uppskattning och de träffades även. Men för övrigt lämnar Beethoven samtliga sina kolleger inom litteraturens och tankens rike långt under sig.

Det märkliga med Beethoven är att han är fullkomligt äkta. Han är oförmögen till att hyckla och förställa sig, han utmanar alla överheter som förtjänar det, han har ett politiskt skarpsinne som endast är jämförbart med friherre Karl von Steins, han är verkligen, som Goethe menar, totalt obehärskad, men denna obehärskning är endast genuinitet och ärlighet. Han står för allt vad han säger, han säger aldrig något som

han inte vet att är rätt, och han slipper obehagligheter från polisens, censurens, hovets och myndigheternas sida hur hårt han än går åt dem, därför att han respekteras, därför att han är musiker, därför att han är Beethoven.

När han på Jean Baptiste Bernadottes förslag börjar komponera Eroicasymfonin till Napoleons ära skildrar han i denna symfoni människan Napoleons öde i framtiden fastän denne ännu endast är konsul. Men Beethoven skriver en sorgmarsch med honom i tankarna som blir verklighet när Napoleon tjugo år senare dör på Sankt Helena efter en fullständigt havererad karriär efter att ha varit världens mäktigaste man i nästan två decennier. I denna symfoni skildrar han hela Napoleons oändliga heroism och oändliga tragedi innan någon av dem ännu fullkomnats. Detta ger Beethoven ett omisskännligt drag av profet. När symfonin är färdig inträffar det att Napoleon utropar sig till kejsare, vilket utlöser en sådan gränslös besvikelse hos Beethoven att han med nöd kan avhållas från att förstöra symfonin. "Så var då även han som alla andra!" utropar Beethoven och menar därmed alla världens reguljära erbarmliga maktpolitiker. Ensam på Europas kontinent fattar Beethoven posto mot Napoleon och besestrar honom som ande.

Men vad som mest föranleder vårt upptagande av Beethoven i denna litteraturpresentation är de dokument om honom själv som han själv har skrivit, hans brev, hans 11,000 sidor konversationshäften från hans dövhetsperiod, hans träffande betraktelser om allt möjligt, som "Jag erkänner inget annat bevis på överlägsenhet än godhet," "Hos kvinnan har kroppen ingen själ och själen ingen kropp," "Musiken är en högre uppenbarelse än visheten och filosofin," och inte minst hans så kallade Heiligenstadt-testamente. Dessa hans efterlämnade skriftliga minnen är mänskliga dokument av samma särart och klass som Michelangelos expressionistiska sonetter och Rembrandts gripande självporträtt. Ty vi får genom dem inblickar i ett människoöde som samtidigt både är så gripande patetiskt i sin mänsklighet och så upphöjt i sin moraliska integritet att vi måste beklaga att så få lyckas vara så totalt mänskliga, samtidigt som vi måste önska att vi själva kunde vara lika ärliga mot oss själva som dessa.

Karl Marx.

Det intressanta med Karl Marx ur skönlitterär synpunkt är att han faktiskt från början hade planer på att bli diktare. Emellertid gav han upp, liksom Adolf Hitler gav upp sina största ambitioner att försöka bli arkitekt, och därmed har vi ett nytt intressant fenomen i litteraturhistorien för oss: den misslyckade författaren, diktaren som överger sitt kall, geniet som begraver sig själv, konstnären som kommer på avvägar genom att han ger upp inför motgångar. Och vem är skyldig därtill? Världen och samhället, som vägrade uppmuntra och erkänna geniet, eller geniet som gav upp? Det är en olöslig fråga. Emellertid ignorerar världen inte ostraffat ett geni. Det har både Karl Marx och Hitler bevisat och inte bara de: även Muhammed, Martin Luther och Napoleon började som förjagade, bannlysta och förtrampade föraktlingar.

