

VETENSKAPS-SOCIETETEN I LUND

ÅRSBOK

1924

YEARBOOK OF THE NEW SOCIETY OF LETTERS
AT LUND



LUND, C. W. K. GLEERUP.

HEIDELBERG, CARL WINTER.

PARIS, ÉDOUARD CHAMPION.

LONDON, HUMPHREY MILFORD, OXFORD UNIVERSITY PRESS.

VETENSKAPS-SOCIETETEN I LUND

ÅRSBOK
1924

YEARBOOK OF THE NEW SOCIETY OF LETTERS

AT LUND



LUND, C. W. K. GLEERUP.

HEIDELBERG, CARL WINTER.

PARIS, ÉDOUARD CHAMPION.

LONDON, HUMPHREY MILFORD, OXFORD UNIVERSITY PRESS.

LUND 1924
CARL BLOMS BOKTRYCKERI

TILL WILHELMINA VON HALLWYL

MED VÖRDNAD OCH TACKSAMHET

LES IDÉES PHILOSOPHIQUES DE SPENSER

PAR

DENIS SAURAT
(LONDRES)

La source intime des idées philosophiques de Spenser est dans son tempérament, dans sa sensibilité. On trouve dans *The Faery Queen* un ensemble de conceptions sur la nature qui sont en réalité des sentiments à peine intellectualisés. Pour les exprimer, Spenser s'est servi des banalités philosophiques les plus courantes de son temps : une assez vague distinction entre la substance et la forme ; une conception du chaos primitif ; une idée extrêmement peu philosophique de la réincarnation (en quelques stances) et un espoir qui n'est pas très ferme de voir arriver le royaume de Dieu (en deux ou trois stances encore), voilà en réalité à peu près tout son bagage d'érudition idéologique. Le contenu de ses nombreuses allégories se révèle comme étant à peu près nul du point de vue philosophique¹ ; on peut en retenir tout au plus cette conception de la raison opposée à la passion dans le livre deux, qui avait vivement impressionné Milton et avait suffi à lui faire proclamer Spenser « a better teacher than Scot or Aquinas ». Cette conception même est d'ailleurs aussi une des banalités de l'époque. Le néoplatonisme des deux premiers hymnes, tiré du Commentaire de Ficin sur le *Banquet* pour la plus grande partie, ne joue en réalité aucun rôle dans *La Reine des Fées*², ni même dans les deux derniers hymnes. On peut le considérer comme un exercice de rhétorique, dans lequel n'entre aucune idée originale et que Spenser a imprimé avec les deux derniers hymnes par un bel esprit de contradiction et en le répudiant ; mais sans doute, avec l'orgueil

¹ Je suis entièrement de l'avis de M. Legouis, qui soutient que les machines allégoriques n'intéressent guère Spenser, qui les introduit pour plaire à ses amis ; son sujet réel est bien la matière de « Faery. » Legouis, *Spenser*, p. 98.

² En dépit des efforts de Miss Winstanley dans son essai sur *Spenser and Plato* (Introduction à l'édition des Hymnes), le « platonisme » des vertus allégorisées par Spenser paraît bien superficiel ; il n'affecterait d'ailleurs que l'éthique, qui est elle-même sans intérêt, philosophique ou autre.

du littéraire qui ne peut se laisser perdre un de ses tours de force les mieux réussis.

Mais par contre, si, à proprement parler, les idées philosophiques de Spenser sont vagues et peu nombreuses, il existe dans ses poèmes, dans *The Faery Queen* surtout, une quantité considérable de «sentiment» philosophique. Les sentiments qui sont le point de départ de la cogitation métaphysique sont très vifs chez Spenser, et constituent une matière poétique de très grande valeur. On peut les présenter en deux groupes de sentiments qui, en s'alliant, formeront la substance même de sa philosophie — qu'on nous permette cette désignation commode, puisque nous venons d'y apporter les restrictions nécessaires.

Le premier groupe comprend, en suivant l'ordre naturel des sentiments: le sentiment que la nature est vivante; le sentiment que la nature est féconde; l'association de la sensualité au sentiment de la nature; le sens très vif des vicissitudes de la nature. Ce dernier sentiment est en relation avec le second groupe qu'on peut synthétiser comme un sens très vif des vicissitudes de la destinée humaine et du cours du monde en général.

Ces sentiments ne sont certes pas particuliers à Spenser; et c'est même un intérêt spécial de cette étude que de retrouver en lui un cas assez typique de la formation de la «philosophie» des poètes. Peut-être cependant, à sa vive sensibilité, avivée encore par de nombreuses déceptions personnelles, le sentiment des vicissitudes des choses était-il plus terrible que pour la plupart des autres poètes. Milton, par exemple, qui sent aussi bien que Spenser les décevantes catastrophes du cours de la vie, en est impressionné de façon moins durable, et trouve plus facilement refuge dans l'espoir et la foi en la justice éternelle.

I.

LE SENTIMENT DE LA NATURE CHEZ SPENSER.

Un véritable sentiment de la nature existe chez Spenser. Sans doute, il n'est pas développé à l'extrême; quantitativement, il occupe peu de place dans *La Reine des Fées*; qualitativement, une très grande partie de cette place même est prise par des imitations des classiques anciens, de Chaucer, des Italiens ou de la Pléiade

française¹. Mais cependant, un vif sentiment est indéniable, même dans les imitations. On n'imité d'ailleurs que ce qu'on trouve admirable, et par conséquent, dans une certaine mesure, ce avec quoi on est en sympathie.

La forêt, qui est le cadre normal des aventures des chevaliers, et qui est souvent horrible et dangereuse, est souvent aussi favorable et joyeuse; c'est sous son aspect amical et protecteur qu'elle nous apparaît dès le premier contact. Una et le chevalier y cherchent refuge contre la tempête:

A shadie grove not far away they spide
That promist ayde the tempest to withstand;
Whose loftie trees, yclad with sommers pride
Did spread so broad, that heavens light did hide
Not perceable with power of any star
And all within were paths and alleies wide . . .

And forth they passe, with pleasure forward led,
Joying to heare the birds sweet harmony . . .
Much can they praise the trees so straight and high,
The sayling pine, the cedar proud and tall . . .

Une grande partie de ce sentiment nous semble artificiel, et consiste, suivant la rhétorique traditionnelle, à attribuer des sentiments humains aux objets naturels. Mais il en reste cependant que pour Spenser la nature est associée aux sentiments de l'homme, est vivante d'une vie semblable à la vie humaine. Quoique d'une façon plus artificielle encore cela est marqué plus vivement dans la description des deux arbres enchantés à la fin du chant II (livre I):

plast in open plaines
where Boreas doth blow full bitter bleake.
And scorching sunne does dry my secret vaines;
For though a tree I seeme yet cold and heat me paines²

¹ Voir sur ce point: Moorman: *The Interpretation of Nature in English Poetry from Beowulf to Shakspeare* (Strasbourg 1905), et Schramm: *Spensers Naturschilderungen* (Leipzig, diss. 1908). Je prendrai mes exemples surtout dans *La Reine des Fées*, parce que c'est là surtout que se trouvent les sentiments «philosophiques». Je ne fais pas ici une étude générale de la Nature dans l'oeuvre de Spenser, mais je ne me place qu'à ce point de vue spécial.

² *F. Q.* I, 2, 33.

Plus normale est la sympathie pour la nature dans ce petit tableau du repos d'un chevalier :

He feedes upon the cooling shade and bayes
His sweatie forehead in the breathing Wynd
Which through the trembling leaves full gently playes,
Wherein the chearefull birds of sundry kynd
Doe chaunt sweet musick, to delight his mynd¹.

Si l'enchantement se mêle aux charmes naturels dans la description du jardin où Phaedria conduit Cymochles, les éléments de cet enchantement sont cependant les beautés de la nature :

It was a chosen plott of fertile land,
Emongst wide waves sett like a little nest,
As if it had by natures cunning hand
Bene choycely picked out from all the rest;
No daintie flowre or herbe that growes on grownd
No arborett with painted blossoms drest
And smelling sweet, but there it might be found
To bud out faire and throwe her sweet smels al around
No tree, whose branches did not bravely spring,
No branch, whereon a fine bird did not sitt,
No bird, but did her shrill notes swetly sing,
No song, but did contain a lovely ditt².

Ce sont bien là, nous dit Spenser, dans la stance suivante «false delights and pleasures»; mais d'abord la condamnation s'applique à l'enchantement et non à la nature elle-même, et ensuite, il reste acquis que le poète est sensible au charme qu'il exprime si harmonieusement. Et cela est vrai également de la description de la mer au chant XII du même livre.

With that the rolling sea resounding soft
In his big base them fitly answered;
And on the rocke the waves breaking aloft
A solemne meane unto them measured;
The whiles sweet zephyrus lowd whisteled
His treble, a strange kind of harmony;
Which Guyons senses softly tickeled
That he the boteman bad row easily,
And let him heare some part of their rare melody³.

¹ I, 7, 3.

² II, 6, 12 et 13.

³ II, 12. 33.

Ces exemples, que l'on pourrait répéter (il ne sont pourtant pas extrêmement fréquents) suffisent à montrer que Spenser était vivement susceptible à la beauté de la nature, et que la nature était essentiellement pour lui chose vivante, animée de vents, parfumée de riches senteurs, remplie de chants d'oiseaux et de grands bruits harmonieux.

Cette nature est extraordinairement féconde; et quand Spenser parle de »the great earthswombe»¹, c'est à peine une métaphore qu'il emploie. Les êtres qui sont le plus près d'elle ne sont pas antipathiques. Les créatures sauvages savent parfois compatir aux maux de l'homme: ainsi le lion d'Una, et la colombe qui, au chant VIII du livre IV, apporte pitié et secours au «gentle squire» amoureux de Belphoebe. Les satyres aussi traitent Una avec respect, et leurs mœurs spéciales (professionnelles pour ainsi dire) mises à part, ne sont pas répugnantes ou cruels. Sir Satyrane établit une liaison curieuse entre eux, les animaux et l'humanité; fils d'un satyre et d'une mortelle, il est le maître des bêtes de la forêt.

He would learne
The Lyon stoup to him in lowly wise
(a lesson hard) and make the libbard sterne
Leave roaring . . .
That his behest they feared, as a tyrans law.

Il revient de temps à autre, n'étant pas autrement honteux de son origine,

To seeke his kindred, and the lignage right
From whence he tooke his well deserved name
To see his syre and offspring auncient.

C'est qu'il est «of beastly kind», ce qui ne l'empêche pas d'être noble et loyal chevalier: a noble warlike knight . . .

He had in armes abroad wonne muchell fame . . .²

Cette parenté insolite de l'homme avec l'animal est encore marquée dans l'origine de l'humanité ou du moins de cette partie que Spenser appelle «elfin kind» (dont sont plusieurs de ses chevaliers).³ Prométhée

¹ II, 1, 60.

² I, 6, 20 à 30.

³ La distinction entre les «fées» et les humains n'est guère faite de façon décisive par Spenser. Cf. Greenlaw, *Studies in Philology*, April 1918, p. 116 sq.

a composé son premier homme de parties d'animaux :

Prometheus did create
A man of many parts from beasts deryv'd
And then stole fire from heven to animate
His work . . .¹

La transition de la bête à l'homme est faite d'ailleurs naturellement par le sauvage, le «salvage man» qui joue un si beau rôle dans les chants IV et V du livre VI; il y a bien un peu de magie dans son cas, puisque

He was invulnerable made by magicke lore,

mais cela est inévitable dans *The Faery Queen*, et pour le reste, il représente bien le primitif tel que Spenser l'imagine: il n'a pas de langage, et pourtant il connaît les pouvoirs des herbes:

For other language had he none nor speach
But a soft murmur and confused sound
Of senseless words, which nature did him teach . . .

Il sauve Calepine de la trahison et de la cruauté de Turpine, le guérit, le protège, puis accompagne très courtoisement Serena jusqu'à la rencontre opportune d'Arthur.

Il ne connaît pas la peur:

The salvage nation doth all dread despise,

et ne fait aucun mal, se nourrissant de fruits:

Ne fed on flesh, ne ever of wyld beast
Did taste the bloud, obaying natures first beheast.

La dame qu'il a sauvée lui décerne enfin ce certificat final:

In such a salvage wight of brutish kynd
Among wilde beastes in desert forrests bred
It is most straunge and wonderful to find
So milde humanity and perfect gentle mynd.²

La sympathie générale de Spenser pour la nature³ s'étend donc aux êtres qu'elle produit d'abord, qui restent le plus étroitement en

¹ II, 10, 70.

² VI, 4,2 à 14; 5,2 à 9, 29, etc.

³ Il y a d'ailleurs un côté mauvais de la nature donc nous nous occupons plus loin.

contact avec elle; et Spenser se complait à reconnaître les relations possibles entre l'humanité et les créatures inférieures. Ceci est d'autant plus intéressant qu'il s'agit moins d'idées clairement développées que de sentiments poétiquement exprimés. Spenser prend plaisir au contact de la nature, à la compagnie de tous les «living wightes»; pour lui, rien de mauvais n'est nécessairement associé aux formes inférieures de la vie, qui ne sont pas «by kynde», en espèce, essentiellement différentes de l'humanité elle-même.

Ajoutons à cela le sens très développé de la fécondité de la nature, fécondité associée régulièrement à la sensualité. Marquons d'abord que, pour Spenser, la sensualité (en prenant le mot au sens large) n'est pas non plus condamnable en soi. Il suffit de faire allusion à ce charmant poème d'une sensualité délicate et profonde qu'est l'*Epithalamium*, et marquons que là, comme dans l'autre poème nuptial, la nature tout entière est conviée et associée aux fêtes de l'amour humain. Dans la *Faery Queen*, les réunions des chevaliers et de leurs dames après les épreuves et les victoires, donnent lieu à des descriptions d'une sensualité toute naïve et sans arrière pensée. Le même sentiment inspire l'*Epithalamium* et la description du mariage d'Una ¹. Sans doute, par contre, la sensualité bestiale qui intervient si souvent dans les récits de la *Reine des fées* est condamnée comme l'abomination suprême. Avec ses contemporains, Spenser fait la distinction de «love and lust» normalement, sans même avoir à s'en expliquer bien au long. La stance de début du chant III du livre III suffit:

Most sacred fyre, that burnet mightily
In living brests ykindled first above
Emongst th' eternal sphers and lamping sky
And thence poured into men, which men call love;
Not that same, which doth base affections move
In brutish minds, and filthy lust inflame
But that sweet fit that doth true beautie love. —

Pour lui donc, comme plus tard pour Milton, il existe une sensualité légitime et presque sainte; principe cosmique d'où sort toute vie et qui n'est en soi condamnable ni en l'homme ni dans la nature. La description complète du corps de la femme n'éveille en

¹ Cf. aussi les dernières stances du livre III dans la première édition; et V, 3, 40.

lui que des sentiments de respect et d'admiration; il n'est pas besoin de citer la belle stance de l'*Epithalamium*. Mais une description perdue dans la fin du livre VI est encore plus probante :

Her ivorie neck, her alabaster brest,
Her paps, which like white silken pillows were,
For Love in soft delight thereon to rest;
Her tender sides, her bellie white and clere
Which like an altar did itself upreare
To offer sacrifice divine thereon;
Her goodly thighs, whose glory did appeare
Like a triumphall arch and there upon
The spoiles of princes hang'd which were in battle won;
Those daintie parts, the dearlings of delight
Which mote not be prophan'd of common eyes. —¹

Rien de condamnable donc pour Spenser dans la sensualité en soi; et nous pouvons aborder les descriptions de la fécondité de la nature en sachant que son caractère sensuel n'est pas pour lui un stigmate du mal. Sans doute il saura nous parler à l'occasion, avec tout son siècle, de «sinful mire» et de «sinful flesh»; mais nous aurons le droit de ne pas prendre ces clichés comme des expressions adéquates de son propre sentiment.

La donnée classique, que nous retrouverons tantôt dans le *Jardin d'Adonis*, est celle du mariage du Soleil et de la Terre, mariage qui n'est pas une métaphore, mais qui est consommé par la pénétration des rayons fécondants du soleil dans «earthes fruitful wombe», idée héritée de l'antiquité; idée d'ailleurs courante à la Renaissance, et qu'on retrouvera en Angleterre développée «scientifiquement» par Fludd quelque quart de siècle plus tard. La voici d'abord en pure rhétorique :

At last, the golden orientall gate
Of greatest heaven gan to open fayre;
And Phœbus fresh, as brydegrom to his mate,
Came dauncing forth, shaking his dewie hayre;
And hurld his glistring beams through gloomy ayre.

La chanson de Phaedria, au chant VI du livre II, nous donne le motif repris plus tard par Milton dans *Comus*.

Wherefore did Nature pour her bounties fourth . .

¹ VI, 8, 42—43.

Les deux poètes font célébrer l'invité de la Nature par des personnages condamnés, mais les deux poètes la sentent et l'expriment d'aussi pénétrante façon :

Behold, o man, that toilsome paines doest take,
The flowrs, the fields and all that pleasaunt growes,
How they themselves doe thine ensample make
Whiles nothing envious nature them forth throwes
Out of her fruitfull lap: how, no man knowes
They spring, they bud, they blossom fresh and faire
And decke the world with their rich pompous showes . . .

Nous avons ici les bases d'une conception purement matérialiste de la nature; (c'est pour cela que Spenser la met dans une bouche condamnée: ce procédé ordinaire à la Renaissance ne doit pas nous donner le change):

— how, no man knowes. —

Le Satan de Milton, plus hardi encore, ira plus loin :

this fair Earth I see
Warmed by the Sun, producing every kind
Them (the gods) nothing¹.

Phaedria continue:

The lilly, lady of the flowring field
The flowre de luce, her lovely paramoure.
Bid thee to them thy fruitless labors yield . . .
What boots it all to have and nothing use?²

Et cette nature, qui incite l'homme à suivre son exemple, n'est autre que Vénus elle-même. L'hymne à Vénus du livre IV l'explique clairement:

. . . the daedale earth throw forth to thee (Venus)
Out of her fruitfull lap abundant flowers;
And then all living wights, soone as they see
The spring breake forth out of his lusty covers,
They all doe learn to play the paramours:
First doe the merry birds, thy prety pages
Privily pricked with thy lustful powers
Chirpe loud to thee out of their leavy cages
And thee their mother call to coole their kindly rages,

¹ *Par. Lost* IX, 719.

² *F. Q.* II, 6, 15 à 17.

In generation seek to quench their inward fire.
So all the world by thee at first was made
And dayly yet thou doest the same repayre . . .¹

Cette fécondité est aussi remarquable dans la mer:

O what an endless worke have I in hand,
To count the seas abundant progeny!
So fertile be the flouds in generation
So huge their numbers, and so numberless their nation.

C'est ici directement «the seas», «the flouds» qui sont les puis-
sances fécondes; la nature même; Vénus n'intervient plus que
comme figure de rhétorique; car c'est bien la fécondité de la Terre
même que célèbre Spenser.

Therefore the antique wisards well invented
That Venus of the fomy sea was bred . . .²

Mais nous discernons facilement un élément de crainte dans les
sentiments de Spenser devant cette extraordinaire puissance créatrice.
En dehors même de sa fécondité, la nature contient quelque chose
de mauvais. Les paysages affreux sont fréquents dans la *Reine
des Fées*. Prenons un exemple :

where that same wicked wight
His dwelling has, low in an hollow cave
Far underneath a craggy cliff ypitch
Dark, dolefull, dreary, like a greedy grave
On top wherof ay dwelt the ghastly owle,
Shrieking his baleful note . . .³

et un second:

Under a steep hilles side it placed was.
And fast beside a little brooke did pass
Of muddie water, that like puddle stanke,
By which few crooked sallowes grew in ranke.⁴

¹ *F. Q.* IV, 10, 44 à 47 à comparer naturellement au début de *De natura rerum* que Spenser traduit ou paraphrase; Spenser se sert de Lucrèce pour exprimer ses idées; de même que dans le récit de Bryskett il se sert de Giraldi. Cf. Legouis, *Spenser*, p. 125—127.

² *F. Q.* IV, 12, 1 et 2.

³ I, 9, 33.

⁴ IV, 5, 33.

La forêt, que nous avons vue accueillante, devient farouche:

they come unto a forrest greene
In which they shrowd themselves . . .
Yet feare them follows still, where so they beene:
Each trembling leafe and whistling wind they heare
As ghastly bug, does greatly them affeare . . .¹

Les personnages apportent ici leur peur avec eux, mais la notation est juste. La mer a naturellement aussi ses dangers². Mais deux éléments surtout troublent le poète: le changement rapide des choses de la nature; et enfin, dans sa fécondité même, la production incessante de monstres et d'êtres mauvais.

Dans l'invitation à la volupté que nous adresse la nature, il y a un côté sinistre. Spenser reprend le thème: Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie, avec un sentiment tout particulier: c'est parce que la beauté passe vite qu'il faut se hâter d'en jouir: et la vie de même:

Ah see the virgin rose, how sweetly shee
Doth first peep forth with bashful modestee
. . . Lo see soone after how more bold and free
Her bared bosome she doth broad display
Lo see soone after how she fades and falls away
So passeth, in the passing of a day
Of mortal life the leafe, the bud, the flowre
Ne more doth flourish after first decay
. . . Gather therefore the rose while yet is prime³.

Dans la fécondité aussi de la nature il y a un danger:

Most ugly shapes and horrible aspects
Such as dame Nature selfe mote feare to see,
Or shame, that ever should so fowle defects
From her most cunning hand escaped bee;
All dreadfull pourtraicts of deformitee⁴ . . .

Suit un catalogue des monstres de la mer:

For all that here on earth we dreadfull hold
Be but as bugs to fearen babes withall,
Compared to the creatures in the seas entrall.

¹ II, 3, 20.

² Cf II, 2, 24; IV, 1, 42, etc.

³ II, 12, 74 et 75.

⁴ II, 12, 23 et 25.

Le poète est pourtant aussi éloquent sur la multitude des oiseaux sinistres

Such as by nature men abhor and hate.¹

Et si les satyres et les sauvages ont parfois des aspects favorables, il existe aussi de mauvais satyres et des cannibales:

Thereto they used one most accursed order
To eat the flesh of men . . .
A monstrous cruelty gainst course of kynde!²

C'est que la nature, qui semble avoir été bonne et bien agencée à l'origine, est en voie de dégénérescence: elle paraît en marche vers le chaos final, auquel elle retourne, étant sortie du chaos primitif, comme nous le verrons dans *The Garden of Adonis*. Nous avons lu dans les *Ruins of Rome* by du Bellay, sous la plume de Spenser (IX):

Ye cruel stars and else ye gods unkind
Heaven envious and bitter stepdame Nature!
I say not as the common voyce doth say
That all things which beneath the moon have being
Are temporal . . .
But I say rather,
That all this Whole shall one day come to nought!

et aussi (XXII):

So when the compass of this Universe
In six and thirty thousand years is ronne,
The bands of the elements shall back reverse
To their first discord, and be quite undone.
The seeds of which all things at first were bred
Shall in great Chaos wombe againe be hid.

Dans *The Faery Queen*, Spenser nous explique que le monde entier abandonne ses voies, et est sorti de sa belle ordonnance primitive. Et Spenser oubliant un peu qu'il est chrétien, ne nous donne pas la raison orthodoxe de cet événement facheux. Il ne nous dit pas, comme Milton nous le dira plus tard, que c'est par la faute de

¹ II, 12, 36.

² VI, 8, 36.

l'homme que la nature est désorganisée, et que la chute d'Adam a causé les catastrophes cosmiques. Au contraire, Spenser semble bien marquer que l'homme est devenu mauvais parce qu'il a été emporté dans la dégénérescence générale de la nature tout entière; il se lamente sur la décadence des nations:

For that which all men then did virtue call
Is now cald vice . . .
Right is now wrong, and wrong that was is right;
As all things else in time are changed quight . .

Et il ajoute qu'il ne faut pas s'en étonner:

No wonder; for the heavens revolution
Is wandred farre from where it first was pight,
And so doe make contrarie constitution
Of all this lower world toward his dissolution.¹

De cette marche de la Nature vers le chaos ultime, le poète voit les preuves dans l'astronomie:

For whoso list into the heavens looke
And search the courses of the rowling spheares
Shall find that from the point where first they tooke
Their setting forth, in these few thousand years,
They all are wandred much . . .

Et il nous donne des détails précis sur les variations de l'emplacement des astres dans le ciel depuis l'antiquité. Il reviendra sur ce même sujet dans les *Mutability Cantos*:

That even these Stargazers stonisht are
At sight thereof, and damne their lying bookes.²

Nous avons ainsi trouvé dans le poème entier, une base assez large aux deux fragments plus proprement philosophiques *The Garden of Adonis* et *The Mutability Cantos*. Dans toute *La Reine des Fées*, la nature est vivante; la nature est féconde et sensuelle; la nature est changeante et corruptible.

Basées sur ces sentiments et ces idées, nous allons trouver des conceptions un peu plus compliquées, quoiqu' à peine plus précises,

¹ *F. Q. V*, prélude, 4 à 8.

² *M. C. VII*, 52.

sur la fécondité de la Nature dans *The Garden of Adonis*; sur sa corruptibilité dans les *Mutability Cantos*. Dans le premier poème s'exprime une sorte de panthéisme naturiste, mais la fragilité des êtres vivants y est également marquée; dans le second fragment, c'est surtout la seconde idée qui est développée, mais la conception de la Nature souveraine y est aussi présentée.

Je crois qu'il faut éviter avant tout de systématiser les idées de Spenser; il ne se sert guère, dans une partie de son poème, des idées exprimées dans une autre. Les *Mutability Cantos* recommencent à frais nouveaux un exposé semi-philosophique, sans tenir compte aucunement de ce qui a été dit dans le *Garden of Adonis*. Il me paraît par conséquent nécessaire d'étudier à part le contenu de chacun de ces passages.

II.

THE GARDEN OF ADONIS.

Remarquons d'abord le caractère tout épisodique de ce passage. C'est dans le chant VI du livre III que la poète nous initie, tout à fait par hasard, semble-t-il, à ses conceptions philosophiques les plus importantes. Serait-ce qu'il ne les prenait pas lui-même autrement au sérieux? Voulant donner à sa chaste héroïne Belphoebe une chaste naissance il lui imagine une conception immaculée.

Pure and unspotted from all loathly crime
That is ingenerate in fleshly slime.

Il ne faut pas accorder trop d'importance à cette soudaine réminiscence du christianisme, puisque en même temps le poète fait naître dans les mêmes circonstances Amoretta, qui est destinée à être le modèle des amoureuses. Et en réalité, le caractère sexuel de la création des deux jumelles, pour devenir cosmique, n'en est pas moins très marqué. C'est le soleil qui est le père des jumelles, ayant fait pénétrer ses rayons dans le corps de leur mère,

Being through former bathing mollified,
And pierst into her womb. —

Et le poète d'expliquer qu'après tout le soleil est le père universel:

Great father he of generation
Is rightly called, th'authour of life and light;
And his fair sister for creation
Minist'reth matter fit, which tempred right
With heat and humour breeds the living wight.¹

Cette idée de l'antiquité païenne, que la Renaissance avait prise très au sérieux, est exprimée dans un autre épisode en préface à celui du jardin d'Adonis; et n'a d'ailleurs aucune relation avec la conception du Jardin lui-même. Nous allons retrouver là l'élément sexuel, mais ce ne sera plus entre le soleil et la terre: ce sont Venus et Adonis qui en seront les acteurs.

Le jardin d'Adonis me semble être un symbole de la génération des espèces naturelles. Developpant poétiquement, mais précisant à peine des conceptions exprimées déjà ailleurs dans *The Faery Queen*, le poète figure la puissance procréatrice de la Nature:

there is the first seminary
Of all things that are borne to live and dye
According to their kynds.

Mais ce symbole, ou cette allégorie, n'est pas poussée jusqu'au bout, et plusieurs éléments assez disparates du point de vue philosophique se succèdent dans la description. Autre preuve que Spenser n'a pas attaché une très grande importance à l'expression d'idées précises, mais s'est contenté d'exprimer poétiquement des sentiments d'émerveillement et d'étonnement devant la fécondité de la nature.

Il nous met d'abord (32 et 33) devant une théorie de la réincarnation extrêmement rudimentaire: *Old Genius*², qui ne représente rien de bien précis, est le portier de ce jardin.

A thousand thousand naked babes attend
About him day and night, which do require
That he with fleshly weeds would them attire.
Such as him list, such as eternal fate
Ordaigned hath, he clothes with sinful mire.

Notons l'indécision de cette reprise:

¹ *F. Q.* III, VI, 9; his fair sister, c'est la Terre.

² M. Greenlaw (*Studies in Phil.*, April 1923, p. 235) a recherché les origines classiques de ce *Genius*, auquel une autre référence est faite dans *F. Q.* II, XII, 47.

Such as him list, such as eternal fate
Ordained hath, —

le poète semble se corriger, et remplacer l'arbitraire de *Genius* par la destinée éternelle sans prendre la peine d'effacer ce «such as him list» qui reste là pour contredire le demi-vers suivant. Car l'équivalence de la volonté de *Genius* à la destinée éternelle ferait de lui un personnage d'une importance bien disproportionnée. D'ailleurs ni de lui ni de cet «eternal fate» on ne reparlera.

Les hommes (il ne s'agit ici que de «naked babes» habillés de «sinful mire», donc que d'êtres humains) sont ainsi mis au monde; et lorsqu'ils meurent, ils rentrent dans le jardin, y restent «some thousand yeares»

And grow afresh —
And then of him are clad with other hew,
Or sent into the changeful world againe
Till thether they returne, where first they grew;
So like a wheele arownd they runne from old to new.

Cette conception de la réincarnation est remarquable par son manque de morale. Platon avait soigneusement indiqué que ces retours dans le monde des vivants se font suivant des règles de rétribution du vice et de la vertu. Rien de semblable ici. Il est étrange que dans un poème d'intention aussi moralisatrice que la *Reine des Fées* Spenser manque cette occasion de nous édifier. Et ceci renforce la remarque de M. Legouis¹ que les «moralités» de la *Reine des Fées* lui sont surajoutées et qu'en réalité ce qui intéresse Spenser c'est l'histoire même qu'il raconte. Du même ici c'est l'idée de la réincarnation qui l'intéresse et non ses connotations morales. Sans doute y voit-il un aspect de cette «mutability» de la nature qui l'impressionne si vivement. L'idée de la fécondité d'ailleurs va lui faire oublier cette conception des retours. Il soutient que les êtres croissent d'eux-mêmes:

Ne needs there gardiner to sett or sow
To plant, or prune, for of their owne accord
All things as they created were do grow . . .
For in themselves eternall moisture they imply.

Puis la pensée du poète change: il perd de vue les hommes, il

¹ *Spenser*, p. 98.

oublie sa théorie de la réincarnation, du retour des mêmes êtres dans le jardin: il nous explique au contraire qu'on peut envoyer de ce jardin sur la terre un nombre infini de créatures, sans que jamais le «stocke» en soit diminué, parce que le chaos créateur remplit incessamment le jardin. Or ceci est vrai aussi des hommes, car de ces formes qui poussent là, il en est

Some fit for reasonable sowles to endue. (35)

Le poète ne se soucie plus de la théorie exposée trois stances plus haut, car là c'étaient les âmes qui attendaient dans le jardin d'être «clothed with sinfull mire». Ce sont maintenant des *forms*, c'est à dire des corps:

Infinite shapes of creatures there are bred,
And uncouth forms . . .
Some made for beasts, some made for birds to weare,
And all the fruitful spawn of fishes hew.

Car le poète ne fait aucune différence entre les animaux et les «reasonable souls» tous mêlés dans une même stance.

Il me paraît donc que d'une stance (33) à l'autre (35) la pensée du poète a changé de contenu: ce qui l'occupe maintenant, c'est l'infinie fécondité de la nature; et il ne faut pas essayer de mettre d'accord les expressions, quoique voisines, de deux idées différentes.

Daily they grow, and daily forth are sent
Into the world —
Yet is the stocke not lessened nor spent. —

Et nous passons maintenant à une troisième idée qui n'est pas non plus logiquement attachée aux précédentes. La substance dont sont tirés tous les êtres est en un chaos perpétuel, ils en sortent un moment, puis ils y retombent.

For in the wide wombe of the world there lyes
In hateful darkness and in deep horrore
An huge eternall chaos, which supplies
The substance of natures fruitful progenyes.
All things from thence doe their first being fetch,
And borrow matter, wherof they are made,
Which, whenas forme and feature it does ketch,
Becomes a body and doth then invade

The state of life out of the greesly shade.
That substance is eterne and bideth so
Ne when the life decayes and forme does fade,
Doth it consume and into nothing goe
But changed is —
For every substance is conditioned
To change her hew, and sondry forms to donne. (36 à 38)

Or dans la stance 33, c'étaient au contraire les âmes, qui apparemment sont des formes, qui restaient permanentes et étaient

clad with other hue,

et dans 35, c'étaient les corps qui étaient des «forms». On ne peut même pas dire que le poète se contredit: il parle successivement de deux idées différentes, sans les mettre en relation. Le Chaos devrait autrement correspondre au Jardin, puisque les créatures en sortent à leur naissance, et y rentrent à leur mort. Or le jardin est le contraire du chaos, puisque dans le jardin tout est en ordre parfait (35).

And ranckt in comely row.

Entre ces trois idées successives: réincarnation des mêmes âmes; ordre des genres dans la nature; chaos générateur des substances des êtres vivants, n'établissons pas de relations logiques. Le poète passe de l'une à l'autre sans les faire découler l'une de l'autre. Et il va passer à une quatrième idée, qui lui tient plus à coeur encore: celle du temps, destructeur de toutes choses. Spenser nous fait si peu un exposé philosophique ordonné, l'élément lyrique est si dominant dans son poème qu'il passe sans transition de l'idée générale:

For formes are variable, and decay
By course of kind and by occasion.

à l'idée de la fragilité de la beauté de la femme:

And that faire flowre of beautie fades away
As doth the lily fresh before the sunny ray.

Et c'est cela qui l'amène à l'idée du temps:

Great enemy to it, and to all the rest
That in the gardin of Adonis springs,
Is wicked time . . .

Et pendant qu'il s'occupe du temps et de ses ravages, le poète oublie sa distinction de la substance et de la forme. Ce sont les êtres eux-mêmes, quelle que puisse être leur constitution que le temps détruit; et le Jardin est perpétuellement détruit par lui. Remarquons aussi qu'ici le Jardin est passé dans le monde phénoménal où sévit la mort (39 et 40) alors qu'au début, lorsque c'était *Genius* qui présidait, le jardin n'était pas dans le monde terrestre:

Such as eternall fate
Ordaind hath, he cloths in sinful mire
And sendeth forth to live in mortal state (32),

mais dans la stance 39:

wicked time, who with his scyth adrest
Does mow the flowering herbes and goodly things,

la pensée du poète, livrée à l'inspiration lyrique, a subi une métamorphose de plus: il est tout à l'expression de ce fait lamentable que

All that lives is subject to that law,
All things decay in time and to their end doe draw.

De sorte que le jardin, le lieu des semences, «the first seminary», (st. 30) se transforme (st. 39) au contraire en un lieu

Where they do wither and are fowly mard.

Cela en dépit des dieux, qui, malgré leur pitié, n'y peuvent rien.

And their great mother Venus did lament
The losse of her deare brood, her deare delight.

Puis le sentiment change encore une fois, et le poète revenant à son symbole premier de la génération, de l'amour, décrit les charmes des amours, débutant par une transition singulièrement naïve (41):

But were it not that time their trouble is
All that in this delightful gardin growes
Should happy be, and have immortal blis.

Ce qui proprement revient à nous dire que s'ils n'étaient pas mortels ils seraient immortels et que s'ils n'étaient pas malheureux ils seraient heureux. La stance précédente nous décrit Vénus en pleurs et le jardin ravagé; celles-ci, 41 et 42, le bonheur universel des

êtres du jardin. Philosophiquement cela n'a aucun sens. Poétiquement, au contraire, la transition est admissible, et la succession des idées simple: les amours sont une si belle période, quel dommage qu'elle passe si vite. L'interprétation lyrique rend compte d'un passage que l'analyse philosophique ne peut que détruire.

Couvrant les quelques stances précédentes et suivantes (40 à 48) nous retrouvons, pleinement développé cette fois, le thème de la création des choses par le fait sexuel. La stance 40 nous a appris que tout ce qui est dans le jardin a Vénus pour mère: «their great mother Venus», «her deare brood». La stance 46 nous décrit les relations entre Vénus et Adonis:

And reap sweet pleasur of the wanton boy.
— But she herself, whenever that she will,
Possesseth him, and of his sweetness takes her fill,

et dans 47, Adonis est caractérisé comme étant «*the father of all forms*», «*that living gives to all*».

Le thème, présenté au début du chant sous la forme »scientifique» et cosmographique: union Soleil-Terre qui produit toutes choses, est ici développé sur le plan mythologique. C'est de l'union d'une divinité mâle et d'une divinité femelle que sont sorties toutes les créatures, leurs enfants. Ceci est en harmonie avec quelques traits signalés déjà dans *la Reine des Fées*; en harmonie aussi avec l'introduction de *Genius* au début de ce chant, *Genius* que nous avons rencontré au livre II (chant 12, st. 47):

That celestial power to whom the care
Of life, and generation of all
That lives, pertaines in charge particulare.

Cette harmonie générale de conception n'implique d'ailleurs aucune liaison même poétique, encore moins logique entre *Genius* d'une part et Vénus et Adonis de l'autre. *Genius* reste bien seul au début du passage, à ouvrir et fermer les portes du Jardin. Vénus et Adonis sont *dans* le Jardin, où apparemment la procréation prend place: aucun besoin de portes ou de *Genius*. C'est un hiatus de plus entre le début et la fin de l'épisode. Mais dès la stance 43, le poète retombe dans le mythe et se met à nous situer l'idylle Vénus et Adonis. Il semble avoir oublié ce qui précède; puisqu'il nous explique qu'Adonis habite un bosquet,

Whose shady boughes sharp steele did never lop
Nor wicked beastes their tender buds did crop.

Ceci serait acceptable partout ailleurs dans *The Faery Queen*, où de telles retraites ne sont pas rares. Mais au milieu de ce jardin allégorique, où nul n'a d'ennemi que le temps, il ne fallait pas rapporter ces traits. Il n'y a dans le jardin ni «wicked beasts» ni «sharp steele».

Ne needs there gardiner to sett or sow
To plant or prune,

nous avait-il dit st. 39. Si donc il y a si peu de suite dans la description n'en attendons pas plus dans les idées.

Une stance encore cependant nous replonge dans la philosophie et les contradictions; il s'agit d'Adonis (47),

For he may not
For ever dye and ever buried bee
In baleful night where all things are forgot;
All he be subject to mortalitie,
Yet is eterne in mutabilitie
And by succession made perpetuall,
Transformed oft, and changed diverslie
For him the father of all forms they call;
Therefore needs mote he live that living gives to all.

M. Greenlaw, qui a peiné plus qu'homme au monde pour remettre de l'ordre dans ce jardin d'Adonis, essaie de voir en Adonis la substance et en Vénus la forme.¹ Les deux vers:

Subject to mortalitie
Yet eterne in mutabilitie,

semblent en effet s'appliquer à la substance, décrite st. 37:

That substance is eterne, and bideth so
Ne when the life decayes and form does fade
Does it consume and into nothing go,
But changed is and often altred to and fro.

Mais si Adonis est la substance, que signifie ce vers:

For him the father of all forms they call?

et de plus, on ne voit nulle indication dans ce passage que Vénus soit la forme. Généralement, c'est l'élément mâle qui est supposé

¹ *Studies in Philology*, July 1920, p. 332.

représenter la forme et l'élément femelle la substance. Ainsi au début du chant, nous avons vu le Soleil, mâle, former la substance fournie par la Terre, sa sœur, qui

Ministreth matter fit. (9)

Je crois simplement que le poète ne se réfère pas à une idée précédemment exprimée d'opposition entre la matière et la forme. Le cours du poème a changé encore, et Adonis représente l'Être, les êtres vivants, la nature entière: il est à la fois la substance et la forme, se transforme perpétuellement et ne meurt jamais. Vénus n'a pas de rôle philosophique à cet endroit du mythe. Adonis seul a un sens.

Quant au sanglier, l'ennemi d'Adonis (st. 48) solidement enfermé sous la colline, M. Greenlaw veut y voir le chaos,¹ qui un jour abolira le monde. Je ne trouve aucune trace dans le poème d'une telle interprétation. Si Adonis est la substance (dans l'hypothèse de M. Greenlaw), le sanglier ne peut d'ailleurs être son ennemi, puisque la substance n'est jamais abolie, mais seulement la forme. C'est donc de Vénus que le sanglier devrait être l'ennemi. De plus, il est dit (36) que le chaos:

Supplies

The substances of natures fruitfull progenyes.

Cela demanderait dans le mythe que le sanglier qui tue Adonis (la substance) soit le père d'Adonis. Nous tombons dans l'absurde.

Je crois que le sanglier n'a aucun rôle philosophique et que Spenser continue tout bonnement son histoire de Vénus et Adonis, et a dépassé, dès la strophe 48, la partie philosophique. Car que signifie cet Adonis maintenant?

There now he liveth in eternal bliss.

Aucune idée philosophique ne se rattache plus au bonheur d'Adonis s'il est la substance en éternel changement. Il arrive fréquemment à Spenser dans toute *La Reine des Fées*, d'oublier son allégorie et

¹ *Studies in Philology*, July 1920, p. 332, 333. Si l'on veut allégoriser le Sanglier, il vaut mieux en faire *Time*, qui est présenté comme étant l'ennemi des «forms» du Jardin. Mais même cela n'a aucun sens philosophique: pour Spenser, le temps n'est certainement pas enchaîné ni mis hors d'état de nuire.

d'ajouter à son récit maint détail intéressant mais inexplicable. Il ne traite pas autrement la philosophie.

En résumé l'analyse philosophique nous révèle dans le *Jardin d'Adonis* six idées successives et fréquemment contradictoires: la réincarnation des mêmes âmes (32—33); la fécondité de la nature dans ses différents genres (34—35); le chaos substance et la forme passagère (36—38); le temps grand destructeur (39—40); la beauté de la saison des amours (41—42); l'éternité de l'être dans ses changements (47). Aucun lien logique ne mène le développement ou la succession des idées, et nous avons vu dans l'analyse de détail que le poète est entièrement insensible à la contradiction. C'est qu'en réalité la philosophie n'a rien à voir ici. Nous sommes en présence d'un passage qui est, au fond, lyrique. Le poète veut exprimer son sentiment de la fécondité de la nature, fécondité qui est concomitante des changements de la nature: cette fécondité merveilleuse n'est que changement éternel d'une même substance. Aussi, laissant de côté l'exposition logique, nous voyons très bien l'enchaînement des sentiments dans l'expression poétique; et tout ce chant, absurde si on le prend philosophiquement, est très beau, riche d'impressions sensuelles et de «sentiment» philosophique si on le prend poétiquement.

Le poète voit d'abord la Nature grand réservoir de germes (30). Ce qui l'intéresse le plus, ce sont les âmes humaines qu'il se met par conséquent à faire se mouvoir en cycles: il est frappé par l'idée de changement de ses germes ou formes et ne s'occupe pas de morale (32, 33), — puis la fécondité de la nature non humaine lui vient à l'esprit, par complément naturel de l'idée précédente (34—35), — descendant l'échelle, au dessous de l'homme et de l'animal, il arrive au chaos, et voit là la substance éternelle du monde (36—38), — ceci, par contraste nécessaire, lui rappelle vivement les changements infinis de la forme de cette substance, la beauté de ces formes, la cruauté du temps qui les détruit (39—40), — mais il se console par le vieux sentiment des poètes que même si la beauté est courte, elle est pourtant belle tant qu'elle dure: «cueillez dès aujourd'hui» — d'où sa description de la beauté de l'amour (41—42). Enfin il essaie une strophe finale de synthèse (47).

A chercher dans tout cela la matière et la forme d'Aristote,

on perd son temps: aucune caractéristique de la substance n'est donnée, et elle est à peine différenciée de la forme: il n'y a même pas là les commencements d'une donnée philosophique.

Mais il y a l'expression, par endroits suprêmement poétique, et partout, par ses changements rapides, attrayante, mystérieuse, troublante, de sentiments qui sont à la base de toute philosophie. Le sentiment particulièrement vivant que la Nature est chose animée, est existence féconde, sensuelle, et, malheureusement pour notre sensibilité, en changement perpétuel. Et aussi le sentiment particulièrement intime que tous les êtres sont faits de la même matière plastique, vivante, transformable à l'infini: le panthéisme éternel des poètes qui sentent trop la Nature, qui jouissent trop de sa vie, et s'affligent trop de ses transformations:

To see so faire things mard and spoiled quight;
And their great mother Venus did lament
The loose of her deare brood, her dear delight
Her heart was pierst with pity at the sight. — (40)

C'est cette dernière impression, celle du changement perpétuel de la nature que nous allons retrouver dans les *Mutability Cantos*.

III.

THE MUTABILITY CANTOS.

Si le *Jardin d'Adonis* est un épisode, les deux chants sur la Mutabilité sont un fragment séparé, dont on a pu contester la relation avec *The Faery Queen*.¹ Le dernier passage du fragment contient en effet un appel au Dieu tout puissant des chrétiens qui n'est guère dans le ton du grand poème païen.

D'autre part, il semble que les *Mutability Cantos* contiennent des idées plus importantes pour Spenser que le *Garden of Adonis*. D'abord le fragment est autonome: il n'est pas introduit en épisode à l'occasion d'événements ou de personnages extérieurs. Il n'a même aucune relation avec le reste de la *Reine des Fées*. Ensuite il reprend un sujet que Spenser a déjà traité tout au long à une place d'honneur dans le prélude du livre V, ce qui montre que le

¹ Cf. la bibliographie de ce point dans Carpenter: *Reference Guide to Spenser*, p. 165.

poète tient à cette idée. Enfin, l'idée est présentée en développement ordonné, cette fois. Ces deux chants reprennent un autre thème déjà rencontré. C'est une vieille idée chrétienne qu'il y a deux ordres de choses: l'ordre terrestre, où le changement prévaut; l'ordre céleste, où tout est parfait et inchangeable. Citons à nouveau les *Ruins of Rome*:

. . . I say not as the common voyce doth say
That all things which beneath the moon have being
Are temporal . . .
But I say rather
That all this Whole shall one day come to nought.

Était-ce là l'idée de Spenser? Et comme Milton était du parti du diable, Spenser était-il du parti de Mutability? Le sujet du chant VI est posé dans les mêmes termes que celui des *Ruins of Rome*:

Proud change (not pleased in mortal things
Beneath the moone to raigne)
Pretends as well of gods as men
To be the souveraine.

Ici, Spenser va dire «as the common voyce doth say», que *Change* a tort. Mais le pense-t-il? Il dira *as the common voice* pendant trois stances; il dira comme du Bellay pendant deux chants. Il est évidemment beaucoup plus sensible aux arguments de Mutability qu'à ceux du camp adverse. Or c'est toute la religion qui est en question: si Mutability a raison, si elle règne dans les choses divines comme dans les choses humaines, il n'y a plus de religion possible. La raison de Spenser ne trouve aucun argument contre Mutability. Aussi le verrons-nous se réfugier — refuge pour lui bien précaire, bien temporaire aussi — dans la foi. Normalement, il est du parti de Mutability, bien contre ses sentiments sans doute; et ses sentiments prennent leur revanche dans des passages religieux logiquement sans relations avec le reste de ses idées.

Notons qu'ici encore si la Nature a dégénéré, il n'y a pas eu de faute de l'homme: c'est Mutability qui a tout changé.

For she the face of earthly things so changed
That all which Nature had establisht first
In good estate, and in meet order ranged,
She did pervert, and all their statutes burst:
And all the world's fair frame (which none yet durst

Of Gods or men to alter or misguide)
She alter'd quite, and made them all accurst
That God had blest, and did at first provide
In that still happy state for ever to abide. (VI, 5)

C'est la seconde fois que Spenser nous explique la chute en spécifiant qu'il n'y a pas eu de la faute de l'homme :

. . . which none yet durst
Of Gods or men to alter or misguide.

Même la mort a été introduite dans le monde par Mutability, et non par péché (VI, 6) :

O pittious work of Mutabilitie!
By which we are all subject to that curse
And death instead of life have sucked from our nurse.

C'est bien la donnée chrétienne qui occupe Spenser : par inadvertance, il a oublié de ne parler que des dieux (of gods or men) et il a parlé de Dieu :

and made them all accurst
That God had blest.

C'est par l'usurpation de Mutability que la mort est venue, contrairement à la justice :

Ne shee the laws of Nature only brake
But else of justice, and of policie,
And wrong of right and bad of good did make,
And death for life exchanged foolishlie
Since which all living wights have learnt to die
And all this world is waxen daily worse. (VI, 6)

Remarquons l'absence de toute contradiction, de toute hésitation sur ce point. Spenser, que nous avons vu si variable d'idées dans *The Garden of Adonis*, est ici sûr de lui-même ; il répète, par deux fois, dans le prélude du livre V et ici, les mêmes conceptions. Et il parle en son propre nom, et non, comme dans les arguments qui vont suivre, au nom de Mutabilitie condamnée. Retenons donc les idées exprimées en ce début, pour éclairer la suite.

La seule idée de Spenser qu'on puisse qualifier de cosmogonique est sa conception du Chaos, substance éternellement en mouvement, dont tout sort, où tout retombera : nous l'avons trouvée

dans *The Garden of Adonis*, où c'était la seule idée logique. Dans cette conception, le changement est de l'essence même des choses : Spenser exprime ceci mythologiquement en faisant de Mutability la fille de la Terre, fille elle-même du Chaos (VI, 26):

I am a daughter
Of her that is grand mother magnifide
Of all the gods, great Earth, great Chaos child.

Et la première impression des dieux lorsque Mutability se révolte est bien que le Chaos est revenu (VI, 14):

Fearing lest chaos broken had his chaine
And brought on them again eternal night.

Or cette conception du Chaos-substance est à peine une idée chez Spenser. C'est la transposition à peine intellectualisée de son vif sentiment des vicissitudes du monde, du monde naturel autant que du monde humain. C'est la forme même de sa sensibilité, de sa perception de la nature et de la vie. Il ne lui est donc pas possible de s'en débarrasser; c'est pour cela que ses idées religieuses ne seront pour lui que des élans passagers de foi. Il est réduit à la foi par le désespoir, lorsque sa vision du monde devient insupportable.

And is there care in heaven? and is there love
In heavenly spirits to these creatures bace,
That may compassion of their evils move?
There is: else much more wretched were the cace
Of men than beasts. — ¹

Mais sa vision normale du monde est celle du changement, et est irrégieuse, par conséquent, dans son essence. La foi adoptée sous la poussée du sentiment, lui viendra du dehors, ne sera pas atteinte par son intelligence. Mutability, condamnée par les dieux, fait appel (VI, 36):

But to the highest him, that is behight
Father of gods and men by equall might,
To weet, the god of nature, I appeale.

La Nature, pouvoir souverain, est au dessus des dieux. C'est ici la plus haute conception panthéiste à laquelle se soit élevé Spenser.

¹ *F. Q.* II, 8, 1.

Or, une conception purement négative, comme celle du chaos-substance, est aussi répugnante au sentiment qu'à l'intelligence. Dans ce chaos-substance, il est un élément qui tend vers l'ordre, l'organisation, la loi: il peut être perpétuellement défait (Spenser n'en sait évidemment rien, mais le craint fort), mais il est perpétuellement à l'œuvre. Ce pouvoir positif qui travaille le chaos, c'est Nature:

An huge eternall Chaos, which supplyes —
The substances of *Natures* fruitfull progenyes. ¹

C'est à peu près tout ce que Spenser sait de cette «Nature». Aussi se tient-il aussi près que possible de l'indétermination en la décrivant. Elle est voilée, on ne sait si elle est mâle ou femelle, elle est au delà de l'appréhension humaine, à la fin, elle disparaîtra «whither no man wist».

Yet certes by her face and physnomy
Whether she man or woman inly were
That could not any creature well descry;
For with a veil that wimpled everywhere
Her head and face was hid, that mote to none appeare. (VII, 5)

Elle est la mère universelle, et en elle s'opère la fusion des inconciliables:

This great grand mother of all creatures bred
Great Nature, ever yong, yet full of eld
Still moving, yet unmoved from her sted,
Unseene of any, yet of all beheld. (VII, 13)

Ceci correspond vaguement à l'indétermination complète de l'Essence suprême des néo-platoniciens, interprétée cependant en termes de la Renaissance, alors que les théories de l'immanence commençaient à remplacer celles de la transcendance. L'Indéterminé suprême était placé non plus au delà, au dessus du monde, mais dans le monde même. Spenser se sert donc ici, en ayant soin de rester dans le vague, d'une conception courante de son temps. J'ai marqué qu'il y était amené par sa vision même des choses; il en est de même d'ailleurs pour la plupart des esprits de son époque: l'intérêt passionné qu'on prenait alors à la Nature extérieure et le progrès de la science commençante régissaient la plupart des penseurs. Ainsi

¹ *F. Q.* III, 6, 36.

les relations toutes générales qu'on a cru trouver entre Spenser et Giordano Bruno¹ relèvent de l'atmosphère intellectuelle du XVI:e siècle.

Si l'on y regarde de près, cette *Nature*, conciliatrice de tous les inconciliables, ne peut apporter de solution ferme aux problèmes soulevés par *Mutability*. Evidemment, de par sa fonction *Nature* aura à concilier le changement avec l'ordre; puisqu'elle est elle-même.

Still moving, yet unmoved from her sted.

Mais cette réponse, empruntée à une philosophie de l'absolu, ne résout pas les questions qui occupent une philosophie de la Nature. Le Chaos-substance lui aussi, reste substantiellement le même sous toutes ses variations. Cette conception théorique ne satisfait pas Spenser. Dans ce panthéisme vague, par exemple, l'immortalité ou la mortalité de l'âme sont également admissibles: peut-être notre être entier est-il repris par la substance totale et refondu en d'autres formes. Nous verrons que c'est là une des inquiétudes du poète; et il n'est pas consolé de sa propre disparition par l'idée que de lui on formera d'autres êtres: La solution demandée, Nature ne pourra donc l'apporter, car elle doit concilier les inconciliables; et cela ne satisfait jamais la raison et le sentiment humains. Aussi c'est à la foi religieuse que le poète aura recours en dernier lieu; là les inconciliables ne sont pas conciliés, mais la survivance de l'âme et la justice de Dieu sont nettement et résolument affirmées.

Voyons maintenant le développement des arguments de *Mutability*. Nous y trouverons l'esprit même du poète.

For heaven and earth I both alike do deeme
Sith heaven and earth are both alike to thee (VII),

dit *Mutability* à Nature. La conciliation des contraires sert aussi bien à justifier le changement dans l'ordre divin que l'ordre dans le changement humain. Nature ne pourra donc se prononcer, et *Mutability* le marque dès le début. Le scepticisme marque ensuite la mort de tout ce qui existe; la terre change toujours (VII, 18):

For all that from her springs, and is ybredde,
However fair it flourish for a time

¹ Cf. Greenlaw, *Stud. in Phil.*, July 1920, p. 340; et, contre, S. B. Liljgren, *Rev. Litt. Comp.* 1923, n:o 4.

Yet see we soone decay; and being dead
To turne again unto their earthly slime;
Yet out of their decay aud mortall crime
We daily see new creatures to arise.

C'est bien le problème de l'immortalité personnelle qui préoccupe le poète: s'il pouvait être sûr de la survivance de l'âme, le désordre s'éclairerait. La strophe suivante applique immédiatement à l'homme cette règle générale (19):

As for her tenants, that is man and beasts;
The beasts we daily see massacred dy . . .
And men themselves do change continually . . .
Ne do their bodies only flit and fly
But eeke their minds (which they immortal call)
Still change and vary thoughts, as new occasions fall.

Puis Mutability passe aux éléments et leur applique la loi:

Ne is the water in more constant case (20).

