SAMLAREN

TIDSKRIFT

FÖR

SVENSK LITTERATURHISTORISK

FORSKNING

NY FÖLJD. ÅRGÅNG 25

1944

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

UPPSALA 1945
ALMQVIST & WIKSELLS BOKTRYCKERI AB
43883

Almquists marivaudage.

Av Roland Fridholm.

Motsatsparet romantik och realism, två ytterligheter i upplevelsen av verkligheten, brukas med all rätt för att karakterisera C. J. L. Almquists utveckling som diktare. Den gäller flera än honom, ty romantiken bär som sådan inom sig fröet till sin upplösning. Den har en förutsättning i en ungdomlig själsläggning, som låter den yttre verkligheten skymmas av den inre problematiken. Med åren förskjutes upplevelsen utåt. Romantikern blir realist. Till dess är han mer än andra fylld av sig själv och ser allting utifrån sig själv. Hans verk kan därför aldrig någorlunda förstås utan ett psykologiskt studium av dess upphovsman.

Almquists fångenskap i sig själv yttrar sig också i hans svaghet för att låta avbilda sig. De många porträtten avslöja något av hans psykologiska typ, om Kretschmers typologi tas för god. Sannare än han själv väl tänkte sig det, gäller vad han skrivit i »Cypressen»: »sådant som själens väsende och lynne är, den gestalt skapar den sig i sin yttre omgifvelse, kroppen». Ett så klart avslöjande ansikte hör till undantagen. Därmed är emellertid ganska litet sagt om honom. De flesta diktare torde mer eller mindre vara vad Kretschmer kallar schizothyma. Trots att typen är så utpräglad att den mer än närmar sig det patologiska, måste det först fastställas var tyngdpunkten inom den är för handen hos honom, innan man kan få ett grepp om denna svårpåtagliga själ. Det kan då så gott först som sist fastslås att det schizoida hos Almquist i ännu högre grad än hos de flesta av hans slag yttrar sig i en plågsam bundenhet vid medvetandets och medvetenhetens problem.

Medan vägen från intryck till uttryck hos den cykloida typen är mera framkomlig och omärklig, måste den hos den schizoida gå över medvetandet, där varje psykiskt förlopp gärna förlorar sin spontant enkla linje och trasslas till eller stelnar. Den är med ett ord här mera spärrad. Forskningen har visat att det framför allt är hos denna typ som de s. k. komplexen höra hemma, något ganska självfallet för övrigt. Man skulle kunna tillägga att det är den, som man överallt möter hos den sant romantiska människan. Den s. k. nyromantiken innebär den schizoida läggningens genombrott i europeisk kultur. Möjligen förhärskar denna läggning bland det folk som var nyromantiskt framför andra. Med åren har det paranoida draget framträtt allt tydligare där. Schillers åtskillnad mellan den naive och den sentimentale diktaren föregriper modern psykologi. Den romantiska människans grundproblem — det är inte alldeles detsamma som romantikens — rör sig kring längtan från medvetenheten, som innebär det vakna andelivet överhuvud liksom medvetandet om det egna jaget. Den omedvetna varelsen saknar såväl egentligt intellektuellt liv

som verklig jagkänsla. Reflexionen, dit båda höra, uppträder jämförelsevis sent i släktets som i den enskildes utveckling. Men det är en mycket gammal erfarenhet bakom den myt som Atterbom åsyftar:

Och Psyche, som gissa vill gåtan af allt,
Är ej längre den Psyche som njöt.

Samma tanke ligger bakom Stagnelius' utbrott:

Skall Psyche då aldrig
Med Amor försonas?

Och de flesta konstnärer ha väl upplevat detsamma som Dan Andersson:

Jag vill spela för att glömma att jag själv finnes till,

Det är samma upplevelse bakom dessa meningar, som synas avse skilda ting. En nyromantiker från vår egen tid som Ludwig Klages skulle i stället för Psyke och Amor tala om »der Geist» och »die Seele», men för övrigt mena detsamma. Det spontant varma livsflödet hämmas av den intellektuella nedisningen som av jagspärren. De tu äro ett. Detta romantiska grundproblem har sysselsatt vår egen tid till den grad att det har uppfattats som särskilt gällande den. Men det är lika gammalt som mänskligheten, som den tänkande mänskligheten.

Almquist framstår ännu som en av de gåtfullaste gestalterna bland svenska diktare. Den starkt schizoida människan förblir alltid ett mysterium för andra. Gåtfullheten är helt enkelt ett kännetecken. Först och främst var emellertid Almquist sin egen gåta, men han ville gärna vara andras. Som mystiker bruka vara, var han därför också mystifikatör. Och som i fråga om de andra så är det i hans fall en mycket krävande uppgift att pröva hans dikts äkthet, dess ursprung i hans allra egnaste. Förställningsdriften är genomgående hos honom, och man söker förgäves under alla förklädnaderna efter den själsliga mittpunkt som samlar alla stridiga tendenser till en personlighet. Med den insikt i sin sjukdom som hos en diktare av Almquists psykologiska typ kan anses tillhöra själva sjukdomsbilden, talar han om konstnärens brist på inre väsentlighet. Han följer »i grunden blott den (agatho-)dämon, som bemäktigat sig honom», heter det i »Om poesi i sak». Parentesens försäkran att demonen är god — ordet »Agathodämon» är vanligt hos Görres —, tyder i själva verket på en viss ängslan för motsatsen. I sin gripande »Skaldens natt» ser han livet gå sig förbi, medan han bara målar: »Men jag fortfor att vara den jag är och varit: intet. Jag målar blott.» Och han ber övergivet: »Gud — min Gud — detta är min sista bön till dig: låt också mig få vissna och dö, som andra.» Det är den schizoida konstnärens längtan över ismuren till »das Leben in seiner verführerischen Banalität». De orden stamma från vår tids kanske störste diktare, som kanhända lika starkt som Almquist har upplevat den schizoide romantikerns problem. När Almquist i »Cypressen» talar om »en sådan lågande inre kraft, en hemlig konst till den grad stor, att man förmår göra sjelfva sitt lynne *annat*», avser han väl, som Henry Olsson menar[1], den poetiska inbillningskraften, men endast den starkt schizoide diktaren är till den grad

[1] *C. J. L. Almquist före Törnrosens bok*, 1927, s. 439.

herre — eller slav — i förhållande till sin fantasi att han på ett ögonblick kan förvandla sig till doktor Jekyll från att vara mister Hyde. Fortsättningen av talet om förvandlingskonsten erinrar väl först om Novalis, men inte utan orsak också om »Mattoidens sånger» från Frödings år i skuggan av schizofrenien. Nog är det en inbillningskraft av säreget slag som kan leva sig in i »liljans, törnrosens, smaragdens lif, med hela innehållet af deras underfulla sätt att tänka, önska, känna, älska o. s. v.». Det kan sägas att detta är typiskt nyromantiska funderingar. Men därmed säges endast hur stark den schizofrena dragningen var inom nyromantiken.

Almquists verk äro en förvirrande blandning av lödigt gods och sådant med ihålig klang. Endast i små arbeten hann han inte alltid blotta sin brist på sinne för äkthet. Sannolikt var det omöjligt för honom att själv avgöra vad som var verkligt äkta, fast han alltid var på spaning efter det, därför att han saknade den probersten för ändamålet som varje samlad personlighet är rustad med. Kluvenheten var konstitutiv hos honom, därav den ofta spruckna klangen. Hans kända yttrande om det omaka arvet från föräldrarna är endast ett försök till förklaring av den splittring som är varje utpräglat schizoid människas. En förstudie till hans psykologiska typ möter man annars hos morfadern, Gjörwell. Dennes herrnhutiskt sensuella fromhet var också ägnad att gynna utvecklingen av en antiintellektualism, som lätt blev intellektuell oärlighet. Morfar och dotterson företräda båda den svängning mellan ytterlig känslighet och lika ytterlig känslolöshet som tillhör den schizoida typen som sådan. Den skrattande oberördhet som Almquist till synes visade vid sin älskade moders död, när han var 13 år gammal, kunde vara ett vackert symtom på schizofreni — *dementia praecox* kanske man borde säga i detta fall — liksom de självförebråelser han gjorde sig därför, med den åtföljande känslan, som nog släppte mycket sent, att vara hemfallen åt djävulen. »Denna egendomliga sida af Almquists väsen»[1], som i sin helhet framträder allt tydligare med åren, är i själva verket endast ett av den ytterligt schizoida människans lynnesdrag. Ingen kan som hon uppleva ondskans närhet. Berättelsen om den pykniskt-cykloide Ormus och den asteniskt-schizoide Ariman har de kända, djupt avslöjande slutorden:

Ack, och ändå —
Hvarför är den goda dum —
Hvarföre är den kloka ond —
Hvarföre är allt en trasa —

Så kunna inte alla människor fråga på djupt allvar. För många äro godhet och klokhet snarare två sidor av detsamma, och trasigheten synes dem tillhöra dem som kunna fråga som Almquist. Det är ingen tillfällighet att folkfantasien har givit Den Stygge de kroppsliga drag som bruka förråda en starkt schizoid människa. Det »demoniska» draget hos Almquist har ju alltid uppmärksammats av andra liksom av honom själv; han var aldrig riktigt viss om hur han skulle tolka den byronska »dunkelskönhet» som han så ofta med rysande välbehag iakttog hos sig själv och som han gärna förlänade också sin dikts gestalter. Den »bundna värme» som han såg bakom känslokylan hos Henrika[2], tillhör samma

[1] Lamm, *Studier i Almquists ungdomsdiktning*, 1915, s. 177.
[2] Se Lamm, *a. a.*

kliniska bild. En kritisk undersökning av denna borde vara en uppgift för den psykiatriska fackvetenskapen, som i Almquist torde ha ett väl så givande objekt för studium som t. ex. Tegnér och Fröding.