Men i motsats till dessa andra politiska världsomstörtare och universalförförare levde Karl Marx hela sitt liv i misslyckandets, nederlagets och vanärens tecken. Redan hans far försköt honom när han övergav kristendomen för att frossa i satanismen, de flesta av dem han kom att ha något att göra med blev hans ovänner för livet, den italienske revolutionären och idealisten Giuseppe Mazzini, som hade mycket med Marx att göra, vittnar om honom att "han hade en destruktiv ande", att "hans hjärta svämmade över inte av kärlek utan av hat till människorna," och denna Karl Marx' kroniska hatiskhet har alltför många vittnat om. Hans familjeliv var en tragedi från början till slut: två av hans döttrar, Laura och Eleanor, begick självmord, tre barn och tre barnbarn till honom dog genom föräldrarnas försumlighet, och även

en av hans svärsöner begick självmord. Ekonomiskt var han en oförfärdlig slösare, han spelade ständigt på börsen och förlorade alltid, och mest försörjde han sig som tiggare, varvid Engels tjänade som outtömlig mjölkko. Någon moral hade han knappast, om inte den moralen i så fall var omoral, och han drack definitivt för mycket. Hur var det då ställt med hans så oerhört högaktade bildning? I hela "Kapitalet" nämns begreppet "Moses och profeterna" en gång, och de enda övriga icke-vetenskapliga författare han ibland anför är Dante (Inferno) och mest Goethe (Faust). Om hela litteraturhistorien och världsvitterheten för övrigt nämns inte ett ord, som om det bara var djävulens förekomst i densamma som intresserade honom.

Ändå har denne "svarte man från Trier, ett märkvärdigt monster" (Engels) blivit så oerhört läst av hela mänskligheten att hans läror har blivit lag i världens största och folkrikaste stater. Hur är detta möjligt? Den frågan skall vi i sinom tid försöka besvara.

På sätt och vis är han inkarnationen och summan av allt det förtal och vanrykte som gått om judar sedan världens begynnelse. Han är någonting av både Marlowes jude från Malta, den ondaste och storslagnaste av alla människor, och dennes avkomling Shylock i "Köpmannen i Venedig", den sniknaste och småaktigaste kapitalisten i världslitteraturen; hans materialistiska ekonomiska krasshet är på något sätt summan av all judisk snålhet i historien, men i ett avseende går Karl Marx över alla gränser, och det är i sin totala ensidighet. Han ser bara den svarta och onda sidan av det mänskliga livet och varken vill eller kan se något annat, och denna sin unika förmåga till ensidigt mörkerseende odlar han så till den grad att han därigenom inte bara blir en av de absolutaste fanatikerna i historien utan dessutom ger denna totala ensidighet i arv åt den folkrörelse som han ägnade hela sitt liv åt och som kallas socialismen.

Vad är då socialismen? Det har aldrig någon lyckats med att definiera. Enda sättet att få något grepp om den är att sätta den i sitt historiska sammanhang.

Socialismen börjar när kyrkan vräks över ända genom den franska revolutionen som ett slags substitut till den av dogmer och stagnering ihjälkorruperade kristendomen. Ändå är socialismen inte religiös. Den börjar som ett yngel av materialismen: när Mammon blir världens ledande faktor i stället för religionen, när maskinerna börjar ersätta människor, när barn exploateras som arbetskraft i den lönsamhetsinriktade industrin – då börjar socialismen som en sorts reaktion mot materialismens omänsklighet. Och som sådan är den enbart av godo och icke av ondo.

Liknande folkliga reaktioner har alltid uppstått då regimen slagit över i omänsklighet, som under kung Salomo av Israel i form av Jerobeams reaktion, som under den romerska kejsartiden i form av kristendomen, som under högrenässansen, då folkreaktionen riktade sig mot Vatikanen och fann sitt vilda utlopp i protestantismen, och under materialismens genombrott i form av socialism.

Karl Marx vet detta som historiker och inser genast vilka oanade möjligheter socialismen rymmer och hänger sig därför åt den med liv och lem. Men han går längre. Han nöjer sig icke med att bara vara socialist, utan han vill själv, som en modern Matteusevangelist, staka ut vägen för socialismen och ge den sin personliga prägel. Och däri består hans grova misstag.