Deux choses sont à remarquer: d'abord l'homme est placé, dans l'ordre de la description, entre les bêtes qui meurent, et les éléments qui passent. Il est un numéro dans une liste où tous périssent; nul privilège n'est accordé pour lui. Ensuite l'argument de *Mutability* reste suspendu: la conclusion, *donc l'homme meurt tout entier*, n'est pas donnée. Il y a la simple raillerie:

But eeke their minds, which they immortal call. — Professor Greenlaw¹ a montré l'analogie entre cet argument et celui de Lucrèce: tout change, tout meurt; l'homme change, l'homme meurt. Or, *Mutability* va être, officiellement, condamnée à la fin du chant; pourquoi donc Spenser n'a-t-il pas osé mettre l'argument tout entier dans sa bouche?

Parce qu'il le trouve trop probant, parce qu'il sait qu'il n'a à apporter comme réfutation qu'une idée générale, exprimée en une strophe rapide; parce qu'il n'a pas de contre argument à apporter et qu'il ne désire pas se faire accuser d'athéisme. Il se contente donc de poser les prémisses sans conclure (autrement que par ce: *which they immortal call*) parce que la conclusion est irréfutable pour son intelligence.

¹ *St. in Phil.*, Oct. 1920, p. 460.

Puis Mutability décrit les changements des éléments, en chacun et de l'un à l'autre (24):

Yet they are chang'd by other wondrous slights
Into themselves and lose their native might;
The fire to air, and the ayre to water sheere
And water into earth, yet water fights
With fire, and aire with earth approaching neare . . .
So in them all raignes mutabilite.

Alors vient le défilé des saisons, des mois, des heures, de la vie et de la mort; relevons en passant cette remarque d'allure bien païenne sur *Death*:

Yet is he naught but parting of the breath (46),

explication toute matérialiste sur laquelle le poète n'insiste pas. Puis Mutability, poursuivant sa démonstration, s'attaque aux dieux. Elle avait déjà marqué (26) qu'ils n'ont aucun pouvoir sur les éléments, malgré leurs dires.

For who sees not that time on all doth pray,
— So nothing here standeth in one stay,

conclut-elle maintenant (47).

Jupiter répond (48) en une stance, et il faut remarquer que sa réponse, qui va être réfutée, est en substance la réponse que donnera Nature (58). Les dieux règnent sur le temps et les changements des choses, dit Jupiter.

— is it not namely wee
Which poure that vertue from our heavenly all
That moves them all, and makes them changed be?
So them we gods doe rule . . .

Nature dira (58):

Then over them change doth not rule and raigne
But they raigne over change, and do their states maintaine.

La réponse de Mutability va donc s'appliquer au jugement final après lequel Spenser ne pourra plus la laisser parler. Et cette réponse est celle du plus pur scepticisme; — et même, on peut aller plus loin, celle du pur esprit scientifique¹ (49):

¹ M. Greenlaw a marqué que l'esprit scientifique de son temps n'était pas étranger à Spenser. *St. in Phil.*, April 1923, p. 242; Oct. 1920, p. 464.

The things

Which we see not how they are moved and swayed,
Ye may attribute to yourselves as kings
And say they by your secret powers are made:
But what we see not, who shall us perswade?

Ceci détruit la réponse finale de Nature aussi bien que l'argument de Jupiter. Mutability montre ensuite que les dieux eux-mêmes changent: leurs astres ne savent garder leur cours. Spenser fait adroitement dévier l'argument sur le terrain scientifique. La question de pure rhétorique des variations des dieux du paganisme ne l'intéresse pas. La question des perturbations des sphères célestes est importante au contraire: l'astrologie était bien vivante au XVI^e siècle, et il était important de prouver que même dans la sphère des astres l'ordre ne régnait pas: les errements des planètes étaient ainsi en relation avec les vicissitudes des choses de ce monde; et qu'on crût ou qu'on ne crût pas à l'astrologie, des deux façons la théorie du gouvernement du monde par un pouvoir divin était compromise. Or ici c'est bien Spenser qui parle et non pas Mutability, puisque nous avons vu les mêmes arguments au début du livre V.

Ayant ainsi démontré sa thèse, Mutability attend le jugement avec assurance.

. . . silence long enseeded
Ne Nature to or fro spake for a space . . .

Spenser fait hésiter la Nature. Par effet de rhétorique? Pour pouvoir nous peindre l'attente anxieuse des spectateurs? Pas seulement. Aussi parce que Nature ne sait que répondre: ce qu'elle va dire, ce qu'elle doit dire, a déjà été réfuté. La seule stance 58 donne sa réponse, et il faut marquer le contraste entre sa réponse, simple et brève affirmation, et le long développement logique des arguments de Mutability:

I well consider all that ye have sayd
And find that all things stedfastnes doe hate
And changed be; yet being rightly wayd,
They are not changed from their first estate;
But by their change their being do dilate;
And turning to themselves at length againe
Do worke their owne perfection so by fate.
Then over them change doth not rule and raigne
But they raigne over change and do their states maintaine.

Cease therefore daughter, further to aspire
And thee content thus to be rul'd by me
For thy decay thou seekest by thy desire
But time shall come that all shall changed be
And from thenceforth none no more change shall see.

Ceci est supposé confirmer les droits de Jupiter. En réalité, il n'en est rien. Nature dit :

And thee content thus to be rul'd by me.

C'est elle qui règne, et non les dieux. Puis elle disparaît :

Then was that whole assembly quite dismiss
And Natures self did vanish, whither no man wist.

Nature laisse donc les choses en l'état. Mutability va continuer ses ravages, sous la domination officielle mais non pas réelle des dieux. C'est Nature qui règne. Dans la première partie de sa réponse, elle a transféré aux êtres mêmes les pouvoirs que les dieux demandaient de régner sur le temps: «things raigne over change»:

But by their change their being do dilate
— do work their own perfection.

A ceci Mutability a déjà répondu, d'abord :

But what we see not who shall us perswade?

Ensuite, par son argument contre les dieux: eux-mêmes changent, et donc sont soumis au temps, et non les maîtres du temps. Argument qui s'applique au moins autant aux «choses» qu'aux dieux. L'idée de la perfection finale où entrèrent enfin les choses, a déjà été raillée par Mutability disant aux dieux (5—4):

Then ye are mortall borne, and thrall to me
Unless the kingdom of the skye yee make
Immortal and unchangeable to be.

Puis, à Spenser parlant par la bouche de Nature (ce qui est toujours quelque peu douteux comme expression de la pensée de l'auteur) nous pouvons opposer Spenser parlant lui-même, au début du livre V. Ce ne sont pas vers leur perfection que les choses tendent, mais vers leur dissolution: la perfection a été au début du monde:

for the heavens revolution
Is wandred farre from where it first was pight
And so doe make contrarie constitution
Of all this lower world toward his dissolution.¹

Mais revenons (nous avons convenu qu'un passage de Spenser n'était qu'un guide incertain au sens d'un passage trop éloigné du premier) au début des *Mutability Cantos* (VI, 5):

All the worlds faire frame . . . (Mutabilitie)
She alter'd quite, and made them all accurst
That God had blest, and did at first provide
In that still happy state for ever to abide.

C'est ici qu'est la solution pour Spenser. Mais cette solution est en contradiction avec sa «philosophie» naturelle. Les êtres ont été parfaits au début, dès leur création par un créateur parfait. Sa philosophie lui disait qu'au début ils étaient sortis du Chaos, et qu'ils y rentreraient. Un effort suprême de sa pensée lui fait mettre en avant l'hypothèse désespérée qu'au lieu d'entrer dans le Chaos ils entreront dans la perfection. Mais il n'a aucune raison de le croire, et il ne développe aucunement l'idée, qui est réfutée par toute sa vision des choses. Aussi abandonne-t-il sa philosophie, et reprend-t-il sa religion: Dieu avait créé les choses parfaites; Dieu saura les remettre en leur perfection. *Nature* seule est impuissante. D'où les deux stances du chant VIII, où l'appel monte, direct et puissant, vers Dieu:

Thenceforth all shall rest eternally
With him that is the God of sabbaoth hight.
O that great sabbaoth God, grant me that sabbaoth sight.

C'est cette solution que Spenser a essayé de mettre dans la bouche de Nature dans la réponse de la stance 58 (VII); mais elle ne va pas à Nature; elle ne va qu'à Dieu. La raison de Spenser ne lui apporte que les arguments du scepticisme contemporain. C'est sa foi qui lui donne les solutions qu'il désire. Les choses laissées à elles-mêmes vont à leur dissolution. Nature même avait dit:

Doe worke their owne perfection so by fate.

¹ *F. Q. V. 4.*

Qu'est-ce que ce *fate*, qui intervient au dernier moment pour tout sauver? La philosophie n'a pas de réponse. La religion en a une: c'est Dieu.

IV.

CONCLUSIONS.

La religion était donc nécessaire à Spenser; elle était à la fois nécessaire à son tempérament et impossible à son esprit. D'où ses soudains revirements: d'où deux stances chrétiennes après deux chants païens dans les *Mutability Cantos*; d'où deux Hymnes chrétiens après deux hymnes païens; d'où deux Hymnes chrétiens écrits vers le temps où il finissait les six chants du grand poème païen. D'où, au milieu de *La Reine des Fées*, cet élan vers l'amour divin qui seul rend le monde acceptable:

And is there care in heaven? and is there love
In heavenly spirits to these creatures bace
That may compassion of their evils move?
There is: else much more wretched were the cace
Of men than beasts: but o the exeeding grace
Of highest God! that loves his creatures so,
And all his works with merce doth embrace
That blessed angels he sends to and fro,
To serve to wicked man, to serve his wicked foe? . .
. . And all for love and nothing for reward
O why should hevenly God to men have such regard?¹

A cause de son amour. D'où *Hymn to Heavenly Love* et *Hymn to Heavenly Beautie*. Là nous avons la présentation chrétienne des choses: c'est par la chute de l'homme, c'est par sa malice, que l'ordre parfait a été troublé; c'est par l'amour de Dieu que tout sera restauré. Pas une trace de la philosophie naturelle, en apparence, dans les deux derniers hymnes. Il y a donc chez Spenser deux groupes d'idées tout à fait distincts: Dieu n'intervient pas dans *La Reine des Fées*; la vision de la nature est impuissante à troubler la foi des hymnes. Cette contradiction nous frappe; mais elle ne frappait pas Spenser. D'abord, nous avons vu, par l'analyse du *Jardin d'Adonis*, que son esprit était peu sensible aux contradictions. Ensuite, le moyen âge tout entier, et à sa suite une grande partie du XVI^e, était habitué à distinguer le domaine

¹ F. Q. II, 8, 1 & 2.

de la foi du domaine de la science et à ne pas laisser empiéter l'un sur l'autre. Souvent c'était là le dernier refuge d'esprits rationalistes qui s'assuraient ainsi liberté de philosopher en paix. Mais plus souvent encore c'était une conviction intime et parfaitement sincère de l'impuissance de la raison à résoudre les problèmes ultimes. Spenser était de ce type d'esprit. Nous avons vu qu'il a essayé par la seule raison de satisfaire aux données de sa vision du monde et aussi aux besoins impérieux de sa sensibilité. Nous avons vu qu'il a échoué dans cette entreprise. Ces mêmes besoins de sa sensibilité:

(else much more wretched were the case of men than beasts),

l'ont inévitablement amené à chercher dans la religion ce que sa raison ne pouvait pas lui donner:

Many lewd layes (ah! woe is me the more!)
In praise of that mad fit which fooles call Love
I have in th'heat of youth made heretofore
That in light wits did loose affection move;
But all these follies now I do reprove
And turned have the tenor of my string
The heavenly prayers of true Love to sing.

Sans doute ne faut-il pas le prendre absolument au sérieux; ce n'est pas définitivement qu'il abandonne ses occupations séculières; et c'est l'ardeur de la rhétorique autant que celle de la religion qui lui fait parler de ses «lewd layes». Il en reste cependant que le sentiment exprimé, en son fond, est sincère, et repris à la fin du dernier hymne:

Ah then, my hungry soule! which long hast fed
On idle fancies of thy foolish thought . . .
. . . Looke at last up to that Sovereine light.

Ce ne sont plus «lewd layes» composés «in th'heat of youth;» ces «idle fancies of thy foolish thought» ont duré longtemps: c'est toute sa conception sensuelle des choses:

(And, with false beauties flattering faith misled
Hast after vain deceitfull shadowes sought),

et toute sa pensée païenne qu'il répudie ici, pour le moment. Ainsi il nous fait lui-même le départ entre les deux royaumes, le

royaume de la religion et celui de la philosophie, départ qui seul nous permet de mettre un peu d'ordre dans ses conceptions philosophiques autant que dans sa psychologie même.

Remarquons seulement pour terminer que ses poèmes ou ses passages religieux sont courts, rares et fervents; les «lewd layes» et «fancies of foolish thought» s'étendent au contraire interminablement et sont la substance même de *La Reine des Fées*. L'état normal de cette âme était le paganisme sensuel et plus qu'à demi-sceptique; la religion lui venait par crises inévitables, mais passagères.¹

¹ Un article sur la pensée de Spenser dans ses relations avec la *Cabale* paraîtra dans la *Revue de Littérature Comparée* en 1925, D. S.

DET AVKVISTADE TRÄDET I FORNFINNAR-
NAS INITIATIONS RITER.

AV

UNO HOLMBERG.
(HELSINGFORS).

I sina reseskildringar från åren 1838—1844 omnämner M. A. Castrén, att »i Finlands nordligare trakter anträffas bilder med menskelig gestalt, formade vid ytan af växande träd. Dessa benämnas *molekit* och sägas i fordna tider blifvit hedrade med gudomlig dyrkan. I Sodankylä församling brukar man ännu i dag forma dylika bilder, hvilket sker då en person för första gången besöker ett ställe. En sådan bild kallas *hurrikkainen*, skild från *karsikko*, som i Kajana län brukas för samma ändamål, men göres på det sätt, att man afhugger qvistarne på ett träd, med undantag af en enda, hvilken bör vara riktad åt den trakt, hvarest den resande har sitt hem.»¹

Enligt denna uppgift har man således i norra Finland hedrat den, som första gången besökte ett ställe, på tvänne olika sätt: man inristade hans bild på stammen av ett träd eller man avkvistade ett träd till hans ära. Det är tydligt, att det här i bägge fall är fråga om ett levande träd. Bildens benämning *hurrikkainen* förekommer även i formen *hurrikas*, som ursprungligen är namnet på den person, som skulle framställas av bilden. I Torneå och Rovaniemitrakterna säger man allt ännu: »är du *hurrikas?*», då man vill fråga: »är du här första gången?»² I Lönnrots lexikon har ordet *hurrikas* följande betydelse: »främmande i huset, den som första gången besöker ett hus eller ställe; trädbild l. annat märke, som uppsattes till gästens l. den vägfärandes minne (*karsikko*)». I sina mytologiska anteckningar säger Lönnrot vidare, att folket i Savolax kallar för *hurrikas* eller *hurris* 'trä' små med röd färg målade träfigurer i människoform, vilka uppsattes på den yttre sidan av väggen ovanom förstudörren, då en rar gäst besökte gården.³

¹ Nordiska resor och forskningar 1, s. 113.

² Reinholms samlingar i Nationalmuseet i Helsingfors, 69, s. 40.

³ Runokok. Q, s. 15; jfr. J. Krohn, Suomen suvun pak. jumalanpalvelus, s. 79.

Dessa vid väggen fastspikade figurer, som Lönnrot talar om, torde dock representera ett senare bruk. Ursprungligare och mera spridd är seden att inrista bilden i ett levande träd. Ännu under vår tid ser man i ryska Karelen t. ex. i Vuokkiniemi sådana på stammar av gamla furor inskurna ofta manshöga bilder »med ögon, näsa, mun och skägg» skurna med kniv och tecknade med tjära eller kol. Sålunda har man här hedrat en person, som råkat få en mycket riklig fångst. Varje bild har haft sitt eget träd, som ej fick nedhuggas eller på annat sätt förstöras¹.

Samma orsaker, som föranlett att man på ovannämnda sätt avbildat en person, har i de flesta trakter i Finland och i ryska Karelen föranlett att man avkvistar åt honom ett träd. Ordet *hurri*, som i norra Österbotten betyder detsamma som *hurrikas*, har i Kittilä kommit att beteckna även den gran, som kvistats åt nykomlingen². Vanligen kallas dock ett i sådant syfte avkvistat träd på finska *karsikko* av ordet *karsia* 'avkvista'. Härom finnes en beskrivning redan 1842 i Borgå tidning (nr 8):

»Med 'karsikko' menas . . . ett avkvistat träd. Sådana synas, om också mindre ofta än fordom, ännu här och der på orter, hvarest Finsk almogen finnes. Man vill nämligen genom beredandet af en sådan 'karsikko' visa uppmärksamhet mot en person, som för första gången besöker ett ställe, och väljer vanligen dertill en hög reslig furu- eller annat barrträd. Öfverallt kvarlemnar man, så vidt vi erfarit, trädets öfversta kvistar, som sålunda formera en tofs, men afhugger de öfriga på vissa orter ända till roten, på andra med undantag blott af de lägsta grenarne. I Savolax lemnar man dessutom ofta midt uppå trädet en qvist, i fall den person åt hvilken 'karsikko' beredes, är ogift, men tvenne, om han är gift. Denne tillhör det då att med bränvin eller dylikt undfägna den, som gjort 'karsikko' och de öfriga, som vid förrättningen varit närvarande. Allt detta nyttjas ej allenast vid besök uti hus, der man ej förut varit, utan äfven då man i större sällskap för första gången på en stadsresa eller dylikt kommer till en förut obesökt ort».

Den anonyma författaren till sagda värdefulla uppsats känner icke till syftemålet med denna sed. Han säger: »En naturlig fråga

¹ S. Paulaharjus anteckningar.

² *ibidem*.

är det: hvaraf har denna plägsed uppstått? Vore den föranledd blott af begäret att visa, hvilken möda och fara (vid uppklättrandet och arbetet i trädet) man är villig att för en annans skull underkasta sig, eller af lust till trakteringen, så borde ju operationen när som helst kunna förnyas, om besöket på en viss ort äfven är det andra, tredje eller tionde i ordningen, men sådant sker dock aldrig.»

Huru man i Savolax avkvistade trädet åt den, som första gången var med på en långresa, beskriver även H. Laitinen i »Uusi Suometar» år 1878 (nr. 153, Bihang): »Åt den gifta kvarlämnas två grenar, som kallas 'armar', åt den ogifta en. Andra åter lämna en gren till visare, som är riktad åt det håll, hvarest 'oxkarlen' (*härkämies*) d. ä. första resans man har sitt hem. Sedan man avkvistat trädet, dricker man 'oxkannor' (*härkäkannut*).» K. H. Hornborg¹ omnämner vidare, att i sagda träd stundom inskars den i fråga varande personens namn samt årtalet, då resan företogs. 'Oxpojken' (*härkäpoika*) måste härvid hålla 'oxkalas' (*härkijäiset*) d. v. s. traktera sitt resällskap och i synnerhet dem, som avkvistat trädet, med brännvin.

Då denna sed varit mycket allmän just bland savolaxare, har man på somliga orter kallat dessa träd för 'savolaxares brännvinsträd' (*viinapuut*)². Visserligen har man, som Reinholm omnämner, sett dylika träd vid landsvägar även långt borta från Savolax, t. ex. i Husula by i närheten av Fredrikshamn, men savolaxare hade ofta för sed att förrätta denna ceremoni först då man nalkades en stad. De sydligaste socknar, vars innevånare, enligt vad man vet, haft denna plägsed, äro Iitti, Nastola och Hollola³. Här kunna vi således följa denna sed ett stycke över gränsen till Tavastland. I västra Finland är 'karsikko' åtminstone

¹ Virittäjä, II, 1886, s. 96.

² Det torde vara skäl att påpeka, att de 'suptallar', som P. Læstadius (Journal, 1832, I 134—5) skriver om, äro av annat slag: »När man far från andra städer och orter, så har man milstolpar och fjerdingstolpar, som äro att gifva akt uppå, men från Arieplög har man sup-tallar, det är: någon märkelig tall, der man enligt gammal häfd gör halt och tar en sup . . . Sup-tallarne äro sannolikt ett påfund af tingsherrskapet, ty af Lapparne kan man ej vänta en sådan regularitet: hvar tall, der begärelsen faller uppå och tillfredställes med en sup är för Lappen en sup-tall.»

³ Reinh. saml. 69, s. 64.

numera okänd. I Karelen har jag upptecknat denna sed i Polvijärvi, där det varit brukligt att, alldeles som i de närliggande savolaxska socknarna, kvista och förse med årtal en gran eller tall, då någon första gången deltog i en stadsresa.

I Reinholms samlingar finnes vissa uppgifter, som ej äga motsvarighet på annat håll. Så säger han t. ex. att man i Iitti icke avkvistade ett träd endast åt första resans man, utan även åt en åldring, som troddes vara sista gången med. Det är sannolikt, att denna enstaka sed är en senare variation. I hans anteckning från närheten av St. Michel heter det, att personen i fråga »själv avkvistade trädet ända till toppen: var han ogift, kvarlämnade han toppruskan, var han gift, så kvistade han trädet så att där blev kvar två toppruskor, men om han var enkling, så avhögs också själva toppen»¹. I denna uppgift väckas våra misstankar först och främst av det, att nykomlingen själv skulle göra sig 'karsikko', då detta enligt en allmän sed har utförts alltid av någon av hans följeslagare, vilken sedan skulle trakteras av honom. För det andra är uppgiften att i något fall även toppen skulle avhuggits, tvivel underkastad. Ännu mera opålitlig är hans anteckning från Fredrikshamns trakter, enligt vilken här ett och samma träd skulle ha avkvistats åt flera resanden, »de mellersta grenarna åt medelålders män och de översta åt åldringar». Annorstädes har man överallt avkvistat åt var och en ett eget träd. Uppenbarligen hade de ursprungliga bruken, därest dessa uppgifter verkligen härstamma ur folkets mun, redan i någon mån fördunklats.

Såsom av det ovannämnda framgår, hade den person, som första gången slöt sig till ett resällskap, sin säregna benämning: 'oxkarl'. Så hade ock den härvid bjudna trakteringen ett eget namn: 'oxkanna'. Reinholm säger, att Kuopio-traktens bönder drucko 'oxkannan' på de avkvistade grenarna². Heinävesi-borna kallade denna traktering 'karsikko-koppen' (*karsikkokuppi*)³. I mina egna till Finska Litteratursällskapet år 1910 överlämnade anteckningar ingår från mellersta Finland följande meddelanden: Då man förr i tiden färdades från Jyväskyläns omgivning till en österbottnisk kuststad, avkvistade man i närheten av staden åt den, som första

¹ Reinh. saml. 69 s. 65.

² Reinh. saml. 69, s. 63; jfr. Uusi Suometar, 1896, nr. 11.

³ *ibidem*, 69, s. 40.

gången deltog i sådan färd, ett barrträd, och kvistarna nedlades vid trädets rot, där man sedan brottades med 'oxkarlen'. Åt var och en, som första gången var med, avkvistades ett eget träd. — Från Rautalampi företogs resor till Gamlakarleby. Redan vid avresan hölls dryckeslag i byn. Det var ett stort resällskap från flera gårdar. Var och en hade med sig vägkost och brännvin. Då man nalkades staden, avkvistades åt 'oxkarlen' ett träd och grenarna uppställdes i snön så att de bildade en ring. Här [i ringen] bjöd 'oxkarlen' på 'horn', sedan undfägnade även de övriga varandra.» Från samma socken har jag en annan anteckning, enligt vilken man tillika »brottades» med 'oxkarlen'. Detta kallades, »att döda oxen». Suonenjoki-bornna uppställde de avkvistade grenarna i tvänne rader långs med vägkanten¹.

Denna finska sed, som jag tidigare behandlat i en uppsats i Kalevalasällskapets årsbok (1924), motsvaras av följande svenska folkbruk, som R. Dybeck talar om i sina anteckningar: »— en plägsed, ännu öfelig i Ångermanland och Vesterbottn . . . att, då en eller flere första gången komma på ett ställe, utanför dörren, der han ligger om natten, upsätta sådana blomsterprydda, fastän kortare [än brudstängerna], til toppen afskalade stänger, en för hvar resande med vidfästadt namn. Denna heder ålägger den eller de ankomne att tractera, som kallas att bestå 'gålbens kannan' . . .»² Även om man i Sverige har uppsatt endast en avkvistad stång, då man i Finland avkvistat ett växande träd, är meningen otvivelaktigt densamma. 'Gålbenskanna' har ock sin motsvarighet i finnarnas 'oxkanna', likaså motsvaras 'oxkarlen' av svenskarnas 'gålben'.

Benämningen 'gålben', 'gulben' eller 'gulbening' har varit känd i de flesta landskap i Sverige. I Rietz' Dialektlexikon säges att 'gulbening' kallas »den som första gången besöker en stad, marknadsplats eller auktion och skall bestå en 'gulbenskanna'» I sin uppsats »Ynglingalaget» har Sigurd Erixon sammanställt flera hit-

¹ Holmb. nrs. 153, 287, 211, 313.

² För denna källa i Vitt. hist. o. ant. akademiens arkiv (Folklore, I) tackar jag dr. N. E. Hammarstedt. Det är troligt att seden förekommit även annorstädes i Europa. Från sin vistelse i Stockholm år 1696 har Bichi antecknat ett egendomligt sätt att anhålla drickspenningar av resande: man hängde girlander av gröna blad utanför den resandes bostad samt uppvaktade honom med musik (Alessandro Bichis resa, anf. i C. Grimbergs »Svenska folkets underbara öden» 4, s. 40.

hörande föreställningar och bruk¹, Enligt biskop Herweghrs »Idioticon Westmannicum» från 1700-talet, som Erixon omnämner, kallades för 'gulbenskana' även »thet tractamente, som en novitius i ett skrå eller samhälle måste gifva them, som ældre æro och længre varit i lokan». Namnet 'gålbyn' eller 'golabäini' förekommer även hos Finlands svenskar².

I de nordligare trakterna i Sverige har 'gulbeningen' haft även ett annat namn: 'hönsunge'. P. Laestadius skildrar hithörande seder i Arjeplog med följande ord: »Ännu en speciel marknads-händelse får ej förgätas, nämligen Hönsungen. Den, som första gången besöker marknaden, kallas 'hönsunge' och måste, som det heter, 'hönsa', det är bestå någon tractering en afton»³. Också annorstädes i Sverige är seden att 'hönsa' (= 'hönsning') känd. I danskan lyder ordet 'hönse'. Liksom i Norden var 'hänseln' (< 'hanse' i Tyskland »namentlich sitte in der genossenschaft der fuhrleute, bei handwerksburschen, schiffern und reisenden»). Vid 'Hänselung' skulle man ock »dricka något starkt». Ordet 'hänseln' betyder »in eine geschlossene gesellschaft feierlich aufnehmen»⁴. Ofta skedde detta dock på »groft gycklande sätt».

Motsvarande seder ha fortlevat bland Estlands svenskar. I ett arbete om Runö, som Ernst Klein inom kort kommer att utgiva och vars manuskript han godhetsfull tillåtit mig att använda, skildras, huru ynglingen på Runö har upptagits i de äldres sällskap eller i 'selset' (< estn. *seltsi*): »För skulle han köpa 3 stop brännvin, numera sedan intet sådant tillverkas på ön, bjuder han på öl. Vid lägligt tillfälle, då 'selset' är samlat för att få sälar i någon ria, blir detta drucket och härefter behandlas gossen som fullmyndig medlem. Härefter deltager han också som andra i alla skatter och skyldigheter. Upptagningsgillet kallas att 'giva hinsing'. En härmed beslätad ceremoni, som likaledes betyder ynglingens upptagande i ett mannalag, företages, när en pojke första gången deltager i en långresa till sjöss (i de flesta fall i samband med säljakt). Han skall då köpa 'ett rummel' d. v. s. en flaska bränn-

¹ Fataburen, 1921, s. 110 f.

² H. Vendell, Ordbok öfver de östsvenska dialekterna.

³ Journal öfver en resa i Lappmarken, s. 129.

⁴ J. u. W. Grimm, Deutscher Wörterbuch.

vin åt båtslaget. 'Rummel' skall också bestås, när någon första gången besöker en stad.»

Det är tydligt att dessa seder hos alla ovannämnda folk stå i ett mycket nära förhållande till varandra. Det från tyskan lånade ordet 'hönsa', 'hönsning', 'hinsing' etc. låter oss ana, att här är fråga om tyskt inflytande. Det är sannolikt att, såsom Erixon förmodar, »medeltidens religiösa gillen, skråväsendet och studentorganisationen påverkat allmogens samfundsliv». Men svårare är att avgöra, i huru hög grad dessa ceremonier äro av främmande ursprung och huruvida redan dessförinnan hos allmoge i Norden verkligen förekommit s. k. initiationsriter.

Vi övergå nu åter till de finska sederna. Benämningen 'oxkarl' (*härkämies*) eller 'oxpojke' (*härkäpoika*, även *mullipoika*; *mulli* 'ungnöt, stut') är vida spridd i Finland, också i sådana trakter, som västra Finland, där seden att avkvista ett träd åt nykomlingen synes vara okänd. Till och med i norra Finland kallas den, som med häst eller i tjärbåt första gången är på väg till Uleåborg, för 'oxkarl' eller 'oxpojke'¹. Samma förklaring har Lönnrot i sitt lexikon, där 'oxkarlen', *härkämies* säges vara »den af resällskapet, som första gången färdas en väg».

Lika allmän har varit seden, att 'oxkarlen' skulle traktera sina medresande. Reinholm berättar, att 'oxkarlen' på Åbo-resa vanligen bjöd på 'oxkannen' i den sista byn förän man kom till staden. »Ofta bjöd han på två kannor, och de andra lade till 'hornen' d. v. s. ännu en kanna». Trakteringen kunde försiggå antingen på en viss punkt vid vägen eller först vid framkomsten. Så drucko t. ex. Tammerforstraktens bönder 'oxkannen' ofta först i staden². Den sistnämnda seden synes förekommit även i norra Finland. I en skildring över österbottningarnas Savolax-färder säger S. Paulaharju att »vid framkomsten måste 'oxpojkar', som första gången voro med i Savolax, bjuda sina marknadskamrater på 'oxtraktering' (*härkäiset*), gott kaffe och en sup åt varje man»³. Till och med bland karelare i Olonets har sagda traktering förekommit. I mina karelska samlingar finnes följande uppgift från Veskelys: »Då en

¹ Se Holmberg, »Suomalaisten karsikoista» (Kalevalaseuran vuosikirja, 1924), s. 39.

² Reinh. saml. 69, s. 41 f.

³ Vanhaa Lappia ja Peräpohjaa, s. 87.

ung man första gången färdas till staden, hotas han att få en säck över huvudet, i fall han icke skaffar traktering åt de andra.» Också i Prokkola har det varit sed, att »den, som första gången besökte en stad, skulle bjuda resällskapet på brännvin».

Likasom svenska ordet 'gulben' och franska 'bec jaune' (varaf *beanus*) d. v. s. 'gulnäbb' tyder på nykomlingens ungdomlighet och oerfarenhet, lika så åsyftar den finska benämningen 'oxkarl' eller 'oxpojke' hans dumhet och enfald. Också i tyskan finnes en motsvarighet. »Da der ochs», säger Grimm, »sprichwörtlich als grob und als dumm gilt, so wird auch ein grober, dummer, tölperhafter mensch ochs genannt.» Oriktig är Reinholms förklaring att namnet 'oxkarl' skulle ha »uppstått av ox- och boskaps-hjordar, som drevos till staden». Sannolikt har denna benämning använts även vid andra tillfällen än vid stadsresor.

Med denna egendomliga benämning är vissa bruk sammanknippade, som mycket påminna om depositionsriter, vilka föreställde ett »sinnebildligt avlägsnande av råheten och dumheten». I. A. Heikel skildrar sistnämnda ceremoni vid Åbo akademi på följande sätt: »Akten utfördes av en äldre student i kamraters och stundom äfven i andra personers närvaro. Nykomlingen utrustades med svinbetar, åsneöron, oxhorn och en brokig dräkt. Honom förelades att besvara en mängd löjligen frågor, och under förloppet af detta förhör blefvo djuriskhetens sinnebilder småningom afslitna: han hyflades och slogs tills han återtog sin vanliga mänskliga skepnad, dock ofta ej förrän han fått både blånader och bulor»¹. Bland de benämningar, som Åbo studenter gåvo åt nykomlingar, förekommer i somliga protokoll även ordet 'kofot'².

På ett härtill svarande skämt tyda de ovannämnda 'brottningarna' vid *karsikko*, vilka i Rautalampi kallades »att döda oxen». Bakom denna benämning är det onödigt att söka någon slags offerrit, den betyder endast, såsom det framgår bl. a. av Reinholms anteckningar, att »man under resan tog livet av oxen i den nya reskamraten.»³

I västra och södra Finland har det vidare varit sed, att nykomlingen skulle »famna om en sten». Sådana stenar har funnits

¹ Sede- och bildningsförhållanden i Finland, s. 56 f.

² A. H. Snellman, Pohjalaisen osakunnan historia 1, s. 66.

³ Reinh. saml. 69, s. 62.

vid vägen i Loimijoki, Pöytis, Thusby m. m. Vid stenen, där resällskapet alltid stannade, skulle 'oxkarlen' bjuda på 'oxkannan'. Men först skulle han »famna om stenen». På en sten, som kallas 'djäknestenen', i Oripää socken brukade man kasta nykomlingens mössa, emedan varje 'oxkarl' »skulle besöka 'djäknestenen', i annat fall skulle han på sin stadsresa bli bedragen». Härefter dracks på platsen 'oxkannan' (*mullikannu*). Så gjorde man även vid en sten i Thusby och i Mouhijärvi. I sistnämnda socken kallades stenen för 'oxstenen' (*mullikivi*)¹.

Motsvarande bruk har förekommit i Estland. M. J. Eisen omnämner tvänne stenhögar med namnen »Iru ämm» och »Kuu-salu rihu ämm», vid vilka männen fordomdags alltid gjorde halt på sina resor till Reval. »Den, som första gången färdades till staden, sattes upp på högen med en sten i famnen och fick icke stiga ned, innan han lofvat köpa brännvin»². Enligt en annan uppgift skulle första resans karl blotta sitt huvud genom att kasta sin mössa på en sten på Iru-backen³.

Skulle även detta ursprungligen varit blott ett sätt att driva med nykomlingen? Skulle hans sällskap sålunda ha ansatt och plågat honom möjligen endast för att tilltvinga sig den önskade trakteringen? Men om trakteringen var en gammal fast sedvänja, varför skulle den inte ha givits frivilligt. Dessutom berättas, att först sedan stenen blev »omfamnad» dracks 'oxkannan'. Och å andra sidan trodde man, att den unga mannen icke i annat fall skulle ha framgång på sin stadsresa, utan skulle »bli bedragen».

Vid dylika, ofta jordfasta stenar har första resans karlar även i Norge fått blotta sitt huvud. En av dessa stenar, som finns vid en fjord norr om Bergen, heter Haakabjørnen. Den som första gången till båts passerar stenen, skall helsa på den. Om han icke gör det frivilligt, försöker man narra honom därtill genom att fråga: »vad har du på hatten din?», och då mannen tar hatten av sig, säger man: »nu helsade du på Haakabjørnen»⁴.

Det är svårt att förklara uppkomsten av en sådan sed. Men i

¹ Reinh. saml. 69, s. 41 ff.; »Suomi», 1864, II: 2, s. 124.

² Esivanemade ohverdamised, s. 100.

³ Kalewipoeg, Kasanvalistusseuran Toimituksia, XLVI, s. 76.

⁴ Norsk Folkekultur 2, s. 76. Enligt Reinholm har dylik list varit känd även i västra Finland.

»omfamnandet av stenen» kunde möjligen ligga ett gammalt, redan förglömt kraft- eller mandomsprov, genom vars utförande ynglingen skulle visa sig vara jämbördig med andra fullvuxna män. Ett dunkelt minne av en sådan sed finner man i Reinholms samlingar i en skildring, där det talas om en »egendomlig haltpunkt» på vägen mellan Keuru och Ähtäri: »Där ligger invid vägen en mycket stor sten, som endast vickar en smula, när man försöker lyfta på den. Då man nalkades denna sten, begynte man för 'oxkarlen' skryta med antingen egna eller någon reskamrats väldiga krafter, så att man vid framkomsten var rent av hågad att lyfta denna sten.»¹

Detta antagande understödes av uppgifter från Sverige, där folket ännu bevarat i minnet ett dylikt kraftprov. Flera exempel på stenar, som pojkar skulle lyfta, för att visa sig vara 'helkarlar', anför Erixon från Småland, Närke och Västmanland. I Ångermanland skulle ynglingarna genom brottning visa sig »vara karlar»². Seden att lyfta en sten har förekommit också annorstädes i Europa t. ex. i Steiermark: »So lag und liegt noch z. B. in Oberburg ein 150 alte Pfud schwerer Stein vor einem Hause, an welchen der Bursche zuerst seine Kraft erproben muss, ehe ihn die älteren Kameraden als ebenbürtig betrachten»³.

En gammal initiationsrit döljer sig även i följande av Reinholm omnämnda sed: »Men innan 'oxkannorna' druckos, skulle 'oxkarlen' stiga upp i ett träd på några famnars höjd. Om trädet var utan grenar, så att man icke kunde komma upp på annat sätt, måste han hjälpas av de andra. Först sedan 'oxkarlen' genom detta 'upphöjande' eller 'upplyftande' blivit färdig att upptagas i andras sällskap, begynte tömmandet av 'oxkannorna'.» Reinholm omnämner vidare en dylik upplyftningsceremoni, som han antecknat i Uukuniemi: »Vid första anblicken av staden lyfte man den som var första gången med, och höll honom uppe tills han lovade bjuda på traktering».⁴

Seden att upplyfta eller 'hissa' nykomlingar har i Finland

¹ Jfr. Uusi Suometar, 1896, nr. 11.

² Fataburen, 1921, s. 107.

³ Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild (Steiermark), s. 216.

⁴ Uusi Suometar, 1896, nr. 11.

förekommit även på fiskefärder. I en beskrivning över Lavia socken i norra Satakunda finnes ett kapitel om fiskeriet, där det säges bl. a.: »Vilostunderna och nätterna firades vid stora stockeldar på en ö (näml. Selkäsaari). Eftersom socknens starkaste karlar ofta samlades till norsfiske, artade dessa tillfällen sig till hårda tävlingar. Karl han, som då i upplyftandet av en sten, i dragning av kavle eller rep segrade. På ön samlades samtidigt en del av socknens ungdom och även äldre personer. Fiskarena 'hissade' alla, vilka icke hörde till fångstmännen. Stundom hade till och med socknens prästmän infunnit sig för att bli 'hissade'. Till belöning hemtade de med sig traktering. Sådana fiskefärder pågingo ofta i flera veckors tid.»¹ Det är sannolikt att »hissandet» också här är en kvarleva av en initiationsrit.

'Hissandet' har hos fornfinnar, liksom hos många andra europäiska folk, även tillhört bröllopsceremonier². I Finland har man på så sätt t. o. m. beseglat valet av en ny husvärd. I sin skildring över begravningsbruk i Antrea socken, säger Rahkonen, att sedan man ätit ärtsoppan efter husbondens eller värdinnans begravning, 'hissades' en av arvingarna till världens eller värdinnans efterträdare. »För 'hissningen' bör denne sedan traktera de andra med både brännvin och kaffe.»³ Det är tydligt att alla dessa hisningsbruk äro besläktade med varandra. Vad nykomlingarna beträffar, ha de blivit 'hissade' även i Sverige⁴.

Men också de ovannämnda tävlingarna vid fiske i Lavia torde kunna tolkas som en kvarleva av initiationsbruk. Vid säljakt bland Finska vikens fiskare har nykomlingen visat sig vara jämbördig med andra äldre män först, då han fått sin första säl. En sådan yngling, som på Seiskari kallas 'rumalus-mannen' bör vid hemkomsten bjuda de andra på *rumalukset* d. ä. på kaffe och brännvin⁵.

Namnet *rumalus* synes dock vara ett lån från estniskan. I

¹ Satakunta. Kotiseutututkimuksia 1 s. 214.

² A. Th. Böök, Vanhankansan tapoja ja taikoja, s. 27.

³ Se V. Voionmaa, Suomen karjalan heimon historia, s. 422 ff.

⁴ Fataburen, 1921, s. 105.

⁵ Suomen Museo, 1924, s. 31 f. Jfr. härmed vad P. A. Säve skriver om säljakten på Gottland (Läsning för folket, 1867, 33 årg.): När en gosse (gottl. 'särk') första gången deltagit i jakten, strök en av gubbarna sälblod i ansiktet på honom. Därmed var »särken kröntar» och därefter jämlik med andra män.

Wiedemanns »Ehstnisch-deutsches Wörterbuch» betyder ordet *rumalus* 'Dummheit, Unwissenheit, Einfalt, Betäubung'; *rumalust näitama* ['visa r.'] 'hänseln, aufziehen, necken'; *rumalust maksma* eller *andma* ['betala eller giva r.'] 'sich vom Hänseln los kaufen'; *rumaluze-kann* 'die kanne Bier, womit diess geschieht'; *lapse rumalust jōma* 'auf das wohl eines Kindes trinken, das confirmirt wird' (jfr. Esl. sv. 'rummel').

Under den kristna tiden har konfirmationen blivit en vändpunkt i den unge mannens liv, varefter han betraktas som fullvuxen och behandlas som sådan. Därför har konfirmationen ofta firats med dryckeslag och hurrande. Då denna folksed haft sina skuggsidor, har man i Finland motarbetat den. Mycket upplysande äro följande ord i ett protokoll från en sockenstämma i Vörå (Vasa län) år 1841: »I anseende till den osed ungdomen inom socknen redan för längre tider sedan sig företagit, att så snart antingen en yngling hunnit genomgå skriftskolan, eller en dräng flyttar till nytt tjänsteställe inom annat byamål, eller en yngling begynner frieri uti annan by, han då tvingas att med brännvin eller andra starka drycker förplåga byalagets ungdom, hvarigenom nattlopp, oljud å vägar samt slagsmål icke sällan uppstått...»¹.

Trots straff och böter har denna sed fortlevat i Österbotten. År 1886 klagades i Vasa tidning (nr. 12), huru »hvarje yngling, som blivit efter genomgången skriftskola till Herrans nattvard admitterad, omedelbart efter sin första nattvardsgång af byns ynglingar tvingas att bestå brännvin, mer eller mindre efter råd och lägenhet, för att således med en rå, ohygglig dryckesfest invigas till medlem af ungdomshopen». K. Rob. W. Vikman, som behandlat detta österbottniska folkbruk i »Hembygden», säger att denna traktering kallades »bistå för stoupojck» (= storpojck). »Vid dansen skulle sedan de nyinvidde hurras, och först efteråt fingo de följa med de äldre pojckarna vid deras besök hos flickorna 'å fri'.»²

Synbarligen ha de ovannämnda riterna i allmänhet föreställt ett upptagande av en ny medlem i ett visst sällskap, som av denne skulle trakteras. Nykomlingen kunde sedan vara gammal eller

¹ G. Nikander, »Byråkratien i strid med folkseden» (Historisk tidskrift för Finland, 1921), särtr., s. 4. Jfr Sartori, Sitte u. Brauch 1, s. 47.

² Hembygden 6, s. 34 ff. Jfr Budkavlen 1924, s. 47 ff.

ung. Dock förekommer vid dessa riter bruk, som utan tvivel tyda på att nykomlingen ursprungligen varit en yngling, som med det-samma skulle förklaras som fullvuxen. Som en sådan övergång har konfirmationen betraktats. Vid vilken ålder gossen i Finland under äldre tider hållits för 'karl', är ovisst, men troligen har detta berott på hans utveckling och kraft, som skulle prövas genom brottning, lyftandet av en sten, nedläggandet av ett villebråd m. m. Just vid ett sådant mandomsprov har det ofta varit sed att avkvista åt honom ett träd. Detta har nämligen icke skett endast vid lång-resor, utan även vid fiske m. m.

Den äldsta uppgiften om avkvistandet av ett träd vid fiske ha vi i »Sumlen» av Joh. Bureus från 1600-talet. Bureus, som dog år 1652, beskriver bl. a. ett folkbruk vid Torneälv, där befolkningen är »mest allesammans finnar i mål och sedher», med följande ord: »Medh kolken [kålkk = laxnot, se Rietz, Sv. dialektlexikon, s. 378 f.] hafva the sådana sedh at när en först resan skal se på huru the fiskia tå måste han göra them gästebudh eller åt minsto gifva them peninger til en kanna öl och så qista the honom til åminnelse en grän i stranden[,] som närmast är[,] til 2 famnar och en qist eller två emillan, mit på»¹.

Det är av intresse att se, huru man här, alldeles som i Savolax, kvarlemnade på den avkvistade stammen »en kvist eller två». Vad meningen varit med dessa kvistar omnämnes icke. Bureus låter oss icke heller veta, vilket namn som använts av ortens befolkning på dessa avkvistade träd, men detta förrådes av en benämning på en fors i Torneälven: *karsikkokorva* (*karsikko*-kröken), som förekommer på vissa kartor i Jordbruksstyrelsens arkiv i Helsingfors.

Det är uppenbart, att det av Bureus skildrade trädet icke ursprungligen avkvistats enbart åt en åskådare, utan åt en person, som första gången personligen deltog i fiskefångsten. En motsvarande sed påträffas ännu den dag som är i ryska Karelen. I de anteckningar, som jag gjort hos karelska flyktingar finnas uppgifter, som beröra denna sed. Ofta har man här vid fiske avkvistat ett träd, då någon råkat få en mycket riklig fångst. Trädet skulle alltid vara ett barrträd, gran eller tall. Så t. ex. har jag följande

¹ Nyare bidrag till kännedom om de svenska landsmälen och svenskt folklif, Bih. 1, 1886, s. 223 f.

uppgift från Uhtua: »Till *karsikko* utvaldes vanligen en tall, vars topp och den nedre delen av stammen lämnades okvistad. Om notdragaren var föräldralös, lämnade man det avkvistade partiet bart, därest båda föräldrarna voro vid liv, kvarlämnades två grenar mitt emot varandra, därest åter endera var död, kvarlämnades blott en kvist. Somliga avkvistade trädet ända ned till roten.» I Vuonninen skulle trädet stå på stranden alldeles invid det ställe, där fiskarena fått sin goda fångst. Om förmannens båda föräldrar levde, kvarlämnades på den avkvistade delen av stammen mellan toppruskan och de lägre grenarna tvänne kvistar. Om blott fadren var vid liv, kvarlämnades en kvist på den högra sidan av trädet, sett från sjön, men på den vänstra, om modren ensam levde. Den avkvistade delen av stammen kringvirades med en linda av näver. Varje gång skulle ett nytt träd avkvistas, därför kan man se sådana på en del trakter, som t. ex. vid Pistojärvi sjö, i hundradetal. På samma sätt gjordes då någon råkade finna mycket pärlor i musselskal. Av samma anledning har man på den finska sidan, framför allt i Suomussalmi, avkvistat ett barrträd¹.

Om man frågar hos folket, vad som varit meningen med en dylik *karsikko*, får man numera ofta till svar, att allt detta gjordes för att hedra »vattnets fru» (*veen emäntä*). Dock har härvid inga offer förekommit, och de grenar, som kvarlämnats på den avkvistade stammen, säges ju allmänt ge till känna, huruvida fångstmannens föräldrar ännu voro i liv eller icke. Det är således tydligt att *karsikko* ursprungligen gjordes åt fångstmannen själv. Det sakförhållandet åter, att man härvid tänkte på hans föräldrar, låter oss ana, att personen i fråga ursprungligen varit en ung man. Huru ceremonier, som tidigare varit sammanknippade med den första fångsten, senare har överflyttats även till ett sådant tillfälle, då en person råkat få en mycket riklig fångst, kan man konstatera t. ex. bland Finska vikens fiskare, vilka ha för sed att dricka *ramalukset* även då en person kommit att döda två sälar med samma spjutkast².

Uppgifter därom, att *karsikko* faktiskt gjordes åt en ung man och just åt en, som första gången var med, har jag i mina kareliska samlingar bl. a. från Jyskyjärvi. »Då en yngling första gången

¹ J. Krohn, Suomen suvun pakanallinen jumalanpalvelus, s. 40.

² Suomen Museo 1924, s. 32.

fick följa med jägarna till skogsportet, avkvistades åt honom ett barrträd sålunda, att toppen och de nedre grenarna kvarlämnades och dessutom på den avkvistade stammen en eller ett par kvistar alltefter som båda eller blott den ena av föräldrarna var vid liv. Trädet kvistades ungefär en famn neråt från toppruskan. För var och en, som var första gången med, skulle alltid ett särskilt träd avkvistas. Därför kunna barnen ännu efter det föräldrarna redan äro gömda i jordens sköte, säga: 'där står min döde fars *karsikko*'. Det har icke varit sed att göra åt en och samma person *karsikko* på flera platser. Man trodde, att om trädet förtorkar eller blott toppruskan vissnar, har icke heller personen i fråga många levnadsdagar kvar. Under fångsttiden har det varit brukligt att var och en hänger sin matsäck på sitt *karsikko*-träd.

I Jyskyjärvi socken ser man stundom avkvistade träd även vid gamla svedjeländ långt inne i skogen, dit man nu för tiden färdas för att bärja hö. Man säger, att dessa träd avkvistats åt dem, som första gången voro med på en sådan färd. Också säger man, att då ynglingen fällde sitt första villebråd, gjorde man åt honom *karsikko*. Här se vi således åter ett dylikt skicklighets- eller mandomsprov, som vid säljakten. Om vi draga oss till minnes att man fordom nytjade den besvärliga bågen till skjutvapen, förstå vi bättre betydelsen av denna första bragd. Ynglingen hade sålunda visat sig vara jämbördig med andra jägare. Att den, som uppnått den erforderliga åldern för att kunna sköta en båge, redan i avlägsna tider ansågs för en 'vuxen man' eller 'hel karl', framgår bl. a. av att 'båge' utgjort en urgammal grund för beskattning. Denna skatt erlades nämligen enligt gamla källor av »varje fullvuxen karl, som kan spänna en båge» eller »som kan och årkar gå med båge till skogs»¹.

Med en på alldeles samma sätt avkvistad *karsikko* har man över vidsträckta områden i ryska Karelen hedrat även bruden. Följande uppgifter härstamma från Repola-trakten: »Då man firade bröllop under sommaren, utvaldes följande dag, sedan de nygifva på morgonen varit i badstun, om möjligt alldeles i närheten av hemmet, en gran, som avkvistades så, att toppen och de nedersta gre-

¹ Se Voionmaa, anf. arb., s. 77 och 88 ff.

narna lämnades kvar. Somliga avkvistade trädet ända till roten. Ju yvigare granen var, desto bättre.» — »*Karsikko* göres åt bruden dagen efter bröllopet. I en närliggande skog avkvistas ett träd ungefär en famn nedanom toppruskan, och de avkvistade grenarna bäras i brudens famn med orden: 'hälften till söner, hälften till döttrar!' Härvid skall bruden skänka åt den, som kvistat trädet, en gåva, t. ex. en duk eller annat. Samtidigt visar man henne det barrträd i skogen, som avkvistats till hennes ära. Åt varje till byn hämtad brud har alltid kvistats ett särskilt träd, större eller mindre.» — »Då man dagen efter bröllopet avkvistar åt bruden ett träd, utväljes därtill alltid en gran så nära hemmet som möjligt. Någon av männen kliver högt upp i trädet och avhugger kvistarna börjande uppifrån ett stycke neråt samt lämnar kvar på den avkvistade delen av stammen en eller par grenar beroende på, huruvida brudens båda föräldrar äro vid liv eller blott den ena. Den som sålunda avkvistat trädet, bär kvistarna i brudens famn och säger: 'måtte den ena hälften bli gossar, den andra döttrar!' Även andra tillönska bruden härvid lycka och framgång. Vid detta tillfälle ger bruden åt avkvistaren en gåva. Om nämnda träd senare frodas, betyder det lycka, men därest det börjar fälla barr, 'går livet till spillo'.»

I Prokkola har man för sed att göra åt en nygift kvinna *karsikko* först, »när hon första gången beger sig från sitt nya hem genom skogen på fiske eller höbärgning». Trädet avkvistas vid mitten och på stammen fastspikas en trätavla med brudens namn. Man stannar på platsen en timmes tid, man berömmar och lovordar den nygifta, och hon å sin sida undfägnar sina följeslagare med mat och dryck. Även senare besöker hon årligen detta träd ihågkommande sin ungdom och det förflutna, samt visar det t. o. m. för sina barn.» Ytterligare berättas, att om den nygifta visat sig ovänlig mot någon eller försummat trakteringen, kan det hända, att hon på stammen av sin *karsikko* får se en träbild framställande henne och hennes man i 'opassande ställning'.

Även i Jyskjärvi och Uhtua kvistas *karsikko* åt den nygifta först då hon första gången beger sig till skogsängen eller till något annat utearbete. Också här lägges de avkvistade grenarna i hennes famn med orden: »ena hälften gossar, andra hälften döttrar!» Alla sätta sig ned i det gröna och undfägnas av den nygifta med

allt det goda, hon lagat redan på förhand. Vanligen har hon ock dryckesvaror med sig. Medan man äter och dricker, önskar man henne ett lyckosamt liv. Även i dessa trakter har man på den nygiftas *karsikko* kvarlämnat de ovannämnda märkesgrenarna.

I Vuonninen gjordes *karsikko* åt den nygifta vanligen den nästföljande sommaren, ifall bröllopet firades om vintern. Något barrträd i hemmets närhet avkvistades på ovannämnda sätt. Detta utfördes på en överenskommen dag och den nygifta var närvarande vid förrättningen. Åt den, som avkvistade trädet — vanligen en nära frände — skulle hon skänka ett fickur, en ring eller något annat föremål av värde. Det avkvistade stället omvändades ofta med näver eller lärft. 'Karsikkon' gjordes dock icke här åt vem som helst, utan endast åt de mest ansedda.

Om man jämför dessa åt ynglingar och brudar avkvistade träd med varandra, ser man att de motsvara varandra ända in i enskildheter. I bägge fallen är denna förrättning knuten till en övergång i livet: gossen blir 'karl', ungmön hustru. Just då ha de ansetts behöva den lyckönskan, som ligger i denna ceremoni. 'Karsikkon' är således hos fornfinnarna ursprungligen förknippad med initiation¹.

På finska sidan om karelska gränsen känner man icke till att man åt bruden skulle ha avkvistat ett växande träd. I finska Karelen t. ex. i Polvijärvi, liksom också i vissa socknar bakom gränsen, som i Luvajärvi, där 'karsikkon' icke användes, har man på bröllopsdagen eller kort därpå planterat åt bruden en telning, som kallas hennes 'namneträd', (*nimikkopuu*). Om detta träd tynar och dör, drabbas personen i fråga av samma öde. Endast i vissa trakter i Finland, huvudsakligast i de västra delarna av landet, har man haft för sed att vid bröllop uppställa en avkvistad bröllopsstång. Reinholm säger, att i Kumo och Hvittis avkvistades härvid en 6 eller 7 famn hög gran på vilken endast toppruskan kvarlämnades. Trädet, vilket dessutom skalades, ställdes upp vid grinden. Ett dylikt träd vid namnsdag kallades för 'namnsdagsstång' (*nimipäivän karahka*)². Sådana med undantag av toppen avkvistade och avskalade långa bröllops- och namns-

¹ Också i Grekland »sattes majen upp» vid ynglingarnas inträde i manbar ålder samt vid bröllop (M. P:n Nilsson, Årets folkliga fester, s. 36).

² Reinh. saml. 69, s. 63.

dagsstänger har man även i Finlands svenska trakter uppställt vid farstun eller vid grinden. Vid bröllop reses ofta tvänne sådana, en på båda sidor om husets ingång eller om grinden. Av dessa stänger anses den till höger tillhöra brudgummen, den till vänster bruden, och man giver t. o. m. akt på, vilkenderas toppruska först gulnar och faller barr, emedan enligt folktron den motsvarande personen kommer att dö först.

I östra delarna av svenska Nyland, t. ex. i Lappträsk, har man under toppruskan ännu kvarlämnat alltid två kvistar, 'armar', så att stängen bildar korsform¹. Det är sannolikt att dessa kvistar stå i ett nära förhållande till de ovannämnda kvistarna på finnarnas *karsikko*. Alldeles likadana stänger, om också vid begravning, omnämner Hornborg från norra Savolax: »Härvid uppställdes tvänne höga granar en på var sin sida om farstudörren. Dessa granar voro noggrant avkvistade med undantag av toppen samt två kvistar, som kvarlämnats mitt på trädet som 'armar', ifall den avlidna hade varit gift, men endast en, ifall han varit ogift. Om dessa stänger användes under den tid, då träden äro saftiga, avskalas de ända till toppruskan. Dessa träd voro så höga, att när man nalkades gården, såg man dem redan på långt håll².»