Det är knappast svårt att förstå att en läggning som Almquists kunde leda till en längtan undan medvetandet, som plågade med sin omutliga insikt om den livshämmande inre splittringen och om den hemliga dragningen till det förbjudna, bort till det mystiska törnroslivet, där alla motsatser flöto samman i en salig smärta. Fler än en ha stannat inför att »medvetande» och »samvete» i grunden äro samma ord. Båda kunna översättas med *conscientia*. Längtan från medvetandet är ofta nog en önskan att kunna fly undan ansvaret. Den enskildes polis är inte mera älskad än samhällets. Typiskt romantisk och ännu mera typisk för Almquist är drömmen om oansvarigheten, sådan den förkroppsligas t. ex. i Arimans gestalt. Den verkligt schizoida människan måste erfara sitt medvetande som en ökensol över själens marker, som den förutan skulle grönska och blomstra och bära frukt. Därur härrör lovsången över djuren och den djuriska friheten från sjukt samvete och syndaånger hos mystiker som diktarna Blake och Whitman, och av samma ursprung är den mystiskt-romantiska drömmen om instinktmänniskan, om *animal coeleste*, om människoblomman.

I syndafallet, menar Almquist i »Historiens Ideer»[1], upptäcker människan sitt eget jag och hemfaller åt »den ensidiga tanken». Där hon förut förstått inifrån, genom »Inskådning», »måste hon söka, att genom sin egen *efter*tanke kasta ett lånadt (reflexions-)ljus öfver saker, som förut hade strålat af egen glans». Henry Olsson har visat[2] att tanken stammar från Görres' »Mythengeschichte der asiatischen Welt», som om urtidens människa säger att hon »seines Bewusstseins unbewusst» liksom somnambult eller hypnotiskt erfar sanningen. Bergson framför, rustad med nya argument från sin samtids naturforskning, samma mystiskt-romantiska fantasi i sin lära om intuitionen, som artskild från intelligensen utvecklar sig ur instinkten. Hans grundtanke är inte någon annan än nyromantikens — och har naturligtvis samma sanningsvärde. Den hälsades också med förtjusning av det tidiga 1900-talets trötta antiintellektualism.

Den intuitiva människan, som tänker med själen och inte med förnuftet, har ju helst kvinnoskepnad. Alla Almquists kvinnliga gestalter, varav Henrika och Tintomara väl äro de främsta, ha som bekant lånat tydliga drag av honom själv. Det är helst sin egen smala, tunna, glidande typ han förlänar dem — alltså den kroppsbyggnad som modern psykologi sammanställer med schizoid själsläggning. Narcissus är en schizoid, romantisk typ. Almquist var inte lycklig med sin hustru. Han hade näppeligen varit det med någon annan kvinna heller. Det var sig själv han skymtade i alla dessa skyggt förnäma, flyktigt törnrosdoftande flickgestalter, gracila och oåtkomliga som den schizoida själen är det även för sig själv. Narcissus kan aldrig ta fast den han åtrår. Almquist gör allt för att suggerera det gåtfulla, gäckande, svårgripbara drag hos sina kvinnor, som han med all rätt uppfattade som tillhörande hans eget komplicerade, komplexinsnärjda väsen. Lätta och luftiga äro de alla, som

[1] Lamm, *a. a.*, s. 86.
[2] *C. J. L. Almquist före Törnrosens bok*, s. 95.

drömmen är det, drömmen om den egna själen fri från medvetenhetens blytyngd. Tintomara är Almquists sångmö, och hon är förvisso av hans eget väsen.

Almquists mystik i dess sammanhang med hans fiendskap till medvetenheten jämföres lämpligen med William Blakes. En sådan jämförelse kan ge en föreställning om hållfastheten i Almquists stöd för sin själ i mystiken. Båda utgingo från swedenborgianismen och sektfromheten. Som diktare hade de åtskilligt gemensamt. De satte, fast amatörer, en suggestiv musik till sina sånger. Blake var dessutom vad Almquist gärna drömde sig vara, en innerligt gudhängiven målare. »Allkonstverket» föresvävar lätt en konstnär som i mystiken har upplevat det outsägliga, utplånelsen av intellektets och sinnenas gränser, som alltigenom äro av denna världen. Liksom Blake ur Londons kakofoni överallt hörde »the mind-forged manacles» rassla, som människorna måste släpa på, sedan de smakat frukten från kunskapens träd på gott och ont och falskeligen lärt sig att skilja det som är ett, i dessa två, så såg Almquist hur syndafallet till mänsklighetens olycka födde »den ensidiga tanken». Men därvid upptäckte också människan sitt jag. Medan Blake sitt långa liv igenom vilade tryggt i sin mystik, tills han på dödsbädden såg himmelen öppna sig, så var för Almquist mystiken endast en otrygg asyl för en jagad själ. »Hvarför reser du?» heter en av hans essayer. »Alla boningar skulle betraktas som *reskvarter*», är dess innebörd. Hans egen rastlösa reslust var lika mycket en längtan från som en längtan till någonting. Han ville resa bort från sitt eget jag med dess ödsliga medvetenhet. Han hängav sig åt sitt törnrosliv för att glömma att han själv fanns till. Klarast har han väl framställt detta i »Ferrando Bruno».

Den »dunkelsköne» Ferrando söker sedan han drunknat i Adria, likt Kristoffer överallt den som är starkare än han själv. Han vill få sitt jag utplånat. Satan är honom för svag, och det är inte hans, utan sitt eget ansikte han möter i källans spegel.

Säll är den man, som kan sin klokhet dämpa,

hade ängeln Michaël sagt. Den intellektuella förvetenheten är ett med jagmedvetenheten. I ängeln Rafaels våld når han äntligen målet »att kunna vara osedd af sig sjelf». Reflexionen binder och förlamar inte längre livet. Avslutningen, där den saliggjorde sökaren växer upp som en älsklig blomma ur en vas, har Henry Olsson funnit smaklös.[1] Det kan så vara, men utan den vore Almquists tankegång inte avslutad. Det är den fullständiga omedvetenhetens växtliv som är den sanna saligheten. Just i detta är Runeberg Almquists förnämste lärjunge. Sannolikt är hans kända psalm vid en riktig tolkning föga renlärig:

Hur ljuvt det är att komma
till Herrens tempelgård,
där trogna själar blomma
som liljor i hans vård.

Det är naturligtvis sitt eget grundproblem som Almquist har gestaltat i »Ferrando Bruno». Dikten handlar om revolten mot jagets tyranni, om hur själen vinner seger över anden, skulle man kunna säga. Lös-

[1] *A. a.*, s. 116.

ningen av konflikten finner han först i himmelen, där han med Swedenborg var så hemmastadd. På ett jordiskt plan fann han inte så lätt lösningen. Där är mystikens strävan att »döda jaget», som den heliga Teresa menade sig ha lyckats med, inte utan vidare genomförbar. Utan jagmedvetandet, utan intellektets gränslösa frihet, har människan släckt den prometeiska elden, som gör denna världen till vårt hem.

*

Medvetenhetens problem är ju gammalt som mänskligheten, fast det först med nyromantiken kom att prägla en hel litterär strömning. Redan tidigare uppträdde det emellertid i dikten. I en mycket förnämare och följaktligen mildare form än hos någon nyromantiker möter en tillstymmelse därav hos rococons diktare framför andra, hos Marivaux. När det talas om 1700-talets romantik, bör detta tal i hög grad avse rococon. Det var ett främmande element som med Marivaux kom in i den franska dikten. Han hörde med en fanatism som hos honom är märklig, till »les modernes». Därtill stod han i ungdomen under mycket starkt engelskt inflytande. I själva verket är han, fast adelsman, en av de första företrädarna för bourgeosiens synpunkter i fransk litteratur.

Även svensk borgerlig inställning tycks ha uppmärksammat Marivaux under 1700-talet. I Stockholmsposten för 1778 finns i nummer 3 ett bidrag av »Araminte». Sverker Ek har visat att det är ett anagram av An-Marie-t.[1] Är det inte möjligt att sedermera fru Lenngren, som hade alla förutsättningar att trivas med Marivaux' värld av solig idyll och mild malis, litet beskare när den riktas mot skenhelighet och adelshögfärd, i sin roll som den högadliga Araminte har tänkt på Araminte i Marivaux' »Les fausses confidences», hon som sätter sig över sin mors ståndsfördomar och gifter sig med förvaltaren? I ett något tidigare brev i samma tidning ger hon ett självporträtt med medgivanden som kosta hennes »egenkärlek något». De låta ana närheten av Marivaux. Intrycken från denne äro givetvis inte så påtagliga under hennes mognads tid. Trots detta torde man kunna gå ut ifrån att de ha spelat en avsevärd roll vid gestaltningen av hennes diktvärld, där satir och idyll flätas samman i mjuka rococoslingor alldeles som hos Marivaux.

Anna Maria Lenngren tillhörde slutet av 1700-talet, Marivaux början. Denne skall ha varit glömd i sitt hemland under hennes tid. Det förefaller så mycket egendomligare som en god upplaga av hans verk i tolv band kom ut 1781. Med skäl kunde emellertid Marivaux klaga över brist på förståelse hos sin samtids kritik. La Harpe var upphovsmannen till det ursprungligen nedsättande uttrycket »marivaudage», och Voltaire visade sig som en ganska liten människa även i sin egendomligt ihärdiga motvilja mot en författare som i den dramatiska genren var honom mera överlägsen än någon annan samtida. 1700-talets missaktande kritik gjorde det möjligt för ett antal yngre lärjungar att saklöst plundra honom. Däröver beklagar sig en författare så sent som 1830. Vid denna tid kan man emellertid tala om en Marivaux-renässans. En ny, fullständig upplaga av hans verk var slutförd 1830. Vigny står under hans

[1] *Prosabidrag*, Göteborgs Högskolas årsskrift 47, 1941.

inflytande, och Musset tjusas av hans skådespel, friskar upp dem och gör om dem. I »Journal des débats» gör hans utgivare, Duviquet, vad han kan för att återupprätta mästarens anseende, och i »Revue des deux mondes» tryckas Mussets »proverbes», som med en drömsk gratie återuppliva det en gång så föraktade »marivaudaget».