Hans egentliga livsinställning avslöjar sig i hans drama "Oulanem" som litteraturhistoriskt kan sägas beteckna slutet för den tyska litteraturens första storhetstid. Även några av hans passionerade dikter är karakteristiska för hans övermänskliga ambition:

"Jag skall bygga min tron högt mot himmelen.
Kall och skrämmande skall dess spira resa sig.
Dess bålverk skall vara vidskeplig fruktan,
och dess väktare det svartaste lidandet.
Den som med friskt öga beskådar den
skall vända sig bort dödligt blek och stum,
slagen av den blinda och kalla döden.
Må hans lycka bereda sig en grav."

– ur "Des Verzweiflenden Gebet"

"Snart skall jag sluta evigheten till mitt bröst,
och snart skall jag utslunga väldiga förbannelser över människosläktet."

"Ha! Evigheten! Hon är vår eviga sorg,
en obeskrivlig och omätlig död,
en ond, falsk skapelse, uttänkt för att håna oss,
då vi själva är som urverk, blint mekaniska,
skapade till tidens och rummets dårar,
utan annat syfte än att fördärvas
så att något skall finnas att fördärva."

– Oulanem, Akt 1 scen 3.

"Om någonting finns som förtär,
så skall jag kasta mig in i det
om jag så drar hela världen i fördärvet –
världen som står mellan mig och avgrunden
skall jag krossa till småbitar med mina ihållande förbannelser.
Jag lägger mina armar kring dess hårda verklighet:
i min omfamning skall världen tyst förtvina
och sjunka ner i fullständig intighet,
gå under, upphöra att existera – det vore verkligen att leva."

– Oulanem, slutet.

Heinrich von Kleist väljet att hellre begå självmord än att finna sig i det skönlitterära nederlag som hade vänts till seger om han hade härdat ut, men Marx' litterära nederlag är verkligen ett nederlag; men i stället för att vända sin misräkning mot sig själv vänder han den resulterande självdestruktiviteten mot den värld och den mänsklighet som han i sitt vetenskapliga övermod hatar. Och han grabbar tag i socialismen för att använda sig av den som verktyg och medel för sin destruktivism.

På sätt och vis är Karl Marx inkarnationen av alla de betänkliga sidor hos Goethe som vi redan konstaterat. Ingen dikt läser Marx så uppmärksamt som "Faust", och inget av alla Mefistofeles' uttalanden tar han så bokstavligen som "Allt som finns är värt att förstöras". För Goethe är dikten bara dikt, och för Marx är det också så, så länge han förblir diktare; men dess värre överger Marx dikten för att bli politisk förkunnare, och ingenting är farligare att använda politiskt än dikten, ty folk lyssnar hellre till dikt än till sanning.

Socialismen har haft konstruktiva framgångar överallt i världen, den kanske ivrigaste socialisten av alla var självaste Jack London i Amerika, men marxismen har aldrig resulterat i annat än tyranni och diktatur av mer än omänskligt slag. Om Marx med sitt avslutande av den tyska litteraturens högsta storhetstid gjort någon insats, så är det att han genom sitt exempel för femtioelfte gången i litteraturhistorien bevisat, att litteratur och politik inte går ihop.

Kort summering.

Genom Abrahams utvandring från Kaldéen och genom Moses och Israels barns utvandring från Egypten koncentreras det bästa av de gamla babyloniska och egyptiska civilisationerna i Israel, vars kulturella utveckling når en höjdpunkt under konungarna David och Salomo, vilkas tid även utgör höjdpunkten i författandet av Bibeln. Jobs saga är en babylonisk saga, och Första Moseboken är till stora delar en egyptisk saga, och sålunda förenas forntidens österland och västerland och summan av dess bildning i Israel.

Sedan spårar Israel ur, och Persien tar över, vars andliga utvecklings högsta punkt markeras av profeten och martyren Zarathustra. Men Persiens historia blir kort, varpå Grekland tar över.

Greklands bildnings historia blir i stället lång och rik. Homeros inleder den och den västerländska litteraturhistorien, Greklands högsta andliga blomstring uppnås under Perikles' tid inte minst genom de tre tragödemna Aiskhylos, Sofokles och Euripides, men sedan ebbar epiken och dramatiken ut för att finna substitut i filosofin, som aldrig når högre än hos Platon och som aldrig formuleras klarare än hos Aristoteles. Epikuros utgör den klassiska filosofins och Greklands integritets svanesång, och så tar romarna över.