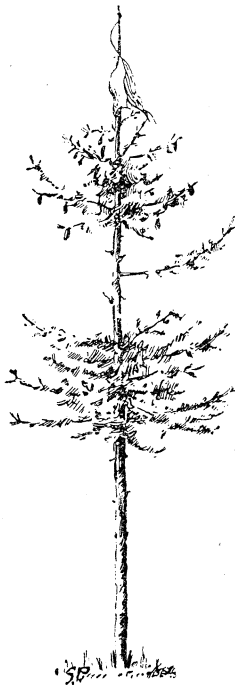
Utan tvivel har bruket av sådana stänger övergått från bröllop till begravning, där de i Finland påträffas ytterst sällan, men det är icke utan intresse att se, huru folket i Savolax ger åt kvistarna på stängen samma betydelse, som då man kvarlämnade dem på det växande trädet. Av än större intresse i detta hänseende är följande skildring av S. Paulaharju: »Som en kvarleva från forntidens offerlundar, heliga skogsdungar och fädrens träd påträffa vi ännu i norra Österbotten, åtminstone i socknarna Ijo och Simo, 'namnsdagsträdet', ett ensamt träd, som tillägnas någon person på dennes namnsdag. Man hugger i skogen ett träd, vanligen en gran — om sommaren stundom en björk — och avkvistar det börjande från roten så att endast en yvig ruska lämnas i toppen. Eller också sålunda, att då man avkvistat en del av rotändan, kvarlämnas ett parti okvistat och sedan igen något högre

¹ G. Nikander i *Folkloristiska och etnografiska studier* 1, s. 288; *Det svenska Finland* 2, s. 178.

² *Virittäjä*, 1886, II, s. 94.

avhugger grenar och lämnar en tofs i toppen. Sistnämnda bruk påträffas t. ex. i Oijärvis ödemarker i Ijo socken. Där stod ännu i senaste sommar på en ödemarxgård vid bodens knut en vacker gran, som stack högt upp över bodtaket. På mitten av den överst avkvistade delen hade man lämnat en gren att skjuta ut från stammen. Den grenen kallades *karsikko*. Åt den ogifta personen kvarlämnas den så alena, men åt den gifta lämnas två grenar mot varandra på var sin sida av stammen . . . I granens topp hade man fäst en vit duk, 'faanu'.» Paulaharju säger vidare, att vid bodens vägg invid trädet hade man hängt en papperslapp, där följande tillägnan på finska stod att läsa: »Detta barriga träd har vuxit till Lyckönskan såsom hittills Så ock härefter åt Fröken Kreeta Kierikki». På så sätt, tillägger Paulaharju, hade drängarna velat ihåtkomma en tjänarinna¹. (Jfr Paulaharjus teckning.)

I detta värdefulla meddelande finna vi således åter dessa märkesgrenar. Även själva *karsikko*-namnet förekommer, som ej kan åsyfta, såsom Paulaharju säger, blott den ensamma kvisten, oaktat granen här ej mera är ett växande träd. Det sätt, på vilket man avkvistat trädet påminner slående om de karelska sederna. Då namnsdagsfirandet hos finnarna, liksom även hos andra nordbor, härstammar från en jämförelsevis sen tid, har man skäl att antaga, att namnsdagsstången är en avläggare av bröllopsstången. Men om så är fallet, ha de ovannämnda kvistarna ursprungligen ej kunnat beteckna, om personen i fråga var gift eller ogift. Härvidlag har den förklaringen, som gives i ryska Karelen, företräde framom den savolaxiska. Detta gäller även männens *karsikko*. Först då man börjat avkvista ett träd också åt en äldre man, som var första gången med t. ex. på en stadsresa, kunde man fästa avseende vid, om han var gift eller ogift. Men även i sådant fall att en äldre person råkat få en riklig fångst, har man i ryska Karelen, d.



¹ Kyläkirkjaston Kuvalehti, A:sarja, 1914, s. 119.

kvistarne lämnades kvar, trots hans ålder ännu ihågkommit hans föräldrar, vilket ju visar att trädet från början tillkommit en yngling.

Den fana, som fästas i namnsdagsträdets topp, torde, såsom själva ordet 'faanu' ger vid handen, vara lånad från svenskarna. Så har t. ex. i Dalarne 'jäspöstallen' (= gästabudstallen) varit försedd med en fana. Louise Hagberg, som skildrar ett år 1863 firat bröllop i Dalarne, berättar, att man här på andra bröllopsdagen uppställde en stor avkvistad tall, med flagga på toppruskan. På flaggan, som var av vitt lärft, skrevs »namn och årtal med stora bokstäver och siffror». Då tallen blivit uppstald mitt på gården, skulle karlarna 'ha en riktig sup'¹. Enligt andra källor kunde bröllopsstången ('jäspesträ') vara även en avkvistad gran².

Om man jämför den svenska bröllopsstången med de senare namnsdagsstångerna samt med den stång, som »med vidfästadt namn» enligt Dybecks anteckningar, uppställdes i Ångermanland och Vesterbotten åt en person, som »första gången kommer på ett ställe», så är det tydligt, att alla dessa stänger stå i ett mycket nära förhållande till varandra. Huru 'gulbeningen' eller 'hönsungen' sammanställts med bruden, framgår bl. a. av följande ord i Vendells »Ordbok öfver de östsvenska dialekterna»: »*golabäini* sägas gossarna taga och flickorna mista, då de första natten hvila tillsammans»³. I Kalix socken i norra Sverige kallas själva bröllopsstången 'hönsunge'. Jag tar mig friheten att här citera ett brev, som lektor Hulda Rutberg vänligen tillsänt mig från Luleå: »Härmed har jag nöjet lämna de, tyvärr alltför sparsamma meddelanden, som stå mig till buds angående s. k. 'hönsunge'. — Under den senaste mansåldern har denna plägsed ej förekommit, men min mor, som var född 1842, kunde från sin ungdom erinra sig, att man bland andra tillrustningar vid bröllop bruka hissa upp en s. k. 'hönsunge' som ett slags välkomsthälsning till bruden. Att 'hönsunge' eljest användes har jag ej hört. Enligt den beskrivning jag fått, skulle 'hönsungen' utgjorts av ett avkvistat träd, på

¹ Fataburen, 1922, s. 126 f.

² Svenska landsmål, 1911, s. 497.

³ Wendell säger vidare, att 'gälbäin' är »även benämning på den, som har sin namns- eller födelsedag». Trakteringen härvid har synbarligen sammanställts med 'gulbenskanna'.

vilket man endast lämnat toppen och möjligen några kvistar upp-till kvar; *hònsòuy* 'hönsunge' är namnet på dylika avkvistade trän enligt folkmålet.»¹

Lektor Rutberg tillägger: »Midsommarstänger känner man ej till annat än som ett enstaka förekommande modernt bruk». Det-samma kan man säga om midsommarstängerna i finska Finland. I Uleåborgstrakten, där denna sed förekommit i vissa socknar, som Temmes och Paavola, är det tydligen ett från stadsbor lånat bruk. I Paavola socken hämtade man för 20—30 år tillbaka midsommarafton en lång och rak gran från skogen, som utom toppruskan kvistades och skalades, och som stod på gården hela sommaren. Stången kallades *juhannuskarsikko*. I Temmes har gossarna brukat klättra uppför den hala stången². Vi ha här således en sed, som vi påträffa hos många sydligare folk i Europa. Bland svenskarna i Finland är majstången allmän på Åland och i vissa trakter söderut, men i Österbotten torde man icke ha känt till denna sed. Det är uppenbart att även majstången som ett avkvistat barrträd med en toppruska — sådana har jag sett bl. a. i Steiermark och Jugoslavien — är nära beslägtad med bröllops-stången. Här kan jag ej gå närmare inpå majseder med majgrenar och majträd, men då det är fråga om denna form av majstäng, ber jag att få påpeka att i Ungern »am 1. Mai bekommen die gefeierten Mädchen Maibäume, die mit Bändern und Tüchern geschmückt sind»³. Vidare vill jag anföra vad V. Geramb säger om majstången i Österrike: »Auch der Maibaum ist seines Zeichens ebenso wie das 'Block' beim Blochziehen, Liebes- und Fruchtbarkeitssinnbild. Ursprünglich wurde er daher nur dem geliebten Mädchen gesetzt. Seit etlichen Jahrzehnten verlor er aber diese innigvertrauliche Bedeutung mehr zugunsten eines öffentlichen Dorf-, Wirtshaus- oder Ehrenzeichens für Bürgermeister, Pfarrer und ähnliche Spitzen. Immerhin kommt er da und dort auch heute noch in seinem alten Verstande vor. Am reinsten hat er seine Urbedeutung im Oberinntal bewahrt, wo er dem zuletzt vermählten Paar aus der Gemeinde vor die Fenster gestellt wird

¹ Om brudens 'Hänselgeld' se Sartori, anf. arb. 1, s. 118.

² S. Paulaharjus anteckningar.

³ Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn 5, s. 21.

und so lange stehen bleibt, bis den jungen Eheleuten das erste Kind geboren wird»¹.

Att majstången i Oberinntal motsvaras av den svenska bröllopsstången är tydligt, då även brudträdet i Sverige »får stå kvar tills ungmor födt sitt första barn»². Liksom bröllopsstången i Dalarna uppställdes på den andra bröllopsdagen, så har man i Repola på samma dag avkvistat ett träd åt bruden, men man har i ryska Karelen avkvistat trädet också först följande vår, såsom i Oberinntal. Att detta i södern skett just på 1:sta maj, är helt naturligt, även om dagen icke skulle ha varit en gammal bröllopsdag. Dagen var ju en stor vårfestdag, då man även eljest 'majade' d. v. s. gick till skogen för att hämta grönt till byn. I många trakter i Europa heter det att man sålunda bringar 'sommaren' till byn. I Finland uppställas i stugorna och utanför gröna björkar och björkkvistar i somliga trakter på pingstdagen, i somliga på midsommardagen. Huru en bröllopsrit kan övergå till en vårrit, må här nämnas som exempel att bland syrjänerna och i Ingermanland har man haft för sed att om våren bestänka med vatten de brudar som firat sitt bröllop under föregående vinter, ehuru denna sed hos många andra folk tillhör själva bröllopet.

Om man således, såsom av de finska sederna framgår, ursprungligen avkvistat ett träd åt en levande person, framför allt åt en 'gulbenig' och brud, varav kommer det sig, att dylika avkvistade stänger med en ruska i toppen använts icke endast vid maj- (midsommar-) och skördemajfester utan även vid jul? Denna fråga tarvar en noggrann undersökning. Möjligen har »avkvistandet» övergått till »majande» vid sistnämnda fester från initiationsriter. De nordiska julstängerna påminna i sin ursprungliga form slående om bröllopsstänger. Julen och bröllopet ha ju så många gemensamma seder och bruk. En tydlig initiationsrit, som övergått till byggnaden, är seden att uppställa en avkvistad stång, då takstolen rests på ett nybyggt hus. I finska Finland har man vid nybygge även planterat, liksom åt bruden på bröllopsdagen eller åt barnet vid födelsen, en telning, som skulle växa upp till gårdens vårdträd (*elättipuu*) eller 'lyckoträd'. Ett sådant träd, övers vars rötter man hällde såväl hustruns som kons första mjölk-

¹ Deutsches Brauchtum in Österreich, s. 42.

² Nilsson, anf. arb., s. 29.

droppar och vars trivsel eller avtynande bådade lycka eller sorg åt gårdens folk, fick aldrig ofredas eller nedhuggas¹.

Men huru skall man förklara att svenskarna och många andra folk ha nöjt sig med en stång, då finnar och karelare avkvistat ett växande träd? Det är uppenbart, att det oakadt den ursprungliga idén överallt är densamma. Liksom 'karsikkon' i ryska Karelen bådard, då den vissnar, motgång och död, så har man även bland svenskarna i Finland iakttagit, vilkendera av de åt brudparet uppställda stängerna som vissnar först. G. Nikander anför följande uppgift från Åland: »Majstängerna vid trappan fingo stå kvar, tills endera tofsen föll av, bådande endera makans tidigare död»². Men om detta träd, liksom trädet, som planteras som brudens namne eller som gårdens vårdträd, sålunda varit ett s. k. livsträd, är det naturligt att det växande trädet har föregått det avhuggna. Den finska och karelska 'karsikkon' torde således ha bevarat ett ursprungligare drag. Man kan icke antaga, att 'stången', då den anlönt till skogigare trakter, förvandlats till ett växande träd. 'Stänger' förekommer visserligen också i finska Finland, om ock endast på ett begränsadt område, men betraktas av folket som ett senare bruk. Det vore svårt, att i så fall att *karsikko* uppstått av 'stången', förklara bl. a. de säregna drag hos den förra, t. ex. seden att lämna på trädet en eller två grenar beroende på, om personens föräldrar levde eller icke. Det kan icke vara ett sent tillägg av karelare. Seden kan icke heller vara upptagen från ryssarna, emedan dessa icke använda 'karsikkor'.

För karelare har det varit utomordentligt viktigt, att det avkvistade trädet bevarar sin grönska. Därför har trädet varit ett barrträd och icke lövträd, som fäller sina löv. Därför har man ock ofta lämnat även de lägsta grenarna kvar, folket förklarar nämligen, att »om man kvistar ett barrträd ända till roten, dör det lättare». I fall trädet kvistas på sistnämnda sätt, lämnas en stor del av toppändan orörd. Man torde ock ursprungligen ha omvirat den avkvistade delen av stammen med en binda av näver eller lärft därför att musten av trädet ej skulle i allt för hög grad rinna ut. Märkesgrenarna åter lämnades möjligen för att på något sätt ange tiden, när den unga mannen eller kvinnan nått sitt första

¹ Kalevalaseuran vuosikirja 1924, s. 74 ff.

² Det sv. Finland 2, s. 197.

mål i livet. Med detsamma var denna primitiva »skrift» en påminnelse om hemförhållanden. I en främmande trakt kunde man ock, i fall någondera av grenarna börjat torka bort, ana att en av föräldrarna ej skulle bli länge i livet¹.

Men varför skulle man överhuvudtaget avkvista trädet? Denna fråga är svårare att besvara. Skulle det möjligen ursprungligen varit blott ett sätt, att igenkänna detta träd i skogen ifrån de andra, eller ville man kanske härigenom giva trädet en möjlighet att även vissna? I så fall var det avkvistade trädet redan från början ett orakelträd. Av karelska folkseder ser man att också de avkvistade grenarna, som buros i brudens famn, hade en viss betydelse.

Seden att avkvista åt någon ett växande träd har jag ej påträffat hos de avlägsnare finsk-ugriska folken i Ryssland, ej heller funnit den hos andra europäiska folk, men långt borta i Sibirien hos jakuterna vid Lena floden har en folksed förekommit, som mycket påminner om den finska. J. G. Gmelin, som i början av 1700-talet besökte jakuterna, berättar följande: »Zween andere Bäume, welches Birken waren, standen ganz nahe bey erwehnter Fichte. An dem einen waren in der Mitte alle Aeste abgehauen, das untere und obere war alles in seinem natürlichen Zustande gelassen, an dem anderen waren nur die obersten Aeste abgehauen. Diese zween Bäume bedeuteten ein Ehrengedächtniss, das sich zwey Paar Jakuten gestiftet hatten. Denn wenn sich zween Jakuten, die in einer besonderen und guten Freundschaft gelébet haben, von einander scheiden, und etwa der eine weite Reise z. B. von hier aus nach dem Wilui, Jana oder Indigirka thut, so scheiden sie sich in einer Gegend, wo Bäume sind. Da steigt der zurückbleibende auf einen Baum, der noch nicht zu einer solchen Ceremonie gebraucht ist, und hauet an demselben die Zweige, entweder in der Mitte, oder im Gipfel, rund herum ab. Dies ist das zeichen seiner Freundschaft gegen den Abreisenden. Dessen rühmt er sich jederzeit; und wenn er Nachrichten von des abgereiseten Tode bekommt, so rühmt er sich so lange, als er das Leben behält, dass er diese Aeste diesem oder jenem zum Andenken abgehauen habe»².

¹ Jfr. härmed den åländska seden, att ifall bruden är havande sätta på en tvärså mellan bröllopsstängerna tre små ruskor, en för vardera av föräldrarna och en för den lilla (G. Nikander, Sv. Litteratursällskapets arkiv, 192).

² Reise durch Sibirien, Göttingen, 1752, II, s. 498 f.

Om det också är en björk, som här kommit till användning och som kan vara en tillfällighet, så synes dock idén med själva avkvistandet vara densamma i Asien som i Europa. Seden torde således härstamma från en avlägsen forntid. Att 'stången' efterträtt det växande trädet, kan bero på att man, då skogarna fått vika undan för odlingen, ej mera haft så lätt att t. ex. i bröllopsgårdens närhet alltid finna ett lämpligt träd, som kunde användas för dylikt ändamål. Möjligen har ock, sedan den ursprungliga idén fördunklats, seden att vid vissa vår- och jordbruksfester hämta gröna grenar och träd från skogen till byn föranlett denna förvandling¹.

¹ Sedan detta skrivits, har dr N. E. Hammarstedt gjort mig uppmärksam ännu på följande hönsningssed hos norrman, anförd av J. Bojer («Deu siste viking», kap. 16) i det han säger: »Det var klart at Lars maatte *hamse*. Det var en skik saa gammel som selve Lofotfisket, at en gut, som rodde heroppe för første gang, alt saa en 'skaarunge' [= mås-unge], han maatte holle kalas paa hele bua [= byn] og ha skjænk at bjuda til alle, som kom dit den kvelden.»

GLI STUDI RECENTI SULLA STORIA
DELL'ARTE MEDIEVALE E
MODERNA IN ITALIA

DI

ALESSANDRO CHIAPPELLI

SENATORE DEL REGNO
(FIRENZE)

LE ORIGINI.

Quella che Lord Byron disse *Mother of arts*, l'Italia, è scesa relativamente assai tardi nel campo della storia dell'arte cristiana e moderna. Ella fu, è vero, quando non era nazione, e ben lontana da esserlo, alla metà del Sec. XVI, la prima ad intraprendere la storia dei suoi artefici, a rivolgere la sua attenzione sul cammino da essi percorso nei tre secoli precedenti; quando, cioè, la florida e fruttifera pianta dell'arte cominciava a declinare dalla sua trisecolare attività, e non aveva vivente se non l'ultimo grande germoglio, Michelangelo. L'Hegel, come è noto, scrisse che la nittola, simbolo della Dea della Sapienza, Athena, esce soltanto nel crepuscolo vespertino, quando il giorno tramonta. Comincia la critica, la teoria, la storia dell'arte, allorchè il periodo eruttivo e creativo della grande arte declina. La dottrina dell'arte poetica sorge in Grecia con Aristotele, allorchè la grande fioritura della poesia epica, lirica e drammatica, era già passata: e in Roma, sulle orme greche, con Orazio, quando comincia il decadimento della poesia ellenistica e della grande poesia latina, culminante in Lucrezio e in Virgilio. Pausania descrive la Grecia artistica (*Periégesi*), e Vitruvio formula le leggi dell'architettura romana e degli stili architettonici, dopochè la produttività artistica nell'Ellade e in Roma era pressochè esausta.

Non è meraviglia perciò che lo stesso accada per le arti del disegno in Italia; dove, sia pur preceduta, lungo il Medio Evo, da trattati e manuali tecnici delle arti figurative in latino e in volgare (ultimi dei quali il «Trattato della Pittura» di Cennino Cennini ai primi del Quattrocento, i «Commentari» del Ghiberti, e sulla fine del Sec. XV o ai primi del seguente i «Trattati» dell'Alberti e di Leonardo), la vera e propria storia delle arti comincia intorno al 1550 con Giorgio Vasari, allorchè oramai le forze originali e crea-

trici dell'arte volgevano all'ocaso, e soli Michelangelo e il Tiziano mandavano gli ultimi lampi del loro genio creatore. La monumentale opera vasariana ebbe per l'Italia una grande importanza civile, come quella che conferì a diffondere sempre più la conoscenza di questa massima nostra gloria, le arti del disegno, nei paesi stranieri; diffusione alla quale avevan dato opera i nostri artefici, prima nella Corte papale d'Avignone, poi alla Corte di Francesco I in Francia, come nelle corti d'Inghilterra, di Spagna e di Ungheria, e pei contatti diretti dei nostri cogli artefici fiamminghi e tedeschi fino dalla metà del Sec. XV. Mentre l'Italia, cadute oramai le libertà comunali, coi Principati andava via via perdendo la sua libertà politica nel dominio conteso tra Francia e Spagna, manteneva la sua supremazia nel campo della letteratura e dell'arte nei tre secoli seguenti di servitù politica e civile¹. Oggi della grande opera vasariana, in grazia delle ricerche recenti del Frey², del Fabriczy, del Kallab, dello Scoti-Bertinelli e di altri studiosi, siamo in grado di conoscere le origini, il processo formativo, le fonti dirette e indirette a cui egli attinse per raccogliere ed ordinare le notizie onde comporre le Vite degli artefici del disegno, sia nella prima edizione Törrentiniana del 1550, sia, diciotto anni dopo, nella Giuntina del 1568. Incitato e consigliato dal Giovio, dal Tolomei, e da altri eruditi ed amici, ed aiutato dal Caro, da Don Miniato Pitti, dal Razzi, e più dal dotto Don Vincenzo Borghini, egli pose mano all'opera storica a cui si era già spontaneamente preparato con note sugli antichi artefici fino dalla sua giovinezza. Per questi più specialmente si giovò di fonti scritte, come dei ricordi di D. Ghirlandaio (oggi perduti), dei Commentari del Ghiberti (editi prima dal Cicognara, poi più tardi e compiutamente nell'edizione vasariana del Le Monnier, dal Frey, e ora dal von Schlosser³), e di un manoscritto, pervenutoci in varie redazioni fiorentine, sotto il nome di Libro di Antonio Billi, dei primi decenni del Sec. XVI, ma certamente risalente a più antiche tradi-

¹ V. sull'importanza civile delle Vite del Vasari un mio articolo nel Numero unico Aretino in onore del Vasari, e nel periodico fiorentino il *Marzocco*, 20 Luglio 1911.

² V. il *Carteggio di G. Vasari, edito ed accompagnato da commento critico* di Carlo Frey, München 1923.

³ I. v. Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, Berlin 1912.

zioni e documenti, come gli studi del Frey e del Fabriczy han dimostrato; oltrechè si valse del suo stesso occhio di artista e della sua pratica nel riconoscere la maniera degli antichi maestri di pittura, a cui più volte egli fa appello. Per gli artefici più recenti raccolse notizie dai suoi corrispondenti in ogni parte d'Italia, e pei contemporanei si fondò sulla diretta esperienza personale, serbando anche di fronte ai suoi avversari, come il Bandinelli, lo Zuccari, e il Cellini, una serena equanimità di giudizi che tutti gli hanno riconosciuto. E se potè parere alla critica alquanto parziale pei fiorentini ed esaltatore dei suoi artefici aretini e conterranei, questo è più da ascrivere alle imperfette informazioni che degli artefici e delle altre scuole d'Italia potè avere, anzichè ad un proposito esclusivo di municipale o regionale parzialità. Ad ogni modo la forma che assunse questo primo tentativo di storia artistica non poteva essere che la forma biografica; ancorchè nell'opera vasariana la distribuzione in epoche, i Proemi che queste precedono e caratterizzano, e la Introduzione in cui bravamente tratta della tecnica delle varie arti del disegno, correggano in parte questo carattere narrativo o elencativo dell'opera, e dimostrino un primo sforzo verso una concezione più scientifica e organica dello svolgimento e del progresso dell'arte.

E si può dire che, per oltre due secoli, l'opera Vasariana rimase quasi il tipo e il modello su cui si esemplarono li scrittori di questa materia, i quali furono tutti, più o meno, biografi di artisti. Che se il Cellini in quella sua mirabile «Vita», ammirata e tradotta dal Goethe, e nei «Trattati» sulla Orificeria e la Scultura, accennò a mettersi in un'altra via, la forma biografica serbò il *Riposo* di Raffaello Borghini (1584), che può considerarsi come un debole compendio del Vasari, e un'appendice ad esso per quella parte che si riferisce ad artefici maturati dopo l'età del biografo aretino. E più spiegata forma biografica ebbe, distribuita in decennali, l'opera ampia del Baldinucci *Notizie dei professori di disegno da Cimabue in qua* (1681—1728): opera ispirata ad un proposito dichiarato e ostinato di fiorentinismo soverchio, e perciò fieramente combattuta fin dal suo tempo dal Malvasia e da altri illustratori di altre scuole pittoriche italiane; ma che pure ebbe due meriti insigni (oltre la bella toscaneità della lingua); la cura di ricerche documentarie, specie per gli antichi artefici, che, per quanto imperfette e spesso condotte

con poca accuratezza, servirono di qualche compimento al Vasari: e l'aver egli, per primo, aggiunte alle notizie sugli artefici nostri quelle ch'ei potè raccogliere su pittori e scultori stranieri, specie francesi, fiamminghi e tedeschi. Ma col fiorire delle scuole regionali nei vari centri artistici italiani, e in parte come riazione all'esclusivismo toscano del Vasari, e fiorentino del Baldinucci, venne su, durante il Sec. XVII e il seguente, una copiosa fioritura biografica di artisti in ogni parte d'Italia. A Roma, il Baglione (1642), il Bellori (1672), il Lioni (1731), il Pascoli (1732), il Bottari (1769), il Passeri (1772); a Bologna, il Malvasia (1760), e il Crespi (1769); a Ferrara, prima assai del Baruffaldi e del Laderchi, il Cittadella (1782); a Napoli, il De Dominicis (1742); a Messina, il Grano (Hakert) (1792); a Genova, il Soprani (1674); a Bergamo, il Tassi (1793); a Cremona, il Zeist (1774); a Venezia, il Ridolfi (1648), il Boschini (1660), il Longhi (1762), il Zanetti (1771); a Verona, il Dal Pozzo (1718). A questa letteratura biografica e pragmatica degli eruditi locali che raccolsero le notizie degli artefici delle varie regioni d'Italia, si possono riaddurre i commentari e le annotazioni delle Vite vasariane, dal Bottari e dal P. della Valle (celebratore dei senesi) fino agli Editori del Vasari Le Monnier (1846 ss.), e ai Commentari, più ricchi, ma bisognevoli oramai di complimenti, del benemeritissimo Milanese (1878 ss.). E con essa pure si allineano gli Abbecedari, e i Dizionari (Orlandi, Ticozzi, Milizia ecc.), i Carteggi degli artisti (Bottari-Ticozzi, Gualandi, Gaye), i Viaggi artistici (Barri, Scaramuccia, Fontani), le antiche guide locali, e in generale ogni raccolta di notizie concernenti gli artefici e le opere d'arte.

I PREPARATORI E GL'INIZIATORI

Fino a qui gli studi sull'arte nostra non erano che opere di mera erudizione retrospettiva. Soltanto sulla fine del Sec. XVIII e nei primi decenni del XIX si può dire incomincino in Italia i tentativi di una storia veramente critica e scientifica dell'arte. Mirabile pel suo tempo, e in parte esempio ancora vivo pel nostro, e vero precursore della moderna critica storica dell'arte è, senza dubbio, l'abate Luigi Lanzi: il cui nome e la cui opera grandiosa di erudito e di scrittore aspetta ancora chi ponga mano a degna-

mente illustrarla. Per proprietà di lingua, annoverato dall'Accademia della Crusca per la lingua d'Italia fra i suoi testi di scrittori citati nel suo secolare Vocabolario, stilista elegante e vivace, singolare nel qualificare con efficace e sobria aggettivazione, talora prossima ai moderni, lo stile pittorico delle varie scuole e dei singoli maestri, il Lanzi si può dire veramente il padre della storia della pittura italiana di quei due secoli detti di decadenza o del barocco (600 e 700), a cui oggi la critica italiana e anche la straniera si volgono con singolare predilezione¹. Se per la parte che comprende i secoli descritti dal Vasari, il lavoro del Lanzi è in gran parte antiquato (salvo nei giudizi sul carattere degli artefici quasi sempre esatti ed incisivi), per il periodo dei due secoli successivi è l'antesignano di quella storia pittorica di essi che oggi soltanto ritorna in onore. Onde chi si è accinto, dopo un vario lavoro monografico italiano e straniero degli ultimi anni, a ricostruire questa storia di una età finora dalla critica storica e artistica o spregiata o negletta, ha dovuto tener presente il disegno, già tracciato con sicura mano, dal mite abate toscano, per lunghi anni direttore ed ordinatore delle Gallerie e dei Musei fiorentini². Il quale se sui critici odierni ha il vantaggio di aver vedute, con mirabile diligenza, ai luoghi loro molte tavole e tele che oggi non vi son più, disperse oramai, come sono, le antiche quadrerie, e soppresse o distrutte molte delle antiche chiese, non ebbe, d'altra parte, modo, come si ha ai dì nostri, di studiare nelle gallerie e nelle collezioni estere molte opere dei nostri artisti: collezioni che, al suo tempo, col commercio antiquario già avviato, come egli più volte ci attesta, si andavano appena formando e costituendo in varie nazioni di Europa. Ho parlato di «mirabile diligenza» del Lanzi e di preparazione adeguata a tanta impresa, che egli stesso paragona all'opera letteraria del Tiraboschi (il primo vero storico della nostra letteratura); di quel Tiraboschi, grande erudito, che incitò il Lanzi col suo consiglio all'impresa parallela alla sua, come il Lanzi stesso ci attesta. Alieno da ogni municipalismo locale, il Lanzi si mantiene sempre sereno

¹ V. il mio scritto «il glorioso tramonto della Pittura italiana, e la critica nuova» nella *Nuova Antologia*, 16 Luglio 1922.

² V. il lavoro di Luigi Damis sulle forme e lo svolgimento della Pittura italiana nel 600 e nel 700, nel ricco volume «*La pittura it. nel Seicento e nel Settecento*», edito dalla Casa Editrice Bestetti e Tuminelli, 1924.

nelle contese fra gli storici che l'han preceduto, riconoscendone i meriti e i difetti con equa parola, e in quelle assai vive fra gli eruditi del tempo suo, dei quali e delle opere loro ha notizia piena e sicura, come può vedersi dal secondo Indice annesso all'opera sua. Ma non contento dei giudizi altrui, non solo si valse di antiche memorie e di scritture inedite e sconosciute relative ai pittori da lui illustrati, ma volle sincerarsi vedendo da sè, con coscienziosa diligenza, le opere loro: nè soltanto nelle città d'Italia si anche nei più impervi paeselli, prendendo note che ci fan fede della sua *autopsia* e *acribia* di critico sagace ed esatto. Chi pensi alle difficoltà grandi di tali viaggi, e in quel tempo, non può non riconoscergli questo merito grandissimo ed essergliene grato.

Ma ciò che lo rende singolare e ne fa il vero precursore dei metodi nuovi di critica e di ricerca, è la piena sua consapevolezza della necessità di una sintesi organica dopo il lavoro analitico degli eruditi suoi predecessori. Chi legge la mirabile Prefazione all'edizione seconda della *Storia pittorica dell'Italia* (1796—1809, la cui prima edizione è del 1789), rimane oggi colpito della viva modernità dei criteri e del metodo da lui adoprati nell'opera sua. La quale vuol presentare, come egli dichiara, «il sistema della storia pittorica», dando alle sparse notizie erudite e biografiche «quella che da Orazio fu detta *series et junctura*, senza la quale non può essere nè dirsi storia»: dacchè nei libri e negli studi precedenti egli non trovava chiariti «quelle epoche e que'cangiamenti dell'arte, che sopra ogni cosa cerca un lettor pensatore: perocchè quindi apprende ciò che ha contribuito al risorgimento e alla decadenza, ed è anco aiutato così a conservare nella memoria la serie e l'ordine de'racconti. E veramente la storia pittorica è simile alla letteraria, alla civile, alla sacra. Ell'ancora ha bisogno . . . di qualche distinzione di luoghi, di tempi, di avvenimenti, che ne divisi l'epoche, e ne circoscriva i successi: tolto via quest'ordine, ella degenera, come le altre, in una confusione di nomi più conducente a gravar la memoria, che ad illustrare l'intendimento».

Tre oggetti principalmente si prefisse il Lanzi quando pose mano a distender l'opera. «Sovvenire a questa parte ancor negletta della storia d'Italia; contribuire all'avanzamento dell'arte; agevolare lo studio delle maniere pittoriche». Dei quali intenti a noi giova, pel nostro fine, considerare solo il primo e il terzo. Tessere la

storia della pittura era celebrare la maggior gloria italiana, ed iniziare quella di tutte le arti belle: al quale ultimo fatto non fu allora, nè si è ancora, che imperfettamente provveduto, come vedremo. Ma l'opera del Lanzi ebbe, senza dubbio, un alta importanza nazionale e civile, in un tempo in cui l'Italia non riconosceva il suo essere di nazione se non nelle gloriose, e non mai venute meno, tradizioni, della sua cultura e del suo antico primato intellettuale. Per quel che concerne la odierna critica dell'arte, tuttavia, più importante è l'altro proposito del Lanzi di agevolare «la cognizione delle maniere pittoriche». E qui egli è veramente vicino alla critica stilistica della pittura del Rinascimento, iniziata, circa un secolo dopo, non per l'Italia soltanto ma per l'Europa, da Giovanni Morelli. Poichè a lui non basta assegnare una pittura ad una certa epoca o scuola, come gli antiquari fanno d'una scrittura o i letterati di un documento letterario. Bisogna sulle stampe (allora si era ben lontani dalle odierne fotografie artistiche), sui disegni dei maestri, rendersi familiari i loro propri caratteri di stile, le loro variazioni a seconda delle diverse loro età e delle varie influenze da essi sentite. Più ancora giova a riconoscere l'originalità della mano pittrice il colorito, che ognuno si forma più per certo proprio sentimento che per magistero altrui; vedere come il maestro usi compartire i colori, come li avvicini, come li ammorzi: quali sieno le sue tinte locali, quale il tono generale con che armonizza i colori. Ma ciò non basta, per discernere il maestro dai seguaci suoi e dagl'imitatori. Allora conviene che «i periti si avvicinino al quadro, per farvi sopra quelle diligenze che si costumano nelle giudicature, quando trattasi della ricognizione di un carattere. La natura . . . dà a ciascuno nello scrivere un girar di penna che difficilmente può contraffarsi o confondersi con altro scritto. Una mano avvezza a muoversi in una data maniera, tien sempre quella: scrivendo in vecchiaia, divien più lenta, più trascurata, più pesante: ma non cangia affatto carattere. Così è in dipingere. Ogni pittore non si discerne solo da questo: che in uno si nota un pennello pieno, in un altro un pennello secco: il far di questo è a tinte unite, di quello è a tocco; e chi posa il colore in un modo, e chi in altro; ma in ciò medesimo, che a tanti è comune, ciascuno ha di proprio un andamento di mano; un giro di pennello, un segnar di linee più o men curve, più o men franche, più o meno studiate,

che è proprio suo». Ora chi non vede che in queste così fini osservazioni, espresse con tanto efficace evidenza pittorica, noi siamo già nel campo della critica stilistica Morelliana e dei seguaci suoi? Che anzi, per certi rispetti, il Lanzi sembra sopravanzare il Morelli; dacchè questi dà la maggiore importanza ai particolari del disegno (il modo di trattare le orecchie, o le mani, per atto d'esempio, o certo modo di far le pieghe e così via), dove è possibile, ad uno stesso pittore, modificare o variare il proprio costume, almeno in parte; mentre l'andatura della mano, p. e. nel modo di disegnare i tratti nelle ombre, è qualcosa di connaturato e d'invariabile, come la mano della scrittura è pei periti grafologi riconosciuto carattere distintivo e immutabile nei singoli individui. Tale è il merito massimo, e la vera modernità dello antico storico e critico della Pittura italiana.

L'esempio del Lanzi non rimase allora senza frutto; ma in un ordine di ricerche non propriamente sue. Cominciarono le ricerche archivistiche e documentarie sugli antichi maestri. E di queste fu, si può dire, benemerito iniziatore, Sebastiano Ciampi pistoiese, professore di lettere greche prima a Pisa, poi nell'Università polacca di Wilna, col suo pregiato lavoro *Notizie sulla sacrestia pistoiese dei belli arredi e di altre opere d'arte* (1810), non sempre esatto nei riferimenti delle antiche carte, ma di buono esempio di ricerca ad altri studiosi, come al Da Morrona, e più tardi al Bonaini, e al Gualandi; (*Memorie inedite di Belle arti* 1840—44); sollecitati questi due ultimi, come altri eruditi di varie parti d'Italia, anche dall'opera di due stranieri, che già avevano ricercate le carte antiche dei nostri archivi, il Ruhmor (*Italienische Forschungen*, 1821) e il Gaye (*Carteggio inedito di artisti*, 1839 segg.). Ritentò bensì un'altra *Storia della pittura Italiana* Giovanni Rosini (1839 ss.); opera più che pel testo, anche per quel tempo fallace quanto ai giudizi e ai criteri storici, oggi solo degna di esser consultata per le copiose tavole, da cui si ha qualche ragguaglio di opere fino allora sconosciute ed oggi disperse o smarrite. Ma l'esempio del Lanzi aveva incitato il Cicognara a tentare un altrettale impresa per la *Storia della Scultura* (1823). Ora quantunque il gentiluomo veneto si giovasse di molti aiuti e di documenti finallora inediti (come i Commentari manoscritti del Ghiberti), i giudizi suoi son poco attendibili, informati come sono troppo al gusto neo-classico

del tempo, e all'arte scultoria del Canova, che egli degnamente illustrò. E certo non basta quell'opera a colmare una lacuna così sensibile di una nostra storia speciale della scultura italiana, lacuna che oramai sarebbe tempo di colmare, specialmente dopo i molti studi importanti sulla plastica nostra per opera degli stranieri, come il Perkins per l'Inghilterra, il Reymond e il Müntz per la Francia, il Bode, il Semper, lo Schmarsow, lo Schubring per la Germania, il Marquand per l'America, per addurre solo i nomi dei critici maggiori.

Il qual difetto di una storia nostra della scultura si ripeté, e continua anche oggi, per l'Architettura. Dopo gli studi del Milizia, spirito bizzarro (anche nel senso dantesco) ed acuto, tentò una *Storia generale dell'Architettura italiana* Amico Ricci (1830, 3 voll.); opera oramai antiquata ed inadeguata. Ed è da augurare che una opera italiana complessiva su questa grande arte venga finalmente alla luce, preparata com'è da ottimi lavori dei critici non stranieri soltanto ma anche italiani; come quelli di Camillo Boito, di Pietro Selvatico, del Canestrelli, del Cattaneo, dell'acutissimo Nardini-Despotti (lo spirito negativo che poteva dire di sé come il Mefistofele goethiano *ich bin der Geist, der stets verneint*), del Rivoira, e infine di I. B. Supino.

LA STORIA CRITICA DELL'ARTE ITALIANA.

Il sorgere di una storia veramente critica e scientifica italiana della nostra arte, data, si può dire, dalla seconda metà del secolo scorso; e si raccoglie dapprima intorno a due metodi diversi per origine, ed anzi spesso discordi fra loro, e non ancora pienamente convergenti ad unità armoniosa: la critica stilistica, e la critica documentaria. Di questa seconda, *la ricerca documentaria*, il maggior rappresentante si può dire fra noi Gaetano Milanesi; della prima è padre veramente Giovanni Morelli. Noi già dicemmo che le indagini sulle antiche memorie relative agli antichi maestri, cominciate dai vecchi eruditi locali, e più specialmente dal Ciampi e da altri al principio del secolo scorso, proseguite più tardi dal Gualandi, dal Bonaini, e dai benemeriti editori del Vasari nell'edizione Le Monnier (1846 e segg.), Carlo Pini, Carlo e Gaetano Milanesi, il Padre Vincenzo Marchese, (che illustrò egregiamente, in

tre edizioni successive dal 1854 al 1878, le *Memorie degli artisti domenicani*), ebbero più tardi intorno e dopo la metà del secolo notevole incremento ed ammirabile svolgimento. Cesare Guasti, scrittore elegantissimo e storico sagace quanto altri mai, raccoglieva dalle carte dell'Opera di S. Maria del Fiore la istoria documentata dell'edificazione della Cupola (1857) e trent'anni dopo (1887) quella della stessa Cattedrale fiorentina: illustrava, con fine gusto dell'arte e col sostegno dei documenti, molte opere e vite di maestri antichi (*Scritti d'arte* 1874). Egli stesso aveva contribuito, insieme a Pietro Selvatico, a Camillo Boito, al Campori, e ad altri eruditi dell'alta e della media Italia, a quello che era stato, circa la metà del secolo, il centro intorno a cui si aggirava tutta questa ricerca documentaria sugli antichi artefici per opera dei nostri studiosi, l'edizione vasariana del Le Monnier. Fra questi studiosi emergeva Gaetano Milanese che era stato *pars magna* della stessa edizione vasariana, e con due importanti raccolte di documenti dell'arte senese (1853, 1871), con vari scritti nel periodico il *Buonarroti*, e nel *Giornale degli archivi toscani*, e infine col volume *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana* (1901) si era preparato, con ricchi e vari spogli d'archivio, ad accrescere di più copiose note e commentari l'edizione delle *Opere del Vasari* (Firenze 1878 e segg.) che porta oramai il suo nome, e rimane ancora fondamentale per questi studi; ancorchè le edizioni inglese del Richter, tedesche del Gronau e del Frey, e in parte la piccola collezione delle Vite vasariane della Casa Editrice Bemporad, per certi rispetti particolari servano ad integrarla, e a metterla al giorno degli studi più recenti. Opera ancora desiderata (della quale aveva dato un buon saggio Adolfo Venturi colle *Vite* vasariane di Gentile da Fabriano e del Pisanello nel 1896) sarebbe una nuova edizione del Vasari per ogni rispetto compiuta, la quale ai risultati più sicuri così della ricerca delle fonti e dei documenti come della critica stilistica e comparativa, unisse la riproduzione fotografica delle opere più caratteristiche di ciascuno degli artefici. Ma quest'opera, monumentale e dispendiosissima, sarebbe di per sè difficile impresa, e non potrebbe esser condotta da uno solo: anzi richiederebbe una collaborazione di specialisti, come è avvenuto per *l'Histoire de l'art* del Michel, e per *l'Handbuch der Kunstwissenschaft* diretto dal Burger, e da poco incominciato (1913). Ad ogni modo, l'opera della critica documen-

taria è continuata fra noi in questi ultimi anni assai alacramente: per opera del Bertolotti, del Supino, di Giovanni Poggi¹, (editori della *Miscellanea d'arte* poi *Rivista d'arte*, ora cessata, o sospesa come auguriamo), di Peleo Bacci², del Lorenzoni, del Giglioli, del Carnesecchi, del Tanfani-Centofanti, di Mario Salmi, e di altri valenti studiosi: a Roma, per opera, prima di Domenico Gnoli (fondatore dell'*Archivio storico dell'arte*), del Muñoz; a Venezia, specialmente circa il Carpaccio, per le ricerche archivali di Pompeo Molmenti.

Senonchè codesta indagine documentaria, almeno fino al tempo del Guasti e del Milanese, era rimasta come isolata dal moto più generale della critica letteraria e storica del Rinascimento che si svolgeva in Italia, e specialmente in Toscana. L'educazione letteraria e l'indagine storica, anche per quel che riguarda la storia del nostro Rinascimento e le origini della nostra letteratura, si erano svolte fra noi per molto tempo senza che passasse quasi per la mente dei maggiori maestri della critica letteraria e storica italiana e di molti dei loro discepoli, che accanto a Dante ci fosse Giotto, che accanto al Poliziano e a Lorenzo fiorissero il Botticelli e il Ghirlandaio, e accanto all'Ariosto, Raffaello e Leonardo: o che valesse il pregio di studiare le opere grandi dei nostri artefici come una delle più grandi, e forse la più grande e originale, fra le manifestazioni geniali del Rinascimento italico. Era tutta una gran parte vitale della cultura nazionale che così rimaneva negletta ed estranea all'opera della nostra critica storica³. E dico pensatamente della nostra: perchè la critica straniera da lungo tempo aveva esercitato questo terreno fiorito dell'arte italiana. A nessuno dei più solerti indagatori stranieri della storia del nostro Rinascimento accadde mai quello che accadde anche ai migliori nostri studiosi di quel periodo che va dal Sec. XIII al XVI, i quali delle arti del disegno si mostrarono o incuranti o ignari. Il para-

¹ Di cui l'Istituto storico germanico per l'arte in Firenze, ha pubblicato nelle *Florentinische Forschungen*, due volumi sopra il *Duomo di Firenze* e la sua ornamentazione (1909).

² V. i tre importanti volumi *Documenti toscani per la storia dell'arte* (1905 e segg.)

³ Cfr. la Introduzione alle mie *Pagine di antica arte fiorentina*. Fir. 1905: e già in un mio articolo sul risveglio degli Studi Storico-artistici in Italia, nel *Marzocco* 25 Dicembre 1900.

gone, per questo rispetto, è curioso e significativo. Il Burchkardt, che ci dette il quadro forse più compiuto della cultura della nostra Rinascenza, è anche l'autore del *Cicerone*, uno dei migliori manuali della storia delle arti italiane, e ha dato poi a questa storia altri e non meno pregevoli tributi recenti. E come F. X. Kraus nella sua mirabile *Geschichte der christlichen Kunst* (1896—1900) seppe associare la storia dell'arte con quello del movimento di tutta la cultura nelle varie epoche, così fece in Francia il Müntz nella pregevole *Histoire de l'art pendant la Renaissance* (2 voll. 1896—98). E quello che si dice qui della Germania e della Francia può bene applicarsi al migliore storico che del nostro Rinascimento abbia dato l'Inghilterra, J. A. Symonds; la cui vasta opera *History of the Renaissance in Italy* comprende un volume dedicato alle belle arti, pieno di acume e di vedute talora geniali. Ora se prendiamo alcuni dei più autorevoli illustratori nostri del Rinascimento, come Pasquale Villari, o delle origini della nostra letteratura, come il D'Ancona, il Monaci, il Bartoli, per non parlare dei viventi¹, è singolare il vedere come quasi essi non facciano parola delle arti del disegno in quella età; quasichè ad intendere l'Umanismo fiorentino e a penetrarne lo spirito, Masaccio o il Brunelleschi, o la nobile figurazione di quella vita che ne han dato il Ghirlandaio o il Botticelli, valessero meno di una orazione del Salutati, delle Vite del Bisticci, o di uno scritto del Pico o del Ficino. E chi non sa oggi che il sorgere dello «stil nuovo» col Cavalcanti, con Cino e con Dante, è un fatto parallelo al risorgere della pittura con Cimabue e con Giotto, e della scultura con Nicola e Giovanni Pisano? Ma non era colpa di quelli autorevoli maestri di materie storiche e letterarie; bensì della loro educazione letteraria, che rimaneva estranea all'opera che accanto a loro svolgevano, per la critica documentaria dell'arte, valentuomini come il Milanese e il Guasti; ed era testimonianza di questo innaturale divorzio della storia dell'arte da quella delle lettere e della storia civile. Il Carducci medesimo, così grande poeta e storico della letteratura dei primi secoli, non ricordò che le Madonne del Perugino e di Raffaello, senza mostrare di cono-

¹ Fra i più giovani critici della nostra letteratura quelli che hanno mostrato di sentire codesta compenetrazione della letteratura e dell'arte, in quei secoli, sono da annoverare Guido Mazzoni, il Biagi, il Novati, e il Morpurgo.

scere o di sapere altro della nostra grande arte. Solo il D'Annunzio infiorò i suoi più squisiti romanzi ed alcune sue liriche, di paragoni e ricordi derivati delle più elette immagini create dagli artefici umbri, toscani e veneti (Pier della Francesca, il Signorelli, il Botticelli, il Verrocchio, Giov. Bellini). Il vero è che intorno al cominciare del nuovo secolo le condizioni della nostra cultura erano, anche per questo rispetto, profondamente mutate, come vedremo. Se non che nel campo stesso della storia dell'arte la ricerca documentaria si trovava accanto, e spesso contro, una corrente diversa di studio, la critica stilistica. Maestro ed esponente primo di codesta indagine diretta sulle opere d'arte specialmente pittorica, come notammo, Giovanni Morelli, e con lui G. B. Cavalcaselle; due valentuomini dell'alta Italia, i quali lavoravano a preparare una storia scientifica dell'arte, indipendentemente, o quasi, dalla indagine documentaria, che principalmente fioriva in Toscana. Ho detto «spesso contro»: perchè le due direzioni, o i due modi di studiare le opere delle arti figurative, procedevano per vie diverse ed anche divergenti. Mentre parrebbe, a tutta prima, che le iscrizioni, o le sigle, o i documenti o le testimonianze scritte in genere certifichino l'appartenenza di questo o quel dipinto a questo o a quel tale autore, chi conosce i costumi e i modi con cui si conducevano dagli artefici le opere d'arte, è indotto a limitare assai codesta evidenza di prima mano. I documenti, dicono gli zelatori della critica stilistica, vanno interpretati; non bastano di per sè ad assicurare la paternità di un dipinto; ed anche la firma posta a piè della tavola, o i pagamenti fatti ad un artista, non sempre guarentiscono che l'opera sia propriamente uscita dalla sua mano. Il maestro di bottega o il capo scuola come diremmo oggi, era spesso l'assuntore di una impresa; tutt'al più il direttore del lavoro, l'ideatore, ma non per questo, in tutte le parti, e sempre, l'esecutore. Esempi di tal fatto ve ne hanno, nel Trecento e nel Quattrocento, innumerevoli. Spesso a garzoni di bottega, ad allievi ed aiuti, era affidata l'esecuzione di un'opera, ancorchè il nome del maestro figurì come autore di essa. Di qui la necessità di un attento esame della mano, della maniera, dello stile, condotto e diretto da una larga comparazione critica di opere affini o congeneri. Il Morelli (pseudonimo Ivan Lermolieff) fu il formulatore di questo metodo in due scritti che restano fondamentali per la

teoria stilistica e le sue applicazioni. Le *Opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino* (pubblicate in tedesco nel 1880, in italiano nel 1886), e *Della pittura italiana: le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma* (originale tedesco del 1890: trad. in ital. 1897). Il metodo ivi propugnato può essere fallace se applicato in modo imperfetto e parziale: onde è spiegabile la diffidenza dei fautori del documento e delle testimonianze scritte, i quali accusano di soggettivo e personale codesto sistema di critica. E basta vedere come gli editori del Vasari del Le Monnier, e lo stesso Milanese si attengono quasi sempre al criterio documentario. Conviene riconoscere tuttavia come il Morelli si circonda delle più prudenti cautele, riprendendo i concetti già espressi, come vedemmo, dal vecchio Lanzi. Lo stile è ciò che vi è di più intrinseco e di più sicuro in un'opera. Ma per rintracciare la mano di un'opera d'arte dubbia o incerta, o per determinare in genere le relazioni stilistiche tra diverse opere¹, non è bastevole l'impressione complessiva che quell'opera fa sull'osservatore, a meno che questi non sia dotato di un eccezionale intuizione o possa vantare una consumata esperienza. Codesto criterio complessivo può condurre a giudizi approssimativi: a determinare, per atto di esempio, la scuola a cui appartiene un'opera, non già a distinguere l'autore tra altri artisti ad esso affini. La precisione del giudizio o il suo accertamento positivo non si possono ottenere che mediante l'esame analitico, e particolarmente fissando l'attenzione su certi particolari, che sono l'espressione propria e quasi la sigla personale di ciascun artefice, su alcuni accessori che inconsapevolmente ogni autore ripete da un'opera all'altra. Così solo possiamo verificare in modo sperimentale se in opere anonime o dubbie si ritrovi la mano riconosciuta già in opere certe.

Questa dottrina morelliana, sviluppata dall'eminente critico inglese Berenson nei vari e capitali suoi lavori sulla pittura italiana e i disegni dei maestri fiorentini, fu rettificata in qualche parte da Adolfo Venturi nel volume sulla *Galleria Crespi* di Milano (1900). Ma rimase fondamentale, ed aperse la via alle ricerche più recenti dei nostri studiosi dell'arte, come il Frizzoni. Naturalmente essa presuppone e richiede che, come ogni metodo sperimentale, si eserciti

¹ Come giustamente avverte P. Toesca, *Storia dell'arte italiana* (della quale diremmo più oltre) I, 4 (1924).

su largo campo comparativo; e perciò implica una larga cognizione di materia artistica e la possibilità di una estesa critica comparativa anche nelle pinacoteche e nelle collezioni straniere. Su questa via, difatti, si son messi gli studiosi nostri di questi ultimi anni: e primo a darne l'esempio, prima anche che il Morelli avesse formulati i suoi criteri stilistici, fu il veronese Cavalcaselle, il quale unitosi all'inglese Crowe pubblicò in inglese una *History of Painting in Italy* fino dal 1864 (più tardi in nuove edizioni del Langton Douglas 1903 e di altri), riprodotta con molte giunte, in edizione italiana (1886—1908) col titolo *Storia della pittura in Italia* dal Sec. II al XVI, integrata da lui con altri volumi sulla Pittura nell'Italia Settentrionale, su Raffaello, e sul Tiziano; opere tutte di grande importanza e ancora fondamentali per il periodo dal Duecento in poi, mentre la storia generale della pittura è oramai antiquata per la parte che riguarda la pittura paleo-cristiana e medievale¹. La grande opera del Cavalcaselle unisce alle sicure notizie della critica documentaria, un fino giudizio sulle maniere degli artisti. Quella stessa diligenza della *autopsia* che era stato pregio del vecchio Lanzi, è rinnovato merito dal Cavalcaselle, al quale pure mancava, in gran parte, il potente sussidio del materiale fotografico venuto in uso più tardi. Ma sul Lanzi ha il grande vantaggio di aver potuto trar partito da una ricchissima miniera di comparazioni: avendo egli diligentemente visitate e studiate collezioni pubbliche e private di tutta l'Europa, aiutato in ciò da una memoria prodigiosa e felicissima. Potrà lamentare qualcuno che questa sua storia artistica manchi di ogni alito d'arte; che spesso ella si riduca ad un arido elenco d'opere, non soccorsa da riproduzioni che rendano inutile, o quasi, la descrizione, e diano maggiore evidenza ai giudizi del critico: ma, nell'insieme, e per l'età del Rinascimento, è fonte a cui sempre li studiosi attingeranno con beneficio.

¹ Anche per la pittura cristiana primitiva, l'Italia ha dato, oltre l'opera del vecchio Bosio, (1682), la *Storia della pittura cristiana* del Garrucci (1877 segg., oggi alquanto antiquata) e le ricerche fondamentali dell'insigne De Rossi, e quelle più recenti di O. Marrucchi.

GLI STUDI RECENTI.