Tiden var mogen. Det var den franska romantiken som fann en frände i Marivaux. Tonen från Shakespeares komedier och sagospel återklingar också i Mussets »proverbes», och det är en öppen fråga om inte redan Marivaux själv, som ju i övrigt var påfallande engelskt orienterad, om inte annat så genom sin »Le spectateur français» och sin »Le cabinet du philosophe», om inte denne normand själv var en direkt lärjunge av Shakespeare. Genom sina båda romaner återgäldade han i så fall vad han fått från engelskt håll, ty både Richardson och Fielding ha utan tvivel lärt mycket av dem.

Normanden Marivaux var rococons förnämste diktare, liksom flamländaren Watteau dess målare. Hans skådespel uppfördes mest på Théâtre-Italien, där Watteau hämtade sina modeller. Var bör en romantisk flykting från den nordiska verkligheten känna sig hemma, om inte på italiensk teater? Rococon visar i dessa sina båda mästare sin romantiska grund. Watteaus konst uttrycker lyckodrömmen hos den som är utestängd från livet, från »das Leben in seiner verführerischen Banalität», och Marivaux' skådespel öppna ofta nog en värld där Ariel är skyddsanden bland människor som tyckas gjorda av samma stoff som drömmar långt bort från verklighetens tunga, döda massa. Hos båda konstnärerna anar man mer eller mindre av septembersval resignation. Marivaux' arbeten genomskimras av en god människas milda och fina ironi.

I »Le spectateur français» berättar Marivaux själv ett livsavgörande ungdomsminne. Han var förälskad i en vacker och klok flicka, som särskilt tjusade honom på grund av sin omedelbara naturlighet och fullständiga avsaknad av koketteri. En dag på landet efter en underbar samvaro med henne återvänder han för att hämta en handske som han glömt. Osedd får han se hur hans älskade med spegeln i hand repeterar och retoucherar sina älskligt naiva ansiktsuttryck. Han kom aldrig tillbaka.

»Hade han inte sett den trogna och levande bilden av sin musa?» frågar en fransk kritiker av det slag som inte är så noga med sanningen, om den låter maka på sig för en liten spiritualitet. Det var inte sin musa han såg, men den första i en lång rad av sina hjältinnor. I hans komedier — och i hans främsta roman — hålla de så gott som alla något av en spegel i handen. De äro genomreflekterade och glömma aldrig ett ögonblick sig själva. Men ingen förälskad ung man springer bort från dem fördenskull.

Marivaux' teatervärld var alltigenom teater. Verkligheten visste lika litet då som nu av en sådan elegans, en sådan spiritualitet och en sådan frihet från tyngd och tarvlighet. Men från kulisserna i denna förtrollade värld kan man, om man så vill, förnimma kyliga fläktar av tristess och melankoli. Det hela är till sist bara lek; det är bara som man låtsas. De vackra, slagfärdiga flickorna, de kloka, kvickögda änkorna, alla äro de noggrant instuderade roller. Kärleken är deras enda intresse, men den visar sig alltid på något sätt som en modifikation av egenkärleken.

»I mina pjäser», säger Marivaux, »är det än en kärlek som de båda

älskande inte veta om, än en kärlek som de känna och som de vilja dölja för varann, än en blyg kärlek som inte vågar förklara sig, till slut en osäker och liksom obeslutsam kärlek, en så att säga halvfödd kärlek, som de ana utan att vara riktigt säkra på, och som de spionera på inom sig själva innan de låta den ta till flykten». Hos honom är kärleken i tvist med sig själv och slutar med att bli lycklig, säger han. Om språket visste av ett sådant ord som »hjärtebry», så kunde man säga att huvudtemat i hans pjäser är just »hjärtebry» av ett eller annat slag.

Kärleken är en yttring av det själsliga överhuvud och inte av det i inskränkt mening andliga, det medvetna. Som alla psykiska krafter uttrycker den ett behov. Men när andra behov uppenbara sig, kan det hända att dragkampen dem emellan har till följd att den erotiska driften förblir okänd såsom sådan, även om den tar sig alla uttryck som man hos andra känner igen som tecken på förälskelse. Den psykiska kraft som framför andra tvingar kärleken att förbli omedveten, är självkärleken. Som den mästare i erotisk psykologi, jämförlig endast med landsmän, t. ex. den normandiske landsmannen Maupassant, som Marivaux är, låter han också i alltid ny gestalt l'amour-propre stå i vägen för en kapitulation utan villkor för kärleken. Hans komedier ge ständigt nya utformningar av kurragömmaleken mellan självkärleken och en kärlek som är omedveten eller halvmedveten, därför att den av något skäl är misshaglig för den.

Det är knappast riktigt att kalla den utstuderade förtjuserskan från Marivaux' ungdom för en bild av hans musa. Tvärtom är det den omedvetna kärleken som han helst avbildar, omedveten intill sista scenen. Men han har en uppfattning om denna omedvetenhet som i sin enkelhet är bra mycket mera realistisk än de flesta dimmiga ideologier om det omedvetna som senare tider ha välsignats med. Människosjälen är ett system av meningsfulla krafter, varav l'amour-propre är den viktigaste. Det man inte vet av, det är vad självkärleken inte låter en märka. Den är alltid starkast. Låt oss föresätta oss att vara absolut sanna, absolut ärliga, absolut uppriktiga, självkärleken sörjer nog för en snöplig utgång av företaget — till lycka för livet. Som skeptisk världsman kunde Marivaux småle åt den chock han fick som yngling av sin flickas självförälskelse. Bakom den var kanske ändå en annan kärlek att älska fram till medvetenhet, intresselös för en mycket ung man med romantisk läggning, men dubbelt värdefull för den som kan älska helt och fullt och därmed i sin kärlek innesluta även sin egen farligaste rival.

*

1830-talet är Almquists rikaste tid. Det är tiden för hans övergång från romantik till realism. Möjligen kan denna utveckling ses något klarare ur synpunkten av det genomgående problemet i hans liv och diktning, problemet om medvetenheten.

1830-talet är också den franska romantikens tid. Uppenbart är att Almquist med stegrat intresse följde den franska litteraturen under detta årtionde, som slutade med hans resa till Paris 1840. Det var Mussets tid och därmed också tiden för Marivaux' återupplivande ur en nästan sekellång glömska. Almquist kunde knappast undgå att lära känna roco-

cons diktare framför andra. Den klassiskt enkla skönheten var ingenting för en så sofisticerad människa som han. Ingenstans kunde han därvid finna en närmare själsfrände än i rococons av gratierna välsignade tolk.

Skönheten som sådan blir långtråkig, menar Marivaux, men det väsen han i en saga kallar »Je ne sais quoi» tjusar ständigt på nytt i sina tusen uppenbarelser. Detta »je ne sais quoi» är marivaudagets hemlighet. Det blev hela 1700-talets. Uttrycket möter ofta i dess estetiska funderingar. Själva namnet varnar för varje försök att avslöja dess innebörd. Det gömmer sig i en skimrande väv av luftighet och gratie, av oskuld och raffinemang, av enkelhet och utsökthet, och det är gäcksamt utmanande och undanflyende; det låter lika litet fånga sig som solstrålen bland blommorna eller månskenet över vattnet; det leker kurragömma med alla som vilja ta det fatt, men först och sist med sig självt. »Finns något oförklarligare, något ofasttagligare?» frågar Almquist i en diktskapelse som synes vara alltigenom inspirerad av Marivaux, om skuggan, »jordens sjelfva koketteri med sina egna verkligheter». Denna skugga är i släkt med vad som i den åtskilliga år senare boken »Den sansade kritiken» kallas »*poesi* i egentlig mening, såsom det odelade, högsta sinnet i vår själ». Poesien är både en rummets och en tidens konst. »Ett verkligt poem är måleri och melodi på en gång.» »Det är en utsigt i vårt väsende, som ingen alldeles helt ser; när ögat vill fatta den, undflyr den blicken och räddar sig i en ton: men det är likväl en ton som ingen rätt fasttager, utan, lika outsäglig, undflyr den hörselns försök, snabbt gömmande sig i gestalterna på en tafla. Denna oro, denna ömsesidiga flykt upphör först, när vi upphöra att förfölja den okända med ögat eller med örat.» Detta är Almquists dröm om »la poésie pure», oupphinnelig som aftonrodnaden. Före »fallet» — det heter inte längre »syndafallet» — eller »nederslaget ur jemnvigten», då mänskligheten ännu inte var instängd i den värld vi nu kunna fatta, var det tillstånd då poesien utan vidare var tillgänglig för människorna, natur, medan den nu nås endast genom konst. Drömmen om »la poésie pure», som inte kan erfaras med synen och inte med hörseln utan endast med ett högre, outskilt sinne, som i sig förenar båda, är nyromantisk; den är hos Almquist jämngammal med hans religiösa mystik, men den överlever denna. Denna poesis genius är Tintomara. Hon är Almquists Fylgia, hans »flicka af skönhetslängtan», lika långt från sudlande könslighet som hans förnimmelse av det skyggt förnäma i hans egen själ, lika blygt försvinnande som törnrosens doft och lika stolt tillbakadragen som hållningen hos den ädla hästen. Hon är där igen i drömmen om »Den svenska fattigdomens betydelse», som ingenting av sanningsvärde har att säga om svenskarnas lynne, men väl om Almquists upplevelse av sig själv. Och det är vad han erfarit som sitt eget väsens grundton som diktaren försöker skapa uttryck för i sin innerligaste konst. I det trasiga verket »Drottningens juvelsmycke» svävar denna grundton överallt kring Tintomaras flyende gestalt. När fyra kärlekssjuka män och kvinnor sömngångaraktigt nalkas från fyra håll, som i en balett, endast för att gäckas på nytt i sin längtan till detta trolska väsen, som varken är man eller kvinna och som återigen far upp och glider undan i det oåtkomliga fjärran vari den verkligt schizoida själen är omhöljd för andra som för sig själv, så kunde det vara en åskådlig bild av hur de skilda sinnena från var sitt håll försöka fånga den sanna poesien, som

hör varken det ena eller det andra sinnet till, utan rinner undan dem var för sig likt månsken ur fiskarens håv. Så tänkte väl inte Almquist det själv, men han inbjuder till en sådan tolkning. Tintomaras sång under träden vid vägmötet är Almquists sång om sin egen själ. Det var den, han upplevde som den sanna poesien, oåtkomlig med de vanliga sinnena även för honom själv:

Mig finner ingen,
ingen mig finner,
Alm, hägg och hassel blomstra för vind —
Jag ler åt alla,
alla åt mig le,
Alm, hägg och hassel, lönn, sälg och lind
blomstra för vind,
buga för vind —

Henry Olssons undersökning av »Drottningens juvelsmycke» är utomordentligt fullständig. Och ändå saknar man något, fast sannolikt något som aldrig låter avslöja sig. Tintomara är 1700-talets genius, liksom hon är den almquistska poesiens, hur många anor hon än kan ha bland 1800-talsromantikens bizarra gestalter. Hur har hon blivit så? Hon tillhör den tid då en chevalier d'Eon kunde byta kön allteftersom det passade hans roll i kabinettspolitikens intrigspel. Och skvallret kring den teatraliske tjusarkonungens något androgyna väsen var nog en dimma varur en gäckande älva som hon kunde stiga fram. Henry Olsson har inte försummat att lägga märke till Karin du Rietz, som knäföll för konungen ute på Drottningholm för att komma ur de svårigheter som en mycket vacker flicka i gardistförklädnad måste råka ut för. Underligt nog stod hon nära von Schewens på Siggesta. Men det var åtskilliga år efter det »Drottningens juvelsmycke» kom till, som Almquist lärde känna »Siggesta-busen». Tintomara hör hemma i Gustav III:s operahus som Quasimodo i Nôtre-Dame, har Henry Olsson sagt. Men är hon inte där i en gästroll? Är det inte teaterdamm från annat håll i den kyliga luften kring henne? Utan tvivel skulle hon inte förnimmas som främling på Théâtre-Italien i Marivaux' Paris. Hon kunde ha stått modell för Watteau. Hon är just Marivaux' »Je ne sais quoi», som han såg glida förbi i så många skepnader, men uppenbarat i en enda, mångskiftande och outsägligt lockande gestalt.

Tintomara är »la Tournerose», den almquistska mystikens blomma. Men av äkta mystik, som hör det religiösa livet till, finns just ingenting kvar i hennes gestalt. Hon har visserligen aldrig ätit av kunskapens frukt på gott och ont, utan gör av instinkt det goda, om också inte alltid det rätta, till följd av »den inre harmoniska enigheten mellan väsendets krafter» (Sättet att sluta stycken»). Och »om hennes sedlighet skiljer sig från mångens, så är det blott däri att icke vara reflexiv, icke vara grundad på öfverläggning och sats, utan på finkänsla» (Ib.). Men i denna tolkning av Tintomaras väsen finns inte mera mystik än i Schillers essay »Über Anmut und Würde». Skillnaden mellan Schiller och Almquist var den, att den senare hade föga till övers för »Würde». Han var romantiker. Tintomara är Almquists dröm om sig själv fri från reflexion och medvetenhet. Hon förkroppsligar allt vad Schiller menade med »Anmut». Därvid är hon ett barn av rococon, som Almquist trodde

sig möta i Gustav III:s Stockholm liksom i Ludvig XIV:s Paris. Ty det var rococons gratieglittrande anda, den må nu kallas »Anmut» eller »Je ne sais quoi», som han ville finna, även där den inte hörde hemma. I den återfann han sig själv. Den svåra inre splittringen, tvekampen mellan själ och ande, som han velat avgöra genom att döda anden, den rastlösa flykten för jagets Medusa-blick, växlingen, för att inte tala om samtidigheten, av känsloglöd och känslokyla, förnimmelsen av det verkligas overklighet och det overkligas verklighet, alla dessa och många andra schizoida symtom återfann han halvt skymtande och halvt borttrollade i den rococovärld bortom all tungrörd verklighet där han kunde vara sig själv, därför att ingen där är sig själv, därför att allting där är en lek, en saga, en dröm, där allting är någonting annat och där foten mjukt och lätt rör sig över avgrunden mellan det som är och det som icke är.

Romantikens svärmeri för rococon, som snart fick uttryck i möbelkonsten, är drömmen om en dröm och borde följaktligen om något vara romantik. Men den mogne Almquist ville lika litet som Musset anses vara romantiker, och när han mera uppenbart framträder med rococopastischer, kommer det romantiska elementet snart bort. Ty rococon tar sig aldrig riktigt på allvar. Ironien är alltid närvarande, men den är munter och inte bittert vemodig som för det mesta den s. k. romantiska ironien. Tintomara dör för ett skämt liksom leksystern, som fått klart för sig att hon varit älskad bara på narri, i Mussets »On ne badine pas avec l'amour». Kylan slår in från kulisserna bland de tunnklädda människobarnen. Leken är slut. Det är plötsligt mycket kallt. Den lekfulla rococovärlden har fått ett romantiskt bräm av rött och svart. Men i detta är inte mera romantik i djupaste mening än i den lilla operan »Pajazzo», som har samma anor som Marivaux' och därmed Mussets teater i den ärevördiga gamla italienska komedien. På något sätt måste detta nog gälla »Drottningens juvelsmycke» också. Almquists upplevelse av sig själv gick på 1830-talet i rococo. I vad mån hans förnämsta arbete från denna tid har fått sin prägel av rococoteater enbart genom en intuitiv syntes av spridda intryck från 1700-talets värld, eller genom en upplevelse av Marivaux som samlat dessa intryck till en brokig enhet, må emellertid lämnas öppet. Klarare framträder Almquists marivaudage i några anspråkslösare arbeten.

*

Marivaudaget hör helst hemma i grevliga salonger. Det är också i en sådan det möter i Almquists »Colombine». Redan titelhjältinnans namn kunde föra Marivaux i tankarna. Det är ett subrettnamn, som tillhör hans ganska torftiga förråd av namn från den gamla italienska komedien. Den första scenen, som utspelas på en bordell, är alltför lik en bedrövlig scen ur Almquists eget liv och har mycket litet med konst att göra. Stycket lever på den andra, långa scenen. Dialogen mellan greven och hans yngre son är ett av Almquists mest lyckade ställen. Och den är ett stycke originellt utfört marivaudage. Ett av de mest påfallande stildragen hos Marivaux är hans manér att låta sina figurer rida på ord. Här bygges hela scenen på ett långt drivet ordrytteri. Jakob tar sin fader vördnadsfullt undfallande på orden och lyckas därmed alltmera reta honom till

ett hjälplöst ursinne. Tveksamheten om Jakob bara är en alltför väluppfostrad pappas och mammas gosse eller om han möjligen är en stillsam ironiker med troskyldig uppsyn, är charmen i denna överdådiga scen, som låter förmoda hur intryck från Marivaux kunde locka fram Almquists rent artistiskt främsta talang. Greven vill att sonen skall visa att han är karl med egen vilja genom att göra honom emot någon gång, men den framtvungna självständigheten hos den lydige sonen blir lika litet välkomnad som »uppriktigheten», när den tvingas fram, i Marivaux' »Les sincères». Den fördomsfulla, ståndsmedvetna modern är en Marivaux-typ liksom den frigjorde, förstående fadern. Colombine är en skönhet av okänd börd liksom Marivaux' Marianne och liksom hon älskad av en förträfflig ung man ur aristokratien. Men Marianne har i sin kyliga medvetenhet klarat alla försåt från männen, medan Colombine i sin oskuld har hamnat på en bordell, fast även hon är en smula »lettrée». Den ädla skökan är ett romantiskt motiv, som först Dostojevski lyckats göra någorlunda sannolikt. Men utan detta smaklöst tillrättalagda motiv — som naturligtvis är högst väsentligt, eftersom Almquist just hos en sådan varelse kunde söka den medvetslösa sexualitet som för honom var oskuld — är »Colombine» ganska likt en hybrid mellan en komedi av Marivaux och hans förnämsta roman.

Den schizoida människotyp som Almquist så klart företräder, är mera hemfallen åt den inre dialogen än mera harmoniskt utåtvända människor. Den borde därför, tycks det, ha särskild fallenhet för en dramatisk tillspetsning av problemen. Det är inte otänkbart att Almquist hade kunnat nå åtskilligt längre som författare om en teater stått honom till buds. Svenska författares brist på dramatisk begåvning är måhända en synvilla, som framför allt har haft sin orsak i deras brist på möjlighet att bli spelade. Almquist är i hög grad landsman till Strindberg och ännu mera till Hjalmar Bergman. Den mjukt lyriska och den brett episka formen är honom trots allt bra mycket mera fjärran än den nervöst snabbskiftande och skarpspetsade dramatiska. Han är resonör — som Marivaux är det —, och svensk teater har kanhända i honom gått miste om den intellektuellt skarpslipade komediförfattare som den ännu saknar. Den inre dialogen fängslade visserligen Marivaux mera än den yttre — däri är han högst modern — och resonemangen skymma ofta själva handlingen till den grad att hans komedier i stor utsträckning ha fått bli läsdramer. Det är knappast tänkbart att Almquist kunnat lägga starkare band på sin lust att resonera än på den riskabla smak för det bizarra som han delade i viss mån med Strindberg och i ännu rikare mått med Hjalmar Bergman.

*

Ett bizarreri kan man nog kalla Almquists teaterstycke »Godolphin» med undertiteln »Ninon de l'Enclos». Namnet »Godolphin» har han sannolikt lånat från Bulwer Lyttons roman med det namnet. Den kom ut 1833, men i svensk översättning först 1841. Att den bokslukande Almquist lärde känna de många översättningar av Bulwer som utgåvos på Hiertas förlag, är nog sannolikt. »Godolphin» torde han ännu bara ha känt till namnet. Annars hade väl knappast en författare, som i företalet

bekänner att han funnit passande namngivningar vara bland sina största nöjen, givit detta engelska romannamn åt sin franske hjälte. Det är allt som Almquist har lånat av Bulwers »Godolphin». Däremot är det uppenbart, som det redan har påpekats av Paul Gemer, att »Godolphin» har varit en förebild till Rydbergs »Singoalla».