Rom når sin höjdpunkt under det kritiska skeende som för dess förste kejsare till tronen med representanter som Cicero, Vergilius, Horatius och Ovidius. Högre än till ett ljumt eko av Grekland når aldrig Rom, Tacitus kommer i skuggan av Plutarkhos, under hela den romerska epoken förblir grekiskan det viktigaste språket för kultur, bildning och vetenskap, kan man inte grekiska kan man varken anses som intellektuell eller ens bildad; och så lycktas den romerska kulturen genom kejsar Marcus Aurelius' grekiska testamente, varefter kristendomen tar över.

Kristendomen är opolitisk och som sådan en väldig kulturkraft, och följderna av de fyra stora evangeliernas författande (på grekiska) är ännu idag oöverskådliga. Men alltför snart blir kristendomen politisk, och i och med dess etablering som statsreligion i hela världen är inledningen klar till de många långa och mörka århundradenas barbariska fasor.

Dessa når sin kulmen i och med Muhammeds totala och konsekventa fanatism och intolerans, och därmed inleds den äldsta och mörkaste Medeltidens försök till återupprättandet av en ordnad civilisation.

Beda Venerabilis är en av pionjärerna, men först på 1100-talet i och med korstågen, den gotiska arkitekturens uppblomstring och Bernhard av Clairvaux är den nya västerländska civilisationen ett faktum. Franciscus av Assisi gör ett beundransvärt försök att förlika kristendomen och islam med varandra genom sitt personliga besök hos sultanen av Egypten, och Mäster Eckhart i Tyskland antyder konturerna av en begynnande panteistisk universal tolerans; och så bryter plötsligt Renässansen ut i och med Dante och hans berättigade kritik mot kyrkan och hans hämtning av Antiken upp från dödsriket. Det antika Grekland återupptäcks och återupprättas, och därmed inleds även humanismen med universalbildning som ideal, vars yppersta representant blir Erasmus av Rotterdam.

Men så uppenbarar sig ett främmande element som helt bryter sig ut ur alla konstruktiva riktlinjer i den andliga odlingens historia: Martin Luther predikar vållust och våld och drar till storms mot världskyrkan och splittrar den västerländska civilisationen. Dock är han icke en barbar utan en bildad man som läst sin Bibel och sin Augustinus. Fenomenet Luther är en barbar i bildningens förklädnad. Visst gör han åtskilligt som är i högsta grad beundransvärt, visst är det modigt och heroiskt av honom att angripa världskristendomens oegentligheter, och visst har han ett underbart språk; men dock offras otaliga människomassor för hans skull i de krig som hans idéer ger anledning till.

Protestantismen lugnar omsider ner sig och blir helt och hållet rumsren inte minst genom sådana religiösa musiker som Bach och Händel, och protestantismen spelar en icke obetydlig roll i den underbara upplysningstidens andliga väckelser, vars gemensamma lösenord är tolerans; och denna humanistiska upplysningsväckelse finner sitt sublimaste uttryck i Lessings "Nathan der Weise", vari de sinsemellan ständigt stridande religionerna judendom, kristendom och islam teoretiskt försonas och förenas med varandra. Därmed börjar den enastående högkonjunkturen i tysk litteratur, bildning och filosofi; och så drabbas den intet ont anande i full andlig utveckling stadda världen av ett dråpslag i och med den franska revolutionen. Därmed inleds ett nytt skede i den andliga odlingens historia som är mera kaotiskt än något föregående.

Franska revolutionen är oskyldig därtill, men samtidigt som den inleds den sedan dess ständigt allt skarpare hopplösare och mer schizofrena klyvningen av människovärlden och kulturen i en kapitalistisk och en socialistisk halva.

Industrialismen gör sitt genombrott, därigenom inleds kapitalismens enastående hybris, hänsynslöshet och exploatering av världen, och därmed etableras den från religion, filosofi och snart även från andlig odling befriade krassa materialismen.