E anche quest'opera italiana conferì non poco a quel risveglio dei nostri studi storico-artistici che si operò intorno al sorgere del nuovo secolo, e in questa prima sua generazione fra noi: come quella che fece a molti conoscere tutto un campo nuovo di ricerche, dette notizie di ciò che aveva fatto e stava facendo la critica straniera, e dimostrava, col fatto, come si possano associare i risultati della indagine documentaria ai criteri e ai metodi della critica stilistica, che erano, gli uni e gli altri, in notevole parte, opera italiana. Già, come ebbi a notare, nell'ultimo decennio dell'ultimo secolo, le condizioni degli studi per quel che riguarda l'arte, si erano venute notevolmente mutando. Il preraffaellismo inglese, penetrato per le vie letterarie, traverso ai romanzi dello Zola e del D'Annunzio, aveva non solo attratta la simpatia degli artisti, ma richiamata altresì l'attenzione del pubblico colto. «Mentre i nostri puristi toscani eran rimasti in pochi tra Firenze e Siena, e senza efficacia notevole e durevole, il gusto dei primitivi era diffuso dalla critica del Ruskin e del Rossetti anche fra noi, mentre dalla Germania, che cogli Overbeck e i Cornelius aveva tentato la resurrezione delle grazie native dei pittori quattrocenteschi, venivano le notizie dei molteplici studi sui nostri artefici; e i nomi di Piero della Francesca, di Donatello, del Mantegna, del Castagno, del Botticelli, cominciarono a correre sulle bocche di molti, anche se più per moda elegante e per riflesso letterario, che per cognizione diretta e sicura delle opere loro»¹. Si adornarono i salotti di mobili intagliati secondo l'antico stile, di arazzi impalliditi dal tempo, di polittici a fondo d'oro dei trecentisti, di *tondi* fiorentini del Quattrocento, di codici alluminati. Le vendite degli antiquari si affollarono di acquirenti e di curiosi; e così per varie vie, più o meno oblique, tornò in onore il culto dei vecchi maestri. Si costituirono allora in molte città società e brigate di *amici dei monumenti*, per visitare le opere d'arte mal conosciute e provvedere alla loro conservazione; si moltiplicarono le Mostre d'arte antica, che giovarono a porre in luce tesori artistici ignorati. E se, col

¹ V. la mia Introduzione all'opera mia sopra citata. *Pagine d'antica arte fiorentina*, 1905.

crescere del prezzo delle opere antiche sul mercato antiquario (anche pel nuovo intervento dei compratori americani) le rapine di tavole e di quadri furono più frequenti; e se la febbre dei rinnovamenti edilizi disertò il centro della Firenze antica, minacciò di trasfigurare Venezia, la città di marmo e di acqua, dei sogni e delle memorie, l'opinione pubblica si commosse, le società per la difesa dell'arte antica si fecero più vigili e pronte alla pubblica denuncia, e si sollecitò l'intervento protettivo e riparatore dello Stato. Questo intervento governativo era richiesto da ogni parte; e quantunque alquanto tardivo (poichè in Italia non è mai, o quasi mai, lo Stato ad aprire nuove vie alla cultura, bensì quando una corrente è divenuta dominante nella coscienza pubblica, a stento, e dopo grande riluttanza, si risolve a secondarla) quell'intervento fu tuttavia efficace in un duplice rispetto. Occorreva costituire delle cattedre di Storia dell'arte e formare scuole nelle nostre Università; provvedere, insomma, all'insegnamento dell'arte; poi creare e riorganizzare gli uffici centrali e locali d'arte, fino ad allora occupati quasi solo negli scavi di antichità e nei servizi archeologici. Fu merito grande di Adolfo Venturi di avere iniziato nell'Università di Roma un libero insegnamento di Storia dell'arte del Medio Evo e del Rinascimento, e in mezzo a grandi difficoltà, l'averlo proseguito fino ad ottenere il riconoscimento ufficiale della prima cattedra di storia dell'arte in Roma, formando una grande scuola di studiosi. Più tardi sorsero altre cattedre a Bologna, a Firenze, a Torino, e altrove. Ed è da augurarsi che si moltiplichino questi insegnamenti; poichè non vi ha paese che meglio dell'Italia a ciò si presti. Lo storico dell'arte potrà a Padova dire di Giotto, di Donatello, del Mantegna, e studiare coi suoi discepoli la grande architettura e la pittura della vicina e gloriosa Venezia: a Pavia si troverà dinanzi lo splendore dell'architettura e della scultura lombarda; e la vicina Milano gli offrirà il desto di ragionare di Leonardo e della sua scuola. A Bologna dirà le glorie di una scuola fiorentina che va dal Francia ai Caracci ed al Reni, e delle scuole emiliane contermini. A Firenze si troverà nel cuore vivo dell'arte del nostro Rinascimento. A Napoli avrà a principale argomento di studio l'arte classica. A Roma troverà il campo universale dell'arte che dall'antichità classica e dalla pittura paleo-cristiana va fino alle glorie di Raffaello e di Michelangelo, agli splendori architettonici e scultori

del Bernini, e del Borromini, e alla scuola pittorica romana, dal Caravaggio al Piranesi.

Creata la scuola di storia dell'arte, e moltiplicati i giovani preparati al servizio e all'amministrazione delle belle arti, bisognava costituire un ufficio centrale, indipendente in parte da quello delle antichità e dell'archeologia. Così venne creata una Direzione generale delle Belle Arti, degnamente affidata a Corrado Ricci, per tante pubblicazioni benemerito e geniale cultore di questi studi, indi a Pompeo Molmenti, ad Arduino Colasanti, che ora occupa meritamente quest'ufficio; dacchè il Sottosegretariato delle Belle Arti, pel suo carattere politico, ancorchè affidato alle abili ed esperte mani di Giovanni Rosadi, di Giovanni Calò e di altri, non parve facesse utile prova. Si nominarono nuovi ed esperti Direttori delle pubbliche Gallerie, come l'Hermanin, il Cantalamessa, il De Nicola, il Poggi, il Fogolari, il Modigliani, il Testi, lo Gnoli, ed altri valenti; ed Ispettori non meno abili come il Gamba, il Dami, il Tarchiani, il Giglioli, Mario Salmi, il Papini, il Marangoni ed altri; una schiera, insomma, di operosi e valorosi riordinatori e custodi sapienti delle nostre collezioni; e i disegni degli antichi maestri e le stampe ebbero illustratori e studiosi, da non avere ad invidiare nulla ai Berenson, agli Jacobsen, agli Schmarsow, come furono l'Hermanin, il compianto Ferri e il Di Pietro. E così meglio nelle varie regioni d'Italia si compartirono e distribuirono le Soprintendenze dei monumenti e delle opere d'arte, nelle rispettive responsabilità e nella concorde vigilanza. Nè occorre ricordare con quanto ardore di zelo, durante la guerra recente, la Direzione generale delle belle arti, le Soprintendenze regionali e gl'ispettori, abbiano provveduto a porre in salvo le opere d'arte che incursioni nemiche potevano manomettere o distruggere. Di tutta questa concorde opera vigile, assidua, laboriosa di protezione fu anima e *pars magna* Ugo Ojetti, ben noto critico dell'arte moderna, e scrittore gradevole e ricercato.

Non è meraviglia che in tanto rinato fervore di tali studi, non solo i Cataloghi e le illustrazioni delle Gallerie italiane sieno stati condotti con serietà scientifica di criteri e con esatta diligenza, ma che anche i periodici d'Arte si moltiplicassero e crescessero in autorità ed importanza. Mentre pochi anni or sono l'Italia non aveva quasi periodici storico-artistici da poter paragonare i migliori stranieri, come il *Repertorium*, la *Zeitschrift für bildende Kunst*,

l'Jahrbuch, i *Monatshefte für Kunstwissenschaft* della Germania, o *l'Art*, la *Revue de l'Art ancienne et moderne*, e la *Gazette des beaux arts* di Parigi, o il *Burlington Magazine* di Londra o *l'Art in America* di Boston, e solo il vecchio *Buonarroti*, l'antica *Arte e storia* del benemerito Carocci (1882 ss.) e *l'Archivio storico dell'arte* (1887—97) di Domenico Gnoli e qualche altro giornale di eruditi costituivano le onorevoli eccezioni, oggi l'Italia può vantare pubblicazioni periodiche dedicate alla storia dell'arte che non temono confronto straniero: quali la magnifica *Arte* di Adolfo Venturi (1898 ss.) la *Rassegna d'Arte* di Milano (1901 ss.) la *Rivista d'Arte* di Firenze (1903, intesa alla critica documentaria principalmente, diretta prima dal Supino e poi dal Poggi, ed ora sospesa) la *Rassegna Bibliografica d'Arte* diretta dal Calzini ad Ascoli Piceno, il *Bullettino d'Arte* del Ministero dell'Istruzione, la *Rassegna d'Arte antica e moderna* (diretta da C. Ricci, ora interrotta), lo splendido *Dedalo*, fondato dall'Ojetti (1922) e diretto principalmente ad illustrare l'arte degli ultimi tre secoli e la contemporanea, il periodico *Vita d'Arte* (1908 ss.) *l'Emporium* di Bergamo, non che il *Bullettino d'Arte senese* (1905) e la *Napoli Nobilissima* di Benedetto Croce, oltre ad altre pubblicazioni locali e minori. Notevoli aiuti poi vennero ai nostri studi sia dalle società straniere che fra noi si insediaron per le ricerche sull'arte italiana, fra le quali il *Kunsthistorisches Institut* di Firenze che aprì ospitalmente le sue sale e le sue pubblicazioni agli studiosi nostri, sia da libri divulgativi e manuali di storia dell'arte, come quelli dello Springer, del Reinach, o da collezioni di biografie e d'illustrazioni di artefici o di città artistiche, sia infine dal ricco materiale fotografico, offerto come mezzo di studio, dalle grandi collezioni delle case Alinari e Brogi di Firenze e Anderson di Roma, oltre ad altre minori, le quali non sono in nulla inferiori alle collezioni Braun di Parigi e Hanfstaengel di Monaco.

Lavoro intensamente analitico tutto questo, che oggi ferve nel nostro paese, che un tempo volto di preferenza alla ricerca documentaria e archivistica, oggi si è volto di preferenza ad acquistare la perizia tecnica delle maniere e degli stili. E tuttavia non poteva mancare lo sforzo verso una sintesi nuova ed originale. Che se, come dicemmo, aspettiamo ancora dai nostri studiosi (e ve ne

hanno dei valenti anche in questo campo come il Supino, il De Nicola ed altri), una storia generale della scultura italiana che rifaccia, con non altri mezzi e sicurezza, il cammino del vecchio Cicognara, ed una storia complessiva della nostra architettura religiosa, civile e militare, altri ha dato l'esempio animoso ponendo mano, con nobile ardimento ma con sicura preparazione, ad una grandiosa sintesi storica dell'arte italiana, dalle sue origini fino al glorioso Cinquecento. E questi non poteva essere se non chi, preparato e accompagnato da un lungo e ricco lavoro monografico, ed esercitato dal diuturno insegnamento in Roma, da continue esplorazioni nelle varie collezioni d'Europa, aveva raccolta per sè una copiosa e adeguata materia, ed esercitata la visione d'insieme nel centro vivo di studi e di ricerche da lui costituito colla sua scuola.

La monumentale *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi, uscita per ora in otto volumi (dal 1901 al 1923), è densa di risultati nuovi ed originali, animata in ogni parte da una squisita sensibilità artistica, ed è repertorio amplissimo di notizie bibliografiche e di riproduzioni di opere molte volte inedite; la quale se naturalmente tiene il debito conto delle ricerche d'archivio, è guidata sostanzialmente dalla critica stilistica del Morelli o del Cavalcaselle nei suoi giudizi comparativi. In opera di tanta mole naturalmente non mancano le audaci attribuzioni e le non meno ardite negazioni della tradizione: non mancano soprattutto le diseguaglianze di valore nelle diverse parti, dacchè in un campo così vario e vasto è impossibile che un solo uomo abbia eguale competenza e preparazione. Quindi è che l'economia e la proporzione del lavoro ne scapita alquanto; chi dove lo storico si sente più sul terreno suo ed ha ricerche nuove e risultati nuovi da offrire, si distende di più, e quei capitoli assumono l'aspetto di vere monografie: dove altre parti, nelle quali l'autore è meno familiare all'argomento, o meno può recare del proprio, sono naturalmente più abbreviate e succinte: e dove, a cagion d'esempio, nell'ultimo volume sull'Architettura del Rinascimento, ei ricerca con finissima critica lo svolgimento storico delle forme, neglige, o quasi, l'elemento costruttivo, che è tanta parte nelle creazioni architettoniche. Si può anche rilevare che l'opera grande del Venturi, cui fanno degna corona le varie monografie sulla Basilica d'Assisi, sulla Iconografia della Madonna nell'Arte, su Raffaello, Michelangelo,

il Correggio, Leonardo, Pier della Francesca, il Signorelli, Francesco di Giorgio, ed altre molte, è soprattutto storia dello svolgimento delle forme artistiche, e che perciò vi si desidera quella larga visione delle attinenze dell'arte colla storia generale della cultura e della vita civile italiana nelle diverse età, che forma il pregio principale delle opere del Müntz e del Kraus. Ma nonostante questo ed altro che si possa dire nei particolari¹, l'opera magistrale di lui rimane prima ed ammirabile sintesi di tutto il vasto lavoro di ricerche precedenti², inizio di nuove vie per gli studi ulteriori, e documento di onore della scienza italiana.

Vicino a lui, e accanto a lui, stanno oggi onorevolmente altri studiosi degni. Vicino, il figlio Lionello Venturi, che seguendo, direbbe Dante, *tal padre e tal maestro*, ci ha dato una egregia opera sulle origini della pittura Veneta, che compete con quella, di simile argomento e contemporanea, di L. Testi, ed una eccellente e definitiva monografia sul Giorgione. Accanto, e degnamente, Corrado Ricci, geniale letterato e scrittore, noto pei suoi studi danteschi, illustratore della sua Ravenna, che oltre a varie monografie divulgative, ricche sempre di osservazioni originali, su Iacopo Bellini, il Pinturicchio, Michelangelo, Raffaello, Correggio ed a molte ricerche nei vari periodici storico-artistici, alcuni dei quali da lui diretti, si è acquistato benemerenze insigni come Direttore e riordinatore delle gallerie di Parma, di Brera a Milano, degli Uffizi a Firenze, e come Direttore generale delle Belle Arti: Igino B. Supino, ben noto pei suoi studi sul Camposanto pisano, e sull'*Arte pisana* (1904), sui Lippi e sul Beato Angelico; per le sue ricerche sull'architettura antica fiorentina e bolognese, e infine per la recente e vasta opera su *Giotto*. Già Direttore del Museo Nazionale a Firenze, è ora professore di storia dell'Arte nell'Università di Bologna; ed uno, certo, dei più autorevoli cultori di questi studi che onorino la patria italiana.

¹ Cfr. alcune mie osservazioni nella *Nuova Antologia*, 15 Giugno 1908.

² Dico *prima*; perchè non è a tener conto di due tentativi fatti alla metà del Sec. XIX: la *Storia delle belle arti in Italia* di F. Ranalli (1844) che, anche al suo tempo, fu una pura esercitazione letteraria; e la *Storia critica delle arti del disegno* (Venezia 1852) di P. Selvatico, dotto illustratore della sua Padova e di Venezia, che, nei suoi giudizi acuti sempre e originali, si manifestò unilaterale e soggettivo.

Nè l'esempio della vasta sintesi del Venturi è rimasto senza seguito. Ad una consimile grandiosa impresa, dopo una lunga serie di studi e di ricerche monografiche, ricche sempre di nuovi raffronti e di rivelazioni di opere artistiche sconosciute, che gli hanno valso l'onore della cattedra di storia dell'arte, prima nell'Università di Torino, ed ora a Firenze, si è accinto Pietro Toesca. Di un'opera che si propone di narrare criticamente la *Storia dell'arte italiana* fino dalle origini cristiane, e che finora è giunta solo alla fine del Sec. XIII nell'ampio volume che comprende questo periodo cristiano e medievale (1923—24), è malagevole dare ora un giudizio adeguato. Ma possiamo esser sicuri che riuscirà di una grande importanza scientifica, e segnerà un nuovo e grande passo, e non soltanto per gli studi italiani. Associatosi al prof. Rizzo, autorevole archeologo che ha trattato della storia dell'arte classica, il Toesca si è assunto il grave incarico di seguire tutti gli svolgimenti dell'arte nostra, nell'architettura, nella scultura e nella pittura; non che nelle arti minori (musaico, miniature, intaglio, tarsia, ricamo ecc.): assunto formidabile veramente, se si pensi che pure ora l'olandese van Marle, come un tempo il Crowe e Cavalcaselle, ha intrapreso una storia della sola pittura italiana dalle origini fino al Cinquecento comprensiva di 12 volumi, dei quali tre sono già venuti alla luce (*The Development of Painting in Italy*, I—III, 1924) giugnendo appena a trattare di Giotto. Ma chi insegna, come il Venturi e come il Toesca, ha, per le condizioni stesse del suo ufficio nei corsi annuali, la possibilità di far questo che agli altri può parere miracolo. Questo primo volume, ad ogni modo, ha un valore scientifico facilmente riconoscibile: tanto è il rigore del metodo, la pienezza della informazione bibliografica, la perspicua distribuzione della materia nello svolgimento storico delle varie epoche artistiche; per ciascuna delle quali viene, al termine della trattazione, presentata la letteratura relativa, di guisa che lo studioso può rendersi conto di quello in che l'autore ha fatto progredire gli studi e la critica in confronto dei suoi predecessori. E anche senza entrare in particolari, è lecito vaticinare che alla grandezza dell'impresa non verrà meno la degna esecuzione.

Gli studi italiani e stranieri sulla nostra arte si erano, salvo il vecchio Lanzi, arrestati sulla ultima soglia del Cinquecento, fino a questi ultimi anni. Pareva che non si potesse andare più oltre

di Michelangelo. Così avevan fatto il Müntz, il Cavalcaselle, il Venturi, il Berenson; per non parlare dei più vecchi, Rosini e Cicognara¹. Ma da circa il principio del nuovo secolo, la critica storica straniera e l'italiana del pari avevano preso a studiare amorosamente l'arte di questi due secoli oscuri, il 600 e il 700, detti secoli di decadenza e del barocchismo. In Francia il Reymond, che aveva consacrato tanto suo fervore alla scultura fiorentina del rinascimento, inebriatosi del genio Berniniano e della magia decorativa di Pietro da Cortona, aveva scritto un volume, l'ultimo suo, *De Michelange à Tiepolo* (1912) e nell'*Histoire de l'art* del Michel eran dedicati due volumi a questi due secoli, finora negletti (1913—21). In Germania, lo Schmeeber (1906), il Thiene e Becker (1907), lo Schmarsow (1909), il Voss (1910) il Busse (1911) il Pollack (1923) avevan rivolta la loro attenzione all'arte italiana di quei due secoli e al barocco. Nè la critica italiana aveva mancato all'appello. Critici d'arte del valore di G. Frizzoni e di Corrado Ricci, del Malaguzzi e di Lionello Venturi, dell'Hermanin e del D'Achiardi, del Cantalamessa e del Marangoni, del Colasanti e del Costantini e di altri non pochi, s'erano pur messi su codesta via: e non solo per debito obiettivo di storici che debbono studiare l'arte in tutte le sue vicende di gloria e di decadenza, ma per una rinata simpatia per quest'arte di vigorosa agonia, che tanto risponde allo stato d'animo del nostro tempo, la quale giunse in alcuni fino all'esaltazione e alla celebrazione dei fasti gloriosi di quelle forme, gagliarde ancora ma degeneri.

A quest'opera di rivendicazione letteraria si aggiunse e si congiunse poi il proposito di offrire la prova sperimentale del valore e della forza di quell'arte del Sei e Settecento italiano. Il merito di avere ideato e tradotto in atto codesto esperimento si deve ad un acuto critico nostro, Ugo Ojetti, che prima, nel 1911, con una Mostra del Ritratto italiano, ordinata nel Palazzo Vecchio, e poi nel 1922 con una Esposizione generale della Pittura italiana di quei due secoli nel Palazzo Pitti di Firenze, efficacemente coadiuvato da un Comitato di esperti, intese dar prova tangibile, al pubblico italiano e straniero accorso a visitare quella quasi improvvisata pinacoteca, della florida vitalità della pittura italiana in quel

¹ Cfr. quanto ne ho detto in un mio scritto «Il glorioso tramonto della Pittura italiana», nella *Nuova Antologia*, 1 Luglio 1922.

periodo, ai più sconosciuto e solo e imperfettamente cognito a pochi studiosi. L'effetto, specialmente di quella seconda prova, fu veramente notevole e grande; lo stuolo dei convertiti alla nuova fede non piccolo, e molto più numeroso poi quello degli studiosi che sentirono il dovere e il desiderio di portar luce sull'arte di quei due secoli, rimasti finora nell'ombra. Il *Dedalo*, periodico d'arte diretto dall'Ojetti ha già cominciato a pubblicare importanti studi anche sulla scultura e l'architettura di quella età; ma soprattutto importante e insigne è il documento che si è pensato dovesse rimanere di quella gran Mostra pittorica, alla quale concorse l'Europa tutta, nel magnifico volume testè pubblicato, da U. Ojetti, L. Dami, e N. Tarchiani *La pittura italiana del seicento e del settecento alla mostra di Palazzo Pitti* (Milano-Roma 1924); nel quale il Tarchiani ha provveduto a dare i cenni biografici accuratissimi dei vari pittori, il Dami una nuova ed abile sintesi, ancorchè alquanto involuta nella forma, delle scuole e dello svolgimento pittorico di quei due secoli in Italia, con una diligentissima bibliografia (di ben difficile compilazione) generale e speciale per le varie scuole italiane di quella età, in cui l'antico primato di Firenze passa agli altri centri d'Italia, Roma, Genova, Bologna, Milano, Napoli e Venezia. L'Ojetti poi, che è stato l'animatore dell'impresa, riassume i risultati di questa Esposizione in una nobile ed efficace Prefazione a quest'opera, che aprirà certo la via ad un lavoro vario e intenso di ricerche critiche, e sull'oscurità di quel periodo bisecolare sparge già luce vivissima. Le linee del quadro superbo, già intravedute dal sagace Lanzi, cominciano a prender rilievo; le grandi masse sono già distribuite ai luoghi loro. Ai prosecutori futuri (cui il Dami ha ben tracciata la direzione) il raccordare quelle masse, il proporzionarle, il colorirle, e il condurre l'opera all'anelato compimento.

E nondimeno lo studio di questo nuovo campo ove è tanta la messe da raccogliere, non può deviare da quello di altre epoche ancora oscure, come ad esempio quella delle origini della nostra pittura. Vi è anzi, anche in questi ultimi anni, un risveglio d'indagini anche circa quell'attraente periodo. Dopo gli studi del Thode sull'arte francescana e su Giotto, del Langton Douglas, il nuovo editore e correttore del Cavalcaselle, l'austriaco Suida ha prodotto una serie di ricerche sulla pittura fiorentina del Trecento (1905);

lo svedese Sirén ha scritto su Giotto ed altri minori, (1908), ed ora sulla pittura toscana del Duecento (*Die tuskanische Malerei des XIII Jahrhunderts* 1922); l'olandese van Marle ha impresso, come dicemmo, in inglese una nuova storia della pittura italiana che intende oramai sostituire quella del Cavalcaselle (*The Development of Painting* 1921—24). Ma anche i nostri critici si preparano a ritrarre gl'incunaboli primi della nostra pittura; e mentre il Supino ci dà un ampio volume su Giotto (1922), e Peleo Bacci pubblica nuovi documenti su Giunta Pisano, Mario Salmi si apparecchia ad illustrare i primitivi pittori aretini, il Dami promette studi sull'età che precede Cimabue; questo grande che ora, dinanzi alla critica nuova¹, ritorna nel debito onore.

Ma comunque, e dovunque, e quale che sia il terreno ove la critica italiana intende esercitare l'opera sua, le promesse son grandi e liete, la preparazione severa ed assidua: agguerrita, come ella è oramai, e scaltrita nell'uso dei metodi della ricerca più rigorosamente scientifica, soccorsa dal pubblico insegnamento e da tutti i mezzi e i sussidi che ad una opera proficua si richiedono, che pur accogliendo «con salutevol cenno» e con ospitale gratitudine tutto ciò che le verrà dalla indagine straniera, saprà da sè percorrere con sicuro passo la storia gloriosa della sua arte, dalle origini sue fino ai nostri giorni. *Res sua agitur.*

¹ V. un mio scritto «Nuovi studi su Cimabue, e la sua arte pittorica», nella *Nuova Antologia*, 1 Luglio 1924.

L I N N É S B I L D S P R Å K

NÅGRA ANTECKNINGAR

AV

JÖRAN SAHLGREN

(LUND)

I företalet till sin »Öländska och Gothländska Resa» skriver Linné om sin stil: »Skrifarten är mycket enfaldig, hwarföre jag torde blifwa hårt ansedd af många Plinii Nächtergahler. Språket pryder en wetenskap som kläderne kroppen, den som intet sielf kan hedra kläderne, måste låta dem hedra sig. Om hos andra folkslag allenast Eloqventiæ Doctores fått skrifwit, torde werlden i dag wetat mindre».

Redan i dessa ord där Linné anger sin stil som mycket »enfaldig», förråder han sin kärlek till språkliga bilder och visar dessutom sin skicklighet i deras användande.

Att Linnés språk i regel var rätt enkelt är obestridligt. Men fast han framför allt eftertraktar »kortheten, som är det behageligaste Skriftsätt»¹ har han dock utrymme för en hel del språkbilder. Särskilt i sina brev.

Om dessa bilder² gäller i regel att de äro osökta, omedelbara och gripna ur den närmaste omgivningen. I detta hänseende har Linné poetens säkra instinkt. Liksom Goethe vet han att »das gute liegt so nah.»

Josua Mjöberg har i sin utförliga och träffande karakteristik av »Selma Lagerlöfs bildspråk»³ påpekat att denna genom sin enkla framställning gripande författarinna i allmänhet tar sina bilder från det nära till hands liggande. Han anmärker med rätta att dylika näraliggande bilder i regel äro verkningsfullare än de ur fjärran gripna.

Säkert är att Linné ej nedlade något vidare arbete på bildvalet. Han tog dem direkt ur sin för tillfället aktuella föreställningskrets.

¹ Företalet t. Öl. o. Gothl. Resan. Jfr Flora lapponica, ed. Fries, s. 5.

² Ordet bild använder jag i vidsträcktaste bemärkelse. Som bilder behandlar jag sålunda alla språkliga utsmyckningar som grunda sig på ett likhetsförhållande t. ex. jämförelser, metaforer, symboler, allegorier, personifikationer, jfr Hans Larsson, Poesiens logik, s. 90.

³ Ver sacrum 1902.

Ett tydligt exempel härpå ger hans brev till vännen Bäck av 21 jan. 1754 (Brev 1: 4, s. 251 f.).

»En förskräckelig blåst har hållit på hela natten, continuerar ännu, at ingen menskia kan gå på gatan, fenstren blåsa sönder; jag wet mig knapt sedt sådan blåst i min lefnad.

Jag fick ej wetta om Dr Halman hemkommit, som här allmänt talas.

Min K. Bror war philosophe, och trygg Eder wid ett godt samwete; det blås ej altid, som det nu giör. Äfter owäder blifwer altid wackert wäder.»

Att de sista här anförda orden skola tolkas bildlikt och att Linné här syftar på motgångens vind är otvivelaktigt. Det göres än mera tydligt genom följande ord i brevets slut: »Gud beware Min Bror wid sitt gamla muntra mod och sinnelag.»

Detta brev visar hur en bild för Linné växer upp ur den närmaste omgivningen och de senaste och starkaste intrycken.

Belysande är också den bild varmed Linné i sin Öländska resa (s. 122) målar horisontens molnrand: »Dagen war behagelig och lugn; molnen gjorde wid nedersta horisonten en rund Landtborg, sedan Solen gådt neder.»

Bilden har tydligen sprungit fram ur Linnés starka intryck av den öländska landborgen.

I brevet till Adolf Fredrik och Lovisa Ulrika 1753 (*Species plantarum*) läses följande bild, som i sammanhanget gör sig briljant, men som ej kostat mycken möda att uppsöka.

»Edre Majesteter hafva ock gifvit den Vetenskapen, som jag idkat, ljus och anseende i Sit Rike, då Edre Majesteter ej allenast allernådigst låtit Skaparens underverk för sig beskrifvas, utan ock hopkallat allehanda jordenes inbyggare af alla tre Naturens riken, samt befalt dem inlogeras uti sina präktiga lust-slott Ulriksdahl och Drottningholm, der desse, liksom deputerade från hela vida werlden, få dageligt företräde för Majestetens ögon.» (Brev 1: 3, s. 3).

Synnerligen osökt framflyter ur situationen följande bild i brev av 9 nov. 1773 till kyrkoherden i Jockmock J. Hollsten, som just utnämnts till kyrkoherde i Luleå:

»Nu lämnar Hr Pastoren sitt lugn, sitt tysta Jockmock och kryper ut utur skogen, på öppna werlden, där wädret brusar på

alla sidor, där menlösheten är fördömd och landsflychtig uti en splendidior vanitas.» (Brev 1: 7, s. 126).

Linnés bildspråk är rikast i hans brev. Redan härav kan man förstå att bilderna varken kostade honom långvarigt sökande eller skarp eftertanke, ty sina brev skrev han i regel mycket hastigt.

Så uppger han åtminstone själv i brevet till Bäck av ²⁷/₃ 1753:

»Jag tackar min Br. som behagade flattera mig för brefwet till fru Hårleman; det kan ej wara möjligt; ty gud straffe mig skref jag icke det på frihand, utan concept, och *så hastigt som jag skrifwer till alla*,¹ och fult med folk i rummet.» (Brev 1: 4, s. 205).

Men om nu Linnés bilder äro direkt hämtade ur hans intryck, tankar och känslor så bör en studie av hans bildspråk ge en rätt god inblick i hans själsliv. Den bör visa vilka tankar som rörde sig i hans hjärna och vilka intryck som fäst sig däri. Den gamla satsen: »Varav hjärtat fullt är, därav talar munnen» bör särskilt väl kunna tillämpas på Linnés bildspråk.

»Sjömannen språkar om vind, men plöjaren talar om oxar».²

BILDER HÄMTADE FRÅN VARDAGSLIVET.

Självklart är att den närmaste omgivningen och det dagliga livets id och händelser föranlett en mängd bilder.

Dygnets vandring mellan ljus och mörker har sedan tidernas morgon alstrat otaliga analogier och paralleller. Från Linnés språk må anföras:

»Gud ske lof, det åter en gång will dagas! Wi hafwa suttit några år i tjockaste mörkret under det folk, som aldrig gynnat wettenskaper, att wi ej wetat, om wi bort anses som menniskor. Nu få wi med hjertans hugnad åter se ljuset och med glädje åskåda våra forna numina.» (Brev t. Ekeblad ¹²/₁ 1770, Brev 1: 6, s. 23).

En liknande bild förekommer i brevet till Bäck mars? 1750 (Brev 1: 4, s. 118):

»Lätt mig wetta något nytt af Eder stora werld, ty jag sitter i obscuro och gapar på Eder lystre.»

Men även det konstgjorda ljuset ligger nära till för bildspråket.

¹ Kursiverat av J. S.

² Citat från Propertius, Carm. lib. 2. 1: 43, anført av Linné vid installationsföreläsningen ¹⁷/₁₀ 1741 (Skrifter 2, s. 72).

»Huru kan jag uptända dens fakla, af hwilken jag så ofta länt mitt lilla lius,» skriver Linné till professor Johan Ihre ^{19/9} 1758 (Brev 1: 7, s. 181).

Och i företalet till Hasselqvists Iter Palæstinum skriver han: »Detta oakadt avtynade . . Doctor Hasselqvist dageligen, såsom en lampa, hwars olja är förtärd, och utslåknade den 9 Februarii 1752.»

Med anledning av ett just utkommet diletantiskt arbete »Historia Animalium» skriver Linné ^{16/2} 1750 till Vetenskapsakademiens sekreterare (Brev 1: 2, s. 139):

»Author är ej plagiarius af mig; men hwem hade kunnat trot, at sådane dankar kunnat tient på riksbordet för hela nationen, sedan de blifwit wane at se wid hela juscroner.»

Rätt realistisk är följande bild i brevet till C. G. Tessin av 21 febr. 1754 (Sv. arb. 1, s. 27).

»Att oroa E. H. Exc. med mitt underdåniga svar har jag hvarken bort eller torts, nedqvafd af en allmän consternation, som gått allt bort till vallebarren. Gud förlåte den tjufven, som vågar fästa sig i det klaraste ljus, han blifver ock först bortputsad, som alla behöfva af det se, sedan skiner det än klarare.»

Från ljuset gå vi till värmen.

I Lappländska resan 1732 (s. 9) möter oss följande förträffliga bild:

»Imman [av Älvkarleöfallen] . . stod såsom en stor brasa af spånor, då röken går genom skorstenen.»

Från elden till askan.

»Wist ligger något på andra sidan, som dölies i askan.» skriver Linné nov. 1746 till Ekeblad (Brev 1: 6, s. 16).

Hemmets olika delar och inventarier nämnas ofta.

»Jag finner plantas hybridis allmännare än Animalia hybrida; och rätt många till antalet. Jag tror mig få öppna dörren till en widlöftig natursens kammar, fast hon öppnas icke utan gny. Intet går jag just sielfwer in, doch tror jag at andra lära få fri tillgång, sedan jag öppnat bommen,», skriver Linné till Bäck 19 febr. 1751 (Brev 1: 4, s. 140).

Ur brevet till Bäck ^{3/11} 1749 (Brev 1: 4, s. 96) må anföras:

»[Den okunnige zoologen Klein] rörer himmel och jord tillhopas, . . wänder upp och neder på alla stolarne i huset, och

säger at så bör se uht. Alla andra se där på, gapa och grina, tala där om.»

Toaletten och klädedräkten ha lämnat bl. a. följande bilder.

»Jag har alltid varit rädd för stridskrifter som hästen för märskramlan, och jag har alltid funnit, att de trubbigaste rak-knifwar dragit aldra mäst.» (Brev t. Torbern Bergman ²⁵/₆ 1764, Brev 1: 3, s. 159).

En förtjusande bild från kvinnotoaletten sorgfälligt inhägnade område läses i inledningen till *Flora lapponica* (1737).

»Sent framträder visserligen denna flora, men dock så snart, att någon elegant toilett ej medhunnits, men hvartill skulle också smink och välluktande salvor tjäna för en tärna från Lappland, hvarest alla, fastän okammade och orakade, äro belåtna med de skönhetsmedel, som naturen själf dem gifvit?»¹.

Ur Öländska och gothländska resans företal må än en gång citeras: »Språket pryder en wetenskap som kläderne kroppen, den som intet sielf kan hedra kläderne, måste låta dem hedra sig.»

Dagens måltider ha givit stoff till bl. a. följande bilder:

»Få wij Kalmén, Hasselquist och Osbeck hem, lærer sverige gifwa de curieuse hela bordet fult med de raraste rätter.» (Brev t. Bäck 2 jan. 1751, Brev 1: 4, s. 135).

»Gud gifwe mig hälsan åtminstone så länge Pr. Kalm är här, at jag må få äta mig mätt af hwad som är artigt och delicat af örter.» (Brev t. Bäck 28 juni 1751, Brev 1: 4, s. 154).

Priset av detta slags bilder tar dock följande ur Öl. o. gothl. resan (s. 196). Den tjänar som avslutning på en utsökt liten idyll och lyser som en briljant bland rosenstenar.

»En Fogel hördes skria med en owanlig och häftig röst, som hade han varit i Hökens Klor; men, då wi honom uppsökt nedre ibland Tråden, war den intet annat än en liten Bofink, som hade en stor hwit Fiäril i Munnen och ropade hem sina Barn til måltid.»

Mera skämksam är bilden om spyflugan i Linnés tal *Deliciæ naturæ* 1772 (Skrifter 2, s. 287):

»Spyflugan som ständigt hälsar på i köket, att disputeras med köks-pigan, om köttet är mat, eller hennes såsom As.»

¹ Översättning från latinet av Th. M. Fries (Skrifter av C. v. Linné 1, s. 4).

RELIGIÖSA BILDER.

I min uppsats »Linné som predikant»¹ har jag sökt visa att ett av de mest utpräglade dragen i Linnés karaktär var hans varma religiositet samt att denna religiositet åt hans retoriska författarskap givit en rätt kyrkspråklig prägel.

Det är därför ej förvånande att bilder hämtade från bibeln och religionen äro talrika i Linnés skrifter.

I ett brev av 22 jan. 1750 till översten J. M. Klinckowström (Brev 1: 8, s. 125) läses följande redogörelse för en ny svensk musselart.

»Denna afritade musla har en synnerlig egenskap at hon lyser i mörkret, och de gamble undrade mycket at då de åto denna i mörkret som ostrer, lyste munnen; och då man gnid. ansictet med djuret i mörkret *lyste det som Moses ansichte.*»²

Moses figurerar också i Linnés brev till C. G. Tessin 1 jan. 1763 (Sv. arb. 1, s. 69): »[Eders excellens], som fört mig utur armodet, såsom Moses fordom förde Israëls barn utur tråldomens Egypten in i det sälla Canaan.»

I ett oavslutat brev till Bäck 1749 (Brev 1: 4, s. 99) återfinnes en välbekant paulinsk bild: »föruht hade jag en inwärtens *påle i kiöttet*?; nu en utwärtens.»

I ett brev till Wargentin (slutet av 1752) skriver han: »Gud beware mig för sådana resor; aldrig skall jag mer råda nogon swänsk at resa uht, om jag än blefwo *gammal som Methusalem* 2.» (Fries, Linné 2, s. 50).

Välbekant är att han efter nytestamentlig förebild älskade kalla sina lärjungar för *apostlar* (Fries, Linné 2, s. 26). I brevet till syskonen 22 Mars 1763 skriver han t. ex.: »Jag har haft mina apostlar utsände till alla verldens ändar.» (C. v. Linnés svenska arbeten 2, s. 95).

I samma av ålderdomens tankar på döden djupt präglade brev läses vidare:

»Jag har nu på ett år märkt hos mig, huru åldren skyndar, ty då väktarne begynna darra, de starke kröka sig, mjölmarne blifva få och guldkedjan utlöper, då är det på upphållningen af vår lefnad.»

¹ Svenska Linné-Sällskapets årsskrift 5, s. 40 f.

² Kursiverat av J. S.

Dessa bilder äro, som redan Ährling påpekat hämtade ur Salomos predikare, kap. 12, vers 3 och 6, vilka i Karl XII:s bibel lyda:

- »3. På then tijd tå wächterena i huset darra, och the starcke krökia sigh, och mölnarena stå fåfänge, therföre at the så fåå wordne äro; och synen warder mörk genom fenstren :
6. Förr än silftåget bortkommer, och guldkällan vthlöper, och ämbaret gistnar widh brunnen, och hiulet söndergår widh brunnen.»

Brevet är av Ährling avtryckt efter en avskrift. Det är därför möjligt att det felaktiga »guldkedjan» för »guldkällan» beror på avskrivares slarv.

Från prästernas och teologernas språk äro bland annat följande bilder hämtade:

»Min K. Brors prædican har mer trostat mig än mången kapellans en syndare, som gått till döden.» (Brev till Bäck ^{13/7} 1753, Brev 1: 4, s. 223).

»På andra och sista sidan [av brevet] fant jag änteligen täxten.» (Brev till Bäck juli 1753, Brev 1: 4, s. 222).

»Låt inte H:r Kalm gå för starkt i collegier hos honom [Siegesbeck] att insupa kätterska principier [och] sedan inficiera hela Sweriges swärmeandar.» (Brev t. S. C. Bjelke ^{4/4} 1744, Brev 1: 3, s. 190).

Samma bild kommer igen 1758 i Linnés företal till Löflings *Iter hispanicum* (Fries, Linné 2, s. 43).

»Ty som jag i denna bok [dvs. *Philosophia botanica*] sökt innefatta kärnan af hela botaniken och Herr Löfling aldrig efterlät at fråga mig efter det han ej förstod, blef han til slut så fast i grundsatserna, at jag kunde trotsa alla villo-andar i Floras Rike, at ingen skulle göra honom til kättare.»

Den fjärde boken i Johann Arndts berömda »Fyra böcker om en sann kristendom» heter »Liber Naturæ eller Naturzens Book». Att denna bok för Linnés utveckling varit av stor betydelse har jag i min uppsats »Linné som predikant»¹ sökt visa. Att det är Arndt, som Linné är skyldig följande bild, är väl säkert.

»Ty bör och skal denna Vetenskapen täfla med alla andra minnesmärken, at göra Edra Majestetens namn odödeliga, då den

¹ Sv. Linnésällskapets årsskrift 5, s. 40 f.

inpräglar dem i *Naturens egen bok.*»¹ (Brev t. Adolf Fredrik o. Lovisa Ulrika 1753, Brev 1: 3, s. 3).

Av Arndt inspirerat är säkerligen också följande ställe från 1764: »så länge wördnad för Skaparen läses i naturen af förnuftiga Människor» (Brev 1: 3, s. 5).

Även i skämtsam och drastisk stil komma teologiska stilblommor till synes.

I det glada brevet till Bäck 18 juli 1755, skrivet två dagar efter mottagandet av Hasselqvists observationer, läses:

»Förbanne mig jag nogonsin wet mig läsit något, som warit så fett på rena nya reelle rön som desse [dvs. Hasselqvists anteckningar]; *de siukte neder i mig som Guds ord i en Diekne.*»¹ (Brev 1: 4, s. 346).

Skämtsam är också följande bild:

»Tack M. K. Br[or] som täckes hogkomma mig, fast M. Br. wistas i himmelrike [dvs. vid hovet].» (Brev till Bäck 10/7 1752, Brev 1: 4, s. 181).

Bilden återvänder i brev till Bäck 30/11 1753:

»Ihre skall blifwa Informator hos Prints Carl. Har sådant hörts i himmelen?» (Brev 1: 4, s. 240).

Men i dessa bilder är det väl närmast den antika himmelen som avses, jfr nedan.

Från Erik XIV:s psalm² är följande bild hämtad:

»Jag rys så ofta Drottningholm nämnes, ty jag slipper ej tädan, då jag will.

Jag är där en fattiger fånge,
på Drottningholm så länge
som ett får uppå en ö.
Jag kan ej tädan komma,
utan Kong. gifwer mig sin nåde etc.³»

(Brev till Bäck 1753, Brev 1: 4, s. 221)

Bilden kommer litet mera maskerad igen i brevet till Bäck 29 mars 1754 (Brev 1: 4, s. 268):

¹ Kursiverat av J. S.

² Nr 249: 2 i den på Linnés tid brukade psalmboken.

³ De av Linné tillsatta utbytesorden i psalmen äro här kursiverade.

»Hans M:t har täckts befalla, at jag skall infinna mig straxt äfter påskhålgén, men då måste jag hafwa Hans K. M:ts ordres, ty jag är en fattiger fånge, som ett får uppå en ö, och kan ej tädan komma, utan¹ jag får befallning af högre hand än Ill. Cancellarii.»

Till bilderna kunna vi ej gärna räkna de i Linnés skrifter talrikt förekommande bibelcitaten och åberopandena av Guds namn. Som ett exempel på hur lätt det går för Linné att falla in i bibliska uttryckssätt må dock i detta sammanhang citeras:

»Då en man gifter sig, ser jag honom öfvergifwa fader och moder och alla, at endast blifwa hos sin kiäresta; men huru min Brors sinne nu warder ändrat äfter naturlig lag, utbeder jag mig få äga äfter wanligheten en liten dehl af min Brors hierta, utan præjudicio tertii.» (Brev till Bäck ³¹/₁₂ 1754, Brev 1: 4, s. 321).

Som ett slags bilder får man fatta de linnéanska svordomarna, som i de otvungna breven till vännen Bäck ej äro så sällsynta. Som exempel må anföras:

»Men det kan wähl icke hin onde wetta alla lappar [dvs. småskrifter] som utkomma.» (¹⁹/₁₀ 1750, Brev 1: 4, s. 131).

»Nu skall M. Br. få se at fanen tager den ståtliga trågården» (²/₁ 1751, Brev 1: 4, s. 134).

»Jo Herra dö kom förslaget öfwer med förra posten.» (³/₄ 1752, Brev 1: 4, s. 176).

»Jag woro fördieflad om jag ej älskade M. K. Bror så mycket tillbaka.» (²/₆ 1752, Brev 1: 4, s. 178).²

KLASSISKA BILDER.

En följd av 1700:talets av klassiska studier präglade skolundervisning är att hos Linné liksom hos andra 1700:talsförfattare de från den klassiska litteraturen hämtade bilderna översvämma. För vår tid kunna dessa bilder stundom verka lärda och sökta. På 1700:talet lågo de nära till hands och uppfattades med lätthet av varje skolbildad.

Många av Linnés otaliga klassiska bilder äro bland hans vackraste och mest osökta. Ur Linnés Lapska resa 1732 må anföras:

»Jag åskodade wid stranden med ynkan fragmenta af olycke-

¹ Det kursiverade återfinnes i psalm 249: 2 (1695 års psalmbok).

² Se vidare ex. Brev 1: 4, s. 240, 346.

liga fartyg, som ej kunnat blidka Neptunum, hwarken genom löften älr offer, hwarken bön älr klagan, hwarken gråt älr suckan» (s. 21).

»I Sohlupgången war träffeligt nöje se uti den stilla floden, som hwarken Najades med sin flod älr strömmande, eijhåller Æolus med sitt fräsande oroat, huru skogen, som lågg på bägge sidor wiste för dem resandom ett underjordiskt rike i watnet; på bägge sidar låg stora hedar, branta åht åkanten, med buskaser utzirade, h[wil]ka i watnet wiste en jord, som war brant, men slutade ifrån oss liksom en underjordisk jord. De store tallar, som ännu tråtzat Neptunus, logo med en bedrägelig skugga i watnet; han med sin broder Æolus hade doch många revangerat på, hwars rötter N[ep-tunus] utätet, men Æolus toppen kulkastat.» (s. 38f.).

»Uti hamaren [till järnbruket Eksund] gingo Vulcani skiortegossar och gjorde mäterstycke af sin profession.» (s. 16).

På sid. 58 i Lappländska resan möter *Styx* och på sid. 60 *Acheron*.

Bilden med *Styx* förtjänar en särskild utredning. I *Iter lapponicum* (s. 58) läses:

»Hela denna lappens land war mäst myra, hinc vocavi *Styx*. Aldrig kan presten så beskrifwa hälfwete, som detta är ej wärre. Aldrig har poeterna kunnat afmåhla *Styx* så fult, där detta ej är fulare. *Stygiu* penetravi.»

Man frågar: »Varför skall Lapplands myrar föranleda namnet *Styx*?» Svaret lämnas i företalet till *Flora lapponica* 1737¹, där Linné åskådliggör sina mödor i Lappland med följande från *Vergilii Aeneid* 6:438 f. hämtade verser:

»Ödet är hårdt: ett dystert träsk med spärrande vatten

Och *Styx*' niohvarfviga flod jämt ligga i vägen.»

Man kan sålunda i detalj följa denna bilds födelse.

Särskilt vacker är den utförliga jämförelsen å sid. 73 f. mellan växten *Andromeda polifolia* L. och »*Andromeda*, af Poeterna afbildad.»

Denna bild återvänder ytterligare utarbetad i *Flora lapponica* 1737 (Fries' översättning, s. 120 f.).

»*Andromeda* framställes, som bekant, såsom en den älskligaste och skönaste jungfru, som kunnat vara stolt öfver den smärta halsens (blomskaftets) friska hy samt ansiktets (blomkronans) och

¹ Fries' översättning (Skrifter 1, s. 3). Verserna äro översatta av C. A. Fahlerantz.

de rosenröda läpparnes färg, hvilken vida öfverträffar den, som äfven det allra bästa, af själfva Venus använda smink förmår framkalla. Smärt, med fjättrade fötter ligger hon knäböjande (stammens nedre del nedliggande), omgifven af vatten (om våren), fängslad vid klippan (tufvan), utsatt för afskyvärda drakar (amfibier); sorgsen böjer hon mot jorden sitt ansikte (blomman) och sträcker, värd ett bättre öde, mot himlen sina oskuldsfulla armar (grenarne), tilldess den efterlängtade Perseus (midsommarsolen) besegrar odjuren och ur vattnet frälsar henne, ej längre en jungfru utan en lycklig moder, som lyfter sitt hufvud (frukten) upp mot höjden. Om Ovidius, då han diktade sagan om Andromeda, hade för ögonen haft denna växt, skulle hans skildring näppeligen blifvit mera träffande, och efter poeters sed hade han då af en låg tufva kunnat skapa berget Olympus.»

Från *Iter lapponicum* må slutligen anföras den bekanta bild varmed Linné i inledningen (s. 5) skildrar vårens ankomst.

»Nu begynte hela marken fägna sig och le, nu kommer skiöna Flora och sofwer hos Febus.»

Ej fullt så lyckligt figurerar Febus i brevet till Bäck ⁶/₁₀ 1749 (Brev 1: 4, s. 85):

»Lyckelige wij, när wij kunna få en glants af Hofwet och då de, som äro närmast phoebi wagn, bewärdiga oss med en stråle.»

I brevet till Bäck 1 maj 1750 (Brev 1: 4, s. 122) uppträder själve Juppiter. I sällskap har han Æsculapius.

»Min Kiäreste Hr Broder, et Partus hybridus af kyrkan och Æsculapius; som alltid får stå inför Jovis egen stohl.»

I brevet till Bäck 7 sept. 1750 (Brev 1: 4, s. 128) kommer bilden åter ytterligare broderad:

»Det är wähl at wij hafwa M. K. Br. wid Jupiters stohl att ofta afböja severa fulmina jovis.»

En annan variation av samma för Linné kära bild finna vi i brevet till Bäck ¹⁹/₂ 1751 (Brev 1: 4, s. 140).

»Nu hwad nytt hos Gudarne i Himmelrike. Huru bärgar i Eder hos dem; wij procul a jove procul a fulmine vivimus.»

Æsculapius förekommer redan i det brev till Kilian Stobæus 1730 eller 1731, som Ährling avtryckt i Svenska arbeten 2, s. 27:

»Sedan skall jag ingå compact med Æsculapius, om jag är en ärlig gosse.»

I brevet till Bäck ⁵/₉ 1746 (Brev 1: 4, s. 57) kallas universitetskanslern Carl Gyllenborg för »min egen Apollo.» I breven till C. G. Tessin kallar Linné i överskrifterna denne ofta »Min store Apollo» o. dyl.

Att ej Minerva får saknas i den linneanska Olympen är naturligt.

»Nu hwilar både jorden och Minerva; jag tror och sielfwa solen.» (Brev till Bäck *februari?* 1751, Brev 1: 4, s. 142).

Hon nämnes redan i brevet till landshövdingen Gabriel Gyllengrip ¹/₁₀ 1733 (Brev 1:6, s. 239): »tomer .. af mig propria Minerva elaborerade.»

År 1755 kallar Linné drottningen »vår stora Pallas» (Brev 1: 6, s. 104, till J. S. Flodman).

Brevet till Osbeck ¹⁰/₉ 1750 vimlar av antika personnager och bilder:

»Jag gratulerar Flora at M. H:re blifwit Neptuni präst. Jag skall notificera det för hela werlden. Alla Botanici begynna redan önska, att Eolus wille skyndsamt föra Eder till Indierna och tillbaka med de spolia, som Fatum ärnat till brudskatt åt Scientia Naturalis, då wi få af Edra samlade lagrar binda krantsar at kröna Floræ Präst, och wi skola skjära Edert namn i hårdare och durablare materia än Demanter. O rarissima Osbeckia¹ wälkommen under Floræ armé. — Far, res, segla för 2 skjöt; men om I kommer igen utan caperie, så skall Pluto och all hans här kasta Eder ner i Styx.» (Friés, Linné 2, s. 38f.).

Av de talrika bilder där Flora figurerar får följande lilla nätta bild ej med tystnad förbigås:

»När Min Bror sitt stora werlden och kongar, så res till en liten printz i floræ rike, och se till om icke där är mera för ögonen, fast mindre för munnen.» (Brev t. Bäck juli 1753, Brev 1: 4, s. 225).

Av hela den antika gudaskaran är dock Venus den som ligger Linnés hjärta närmast. Men därom nedan. Jag nöjer mig här med en blott hänvisning till Linnés Blomsterfägnad (Skrifter av C. v. Linné, utg. av Vetenskapsakademien 4: 1, s. 43f.).

En omtyckt klassisk figur är också Fenix². I brevet till Bäck nov. 1752 (Brev 1: 4, s. 193) kallas denne »den endaste phoenix i vår nation, som fägnar mig med något reelt.» I brevet till Bäck

¹ En av Osbeck nyupptäckt växt.

² Jfr ovan.

^{13/11} 1753 (Brev 1: 4, s. 235) hälsas denne med: »wählkommen en förnyad Phoenix af sin aska». Och i det glada lyckönskingsbrevet till Bäcks bröllop av ^{18/3} 1755 (Brev 1: 4, s. 331) läses: »Kiära warm Eder, men brän Eder icke upp i egit näste som Phoenix; och war ej för het på gröten, ty moderata durant».

Andra gengångare från antiken äro *Pandora* (Brev t. Bäck ^{12/9} 1746, Brev 1: 4, s. 62), *Nemesis* (t. ex. Brev t. Bäck ^{1/6} 1753, Brev 1: 4, s. 216), *numina* (Brev t. Ekeblad ^{12/1} 1770, Brev 1: 6, s. 23), *manes* (Brev t. Bäck ^{20/10} 1758, Brev 1: 5, s. 55), *nymphes* (Öl. o. gothl. resa 1741, s. 256), *tartarus* (Brev t. Bäck juni 1754, Brev 1: 4, s. 284), *Erisäpplen* (1743, Skrifter 2, s. 91), *Janus bifrons* (1748 Sv. arb. 1, s. 9) osv.

En hel del av Linnés boktitlar, djur- och växtnamn innehålla bilder hämtade från den klassiska mytologien, så t. ex. boktitlarna *Adonis Uplandicus* och *Lachesis Lapponica* (Brev t. G. Gyllengrip ^{1/10} 1733, Brev 1: 6, s. 239 f.), *Pluto svecicus* (1734), *Pan svecicus* 1749 och *Pandora et flora rybyensis* 1771 ¹.

Om Linnés förtrogenhet med den klassiska litteraturen och historien vittna följande bilder.

»Hade man tillfälle at se, huru tiden kan spela sin Metamorphosin starkare än någonsin Ovidius²: man såg et härligt Kloster af Marmor upbygdt, uphuggit och slipat, wara förwänt uti et Fähus». (Öl. o. gothl. resa 1741, s. 292).

Med anledning av bergsrådet A. v. Swabs frånfälle skriver Linné 4 febr. 1768 till A. Bergenstjerna (Brev 1: 3, s. 113):

»Hans afsaknad kan aldrig nogsamnt beklagas, och få weta att sätta rätta wärdet på den sten, som är dyrare än Nonni opal.

Så gå våra lysande Sidera under horisonten, den ena äfter den andra och lämna idel tiokt mörker i riket och Wettenskaperne samt mera barbarie för äfterkommande. Sic

alba Ligustra cadunt, Vaccinia nigra leguntur».

Nonii opal är lånad från Plinius³. Konsuln Nonius blev pros-

¹ Se vidare A. O. Lindfors i Linnés dietetik, s. vii.

² Att Linné var en stor beundrare av Ovidius framgår bl. a. av de talrika långa citaten ur Ovidii Tristia (ett ur Epistulæ ex Ponto) i Flora lapponicas slut.

³ Jfr Brev 1: 3, s. 114.

kriberad av Marcus Antonius, emedan han ägde en opal stor som en halv hasselnöt och värd 200 sestertier.

Den latinska bilden är lånad från Vergilii Bucolica, ecl. 2: 18. Vergilius var en av Linnés älsklingsförfattare, som bl. a. citaten ur Æneiden i Flora lapponica visa.

Plinius är väl den klassiske författare som mest inverkat på Linné. Vi veta detta ej blott genom de talrika Pliniicitaten i Linnés skrifter utan och genom samtida vittnesbörd.

Linnés lärjunge och entusiastiske levnadsskildrare Sven Hedin berättar i »Minne af von Linné Fader och son» (1, s. 13 f.) hur Ciceros orationer och Justini krigsberättelser »allt för litet behagat detta snille» under skoltiden i Växjö. Men då hans lärare Rothman insåg nödvändigheten av att discipeln fick lära det för vetenskapsmannen så viktiga romarespråket gav han honom Plinii skrifter över naturalhistorien att läsa.

»Nu var Romarens språk», fortsätter Hedin, »lika kärt för Honom, som den vetenskap, hvilken afhandlades. Plinii korrtta och sinnrika uttryck, blefvo och snart ynglingens egne, och denne lyckliga idé af dess värdige lärare, att oförmärkt bibringa sin élève lärdomens språk, då han ville bibringa sjelfva kunskapen, förde Linnæus till en viss färdighet och lätthet att uttrycka sig på latin, som i framtiden blef Honom till så stor fördel»¹.

Ur Horatii epoder 1: 1: 8 har Linné lånat följande citat och försett det med ytterligare brodering.

»Alltså K. H:r Baron, slå inte på min häst för hårdt och skaffa honom inte hafra, att han skall springa mer; nog har jag skjutsat, lät andra skjutsa också.

Solve senescentem, mature solve equum,

Ne currat ad extremum et ilia ducat».