Om Bulwer har haft någon betydelse för Almquists »Godolphin», så är det möjligen genom den stelbenta komedien »Hertiginnan de la Vallière», översatt 1837. »Menniskorna i Versailles», säger Bulwer i förordet på översättningens särdeles kantiga språk, »voro till större delen varelser, för hvilka passioner (hvilka *äro* tragedi) voro okända. Det var genom humor (hvilken *är* komedi) som de representerade det samhälles form och ande som de skapade, och som genom glädtighet bildade en högtidlig och varaktig moral.» Det är ungefär vad Almquist i sitt förord menar om kung Sols värld: »Vi se att det gifves ett sätt att vara — utan rätt mycken känsla, utan ton i lynnet, nästan utan all färg. Elegans är detta sätt.» Och vidare: »Deri andas ingen stor passion, ingen eld just. Om djup är icke frågan, och icke om höjd. Afgrunden hörs icke skaka hjertats rötter, ej heller ler en himmel här och ingen rätt sol skiner. Det är någonting litet, mycket litet. Men elegant.» Någon egentlig likhet finns emellertid inte mellan de båda pjäserna, om inte just i motsatsen. I den ena är det den medvetna sirenen som slår ut den hängivna oskulden, i den andra är det alldeles tvärtom. Sannolikt är det Almquists dåvarande uppfattning om Marivaux som talar ur karakteristiken av den ytligt eleganta miljön i 1600-talets Paris. Den är inte alltigenom omöjlig om den gäller Marivaux' skådespel, men förvisso om den gäller Racines, I Marivaux' »Les sincères» heter det: »Passion! j'ai vu ce mot-là dans Cyrus ou dans Cléopâtre» (scen XI). Och just denna komedi var Almquist uppenbarligen nära bekant med. Marivaux tolkar emellertid inte alls världen kring Ludvig XIV. Tvärtom äro hans komedier uttryck för det snabba väderleksskiftet efter konungens död. Men det är först en senare tids längre perspektiv som verkligen har kunnat uppmärksamma skillnaden mellan allongeperukens och stångpiskans tider. Och förvisso är det rococons anda som Almquists »Godolphin» vill återge. Henry Olsson menar att det inlagda maskspelet erinrar om Marivaux' »Le jeu de l'amour et du hasard». Det tycks vara det enda tillfälle då Almquist på något vis har sammanställts med Marivaux. Även om man knappast kan säga att just detta skådespel, fast det kanske är Marivaux' mest kända, har haft särskilt mycket att säga Almquist, är det osannolikt att Marivaux överhuvud inte varit i hans tankar när han författat »Godolphin». Han har velat åstadkomma en komedi, säger han, och »omkring det hela slutligen en fladdrande, volubil, genomskinlig form, hvilken lik gazet knappt döljer hvad den skall». »Volubil», säger Almquist; »voluble» är ett ord varmed Marivaux själv och hans kritiker ha velat kännetecknа hans konst. Det alltigenom otroliga i »Godolphin» är inte främmande för en så bizarr diktare som Marivaux. Att de tre bröderna Beaumanoir, för att inte gå miste om sitt stora arv, måste lova: den ene att hata människor, den andre att hata kvinnor, den tredje att hata hästar, är det nästan uppsåtliga trots mot sannolikheten som tillhör en feeriernas mästare, vars komedier ännu ha ett kvardröjande ljus av trolsk fésaga. När de två spionerna gömma sig i några jättelika vaser för att lyssna till det samtal

som skall ge dem allt i händerna, så ger det också den stämning av drömsk sagokomedi som Almquist avsett. Två illsluga fysionomier som dyka upp ur varsin smäcker blomstervas för att speja på det troskyldiga människobarn som de vilja snärja i sina ränker, det är en pantomimisk scen som borde upplysa om att komedien på intet sätt bör bedömas som ett stycke verklighet.

»Godolphin» har även titeln »Ninon de l'Enclos», ty den handlar också enligt inledningen om hur »en så mäktig tjusarinna, som förtrollat hela den bildade verlden genom sitt medvetna behag, dock en gång i verlden nödgas se sig förskjuten af — låt se — en ynglings besynnerliga nyck och kärlek till *det omedvetna, konstlösa*». Almquists eget svåraste problem, den förlamande känslan av medveten jagiskhet, som han sökt utplånelse av i mystiskt törnrosliv, har därmed krympt till att gälla frågan om det estetiskt och erotiskt tilldragande eller frånstötande hos den medvetna kvinnan. »Drottningens juvelsmycke» var ett led i denna utveckling. Ninons alla utsökta förförelsekonster förmå till slut intet mot den unge Beaumanoir, som för övrigt måste låtsas att hata kvinnor, allt under det han med avsmak iakttar sirenens utstuderat medvetna gratie och jämför den med den okonstlade naiviteten hos provinsrosen därhemma. Men i motsats till den unge Marivaux tiger han ingalunda med sina iakttagelser:

— — — Lenclos, du tror mig drömma,
Men svara kort och rakt: Kan du dig nånsin glömma?

Det var Ferrando Brunos problem hur han skulle lära sig glömma sig själv. Att det nu förskjutits till att gälla en kvinna, som därtill ses utifrån, minskar i och för sig inte dess allvar. Almquist gav ju gärna uttryck åt sig själv i kvinnlig förklädnad, och i kärleken, som vill utplåna gränserna mellan två skilda jag, måste den jaguppfyllda medvetenheten hos motparten erfaras minst lika hämmande som hos en själv. Kärlekslivet är det innerligaste och ömtåligaste av alla själsliga förlopp, och det är i första hand det, som själens talesmän gentemot anden vilja skydda för medvetenhetens livsfientliga grepp. Vår egen tid har hört mera om sexualiteten än om erotiken. D. H. Lawrence anklagar oss för att ha »the sex in our heads», och det gäller i varje fall honom själv och de honom försvurne. Han drömmer om den medvetslösa könsligheten hos indianer och skogvaktare. Kulturmänniskan är bara intellekt, förlamad från midjan och ner i en alltför civiliserad värld, där alla källsprång sinat. Lawrences och hans lärjungars falloskult tillhör emellertid bara en apokalyptisk sekt inom den stora Dionysoskyrkan. Frågeställningen var i grunden densamma när man talade om kärlek i stället för sexualitet. Och Almquist hörde sannerligen inte till de sexuellt svala människorna. Det var i kärlekslivet som medvetenheten kändes mest tryckande även på hans tid. Den unge Beaumanoir är på väg att falla för Ninon, som älskar honom, fast utan den erotiska smultenhet som tydligen var vad Almquist sökte hos kvinnan, men han hejdas av hennes medvetenhet. Analysen är ytterst subtil alldeles i Marivaux' anda:

Ej alls coquette, likväl din hela skönhet bådar,
Hur du är kunnig om, just att du ej coquette,
Ej prude, ej konstig är. *Din* konst är detta sätt.

Och i Marivaux' stil är en rad som denna:

Dig glömmer aldrig du. Din flärd är . . . »ingen flärd».

Men hos Marivaux vore dessa ord från en hjälte som inte — åtminstone tillsvidare — är en narr, endast preciöst galanteri. Ergaste i »Les sincères» är i motsats till den unge Beaumanoir en löjlig figur när han säger ungefär detsamma, d. v. s. fördömer vad som i grund och botten helt enkelt är kultur.

»Godolphin» skulle inte i så hög grad bära prägeln av rococokomedi à la Marivaux om inte tjänstefolket intoge en lika framträdade plats där som i den attiska komedien och dess romerska avläggare. Själva titelhjälten är styckets hygglige betjänt, som avslöjar sig som de unga herrarnas morbror och rätter innehavare av deras gods och gull, men som avstår från allt åt sina älskade nevöer, sedan den näbbiga kammarsnärtan förrått att hon inte åtrår honom, endast möjligheten att komma sig upp. Abbé Durez, som försöker komma över arvet, är en hycklare i Marivaux' stil, mest lik den bigotte monsieur Climal i »La vie de Marianne» eller prästerna i »Le paysan parvenu».

*

Det är uppenbart att Almquist vid den tid då han författade »Godolphin», erfor ett verkligt behov att skriva en komedi. Även om »Godolphin» knappast är ett lyckat experiment, vittnar stycket om en otålig fallenhet för denna diktart. Det var emellertid ett hinder i vägen för att Almquist på allvar skulle bli författare av komedier, och detta hinder var avgörande. Han hade ingen utsikt att bli spelad. Han var för tidigt ute. Verkligt fyndig måste man därför kalla den utväg han fann ur denna svårighet, när han åstadkom vad som i själva verket är en liten komedi — och en lyckad komedi — i form av en brevnovell. Den fjärilslätta komediens anda förflyktigas inte så hastigt om den flyttas över i en novell. Formatet är lagom överskådligt. Det passade också Almquist. I längre arbeten var han inte så lycklig. Han förklarar själv sin situation i det förord till tilltänkta arbeten som ha kallat »Återkomsten». Det är Richard Furumo som talar till hovmarskalken:

»Jag har längesedan funnit, att min herre har ett afgjordt tycke för det komiska — ja, för det slag deraf, som icke utgör egentlig humor, utan som blott och bart är en lätt luft öfver lifvet. Jag har derföre i afton tagit med mig någonting —

»Ah — en komedi?»

Någonting, som icke förtjenar namn af Komedi, såvida man dermed förstår ett Theaterstycke, hvilket måste hafva sina akter och scener. Det är rätt och slätt en *Brefvexling*. Men det har stundom förekommit mig, att bref, vexlade emellan personer, ega tycke af samtal; det är som en dramatisk dialog utförd på afstånd de handlande emellan. Man byter icke tal, men skrifna rader. Skulle derföre herr Hugo hafva lust att likna min brefsamling här med en dram, så har jag intet deremot.»