Socialismen uppstår som en reaktion där emot. Den hävdar de mänskliga värdena i industriöknen, den försvarar humanismen i den materialistiska steriliteten, och den försöker fylla det tomrum som den avskaffade religionen lämnat efter sig.

Varför lyckas icke detta, och varför blir kapitalismen en sådan buse som den blir?

Goethe företräder kapitalismen och påvisar i andra delen av Faust (Filemon och Baucis-episoden) dess hemskaste konsekvenser utan att åtgärda dem: kapitalisten Faust med många människoliv på sitt samvete släpps genast in i paradiset när han dör. Här har vi ett nytt exempel på destruktivt barbari i bildningens förklädnad. Goethe är inte en mindre poet för det, men man får ej vara blind för hans anomalier.

Hegel är en annan person av samma sort och den befängdaste i sammanhanget: från det ögonblick då han dör förlorar han all betydelse då han därefter blott missförstås och tolkas ihjäl genom tillrättaläggning av hans omöjliga teser, av vilka den omöjligaste är, att "allt som sker är förnuftigt". Så galen får man inte vara att man betraktar vår galna värld som i något avseende förnuftig. Marcus Aurelius hyllade förnuftet hos den enskilda människan, och endast där kan väl något förnuft existera; ty att förutsätta att alla andra skall vara förnuftiga och ta för givet att oförnuft inte existerar måste ju dess värre följas av total tillnyktring inför verklighetens alltför påtagliga vansinne. Hegel är på så sätt även arvtagaren till Leibniz' naiva föreställning om att han lever i "den bästa av alla tänkbara världar", vilket ju Voltaire och den alltför reella jordbävningen i Lissabon torde ha jävat fullkomligt.

Men Marx går längst av dessa destruktiva barbarer i bildningens förklädnad, ty han sticker inte under stol med att han är ute efter att förföra mänskligheten och direkt leda den i fördärvet. Han predikar total samhällsomstörtning och diktatur och går därigenom emot alla mänskliga värderingar. Och inte nog med det: genom att han använder sig av socialismen som verktyg för sina syften fördärvar han i grunden allt gott som socialismen dittills har stått för och fördärvar han alla socialismens möjligheter till konstruktivism: i hans namn måste den bli destruktiv, vilket den

också blir. Genom den ryska socialistiska revolutionen offras 10 miljoner ryska människoliv och går den enda andliga blomstringstid som Ryssland någonsin haft i graven. Efter den kulturella storhetstid som upplevde Pusjkin, Gogol, Dostojevskij, Tolstoj, Tjechov, Meresjkovskij, Tjajkovskij, Rimskij-Korsakov, Rachmaninov med flera har tiden efter revolutionen endast bjudit på Bunin, Pasternak och Solsjenitsyn, trakasserat Prokofiev och Sjostakovitj och tystat ner alla andra i Karl Marx' och proletariatets diktators ofelbara namn.

Genom den tyska socialistiska revolutionen, som omspanner många år och som i enlighet med tysk anda omvandlas till nationalsocialism kastas hela världen in i historiens mest förödande världskrig, som om första världskriget inte hade räckt, och lämnar efter sig en hopplöst kliven värld, där ena hälften styrs av den hänsynslösa kapitalismens exploateringsfördärv och där den andra hälften begravs levande genom socialistisk diktatur. Goethe uteslöt mellanalternativet Skärselden för Fausts del och gav honom paradiset i stället för helvetet emedan han ville vara generös och tilltala publiken. Men mellanvägar är alltid nödvändiga. Det råkar rentav förhålla sig som så, att den svåraste av alla vägar att gå är den enda rätta vägen i längden, och dess namn är den gyllene medelvägen.

Därmed har vi kommit till slutet av denna litterära forskningsresas andra del. I den tredje delen skall vi inrikta oss på att presentera vissa enskilda eventuella kandidater för evigheten som verkat under de senaste två hundra åren och i deras verk försöka finna argument för deras eventuella evighetsvärde.

Slut på andra delen.