(Brev ²⁸/₁₀ 1746 t. hovrättsrådet S. C. Bjelke, Brev 1: 3, s. 203).

Möjligt är att av Linnés talrika hästbilder flera gå tillbaka på detta ställe, jfr särskilt brevet till Bäck ²/₁ 1751 (Brev 1: 4, s. 133).

Från Seneca som ofta citeras, har Linné lånat den bild denne använde om Mecænas' död (Brev 1: 3, s. 319, ⁹/₅ 1768).

Den gamla latinska grammatikern Priscianus går igen i föl-

¹ Jämte Plinius har väl också den berömde filologen Justus Lipsius inverkat på Linnés latin. Jfr t. ex. det citat ur Lipsii De Constantia, som Linné satt till motto för »Prælua sponsaliorum plantarum» 1729 (Skrifter 4: 1, s. 4).

jande förklaring varmed Linné erkände sin svaghet i latinet: »heldre will jag få tre örffilar af Priscianus, än en af naturen». (Fries, Linné 2, s. 13).

Diogenes rullar sin tunna och Sisyphus sin sten i Märkvärdigheter uti insecterna 1739:

»Sen hur den kräftan, som kallas Eremit . . . upsöker ödelagda snäcke-hus, kryper deruti och dem bebor, at dess hudlösa svans, om hvilken hon är rädd, som björnen, ej må skadas af utvärtes våld: rullar altså med sig detta lånta hus, som Diogenes sit fat». (uppl. 1752, s. 22).

»Sen Malen . . . på tapeten, huru han är täkt med en liten strut, gjord af det finaste hår på klädet, i hvilket han lefver och bor. Så snart denne mask gjort sin strut färdig, är han emedlertid blifven större, än at han i honom kan få rum, måste altså skära up sit hölster på ena sidan, och sätta i honom en skarf. Han har ock ej väl fullkomnat denna kil, förän han åter emedlertid blifvit alt för tjock, at han på andra sidan måste öppna hölstret och skarfvå; så förökes hans verk dageligen och stundeligen, som Zyzyphi sten.» (s. 24).

Av de två jämförelserna äro särskilt den första, synnerligen målande.

Med den grekiska litteraturen är ej Linné så förtrogen som med den latinska. Homeros' Odyssé kände han dock¹ vilket visas av hans Lachesis naturalis, s. 142, där han jämför spritens inverkan på de druckna med Circes förvandlingar av Odysseus' kamrater. Han utför sedan bilden vidare i sin avhandling »De Inebrantia». Jag hänvisar till Lindfors' »Några Linné-studier», s. 6 ff. och E. Malmeströms uppsats om »Linnés humor» i Sv. Linnésällskapets årsskrift 1923.

Ovanstående exempelsamling av klassiska bilder, som, om ej utrymmesskålen hindrade, kunnat göras vida fylligare, visar att Levertins påstående i »Carl von Linné» (s. 36) att Linnés skrifter »endast sällan» i stil och uttryckssätt röja »inflytandet från den antika litteratur, hvilkens spår eljest skönjas öfverallt i tidens vittra prosa», är fullständigt gripet ur luften.

Tvärtom vill jag påstå att inga andra litterära källor förutom

¹ Förmodligen genom något utdrag till skolornas tjänst.

Bibeln givit Linnés språk och framställning så mycket som antikens klassiska verk.

FABLER.

Ett vittnesbörd om Linnés klassiska bildning ger också hans flitiga användning av fabeln. Äsopus är — en sak som ej Levertin anmärkt — »fabeldiktaren» Linnés förnämsta lärare. Men av Ovidii metamorfoser har han ock lärt mycket. Direkta anspelningar på äsopiska fabler förekomma flerstädes. Men om Linné fått sin fabelkänedom direkt från antiken eller från La Fontaine är svårt att säkert avgöra. Allt talar emellertid för att Linné från skoltiden känt Äsopus (Phædrus). År 1707 trycktes i Stockholm »Fabulæ Æsopi selectæ» till trivialskolornas bruk och 1713 trycktes i Skara »Fabellæ qvædam Æsopicæ notiores in gratiam Juventutis editæ»¹. Äsopus var under Linnés skolålder en mycket använd läsebok i latin.

I brevet till Vetenskapsakademiens sekreterare nov. 1754 (Brev 1: 2, s. 190) hänсыftar Linné med följande ord på förslaget att han skulle överta Hallers professur i Göttingen.

»Hade jag 10 åhr tillbakas af mine åhr och mindre dryg familie, så gjorde girigheten, att man sade patria ubicunque bene; nu sedan ego vitam exegi, vågar jag ej släppa kiötstycket som hunden och gapa åter skuggan». Att mönstret för bilden är Äsopi fabel om »hunden och köttstycket» är påtagligt. Denna finnes också hos La Fontaine.

Den äsopiska fabeln² om korpen, som av den falska räven lurades släppa ostbiten för att försöka sjunga, och som sedan räven knyckt ostbiten fick bannor av denne för sin dumhet, går direkt eller indirekt igen i brevet till Gronovius ⁷/₁₀ 1743 (Skrifter 2, s. 91):

»Om jag utsätter mina åsikter för andras kritik, blir jag däri-genom icke klokare, och jag erinrar mig det gamla ordspråket: om korpen hölle sig tyst, medan han äter, skulle han få mera mat och mindre träta» (Fries' övers.).

Bilden: »så har jag födt i min barm en orm, den jag ej känt» (Brev t. Bäck ⁶/₃ 1749, Brev 1: 4, s. 84) är hämtad från Äsopi fabel om mannen och ormen.²

¹ Hammarsköld Schole- o. Undervisnings-Böcker, s. 101 f.

² Även hos La Fontaine.

Den äsopiska fabeln om berget som födde en råtta¹ antydes i Linnés brev till C. G. Tessin 1 jan. 1765: »Jam peperere montes monstrosissimum murem.»

Men Linné inskränkte sig ej till de klassiska fablerna. Alla naturens riken lämna honom material till fabler. Men de flesta hämtar han ur mänskornas liv i samtid eller forntid.

Linnés Nemesis divina är i själva verket till stor del en samling sedelärande fabler med modärna eller historiska ämnen. Och i Linnés föreläsningar var fabeln en ofta återkommande stilblomma. Hans åhörare kunde även få Nemesisfabler till livs. Så återfinnes fabeln om Moses på Sinai berg såväl i Collegium diæticum (s. 242) som i Nemesis divina (Barrs uppl., s. 43).

Av utrymmeskäl förbjudes här en ingående redogörelse för Linnés fabler. De fordra sin egen skildrare. Som exempel på hur han genom detaljerade fabler förstod att fånga sina åhörares intresse må emellertid följande utdrag ur Gedners översättning av avhandlingen »Cui bono?»² (1753) tjäna.

»Wid detta tillfället påminner jag mig, huru Herr Præses en gång med en nog lämpelig liknelse, sökte, at upväcka sina Åhörare til upmärksamhet, då han skulle wisa dem Yrfä-Flocken. Nämligen, han berättade en Fabel eller liknelse, om de sju Grækelands Wise, som en gång skolat uti Athen warit församlade, at hwar och en berätta det märkwärdigaste Under, som han hade sett här i werlden af Skaparen framstält. En af dem gick då i sin tancka något högre, och begynte förtälja Stjernkikarens mening om Fixstjernorna, dem de alle trodde wara Solar, som hade sina egna Planeter, och att desse Planeter wore Jordar, med Örter och Djur försedde.

De beslöto fördenskul, att anhålla hos Jupiter om tilstånd, at få resa til Månan, på tre dagar allenast, at de måtte se hans under i denna Planet. Jupiter gaf dem ej allenast lof dertil, utan befalte ock, att de skulle församlas på et högt Bärg, derifrån en sky skulle dem bårtföra til det föresatta stället. De utwalde sig åtskilliga Följeslagare, at wara sig behjelpelige wid de naturliga tingens beskrifning och aftagning: Kommo omsider up til Månan, alldeles

¹ Även hos La Fontaine.

² Skrifter af Carl von Linné 2, s. 131.

uttröttade, hwarest de funno för sig et wäl inrättat Palais, hwaruti de skulle bo.

Första Dagen, woro de trötte af resan, och hwilade sig altså til långt in på dagen, då de ännu woro matte, och begynte förfriska sig af de sköna rätter, som smakade dem ganska wäl, hwaraf de blefwo högt betagne. De åskådade, denna dagen, allenast genom Fönstren, denna oförlikneliga Jorden, som war med de härligaste Blommor utzirad, hwilka högt skimrade emot Solenes Strålar. De hörde ock de qwittrande Foglars ljufliga sång, allt in på sena aftonen.

Den andra Dagen stodo de up af sina sängar helt bittida, att de efter förra dagens hwila och tagne krafter skulle anställa sina rön; men då kommo Landsens täcka Fruentimmer til dem, at hälsa på dessa främlingar, och begärte, att de först wille förfriska sig med någon mat och dryck, samt derigenom hämta tilräckelig styrka, innan som de gåfwo sig ut til et så beswärligt arbete. Den smakeliga spis, de söta winer, samt dessa Møjornas täcka utseende into go Gästerna, lika som Sirener. En wäl sammansatt musiqve upfördes: de yngre begynte at dansa och roa sig, och de gamle måste uppehållas, så at hela den Dagen förnöttes i sällskap med det wäna Könet, til des de, som blifwit inqwarterade i den nedra wåningen, uti Betjenternas rum, blefwo afunds-fulle på dem, som bodde i den öfra, och der lefde så kräseliga; hwilka kommo up med blåtta wärjor, att dela jämt emellan sig och dem. De äldre sökte, att nedtysta dessa uppäggade, utlofwande jämwäl, at de dagen derpå, förän något annat företogs, skulle lagligen uptaga, utreda och i billighet afdöma denna sak; hwarpå de förbistrade någorlunda saktade sig.

På den tredje dagen företogs och afgjordes denna träta, och då sysselsätta anklagande, instantier, exceptioner och domslut dem hela dagen, in til dess en hastig affärd derifrån hördes mot afftonen utropas.

När detta sällskap nu återkommo til Grækeland, samlade sig hela Landets Inbyggare til dem, at de måtte höra dem förtälja de underwerk, som Jupiter i Månan skapat. Men de Wise hade då ej sett annat, än en grön och med blommor brokot jord, samt trädens qwistar fulla med qwittrande Foglar, och wisste ej det ringaste berätta, hwilka dessa Örtter och Foglar woro fatte; ty

blefwo de då ansedde öfwer hela Grækeland med förakt, och hållne för owärdiga Gäster.

Om nu någon wil lämpa Fabeln på en del af denna tidens Människor, så skall han finna en stor liknelse dem emellan. Igenom dessa tre Dagar betecknas våra tre åldrar, huru nämligen wi wid den första, eller i vår ungdom äre alltför swage, at rätt ransaka Skaparens werk; utan använda den til öfwerflöd och lek. Huru Människorne i den andra, eller medel-åldren äro sysselsatte, at sätta Hushåld, at gifta sig, at upföda sina Barn, samt at förskaffa sig ägodelar, til at underhålla sit Hus med. Och ändteligen, huru de uti den tredje, eller ålderdomen, då de förskaffat sig ägen- dom, blifwa öfwerhopade med tråtor och Processer, som ofta året ut och in sysselsätta dem. Således wårda de minst om det, hwar- til den Allwise Skaparen satt dem hit på jorden».

Denna fabel är en parodi på den ännu under 1700:talet popu- lära berättelsen om de sju vise. Troligen har Linné själv författat fabeln. Språket i den avtryckta texten är säkerligen ej Linnés.

BILDER FRÅN HOLBERG.

Henning Wijkmark har i sin intressanta avhandling »Samuel Ödmann» (s. 323) påpekat att Linné i »Egenhändiga anteckningar»¹ lånat följande bild från Holbergs »Nicolai Klimii iter subterraneum»:

»Han, som allestäds utomlands blef ärad såsom en Princeps Botanicorum, war hemma såsom en Klimius, kommen ifrån under- jordiska werlden».

Wijkmark framställer i detta sammanhang den hypotesen att de från Linné ärvda stildragen hos S. Ödmann ofta med full rätt skulle kunna ledas tillbaka till Holberg. »För Linnés stil, framför allt i Resorna, är Holbergs betydelse uppenbar», skriver han.

Man skulle önskat att Wijkmark med några exempel stött denna sin mening.

Stilen i de linneanska resebeskrivningarna är redan bestämd genom *Iter lapponicum* 1732. Och att bevisa ett inflytande från Holberg så tidigt har sig ej så lätt.

Att Linné den 6 jan. 1743 kände Holbergs komedi »Den hon- nette Ambition» (1731) synes av följande citat ur ett brev till

¹ s. 37.

Vetenskapsakademien av sagda datum (Brev 1: 2, s. 28) att döma vara möjligt. Då användningen av uttrycket ej är ironisk är beviskraften dock ej så stor.

»Jag kan ej annat se, än at en sådan methode at [genom paretationer] hedra de afledne ledamöter lærer blifwa starkare än något annat præmium, at förmå hwario Ledamot till sin yttersta skyldighet, däräst en honet ambition och ett hederligt namn har sit gamla värde».

Sv. akademiens ordboks äldsta exempel på uttrycket *honett ambition* i ironisk användning är hämtat från Leopold (c. 1800).

Holbergs Nicolai Klimii iter subterraneum utgavs i Leipzig 1741 och översattes till svenska 1746. Linné kände arbetet åtminstone redan ^{29/3} 1754¹, som framgår av följande bild i brev till Bäck (Brev 1: 4, s. 269):

»Jag väntar på nästa posten, så at jag då läs min Brors bref med resna hår på hufwudet, och såsom en Climius, då han giort sitt project, satte hufwudet i snaran, och skulle vänta på sin resolution».

Linné kände också Holbergs Moralske Tanker (1744), översatt till svenska först 1782, som synes av citat i Collegium diæticum, s. 225.

BOTANISKA BILDER.

Att »den lille prinsen i Floras rike» i sitt språk även använder bilder hämtade från växternas värld är ej ägnat att förvåna. Med några exempel skall jag söka visa att dylika bilder äro bland hans allra mest lyckade.

»Öfwerst uppå Taberget hade man den skiönaste prospect, där detta bärg uplyfte sitt hufwud såsom Furen bland Enbuskarna.» (Öl. o. gothl. resa 1741, s. 328).

I företalet till sin Skånska resa 1749 skriver Linné: »Liksom et stort trä kullkastas af stormen, då det ej på alla sidor är fäst med rötterne; altså ock den publique Hushållningen, då den ej är rotad på den privata».

I brevet till Bäck ^{28/1} 1751 (Brev 1: 4, s. 137) läses: »Men huru länge skall M. Br[or]s wänskap wara; hon måste wähl som de andre wähluchtande och fagre blomstren hafwa sin tid».

I kondoleansbrevet ^{19/9} 1758 till professor Johan Ihre vid hans

¹ *Korr.-not.* Han kände det redan 1 jan. 1754, se Brev 1: 4, s. 246.

makas frånfälle, ett av de vackraste brev Linné någonsin skrivit, läses:

»Sorgen rotar sig ofta i hiertat, at han ej updrages utan med hela klimpen.» (Brev 1:7, s. 182).

Med en bild lånad från det gräs, som genom sina vidgande cirkclar åstadkommer älvdansarna, skriver Linné i brevet till J. O. Hagström $\frac{9}{2}$ 1774 (Brev 1:6, s. 293):

»Det går med wettenskapen som med *Cynosurus cœruleus*; hon wisnar, der hon begynts, och widgas alt omkring. Påven, som fördömt mine böcker att brännas, har nu befallt dem publice läsas in Athenæo romano.»

Vid bergsrådet Georg Brandts död skrev Linné $\frac{9}{5}$ 1768 i kondoleansbrev till hans son (Brev 1:3, s. 319) för att tolka sin uppskattning av fadern och sin sorg över hans frånfälle bl. a.:

»De skiönaste Lilior således förwisna och nätslor gro. Jag blandar mine tårar med Edra.»

Jag tror ingen skall motsäga mig om jag påstår att vilken poet som hälst skulle kunna avundas Linné dessa fint och känsligt utmejslade bilder.

Jag kan ej här med tystnad förbigå den utförliga bild varmed Linné i brevet till svärmodern av 16 okt. 1758 (Sv. arb. 2, s. 92) tecknar svärföräldrarnas släkt.

»Gud välsigne det hedersamma trädet, som stått så frodigt på Sweden; Han låte det blifva till långa tider beständigt och rotadt i all välsignelse och att dess grenar på alla sidor må utvidga sig till en prydnad för landet och att ingen gren må vissna, ty det gör strax trädet vanskapligt och ohyggligt; det kan väl ändock taga sig med tiden, allenast stammen står orubbad och rötterne ej skadas¹.»

De från jordbruket och trädgårdsskötseln hämtade rätt talrika bilderna kunna lämpligen sammanföras med de ovanstående, låt vara att de i regel ej tillhöra samma höga stilart. De odlade växterna kunna ej gärna lösryckas från de fritt växande.

Rätt allmänt hållen är följande bild i brev till Ekeblad $\frac{21}{11}$ 1746 (Brev 1:6, s. 17): »Lycklige de, som få under så milda solar en gång drifwa sin åcker». Linné vill härmed åskådliggöra

¹ Eru Elisabeth Moræa hade ifrågasatt försäljning av sin gård Sveden, en försäljning som Linné på det bestämdaste avstyrkte.

sin tacksamhet för de två guldmedaljer som Adolf Fredrik och Lovisa Ulrika »till teckn af besynnerlig nåd» förärat Linné.

I brevet till Bäck 13 dec. 1748 (Brev 1:4, s. 81) tolkar Linné sin förtrytelse med följande ord:

»At Strandberg blifwer stadsphysicus och Bäck får intet, at Wallerius blifwer Adjunctus och en Bäck ej wärd at komma på förslaget,

Kostar wähl på, ogräs må gro».

En liknande bild förekommer i brevet till Bäck ^{13/7} 1750 (Brev 1:4, sid. 126):

»Säg mig hwarföre Grefwe Henning Gyllenborg war så förbittrat på mig, då han war här sist; det war mig omögligt at utröna äller gissa; nog hade owännen sådt ogräs i wetet.»

Från jordbruket är också följande bild hämtad.

»Wetom at åkren aldrig bär säd utan Gudarnes wälsignelse, och at wettenskaperne hafwa icke skydd, om de ej af Höga Herrar favoriseras.» (Brev t. hovkanslern Henning Gyllenborg ^{5/10} 1750, Brev 1:6, s. 236).

Ypperlig är den bild, som Linné i memorial av ^{10/1} 1746 till Vetenskapsakademien lånat från trädgården.

»Jag har warit anmodat . . at skaffa Elever, som kunde . . tiena landet och uphielpa oeconomien.

Jag har haft åtskilliga ämnen, som härpå användt några åhr; men det har gått med dem såsom Kartarna på träden i starck torcka, at de fallit af den ena effter den andra . . ; doch ibland alla har iag likwäl fått en enda frucht, som blef fastsittjande och kommit til mognad: iag menar Hr Pehr Kalm.» (Brev 1:2, s. 59).

Den ofta återkommande bilden om vilan under fikonaträdet (ex. Sv. arb. 1, s. 15) är av bibliskt ursprung.

Från växtodlingen hämtad är också den vackra från antiken ärvda bild, som antydes av Vetenskapsakademiens valspråk »För efterkommande»¹.

Linné utvecklar bilden i sitt präsidietal 1739 »Om märkvärdigheter uti insecterna» (uppl. 1752, s. 31) sålunda:

»Mycket uptäckes dageligen hvars nytta man ej ser. Många

¹ Beslut härom 11 aug. 1739, se Brev 1:2, s. 4.

trån planteras i år, hvars frukt ej ärnås på många år. Ho hade hade trott, at när Camerarius gjorde försök om aflelsen hos örtarna, at på samma grund hela Botaniquen skolat någonsin blifvit bygd? Prisade altså Alexander Magnus den gamla utlefvade gubben, som planterade Dadlar til Palmträn, hvilka ej kunde bära frukt i hans tid, utan endast *för Efterkommande.*»

Samma bild återkommer senare i koncentrerad form.

Då Linnés lärjunge Daniel Rolander gjort intressanta observationer om ett par insekter, skriver hans förtjuste lärare till Vetenskapsakademiens sekreterare ^{20/11} 1750 (Brev 1: 2, s. 158): »Det fågnar mig at få se fructen af de kiernar, jag planterat.»

DJURBILDER.

Blommornas förste var ock en hövding inom djurriket och i hans bildspråk försummas ej heller dessa hans undersåtar. Analogierna mellan människans liv och djurens liv äro otaliga och jämförelser med djuren ligga på många punkter nära till hands. Djurbilderna i Linnés språk bli därför mycket talrika.

Av alla djur stå givetvis husdjuren mest centralt i vår föreställningskrets, och i Linnés osökta och omedelbara bildspråk förekomma de därför ofta.

I brevet till Wargentín ^{12/11} 1754 meddelar Linné att »Löfling lefwer och mår wähl, samt går i bet i Guds kåhlgård med öppna ögon och sundt förnuft.» (Brev 1: 2, s. 191).

I följande stycke av ett brev till Bäck ^{8/9} 1752 (Brev 1: 4, s. 187) är det gott om husdjur:

»Hwad ramblar den absurde Klein? At disputera med honom är at springa kapp med kalfwar.

Det är ej bättre at blifwa biten af en häst än af en hund, om man blifwer lika biten.»

Hästen kommer rätt ofta igen i Linnés bildspråk. I ett brev till Vetenskapsakademien sept. 1747 (Brev 1: 2, s. 102) ber Linné akademien påskynda Kalms resa och ge honom »en pisksnärt att det går i språng åht Canada».

En liknande bild möta vi i brevet till Bäck 26 april 1751 (Brev 1: 4, s. 147):

»M. Br. tackes städse upmuntra mig med eloger, om der någo

mera beto på mostulen häst, som icke gierna krommar sig för smällpiskan.»

Linnés sympatier för hästen ha bl. a. framlockat följande bilder.

»Jag har på 10 åhrs tid gifwit min krop ingen ro natt är dag. Ingen skiutsmärr hafwer blefwit så illa hanterat som jag af mig.» (Brev t. Bäck 2 jan. 1751, Brev 1: 4, s. 133).

»Hogen at få se de nye Papilioner sporhugger mig hwar dag at få resa.» (Brev t. Bäck nov.? 1751, Brev 1: 4, s. 161 f.).

»Jag har alltid varit rädd för stridskrifter som hästen för märskramlan» (Brev t. Torbern Bergman 25 juni 1764, Brev 1: 3, s. 159).

I den moderna nykterhetslitteraturen återkommer ofta en bild, som så vitt jag vet, första gången uppträder i Linnés Collegium diæticum (s. 106):

»Man tror, at det är en besparing i hushållet til at gifwa folket en sup brännewin til frukost i stället för annan mat. Men det är samma upmuntran för dem som en pisksläng för skjutsmännen.»

Från nötkreaturens liv äro följande två roliga bilder hämtade.

»Säg mig något om stora världen, åt hwilken wi gapa som koen åt ladudörren.» (Brev t. Bäck maj eller juni 1750, Brev 1: 4, s. 124).

»I morgon slutar jag denna terminen. Får då lof att släppa oxarne något litet från sitt ok at pusta.» (Brev till Bäck ²¹/₁₂ 53, Brev 1: 4, s. 243).

Hunden kommer också då och då igen. Om sin lärjunge Daniel Rolander skriver Linné i brev till Vetenskapsakademien ¹/₃ 1752 (Brev 1: 2, s. 178) att han »giorde nogare bekantskap med denna ungarlen ock fant honom vara af rätta sporrhund-slaget ock at hafva det bästa väderkornet.»

Den 21 okt. 1757 skriver han till Vetenskapsakademiens sekreterare: »Salig Löfpling bör intet vråkas bort som en död hund; han har förtjänt något minne och en ärestod.» (Brev 1: 2, s. 210).

Från hunden gå vi till katten.

I ett meddelande till Vetenskapsakademien i samband med mötet 6 april 1741 läses denna mustiga bild (Brev 1: 2, s. 12):

»Säf . . bör ej hållas för orsak till tufwor i ängar, mehr än kattedynga orsak till dyngstacken.»

För skämtsamma eller drastiska bilder är svinet särskilt väl ägnat. Om ett föreslaget inköp skriver Linné till Bäck ^{13/7} 1753 (Brev 1: 4, s. 223):

»doch skall jag mera positive utlåta mig, då jag får se grisen uptagen utur possen.»

Denna bild är ju föga originell. Mera ursprunglig är följande i brev till Bäck ^{6/4} 1753 (Brev 1: 4, s. 208):

»Då är nöje at tiena, då M. Br. ej begiär dupletter, som en annor håller rara, och han sielf har at giöda swin med.»

Till husdjuren på 1700-talet kan man kanske också räkna lössen. Dråplig är den bild varmed Linné skildrar sin förfäran vid läsningen av de pepprade priserna i en holländsk naturaliehandlandes katalog.

»Håren resa sig på mitt hufwud och lössen bita rötterne på det, när jag bekikar cataloguen. 300, 100, 50 Gylden.» (Brev t. Bäck 13 juli 1753, Brev 1: 4, s. 223).

Intressant är att se hur Linné här genom ett litet tillägg gör en halvdöd och bleknad bild levande och blodfull.

Lössen figurerar också i följande drastiska bild hämtad från soldatlivet:

»Det woro just tid för mig at resa nu till stockholm, för än Rectoratet woro expedierat, medan mine colleganter inundera mig, medan jag skall dageligen skrifwa på fundamentis.

Det kommer mig före som tyska soldaten, då han kastade sin lusiga råck i strömmen at dränka dem alla, men mintes ej at han blefwo naken.» (Brev t. Bäck 8 juni 1750, Brev 1: 4, s. 125).

Linné tycks ha ett utvecklat intresse för hönsskötsel att döma av de talrika hönsbilderna.

»Licentiaten Elf ligger nu ständigt inne och kläcker sin disputation; så snart han fått ägget utkläckt, lära wij få honom fram.» (Brev t. Bäck 21 nov. 1749, Brev 1: 4, s. 108).

»Nu ligger jag som en kläckande höna på sina ägg, och kläcker species, men min kläcknings tid går längre uht, så at jag ej hunnit mer än till diadelphia, ehuru jag arbetar natt och dag.» (Brev t. Bäck 22 nov. 1752, Brev 1: 4, s. 169).

»Afläg min underdånigsta tacksäjelse för fröen; är det någon

wån, så skola de gro, fast de komma nog sent at läggas under alles wår höna¹ [dvs. i drivbänken].» (Brev t. Bäck 3 juli 1753, Brev 1: 4, s. 220).

Då Linné i brev till Vetenskapsakademiens sekreterare 14 juli 1752 (Brev 1: 2, s. 184) skriver: »Tack för Pr. Kalms frön, dem Prof. Kalm sänt i god mening, men de woro sura ägg, som aldrig utkläckas.», är det väl närmast hönsägg, hans tanke gällt.

Till hönsbilderna hör närmast också följande.

»Det är så omöjligt, som att ankägg lagde under en höna skola blifwa kyklingar.» (Brev till P. G. Bäärnhelm 19 april 1771, Brev 1: 3, s. 331).

Näst husdjuren äro fåglarna bäst representerade.

»Oändeligen välkommen hem ifrån en så farlig och beswärlig, dock snar och lyckelig resa, den jag wäntat som foglen äfter ljusa dagen.» skriver Linné ²⁸/₆ 1771 till kaptenen Ekeberg, då denne återkommit från sin genom Jakob Wallenbergs »Min son på gallejan» så bekanta ostindiska resa.

Det förhållande att barnen i en familj sedan de växt upp vanligen skingras åt olika håll, skildrar Linné på följande sätt i brevet till syskonen 22 mars 1763 (Sv. arb. 2, s. 94).

»Det händer gemenligen, att de ungar, som blifvit utkläckte i ett och samma näste, flyga, så snart de blifvit fjädrade, hvar på sitt håll, att de sällan få qvitra till sammans uti ett och samma träd.»

Tanken på en död fågel har föranlett följande bild (i *Iter laponicum* 1732, s. 24 f.):

»Hade då jag icke, æterni conditoris consilio, ändrat wägen rätt som jag gjorde, hade aldrig något pip hörts af mig.» Linné var nära att krossas av ett nedfallande klippblock.

»Nächtergalen, sångarnes mästare» (*Iter laponicum*, s. 7) är även företrädd i Linnés bildfauna.

Om sin stil skriver Linné i företalet till sin Öländska och gothländska resa: »Skrifarten är mycket enfaldig, hwarföre jag torde blifwa hårt ansedd af många Plinii Nächtergahler.»

Statsmakternas korttänkta iver för professorernas föreläsningsskyldighet utlöser hos Linné följande bilder (Brev t. Bäck okt. eller nov. 1749, Brev 1: 4, s. 98):

¹ Sina grunder till denna bild utvecklar han ¹⁹/₂ 1757 (Brev 1: 1, s. 161), jfr Brev 1: 1, s. 187.

»Blifwer en ohuga för Professoren är han sedermera ej wärd en styfwer. Genom hog och æmulation kunna Näktergalarne quittra sig till döds, si Plinio credas. En märr, som skall med dagelig stryk twingas at gå, wandslächtas oändeligen ifrån en flingande¹ häst».

Näktergalsbilden blir här yttermera förstärkt genom en av Linnés omtyckta hästbilder.

Följande bild i ett tacksamhetsbrev till Louis XV, verkar på oss som en servil bugning eller en kinesisk artighet. På 1700-talet torde den dock ha gjort sig ganska bra.

»Att Eders Kongl. Maj:t, genom hwilken Gud sielf wälwer icke allenast Europas, utan snart sagt hela werldenes öden, täckts allernådigst se ned utur sin höga himmel på en fierran lägsen osynlig dwärg, faller mig mera förundranswärdt, än om Örnen, emellan de högsta skyar, skulle fästa sin attention på minsta kräk, som kryper på jorden.» (Fries, Linné 2, s. 96).

För nutiden är det nog Louis som erinrar om kräket och Linné som minner om örnen.

»I den lilla och täcka lunden, i hvilken Naturen inneslutit de minsta kräken²» har Linné också hämtat bilder. Synnerligen lyckad är följande dråpliga bild, där den småländska, genom Albert Engström nu så bekanta humorn lyser fram.

»Doctores Theologiæ, Juris och Philosophiæ gå nu här såsom metamorphoserade Insecta och krälla lika så tiokt på gaterne.» (Brev t. Bäck 19 juni 1752, Brev 1: 4, s. 180).

Följande bild om månen och lysmasken är målad med mästarehand. Den står ej de äsopiska fablerna efter.

»Gud beware och styrke E. Exc:s krafter, af hvilka så mångas väl dependerar. Allenast den fulla, klara och blänkande månen lyser på vår svenska himmel och förtager mörkret, så kan det vara lika mycket med en arm lysmask, om han ligger bak om en enbuske och lyser för mygg eller icke.»

Stället återfinnes i ett brev till C. G. Tessin av 27 sept. 1751 (Sv. arb. 1, s. 13).

¹ *Flingande* är ett småländskt dialektord med betydelsen 'flink, förträfflig'.

² Tal om märkvärdigheter uti insecterna (uppl. 1752) s. 11.

Ännu ett par djurbilder må som exempel anföras. Den 19 mars 1756 skriver Linné pessimistiskt (Fries, Linné 2, s. 50):

»Jag har ung warit och trådt mina ynglingaskor som andra; jag har förestält mig [verlden som] en lustig theater. . . Nu har det ändteligen händt mig, som mullwaden, att förrän han dör, så får han öppna ögonen och se werldens fåfänga.»

Med anledning av Bäcks meddelande om att en apa införts till Stockholm skriver Linné:

»Men hwad är det för slags Markattor M. Br. omtalar och Apor? Man behöfwer ej hämta dem från Africa; går jag endast ut på gatan, så får jag se hundrade; emedlertid äro både de africaniske och våra egne artige». (Brev till Bäck 5 febr. 1753, Brev 1: 4, s. 198).

Han fortsätter, tydligen förtjust i den lilla elakheten, i brevet till Bäck 9 febr. 1753 (Brev 1: 4, s. 199):

»Det fägnar mine aper att en af des syskon fåt nåd i hofwet; de recommendera sig hos henne, och önskar jag at en gång ochså få se den nya gästen. Utan skiämt, ingen ting kan wara artigare än at se på dessas mores, och huru nära de gå till menniskans.»

Angående Linnés apbilder se vidare E. Malmeströms uppsats »Linnés humor» i Sv. Linnésällskapets årsskrift 1923, s. 6.

ANDRA NATURBILDER.

Även andra naturens riken och provinser äro företrädda bland Linnés bilder. Ett par exempel från stjärnornas värld må vara nog.

»Manätterne . . lågo neder i watnet til 1000tal, och tyktes watnet, som stod stilla såsom en spegel, genom desse representera en himmel med sina stiernor, då desse emot den klara solen gåfwo sin reflection.» (Öl. o. gothl. resan, s. 160).

»De rätte originalerne eller observatores äro ibland den andre hopen sälsynte, som Cometer ibland stiernorna.» (Brev t. Vetenskapsakademien 1 mars 1752, Brev 1: 2, s. 178).

»Det lugn, E. Exc. gör vetenskapen, föranlåter oss små och minste planeter hemta ljus af vår sol.» (Brev t. C. G. Tessin 28 nov. 1755, Sv. arb. 1, s. 32).

»Stiernorne skynda sig till nedergången, den ena äfter den andra.

Jag är nu mot horisonten.» (Brev till Bäck 29 okt. 1765, Brev 1: 5, s. 137).

MEDICINSKA BILDER.

Givetvis måste ock Linnés verksamhet som läkare lämna spår i hans bildspråk. Här några exempel.

»Just nu fick jag paquetet ifrån stockholm. Hr Doctoren altererade mig så, at jag räds, det jag måste öppna ådran; blodet giäser i mig. Gud gifwe jag här af ej fastnade i någon siukdom». (Brev t. Bäck 2 mars 1744, Brev 1: 4, s. 15).

Till den högeligen medicinska hyperbolen har det faktum att även adressaten var läkare givetvis bidragit.

»Skaparen [har] satt smak och lucht till Lifmedicus för alla menniskior och alla diur». (Brev 1: 2, s. 78. 18 nov. 1746).

»Jag laborerar med en quotidian som heter Skånska resan, at jag sitter som en fånge i hächte». (Brev t. Bäck 13 mars 1750, Brev 1: 4, s. 119). Även i detta fall var mottagaren läkare.

Till kanslirådet professor Johan Ihre skrev Linné i ett kondoleansbrev av 19 sept. 1758 vid professorskan Ihres frånfälle. (Brev 1: 7, s. 181):

»Jag borde bedia Hr Cancellierådet med tolamod taga denna sorgen, såsom en christen bör; men huru kan jag uptända dens fakla, af hwilken jag så ofta länt mitt lilla lius: Det är lätt att hantera andras sår, men ej så sine egne».

MILITÄRA BILDER.

Linnés sinne för systematik tilltalades synbarligen mycket av den stränga militära indelningen. Liksom en armé indelas i regementen, bataljoner, kompanier, plutoner, troppar och halvtroppar (korporalskap), så indelade också Linné Floras och Faunas arméer i klasser, ordningar och släkten. Jämförelsen ligger ju nära och redan i Lappländska resan 1732 (s. 13) visar Linné att han sett analogier mellan växternas och militärernas liv. Han skriver där:

»att Erica in sylvis och Daphne in paludibus hade fått högsta commandot».

Linné föddes ju 1707 och under hela hans barndom var

Sverige invecklat i krig. Linné kunde ej undgå att taga starka intryck av Karl XII:s härnadståg och hans tappra och våldisciplinerade armé.

En ny militär bild möter i det berömda av mig ofta citerade präsidietalet 1739 (s. 28):

»Gån genom de mönster-rullar jag uppsatt . . i Fauna Svecica, på de insecter af mig här i Fäderneslandet igenfunnits uti 16 år».

Genom ryska kriget 1741—42 fingo de militära bilderna ökad aktualitet.

I Brev till Bäck ^{13/10} 1749 (Brev 1: 4, s. 89) skriver Linné.

»Wid juhltiden skall jag hålla, will gud, inklistrings öhl med mitt Herbarium, då alt öfwerlops manskap skall få ordres at förfoga sig i M. Br:s tjenst».

Före år 1750 förekommo de militära bilderna mera sällan i Linnés språk. Den 22 jan. 1750 bildar en vändpunkt i dessa bilders historia. Linné skrev då ett brev till *översten* J. M. Klinckowström. Mottagarens yrke är det väl som närmast föranlett tillkomsten av följande bild (Brev 1: 8, s. 125), varmed Linné åskådliggör upptäckten av en ny svensk musselart.

»Men Högw. Hr Öfwersten har tåks afrita *en ny recreute*¹ för vår swenska Fauna och altså sielf *wärfwat*¹ denna, som tilförenej varit bekant i Swerige, ehuru hon utomlands varit allmänt kunnig».

Denna² eller liknande bilder kommer sedan ofta igen. I Skånska resan, vars företal är daterat 22 dec. 1750 och med vilken Linné flitigt arbetade i mars och september 1750³, läses s. 23:

»Buprestis *cœrulescens*⁴. . war *en Recrüte för vår Fauna Svecica*¹, som här blifwit *hwärfwad*¹ af Mag. Kallenberg. Detta insect war en af de största i detta Corporalskap.»

I brev till E. Brander ^{6/2} 1761 skriver Linné (Brev 1: 3, s. 314).

»Salvius skall nu utgifwa en ny edition af Systemet, hwar till jag har öfwer 500 recreuter i diurriket, och ännu flere på Floræ armee».

¹ Kursiverat av J. S.

² Bilden antydes redan i lyckönskningsskriften till Olof Rudbeck d. y. 29 juli 1731, se nedan.

³ Se citatet från Brev 1: 4, s. 119 under »Militära bilder» ovan samt Brev 1: 4, s. 129.

⁴ Praktbagge, ett slags skalbagge.

Ofta återkommer den gamla mönstringsbilden från år 1739.

»Flora kommer strykande med hela sin skiöna armé; jag måste mönstra henne». (Brev t. Bäck $\frac{1}{5}$ 1750, Brev 1:4, s. 122).

»K. Br. håller sine örter i parade till general mönstring, som då lärer blifwa ganska sträng». (Brev t. Bäck 18 nov. 1752, Brev 1:4, s. 196).

»Lätt mig se att min K. Br. hafwer alla sine örter in parato 8 dagar för påsk, ty då tänker jag anställa med dem en förskräckelig mönstring och at reducera $\frac{2}{3}$ af hela armeen». (Brev t. Bäck 27 mars 1753, Brev 1:4, s. 205).

»Emedlertid måste jag mönstra mina örter, at reducera dem, som få se sig om annor tjenst; det är ej gjort på en dag». (Brev t. Bäck 17 april 1753, Brev 1:4, s. 209).

Som synes var Linné ej alltid så uppfinningsrik i fråga om bilder. Samma bilder komma ofta igen. Men de bli ändå ej utnötta. Det av åren blekta och av bruket nötta friskas ständigt upp genom nya små variationer.

Linnés militära bilder äro i regel föga krigiska. Bataljer och slagfält lågo långt fjärran från Linnés erfarenhet. Det är militären på inskrivnings- och övningsplatserna Linné känner.

Av den mest krigiska typen äro följande bilder.

I sin lyckönskningsskrift till Olof Rudbeck d. y:s namnsdag 29 juli 1731 liknar Linné denne sin föregångare på resebeskrivningens område vid en tapper och segerrik fältherre:

»På de *Elyseiske Slättmarkerne*, har Tu kämpat som en hjälte. Tu har wist Tig tapper att *anskaffa manskap* ifrån den aflägsna *Lappmarken*, dit ingen Botanicus föruth vågat resa. Tu har såsom en hurtig *Fältherre* i tina unga åhr upstält och commenderat till *Armée* med förstånd. Ty är ock största skjäl att Tu här till slut triumpherar, och att denne Soldaten står wid tin dörr utstofferad med titt seger-liberi¹.»

»Om M. K. Br. är samrådlig där uti, nedlägger jag straxt alt gewär.» (Brev t. Bäck 7 maj 1752, Brev 1:4, s. 176).

»Skulle icke .. [Löfling] våga en sådan resa, som kunne gjort hans namn större än Alex. M., så borde aldrig någon General våga en action». (Brev t. Gjørwell 28 okt. 1757, Brev 1:6, s. 206).

¹ Efter »Egenhändiga anteckningar», s. 140.

»Det går an att pennekrig ej göra blodige actioner, utan i dem skiutes med lort». (Brev t. Bäck ⁶/₁₂ 1753, Brev 1: 4, s. 240).

Med stöd av ovanstående exempelsamling och Linnés bildspråk i övrigt skulle jag vilja påstå att Linnés syn på militären är ungefär densamma som anlägges av kompaniadjutanten i fredstid.

EROTISKA BILDER.

Den som med vaket öga läser Linnés skrifter kan ej undgå att frapperas av det utpräglade intresse Linné förråder för kärlekslivet hos människor, djur och växter. Linnés varma själ kände ingen ljumhet. Med glödande entusiasm omfattade han sin Gud, sin vetenskap, sina lärjungar, sina vänner, sina barn och förvisso också sin maka. Om sitt förhållande till hustrun är Linné emellertid synnerligen tystlåten. Det råder dock intet tvivel om att han varit en hängiven och kärleksfull make¹.

Att Linnés sunda svenska själ mättades med den kärlekslycka, som äktenskapet skänker, är intet bevis för att han ej kunde känna en stark och djup kärlek. Med germansk trohet vårdade han till sin död vänskapsförbundet med Abraham Bäck. På samma sätt varade det kärleksband, han vid unga år knöt, livet igenom. Men att även Linné känt svedan av Eros' pilar och sötman av Afrodites balsam, det visas av följande grandiosa hymn till Venus:

»O mächtige Venus,
hur stor macht hafwer icke du fådt ibland alt lefwande på jorden;
de ädlaste menniskiorna äro ej för dig frikallade;
Davids rättwished, Salomons förstånd, Simsons starkhet, Alexanders
wælde kunna intet fria sig för dig;

hwarecken höghet, macht, wishet, rikedom el:r fattigdom slipper
dig ofrästadt;
förståndet som eljest förachtar alt, beder den kasta första stenen,
som är ofrestad.

¹ Se härom vidare Fries, Linné 2, s. 369.

Ach huru hårdt regerar icke du ibland de wilda diuren;
de grymaste rofdiur, leijon och tigrar, gör du¹ modstulne som
kalfwar;

de starkaste bästar, Elephanter och hästar, gör du¹ yra och galna;

de rädde hiortar gifwer du gewähr, at de stå som hieltar i skogen;
de mållöse groder måste skria under din hand —

kiädren gör du både blind och döf,
orren kiörer du ut i raseri förn sohlen går upp,

trasten måste musicera för dig både morgon och afton,
nächtergahlen twingar du at siunga hela natten,

de rädde fiskar, som giömt sig på det oändeliga hafsens diup, ka-
star du som sand til stränderna
och de små matskar, som om wintren frusit ibiähl, väcker du om
wårtiden upp,

ja sielfwa metematsken commenderar du hwar morgon i dagningen
up ur den mörka jordenes klyfter;
så at alt det lif har måste lyda dit commando.

Venus, du har gjort mer än alla andra gudar och gudinnor;
när Mars nedlagt 1000:de,
har du upsatt 10,000:de;

du har bombaderat långt flere fästningar än någonsin han;
du är orsaken til mästa sagor, sqwaller, tragœdier och comœdier.

Jag säger, at fast skaparen allenast skapade tu, som gjorde ett, af
alt hwad lif hade i wärldenes begynnelse,
har likwäl döden med sitt ständiga til intet görande ändoch icke
förmådt utrota et enda slächte,

ty kiärleken [har] så fådt seger öfwer döden,
at som då war tu af hwarjo,
äro nu oräkneliga milioner af hwarjo;

¹ I originalet står enligt Fries *den*.

öfwerwinner altså kärleken alt,
och hela världen prise Gud sin skapare.»

För att fästa uppmärksamheten på den tydliga bibelparallellismen har jag uppdelat dikten i strofer. På ett par ställen kan denna uppdelning diskuteras. Att märka är att jag vid uppdelningen ej tagit hänsyn till rytmiska synpunkter. En på rytmiska grunder byggd uppdelning skulle arta sig exempelvis sålunda:

»De grymmaste rofdiur,
leijon och tigrar
gör du modstulne som kalftar;
de starkaste bästar,
Elefanter och hästar
gör du yra och galna».

Denna glänsande höga visa, som tävlar med Salomos härliga skapelser, är lösryckt ur ett prosaiskt sammanhang i Linnés ofullbordade år 1744 eller 1745 författade skrift »Sponsalia plantarum eller Blomster-Fägnad». Denna skrift trycktes första gången år 1908¹. Den finaste kännaren av den linnéanska stilen, Oscar Levertin, fick sålunda aldrig njuta av denna hymn. Den tyckes ännu vara okänd för litteraturhistorien.

Att dikten är påverkad av den gamla judiska poesien ligger i öppen dag. Den bibliska parallellismen är genomförd i snart sagt hela hymnen. Bland de fyra uppräknade Veneris drabanter nämnas David, Salomon och Simson. Bibliska ordformer äro genitiverna *hafsens* och *jordenes*. Som det lilla rytmiska provet ovan visar, är dikten också delvis präglad av den hebräiska poesiers rytmik. Rytmen i vissa av bibelns poetiska stycken (särskilt i Jobs bok) består i hebräiska texten däri att varje versrad har tre (eller två) betonade stavelser (höjningar)².

Men jag kan till och med påvisa det omedelbara mönstret för denna hymn. Det återfinnes i det berömda tolfte kapitlet i Jobs bok, vilket Linné särskilt beundrade. Dess sjunde och åttonde

¹ Skrifter 4: 1, s. 43 f.

² Meddelande av prof. Esaias Tegnér. Se vidare min uppsats »Linné som predikant», s. 46.

verser tjäna som måtto för Linnés högstämnda präsidietal över »Märkvärdigheter uti Insecterna» (1739).

Mönsterdikten, som börjar med vers 7, lyder i Karl XII:s bibel sålunda:

7. Fråga doch diuren,
the skola lärat¹ tigh;
och foglarna vnder himmelen,
the skola säijat² tigh:
8. Eller tala medh jordene,
och hon skal lärat¹ tigh;
och fiskarna i hafwet
skola förkunnat³ tigh.
9. Ho är then som alt sådant icke weet,
at Herrans hand hafwer thet giordt?
10. At i hans hand är alles thes siäl som lefwandes är,
och alla människiors kötz ande?
11. Pröfwar icke örat talet;
och munnen smakar maten?
12. Ja, när fäderna är wijshet;
och förstånd när the gamla.
13. När honom är wijshet och macht,
rådth och förstånd.
14. Sij, när han bryter neder,
så hielper intet byggia;
när han någon innelycker,
så kan ingen vthsläppa.
15. Sij, när han förhåller watnet,
så torckas allt,
och när han släpper thet löst,
så omstörter thet landet.
16. Han är starck,
och går thet igenom:
hans är then som willo faar;
så ock then som förförer.
17. Han förer the kloka såsom ett roof;
och gör domarena galna.
18. Han förlossar vthu Konungars twång;
och binder medh ett bälte theras länder.
19. Presterna förer han såsom ett roof;
och the fasta låter han fela.

¹ *lärat = lära det.*

² *säijat = säga det.*

³ *förkunnat = förkunna det.*

20. Han bortwänder the sanferdigas läppar;
och the gamlas seder tager han bort.
21. Han vthgiuter förachtelse på Förstarna;
och gör the mächtigas förbund löst.
22. Han öppnar the mörka grund;
och förer mörkret vth i liuset.
23. Han gör somliga til stort folck;
och gör them åter til intet:
han vthsprider ett folck;
och fördrifwer thet åter.
24. Han förwänder hiertat i öfwerstarna för folcket i landena;
och låter them fara wille i willmarkene, ther ingen wäg är:
25. At the famla i mörkret vthan lius;
och förwillar them såsom the druckna.

Ingen kan undgå att märka de stora likheterna mellan Jobs och Linnés dikter, såväl vad form som innehåll beträffar.

Det är tydligt att Linné målmedvetet efterbildat den senare delen av Jobs hymn. Han har ersatt Herran med Venus och Herrans verk med Veneris. Men med sista versen går hans tanke tillbaka till de religiösa banorna.

»Öfwervinner altså kärleken allt,
och hela världen prise Gud sin skapare.»

Dessa rader kasta ett blixtljus över Linnés själ. Fromheten och kärleken framstå i detta ljus som de två dominerande makterna i hans känsloliv. Men dessa makter stå i ett intimt förbund med varandra, och steget från Venus till Gud eller från Gud till Venus blir därför kortare än ett tuppfjät.

Att Linné vid denna efterbildning hade klart för sig att det var poesi han skrev är otvetydigt.

Under Linnés barndom och ungdom kände man åtminstone i varje bildat hem att t. ex. Jobs bok var en poetisk urkund. Som av föregående prov framgår var den bibliska rytmikens lagar väl tillgodosedda även i Karl XII:s bibel¹.

Men till yttermera bevis må tjäna följande citat ur Spegels stora skapelsedikter »Guds Werk och Hwila», ett arbete som knappast var okänt i något svenskt prästhem under 1700:talets förra hälft.

¹ Se vidare min uppsats »Linné som predikant», s. 46.

»Then Helge Ande hafwer . . sielff esom offtast, så på Mosis swåra Tunga, som på Davids liuffliga Harpa, lärt oss huru wi med Rjm och Psalmer skolom lofwa Gudh; Ja then trösteliga Hiobs Book, och Andeliga Salomons Brudewijsa äre skrefne med Poetiskt Ordalag, som både Junius, Tremellius och många andre uttolkare betyga».

Linné har i sin retoriska och litterära stil målmedvetet imiterat den bibliska poesien. Men som av bl. a. nyss lämnade exempel framgår, var Linné i sina hymner ej någon slavisk efterbildare. I detta som i så mycket annat var Linné framför allt sig själv. Och hans av bibelpoesien påverkade hymner kunna göra anspråk på att erkännas som originella och fullödiga konstverk.

Linnés vakna och intresserade blick för allt som till kärleklivet hörer, röjer sig tidigt ej blott i genomförda allegorier utan även i de korta bilderna.

Ur inledningen till Lapska resan 1732 må anföras:

»Nu [dvs. 12 maj 1732] begynte hela marken fägna sig och le, nu komer skiöna Flora och sofwer hos Febus.

omnia vere vigent et veris tempore florent
et totus fervet Veneris dulcedine mundus»¹.

Med en liknande bild målar Linné längre fram i Lapska resan (s. 177) vinterns ankomst.

»Om morgonen i sohluppgången war marken helt hwit af frost, och twingade sig nu först hyems in, sofwandes första natten hoos täcka Flora».

Flora har även andra älskare än våren och vintern. I företalet till Löfflings »Iter hispanicum» (1758) skriver Linné:

»[I Portugal] fick Löffling knapt buga sig för Landets Flora, förr än hon med leende ögon fägnade sig öfver hans ankomst och uptäckte för honom, at *Omphalodes* och *Sibthorpia* voro gjömde i hennes Land, det hon hvarken för den upblåste Grisley eller den skarpsynte Tournefort, sina forna gäster, uptäckt, til förtigande af all den prakt, hon nu första gången öppnade för sin nykomna friare»².

¹ Dessa två verser anføres av Linné redan i Prælua sponsaliorum plantarum 1729 (Skrifter 4:1, s. 8). De äro troligen författade av Linné.

² Fries, Linné 2, s. 44 f.

De mest skiftande förhållanden kunna av Linné skildras med bilder hämtade från kärleksförbindelsen eller äktenskapet.

»Den högste Guden hielpe den ärlige gubben, som giort alla meniskor så mycket godt. När vår academie blifwer änka, nog blifwer hon gift, men aldrig får hon Gref Carl i vår tid, och knapt i våra barns», skrifwer Linné till Bäck 18 nov. 1746¹, med anledning av universitetskanslerns, greve Carl Gyllenborgs, sjukdom.

I Linnés brev till Pehr Osbeck 10 sept. 1750 läses: »Alla Botanici begynna redan önska, att Eolus wille skyndsamt föra Eder till Indierna och tillbaka med de spolia, som Fatum ärnat till brudskatt åt Scientia Naturalis»².

Om Hasselquists observationer skriver Linné 18 juli 1755 i brev till Bäck³: »Om icke Hennes K. M:t will för ro skull uplägga detta sielf, kan man lämna det till någon bokförare, ty nog blifwa friare till en sådan brud».

Då hovkanslern greve Henning Adolph Gyllenborg sände sin son Carl Johan till Uppsala, var det tydligen hans mening att denne skulle disputeras för Linné.

Med anledning därav skrev Linné 5 okt. 1750 till Gyllenborg: »Jag skulle räkna för den största heder, om jag, fast så infacundus orator, finge föra i Cathedren den noblaste af vår ungdom. Jag fruktar at det nådiga beslutet är alt för tidigt; det kan ej intet annat än giöra mig afwund, hwaraf föllier för mig samma öde som alla friare, at de måste exponeras för allas omdöme, och jag går så miste om en skiön och kiär brud». (Brev 1: 6, s. 236).

Ungmöns mer eller mindre blyga kärlekstrånad kommer ofta igen i Linnés bilder.

Sin längtan efter en intressant post ifrån England skildrar Linné i brev till Bäck av 3 juni 1748⁴ sålunda:

»Om det är sant att Hr Schröder kommer till Upsala med en sådan post, så lærer han ej komma från Engeland utan ifrån Änglaland⁵ älr Paradis. Jag längtar äffter den herren, som en söt flicka äffter sin brudgumme och bröllopsdagen».

¹ Brev 1: 4, s. 68.

² Fries, Linné 2, s. 38.

³ Brev 1: 4, s. 346.

⁴ Brev 1: 4, s. 75.

⁵ Som av detta ex. synes begagnar sig Linné också någon gång av

Med hjärtare färger uppträder samma bild i brevet till Bäck 28 maj 1751¹:

»Tag Eldbranner och kasta äfter Professor Kalm, at han må komma oförtöfwat till Upsala, ty jag längtar äfter honom som en brud äfter kl. 1 på natten».

Då den sista satsen är tvetydig, må i tydlighetens intresse meddelas att i *äfter kl. 1 på natten* ordet *äfter* ej har temporal betydelse.

Mera blek är samma bild i brevet till Bäck 18 juli 1755²: »Jag längtar äfter alt detta, som en fästmö efter bröllops dagen».

För Bäck's erotiska förhållanden hade Linné ett livligt intresse. Hans brev till Bäck innehålla både skämtsamma och allvarliga anspelningar på kärlekssträngarna.

»Jag förstår mig mindre på rita och ritningar, som sielf ej lärt konsten; utan dömmet dem, liksom Hr Archiatren skiönheter, endast af ögonmättet, utan anatomisk consideration», skriver Linné i brev till Bäck 5 juni 1753³ och fortsätter längre fram i samma brev:

»War så god och bryt af sachta en racemus florum af Berberis och wisa den för deras M:ter; rör med spitsen af en nåhl staminum filamenta wid deras basin på inre sidan, så får man se huru de draga sig tilsammans, på samma sätt som när Hr Archiatren kienner pulsen på en fröken äfter Paracelsi method».

Samma stora lycka som Linné funnit i äktenskapet, önskar han ock åt sin hjärtevän Bäck. Han skriver i brev av 2 januari 1750⁴:

»Jag wet nu ingen mer lycka at önska min K. Broder än endast at få en kiär make, som kan hielpa Min Broder at med glädie afsätta nogot af alt det goda och myckna, som min Broder inwärtet oroar».

Bäck's äktenskap lät emellertid rätt länge vänta på sig, och Linné gjorde därför sitt bästa att hjälpa Bäck över det usla föret

vitsar. Vitsen *Supsala* = *Uppsala* förekommer redan hos Linné (13 nov. 1753, Brev 1: 4, s. 236).

¹ Brev 1: 4, s. 149.

² Brev 1: 4, s. 347.

³ Brev 1: 4, s. 217.

⁴ Brev 1: 4, s. 114.

i portgången. Den 1 juli 1753 skrev han ¹: »Nu är en wacker änka till M. K. Brs tjänst, om M. Br. länge wäntat». Lika intresserad av Bäckes äktenskap var också fru Linné att döma av följande hälsning i brevet till Bäck nyårsdagen 1754 ²: »Min hustru helsar och önskar Bror en kiär maka på detta åhret».