I »Återkomsten», som främst är att fatta som ett förord till »Araminta May», nämnas också »Ninon de l'Enclos» eller »Godolphin» och därtill

»Palatset», »Kapellet», »Skällnora Qvarn» och »Det går an». Alla dessa arbeten höra alltså på något sätt tillsammans. Åtminstone delvis ha de alla något av »en lätt luft öfver lifvet». Det är atmosfären över Marivaux' komedier och romaner. Så tydligt är emellertid dess ursprung ingenstans som i »Araminta May».

Almquist hade lånat det engelska romannamnet Godolphin för en fransk komedihjälte. På liknande sätt låter han en engelsk hjältinna få det franska komedinamnet Araminta. I Marivaux' komedier uppträder det, som redan nämnts, i »Les fausses confidences», som tycks ha gjort intryck på fru Lenngren. En annan av dem, den skickligt gjorda lilla enaktaren »Les sincères», har också en roll vid namn Araminte. Den erinrar slående om Almquists Araminta alias Henriette.

Styckets titel anger ganska väl vad innehållet rör sig om. Det är två unga par som ha kommit överens om att vara hänsynslöst uppriktiga mot varann. Endast Araminte och den hon i tysthet älskar, inse från början det dåraktiga i företaget. Det visar sig naturligtvis också att självkärleken är mycket starkare än sanningskärleken, och den kloka Araminte vinner den hon älskar; detsamma gör den nyss så »uppriktiga» markisinnan, som mycket snart har fått nog av uppriktighet och när allt ställts till rätta och de båda herrarna vaknat till insikt om vilka de i själva verket älska, skrattande måste säga: »Ah, ah, ah: nous avons pris du plaisant détour pour arriver-là!»

Markisinnans utrop kunde ha varit slutreplik i »Araminta May». Det är onekligen en lustig omväg som Henriette måste göra, för att Fabian skall bli medveten om sin kärlek till henne, när hon uppfinner sitt *alter ego*. Uppslaget låg Almquist ganska nära. Hans personer, särskilt de kvinnliga, äro ofta i ordets ursprungliga mening *personae*, masker varur han själv talar. Det är sitt eget sätt att dikta han härmar i Henriettes försåtliga påhitt. Fabian har naturligtvis älskat henne hela tiden, men hans kärlek är »un amour ignoré» alldeles i Marivaux' stil och kräver hennes listiga uppfinning för att få vetskap om sig själv. Självkärleken och uppriktigheten äro egenskaper som brevväxlingen alltifrån det första brevet rör sig om. »Jag hör till de uppriktiga», skriver Fabian (brev 1), och han ber Henriette att inte häckla honom för hans uppriktighet.

»Uppriktighet? Hm», är Henriettes skeptiska svar. Hon är hängivet intagen i sig själv i Aramintas namn: »Jag kunde ej låta bli att se på Aramintas fötter, när hon om aftonen stack fram sin lilla hvita sidensargesko åt kammarjungfrun för att låta uppknyta banden. God natt!» (brev 5). Så somnar hon uppfylld av sig själv. Scenen har en känd motsvarighet i Marivaux' »La vie de Marianne», där hjältinnan berättar om hur hon visar sin förtrollande fot.

Någon god iakttagare är Fabian inte när han menar att Henriette är »för litet egenkär». Hon låter honom tro på sin brist på amour-propre, i det hon avdelar allt hon har av självförälskelse — och det är ganska mycket — på den fiktiva Araminta. Dennas namne i »Les sincères» frågar: »Comment! me croyez-vous fausse?», och den uppriktige Ergaste svarar: »Non; mais vous êtes si gracieuse, si polie!» Henriette undgår sådana förebråelser från den lika uppriktige Fabian genom att till synes i fullständig glömska av sig själv i brev efter brev skildra Aramintas förtjusande egenskaper, så att Fabian alltmera vämjes vid den lantliga

miljön i Grönhamns prostgård, dit han kommit för att finna en livsledsagerska som saknar Stockholms-flickornas medvetna koketteri och flärdfullhet: »Land! land! land! ja visst f-n är jag på landet.» Han glömmer sin pliktskyldiga tvehågsenhet bland »fytyrerna» på landet. »Kommer bara Karin — eller Hedda — nå ja, eller Karin.» Han känner sig mer och mer som stockholmare, allteftersom nyfikenheten på Araminta stegras. Både Fabian och Henriette äro medvetna om att de höra huvudstaden till, alldeles som Frontin i Marivaux' »La méprise»: »Paris, c'est le monde; le reste de la terre n'en est que les fauxbourgs.»

Henriettes brev måla livet i Stockholm ganska lockande under sken av att göra narr av societeten där. Hon måste ju vara »uppriktig». Hennes skildring från börsbalen med Aramintas alla beundrare är av alldeles samma slag som markisinnans »uppriktiga» förtal i fjärde scenen av »Les sincères». I »Araminta May» liksom i »Les sincères» röra sig personerna i ett porträttgalleri, kunde man säga, och det är egentligen överraskande att de hinna med så mycket av handling under studiet av alla porträtten — framför allt sina egna. Marivaux låter ytterst gärna sina hjältinnor måla självporträtt. Hans främsta roman är framför allt ett sådant. Det är typiskt att när man första gången kan ana kännedom om honom hos Anne-Marie Malmstedt, så gäller det just ett självporträtt. I själva verket är det åtskilligt hos fru Lenngren som kan föra Marivaux i tankarna, men i Almquists »Araminta May» är han allestädes närvarande.

Så länge markisinnan i »Les sincères» får vara »uppriktig» när det gäller andra, är allt gott och väl. »Ah, les sottes gens!» är hennes förtjusta sammanfattning av sina iakttagelser. När hennes amour-propre blir trädd för nära, finner hon emellertid att »quand on a le goût faux, c'est une triste qualité que d'être sincère». Det är Marivaux' mening hon uttrycker, och den är författarens av »Araminta May»: »Den där skarpa, den där nakna sanningen, den är hvad som just ljuger allravärst i mina öron. Och den där ärligheten — —»

Det förefaller ibland som om Henriette vid brevskrivningen hade haft framför sig den franska förlaga där hon funnit sitt nom de guerre. Hon skriver till exempel om hur hennes ansikte uppvisar »de delikata formerna af en sann känslofullhet» (brev 9). Detta är inte svenska. Däremot är det upp i dagen Marivaux' språk. Araminta behärskar annars detta utan att tala franska, utan att säga något alls. Ty Marivaux' språk är helst ljudlöst. När Araminta delar korten, gör hon det med en sådan uttrycksfull gratie i sina händer och »sina sublimt smala, delikata fingerspetsar» och med ett sådant underbart talande minspel, att Henriette, hennes andra jag, blir alldeles betagen. Så här heter det om hennes medspelare: »Han såg upp på den sköna gifverskan, och en hastigt försvinnande dragning på hennes mun, alldeles blott för hans räkning, gaf honom ett nöje som han väl behöfde forska i sitt minne från forna dar för att återfinna hela meningen till, men som gaf honom en obeskriflig njutning» (brev 7). Lika typiskt för en hjältinna hos Marivaux är Henriettes alias Aramintas självporträtt, där det heter: »Men jag har så grufligt svårt att kunna omfara vissa små omständigheter, obeskrifligt små vid denna märkvärdiga toilette.» Det är alltid Marivaux' ambition att lägga märke till de mycket små dragen hos sina förtjuserskor. De säga honom mycket mer än vad som faller i ögonen. Araminta är outgrundlig, förklarar hen-

nes spegelbild, och hon skriver med självmedveten förtjusning om hennes »agaceries». Hennes koketteri är alltså av samma slag som Marivaux' komedier ge så många exempel på, tyckmycket och utmanande, som det brukar vara hos mycket uppvaktade unga flickor. Hon är »mutine» för att använda ett ord vanligt hos Marivaux. Det är Frödings flicktyp. Den förtjusande fröken Agneta i »Jägarstamp» och »Fjorton dagar efteråt» är sannolikt över fru Lenngren en direkt avkomling av Marivaux' unga flickor.

Marivaudaget i »Araminta May» yttrar sig också som ett stildrag. Det har bedömts tämligen nedlåtande. Det är i släkt med preciositeten, och liksom denna med all sin tillgjordhet har gjort språket och därmed de tankar som knappast funnos till, förrän de uppenbarades i och genom språkets förfining, åtskilligt rikare och uttrycksfullare, så har marivaudaget gjort sitt till för att öka dess nyanser. Det är nog bra att kalla en katt för en katt, men det kan hända att ett annat namn säger något nytt om katten. Marivaux' uppmärksamhet på de nästan omärkliga skiftningarna i själslivet har givit ord åt mycket som tidigare varit fördolt. Preciositet, marivaudage och den attityd och jargong som nuförtiden kallas »sophisticated», äro alla i släkt, och alla ha de mer eller mindre en feminin prägel, men marivaudaget har minst av den intellektuella snobbism som kan göra de andra så frånstötande. Det har rococons motvilja för det skarpkantade och är följaktligen främmande för verklig elakhet. Marivaux och hans komedier ha en alltigenom »snäll» prägel. »Le paysan parvenu» är romanen om en hygglig och godhjärtad »Bel-Ami», och »La vie de Marianne» är romanen om en flicka av okänd börd som gör lycka på fåfänglighetens marknad utan en tillstymmelse av Becky Sharps hårdkokthet, trots att hon är ytterligt medveten om sig själv. Några eleganta giftigheter möter man knappast hos Marivaux. Det s. k. marivaudaget som stil älskar det överraskande, det smått bizarra, det slängigt ungefärliga, det vardagliga uttrycket för högst allvarliga tankar och känslor, allt på ett sätt som skulle erinra om s. k. romantiska ironien, om det inte alltid iakttoge en graciös måttfullhet som den romantiska fantastiken vägrar att tygla sig med. Några vändningar i »Araminta May» ge exempel. Om de verka ganska uddlösa, så äro de så mycket bättre. De äro uttryck som: »Ditt förslag är så tokigt, Fabian, att jag antar det» (brev 2), »ful som den svenska synden» (brev 5), »De hafva en vacker röst, bli lätt försagda, men visa begge ett orubbligt mod vid dukadt bord» (brev 7), »Jag hoppas det bästa — af hans kock» (brev 9), »och fru mamma ganska ren om händerna» (brev 12), eller den utlovade skildring av folket i Grönhamns postgård som kommer av sig med orden: »Till en början: Prostinnan. Hon är kortare än prosten —». När en av Aramintas »agacerade» beundrare i brevväxlingen får namnet »galerslafven», är det t. ex. också ett stildrag som hör marivaudaget till, metonymien, förkärleken för att leka med namn, för smeknamn och öknamn, en böjelse som är genomgående hos Almquist, men därför också visar hur lätt det var för honom att leva sig in i marivaudagets lekfulla värld. »Drottningens juvelsmycke» och ännu »Godolphin» hade en viss prägel av dansad pantomim i italiensk stil. I en brevväxling som »Araminta May» måste de båda huvudaktörerna figurera mot varann på ett mindre åskådligt vis. Det råder emellan dem ett hemligt samförstånd i syn-

punkter och uttryckssätt, när de tala illa om å ena sidan Aramintas beundrare i staden och å andra sidan Fabians »fytyrer» på landet; det ger ju en viss symmetri, om också oavsiktlig, åt aktionen. »Araminta May» är ett »proverbe», som kunde heta »Man skall inte gå över ån efter vatten», »Ärlighet varar inte alltid längst» eller något dylikt.