Som ytterligare exempel på dylika anspelningar må anföras följande ställe ur ett brev till Bäck av 9 okt. 1753:

»Det är skam af Mademoiselle Noverres att frysa i sängen, då M. Br. är där med henne. Hälsa henne och säg at den frossan kallas kiärleks frossa.» (Brev 1: 4, s. 233).

Synnerligen belysande för Linnés sunda och naturliga syn på kärleken och äktenskapet är hans lyckönskingsbrev av 18 mars till Bäckes bröllop ³. Därur må anföras:

»Jag gratulerar af hiertat M. K. Bror, som änteligen äfter så många åhrs arbete och möda får hvila sig i en så skiön och makalös bruds skiöte, som fröken beskrifwes af alla.

Gud låte min k. Broder i många åhr, med lika ren smak och nöje få afbördas sig wärdenes bekymber och stora wärdenes bittere pocaler i kiärlekens famn.

Gud låte Eder bägge få lefwa til samans med hälsa och kraf-ter, at nyttia hwar andras warma.

Gud förlåne Eder inbördes kiärlek, förtroende och åtrå till hwarandra.

Gud låte Eder rächna många åhr ifrån den epoche I nu begynnen.

Gud låte Eder wara fruchtsame och rächka den frucht, som I sträckten Eder äfter.

Nu undergåån I den sanna metamorphosin vitæ humanæ, som pupan i fjärilen; den kädia som nu lägges om Eder hals, kan ingen rycka utan döden; nu knytes Eder timeliga lycka; lyckelige blifwe I genom enigheten.

Wisa nu Eder karl, at M. Br. får sin unga frus approbation freddag morgon, och wälkomen då i wårt skrå såsom Danneman ⁴. D. 25 december skall bära witesbörd, om mannen är richtig, då

¹ Brev 1: 4, s. 219.

² Brev 1: 4, s. 246.

³ Brev 1: 4, s. 330f.

⁴ dvs. 'gift man'.

utslag faller; äller blifwer plicht då jag w. G.¹ kommer til stockholm. Kiära warm Eder, men brän Eder icke upp i eget näste som Phoenix; och war ej för het på gröten, ty moderata durant».

I sin helhet ger detta brev ett gott exempel på huru naturligt och enkelt bilderna flyta fram i Linnés språk. Från vitt skilda håll hämtade skära de dock ej mot varandra. Bilder från kärlekslivet, vardagslivet, växtriket, djurriket, juridiken, antiken m. m. mötas utan missljud i broderlig sämja.

Linnés livliga intresse för kärlekslivet hos människan förde med sig intresset för djurens fortplantning. I hans märkliga tal om »Märkvärdigheter uti Insecterna» kommer detta intresse väl till synes. Ur upplagan 1752 må anföras:

»15. Sen Myrans (Formica) oförtrutna arbete: huru hanarne sorgfritt roa sig med sina brudar uti de för dem tillagade välfde sparsere gångar, medan arbets-myran, som en slaf hela dagen måste träla, bära hem vinterföda, timmer och sola linnebarn; men smekmånaden varar ej länge; ty så snart Bröllopet är alt, måste far och mor på dörren, då de snöpte slafvar hålla sjelfve hus, til dess barnen blifva fullvuxne och begynna tänka på förlofningen».

»16. Sen de små Bladlössen (Aphides); som dasa sig under bladets skugga. Kunnen J väl tro, at deras Advocater hafva rätt, som protestera, at när modren en gång aflat af sin man, då dotter, dotterdotter, ja dotterdotters döttrar til femte led, föda af sin fjerde mormoders omgånge, utan annor manlig hjelp?» — —

»30. Åskåden huru käriligen Trollsländerne . . paras, och sägen mig om Venus förordnat hos något slägte lika gifto-lagar. En kär man flyger och svänger hit och dit i luften med sin två-klöfda stjert, hvilken ser ut som en tång. Så snart han får se sin maka, nappar han hånne med stjerten om halsen, hon följer efter tvungen, som hönan höken, och på det hon må skjuta honom ifrån sig, böjer hon stjerten i krok under sig til mansens bröst (just där Venus förgömt hans kärlekspilar), och altså liksom med våld öfvervinnas utan våld». — —

»40. Sen huru honorne af Lysmasken . . om sommar-nättren lysa i buskarne, brinnande af kärlek, en eld, som icke upfräter, men endast gifver deras män anledning at låna eld».

De anförda exemplen visa huru nära analogierna mellan män-

¹ dvs. *wil Gud*.

niskans och djurens kärleks- och familjeliv ligga för Linné. Snart sagt hela djurvärlden lydde enligt hans skön under Veneris stränga lagar. Den ovan anförda hymnen till Venus har för övrigt redan lämnat bevis därpå. Men redan i sin tidigaste produktion har Linné dragit ut parallellen även till växternas rike.

I Linnés år 1729 — Linné var då 22 år gammal — författade skrift »Prælua sponsaliorum plantarum» läses följande inledande hymn¹. Strofindelningen härrör från mig.

1. »Om vårtiden då den liufwa Solen kommer närmare till vårt Zenith,
upväcker hon dett lif uti alla kroppar,
som om den kalla wintren liggat qwäft.
2. Sij då blifwa alla Creatur friskare och hurtigare,
som om wintren gådt tunge och kulne;
Sij då begynna alla foglar siunga och qwittra,
som om wintren warit tyste;
3. Sij då komma alla insecter fram utur sina gymslor,
uti h[vil]ka de om wintren liggat halfdöde;
Sij då spritta alla örter upp och alla träd grönskas,
som om wintren woro förwisdade,
ja själfwa menniskan får då liksom ett nytt lif».

Efter dessa tre strofer fortsätter Linné²: »Ty sade Plinius ej owijslig:

Sole nihil utilius.

Denna Solen gör en sådan frögd uti allas lif, att dett är osägeligt; då syns huru Oren och Tiädren spela, fiskarne leka, ja all diur gå i brunst.

*Omnia vere vigent et veris tempore florent,
et totus fervet veneris dulcedine mundus.*

Ja kärleken angriper själfwa örterna, då ibland dem både mares och foeminæ, ja själfwa Hermaphroditerna hålla sina nuptias, hwilket är dett jag nu satt mig före omtala, och wisa af själfwa

¹ Skrifter 4:1, s. 8.

² Radindelning är i det följande Linnés.

örternas genitalia, hwilka äro Mares, hwilka Foeminæ och hwilka Hermaphroditer¹.»

I förbigående må nämnas att satsparallellismen i strof 2 och 3 är rent biblisk. Det inledande fyra gånger upprepade *Sij* har biblisk härkomst. Man torde jämföra följande två strofer ur det ovan anförda Jobs boks tolfte kapitel (v. 14, 15):

»Sij, när han bryter neder, så hielper intet byggia;
när han någon innelycker, så kan ingen vthsläppa.
Sij, när han förhåller watnet, så torckas alt,
och när han släpper thet löst, så omstörter thet landet».

Från innehålllets synpunkt har man väl närmast att söka förebilden i Höga visans andra kapitel, vers 11—13, som i Karl XII:s bibel lyda.

»Ty sij, wintren är förgången, regnet är öfwerståndet, och är sin wägh. Blomstren äro vthgångne på markene; wårtiden är kommen, och turturdufwan låter sigh höra i vårt land.

Fikonaträd² är knoppat, wijnträ³ blomstras, och gifwa sina lucht: statt vp, min kära, ock kom, min dägeliga kom hijt».

Den franske läkaren Vaillant hade år 1717 i ett »Sermo de structura florum»⁴ enligt Linnés »Prælua», s. 13 f. förklarar »Blomans delar på fölliande sätt. Han kallar fructum tenellum ovarium, såsom dett gör samma tjänst, som ovarium aller Äggstocken uti animalibus, näml. innesluter uti sig alla de frö älr ova, som samma skall producera. Then här på stådande stylus älr Pistillum kallas *Tuba* af den analogie, som den äger med *Tuba Fallopiana* in regno animali. Alla the Flores som hafwa ovarium med tuba kallar han *Foeminas*, såsom det är egenteligen organa sexus foeminæi. *Mares* där emot heta hoos honom the som haf-

¹ Jfr Vaillant nedan.

² Best. form, = *fikonaträdet*. -träet är sammandraget till -trä.

³ Best. form, = *winträden*. -träen är sammandraget till -trä.

⁴ Tryckt i Leiden 1718 på jämlöpande franska och latin under titel: »Discours sur la structure des fleurs, leurs différences et l'usage de leurs parties» och »Sermo de structura florum, horum differentia, usuque partium eos constituentium». Linné kände, då han skrev Prælua, talet blott genom anmälan i Acta ervditorum 1719 (Leipzig), s. 130ff.; jfr Linnés egna meddelanden härom i »Egenhändiga anteckningar af Carl Linnæus om sig sjelf», s. 15.

wa stamina och apices allena, ty stamina kallar han *vasa spermatica* och apices *testiculos*, emädan genom dem elaboreras uht Farina (: dett pulveret som faller uhr testicularis då de äro mogna :) succedaneum *genituræ*, som foecunderar ova. Ova hette fröen, emädan de innehålla hela rudimentum futuræ plantæ. Är altså galring Cannabis mas, men fröhamp foemina, fast än dett twärt emot och altså orätt af somlige uhtföres. *Hermaphroditer* äro alla de som hafwa både testiculos och ovaria.»

Dessa Vaillants analogier mellan djurens och växternas könsdelar och könsliv tilltalade på det livligaste Linné. Efter den nyss anförda redogörelsen för Vaillants idéer, fortsätter han med följande ypperliga bild:

»Siälfwa bladen i Blomman.. contribuera till generationen ingen ting, utan allenast göra tjänst af *Brudesängar*, som den store Skaparen så härligen inrättat, med så ädla Sparlakan uthstofferat, och med så många liufwa luchter parfumerat, på dett Brudgumen med sin brud där uti må fira sina Nuptias med så mycket större solennitet. När sängen nu så blifwit tillagat, är tijd att Brudgumen omfamnar sin kära Brud, och henne sina håfwor upoffrar; jag menar, då ser man huru testicularis öppna sig och effundera pulverem genitalem, som faller på tubam och foecunderar ovarium.»

Man ser här tydligt hur Linnés sinne blivt befruktat av Vaillants analogier och hur han genast med sitt poetiska bildspråk fortsätter att draga ut parallellerna. Med verklig glädje har Linné läst recensionen av Vaillants skrift¹; bilden med brudsängen är också målad con amore.

Linné uppger i samma skrift (s. 10) att Vaillant på sina iakttagelser angående växternas kön »tänkt stödia hela sin botaniska method, där dett swåra ödet honom icke alt förbittida rycht hädan, som skedde d. 10 maj 1722».

För Linné med hans varma intresse för vad till kärlekslivet hörde blev Vaillants tanke ett heligt testamente². Det blev Linnés

¹ »hwilket synnerligen smakade honom», Linné i »Egenhändig anteckningar», s. 15.

² Jfr: »emedan han.. tänkte göra en ny method, hwarpå Linnæus äfwen fick i hågen att göra en ny method (öfwer alla Wäxter)», Linnés »Egenhändig anteckningar», s. 15.

viktigaste arbetsuppgift att efter växternas nyupptäckta kön omorganisera växtriket. Det är ej blott historiska utan även psykologiska orsaker som gjorde att Linnés sexualsystem kom till världen.

Linnés intresse för kärlekslivet i naturen är väl dokumenterat i hans skrifter från ungdomen och fram till 50-årsåldern. Sedan Linnés yngsta barn, dottern Sophia, år 1757 sett dagen, försvinna de erotiska bilderna ur Linnés språk, vilket överhuvud blir bildfattigare och mindre poetiskt. Levertin har också riktigt, fast väl tveksamt, anmärkt (s. 47): »Först då Linné passerat sitt lifs mid-dagshöjd, vid 1750-talets midt, förändras kanske något hans stil.»

Men fast Linné i sitt eget liv fått se bevis på Veneris makt, har han dock aldrig, som av anförda utdrag ur hans skrifter samt av historiens vittnesbörd framgår, dukat under för passionen. Honom »körde aldrig Venus ut i raseri förr'n solen gått upp». Linné byggde kärlekens altare vid den husliga härden, och för dem som reste ärestoder åt Venus på torgen hade han ingen sympati.

ZUR RELIGIONSGESCHICHTLICHEN
WERTUNG HOMERS

VON

KÁROLY MARÓT
(BUDAPEST)

I.

Das religiöse Gefühl gibt sich — der Einrichtung unseres Gefühlslebens entsprechend — generisch in zwei Formen kund. In den Stimmungen der andächtigen Zuversicht gewinnt bei einem »religiösen« Menschen die eigentliche Religiosität die Oberhand, in den gewaltsam-ohnmächtigen Reflexen aber der sie ablösenden Unduldsamkeit (wenn auch hie und da auf höheren Stufen verdrängt) die abergläubisch-magische Disposition. Natürlich, ohne dass etwa einer oder der anderen dieser Arten die Priorität zugeteilt werden könnte.

Anstatt dieser apriori Doppelartigkeit zeigen nun am Anfang des altgriechischen historischen Lebens die homerischen Gedichte anscheinend eine ausgeprägte Alleinherrschaft der lauterer Religiosität. Lobeck¹ u. A. vermochte es ja schnurstracks zu erklären, dass die «seamy side» der griechischen Religion bis Homer unentwickelt geblieben sei, die fröhlichen Menschen «sollicitudinis et superstitionis causas procul habebant»; die «rerum abditarum cura et multiplices superstitiones» sich nur später, zu Zeiten der Perserkriege, mit der Entwicklung der Intelligenz und der Selbsterkenntnis melden könnten, usw.

Kann aber der Gedanke solcher Posteriorität bestehen und die Leute des homerischen Zeitalters (das οἰζυρότατον πάντων, ὅσσα τε γὰρ ἐπι πνεύσει τε καὶ ἔρπει!) tatsächlich so «laeti praesentibus,

Wegen Prioritätsfragen muss bemerkt werden, dass Prinzipien und Argumente dieses Programms (das einen Teil des Vorworts zur geplanten deutschen Ausgabe meiner Serie »Homerus Comparatus« bilden sollte) u. zw. ganz besonders die des ersten Abschnitts, grossenteils schon in einer im Jahre 1917 in der ungarischen Ethnographia publizierten Abhandlung (»A homeroszi eposzok vallástörténelmi jelentőségéről«) verarbeitet worden waren. —

¹ Aglaophamus 1829, I. S. 312. — Für die »Reinheit« des Dichters vgl. auch Naegelsbach, Die homerische Theologie, 2. Ausg. S. 249 usw.

futurorum securi» gelebt haben, wie sich das Schwärmer für goldene Zeiten vorstellten?

Die stummen Zeugnisse des mykenischen Zeitalters sind jedenfalls umstritten. — Unmöglich aber wird man schon, zwischen Homer und den cyclischen Resten oder Hesiod, einen Altersunterschied annehmen können, um den religiösen Umschwung von den homerischen Verhältnissen in die stark magisch-mystische Färbung und den krassen Bauernaberglauben¹ hinlänglich zu begründen. Und auch die im Altertum vielfach nachhallende Horazische Geringschätzung des «cyclicus poeta»,² wie auch Hesiods bekanntlich schwache Dichterverna, legt uns den vorläufig hypothetischen Gedanken nahe, ob nämlich die Unterschiede dieser verschiedenen Bilder nicht etwa aus dem Unterschiede auch der Dichtungsart und des Talents stammten, d. h. daher, dass Homer der «princeps poetarum», sein Gedicht das Epos katexochen, während die Cycliker armselige Dichter, Hesiod ein Feldwirt, ihre Gedichte aber im besten Falle misslungene Nachahmungen wären? Eine Annahme, welche die religionsgeschichtliche Zeugenschaft des Epos insoferne einer relativen Unzuverlässigkeit beschuldigte, als dasselbe so im ganzen als Funktion der Dichtungsart, respektive des Künstlertalents, und nicht der Religiosität betrachtet werden müsste.

Entschieden jedoch bestärkt uns wohl in dieser Mutmassung die Tatsache, dass das Fehlen auch *anderer* Züge seine Ursache augenscheinlich in der dichterischen Vollkommenheit und in dem Entsprechen des Epikers, nicht aber in der allgemeinen geistigen Entwicklung des griechischen Volkes oder des Dichters, haben muss.

Spuren einer positiven Naturliebe z. B. fehlen nicht nur bei Homer fast gänzlich, sondern mit auffallender Einstimmigkeit auch im Nibelungenliede, der Gudrun, den Chansons de Geste und anderen Epen. Die Schilderung der Insel des Kyklopen, des Gartens des Alkinoos, ja sogar des berühmten Haines der Kalypso, verrät höchstens das nüchtern forschende und abwägende Griechenauge; die sich vielmals darbietende Schilderung des Roncesvauxtales im Chanson de Roland wäre geradezu vergebens von den

¹ Vgl. auch E. Rohde, *Psyche*, 1898, I. S. 107, und v. Wilamowitz-Moellendorff, *Die Ilias und Homer* 1916, S. 473.

² Zu de arte p. 136 ff. vgl. auch *Anthol. Graeca* XI. 130 usw.

Schlossherrn erwartet worden¹ usw. Wie auch übrigens die Troubadouren ihrerseits eine Menge gewöhnlicher Dinge zu erwähnen gleichfalls nicht für zweckmässig oder notwendig gefunden haben, obzwar oder vielmehr weil sie Arbeiter und Hirten, ebenso wie eine Wiese oder Weinlese, Bach oder Berg sozusagen täglich sehen konnten.

Noch auffallender aber scheint — zweitens — das Erotische aus dem Epos verbannt zu sein, wie das eigentlich schon das berühmte Wort des Propertius — *plus in amore valet Mimnermi versus Homero* — betont. Drastisch war ja, wie bekannt, z. B. der *ἱερός γάμος* der Hera und des Zeus in Samos gefeiert und demgemäss im ganzen Griechenland vorgestellt; bei Homer aber ist daraus (E 346 ff.) eine unvergleichlich feine und dezente Romantik geworden². Und ähnlich steht es überall. Geradezu obszön erscheinen uns die Lieder und Fabel der Serben, während ein Kraljevič Marko der Nationalepik, aber auch die übrigen Helden, immer im vollsten Masse tugendhaft bleiben. Ohne jede Etikette huldigt das Weib in den Werken zeitgenössischer Minnesänger des Rheintales seinen natürlichen Instinkten, aber die Frauen des Nibelungenliedes (abgesehen von einzelnen interpolierten Teilen) erkennen überall die Gesetze der «zuht, tugent unde ère». Und auch Firdusi scheint anstatt des Gemeintypus verkäuflicher, weicher Muselmaninnen bloss die hehren, Brünnhildenhaften Perserinnen zu kennen.

Augenscheinlich also stammt die Blässe beider Züge aus ihrer Unzulässigkeit für eine Heldendichtung³. Die Helden eines solchen Gedichtes müssen viel zu erhaben und mächtig erscheinen, um ein Opfer solcher gewöhnlichen und kleinlichen Gefühle zu werden, und dementsprechend bekommen auch Natur und Geschlechtsleben nur eine, solchen Forderungen gemässe Rolle: ein kontemplatives oder ein erotisches Epos ist undenkbar.

¹ Posnett, Comparative Literature, 1886, S. 374–378. — Für die Troubadouren S. 379.

² Ich behandelte die Stelle in diesem Sinne ausführlicher im *Egyetemes Philologiai Közlöny* 1917, S. 318 f. (Addenda ad *Homerus Comparratus* III.)

³ Für die Liebe vgl. H. Lichtenberger, *Le poème et la légende des Nibelungen* 1891, S. 338 ff., spez. 378. 389 ff. und Comparetti, *Der Kalevala* 1892, S. 227.

Diese beiden Züge aber, als Folgen der epischen Stimmung und zugleich als Garantie derselben, sollen uns nun genügen, um das Epos schon mutmasslicher und sicherer der ähnlich bewussten Willkür in der Behandlung der sagen- mythen- und hauptsächlich religionsgeschichtlichen Züge überweisen zu können. Was ja uns hier eigentlich interessierte und was von keinem jüngeren und geringeren als von Herodot schon bemerkt wurde.

Als erster erweist er nämlich (II. 116.) auf Grund Z 289 ff. und δ 227 ff. wie auch 351 ff., dass Homer die Sagenüberlieferung von den aegyptischen Irrfahrten des Alexander und der Helena unbedingt kannte, nur eben das Abenteuer mit Proteus aus Memphis (bei ihm II. 112—115.)¹ verschwieg (μετῆκε . . . δηλώσας ὡς καὶ τοῦτον ἐπίστατο τὸν λόγον), weil dieser λόγος — οὐ . . . ὁμοίως ἐς τὴν ἐποποιίην εὐπρεπῆς ἦν τῷ ἑτέρῳ τῷ περ ἐχρήσατο.

Eine Art der Beweisführung die sich seitdem öfters wiederholte, und mit deren Hilfe auch E. Rohde, aus den enthüllten Spuren der Toten-(Seelen-)verehrung und abergläubischen Daemonologie herauszufolgern vermochte, dass zwar unser Dichter die Toten als kraftlose Schattenbilder hinstellte und auch sonst daemonische Züge vermied, sein Volk, vor und in seinem Zeitalter, schädliche Seelen mit Opfer versöhnte, um ihre Hilfe flehte, und tierförmige Götter, Dämonen usw. allerdings verehrte; eine Art, durch die auch W. Schwartz die Überreste des Zauber- Gespenster- und Hexenglaubens in Homer (leider nur allzu lückenhaft) erweisen konnte,² und W. Mannhardt schliesslich, an einem Spezialfalle, bis in das Einzelne sogar die willkürliche Technik blosslegte, mit welcher unser Dichter Themata des Volksglaubens überhaupt behandelte.

Bestechend wahrscheinlich hat nämlich letztgenannter Forscher³ aus dem Pseudo-Apollodoros⁴ ein, von ihm *Peleis* genanntes und sich von der

¹ Von H. Diels, Hermes 22, 1887, S. 441, und nach ihm von W. Aly, Volksmärchen, Sage und Novelle bei Herodot 1921, S. 66, wird (nebenbei) die Episode in ihrer literarischen Form als Geistesprodukt des Hekataios erwiesen.

² So auch — trotz E. Meyer, Geschichte des Altertums II, S. 119 f. 425 — P. Stengel, Die Opferbräuche der Griechen 1910, S. 138.

³ Wald- und Feldkulte 1915, 2. II, S. 47—78.

⁴ Biblioth. III. 13. 2—7.

homerischen Version abweichend gestaltetes »Epyllion« über Achills Erziehung bei Cheiron erschlossen. Und wäre auch hier eher bloss eine alte, epische Tradition anzunehmen, allerdings verstand es Mannhardt meisterhaft aus seiner Blendlaterne die Anspielungen des verschwiegenen Dichters zu beleuchten¹. Er erwies es unstreitig, dass uralte volktümliche Elemente, (1. die auch aus zahlreichen Märchen und den Tristan- und Sifrit-Sagen bekannten Kämpfe des Peleus mit den Untieren; 2. die Ehe des Sterblichen — Peleus — mit der geraubten und beleidigt wieder verschwindenden Wasserfee, d. h. das in vielen Varianten bekannte Melusina-Motiv; und schliesslich 3. die typische Übung der τροφή bei Cheiron — wie primitive Helden immer und überall *σπλάγγνοις λεόντων και σῶν ἀγρίων και ἀρκτῶν μυελοῖς* ernährt werden²) schon vor Homer vorhanden, und von ihm nur ausgejätet waren, weil sie übel zu den strahlenden epischen Helden passten und den allgemeinen epischen Tenor verletzt hätten.

Getrost also können wir erklären: Der Dichter hat diese drei Wandermotive aus dem Urschatz der Menschheit mit gewissen Teilen der Thetis-Sage ebenso offenbar verdrängt, wie er gelegentlich auch archaische Märchenelemente der Helena- und Dioskuroi-Sagen weglässt, den wunderlichen Asklepios vermenschlicht und die Tiergötter in Attributa und Tiergleichnisse umgestaltet³. Wie er zwar das Brot mehrmals das Geschenk der Demeter nennend (und also die holde Göttin ohne Zweifel verehrend) die die mystische »Mutter-Erde« betreffenden Sagen nur von Weitem streifte und seinem Gegenstande gemäss den echten Charakter der Göttin⁴, gleich dem des Dionysos (dessen unpassend orgiastisches Wesen durch gekürzte Erwähnungen und Krystallisierung episch überstrichen erscheint⁵), oder dem der Hestia (die als eine für die epische Bühne unrettbare Gottheit verschwiegen wurde⁶), gänzlich verfälschte. Wie die Rede Achills im Hades nicht etwa vulgärgriechischen Begriffen über *μάκαρες* und *μακάρων νῆσοι* (z. B. Hesiod, Ἔργα 171), nicht dem Sinne der auf Harmodios und Aristogeiton gedichteten Verse, und eben-

¹ S. hauptsächlich S. 70.

² Reiches Material hiefür in meinem *Homerus Comparatus IV.*, *Egyptemes Philologiai Közlöny*, hauptsächlich 1917, S. 690 ff. (Addenda).

³ Vgl. Wilamowitz a. a. O. S. 336.

⁴ Vgl. auch Nilsson, *Griechische Feste* 1906, S. 313.

⁵ Vgl. A. Lang, *Homer and the epic* 1893, S. 115 : *Dionysos is a peasant god and so is outside of Homer's ken.*

⁶ Gruppe, *Die griechischen Culte und Mythen* 1887, I. S. 84.

sowenig dem nach dem sokratischen Ethos geformten Parloir einzig nur — wie sie eben lautet — »episch« angepasst werden konnte. Wie Kirkes Zauberei (die Verwandlung in Schweine) so überhaupt nicht abergläubisch sondern eher salonfähig vor sich geht: wie in T 119 die sich bietende Detaillierung des auch vom Dichter ohne Zweifel gekannten uralten Aberglaubens der *κρικάδεια* (»Nestelnknüpfen«) verschwiegen wird, und zu χ 481 Eustathius (verwundert über das praktisch-rationelle Verfahren des Odysseus) bemerken konnte: οὔτε δέ τινες ἐνταῦθα ἐπὶ συναίθρις τοῖς παλαιοῖς οὔτε στεγνωπός, ἐν ᾧ ἄνθρωποι ἀπαρόμενοι αὐτῶ ἀγγεῖω ἐρρίπτοντο ὀπισθοφανῶς (wie es nämlich in Athen¹ und früher überall beim Volke gebräuchlich gewesen ist²). Wie, mit einem Worte, ein jedes Zurückdrängen von Zauber- oder Dämonenglauben, Kathartik (vgl. A 313 f., χ 491 ff.) oder Ähnliches, auf der ganzen Linie, aber auch in jedem anderen Epos — vom Mahabharata und Ramayana bis zur jüngeren Avesta und den Edda-Liedern — als von der epischen Färbung, epischer Religion und epischen Göttern nach der Möglichkeit beansprucht und bewerkstelligt erscheint, ja aus ähnlichen Gründen auch isländische Sagas, gewisse mittelalterliche, serbische und russische Balladen usw. »rein« sein müssen³.

Vielsagend wird doch diese epische Vornehmthuerei religiöser Auffassung auch dadurch — u. A. — bestätigt, dass sie mit dem etwaigen Verdunkeln und Verfall der epischen Dichtkunst abnimmt, aber mit der zunehmenden Klärung weniger edler Dichtungsarten zur hohen Epik auch in geradem Verhältnis sich zu steigern versteht. Also z. B. enthält die Odyssee des Eumaios und der Haustiere nur in dem Masse ein Plus an abergläubischer Volkstümlichkeit, in welchem dieses »Heldenepos« schon

¹ Schol. ad Aischyl. Choeph. 91.

² Vgl. Eitrem, Opferritus und Vorpfer der Griechen und Römer 1915, S. 242 f.

³ Spengler betont also (Der Untergang des Abendlandes II. 16—30 1922, S. 345 f.) richtig, dass sich vieles hinter den Gestalten des Kalchas und Teiresias verbergen könnte. Dazu aber, dass man in der Ilias sowenig aus »jenem« Leben finde, »wie im Nibelungen- und Rolandslied von der Mystik und Inbrunst des Joachim von Floris, des heiligen Franz, der Kreuzzüge, oder von der inneren Glut des 'Dies irae' jenes Thomas von Celano«, bedurfte es keinesfalls einer »mächtigen Erschütterung... am Anfang dieser Kultur«; es genügte eben hinlänglich, dass solches »an einem Minnehof des 13. Jahrhunderts viel Gelächter erregt hätte«.

den Grenzen einer bürgerlichen »Epik« nahegerückt ist, und häuslich in dieser Welt bewegt sich höchstens Hesiod, der ein epischer Dichter bloss sein wollte, eine Novelle, oder gar eine volkstümlich-naturwissenschaftliche Erzählung. Ebenso erscheint andererseits schon im Kalevala kein materieller Zug mehr des Schamanenkultus, und auch der Schamanheld hat in dem Masse, wie sich aus dem Zauberliede und uralten Schamanismus eine gewollte heroisch-epische Tendenz entwickelte, im Weisheit- und Liederkampfe z. B. des Wäinämöinen und Joukahainen, charakteristisch eine laische Form angenommen.

Die grössten Missverständnisse also der religionsgeschichtlichen Zeugenschaft Homers sind zuerst und hauptsächlich verkannte Folgen der Eigenheit, resp. der engen Zusammengehörigkeit epischer Dichtungs- mit geläuterter Religionsart, oder genauer — da das Epos, als eine entstandene Art, bloss *eine* Aeusserung der dichterischen Invention und Anordnung ist — eigentlich die des dichterischen Gefühls, als eines Faktors, welcher auch die religionsgeschichtlichen Möglichkeiten determinierte. Wie das doch schon der unübertreffliche K. O. Müller hervorhob, indem er betonte, dass man in einer dichterischen Bearbeitung von Mythen die mythische Überlieferung stets vom hinzugedachten, idealen Teile zu sondern habe¹.

Eben nämlich aus diesem Gefühl heraus haben auch Lyriker, wie Stesichoros in der Helenasage, Pindaros für den Pelopsmythos, Tragiker (wie insbesondere oft Euripides) Philosophendichter und Dichterphilosophen, überhaupt ein jeder Dichter und anlässlich der Gestaltung eines jeden Stoffes immer Umformungen und Veränderungen vorgenommen. Ja die »Stoffe« selbst müssen sich als schon modellierte Schöpfungen einzelner Dichterphantasien erweisen, und eine wissenschaftliche Bearbeitung sogar (weil einem gewissen Zwecke dienend) muss ihren Gegenstand auch »bearbeiten«. Nur allzu natürlich ist es also, dass warhaftige Religiosität und Tradition in einem sonst unbekanntem Masse entstellt und unbrauchbar gemacht im Falle jenes Heldengedichts erscheinen werden, welches als Ergebnis besonders hochgesetzter stofflicher und kompositioneller Bestrebungen (in Sachen eben des Kultus und der Mythen) ein — wie bekannt — unvergleichlich grosses Umstellen, Vernachlässigen, sogar Ausrotten gewisser Züge erfordern musste. Denn die Ritterhelden des Epos, erhaben und

¹ Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie, 1825.

überlegen (nie abergläubisch!), können immer nur den freien Anblick einer gehobenen Weltauffassung hervorkehren, ihr Dichter — der Wirklichkeit völlig ungeachtet — nur auf die »reine« Religion, resp. (da religiöser Dogmatismus eben antipoetisch ist) auf eine gewisse lockere, menschlichere Schattierung der reinen Religion sich einstellen.

Also musste sich Homer, da ihm die Religion des Volkes bloss heldenwidrige Dämonen, mit denen nichts anzufangen war, die offizielle aber einen Zeus bot, dessen Attribute seine dichterische Konstruktion anfeindeten, einen nur epischen Zeus (wie er schon zu seinen Zwecken Eines bald weisen bald unwissenden, bald starken bald schwachen, bald erhabenen bald kindischen bedurfte), ihm ähnliche Götter und eine unbedingt gefügige Religion zum Hausgebrauch schaffen. Und nur allzu natürlich wurde dieses, das Volk und seinen Glauben ignorierende¹ Artefactum ebensowenig das, was wahrhaft dagewesen, wie man sich auch irren würde, wenn man etwa hoffte, aus den von ihm geschilderten Opfergebräuchen die zeitgenössischen rekonstruieren zu können². Unmöglich konnte doch sein Verfahren die religionsgeschichtlichen Fachinteressen mehr als z. B. Euripides (in Iph. Aul. 1470 ff.) berücksichtigt haben, der offenbar *gegen* den Kultgebrauch Agamemnon durch Iphigenia einen Kreisgang um den Altar machen liesse, — als die Opferkörbe schon instandgesetzt und auch die Gerstenkörner ins Feuer geworfen waren!³. — *Alle* Dichter richten sich Riten und Gebräuche immer nach Bedürfnis zur Hand und können sich leichten Herzens über unsere Erwartungen hinwegsetzen. Hier war der Kreisgang dem Dramatiker des Pathos wegen als Hysteron-Proteron hinzugefügt; bei Homer erscheint der hoch-religiöse Anstrich, resp. das Abstumpfen der Plastizität eines jeden, abergläubischen, magischen oder mystischen Elements nur als Folge der im guten Epos überall unerlässlichen, würdevollen Haltung. Unbedingt aber wird in beiden Fällen der Religionshistoriker den Worten zu misstrauen haben, nur dass eben im Falle des epischen Dokuments und gar der religiösen und den Ritus betreffenden Aeusserungen alles noch (als notwendig entstelltere Fraktion einer notwendig täuschenderen Tendenz) in gesteigerterem Masse einer dichterischen Abstammung verdächtigt werden muss, und so für die Religionsgeschichte als geradezu nichtssagend erscheint.

Es sei uns hier erlassen, die individuelle Möglichkeit, ja Natürlichkeit solcher Erkünsteltheit des Epos (d. i. des Fehlens eines

¹ Vgl. K. O. Müller, a. a. O. S. 247 f.

² Hubert & Mauss, *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice* (Mélanges 1909) S. 7 f. und Eitrem, a. a. O. S. 1.

³ Eitrem, S. 1568 und 1578.

beträchtlichen Teiles aus dem realen Leben) zu beweisen, wie auch noch ähnliche Einwendungen zu widerlegen¹. Auf ein Spiel einzugehen und sich eine Welt der Phantasie ohne logische Skrupel vorzustellen ist ja ein durch angeborene Triebe resp. Fähigkeiten gegebenes und allzu natürliches Apriori unserer Menschlichkeit. — Damit aber erschiene schon die unerklärbar stilisierte Sonderbarkeit homerischer Kultur, und in und mit ihr die epische Religion des Dichters und seines Publikums, zweifellos überzeugender durch unsere als durch jene, verdächtig opportune Hypothesen erklärt, die *bisher* für zwingend anerkannt waren. Homer nämlich kann doch nicht recht als »überlegen« und etwa Götterburleske züchtend, auch nicht als ein Programm zur Propagierung reiner Religion, oder gar zur Ausjätung des Aberglaubens, betrachtet werden. Und ebensowenig kann man, andererseits, seine erhabene Weltanschauung, alles Erkünstelte und Literarische des epischen Glaubens und speziell auch der Religion, alles Fehlen von Volkstümlichem und auch Offiziellem — etwa mit Andrew Lang — durch den ausgewanderten Adel Ioniens, den epenbildenden »achäischen« Stamm², also eine lokale Ursache, oder (mit Samter) durch eine einfach soziale als erklärt betrachten. Einzig ungezwungen jedoch geht es sofort glatt, wenn wir ihn Alles, als einen guten Dichter, obzwar natürlich auf der Tradition fussend, doch mit einem komplexen künstlerischen Geiste, takt- und gefühlvoll hervorrufen lassen; wenn wir ihm einfach die dichterische Vena, namentlich das ritterlich-epische Stilgefühl zuschreiben, das sich völlig einem Tone und einer vorgestellten (erfundenen) Lage anzupassen vermochte, dann aber das Resultat dieser feinsinnigen, von unzähligen dichterischen Momenten determinierten »Auswahl«, — in Form einheitlichen, wenn auch irrealen Glaubens — einer ebenso fingierten Gesellschaft, dem (sich zu erziehenden) Publikum aufdrängte. — Wie das heute in grossem und ganzem von E. Drerup³, lange vor ihm aber u. A. auch von Nietzsche schon verkündet wurde, als er bemerkte, dass Homer mit seinen Göttern und dem, was der Volksglaube und die dichterische Tradi-

¹ Vgl. Ethnographia a. a. O., hauptsächlich S. 243 f. (ung.).

² Vgl. The World of Homer S. 221. 262. 267 ff. und »Die Anthropologie und die Klassiker« übers. v. I. Hoops, S. 82 f. etc.

³ Homerische Poetik 1921, I. B.

tion ihm entgegenbrachte, so frei verfare »wie der Bildhauer mit seinem Thon, also mit derselben Unbefangenheit, welche Aischylos und Aristophanes besaßen, und durch welche sich in neuerer Zeit die grossen Künstler der Renaissance, sowie Shakespeare und Goethe auszeichnen»¹.

II.

Was aber also die erwähnte religionsgeschichtliche Zeugeschaft Homers anbelangt, so hat sich diese (sobald er nur als Dichter zu nehmen und in seinen Epen Alles immer durch den falschen Anschein des Poetischen verursacht sein könnte) als eine ganz verschobene, ja von einer, wenn nicht völlig nichtigen, doch allerdings sehr fraglichen Bedeutung erwiesen. Wenn auch nämlich eine Phantasieschöpfung mit sichgesetzten Spezialzielen Züge enthielte, die bis zum wahrhaften Leben hinabreichten², so kann sie allerdings trotzdem nicht von der Realität, sondern bloss von der dichterischen Phantasie selbst regiert werden. Religion und Mythologie, Philosophie und Sprache, ja das Denken überhaupt, alles wäre doch ganz anders ausgefallen, wenn nur der Dichter kein Epos geschaffen oder z. B. *ceteris paribus* für Arkadier gesungen hätte³. — Nun steht es leider um unser Wissen über altgriechische Religion viel erbärmlicher, als dass wir uns erlauben könnten, das so alleinstehende Dokument, wie es eigentlich angebracht wäre, gänzlich zu verwerfen. Auch mit Mühe also müssen wir es ausfindig machen, wie diese verfälschten Urkunden der Religionswissenschaft dennoch zu verwerten wären, resp. von welchem Nutzen sie sein könnten.

Und demgemäss wollen wir noch hier, in zwei kurzgefassten Punkten (wenn auch nur lockerer und zur provisorischen Orientierung) zuerst die methodologischen Forderungen und möglichen Ergebnisse, dann auch die allgemeine erkenntnistheoretische Bedeutung dieser unseren Umwertung der homerischen Gedichte anhängen.

¹ Menschliches, Allzumenschliches I (Ausg. 1906), S. 131 f.

² Drerup, a. a. O., S. 419 usw.

³ Vgl. schon M. Müller, *Anthropologische Religion* (Gifford-Vorlesungen) 1891, übers. v. M. Winternitz, 1894, haupts. S. 313 ff.

Die Erkenntnis, dass die Religion in den Epen einfach als Funktion der dichterischen Bedürfnissen aufzufassen sei, verspricht ohne Zweifel keinen diplomatischen Erweis des tatsächlichen religiösen Lebens. Fest durch sie steht nur das Negativum, dass diese Religion nicht *die* Religion sein konnte, und dass wir anstatt der Summe religiösen Glaubens jener Zeit in unserem literarischen Dokument bloss ein nicht nur zufälliges, aber auch bearbeitetes Bruchstück zu erblicken haben, wo auch ex silentio nie mit Sicherheit das Fehlen eines Aberglaubens, dieser oder jener Institution usw.,¹ zu erschliessen ist. Die theoretische Bedeutung der all-gemeingültigen Bemerkung Strabos² — *μοχθηρῶ σημείῳ χρήται πᾶς ὁ ἐκ τοῦ μὴ λέγεσθαι τι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ τὸ ἀγνοεῖσθαι ἐκεῖνο ὑπ' αὐτοῦ τεκμαιρόμενος* — wird doch ungemein dadurch gesteigert, dass es sich eben um eine religionsgeschichtliche Ausbeutung der epischen Erzählung von ritterlichen Unternehmungen handelt, wo ein richtiges Dichtergefühl eben das auf diesem Gebiete Wichtigste: Rituale, Aberglaube, Mystik, Magie usw., als zu grelle Farben und das epische Gesamtbild spezifisch störende Momente sozusagen a limine vermeiden musste. Aber auch dieses Negativum genügt uns dazu, dass wir eine gewisse Art und ein gewisses Mass der religionsgeschichtlichen Ausbeutung auch in der Ilias nicht als apriori unmöglich erachten.

Denn nur das bisherige system- und kritiklose Verfahren hat sich eben als fruchtlos erwiesen; der Weg zur Feststellung einer sicheren Methode, der Weg zu einem Verfahren, womit man die Schwierigkeiten der Ausbeutung eines literarischen Dokumentes parallelisieren könnte, ist gewissermassen (negative) eben schon durch die Mängel selbst des bisherigen Verfahrens angedeutet.

Bisher hat man nämlich einfach die Kurve der dichterischen Entwicklung (der Dichtungsart und der persönlichen Begabung) für die Religionsentwicklung genommen; man hat Homers Religion mit der Religion zu Homers Zeiten identifiziert,³ während doch jedes

¹ A. a. O., S. 354, und A. Lang, *Homer and the epic* 1893, S. (324) 336 f. etc.

² XII. 554.

³ Usener's Warnung »in der Art des alten I. H. Voss die Chronologie der griechischen Religionsgeschichte von der literaturgeschichtlichen Zeitfolge abhängig zu machen« (*Sintflutsagen*, S. 244) ist auch heute sehr angebracht.

religionsgeschichtliche Datum, das nur verdächtigt werden konnte, *auch* einem dichterischen oder kompositionellem Zwecke zu dienen, gewissenhaft ausser Acht gelassen, ja in Ermangelung einer sicheren Kontrolle auch Korn mit Afterkorn hinausgeworfen werden sollte.

Der echte Armengeiz aber ist auch diesmal nachteilig. Man hätte folgerichtig (und man hat auch) die Zurechnungsfähigkeit und Glaubwürdigkeit eines religionsgeschichtlichen Datums nur im Falle seiner dichterischen Widerspenstigkeit und Zweckwidrigkeit anzuerkennen; die Konturen also der echten Volksreligion — gegenüber der des Dichters — unstreitig nur unter unbehutsam und unpassend fallengelassenen Worten, unbewusst mitgebrachten, prägnanten Ausdrücken, einer verblassten *façon de parler* usw., d. h. immer nur irgendwo zu suchen, wo etwas irgendwie und irgendwarum der Kontrolle entwischt sein konnte: wo der Dichter etwa schon erstarrtes und angewöhntes Sprachmaterial auszujäten vergass. Auch zu Zeiten Homers nämlich hatte ein jeder Mensch unbeabsichtigt sein Zeitalter im Blute gehabt, und auch der Dichter muss noch, durch manche Fäden der gewöhnlichen Anschauungs- und Ausdruckweise, eben diesem Zeitalter, auch *contre coeur*, anhaften. Und das ist es eben, das unser Unternehmen nicht so ganz hoffnungslos erscheinen lässt, wenn wir auch *apriori* nur Weniges erwarten könnten, das *offenbar* gegen die dichterischen und kompositionellen Absichten *dennoch* irgendwie vorhanden wäre und, unserem Prinzip entsprechend, Sicheres und Zuverlässiges zu ergeben verspräche.

Allerdings suchen (seit dem Jahre 1913) meine Homervergleichungen¹ den Dichter vom Glaubensmenschen also zu sondern, und einen richtigen Einblick in die tieferen Perspektiven der wahrhaften Religion seiner Zeit auf diesem Wege zu gewinnen. Immer setzen sie an irgendeiner widersinnigen oder grell hervorstechenden Stelle ein, die sich dann mittels der vergleichenden Ethnologie, der Daten späteren Griechentums, ev. paralleler Ambagen in den homerischen Dichtungen selbst abhebt, um sich

¹ Vier Studien — ungarisch — unter dem Titel »Homerus Comparatus« in den Jahrgängen von 1913 bis 1916 der Zeitschrift *Egyetemes Philologiai Közlöny*, Budapest; die fünfte, »Der Eid als Tat« betitelt (1924), in den *Acta Litterarum ac Scientiarum Reg. Universitatis Francisco-Josephinae* (sectio phil.-hist. tom. I. fasc. 1.).

schliesslich als ein nicht gänzlich verdrängtes, oft schon wegen der Gemeinsprache auch nicht gänzlich verdrängbares Element der echten Volksreligion herauszustellen.

Aus dem behandelten Material aber dürften hier zwei Beispiele genügen¹. Zuerst ε 85 ff.², wo der Zeusgesandte Hermes (oft beanstandet) erst nach einem auffallend unhöflichen Schweigen (ausdrücklich: nachdem er seine Malzeit verzehrt hat) die Frage Kalypsos nach dem Zweck seines Kommens beantwortet. Da wurde mir nämlich die Schwierigkeit durch die verbreitete Sitte des Schweigens während der Malzeit, resp. das Mechanisch-Werden seines Ausdruckes klar, während diese Erkenntnis eine Art (verschwiegener) Deisidaemonie für die Zeit des Dichters ergab. Da es aber ausländischen Fachleuten zugänglicher ist, sei — zweitens — auch auf A 234 ff.³ hingewiesen, wo das verräterisch Störende im Epischen besonders deutlich als von der fast unbewusst gewordenen Allbekanntheit und Allgemeinheit einer Formel verursacht erscheint, die (obschon fertig und abgedroschen) nicht gänzlich zu verdrängen war. Da also bot die sprachliche Barschheit des Schwures Gelegenheit zu einer Neuauffassung der Stelle⁴, die dann das Dasein gewisser seltsam rohe sympathischer Zaubervorstellungen auch in jenem Zeitalter unverkennbar verriet.

Aus einem unedierten Kollegienhefte, desweiteren, sei es erlaubt, das in α 52 ff. gänzlich unerklärte Adjektiv *ὀλοόφρων* und das so verschieden gedeutete *ἀμφις ἔχουσι* als solche Punkte zu erwähnen, welche die Vorstellung der ursprünglichen Kopula von Γῆ und

¹ Die Abhandlungen sind in den »Auszügen aus der Monatschrift E. Philologiai Közlöny« 1914. 1915. und 1916. kurz angezeigt.

² Hom. Comp. IV. — a. a. O. 1916, S. 32—45, 73—83; Addenda: 1917, S. 690—701.

³ Im »Der Eid als Tat«.

⁴ Ihre, in meinem Hefte aus technischen Gründen fehlende, freie Paraphrase lautet: »[Nicht und wieder nicht!] Schaut dieses Szepter! Niemals wird es usw.... Das wird niemals wieder erblühen; Eisen hat ja ringsherum sein Laubwerk abgeschält und in der Hand wird es jetzt von den Achäern getragen usw.... Nun also: bei dem Los Dieses, das mich erreiche, soll es Euch geschworen sein, dass es doch einmal noch die Achäer Sehnsucht usw....« Wobei letzte Wendung leicht anstatt und im Werte der verdrängten Fortsetzungsform gebraucht zu erkennen ist: »Nun also, auch ich soll nicht mehr leben, wenn es nicht sein wird, dass...«

Ὀδρανός, ja sogar jenen Ausgang erblicken lassen, der sich (wie die maorische oder chinesische Legende) das Trennen der verschlungenen Ureltern durch ihren Sprössling (Atlas) vorstellte und also einen »orphisch« uralten, ja infantilen Schöpfungsmythos auch der griechischen Vorzeit zusichert¹. — Aus vorläufig nur skizziert oder unverarbeitet Vorliegendem, schliesslich, wollen wir noch nur die oft harsche Verwendung der Wörter βίη, ζς, μένος usw. verzeichnen, welche hauptsächlich in Verbindungen wie Πριάμοιο βίη usw. für das homerische Griechentum einen uralten Manabegriff², mit dem verbundenen Zauberkreise, herausstellen könnten; dann die wiederholt vorkommenden Ausdrücke ἀπὸ δρυός (παλαιφάτου) und ἀπὸ πέτρης, die auf den fast australisch gefärbten Glauben einer Abstammung von Bäumen und Felsen zurückgehen müssen; dann die Zeilen οἷς ἀγανοῖς βελέεσαι βάλ' Ἄρτεμις ἰοχέαιρα, resp. βάλ' ἀργυρότοξος Ἀπόλλων, welche uralte Spuren der Unkenntnis des natürlichen Todes (der als vom Pfeile des bösen Geistes oder des Zauberers, eventuell der Beiden, verursacht erscheint)³ wie auch der Daemonsform späterer Götter verraten; endlich auch die ziemlich im Dunkel gelassene Furcht vor dem Schlaf des in ε 467 f. ans Land gespülten Odysseus, welche Stelle durch das Wort ὀλιγηπελίη auffallend auf bekannte animistische Vorstellung hinweist; usw. usw.

Auch soviel wird doch hoffentlich genügen, damit wir bereits die zu erwartende Perspektive unserer systematischen »Ausgrabungen« erblicken; damit wir uns Zauberglaube, Animismus, eine gewisse Mystik usw. (was übrigens schon im mykenischen Zeitalter als erwiesen erscheint), auch hinter Homer als lebendig vorstellen und dem Dichter, so wie seinem Publikum Kenntnis jener, aus guten Gründen verdrängten magisch-religiösen Weltauffassung zuschreiben, die ihre Rechte lange vor ihnen schon

¹ Die Forschungen des Nikolaus Politos sind mir bisher, leider, nur aus Andrian-Werburg, Prähistorisches und Ethnologisches 1915, S. 305, bekannt. Sonst liegt das Material, geformt für eine Vorlesung, schon seit Jahren vor.

² S. Ethnographia a. a. O., S. 246; also lange vor Pfisters Anfängen RE XI, 2. 1922 (s. v. »Kultus«), und Julius Röhr, Der okkulte Kraftbegriff im Altertum, Philologus, Supplementbd. XVII. Heft 1923., welcher letztere mir momentan noch unbekannt ist.

³ Vgl. schon M. P. Nilsson a. a. O., S. 97.

haben musste¹. Wie dies allerdings neulich durch einen verdienstvollen, nur eben übereilten und launisch lückenhaften Versuch E. Samters vielfach bestätigt ist², ohne dass jedoch dieser Verfasser der Lehre und Methodologie unseres Verfahrens bewusst geworden wäre, und er also nur einmal versuchte, die ganze dichterisch-absichtlich verschwiegene Welt den verstellenden epischen »Abschwächungen«, die ihm als solche unbekannt sind, abzunötigen. Also ohne dass er diese eigentliche theoretische Aufgabe um die homerische Religionsgeschichte überhaupt erblickt, und die Steine Homers, auch dementsprechend beschnitten, sich zurechtgelegt hätte.

III.

Wie aber angedeutet müssten wir noch jetzt schliesslich, u. zw. womöglich kurz, die allgemeine erkenntnistheoretische Bedeutung dieses als vorhomerisch behaupteten Dualismus beleuchten: Was nämlich unser Spezialfall für die Entwicklungslehre und diese für unseren Fall bedeuten sollte. Nur dass eben leider das unerlässliche Aneinanderprüfen, welches auch unser Resultat allein in die richtige Beleuchtung rücken könnte, hier höchstens aus *einer* Ansicht flüchtig angedeutet werden kann³.

Der heutige Stand der Entwicklungstheoretik der Geisteswissenschaften ist bekanntlich ein kritischer. Vielfach hat sich z. B. der Entwicklungsgedanke von Religion zur Magie, resp. von Magie zur Religion — mit einem Worte das naturwissenschaftlich-historische Fortschreiten von einem Anfang zu einem Ende — und der Gedanke der ausschliesslichen Priorität einer oder der anderen Seite als für die Entwicklungsweise der Geisteswissenschaften unhaltbar erwiesen. Weil man solchen Gedanken nachgejagt, kam es ja auch,

¹ Für die allerdings der Wahrheit hier näherstehende Priorität magischer resp. orphischer Vorstellungen, vgl. Usener, Stoff des griechischen Epos, Abh. d. Wiener Akad., phil.-hist. Klasse 137 (98), III. S. 59 ff. (Thersites-Pharmakos); Nilsson, a. a. O. S. 99—101, resp. Spengler, a. a. O. II. S. 364. 414. usw.

² Volkskunde im altsprachlichen Unterricht, I. Teil: Homer, 1923.

³ Verfasser gedenkt seine, die philosophische Basis betreffenden Gedanken in Bälde ausführlicher zu entwickeln.

dass man in unserem Falle die Pfade der literarischen resp. religiösen Entwicklung verwechselte. Um nur nicht eingestehen zu müssen, dass die historisch-evolutionistische Erklärung eigentlich völlig unfähig sei, diese auffallend religiöse Schattierung ohne jede magisch-tückische Gewaltübung am »Anfang« der griechischen Entwicklung und erst noch *das* zu erklären, warum (unter so vielen misslungenen Versuchen epischer Poesie und so wenig-episch angepasster Religionen) eben dieser Dichter, eben dann, und eben in Griechenland »gelungen« sein konnte!

Also wird auch heute für die »Werte des absoluten Geistes« (wie sie Hegel nannte) resp. die »Kulturwerte« H. Rickerts, — was philosophisch einzig zulässig, ethnologisch einzig erweisbar — allgemein eine apotiori nicht-historische, eine dynamisch-subjektive Entwicklung gefordert. Nur dass eben die evolutionistischen Ideen allzu anthropomorph dazu gestaltet sind, als dass man etwa dieser Forderung auch tatsächlich Folge leisten könnte. Also konnte sie auch bis heute nicht durchdringen. Und also wird es z. B. (in unserem Falle) *theoretisch* allerdings niemand zugeben, dass das Epos und darin die epische Religion als letzte Ursachen an sich, und als eine apriori Gegebenheit hingenommen werden könnten; man hielte es doch offenbar für verkehrt, Kunstneigung und Regeln (die von einer entstandenen Dichtungsart nur nachträglich abstrahiert werden konnten) als Ursache und Erklärung dieser Dichtungsart auszuspielen. In der *Praxis* jedoch — weil eben die evolutionistische Theorie im Grunde völlig ausser Stande war, den Ursprung dieses gegebenen Punktes unstreitig zu erweisen und einen anderen Begriff *deutlich* als den ersten Motor hinzustellen, — in der Praxis konnten bisher auch wir, hie und da, anscheinend nicht umhin, das Epos — wie man es tatsächlich allgemein tut — als einen nicht weiter erklärbaren »Zufall« selbst als den Anfang zu setzen und zu brauchen.

Und darin soll eben die Bedeutung unseres Spezialfalles für die allgemeine Entwicklungsgeschichte liegen. Nur ein wenig tiefer geblickt nämlich, so ist uns schon jener gesuchte, »frühere« Begriff, auch aus unserem Falle, in Form eines psychologisch-dynamisch wirksamen Faktors klar, und rechtfertigt als solcher glatt und leicht die auf ihn basierte Geistesentwicklung.

Gegen die ältere chronologisch-naturwissenschaftliche und für die neuere potentiell egozentrische Theorie spricht zwar in der Auffassungsweise unserer epischen Religion allerdings zuerst schon das, dass jener Homer, der sein Material so gewissenhaft sichtete und also etwas zu Sichtendes offenbar vor sich haben musste, keineswegs auch als »Anfang« der Religion genommen werden könnte. (Eine alte Wahrheit übrigens, da sich schon Platon mit Verachtung über das götterwidrige und erniedrigende Verfahren der homerischen Gesänge ausgesprochen hat, und Homer der öffentlichen Meinung der Griechen nie als ältester und berufenster Vertreter der Religion galt). Eine weitere Bestärkung wäre wohl auch noch, dass die Epen, welche ex offio die «seamy side» aus dem aktuellen Nebeneinander von Religion und Magie womöglich ganz zu verdrängen trachteten, und überhaupt nicht das Zeitalter bedeuteten, keinesfalls gegen das apriori-Nebeneinander von religiösen und magischen Gedanken aufkommen könnten. Allerdings aber sind diese Momente bloss negative Instanzen; als *jener* Auffassung eben nur nicht widerstreitend, machen sie dieselbe höchstens sehr wahrscheinlich. Dass jedoch auch Griechenland unter jenen Entwicklungsgang gehörig sei und durch diese Gehörigkeit andererseits die Gültigkeit eines allgemeinen Gesetzes bestätigen müsse, dies auch zu beweisen vermochte wohl nur die nähere Betrachtung des, für das Epos und seine Religion charakteristischen, auffallend nüchternen Grundtones der Gedichte.

Begnügen wir uns nämlich nicht mit der oberflächlichen und eigentlich auch verkehrten Einstellung, welche den verhängnisvollen Einfluss ionischer Epik, die auf Homer folgende Popularität des balladenartigen Verzierens naturroher Göttersagen, überhaupt das Anziehende objektiv-epischer Motive und des homerischen Anthropomorphismus¹ als ein »Nachwirken« des Epos hinstellt, und bezweifeln wir es mit Grund, dass das Epos als eine isolierte und zufällige(!) Erscheinung — trotz Orphiker, Cyclicher, Hesiod, Prosa, Dramatik, Philosophie, Fach- und unliterarische Literatur! — bis fast in das Durcheinander des religiösen Synkretismus dem religiösen Rationalismus, Humanismus und Aesthetik in einem ganzen Volke den entscheidenden Sieg über Fetisch- und Daemonenglauben, Magie, Zauberei und Orgiasmus zuzusichern vermocht hätte, — so muss es sich bald herausstellen, dass der Eposdichter und die reine Religion der Epen eben nur ein besonders glücklich betonter Fall einer allgemein griechischen und lebendigen Nüchternheit und Überlegenheit gewesen sein könnten, welche nicht nur

¹ Vgl. schon S. Wide, Griechische Religion (Gercke-Norden, Einleitung II. 3), S. 206.

die epische Dichtungsart, aber auch die spätesten literarischen Produkte, ja das Leben Griechenlands im allgemeinen beherrschte und bedingte, und überall einem solchen Umkippen aus dem theoretischen Gleichgewicht des idealen Gemüsstypus, den wir supponieren müssen, auf die Oberfläche verhalf. Auf diese Weise jedoch hätten wir bereits ohne Weiteres in dieser angeborenen, typisch griechischen Gemütslegierung (aus dem Gesichtspunkte der Religion gesprochen, in diesem mehr »religiös« als »magisch« Geartetsein) *einen*, historisch umsonst gesuchten »ersteren« Motor vor uns, der *überhistorisch* allerdings am natürlichsten eine Kulturwert-Entwicklung begründen könnte.

Auch für die *allgemeine* Gültigkeit sogar der dynamisch-potentiellen Entwicklungstheorie könnte aber, in Anbetracht der Verhältnisse, dieser anscheinende Einzelfall sein entscheidendes Wort gesprochen haben. Der dynamische Motor nämlich, von welchem die mittels der anderen Theorie unmögliche Erklärung offenbar abhängt, hat sich hier in einem Spezialfalle verraten, der nicht bloss Einen unter den Vielen bedeutet. Wie schwerwiegend man doch den griechischen Fall immer und auch im Dienste der historischen Erklärung hinnahm, ebenso wenigstens muss jetzt auch das Scheinbarwerden seiner historischen Zeugenschaft *gegen* diese Theorie, und die erwiesene Anwesenheit und Wirksamkeit seines dynamischen Motors *für* jene in die Rechnung gezogen werden. — Ich glaubte also (was die philosophisch-ethnologische Spekulation unabhängig feststellen konnte), die überhistorisch-potentielle Entwicklungsweise wäre durch das frappante Finden eines dynamischen Motors im griechischen Falle, als hinlänglich erwiesen zu betrachten.

Gab aber also unsere Deutung der homerischen Urkunden der dynamisch-individuellen Entwicklungstheorie den Ausschlag, und verhalf sie einer durch Raum, Zeit und Kausalität unbestimmbaren Entwicklung zum entscheidenden Siege, so dürfte eben diese Bestärkung natürlich auch rückwirkend alles, in ihrer Richtung vielleicht nur unsicherer Schimmernde nachträglich schärfer und heller auch in unserer Auffassung hervorleuchten lassen und auf solche Weise den ganzen Geist unserer Verfahrungsweise bestätigen: dass Homer kein Anfang ist, und auch nicht sein Zeitalter wissen-

schaftlich beschreibt; dass seine Art und Weise vielmehr nur durch eine glückliche Griechenseele bedingt sei usw. Die Hypothesen nämlich fördern sich gegenseitig, und wir wären eigentlich sogar dazu berechtigt, die neue Entwicklungsart en bloc akzeptierend, gewisse in dieser allgemeinen Theorie feststehende Züge auch dann für die griechische Religionsgeschichte in Anspruch zu nehmen und zu verwerten, wenn dazu, in einem gewissen Datum ein nur weniger dezider, eventuell überhaupt kein Grund ersichtlich zu sein schiene. Diesen Gedanken jedoch zu verfolgen, würde uns schon weit über die hier gesetzten Ziele hinaus führen.

DIE SCHALLANALYSE

VON

OLOF GJERDMAN
(UPPSALA)

Die Besprechungen von Sievers' klanganalytischen Arbeiten, die ich gesehen habe, gehören meistens zu einer von zwei Kategorien: entweder sie erheben, ohne Sievers' Methode zu kennen, seine Arbeiten in den Himmel, oder sie deuten, gleichfalls ohne die Methode zu kennen, mehr oder weniger direkt an, dass diese Arbeiten Quatsch seien. Was behauptet denn Sievers? Er behauptet, bei einem Prosa- oder Gedichtwerke die Frage der Autorschaft allein durch stimmfreies Vortragen des Werkes und Achtgeben auf die Veränderungen, welche dabei in seiner Stimme eintreten, feststellen zu können. Nicht jede solche Veränderung bedeutet, dass ein neuer Autor in den Text da eingegriffen hat, wo sich eine Veränderung in der 'Melodie' merkbar macht. Ein Autor kann sich verschiedener 'Stimmen' bedienen. Sievers traut sich aber zu, trotzdem jedem Autor geben zu können, was dieses Autors ist.

Eine solche Behauptung muss sich natürlich auf die Ueberzeugung gründen, dass, wie z. B. die Handschrift verschiedener Menschen verschieden ist, so auch die Art, wie sie ihre Worte wählen und zu Sätzen, Satzgefügen, Versen u. s. w. zusammensetzen, und dass diese Unterschiede in Wortwahl und Zusammenfügung sich als phonetische Unterschiede behaupten, wenn jemand das Geschriebene vorträgt: bei dem Sprecher im Artikulationsgefühl, bei dem Zuhörer im Eindruck von Verschiedenartigkeit des Rhythmus und des Klanges. Dass die phonetischen Unterschiede so gross sein werden, wie die Unterschiede in der Handschrift oder im gewöhnlichen Sprechen verschiedener Menschen, ist nicht zu erwarten. In dem einen Falle handelt es sich ja um eine und dieselbe Tätigkeit *verschiedener* Menschen, in dem andern um eine und dieselbe Tätigkeit *eines und desselben*, wenn auch in dieser Tätigkeit von anderen beeinflusst, Menschen. Es ist auch deutlich, dass, wenn auch alle Menschen sich in dieser Weise phonetisch verschieden ausdrücken, die Unterschiede doch oft so klein sein

müssen, dass weder der Vortragende noch ein Zuhörer sie wird bemerken können. Man kann auch erwarten, dass die Unterschiede sich auf mehr oder weniger weit von einander abstehende Typen verteilen werden. Ist es nun lächerlich anzunehmen, dass verschiedene Verfasser, auch wenn sie dasselbe Thema in Prosa oder in Versen, sogar im selben Metrum, behandeln, ihre Worte so wählen und zusammenstellen, dass einer, der das von ihnen Verfasste vorträgt, am Rhythmus und am Klang die Verfasserindividualität herausfühlen und heraushören kann? Mir scheint es nicht so. Dass zwei Personen, die zusammen spazieren gehen, leicht und gern im Takt gehen, ist eine allbekannte Tatsache. Es gibt ja Leute, die nicht im Takt marschieren oder besser gesagt, nur in ihrem eigenen Takt marschieren können. Das ist jedoch nicht das Gewöhnliche. Was wir nun mit den Beinen tun, wenn wir uns der Gangart eines andern anbequemen, das tun wir gewissermassen mit den Sprachorganen, wenn wir vortragen, was andere geschrieben haben. Da der Verfasser sich nicht uns fügen kann, so fügen wir uns ihm, oder wir lesen in unserem eigenen Takt, was wir, je nach der Stärke unseres Taktgefühls, mehr oder weniger unbequem empfinden. Besser als von Takt ist aber hier von Vortragsart zu sprechen, wie beim Gehen von Gangart, denn beeinflusst wird nicht nur das, was wir im allgemeinen unter dem Wort Takt verstehen.

Dass sich die Eigenart eines Verfassers nicht nur semologisch-stilistisch soll kundgeben können, sondern auch, wie Rutz und Sievers meinen, klanglich beim Vortragen, lässt sich, soviel ich sehen kann, nicht ohne weiteres leugnen. Hier müssen Untersuchungen entscheiden. Dagegen fragt es sich, ob die Klangunterschiede, zu denen verschiedene Verfasser den Vortragenden verlocken oder, sagen wir, verlocken können, bei verschiedenen Vortragenden dieselben oder verschiedene sind. Beides lässt sich denken. Und für die Textkritik ist es an und für sich gleichgültig, welches von beiden. Hauptsache ist, dass sich die Verfasserindividualitäten unterscheiden lassen. Ganz gleiche Unterschiede setzen voraus, dass die verschiedenen Leser das Geschriebene ganz gleich aussprechen, entweder weil sie für alle Texte, muttersprachliche und andere, die Intensität, Tonalität, Qualität und Laute ihrer Muttersprache benutzen und diese Sprache in allen Fällen ganz

gleich aussprechen, oder weil sie im voraus die Aussprache des Verfassers festgestellt haben und sie gleich wiedergeben, also auch gleich wiedergeben können. Gegen Sievers und seinen Schüler Wolfgang Schanze in dessen Arbeit »Das neue Testament schallanalytisch untersucht, Der Galaterbrief«, Leipzig 1919, hat Hans Lietzmann in »Gött. gel. Anz.« 1919, S. 226, eingewendet: »Ich bezweifle zunächst, dass wir in der Lage sind, die griechische Aussprache eines südkleinasiatischen Juden des 1. Jahrhunderts mit der für solche Arbeit doch wohl erforderlichen Sicherheit zu erschliessen«. Darauf antwortet Sievers in seiner Schrift »H. Lietzmann und die Schallanalyse«, Leipzig 1921, S. 12: »Hätte Lietzmann je Gelegenheit gehabt, einmal einem meiner Uebungskurse beizuwohnen, so würde er gelernt haben, dass die Feststellung der Aussprache bei *allen* von uns untersuchten Texten (und zwar deren Feststellung allein aus den Texten heraus) *die elementarste Aufgabe ist, mit der alle Uebungen anfangen und anfangen müssen*: hätte er mitgearbeitet, so hätte er vielleicht auch an sich selbst bemerkt, dass man hier wirklich Resultate erreichen kann, die den zweifellos erforderlichen Grad von Genauigkeit besitzen«. Sievers' Fähigkeit, eine fremde Aussprache aus einem Texte zu bestimmen, habe ich nicht zu bewerten Gelegenheit gehabt. Ich habe nur (im Sommer 1922 in Hamburg) die zwei Vorträge gehört, die er mit Abänderungen später unter dem Titel »Ziele und Wege der Schallanalyse«, Heidelberg 1924, herausgegeben hat. Freilich wurde er in Hamburg von einem Zuhörer gebeten, einen schwedischen Text zu analysieren, aber er entschuldigte sich, weil er schon zu müde war, einen Text in einer fremden Sprache zu enträtseln. Ich glaube jedoch getrost sagen zu können, dass er, falls er die Bitte erfüllt hätte, die schwedische Aussprache mehr oder weniger geradebrecht hätte und noch mehr die spezielle schwedische Aussprache der Verfasser. Ich hege auch keinen Zweifel daran, dass es ihm mit einer von ihm nie gehörten Sprache (z. B. Buschmännisch?) geradezu schlecht gehen würde, wenn er ihre Aussprache aus einem mit lateinischen Buchstaben schlecht transkribierten Texte zu bestimmen hätte und keine Auskünfte über die betreffende Sprache sonst zu bekommen wären. Hier könnte eingewendet werden: In einem solchen Falle würde es wohl unmöglich sein, die richtigen Laute, z. B. die Schnalzlaute, die richtigen Töne u. s. w. zu finden.

Aber wenn das unmöglich wäre, so würde auch die Stimme beim Vortragen des Textes nie stimmfrei anklingen können. In diesem Sinne nimmt aber Sievers das Wort stimmfrei nicht. In Hamburg klang seine Stimme anders, wenn er Goethesche als wenn er Schillersche Gedichte vortrug, aber weder altmodisch noch dialektisch, soviel ich hören konnte. Etwas anderes hatte ich auch nicht erwartet. Wenn aber die vortragende Stimme die fremde Aussprache nicht so sklavisch nachzuahmen braucht, um stimmfrei zu klingen, ist es dann denn sicher, dass z. B. die Stimme eines Schweden frei klingt und von ihm als frei empfunden wird, wenn er versucht, z. B. die Eddalieder so zu lesen, wie Sievers es will? Oder: Würde ein Schwede, ebenso reaktionsfähig und tüchtig in der Klanganalyse wie Sievers, dieselben Stimmen wie er gebrauchen, wenn er die Eddalieder nach seinem Gefühl und seinem Gehör stimmfrei vorträge? Würde er die Laute, die Intensität, die Tonalität, die Quantität ganz in der Sieversschen Weise festlegen? Da es uns einerseits sehr schwer fällt, unsere muttersprachlichen Aussprachegewohnheiten ganz los zu werden, und da andererseits auch 'Kleinigkeiten', wie z. B. die Aussprache des Anfangslautes eines Redeganzes für den Klangcharakter der Fortsetzung, nicht gleichgültig sind, wäre es von grosser Wichtigkeit, Antworten auf diese Fragen zu bekommen, wie auf viele andere, z. B. auf diese: Wie hat man den oben angeführten Ausdruck »den zweifellos erforderlichen Grad von Genauigkeit« zu verstehen? Meines Erachtens interessiert sich Sievers, wenigstens in seinen Schriften, allzu wenig für solche Fragen. Fritz Karg schreibt in seinem Aufsatz »Sprachwissenschaft und Schallanalyse«, in »Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft«, Festschrift für Wilhelm Streitberg 1924, S. 112: »Wahrscheinlich wäre die Stimme von Rutz ungehört verklungen, hätte sich nicht seines Gedankenganges in Eduard Sievers ein Mann angenommen, der als Nestor der deutschen Lautphysiologen für diese Art der Betrachtung prädestiniert und wie kaum ein anderer geeignet war, hier Richtiges von Falschem zu scheiden. Er hat der neuen Lehre den Charakter des Autodidaktischen und Eklektizistischen genommen und für ihre Verbreitung in der Wissenschaft Sorge getragen«. Es dürfte sich jedoch kaum leugnen lassen, dass Sievers bei der Mehrzahl von Wissenschaftlern die Schallanalyse durch sein schallanalytisches Schalten und Walten

mit alten Texten aller Art in üblen Ruf gebracht hat. Diese Texte geben ja verschollene Sprachen wieder, und von deren Lautbestand und Akcentverhältnissen kann man, wie die Sprachforscher aus eigener Erfahrung wissen, mehr zu sagen wagen, ohne gleich etwas auf die Finger zu bekommen, als wenn man über jetzt gesprochene Orts- und Individualsprachen handelt.

Lietzmann stellte Sievers' Methode auf eine Probe, als er Schanze und Sievers aufforderte (a. a. O. S. 44 ff.), die Autorfrage eines griechischen Textes zu bestimmen, dessen Provenienz nur er kannte. Die Herausgeforderten analysierten den Text. Aber ihr Versuch misslang nach Lietzmanns Meinung vollständig. Sievers weigert sich in seiner Schrift gegen den Genannten anzuerkennen, dass er und seine Methode eine wirkliche Niederlage erlitten hätten, und Karg meint, a. a. O. S. 114, dass Lietzmann die Niederlage erlitten habe, und zwar, weil »er den Endversuch an den Anfang stellte«. Wahrscheinlich denkt Karg hier an die Behauptung Sievers', dass das, was Lietzmann Schanze und Sievers zu enträtseln gab, nicht die von ihm versprochenen »Fundstücke in statu naturali« waren, »sondern das, was er künstlich und kunstfertig daraus gemacht hat« [durch Weglassungen und Zusätze hie und da], und an seine weiteren Worte: »aber das leugne ich mit vollster Entschiedenheit, dass eine solche auf absichtliche Verhüllung des Tatbestandes gerichtete systematische Umarbeitung, wie sie Lietzmann vorgenommen hat, sich auch nur entfernt in Parallele zu dem stellen kann, was sich an quellenmässig kontrollierbaren Stellen — — — als die *Durchschnittsart* und das *Durchschnittsmass redaktioneller Eingriffe* festlegen lässt«. Was Sievers hier sagt, ist wohl richtig, aber ich kann nicht einsehen, dass, so gerechtfertigt die Verteidigung seiner Methode und ihrer Handhabung auch sein mag, es deswegen ausgeschlossen sein soll, dass seine Resultate z. B. hinsichtlich der Eddalieder ebenso misslungen sein könnten, wie die Probe, zu der ihn Lietzmann aufgefordert hatte. Ehe die Eddalieder niedergeschrieben wurden, waren sie von Mund zu Munde gegangen. Würde es sich um Prosaerzählungen handeln, so könnte man vermuten, dass jeder neue Erzähler die für die Erzählung nötigen Worte hauptsächlich nach seinen Sprachgewohnheiten gewählt und zusammengestellt habe. Nun handelt es sich aber um Gedichte. Die Wiedererzähler waren also viel mehr gebunden

als im vorigen Fall. Kleinere und grössere Änderungen, infolge Gedächtnissfehler und dgl., sind jedoch zu erwarten. Und die Eddatexte könnten deswegen den Forscher ebenso leicht aufs Eis führen wie der Lietzmansche Probetext. Ich sage nicht, dass sie so gefährlich sind, denn das weiss ich nicht, aber nachdem nicht Sievers' Methode, wohl aber seine Handhabung dieser Methode bei der Feststellung von Autorschaften sich so mangelhaft erwiesen hat wie in diesem Falle, finde ich grosse Skepsis gegen seine Feststellungen über die Provenienz alter Texte *vorläufig* ganz am Platze. Und Kargs Anmerkung gegen Lietzmann, »dass er den Endversuch an den Anfang stellte«, möchte gewiss mancher lieber gegen Sievers richten. Aus Finn Reinskous kleinem Aufsatz in »Nordisk tidskrift« 1924, S. 220 ff, scheint hervorzugehen, dass der Verfasser voll und ganz an die Richtigkeit der Sieverschen Edda-Lesungen glaubt. Davon ist vorläufig nicht viel zu sagen, wichtig ist aber, dass man sich von einem solchen Glauben nicht verleiten lasse, mit den Eddatexten umzugehen, als ob der Glaube eine bewiesene Tatsache wäre. Ausserdem glaube ich, dass die Hauptsache bei den Eddauntersuchungen Sievers', selbst für die meisten Norweger, nicht, wie Finnskou meint, seine Antworten auf die Fragen sind, wie viel und was von der Edda norwegisch ist, sondern die, wie viel von jenen richtig ist.

Nun ist es ja für einen Ausländer schwer zu wissen, ob und in welchem Grade Sievers mündlich die Richtigkeit seiner textkritischen Methode mit 'lebendem' Material wahrscheinlich gemacht hat. Aus Kargs Aufsatz geht aber hervor, dass weder nach Streitbergs Meinung noch nach seiner eigenen (Siehe S. 114 f. seines Aufsatzes) genügende Versuche, »ein sicheres Urteil über Wert und Grenzen der Methode zu bekommen«, gemacht worden sind. Wenn dem so ist — und nach meiner, jedoch nicht besonders langen, Erfahrung in der Klanganalyse muss es so sein — wäre es für die Sache viel besser, diese Voruntersuchungen vorzunehmen, als so zu tun, als ob sie gemacht wären, was unter anderen Streitberg selbst vorgeworfen wird. Gewisse Richtlinien solcher Untersuchungen hat Streitberg vorgeschlagen. Siehe Kargs Aufsatz. Einige andere sind angegeben in meinen Aufsätzen »Om klangförändringar i vår röst och deras framkallande genom sinnesförmimmelser och texter«, Språk och Stil, Uppsala 1920, S. 116 ff, und »Fonetiska studier i vers«, Nusvenska studier, Uppsala 1923, S. 212 ff. Es ist natürlich, dass

Textkritiker, die an die Richtigkeit der klanganalytischen Methode glauben, so schnell wie möglich aus ihr den Nutzen ziehen wollen, den sie ihnen möglicherweise bringen kann, aber ich glaube nicht, dass es die Sache besonders fördert, die Methode textkritisch zu benutzen, ehe sie allseitig ausprobiert ist.

Pipping schreibt in »Inledning till studiet av de nordiska språkens ljudlära», Helsingfors 1922, S. 23:¹ »In dem Masse, wie sorgfältige objektive Untersuchungen der Resonanzverhältnisse im Brustkorbe sich als möglich erweisen und wirklich ausgeführt werden, im selben Masse wird es leichter werden, über die Bedeutung der betreffenden (Rutz-Sieversschen) Lehren zu urteilen». Experimentalphonetische Untersuchungen sowohl der akustischen wie der genetischen Seite wären hier gewiss sehr wünschenswert. Der Experimentator muss aber dann genau wissen, was er untersucht. Sonst kann er seine Resultate nicht richtig beurteilen. Ehe er seine experimentalphonetischen Untersuchungen macht, muss er sich also mit Gehör und Gefühl in die Klanganalyse hineinarbeiten. Es muss auch nicht vergessen werden, dass die Lautsprache eigentlich nicht für experimentalphonetische Apparate da ist, sondern für unsere Ohren und Sprachorgane, und dass es für die Sprachwissenschaft ebenso wichtig ist, die subjektive wie die objektive Seite der Lautsprache zu kennen. Für klanganalytisch Interessierte gibt es Probleme in Hülle und Fülle zur Untersuchung, während sie die zweckmässigen experimentalphonetischen Apparate abwarten. Dagegen erweisen sie, meine ich, weder der Klanganalyse noch der Sprachwissenschaft dadurch einen Dienst, dass sie, die Hände in ihrem schallanalytischen Schosse, auf die Apparate warten und warten und warten. Man kann hier wie auf anderen Gebieten der Lautforschung vorwärts kommen, wenn der Wille und die Geduld da sind, nicht nur in Deutschland bei Sievers und seinen Schülern, sondern auch in anderen Ländern. Ja, ich möchte sagen, dass es von besonderer Wichtigkeit sei, dass auch nichtdeutschsprachige Forscher sich mit der Klanganalyse abgaben. Wenn es so ist — und ich glaube, dass es so sein muss — dass die Klang-

¹ »I den mån noggranna objektiva undersökningar av resonansförhållandena i bröstkorgen bliva möjliga och verkställas, i samma mån skall det bliva lättare att rätt bedöma innebörden av de ifrågavarande (Rutz-Sieverska) lärorna.»

eigentümlichkeiten, die die Vortragenden beim Lesen eines und desselben Textes finden, grössere Uebereinstimmungen haben, je mehr die Artikulationsgewohnheiten der Vortragenden übereinstimmen, dann ist es notwendig, dass Forscher mit verschiedenen Artikulationsgewohnheiten, unabhängig von einander, dieselben Texte analysieren und ihre Eindrücke vergleichen, wenn sie zur Verständigung kommen wollen. Ein Beispiel.

Nehmen wir an, dass ein Textstück mich geneigt macht, p, t, k in gewissen Stellungen mit starker Verengung oder Schliessung der Stimmlippenspalte zu bilden, dass ein anderes mich verlockt, die p, t, k in denselben Stellungen mit Erweiterung der Spalte auszusprechen. Habe ich das Recht zu erwarten, dass andere Leser, die auf die beiden Texte reagieren und ihre Reaktionen zu fühlen vermögen, meine Beobachtungen bestätigen werden? Nein. Nehmen wir an, dass einer von ihnen gewohnt ist, seine p, t, k immer mit offenen Stimmbändern zu bilden, ein anderer, sie immer mit geschlossenen auszusprechen. Dann darf ich weder erwarten, dass sie beim Vortragen der beiden Texte ihre Stimmlippenspalte so wie ich verengen und erweitern werden, noch dass einer es wie der andere tun werde, nicht einmal wenn ich z. B. in einem Aufsätze, worin ich über diese meine Beobachtungen spreche, meinen Lesern empfehle, sich mit Bleistift und Papier zwei von mir näher beschriebene Figuren zu zeichnen, von denen die eine *mich* verlockt, die Stimmlippen bei p, t, k zu schliessen, die andere sie offen zu halten, und diese Figuren als Hilfsmittel beim Vortragen der Texte zu gebrauchen. Das Höchste, was ich erwarten darf, wenn meine Leser auf Text und Figuren reagieren, ist, dass der erste seine offenen Stimmlippen weniger bzw. mehr offen hält, der andere seinen Stimmlippenkontakt mehr bzw. weniger kräftig macht. Veränderungen *in derselben Richtung* darf man also erwarten, aber nicht vollständige Uebereinstimmung. Man hat immer den Ausgangspunkt der Vortragenden zu berücksichtigen, d. h. ihre Aussprachegewohnheiten.

Wenn ein Däne und ein Norweger die folgende Strophe (die Anfangsstrophe aus Viggo Stuckenbergs Gedicht »Skoven») vorträgt:

Mitt Hjærte er en Skov, der dyb og dunkel
staar raslende i Blæst langs Havets Bred,
en Skov, hvis Skygge gemmer ingen Fred.

so klingen ihre Stimmen sehr verschieden, wie jedermann begreift, der Dänisch und Norwegisch gehört hat. In gewissen Hinsichten stimmen jedoch ihre Lesungen überein. Der Text ist metrisch gebunden. Das Metrum macht ihre Lesungen einander rhythmisch ähnlich. Auch andere, wie Schweden, Deutsche, Engländer, die diesen Text lesen und das Metrum erkennen, werden Lesungen leisten, die mit einander und mit denen des Dänen und des Norwegers rhythmisch übereinstimmen, auch wenn diese Leser ihre muttersprachlichen Laute, Quantitäten und Akcente gebrauchen. Jedes metrische Schema lässt verschiedene rhythmische Varianten zu. Die Stärkeverhältnisse zwischen den Hebungen, bzw. den Senkungen, unter einander und zwischen Hebungen und Senkungen können in einem Vers verschieden abgestuft sein, und die rhythmischen Verhältnisse eines Verses können die der angrenzenden beeinflussen. Alle Leser, welche den Sinn der Worte voll begreifen, können auch in diesen Beziehungen zu rhythmischen Uebereinstimmungen gelangen, ohne ihre Aussprachegewohnheiten zu verlassen. Dass der Rhythmus, in dem sie alle den Text vortragen, also recht viel Gemeinsames haben kann, schliesst indessen Rhythmusunterschiede keineswegs aus. Der Stärkeunterschied zwischen den starken und den schwachen Silben der Wörter kann in den ihnen vertrauten Aussprachen, wenn diese mit einander verglichen werden, recht verschieden sein, mehr oder weniger ausgeprägt oder ausgeglichen, die Verteilung der Stärke innerhalb der Silben kann verschieden sein u. s. w. Diese Unterschiede kann der vom Metrum und von der Bedeutsamkeit der im Texte enthaltenen Wörter bedingte Rhythmus abspiegeln.

Nun dürfte bei natürlichem menschlichen Sprechen ein Unterschied des Rhythmus nie ohne gleichzeitige Unterschiede auf anderen Gebieten der Aussprache bestehen. — Die Elemente, woraus sich das Sprechen zusammensetzt, sind nämlich weder starre Holzklötze noch starre Tonklötze. — Um sich davon zu überzeugen, braucht man nur z. B. kleine Veränderungen im Tempo vorzunehmen und auf den Klang der Laute zu achten. Man findet dann, dass der Klang sich mit dem Tempo ändert. Will man es sich deutlicher machen, so kann man versuchen, nach jeder Lesung verschiedene Vokale und Konsonanten im 'Geiste' der Lesung auszusprechen. Umgekehrt dürfte jede Veränderung der Laute

eine Veränderung des Rhythmus zur Folge haben. Man lese den gegebenen Text erst, wie er ist, und dann z. B. mit *i* überall wo *r* steht und horche genau auf den Rhythmus. Wenn es sich so verhält, wie hier gesagt worden ist, kann man vermuten, dass bestimmte Verhältnisse bestehen: zwischen Klang und Rhythmus, und auch zwischen den rein klanglichen und den 'prosodischen' Faktoren der Wörter. — Vom Rhythmus eines einzelnen Wortes pflegt man ja nicht zu sprechen. Wörter wie z. B. das schwedische *fart, vård, torn* scheinen mir an und für sich, meinem Rhythmusgehör und Rhythmusgefühl nach, in einen schweren Rhythmus besser zu passen als etwa *fat, våd, ton*, obwohl beidesmal nur je drei Laute zu sprechen sind.

Der 'Fall' unsres Sprechens hängt von unserem Temperament in weitestem Sinne ab, aber, wenn obige Erörterung richtig ist, nicht nur davon, sondern auch von unseren Sprachorganen, die bei verschiedenen Menschen verschieden gebaut sind, und von der überlieferten Sprechweise, die wir uns anzueignen versuchen, wenn wir lernen, unsere Sprache mündlich und schriftlich zu gebrauchen. Zwischen diesen Faktoren muss es zu Ausgleichungen kommen, und ein derartiger Ausgleich ist ein besonderer 'Fall', 'Ton' in dem, was wir sprechen und schreiben. Dieser persönliche 'Ton' oder 'Fall' muss sich natürlich beim Sprechen merkbarer machen als beim Schreiben, aber dass er sich in der Stimme einer Person, die das von uns Geschriebene vorträgt, kundgeben kann, soll man nicht leugnen, ehe es bewiesen oder wahrscheinlich gemacht wird, dass er nur Schein ist, unmöglich da sein kann. Auf ihren verschiedenen Wegen, und Schritt für Schritt, nicht im Fluge, müssen aber, glaube ich, Forscher aus dem Osten und Westen, aus dem Süden und Norden, dieses Gebiet durchforschen, wenn wir hoffen sollen, aus ihm dauernden Nutzen für die Textkritik zu ziehen.

Sehr zu bedauern ist zur Zeit, dass das Interesse für die schallanalytische Textkritik grösser ist als das Interesse für die Klanganalyse selbst und dass der klanganalytisch selbständig Arbeitenden so wenige sind. Ich gewinne sehr oft den Eindruck, dass man meine, die Klangeigentümlichkeiten, von denen Sievers spricht, seien in irgend einer mystischen Weise von Sievers selbst abhängig. Nun hat ja freilich Sievers zu wiederholten Malen betont,

dass man die schallanalytische Methode nur mündlich lernen kann. Wenn er das schreibt, denkt er aber nur an seine Methode. Die Klangeigentümlichkeiten selbst bestehen unabhängig von ihm. Wer diese Wirklichkeiten ablauschen und abfühlen will, kann das zu Hause tun. Er braucht nicht nach Leipzig zu fahren. Ich halte es sogar keineswegs für ein Unglück, wenn Forscher so wohl in Deutschland wie besonders auch ausserhalb Deutschlands sich unbesorgt um Sievers' Methode an die Klanganalyse heranmachen. Dadurch würde natürlich vieles von ihm schon Beobachtetes neuentdeckt werden, aber das ist in einem Fall wie diesem nur nützlich. Und vieles Neue würde sich sicherlich auch finden. *Systematische* Untersuchungen über, verschiedenen Sinnesgebieten entnommene, klanganalytische Hilfsmittel z. B. würden gewiss mehr zu *lehren* haben als Sievers' von Fall zu Fall konstruierte 'Signale'. Selbstverständlich können Sievers' Schüler aus dem Unterricht eines so leicht und kräftig reagierenden und mit diesen Dingen so vertrauten Forschers ausserordentlich viel Gewinn ziehen. Der Gegenstand, von dem hier die Rede ist, ist aber der Art, dass nur die Schüler der Sache von wirklichem Nutzen sein können, die nicht, ohne sie kritisch zu prüfen, auf die Worte des Meisters schwören. Wenn irgendwo, sind hier selbständige Forschungen von nöten. Leider ist es nun so, dass man die für klanganalytische Untersuchungen Geeignetsten, nämlich Universitätsstudenten, zu solchen zeitraubenden Arbeiten mit gutem Gewissen nicht überreden will. Die Arbeit würde gewiss in ihnen die Ueberzeugung immer reger machen, dass sie sich mit etwas für die zukünftige Sprachwissenschaft sehr Wichtigem beschäftigten und diese Ueberzeugung würde ihnen wahrscheinlich auch über manches versteckte Lächeln ihrer weniger 'phantastischen' Kameraden hinweghelfen. Das würde aber wohl die einzige Valuta sein, auf die sie nun hoffen könnten. Die Schallanalyse steht ja zur Zeit, ausserhalb des Sievers'schen Kreises, in keinem hohen Ansehen unter denen, 'die in der Luft herrschen'.

In den »Eddaliedern», S. 169, versucht Sievers, sich selbst und anderen zu erklären, wie es komml, dass er mit seiner neuen textkritischen Methode bei den Fachgenossen bisher wenig Zustimmung gefunden hat. Er schreibt: »Dass das letztere so ist, nimmt mich auch nicht einmal besonders Wunder, denn die Geschichte unserer

Gewohnheitsphilologie lehrt ja Jeden, der sehen will, wie der Glaube an einmal Gelerntes und Gelehrtes bei den meisten Fachgenossen stärker wirkt als Tatsachen, die noch nicht in den officiellen Kanon des Herkömmlichen aufgenommen sind. Auch ist es ja viel mühsamer, neuen Tatsachen nachzuspüren, als ohne eigene Untersuchung, nur aus der Fülle des eigenen Nichtkennens solcher Tatsachen heraus, frei darüber zu phantasieren, wie diese oder jene menschlichen Dinge etwa liegen möchten: notabene, wenn die Menschen in psychischer und psychologischer Hinsicht anders construiert wären, als sie nachweisbar sind». Forschern, die nur aus textkritischem Interesse sich mit der Klanganalyse abgeben wollen, kann man aber nicht verübeln, dass sie vor der grossen Mühe zurückschrecken, von der Sievers selbst mehrmals und mit Recht gesprochen hat, so lange sich die Methode nicht besser bewährt hat. Und ihres Erachtens dürfte sich die Methode nur auf einem Wege bewähren können, und diesen Weg will Sievers, wie es scheint, nicht gern betreten. In seiner angeführten Schrift gegen Lietzmann schreibt er S. 41: »Immer neue Experimente an konstruierten [sic!] Texten', wie sie Lietzmann S. 419 verlangt, führen nicht zur Klarheit, sondern, wie er selbst uns wider Willen gezeigt hat, zum Chaos aber zum weiteren Rätselraten an der Hand künstlich gestalteter Vexierstücke oder gar zu dogmatisch-aprioristischem Disput mit sachunkundigen Gegnern werde ich allerdings nicht zu haben sein». Diesen Worten möchte ich auf keinen Fall zustimmen. Wenn, wie Sievers behauptet, seine schallanalytische Methode bei einem Texte ganz auf eigene Hand die Autorfrage schon zu bestimmen vermag, dann muss sie auch experimentelle Proben bestehen können, obschon Experimente immer etwas Künstliches, Konstruiertes an sich haben. Niemand verlangt, dass die Methode diese bestehen werde, gleichviel wie die Proben angeordnet werden. Aber warum sollte gar nicht mit konstruierten Texten experimentiert werden dürfen? Natürlich müsste man erst mit längeren und dann mit kürzeren Textstücken anfangen, die in statu naturali aus den Werken verschiedener Verfasser geholt und ohne Zusätze und Weglassungen zusammengefügt werden, aber zu Proben mit Weglassung, Einflickung und Umänderung von Wörtern in den zu untersuchenden Texten muss man doch früher oder später fort-

schreiten, wenn man den Wert der Methode für die Feststellung der Verfasserhältnisse alter Texte festlegen will. Aus diesen Gründen muss ich die angeführten Worte Sievers' sehr bedauern.

Andererseits möchte ich alle die bitten, die von Sievers mit gewissem Recht Sachkundige genannt werden, an die Tatsache zu denken, dass wenn auch alles, was Sievers über die Autorfrage alter Texte gesagt hat, falsch wäre, damit nicht bewiesen ist, dass die Klanganalyse nicht einst in der Zukunft alles das oder viel von dem werde leisten können, was sie nach der Meinung Sievers' und anderer schon jetzt leistet. Es darf auch nicht vergessen werden, dass wenn die Klanganalyse sich auch für die Textkritik von mässigem, geringem oder keinem Wert herausstellen sollte, sie auf anderen Gebieten der Sprachwissenschaft von Wert, sogar von sehr grossem Wert sein könnte. Ich interessiere mich selbst für die Klanganalyse in erster Hand nicht der Textkritik wegen, sondern wegen der Sache selbst und des Nutzens, den die evolutive Phonetik, wie ich glaube, daraus wird ziehen können. Seit sechs Jahren beschäftigte ich mich, lange Zeiten sehr eifrig, mit klanganalytischen Untersuchungen, und ich kann nur bekennen, dass ich, über den *Mechanismus* meines Sprechens z. B., durch klanganalytische Reaktionsmittel aller Art mehr gelernt habe, als durch alle meine früheren vieljährigen phonetischen Studien. Diese Mittel haben mich auf Eigentümlichkeiten meiner Aussprache aufmerksam gemacht, von denen ich früher keine Ahnung hatte und die ich später in der Sprache anderer Schweden und Ausländer sehr stark entwickelt, in Ansätzen oder gar nicht wiedergefunden habe. Deshalb fühle ich mich auch Sievers zu grossem Dank verpflichtet für die wunderbare Zähigkeit, mit der er so lange im Dienste der Klanganalyse gewirkt und für sie gearbeitet hat. Dass seine unermüdliche Arbeit auf diesem Gebiet der Sprachwissenschaft neue Bahnen bricht, dessen bin ich sicher. Man muss aber bedachtsam vordringen. Fehlerhafte Deutungen der Tatsachen — Feinde, schlimmer als die Gegner der schallanalytischen Textkritik — sind auf der Lauer. Die Klanganalyse wie alle andere Forschung hat sich die Anfangsworte der Hávamál

genau zu merken, gleichviel wie sie ausgesprochen werden sollen:

Gáttir allar,
áþr gangi fram,
um skoðaz skyli,
um skygnaz skyli,
þúíat óuist er at uita,
hvar óuinir sitia
á fleti fyrir.

ÉTAMPES, CHARTRES, SENLIS

BIDRAG TILL DEN NORDFRANSKA 1100-TALSSKULPTURENS
KRONOLOGI OCH PERIODISERING

AV

JOHNNY ROOSVAL
(STOCKHOLM)

I Enlart's uppräknig av de franska arkitekturskolorna under hans »romanska period»¹ utgöres «L'école du Nord de la France» av landskapen l'Ile de France, la Picardie, l'Artois, la Flandre och en del av la Champagne. I huvudsak detsamma bör gälla för den av 1100-talets skulpturskolor, som icke endast för Frankrike i dess helhet, utan för Europa är den betydelsefullaste. Den nämnda geografiska ytan betraktar jag som ett *konstområde* i samma bemärkelse, varunder man nu nämner England, Sverige, Danmark o. s. v. som nationella konstområden. Jag indelar Nordfrankrikes skulptur på 1100-talet i tre perioder efter orter, där särskilt karaktäristiska verk finnas.

I. Étampes-perioden.

II. Chartres-perioden.

III. Senlis-perioden.

De viktigaste monumenten för per. I finnas i Châteaudun och Étampes, för per. II i: a) S. Denis och Chartres, b) S. Ayoul i Provins, katedralen i Le Mans, S. Germain des Prés i Paris och S. Loup de Naud c) Katedralen i Angers, Corbeil och Porte Sainte-Anne å Notre Dame i Paris; för per. III: Senlis, Noyon, Mantes, S. Remis i Reims samt skulpturerna i en portalformad nisch å nordsidan av katedralen i Reims. Ordningen perioderna emellan och mellan a, b och c i II är i stort sett vunnen genom att rangera vederbörande ur synpunkten: ju mera *tecknande*, desto tidigare, ju mera *plastiska*, desto senare.

I. *Notre Dame i Étampes* (Seine-et-Oise, söder om Paris) har en portalanordning rätt lik den berömda chartresiska, ehuru inskränkt till en enda ingång och även i övrigt i mindre skala; på kolonnstatyerna gör sig teckningen av extremiteternas ledställen övermåttan gällande, knän, magar, armbågar betonas med spiraler,

¹ Enlart, Manuel d'archéologie française, Architecture religieuse, Paris 1902, s. 202.

armar och händer röra sig tvärs över torson i hummerkloliknande linjer; figurernas fronter äro f. ö. alldeles översållade med vecklinjer, gärna renligt ordnade i grupper av sinsemellan parallella veck, vilka grupper på ett välberäknat sätt spela mot varandra (fig. 1). Man påminnes om senare tiders grafiska konst, t. ex. Dürer, vars linjeströmmar, hans naturalism till trots, ha så uppenbart självständigt formala värden. Den grafiska karaktären framträder också i materialet, vars urform synes varit en *platta* snarare än ett *block*. Tecknade snarare än huggna äro också i slående grad änglarne i spetsbågarnes svicklar med sina åt två håll utfladdrande dräkter, erinrande om uppfästade gardindraperier (fig. 9). Änglarnes effekt bygger sig icke på de plastiska värdena, utan på de mångvinkligt krökta konturerna och på kontrasterna mellan de vertikalt, horisontelt och diagonalt löpande veckströmmarne. *Tecknade* äro också de apokalyptiska tjugofyra äldsta på sina stolar i arkivolterna (fig. 9). De äro liksom änglarne tänkta i halvprofil, så att allting skall framträda på den enda framställda ytan: sida, front, två ben, två ögon. Icke heller stolarnes äro plastiskt, rätvinkligt och symmetriskt byggda, utan tecknade i snedperspektiv, vilken teckning naturligtvis fördjupats genom reliefmässig inhuggning i stenen. Mästarens skulpturteknik kan i korthet beskrivas så: materialet är en tjock stenplatta, på vilken teckningen efter en noggrannt arbetad kartong utförts. Blockets grunda, skivlika form visar, att endast *en* kartong utarbetats (icke en för varje smalkant dessutom), och de talrika förkortningar, som utförts, t. ex. på böcker och i arkivolternas stolar, visa, i hur hög grad *teckningen* behärskat konstnärens fantasi. Det är också *teckningens kurvlinjer* som suggerera rundningen, mera än vad stenens verkliga *djupdimension* gör.

Den enbart i ett gammalt stick bevarade nordportalen i *S:e Madeleine i Châteaudun* (Eure-et-Loire) är genom Vöges¹ bevis tyd-

¹ Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, Strassburg 1894, det genialiska, grundläggande arbetet över Frankrikes 1100-tals-skulptur. Avb. av Châteaudun-statyer s. 219. Porter, Romanesque sculpture on the pilgrimage roads, Boston, 1923, avbildar hela nordfasaden enligt sticket jämte bibehållna räster pl. 1425—30; detta nya utomordentligt viktiga arbete, som bygger på en fenomenal kännedom om skulpturmonumenten i Frankrikes, Italiens och Spaniens 1000- och 1100-tal och som särskilt för Väst-Frankrikes, Spaniens och Burgunds vidkommande bjuder på en mängd nya uppslag, skickliga sammanställningar och välgrundade

ligt sammanförd med Étampes. Men en viktig anmärkning återstod att göra: statyerna i Châteaudun äro anbrakta på murpelare i svicklarne mellan ingångarne, icke å smygarnes kolonner. Helheten är densamma som för Languedoc's och Poitou's äldsta portaler gängse: en yttre påklistring av bilder. Så frenetiskt som Chartres-typen eljest fasthålles i Francien och därifrån segrar över hela Europa, måste vi i denna gammaldags anordning se ett tecken till *äldre datum för Châteaudun än för Étampes*. Det synes *m. a. o. som om kolonnstatyportalens uppfinning försiggått inom Étampes-mästarens verk*. Att ha åstadkommit detta märkliga äkta förbund mellan arkitektur och skulptur är *hans* merit.

Återgå till *Étampes*, se huru kompositionen med reliefänglar i svicklarne *utanför* arkivolterna är beslätad med Châteaudun. Jämför västra fassadens tre ingångar i *Chartres*, den s. k. kungliga portalen, så befinnas alla dylika periferiska bihang borta. Hela figurtruppen stödes där av portalernas struktiva lemmar. Utvecklingen från den äldre portaltypen till den sedermera allena rådande betecknas alltså genom följande etapper: Châteaudun—Étampes—Chartres.

Att Étampes och Chartres i denna utvecklingskedja verkligen gränsa intill varandra, styrkes av Étampes-mästarens personliga uppträdande i Chartres-portalen och just i dennas mest ålderdomligt verkande delar. Av hans hand äro de tre nordligaste kolonnstatyerna i Chartres' västfasad, större delen av kapitälraden¹ och flera av småfigurerna på posterna (fig. 10). Redan kapitälradernas baldakinarkitektur är = motsvarande i Étampes. Tydligt se vi mästarens stil i Getsemane- och nattvards-scenerna. Därunder står, överst på pilastern, som skiljer mellersta och södra ingången;

ROGERUS,

under vilket namn Étampes-mästaren möjligen kan förmodas².

omdateringar, har för denna uppsats icke kunnat användas annat än för vissa illustrationshänvisningar. Uppsatsens huvudinnehåll förelåg nämligen 1914 och har sedermera i samband med föreläsningar före 1923 i Stockholms Högskola utvidgats.

¹ Vöge har först gjort attribueringen av de längst norrut stående tre statyerna. Lasteyrie, i *Monuments Piot VIII*, s. 30, anser Étampes yngre än Chartres. Min attribuering av kapitälerna finner jag bekräftad av Porter.

² Vöge har, s. 162 ff. uppmärksammat namnet utan att tillmätta det

I viss mån vore denne verkligen berättigad att signera hela den kungliga portalen, nämligen som *inventor*. Kapitälband jämte baser och socklar äro nämligen det konstitutiva i portalbygget. Kolonnerna med deras statyer kunna skjutas in senare, men kapitälbanden och baserna måste, i stadigt förband med murverkets massiv finnas till från början¹. Den som skapat dem, har givit stommen till helheten: Alltså Rogerus, om vi få kalla Étampes-mästaren så (vilket här icke skall urgeras). Frånsett änglarne i Étampes' svicklar, äro portalanläggningarne där och i Chartres ju principiellt lika, och då vi nyss betecknat Étampes-mästaren som kolonnstatyportalens uppfinnare, innebär det alltså intet orimligt, att han skulle ha ritat hela den kungliga portalen i Chartres, ehuru han sedermera icke personligen hann att vara med om bygget längre upp än t. o. m. kapitälbanden och endast hann med att fullborda tre av de stora kolonnstatyerna samt en del småfigurer på smygarnes pelare.

Rogerus eller Étampes-mästaren har blivit särskilt utförligt behandlad av en från Étampes bördig forskare, vars omsorgsfulla akttagelser icke rönt den uppmärksamhet de förtjäna². Han anser, att dess ämne icke är Kristi himmelsfärd utan den apokalyptiska visionens Kristus i Uppenbarelsebokens femte kapitel, där också omtalad under benämningen Guds Lamm och vilkens stående ställning betonas i motsats till Gud Faderns sittande. En viktig iakttagelse, ty Étampes inträder härigenom i den brokiga raden av olika apokalyptiska illustrationer, som utmärka 1100-talets första årtionden i alla Frankrikes konstområden i motsats till Chartres-periodens mera uniforma uppfattning. Lefèvre d'Étampes och Albert Mayeux³ ha vidare varit de första, som påvisat, att Étampes är äldre än både Chartres och S. Denis. Då den senare anläggningen

betydelse. Lefèvre Pontalis (se anm. s. 197) tror att det snarare betyder en donator, kanske en slaktare (!).

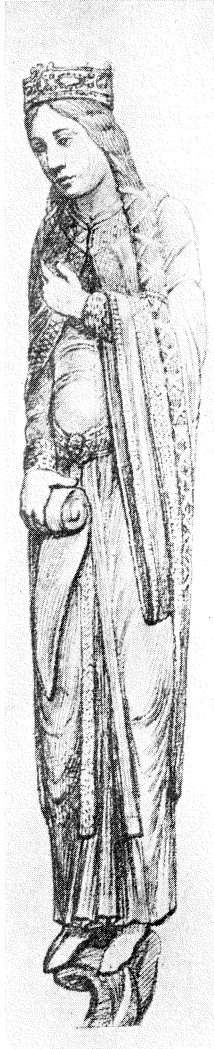
¹ Jfr planen hos Mayeux i anm. s. 197, anf. arbete s. 19 och hans påpekande (s. 18) att kolonnstatyerna äro skulpterade rundtom.

² Eugène Lefèvre d'Étampes: *Le Portail Royal d'Étampes*, Paris, Picars et Fils 1908.

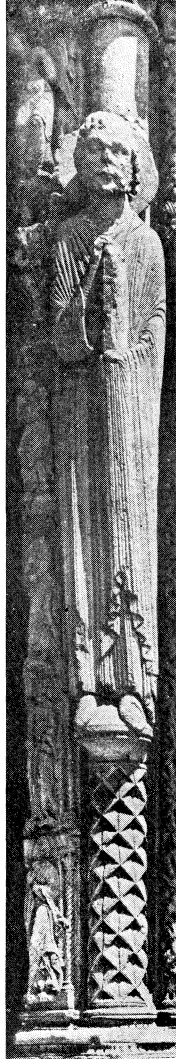
³ Citerad hos Lefèvre d'Étampes ss. 86, 91. Mayeux' viktiga inlägg i diskussionen om 1100-talsskulpturerna ha lika litet som L:s funnit tillbörlig uppmärksamhet.



1. Étampes



2. S. Denis



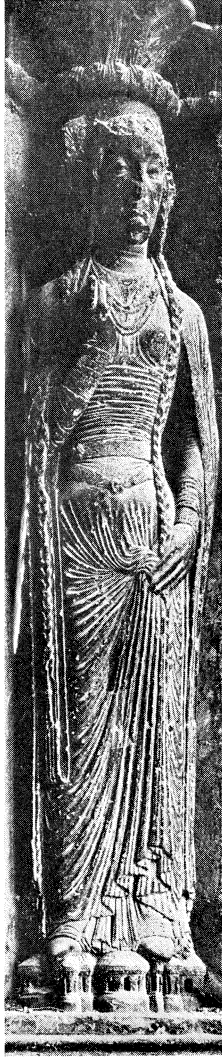
3. Chartres



4. Le Mans



5. S. Loup de Naud



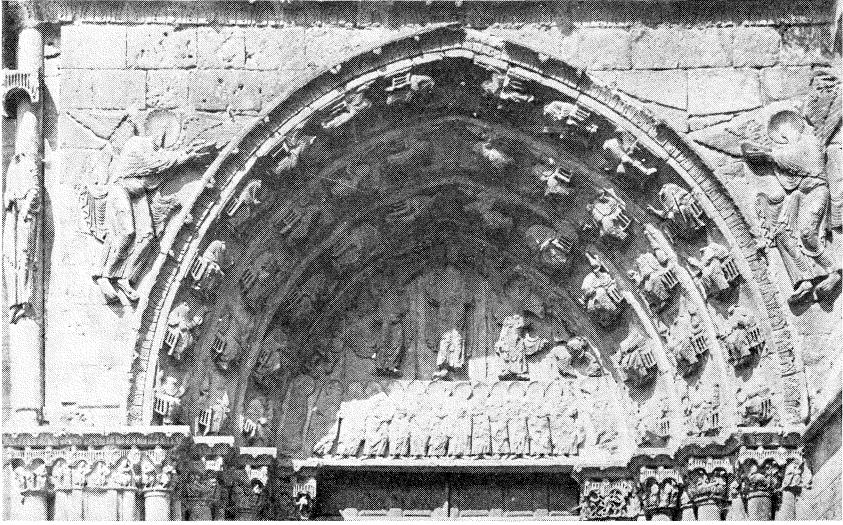
6. S. Maurice i Angers



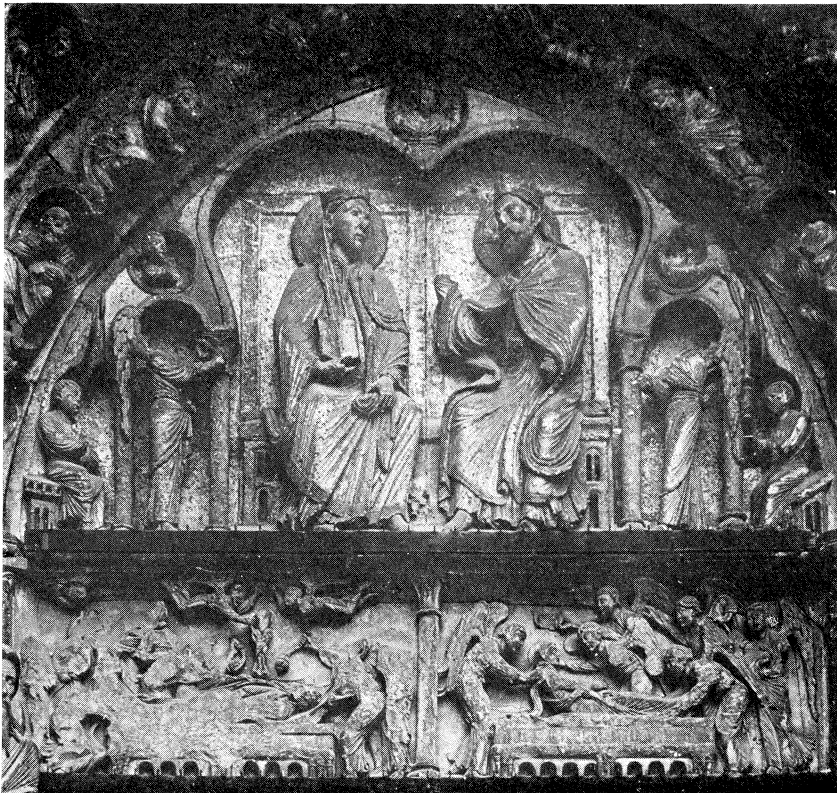
7. Bourges



8. Senlis



9. Étampes



10. Senlis



11. Chartres



12. Chartres



13. Dijon



14. Chartres



15. Chartres

säkert var färdig 1140¹, måste Étampes åtminstone tillhöra 30-talet. Lefèvre d'Étampes, uttalar sig — visserligen utan bindande skäl — för början av 20-talet. Ehuru ingen av Lefèvre's, ej heller Mayeux's åsikter vunnit terräng, tror jag dock, att de ha rätt, t. o. m. i avseende på det sistnämnda tidiga datum.

*

Vi veta, att centralpartiet av statyutsmäckningen och mittingångens tympanon i Chartres utförts av »Huvudmästaren» (»der Chartres Hauptmeister», Vöges dop) och att denne själv och hans skola — vars verk pryda tympana och arkivolter — sätta en slutgiltig prägel på anläggningen. Allt detta är glänsande framlagt av Vöge och allmänt accepterat.