»Araminta May» är trots sin prägel av rococo en historia från Almquists egen tid. Den miljö som hjälten och hans förtjusande unga syssling tillhöra, är vad som under den gustavianska tiden med en viss överlägsenhet och under den nya, borgerliga tiden med desto större aktning kallats »Skeppsbroadeln». Almquist blev ju med tiden skildrare av de mest skilda samhällsskikt. Bourgeoisien tycks han i allmänhet inte ha haft så stort intresse för, och ändå har han väl sällan lyckats så bra som i denna bild ur dess värld. Det är väl föga sannolikt att den ekonomiskt alltid illa ansatte diktaren hyste någon sympati för dessa rika borgarefamiljer i de vackra Skeppsbrohusen. Hans rousseauism borde ju förbjuda varje känsla för dessa de mest typiska företrädarna i den tidens Sverige för urban civilisation. I den ljusa och hoppfulla sinnesstämning vari han levde vid tiden för »Araminta Mays» tillkomst, tycks han emellertid för tillfället ha försonat sig med denna krets på samhällets solsida. Han kunde vänta att själv snart i viss mån få räkna sig till *beati possidentes*. Någon svensk miljö som mera erinrade om den som Marivaux' människor röra sig i, kunde han för övrigt knappast finna än hos denna högborgerligt förfinade »Skeppsbroadel». Man kan märka en rentav övermodig förnöjelse hos honom att få leva sig in i dessa människors tämligen klassbundna synpunkter. Det var väl en yttring av ett sunt behov av jämvikt, när han utan stora ord gjorde upp med egna svärmerier, den gamla drömmen om livet på landet t. ex. Han var själv egentligen stockholmare även till härkomsten, ty Antuna fick nog redan då räknas till Stockholms omgivningar, och i Stockholm levde han största delen av sitt liv. Det måste vara en vila för hans oroliga och missnöjda sinne att en gång, om också bara på lek, få överlämna sig åt en smula självbelåtna fördomar hos äkta huvudstadsbor.

Almquist saknade givetvis inte förebilder ur verkligheten för Araminta och Fabian och deras krets, fast det torde vara lika svårt som meningslöst att forska länge efter dem. Att 1830-talets Skeppsbroadel ingalunda saknade möjligheter till sådana, är lättare att visa. Därvid kan Carl Forsstrands bok »Skeppsbroadeln» från 1916 ge vissa vinkar. Nära till hands ligger det att tänka på familjen Arfwedson, känd för att vara vackert och vettigt folk. Carl David Arfwedson var den siste innehavaren av det kända handelshuset Tottie & Arfwedson. Släkten Tottie, som hade engelskt ursprung, var befryndad med släkten Arfwedson. Carl David, som med tiden blev en framgångsrik affärsman, var författare av åtskilliga skrifter. 1831, då han blev 25 år, trycktes t. ex. »Spionen i den förnäma världen i Stockholm. Eller en och annan upptäckt om höga Narrar, främmande Äfventyrerskor och inhemska Skojare, af En Roturier.» Det är en skildring av Stockholms eleganta värld, avsedd att prövas med nycklar. Där uppträda bland många andra »Baron John, i gigg, sittande på engelskt sätt», »Grefvinnan» (i verkligheten lady Sophia Augusta Baker, född Ruuth), »La belle inconnue» och stadens förnämsta

journalister. Av samma slag som denna ganska oförargliga och litterärt fullständigt värdelösa skandalskrift är Arfwedsons »Studenterna i Utscheu eller Zierbenglarnas historia i China». Den snurriga titeln motsvaras av innehållet. Det är en skildring av ett gäng huvudsakligen stockholmska studentsnobbar i Upsala, dit författaren själv hade hört. Längre fram på 1830-talet gav Carl David Arfwedson ut minnen från vidsträckta resor i Europa och Amerika. Utan tvivel erinrar denne Carl David Arfwedson utifrån sett om Henriettes litet bortskämt sparsmakade korrespondent, som sänder sina satiriska porträtt från Grönhamns prostgård i utbyte mot bilder från »den förnäma världen i Stockholm». Fabian är också »en roturier», utskickad av sin lika ofrälse fader till landet för att finna en hustru som kunde godkännas av en borgerlig rousseauan, men samtidigt ganska mycket av en sladdrande petit-maître med en överlägset äcklad min åt lantligheten omkring sig. I grund och botten är han med all sin »uppriktighet» en skäligen odräglig figur, mycket litet av en karl och ganska mycket av en kvinna, medan Henriette i sin listigt dolda självförälskelse är högst intagande. Almquist gör sig utan tvekan bäst när han ger sig själv i kvinnlig förklädnad. Dragen av honom själv äro åtskilligt mindre tilltalande hos Fabian än när de möta hos Henriette.

Det tycks som om Almquist när han diktade »Araminta May» varit i en nästan exalterat övermodig stämning, som lockade honom att driva gäck med sådant som han tidigare hållit heligt. I Marivaux hade han funnit en diktare som var i släkt med det sunda i hans egen diktning. Av honom kunde han lära att inte ta sig själv så mördande tungt på allvar. Bland allt som fyller Fabian med motvilja ute på landet, är den äldre prästgårdsmamsellens bigotteri. »'Jag sysselsätter mig med . . . det ena nödvändiga', sade hon mildt och litet långsamt.» Det är på Fabians fråga hon svarar på detta gudsnådliga vis. Hon tänker på sin själs frälsning. Just »den lyssnande Maria» hade Almquist tidigare mera förståelse för. Detsamma gäller nog folkvisorna, dessa »afzeliskt-geyer-arvidssondrakoniska visor» som den yngre mamsellen plågar Fabian med vid klaveret. Att han ville förlöjliga sentimentaliteten kring folkvisorna, har väl en udd åt något håll. De voro ju nyromantikens skötebarn. Förhållandet till Geijer hade vid denna tid svalnat. Vanan hos denna breda natur att liksom vilja sätta sig på folk måste till slut irritera en sprödare diktare, som dessutom visste med sig att han ingalunda bara hade varit den mottagande parten i deras ömsesidiga förhållande. Av sin yngre beundrare och dennes »Songes» hade Geijer utan tvivel lärt hur en förtätat lyrisk stämning sannast utlöser sig i mycket konstlösa ord som endast antyda vad melodien vill suggerera. Geijer kunde skriva tekniskt skicklig vers, men han ville det inte längre. Den avsiktliga naivismen i »Blomplockerskan» t. ex. har fått mycket från Almquists »Songes».

Men »Araminta May» är till slut framför allt en uppgörelse med Almquists mest pinande problem. Det kan synas vara ett alltför högtidligt omdöme om denna soligt lekfulla lilla rococonovell. Det borde vara nog att tala om dess konstnärliga helgjutenhet, något som så sällan möter hos Almquist. Just detta, att kunna avfärda vad som förlamande hade stirrat emot honom genom åren, alldeles en bagatelle, är emellertid ett

vittnesbörd om inre frihet, som ett tyngre och därmed okonstnärligare verk aldrig kunnat lämna. Almquist har inte kunnat glömma sig själv, som Ferrando Bruno lyckades med det först i himmelen. Han är alltjämt samme Narcissus, men han har funnit sig i det. Han har accepterat sig själv. I »Drottningens juvelsmycke» gav han uttryck åt sin längtan efter Schillers »Anmut», fjunlätt fritt från reflekterande medvetenhet. I »Godolphin» hade jagiskhetens problem krympt samman till frågan om medvetenhet eller omedvetenhet i den erotiska leken, men svaret var ännu detsamma. I »Araminta May» är kravet på uppriktighet och självförgätenhet föremål för drift. Henriette förställer sig — som det alltid hade varit Almquists lust att göra. Hon förfalskar verkligheten, men i livets tjänst. Att vara omedveten och självförgäten, det är helt enkelt att vara dum, och det är hon sannerligen inte. Hennes själ är ändå lika daggfriskt orörd, ty hennes reflexion är bara älskvärd klokhet och hennes jagmedvetenhet bara förtjusande koketteri. Aldrig ett ögonblick glömmer hon sig själv. Hon är lika genomreflekterat och utstuderat kokett som någonsin Ninon, men hon segrar som »en ljuf ljugarinna», och novellen utmynnar i en hyllning till det »koketteri» som går genom världen och gör livet värt att leva:

»Henriette, hvem kunde uthärda nattens mörker, om vi icke ljöge litet ljus till strålar omkring stjärnorna? Och hvem kunde stå ut med dagens skarpa sol, utan att insvepa sig i någon välgörande skugga? *Skuggan* sjelf . . . finns något oförklarligare, något ofasttagligare? Hon är ett intet, och likväl finns hon. Hon är, som jag tror, jordens sjelfva 'koketteri' med sina egna verkligheter.»

Den rousseauanska drömmen om livet på landet är slut och med den den lika rousseauanska rädslan för den reflekterade medvetenheten i dess motsats till det spontana instinktlivet. Romantikern Almquist är på väg att bli realist. Det är under denna tid som han står under ett allt tydligare inflytande av Marivaux. Denne hade ju själv i sin ungdom ställts inför en kväljande upplevelse av medvetenhetens herravälde i det ömtåligaste av själsliga förlopp, i kärleken, som ohämmad borde flöda ur det omedvetnas djup. Men det var i den tidiga ungdomen, då även en jämförelsevis harmonisk människa kan längta bort från sin egen jaguppfylldhet och äcklas av att möta dess motsvarighet hos den som hon trodde sig älska och som hon inbillade sig vara blomlikt fjärran från överlagd medvetenhet. Den som är mycket ung, må vara romantiker. Med större mognad fann Marivaux att koketteriet kan vara minst lika tilldragande som den omedvetna charmen. Sent omsider gick Almquist samma väg. I sitt eget äktenskap hade han fått nog av omedvetenhet. Han drömde nu om en Henriette. Därmed hade han — låt vara att det endast är ett symtom — funnit sig i sin egen självförsjunkenhet och sålunda också övervunnit sin rädsla för sig själv. Han kunde nu vända sig från sitt inres gåtfulla värld ut mot den yttre verkligheten med nyvunnen frimodighet.

*

Reflexionen, fångenskapen i jaget och intellektet, var det som Almquist hade sökt en utväg ur under sin romantiska period. 1820-talet präglas av hans antiintellektualism. Med tiden förlorade, som det alltid

brukar gå, medvetenhetens problem även för honom det mesta av sin tyngd. Delvis under intryck av Marivaux, vars ironiska världsvisdom han emellertid ännu i »Godolphin» alls inte tycks ha förstått, lärde han sig under 1830-talet att den genomtänkta, jagmättade, självförälskade människan, som Araminta May t. ex., kan vara väl så lycklig och väl så tilldragande som den instinktburna naturvarelsen fjärran från all reflexion och egocentricitet. Han accepterade därmed sig själv. Ty Araminta May var inte bara Henriettes dubbelgångare utan också Almquists egen. Men Narcissus blir svårigenkännligare förklädd till kvinna.

Som alltid var Almquists väg kort till den motsatta ytterligheten. Så kan man väl nästan kalla hans skildring i »Palatset» av de hemlighetsfulla japanernas högtidliga spegling av sig själva, som »brukas som ett stort medel till känslans renande». »Ett så varmt, ett så högsint, ett så grandiost behag» som speglingen åstadkom hos dem, hade berättaren aldrig förr sett i någon människas uppsyn. Ferrando Bruno fördes bort från ängeln Michaëls brunn, för att han inte skulle kunna möta sin bild i dess spegel, sedan han äntligen lyckats glömma sig själv. Så förvandlas han till en himmelsk blomma. Det är mystikens falska utplånelse av jaget och jagiskheten; basilisken dör endast för blicken från sin egen spegelbild. Tintomara är ett himmelskt djur, alltigenom omedveten om sig själv och just därför så outsägligt tjusande. Ninon däremot fick aldrig älskas av ynglingen från Dauphiné, därför att hon aldrig kunde glömma sin medvetenhet. Men själv tycktes hon alls inte tyngas av den. Henriette iakttar sig själv med oblyg förälskelse och vinner därmed snarast i avväpnande charm. Sara Videbeck i »Det går an» vet i hög grad vem hon är och vad hon vill. Som självmedveten yrkeskvinna försmår hon allt koketteri. Sergeantens förälskelse i denna medvetna och nyktra kvinna, som endast någon gång i förbigående förråder någonting »himmelskt» i blicken — det är Almquists namn för sexuellt erotisk stämning —, kräver en så hypermodern miljö som en i dikten ännu ganska okänd samhällsklass, småborgerligheten, ombord på en komfortabel hjulångare för att verka sannolik, ungefär som en riktigt »saklig» kärlekshistoria av i dag kunde utspelas bland »air-minded» ungdom i clippern över Atlanten. I »Palatset» till slut har självspeglingen — som, om den har någon mening, måste fattas som en symbol för den autistiska reflexionen överhuvud — blivit en hygienisk rit. Därmed har Almquist kommit mycket långt från sin ungdoms svåraste problem. Självviakttagelsens isögon, som Selma Lagerlöf har berättat om, voro inte längre så förlamande kalla. Den långa flykten för basilisken var slut. Odjuret hade mött sin egen blick och dött. Som varje sund människa ville Almquist nu ställa självviakttagelsen i den inre renhållningens tjänst utan rädsla för att den skulle frysa det spontana livsflödet till is. Han var nu en mogen man, men han hade mycket sent nått därhän. Hela hans romantiska period präglas av den schizoide ynglingens problematik.

Samtidigt med att medvetenhetens problem mister styrkan i sitt grepp och till slut alldeles släpper, är det som Almquist blir realist i stället för romantiker. Den inåtvände blir utåtvänd. Intrycken från Marivaux spelade väl ingen väsentlig roll vid denna utveckling. Folklivsberättelserna kunna synas vara så fjärran som möjligt från rococokomediernas värld. Men Marivaux har också författat realistiska romaner och novel-

ler. Kvinnorna i »Skällnora Qvarn» och »Kapellet» vore inte omöjliga i dem. Till och med en berättelse som »Målaren» har en aning av Marivaux. Där finns en scen som återfinnes ganska likartad i »Le paysan parvenu». Möjligen är det också värt att framhålla vilken otidsenlig förkärlek Marivaux visade för bönderna, inte bara som föremål för gyckel, liksom för deras patois, som han återger med verklig omsorg. Almquist låter ju gärna lantfolk tala bygdemål.

Almquists diktning vann endast övergående på utvecklingen från romantik till realism. Hans väsens grundgående tvåfald och tvetydighet kunde lika litet nå harmoni i den nya hållningen som i den förra. Det är en mystiker som är upphovsman till uttrycket *coincidentia oppositorum*. I mystiken hade Almquist sökt vinna jämvikten mellan sina inre motsatser, men han lyckades aldrig rädda den över till verklighetens värld. Den klassiska jämvikten, som innebär motsatsernas samtidighet och samverkan, var inte för honom. Han var romantiker, än det ena och än det andra. Så är också hans realism paradoxalt nog ett uttryck för hans romantiska läggning. Han hade nu accepterat sig själv. Därvid frigjordes krafter som förut varit bundna. Men i längden hade frigörelsen från den inre spänningen ödesdigra följder. Han bar på anlag som endast en ständig inre kamp kunde hålla i tuktan. När han nu gav efter, slappnade hans konstnärliga krafter i kapp med hans moraliska. De intryck som andra fingo av honom under 1840-talet, vittna om en personlighetens fortgående upplösning. Hans böcker förråda också ett intellektuellt sönderfall. Han led inte längre av självmedvetenhetens tryck. Tvärtom lossnade de enande banden kring de särsträvande tendenserna inom honom. Han var nu snart utskriven. Bristen på verklig personlighetskärna stod kvar och därmed den oförmåga att skilja det äkta från det oäkta som under 1840-talet yttrade sig som en allt osäkrare smak. När de yttre svårigheterna i början av 1850-talet hopade sig, kunde den kluvna människan föregyckla sig en lösning. Att den inte blev elegantare än romanernas, hade givetvis samma orsak. Den närmast schizofrena känslolöshet som hans uppförande flera gånger tidigare hade givit skrämmande vittnesbörd om, tillät honom att låta levande människor spela med som offer och oskyldigt misstänkt i ett kriminaldrama av enklaste slag. De som äro snara att döma, ta ingen hänsyn till att intrigen kring det stackars originalet von Schewens pengar hade en mer eller mindre sinnessjuk upphovsman.

Almquist kunde helt enkelt aldrig komma nära verkligheten på allvar. Det förbjöd honom hans psykiska konstitution. Lyckligast som människa och som diktare var han, inte när han orkeslöst bländades av mystikens *scintilla* eller när han ville uppleva och återge en bred verklighet som han saknade förutsättningar att komma nära, utan i de korta år mellan dessa ytterligheter när den läggning som i vardagslivet kunde yttra sig som meningslös lögnaktighet, fick uttryck i dikten som ett drömskt gäckeri med verkligheten, där han fick vara en upptågslysten Puck eller en mörkt skrattande Ariman, som vad man kan kalla »marivaudage», därför att det fått sitt namn av rococons förnämste tolk, vars lekfulla teatervärld halvvägs mellan sanning och saga också haft åtskilligt att säga den svenske diktare som stått rococons väsen närmare än någon av hans samtida.

*

Det sista porträttet av Almquist är kusligt. Det är en daguerrotypi, och man lär ha fått hålla sig alldeles stilla i två timmar för att fastna med sin bild på en sådan. Men Almquist hade numera gott om tid, och det farande föränderliga som han förr hade fängslats av hos sig själv, hade stelnat i en from tomhet. Hans förtvivlade bön om att få leva och dö som andra hade inte hörts. Obönhörligt blev han alltmera ställd utanför det levande livet. Den schizofrena förslappningen hade emellertid gjort honom okänslig för allt yttre. Det återstod honom bara att måla. Han kallade den senila skrivklåda som han delade med morfadern, så. Det var nog ödmjukhetens vällust i äkta herrnhutisk stil som kom honom att kalla sin sista dikt av intresse för »Sesemansk Iliad». Han trivdes gott med att få sluta sin ömkliga hjältesaga som kollega till Bjugg och Bager och Seseman, som en Guds lille fattige fjärran från världens tummel. Han hade vunnit den frid för sin pinande medvetenhet som han en gång hade sökt i mystisk försjunkenhet, sedan i en övermodig hängivelse däråt, men i den andliga döden, som i grunden gjorde det likgiltigt om det var »professor Gustavi» eller den store författaren Carl Jonas Love Almquist som också lekamligen gick bort på ett hotell i Bremen.