Huvudmästarens andel är, jämförd med Étampes-mästarens, utförd i en så avgjort mera plastisk stil, att här icke kan vara tal om två kamrater i samma hytta eller en ledande och en underordnad, som fogar sig. Mellan dessa båda bildhuggare kan icke något samförstånd ha funnits. Huvudmästarens väg till den kungliga portalen i Chartres måste, är man frestad att säga, gått över Rogerus' lik (om det nu hette så). De äro två diametralt skilda perioder, som stöta intill varandra. Däremot ansluter sig den mästare, som haft arkivolter och sidotympana om hand — Vöges »Båda madonnornas mästare» — mycket väl till Huvudmästaren, han går endast en grad längre i plastisk uppfattning (fig. 14). Huvudmästarens stil är starkast präglad i hans kolonnstatyer. Med sina förändligade ansiktstyper, högtidliga stelhet och fötternas svävande hållning göra de ett intryck av uppenbarelser, »som väsen av en annan värld» säger Vöge, och Burne-Jones har använt dem som förebild för en från himmelen nedstigande bebådelseängel. Men i jämförelse med Étampes-mästarens bilder, äga de dock en hög grad av kroppslig realitet. Den tredje dimensionen har kommit till, figurerna kunna ses från sidan, fötterna våga rikta sig framåt. Under det att Étampes-figurerna verkade som tecknade på en platta synes här (såsom Vöge påpekat) ett verkligt block förelegat. Blocket har varit parallelipipediskt hugget, figuren har sänkts in i detsamma, så att näsan och den i händerna burna boken ha berört blockets främre hörn. På vardera sidan om detta hörn har en profil tecknats och

¹ Vöge, s. 222, anm. 2.

huggits. Viljan till denna nya teknik förutsätter en ny känsla för kropparnas kubiska realitet, under det att intresset för det komplicerade, rörliga, rika linjespelet minskats. Den fina veckbehandlingen finnes ju, ja stegrad till en överdådig finess, men motiven inskränkas och strömriktningarnes spel ersättes av en dominerande tendens, den vertikala. Det är den arkitektoniska funktionens behov, som gjort sig gällande. Kolonnstatyn blir medveten om sin symboliska uppgift som inkarnationen av stödet. Det franska ögat har i draperiernas reffling sökt och funnit detsamma som den grekiske arkitekten uttryckte genom kolonnens kanellyrer. Här äro alltså två av monumentalplastikens viktigaste mål funna och vunna: de plastiska värdenas betonande och den arkitektoniska funktionens bejakande (fig. 3).

Arkivoltfigurerna visa, som sagt, en annan, kraftigare utveckling av den plastiska uppfattningen. De äro, liksom kolonnstatyerna arbetade in från två håll i de närliggande sidorna av ett block. Men de äga ett större mått av fyllighet. Kantigheten övergår mångestädes i rundning. Till denna mästare har Vöge också attribuerat madonnan i La porte S. Anne å Notre Dame i Paris och därav format namnet »De båda madonnornas mästare». Om denna attribution kan uppehållas eller icke — i varje fall står Porte Sainte Anne i flera av sina delar på ett liknande stilsteg som arkivoltmästaren i Chartres. Ytterligare individualiteter i Chartres äro de, som mejslat linteau-relieferna (de stå på samma stadium som »Meister der beiden Madonnen») samt »S. Denis-mästaren». Dennes andel är icke så stor, men hans historiska betydelse är ansenlig. Att den kungliga portalen, trots det svalg, som är befäst mellan den *förste* mästarens (Rogerus') stil och *huvudmästarens*, dock verkar så enhetlig, beror bl. a. på, att den sista redaktionen av arbetet — vilken, som vi skola se, skedde under »De båda madonnornas mästaress» tid — hade till sitt förfogande tre kolonnstatyer, vilkas hållning gjorde dem användbara som pendanger till Étampes-mästarens, på samma gång som de förmedlade till de övriga stilarne. Dessa tre äro »S. Denis-mästarens» verk (Vöges namn) och stå nu i den längst till höger belägna smygen. Förmodligen har S. Denis-mästaren även svarat för en del av kapitelbanden samt några småstatyetter i smygarne. Vöge döpte honom till »S. Denis-mästaren» på grund av att några

bland S. Denis' förlorade statyer (kända genom sticken i Mont-faucun, »Monuments de la Monarchie Française) röja samma mejsel. I S. Denis-mästarens vecklinjer, zigzagkonturer och genom kurvlinjer betonade knän framträda — som Vöge visat — likheter med Gilabertus i Toulouse. S. Denis-mästaren står dock samtidigt just genom själva denna skildringsmetod med grafiska kurvor i vänskapligt förhållande till Étampes-mästaren, medan hans toulousanska rundning närmar honom till Huvudmästarens plasticitet. Sålunda bildar han som sagt en förmedlande länk i den kungliga portalens komposition.

En för kronologien viktig sak har hittills icke observerats, nämligen att S. Denis-mästaren arbetat samtidigt med Étampes-mästaren i Chartres. Man ser nämligen, huru den fromme konungen — den mellersta av Étampes-mästarens statyer i Chartres — stötts av en kvinnlig sockelfigur i S. Denis-mästarens stil (fig. 15), och märk, huru denna är huggen i samma block som kungen¹.

S. Denis-portalen synes representera ett yngre stadium av S. Denis-mästarens verksamhet. Han arbetar där endast med fullt likasinnade, moderna skulptörer, under det han i Chartres hade den gamla skolans chef, Rogerus, över sig. Då S. Denis' portal var färdig 1140, måste hans arbetstid där ha börjat åtminstone 1135, varför hans och Étampes-mästarens gemensamma kampanj i Chartres tyckes böra förläggas till 30-talets förra hälft.

I syfte att nu nå någon klarhet i Chartres-huvudmästarens tidsställning vända vi oss till en ort utanför vårt egentliga område, museet i Dijon. Där finnes ett tympanon, framställande nattvarden, vilket, såsom Vöge först sagt, är ett verk av Chartres-huvudmästarens skola (fig. 13). Huvudena äro förunderligt lika hans. Detta tympanon, skänkt av en abbot Peter, visar Vöge vara tillkommet under *den* abbot Peter (det fanns nämligen flera under 1100-talet) som regerade över det ifrågavarande klostret 1130—1145. Då skedde nämligen en restaurering efter en eldsvåda 1137 med invigning av påven Eugenius 1147¹. Däremot finnes intet spår av Chartres-huvudmästaren i S. Denis' portal. Då man vet, att Suger attraherade allt det bästa han kunde komma åt, så är det troligt, att Huvudmästaren framträdde först efter det att konstnärgruppen

¹ Vöge s. 99. Avb. av tympanet i Victor Terret, La sculpture bourgignonne, Pl. XL.

i S. Denis' portal blivit fastställd. Detta bör ha varit fallet åtminstone omkring 1135, eftersom S. Denis' portal var färdig 1140. Nu är Huvudmästarens stil utbredd till Dijon redan på en mellan 1137 och 1147 belägen tidpunkt, alltså omkring 1140, men allra senast c. 1145. Hans verksamhet i Ile-de-France, där hans stil har anknytningspunkter och kan ha formats (vilket är otänkbart i Burgund) har helt visst haft sin glanspunkt i Chartres. Därifrån har hans rykte nått Dijon. Hans verk i Chartres ligger alltså något tidigare än i Dijon, eller allra senast c. 1140¹. I denna skulptörkronologi bör tilläggas, att Étampes-mästaren ju arbetade i Chartres en viss tid, innan S. Denis-mästaren ankom, alltså i början av 30- eller i slutet av 20-talet. För Étampes-mästarens ännu ålderdomligare skulpturer i Étampes och Châteaudun torde antagandet 1125—30 för Étampes och 1120—25 för Châteaudun nu vara berättigat, kanske rentav ännu något år tidigare. Sist står »Båda madonnornas mästare», vilken såsom anslutande sig till Huvudmästaren» måste tillhöra 1140-talet.

*

Huru förlika sig dessa data med de resultat, som den arkitekturhistoriska undersökningen av Chartres-katedralen vunnit? Denna är ett av den medeltida konsthistoriens största crux. Varje undersökare har haft sin mening. Här skall icke denna ofantliga historia refereras². Vi inskränka oss till nämnande av vissa, genom olika forskares arbeten framkomna fakta, vilka enligt undertecknads mening äro av bestående värde, men uppehålla oss icke med

¹ Vilket är precisare, om än icke absolut tidigare än Vöges obestämda »före 1145» och avgjort i motsats till Lasteyriez »impossible de faire remonter au delà de 1160 au plus tôt les sculptures du portail royal de Chartres» O. o. s. 40. Carl R. af Ugglas, vars värdefulla översikt av forskningen rörande Chartres i »Gotlands medeltida träskulptur» rekommenderas till var och en, som vill tränga in i detta problem, synes, om än med försiktiga reservationer, sympatisera med Lasteyrie. Denna uppfattning har sedan tagits för god av övriga svenska författare som behandlat hithörande ämnen.

² Värdefulla redogörelser i C. R. af Ugglas' ovan anförda avsnitt av »Gotlands medeltida träskulptur». Den som läser Ugglas märker lätt skillnaden mellan min uppfattning och andras, såväl i Chartres' arkitekturhistoria som i 1100-talets skulpturhistoria. I föreliggande uppsats har jag avstått från *allt* referat av andras avvikande åsikter och all polemik.

att diskutera deras slutledningar. Egna iakttagelser äro betecknade genom kursivering.

A. Den på 1100-talet existerande katedralen var byggd 1006—1028 och låg ett stycke bakom de nuvarande tornen¹.

B. Eugène Lefèvre-Pontalis har genom grävning² funnit c. 2 meter bakom (öster om) tornen, men framför 1000-talsfasadens läge, en grund till 1000-tals-förhall samt ovanpå dennas västra fas en grövre grundmur, passande till den nuvarande västfasaden och utgörande dess ursprungliga läge. »Den kungliga portalens» fasad har alltså enl. L.-P. förut avsetts till förhallsfasad och sedan flyttats till sin nuvarande plats. »Chartres-huvudmästarens» statyer bära spår av flyttningen, ty hithörande pelarskaft äro icke i ursprungligt skick (konstaterat av bl. a. Lasteurie).

C. Denna flyttning har efterlämnat andra märken. Södra ingångens linteau är stympad, uppenbarligen för att portalen skall få rum mellan tornen. *Så även norra ingångens linteau, där visserligen icke en hel figur måst skäras bort som i söder, utan där det räckte med borttagandet av vissa dekorativa detaljer, nämligen i arkaturen över apostlarna längst till vänster och längst till höger. De nedersta arkivoltstatyetterna i båda sidoingångarne ha fått sina fötter och delvis även benen avskurna. Övre delarne av de båda sidoingångarnes tympanon, himlafärden och den tronande madonnan äro däremot alls icke beskurna. Inpassningen mellan tornen har alltså skett, efter det att Chartres-huvudmästaren slutat sitt verk, efter det att de båda linteau-mästarne slutat sina andelar, efter det att Båda madonnornas mästare fullbordat arkivolterna, men innan sistnämnda mästare börjat sina sidotympanons-reliefer, m. a. o., enligt vår ovan givna kronologi för de olika skulptörerna, på 1140-talets mitt.*

D. Lanore har fastslagit, att norra tornet ursprungligen byggdes som fristående och att det är äldre än sydtornet. Donationer till »tornet» från personer avlidna 1134—1142 finnas förtecknade³.

E. *Norra tornets pelarekapitel kunna stilistiskt bestämmas. De*

¹ Lanore i *Revue de l'art chrétien* XLVIII o. XLIX m. m.

² Jfr. Lefèvre-Pontalis, *Les facades successives de la cathédrale de Chartres*, i *Congrès archéologique de France*, LXVII, 1900, s. 256, samt Albert Mayeux's kritik i *Société archéologique d'Eure et Loire, Mémoires* XIII, där även L.-P:s avhandling är omtryckt.

³ I *Revue de l'art chrétien* XLVIII, 1899, särskilt s. 355, samt XLIX, 1900.

ha ingenting att göra med *Étampes*-mästarens ålderdomliga former, snarare närma de sig något genom sina figurers kraftiga plastik och en kvinnodräkts parallella vertikalplissering till Huvudmästaren och Båda madonnornas mästare. Genom en detalj: ovalt begränsade fält, där tyget smiter tätt åt till kroppen, ställas de också i förbindelse med *S. Denis*-mästaren. Tornet är alltså åtminstone något yngre än den kungliga portalens första stadium, då *Étampes*-mästarens stil ensam regerade på platsen. Dessa kapitäl ha icke studerats på allvar tidigare (fig. 12)¹.

F. Södra tornet innehåller i sin bottenvåning en tillmurad rundbågig ingång med pilastrar², vilken överensstämmer med motsvarande delar i den kungliga portalen, ävenså en staty, en ängel bärande ett sol-ur, arbetad av Huvudmästaren (*Vöge* och *Lanore*). Det är icke troligt att dessa skulpturer gjorts för sin nuvarande plats, den ena av de omtalade pilastrarne synes nämligen ha beskurits innan den fick plats där den nu står, åtminstone är den på ett abnormt sätt undanskymd. Det ser ut som om spolier av samma enhet vartill den kungliga portalen hör, begagnats vid uppförandet av sydtornets nedre parti.

G. År 1145 arbetas enligt flera samtida trovärdiga källor å båda tornen (*Lanore*). Södra tornet begyntes alltså detta år eller kort förut (*Lanore*, även de *Lasteyrie* s. 10). Samtidigt med sydtornets bygge drogs kyrkans södra sidoskepp fram till detsamma³.

H. I domkyrkans necrologium står, att en ärkedjäkne *Richer* »decoravit introitum huius ecclesie imagine beate Marie auro decenter ornata». Antingen detta, som *Lanore* vill, betyder madonna-reliefen i själva den kungliga portalens södra tympanon, eller, som de *Lasteyrie* föredrager att tro, en lös staty, kanske av trä — i båda fallen tyder necrologiets ord på att den kungliga portalen omkr. 1156 var färdig. Tympanonmadonnan hör nämligen som vi sett, till portalskulpturernas sista stadium och för att sätta upp en självständig

¹ Fotografien för fig. 12 togs för min räkning under förra hälften av 1914.

² Foto av förf. 1913 i Zornska Institutet, Stockholms Högskola.

³ Säkerställt bl. a. genom observation av *Merlet* anförd hos *Lefèvre-Pontalis* o. c. 282.

*förgylld Madonna i ingångshallen fordras givetvis att denna ingångshall skall vara färdig*¹.

I. Enligt Albert Mayeux' iakttagelse ansluter sig den kungliga portalen till norra tornet genom konstgjort förband, men till södra tornet genom naturligt förband². Vi kunna icke acceptera M:s ståndpunkt helt och hållet och underskriva icke hans skarpa kritik mot Lefèvre-Pontalis, men vi anse oss av hans nämnda ytterst viktiga iakttagelse vinna följande upplysning: *den kungliga portalen flyttades till sin nuvarande plats, efter sedan norra tornets nedre del var färdig och samtidigt med att södra tornet anlades.*

*

Vi söka nu att med ledning av dels den tidigare skisserade kronologin för skulpturmästarna, dels den nyss meddelade serien av hållpunkter i arkitekturhistorien, vilka båda förträffligt ansluta sig till varandra, teckna huvuddragen av Chartres domkyrkas västfasads historia på 1100-talet.

Omkr. år 1130 muras den av Lefèvre-Pontalis framgrävda grunden till en ny praktfasad å en förut befintlig vestibul, belägen framför västfasaden av 1000-talskyrkan. Ombygget av förhallen sträcker sig förmodligen även till andra delar än dess västfasad. Fasaden ritas av Étampes-mästaren, som börjar utförandet med socklar, pilastrar och kapitäl samt åtminstone tre kolonn-statyer. Som medhjälpare anländer senare S. Denis-mästaren, som svarar för fullbordan av kapitälraden m. m. samt åtminstone tre kolonn-statyer.

År 1134, medan arbetet på den sagda porchen pågick, inträffade den stora eldsvådan som förtärde ett äldre torn och därigenom nödvändiggjorde ett nytt tornbygge — det nuvarande nordtornet. Detta synes möjligen avsetts som en fullt fristående kampanil och anlägges förmodligen i slutet av 1130-talet. Den skulpturala detaljen utföres av en Saint-Denis-mästaren närstående bildhuggare.

Huru man nu tänkt att disponera den påbörjade kungliga portalen är mig omöjligt att besvara, likaså huruvida man på

¹ Richer dog mellan 1152 och 1156 enl. Merlet, anf. i Lefèvre-Pontalis o. c. s. 288 anm. 4.

² I Mayeux's ovan anf. kritik. Särtryck av både hans och Lefèvres undersökningar finnas i Zornska Institutet, Stockholms Högskola.

detta stadium tänkt sig att bygga en pendant till nordtornet och huru gamla katedralen då tänktes knuten till torn(en). Kanske ungefär som Klosterkyrkan i Cluny i dess fullständigt färdiga skick¹. I varje fall bör det — för klockornas skull — väl forcerade resandet av nordtornets nedre delar, ha orsakat en paus i portalbildhuggeriet. S. Denismästaren, fri från Chartres, övergår därpå till S. Denis, där avslutningen av västfasaden ivrigt påskyndas.

Efter pausen i Chartres' bildhuggeri-atelier träder en ny kraft in där som ledare, nämligen den genialiske Chartres-Huvudmästaren. Han utförde kompositionens centralfigur, den tronande Kristus, samt övriga till mitt-ingångens tympanon hörande reliefer och ett stort antal kolonnstatyer. En hans elev högg linteaun för högra ingången. En annan svarade för linteaun på vänstra sidan.

Under 1140-talet inträdde återigen en ny man i det stora skulpturverket, Båda madonnornas mästare. Före 1145 fullbordar han samtliga arkivoltfigurer.

År 1145 eller kort förut fastslås en radikalt ny byggnadsplan för domkyrkan. Efter mönster av den just färdigställda kyrkan S. Denis, skall själva kyrkans västfasad innefattas mellan två torn. Ett andra torn anlägges; den nästan färdighuggna (men kanske endast delvis uppmurade) kungliga portalen flyttas fram i jämnhöjd med tornens västra liv, den gamla kyrkan förlänges fram till tornen och till den av den kungliga portalen bildade västväggen, som förhöjes med ett röste vari ett tretal med glasmålningar fyllda fönster². Då det nya sydtornets läge måste rätta sig efter den redan befintliga kyrkan, så måste den kungliga portalen nöja sig med ett utrymme, som var för smalt, så att t. o. m. figurskulpterade delar måste offras³. Då sidoportalerna härvid blevo smalare

¹ Dehio u. v. Bezold o. c. taf. 212,2.

² Deras nödvändiga samband med portalen såg Dehio u. v. Bezold. Kirchliche Baukunst d. Abendlandes, II, s. 96. »Die Portale und die darüber liegende Fenster scheinen uns zu sehr aus einem Guss.» Dock finns ingen anledning att tro denna ensemble planerad redan på Étampesmästarens tid. Den tillhör avslutningsredaktionen då »Båda madonnornas mästare» hade ledningen.

³ På planen i Dehio u. v. Bezold o. c. synes att sydtornet är tvungit ut något åt söder (1200-tals-kyrkans bredd f. ö. är lika med 1000-tals-kyrkan). För att få rum med den kungliga portalen har alltså en kompromiss gjorts: tornet har anlagts en smula assymetriskt och portalen har beskurits en smula.

än ursprungligen ritats, beslutar den ledande konstnären att något minska deras höjd för att icke bågformen skall bli alltför styltad, vilket sker genom amputering av de nedersta arkivoltstenarne inclusive deras statuetter: April, Juli, Pytagoras m. fl. (fig. 14).

Omkr. år 1150 är den kungliga portalen färdig ävenså tornparet åtminstone t. o. m. de två nedersta våningarne, röstet med glasmålningarne² och läktaren därinnanför jämte den gamla kyrkans anknytning härtill.

*

Sydportalen på *katedralen i Le Mans* (fig. 4) har sedan länge blivit sammanställd med Chartres. Orten ligger i den gamla provinsen Maine, nära Normandie och hör strängt taget icke till det konstgeografiska område, som här behandlas, men sydportalen är så slående tydligt emanerad från Chartres, att den icke kan förbigås, Le Mans är f. ö. en ort, varigenom inflytanden från Ile de France gång på gång nått det normandiska konstområdet, sålunda t. ex. även när domen gotiska nybygge av koret börjar 1217.

För sydportalens kolonnstatyer ligga verkligen stundom exakt samma teckningar till grund som i Chartres, men blockets kantighet har börjat övergå till rundning, vilken står i tydligt samband med den mera regelbundet cirkelformiga och kraftigare teckning som statyernas fotplattor erhållit. Ännu hos Chartres-Huvudmästaren bibehålla dessa organ skapnaden av små konsoler — hos Étampes-mästaren äro de ännu mera sammankrympta — dock har Huvudmästaren i ett par enstaka fall börjat tillämpa den fylliga kapitalartade form som är obrottslig regel i Le Mans. Det är tydligt, hur nära Le Mans ligger till Chartres (i Huvudmästarens arbetsstadium) i utvecklingskedjan.

Lefèvre-Pontalis har på arkitekturhistoriska skäl daterat portalen först till 1158, sedan till 1150. Med kännedom om den allmänna föryngringstendensen i de franska dateringarne ha vi ingen anledning att anse 1150 som en alltför hög ålder. Detta datum enar sig väl med vår Chartres-kronologi: Le Mans står med avseende på rundning och mjukhet ungefär på samma stadium som

¹ Dehio u. Bezold, o. c. II, s. 111.

Båda madonnornas mästare, vars verksamhet vid den kungliga portalen vi ansett avslutad kort efter 1150, senast c. 1156.

Ett av en annan forskare (*M. Fleury*) lancerat tidigare datum för Le Mans, 1137, måste vi dock med Michel¹ tillbakavisa, detta för vår räkning redan på grund av Le Mans' likhet med *Saint Germain des Près* med avseende på kolonnstatyernas förhållande till kolonnkapitälerna, och på grund av Saint Germain's säkra datum, 1163. Detta år invigdes kyrkan av påven Alexander III². Portalstatyerna äro endast bevarade i 1700-tals-reproduktioner, men den nära besläktade, välkonserverade anläggningen i *S. Loup de Naud* (Seine et Marne) ger oss en föreställning om de skulpterade delarnes ursprungliga skick (fig. 5). Kapitälerna i *S. Loup* överensstämman med bevarade i *S. Germain des Près* och borge för ett samband. De kraftiga, delvis plebeiskt grovskurna huvudena utstråla en livskraft, som kontrasterar mot de finciselerade chartreska höljlerna, i vilka kropparne alltjämt äro inlinjerade. En ny tid står för dörren. *S. Ayoul i Provins* (Seine et Marne)³ brukar nämnas tätt intill *S. Loup de Naud*. Det bör anmärkas, att dess skulptur står betydligt närmare Chartres-Huvudmästaren, ännu närmare än vad *Le Mans* gör. Ligger *S. Loup* omkr. 1163, så bör *S. Ayoul i Provins* dateras till 1140-talet.

S. Maurice i Angers tillhör lika litet som *Le Mans* egentligen vårt område. Konstgeografiskt ligger Angers i Västfrankrike. Likväl finnes här en portal, som uppenbart är en avkomling av Chartres. Den ursprungligen så minuscula konsolen under figurernas fötter har vuxit till en ansenlig pall, lämpad till de heliga personernas bredbenta ställningar och kraftiga, om än icke så välskapade kroppar. Barm och mage pösa under det alltjämt chartresiskt finstrimmade tyget. Av stilens forna förändligade höghet finnes nu bokstavligen endast skalet kvar (fig. 6). Utvecklingshistoriskt måste vi nu befinna oss på hitre sidan om *S. Germain des Près* (1163). Man vet visserligen att *S. Maurice* hunnit upp till valven

¹ Michel, *Histoire de l'art* II, 1, s. 131, 132.

² Vöge, o. c. s. 202 o. 203 med avb.

³ Infört i förf:s manuskript, sedan han i Porters verk genom dess utmärkta avbildningar pl. 1490—91 lärt känna *S. Ayoul*.

redan 1153¹ och brukar fördenskull antaga att portalen icke är mycket senare. Men det är en annan typ på portalens kapital än på de valvbärande knektarne, de båda höra icke odelbart ihop. Det finnes dessutom ett annat tecken till att just på 1160-talet den chartresiska stilen håller på att överleva sig själv, nämligen *La porte Sainte Anne à Notre Dame i Paris*. Dess ursprungliga skulpturer äro huggna kort efter 1163² och innehålla dels figurer i en utbreddad och uppmjukad Chartres-stil, dels exempel på en helt ny stil, visserligen fragmentariska bitar, nu i Clunymuseet, men dock uppenbarligen samma andas barn, som vi bäst lära känna i Senlis³.

Samma karaktärisering som S. Maurice tillkommer de gamla portalskulpturerna i *Bourges*, ja här synes verkligen det chartresiska stilskalet brustet under det nya innehållets spännkraft. Bourges ligger, liksom Angers och Le Mans i områdets periferi, på övergången till burgundiskt konstområde. I Bourgogne hade redan i början av 1150-talet en kraftig barock särstil utformats. Det tyckes vara denna eldiga burgunder som i Bourges-portalerna spränger de gamla läglarne (fig. 7). Om Bourges's datering veta vi endast att de gamla portalerna äro äldre än 1172⁴.

Den period, som nu avträder från skådebanan efter att ha regerat sin knappa mansålder, ungefär från slutet av trettio-talet till slutet av sextio-talet, ha vi försöksvis benämnt den chartreska. Den skulle också kunna betecknas som 1100-talets klassicism. Den lugna klara kompositionen, den aristokratiska uppfattningen i människoframställningen (kvaliteter som visserligen mot periodens slut förslappas), den fullkomligt affektfria skildringen av de i sig själva så brinnande apokalyptiska ämnena den genomskinliga förståndsmässigheten i statyernas uppbyggnad och i deras förhållande till blocket, den utsökta soigneringen av detaljen, allt kännetecknar vad man brukar kalla en klassicerande konstriktning och dessutom

¹ Dehio u. v. Bezold o. c. I, s. 51. Jfr även John Bilson, *Les voutes de la cathedrale d'Angers* i *Congrès archéologique de France à Angers et à Saumur*, II, s. 203.

² Marcel Aubert, *Notre Dame de Paris*, Paris 1920, s. 39.

³ Professor Hamann i Marburg har publicerat fotografier av fragmenten i Cluny och genom underskrift påpekat deras samband med Senlis m. m. Se vidare anm. å s. 205.

⁴ Dehio u. v. Bezold o. c. II, 111.

en *fransk* klassicism. Här är samma anda som senare i Fontainebleau, Louvre och Versailles.

Klassicismerna brukas uppfattas som kopieringsperioder med antiken till förebild. Detta är naturligtvis en missuppfattning. Men det är sant, att de synas behöva ett ferment ur den klassiska antiken formförråd för att väckas till liv. Det var måhända i en känsla av denna morfologiska nödvändighet, som Vöge sökte Chartres-stilens inspiration i Arles, de romerska sarkofagernas franska huvudort. Hans försök misslyckades. Men Nemesis vill, att just den samtidigt av Vöge icke utan sarkasm avfärdade äldre uppfattningen om *byzantinskt* inflytande förmodligen till sist kommer att stå med segerpalmen. Redan Emeric David talade här om »sculpture greque», och Viollet le Duc, som, säga vad man vill, var ett geni bland historiker: skriver: »il n'est guère d'explication à ce phénomène que l'influence prononcée de l'Orient sur l'Occident pendant la période brillante des croisades». Än flera äldre opinionsyttringar i samma anda kan man läsa, omsorgsfullt citerade och utdömda av Vöge s. 19. Om nu ett fullt samtida verk av byzantinsk monumentalkonst jämföres, skall man finna de gammalmodiga franska historikernas åskådning bekräftad. Capella palatinas mosaiker i Palermo, utförda mellan 1132 och 1143, erbjuda talrika paralleller till Chartres-tidens draperifigurer. I den mosaik, som den initiativrike Suger på 30-talet lät utföra i stället för stenrelief i en av S. Denis tympana, finna vi kanske just okuleringsnittet för inympandet av det grekiska stilelementet i den nordfranska konstens centrum: S. Denis och Chartres' katedralverkstäder.

*

I *Senlis* är den nya linjen och den nya blicken på verkligheten klar (fig. 8, 10)¹.

I västfasadens mittportal äro arkaturer, figurkonturer och draperilinjer buktade i så mjukt dansande linjer, det är en så ungdomligt betagande livlighet i kompositionen både i dess människor och dess ramverk, att man tänker på Frankrikes rococo — både 1700-talets och den, vi känna från början av 1300-talet.

Tekniskt taget synes skulptören, som förut lät sig bindas av ett parallellipediskt, kanske något rundat block, nu utgå från

¹ Huvudet å avbildningen fig. 8 är nytt.

ett skruv-format. Man tänke sig en firsidig, långsamt torserande pelare, å vars olika plan konstnären enligt den gamla arbetsmetoden noggrannt tecknar in sina kartonger. Härav de nya kurvorna, härav statyernas nya rörelseförmåga. De agera rentav mot varandra. Mäst dramatiska äro tympanonrelieferna med alla de beskäftiga änglarna i Jungfru Marie gravläggning, hennes uppståndelse ur sarkofagen och den lyriska kröningsbilden. I Marieuppståndelsereliefen slå änglarne ned vid hennes läger som en flock fåglar. Att vakna i solsken en sommarmorgon vid fågelkvitter från öppna fönster är den symbol av pånyttfödelsen, som inspirerat den store konstnären.

Senlis började byggas på 1150-talet. Invigningsdata (enl. Dehio och Bezold II: 58) 1184 och 1191¹. Endera av dessa årtal torde tillhöra västportalen.

Till Senlis' grupp höra delvis bevarade portaler i Noyon's och Mantes' katedraler, varigenom Senlis' betydelse som representant för en period, icke uttryck för ett enastående hugskott, blir klar. Härtill böra också räknas några i Cluny-museet befintliga fragment från *Porte Sainte Anne å Notre Dame i Paris*, vilken delvis tillhör Chartres-perioden, men med vissa av sina statyer har del i Senlis-perioden. *Porte Sainte Anne's* statyer tillhöra, som vi sett, tiden kort efter 1163².

Hit kunna 1100-talsskulpturerna i den lilla portalartade nischen å norra fasaden av *katedralen i Reims* samt konsolfigurerna i *S. Rémy i Reims* (mellan 1162 och 1181)³ Därmed är Senlis-stilen daterad till tiden omkr. 1170—1200.

¹ Jfr Lasteyrie, *Monuments Piot VIII*, s. 30.

² Denna sammanställning är veterligen första gången gjord av Marburg-professorn Richard Hamann i rubrikerna till den fotografisamling som åvägabragts av honom och förlagts av Dr. Stoedtners firma i Berlin. Han kallar gruppen »Burgundischer Kurvaturenstil», vilket är missledande, då den är rent nordfransk. Däremot är perioden helt säkert inspirerad av en burgundisk influens, och så tillvida ligger det en riktig tanke i namnet.

Hamanns viktigaste hithörande fotografier bära i Stoedtners katalog nummer 130157—8, 105018, 130119, 104786—7, 104805.

³ Enl. Michel, *L'Histoire de l'art II*: 1, s. 138.

QUELQUES REMARQUES SUR L'ART
D'ÉCRIRE CHEZ LES INDO-
EUROPÉENS ORIENTAUX

PAR

HANNES SKÖLD
(LUND)

Dans les *Remarques sur les formes grammaticales de quelques textes en tokharien*, B II¹ qu'il a publiées avec M. Sylvain Lévi, M. Meillet dit p. 42:

«La 3^e personne *piṅkam* 'il écrit' répond évidemment à skr. *pimçati*; on a donc ici un reste des présents indo-européens à infixe nasal. Il est curieux que le tokharien ait tiré le verbe signifiant 'écrire' de la même racine que le slave *pišǫ*, *přsati* et que le vieux perse *niyapaišam* 'j'ai écrit', *nipištam* 'écrit'. Cette racine servait donc dès l'indo-européen à désigner l'art de tracer des signes, qui, bien entendu, ne constituait pas nécessairement une 'écriture'. L'infinitif correspondant est *paykatsi* 'écrire', et l'abstrait est *paiykalñe* 'fait d'écrire'.»

Dans le sens d'écrire, les mots de la même racine ont une grande expansion dans les langues iraniennes. Pour en prendre deux qui existent encore, citons d'abord les formes ossètes dig. *finsun*, tag. *fıssın* à l'extrême ouest du territoire habité actuellement par des peuples iraniens et le mot *ōrmuṛi pištak* de l'extrême est. La forme persane *niwištan* est dérivée du mot vieux perse cité par M. Meillet. Parmi les langues iraniennes dont nous connaissons depuis les grandes découvertes en Asie Centrale le degré moyen, des mots analogues se retrouvent en soghdien *np'yšk'w*, c'est-à-dire **nipēsāk* (Gauthiot *Essai de Grammaire sogdienne* p. 84) et dans la langue des *śakas* *piḍaka* 'document', *pīr-* 'écrire' (Lüders *SBAW* 1919 p. 717 n. 3). Toutes les formes dont le sens n'a pas été spécialement noté signifient 'écrire'.

Mais même en ajoutant ces mots, est-on autorisé à supposer que ce groupe de mots ait été indo-européen dans le sens indiqué par M. Meillet? Pour les indo-européens comme tels, il faut peut-être tout à fait écarter le sens d'écrire. (Je dis: peut-être, parce que je ne crois pas tout à fait exclue la possibilité que les indo-

¹ *Études linguistiques sur les documents de la mission Pelliot* Fasc. V.

européens comme tels aient connu, avant leur dispersion, l'art d'écrire. S'il est vrai, que les indo-européens comme peuple uni aient subi une influence de la part des sumériens et accadiens, rien n'empêche de croire qu'ils auraient reçu dès cette époque quelques notions plus ou moins élémentaires de cet art.)

Pour trouver une réponse à cette question, nous devons d'abord examiner la répartition des mots dérivés de cette racine dans les langues indo-européennes.

Nous en rencontrons dans les langues suivantes:

skr. *piśaṅga* 'rougâtre, brunâtre'; *piśa* 'daim'; *peśas* ou *peśa* 'forme, couleur' etc.; *peśala* 'orné'; *puru-peśa* 'multiforme';

av. *paśasah* ou *paśsa* 'ornement, parure';

v. sl. *pīstrŭ* (< *pīstro-*) 'bigarré'; *pīstragŭ* 'truite';

lit. *pėšiù*, *pėšti* est regardé par Brückner comme un emprunt du slave; le mot *rašŭli*, employé communément pour désigner le sens d'écrire est un emprunt à l'allemand; *pašsas* 'tache de suie'; *peša* 'suie'; *iš-paišau* 'adumbro, primas lineas duco';

v. pr. *peisai* 'il écrit' (emprunt au slave?);

got. *filu-fáihs* 'très bigarré, multiple';

ags. *fáh*, *fáz* 'bigarré';

v. h. a. *fēh* 'bigarré';

v. gr. *ποικίλος* 'bigarré, brodé, couvert de ciselures, varié, changeant, artificieux'; *ποικίλω* 'broder, ciseler, rendre divers ou varié';

lat. *pingo* 'peindre, broder à l'aiguille'; *pictor* 'peintre'.

On notera aussi le mot sanskrit *piṅkte*, qui n'est encore retrouvé que chez les grammairiens et qui a le sens de 'peindre'. Ce mot du même que v. gr. *πινγᾶλος* lézard (Hes.), lat. *pingo* et skr. *piñjāra* 'd'un jaune rougeâtre', *piṅga* et *piṅgāla* 'brun rouge', ont une autre déterminative. Il y a donc lieu de constater l'existence de deux racines parallèles et ayant la même sens: ieu. **peṛk̑*, **poṛk̑* et ieu. **peṛg̑*, **poṛg̑*.

Des mots cités se dégage nettement un sens originaire de 'orner, peindre; bigarré'.

M. Meillet a voulu rapprocher du groupe des mots cités ci-dessus v. gr. *πικρός* 'piquant, aigu, amer, aigre, perçant, âpre, dur, cruel', et cette étymologie semble généralement acceptée. Mais personnellement je dois me rallier à l'opinion de Bezenberger, *BB*

27, p. 176, qui distingue deux racines l'une pour 'peindre, bigarré' et l'autre pour 'inciser, piquer'.

On a cru devoir supposer un sens originaire de 'tailler, entailler, inciser', et Curtius a affirmé, que le sens de peindre se serait développé de ce sens là, parce que »das Einritzen dem Bemalen vorangegangen sei». Hirt d'autre part, à qui se sont ralliés MM. Boisacq et Walde dans leurs dictionnaires étymologiques du grec et du latin, a cru pouvoir réunir les deux sens différents en partant d'un sens originaire de 'tatouer'.

Mais dans les mots grecs et latin le sens de 'inciser', etc. n'est pas impliqué, mais bien celui de 'broder'. Il s'agit d'un emploi métaphorique ou plutôt spécialisé du mot, qui, pour le mot latin, est nettement souligné par le fait, que, dans le sens de 'broder', *pingo* est presque toujours accompagné de *acu*: littéralement on pourrait donc traduire 'peindre à l'aiguille'. Et pour les mots grecs il suffit de lire les articles d'un dictionnaire à peu près complet pour voir que le sens originaire a dû être celui de 'rendre bigarré, embellir' et que les significations de 'broder' et de 'ciseler' sont des développements secondaires de ce sens.

Pour ce qui est du sanscrit *piśati*, il est vrai que ce mot signifie aussi bien 'découper, tailler' que 'parer, orner'. Mais que ce dernier sens soit le sens originaire voilà qui est prouvé par les autres dérivés sanscritiques de cette racine qui ne montrent la plus légère trace que de ce dernier sens. Et ce n'est que dans un emploi très spécial que l'autre sens est admis, à savoir quand il s'agit d'actions sacramentales. Or nous savons que ces actions sont toujours désignées par des mots qui impliquent quelque chose de beau, quelque chose d'heureux.

J'ajouterai encore que le mot slave *pisati* ne désigne pas seulement l'action d'écrire mais aussi l'action de peindre; cf. aussi p. e. russe *živopiseč* 'peintre'.

Nous nous trouvons donc devant les faits suivants: une racine indo-européenne qui a originairement signifié 'rendre bigarré, rendre beau, embellir, parer, peindre' a développé le sens secondaire de 'écrire'. Mais ce sens ne se trouve que dans les langues indo-européennes orientales, sauf le sanscrit, — car il faut compter parmi les indo-européens orientaux aussi les tokhariens, dont le

voisinage avec la Chine est attesté par les historiens chinois depuis 2000 avant J.-Chr.

Il faut donc supposer que l'art d'«écrire en peignant» s'est développé quelque part sur ce territoire, et qu'il a rayonné de là, avec la nom, chez les peuples voisins.

Demandons-nous maintenant, lequel parmi les peuples mentionnés a bien pu posséder une civilisation assez haute et ancienne pour imposer à une époque aussi éloignée sa méthode d'écrire et aussi le terme technique pour la désigner aux autres peuples. Car, bien entendu, si nos suppositions sont vraies, il a dû s'agir d'une façon d'écrire autre que celle d'entailler des signes dans les roches ou sur des tuiles.

En écartant les indiens qui ont un autre mot pour désigner 'écrire', il ne reste guère que les perses qui auraient pu jouer ce rôle.

Mais les inscriptions de Darius et des autres rois achéménides, ne prouvent-elles pas que l'art d'écrire a eu en Perse les mêmes origines qu'ailleurs?

D'abord, n'oublions pas que les textes cunéiformes perses continuent une tradition de la vallée de l'Euphrat et du Tigre, empruntée par les achéménides aux peuples civilisateurs qui les avaient précédés.

Puis, il y a un fragment de Ctesias (cité par Diodore II, 32), dans lequel celui-ci mentionne que le parchemin (*διφθέρα*)¹ a été employé dans les archives royaux de Perse. Et une tradition relatée dans l'*Artāi-vīrāf-nāmak* (1,7) nous apprend que l'Avesta aurait été écrit avec de l'encre d'or sur du cuir de vache préparé. C'est déjà pendant les derniers temps de la domination assyro-babylonienne dans la Mésopotamie que le parchemin a été mis en usage dans des buts graphiques; voir Meissner *Babylon und Assyrien* I p. 259.

Herzfeld a même cru pouvoir conclure que c'était Darius Hystaspis lui-même qui aurait introduit l'emploi du cuir dans les archives

¹ On sait que c'est de ce mot grec qu'est dérivé un mot asiatique pour 'brochure, livre': ar. *daftar*, *diftar*, n.p. et turc *dāflār*, tib. *deb-p'er*, mong. *debter*, mndž. *debtelin*.

perses, conclusion quelque peu hardie et qui a été contestée par Gardthausen¹.

En tout cas, la mission du général chinois Čaņ Khien, qui vécut dans la deuxième siècle avant J.-Chr. et dont nous possédons des renseignements précieux sur l'Asie Centrale et Occidentale de son temps, nous apprend au sujet du peuple parthien que »they make signs on leather, from side to side, by way of literary records»².

On doit donc considérer comme démontré que la méthode spécifiquement iranienne d'écrire sur du parchemin a été employée dès les siècles d'avant le commencement de notre ère. Et puisque l'emploi du parchemin était connu déjà des assyro-babyloniens, on peut être convaincu que c'est de leurs prédécesseurs que les iraniens ont hérité aussi de cette façon de laisser d'eux un bon souvenir à la postérité. C'est sans doute à la civilisation iranienne de cette époque que les tokhariens et les slaves doivent, eux aussi, leurs mots respectifs pour écrire. Ou, pour mieux dire, le verbe qui finit par désigner entre autre cette action, a dû être commun aux langues indo-européennes dans le sens de 'orne', etc. et est devenu chez les iraniens la dénomination de l'action d'écrire. Ce dernier sens du mot s'est répandu des centres de civilisation iraniens aux peuples voisins.

Si les indiens n'ont pas adopté le même mot, bien qu'ils le possèdent dans un autre sens, pour désigner l'action d'écrire, c'est qu'ils ont dû développer l'art d'écrire déjà avant la domination achéménide au Nord de l'Inde.

Pour ce qui est de l'introduction de cet art parmi les indiens nous sommes mieux renseignés que pour les autres peuples mentionnés ci-dessus. Les travaux de plusieurs savants érudits, avant tout ceux de feu Bühler, ont avancé nos connaissances de cette question dans une telle mesure qu'on peut parler de ce sujet avec quelque certitude.

Le mot sanscrit le plus ancien pour désigner un scribe est *lekhaka* que l'on trouve dans l'épopée aussi bien que dans le canon des bouddhistes singalais. Un autre nom pour un écrivain professionnel, apparaissant dès le IV^e siècle est *lipikara*, *dipikara*, par lequel le roi Aśoka désigne ses chanceliers. Les mots *lipi*, *dipi*,

¹ *Buchwesen im Altertum* p. 91.

² Voir Laufer *Sino-iranica* p. 564.

dont sont dérivés les mots que nous venons de citer, sont un emprunt au persan et n'ont été introduits dans l'Inde que sous la domination des achéménides au Nord de l'Inde; voir Bühler *Indische Paläographie*, p. 6. Sans doute *dipi* a été transformé en *lipi* par étymologie populaire, ce qui démontre, que pour écrire de la façon désignée par ce mot on a dû avoir recours à une liquide pour tracer les lettres¹. On sait que les indiens ont connu l'encre dès le II^e siècle av. J.-Chr., et il est vraisemblable que cette connaissance remonte au IV^e siècle; voir Bühler, op. laud., p. 91. D'autre part, c'est le mot persan *post* 'cuir' dont est dérivé le mot indien pour livre *pustaka*², mais dans une forme qui doit être regardée comme essentiellement moyen-persane.

Puisque les mots sanscrits les plus anciens pour désigner l'action d'écrire, *likhati*, *chinatti*, qui se retrouvent dans l'épopée et le canon bouddhiste du Ceylan, ne connaissant pas encore *lipi*, indiquent que la méthode d'écrire la plus ancienne en Inde consistait en l'entaillage de signes alphabétiques, on peut conclure, que les indiens ont reçu la méthode d'écrire à l'aide de l'encre des iraniens, ce qui corroborerait les vues que nous venons d'émettre. Les indiens ont toutefois connu l'art d'écrire déjà avant la période d'influence perse, car ils ont possédé déjà vers 600—500 av. J.-Chr. un alphabet, qui a dû être emprunté aux sémites dans la période comprise entre 890 et 750 av. J.-Chr.; voir Bühler op. laud. p. 17.

On doit encore se demander quel rayonnement l'influence ira-

¹ On sait que le mot *lipikara*, dans une énumération chez Pāṇini III, 2, 21, a donné naissance à une vive discussion. Même si on acceptera les nouveaux essais de MM. Charpentier et Belvalkar de déterminer la date du grammairien indien, il n'est pas nécessaire pour cela de renoncer à l'hypothèse d'un emprunt à l'iranien du mot *dipi*, *lipi*. Car dans le sūtra cité, il s'agit d'une énumération, sorte de *gaṇa*, et on sait que se sont justement ces parties de l'œuvre de Pāṇini qui ont été le plus remaniées. D'autre part, la date ancienne que veulent assigner à Pāṇini ces savants est en contradiction formelle avec celle attribuée au Rigveda par MM. Hertel et Hodivala. L'une ou l'autre de ces théories doit être inexacte.

² Il ne faut pas oublier que les chinois «écrivent en peignant» encore de nos jours et que cette manière d'écrire semble être autochtone en Chine. On pourrait même être tenté de supposer que c'est à ces maîtres ès arts de la civilisation que les peuples indo-européens orientaux (et les peuples de la Mésopotamie?) auraient emprunté la méthode d'écrire désignée par les mots dérivés de la racine **peṛk*, **poṛk*.

nienne a pu avoir aux temps où s'est répandu ce mot signifiant 'écrire'.

Avec une certitude presque incontestable on peut affirmer que la domination perse ne s'était pas encore fait sentir parmi les arméniens, car ce peuple possède un mot spécial pour désigner l'action d'écrire, à savoir *gerel*, qui n'est pas du tout apparenté aux mots étudiés ici. Nous savons que l'hégémonie intellectuelle iranienne en Arménie ne commence que sous le règne arsacide, bien qu'il ait existé des relations entre les iraniens et les arméniens déjà aux temps des rois achéménides, et bien que, comme le croit M. Meillet, ces interrelations aient laissé des traces dans des mots empruntés.

Il faut donc supposer que l'exercice de l'art d'écrire de la façon pratiquée en Iran s'est répandu aux langues considérées plus haut dans l'époque pré-arsacide en Arménie, qui a duré au moins jusque vers l'an 150 avant notre ère. Les ossètes n'apparaissent pas avant cette date en Europe, et on peut considérer comme probable que le lien d'unité avec les soghdiens n'avait pas encore été rompu.

Mais où faut-il placer l'emprunt sémantique des peuples slaves? M. Meillet a signalé il y a longtemps une série d'isoglosses curieuses entre les langues slaves et les langues iraniennes, — serait-ce à la même époque qu'on les doit? Et où ont eu lieu les interrelations dont elles sont des traces?

Je ne risquerai aucune réponse. On pensera peut-être aux tribus sarmates et scythiques comme intermédiaires, mais il ne faut pas oublier, que, vers le commencement de notre ère, nous trouvons les slaves au pays de la Vistule. C'est du moins l'opinion des spécialistes les plus éminents. Peut-on croire que des tribus iraniens aient peuplé toute la Russie?

Si l'on peut admettre que l'art d'«écrire en peignant» s'est répandu de la cour achéménide parmi les langues indo-européennes orientales, sauf l'indien, cela revient à dire que l'emprunt sémantique a dû avoir lieu à peu près entre 500 et 350 av. J.-Chr.



Fig. 1. Miniaturteater, tillhörig general Gustaf A. Nyblæus, Åkers styckebruk.



Fig. 2. S:t Antonii frestelse. Kopparstick av Jacques Callot 1635.

EN MINIATYRTEATER

MED FIGURER EFTER JACQUES CALLOT, STEFANO DELLA
BELLA OCH MELCHIOR LORCH

AV

HELGE KJELLIN
(LUND)

Vid ett besök för åtta år sedan hos general Gustaf A. Nyblæus på Åkers Styckebruk visades mig en del på koppar målade djävuls- och andra figurer, tillhöriga en miniatyrteater, som enligt traditionen uppgavs ha förfärdigats på beställning av den franske konungen Ludvig XIV för sonsonssonen, tronföljaren, den unge dauphin Ludvig (sedermera konung Ludvig XV). Som den sistnämnde var född 1710 och Ludvig XIV dog 1715, borde alltså teatern — om denna tradition vore riktig — ha tillkommit mellan dessa år. Med anledning av önskvärdheten av närmare detaljer rörande teaterns historia har friherrinnan Hellevid Thott, f. grevinna Posse, i ett den 9/7 1916 från Ystad daterat brev meddelat, vad hon hade sig bekant rörande densamma. I detta brev nämnes bl. a., att denna leksaksteater skulle, enligt vad inom släkten berättats, ha beställts för att möjligen skrämman den lille Ludvig från att bli bigott. Denna senare traditionsuppgift får ju sitt särskilda intresse, om man erinrar sig, att Ludvig XV:s far — hertig Ludvig av Bourgogne —, som dog, när sonen endast var två år gammal, och som själv uppfostrats av moralisten Fénelon, hade namn om sig att vara mycket dygdig, en egenskap som vid denna tid icke stod i alltför hög kurs vid det franska hovet. Ser man till Ludvig XV:s karaktärsutveckling och drar sig till minnes alla de erotiska skandaler, vartill denne furste särskilt under senare år gjorde sig skyldig, så torde man nog kunna medgiva, att skenheligheten icke precis var någon huvudegenskap hos honom. Så till vida borde alltså Ludvig XIV, om han fått uppleva det, kunnat vara nöjd med resultatet av sina här relaterade uppfostringsomsorger om sonsonssonen.

Förutnämnda brevskrivarinna har också lämnat bidrag till miniatyrteaterns vidare historia med den uppgiften, att teatern sannolikt förvärvats i Paris av excellensen, greve Jacob Gustaf De la Gardie (f. 1768, d. 1842), Löberödsarkivets skapare. Enligt

vad nuvarande innehavaren av Maltesholm i Skåne, greve Jacob De la Gardie, den 19/2 1918 meddelat mig, finns dock teatern icke upptagen i houppteckningen efter excellensen, ej heller i katalogen över dennes samlingar. Efter excellensens död ärvdes den av yngste brodern, överstelöjtnanten, greve Etienne Kasimir, bosatt å Charlottenlund. Från överstelöjtnanten övergick teatern på dennes yngre dotter Amalia Karolina, g. m. statsministern, greve Arvid Rutger Fredriksson Posse — brevskrivarinnans föräldrar. — Teatern kom därpå i greve Posses andra frus ägo, Ebba Augusta Hägerflycht, vilken sedan i sitt tredje äktenskap, såsom Lady Gosling, skänkte den till dess nuvarande innehavarinna, general Nyblæus' maka¹.

Miniatyrteatern förvaras nu i ett med glasdörr försett, svart träskåp med en undre låda för kulisser och figurer, det hela vilande å en hög fotställning med vridna kolonnben och kryss i 1600-talsstil, ehuru både den och skåpet äro av nyare datum. Skåpet är indelat i två rum, ett övre — den egentliga scenen — med sluttande, rödklätt golv och väggar klädda med svart sammet samt ett nedre, helt grönt, bildande ett slags förscen (proscenium) till den övre. Hela scenöppningen — prosceniet inberäknat — utgör 102 × 79 cm. under det att skåpet med sin fotställning mäter 190 cm. i höjd och 110 cm. i bredd. Det är icke uteslutet, att den ursprungliga scenen haft ett likartat utseende och ungefär samma dimensioner, men djupet har säkerligen varit större, enär två par fondkulisser äro avsedda att öppnas. Öppnandet bör ha skett bakåt fonden, ty de framförstående sidokulisserna förhindra ett öppnande framåt.

Traditionen vill berätta, att den berömde lothningske raderaren *Jacques Callot* varit upphovsman till teatern ifråga, men som han dog redan 1635, kan han ju icke tänkas ha själv utfört den, om den förutnämnda skildringen av Ludvig XIV som beställare vore sann. Och då forskningen hittills icke velat såsom äkta god-

¹ Teatern utställes f. n. hos A.-B. Sigge Björcks konsthandel, Stockholm, som välvilligt ställt en del fotografier till förfogande. — För denna artikel ha även fotograferingar utförts i Nationalmuseum, där amanuensen Gunnar Wengström älskvärt bistått mig vid mina hithörande undersökningar, samt i Statens Museum for Kunst, Kbhvn, där inspektör V. Thorlacius-Ussing likaledes underlättat mina studier i museets kopparsticks-samling.

taga någon enda av de målningar, en äldre, mer okritisk tid tillskrivit Callot, gäller det ju också att taga konstnärssuppgiften med en viss misstro. En viss sanning ligger det dock i Callot-tillskrivandet, såtillvida att teaterns kulisser och en del figurer i större skala kopiera ett av Callot's mest kända kopparstick, det år 1635 utförda stora bladet: S:t Antonii frestelse. Så som nedan skall visas, förekomma identiskt lika figurer i både teater och stick (se fig. 1 och 2).

Callot har redan tidigare — i en stor radering av år 1617¹ — behandlat motivet: den helige Antonii frestelse och där i stort sett givit det kompositionsuppslag, som följts i den senare framställningen², ehuru den sista ur konstnärlig synpunkt avsevärt står över den tidigare. Det har blivit ett säkrare grepp på ämnet, en fastare komposition, ett livfullare och mer avvägt spel av skuggor och dagrar och bättre proportioner mellan de agerande. Ehuru en del gemensamma figurer förekomma i båda raderingarna, ha vi dock att för jämförelse med miniatyrteatern endast hålla oss till 1635 års version, enär det är den, som inspirerat kopisten.

»Det är troligt, att Callot gjorde teckningar till alla sina grafiska arbeten», skriver Gregor Paulsson i en kritisk katalog över »Handteckningar av Jacques Callot i Nationalmuseum»³, och återger därstädes såväl det förutnämnda kopparsticket (S:t Antonii frestelse, Meaume 139; dimensioner: bildyta 30,8 × 46 cm., plåtyta 35,7 × 46,5 cm.) som ock en synnerligen intressant teckningsstudie till ett liknande motiv (teckningens dimensioner 44,8 × 67,1 cm.). Vissa figurer i Nat. Musei teckning äro, ehuru omvända, identiskt lika motsvarande i kopparsticket (Meaume 139), men på grund av kompositionsavvikelser och andra skäl anser Paulsson teckningen vara utkast till en tredje, sannolikt aldrig fullbordad gravyr. S:t Antonii frestelse-motivet finnes f. ö. på ännu några teck-

¹ Bladet reproducerat bl. a. i H. Nasse: Jacques Callot (Meister der Graphik, Bd I) 1919. — Meaume 138 (E. Meaume, Recherches sur la vie et les ouvrages de J. Callot, 1—2, Paris 1860).

² Meaume 139.

³ Nationalmusei Årsbok, 2:dra årg., 1920, s. 67—94. — Gr. Paulssons cit. uttalande överensstämmer med ett liknande i Pierre-Paul Plan: Jacques Callot, Maître Graveur, Bruxelles et Paris 1914, där det s. 49 står: »On peut même poser en principe que, sauf en de rares exceptions, Callot a toujours préparé, par des croquis au crayon, à la sanguine ou au lavis, les compositions qu'il allait exécuter sur le cuivre».

ningar av Callot, bl. a. en i British Museum (1861, 713, 6) med dimensioner $31 \times 44,7$ cm., alltså av ungefär samma storlek som sticket (Meaume 139), och en mindre teckning därstädes, visande blott själva huvudgruppen: Antonius med plågoandarna utanför det bågvalv, som tjänat helgonet som bostad. I såväl Nationalmuseets teckning som dessa båda i Brit. Mus. är Antonius framställd halvliggande, medan sticket visar honom stående¹.

Då emellertid miniatyrteaterns figurer ha haft kopparsticket men ej någon originalteckning till förebild, behöva vi för denna utredning endast hålla oss till det förstnämnda. Jag kan dock ej underlåta att nämna, att Callots helt måleriskt hållna, laverade förstudier till sticket äro av betydligt starkare effekt än detta; den minutiösa detaljeringen och linjetekniken i sticket förtager mycket av den känsla av mystik, hemskhet och verkligt liv, som originalteckningarna ge. När man står inför de senare, upplever man faktiskt avgrunden och är frestad att tro på alla dess fador. Detta helveteslarm fyller dock även kopparsticksbilden. Helgonets frestelse blir däremot mera en bisak; kvinnan och erotikerna spela f. ö. ingen roll, det blir bara ett plågande och slitande i den stackars Antonius, så som tidigare hos Martin Schongauer, Hieronymus Bosch, Peeter Brueghel d. ä. och Lucas Cranach. Hos Callots samtida, David Teniers d. y., finns också helvetesföljet, men eremitens frestelse har dock i alla fall där tagit gestalt av en kvinna, ehuru visserligen ännu helt ärbart påklädd; 1700-talets fransmän däremot läto sinnlighetens eggelser ohöljt leka med och locka den arme, och man är inte fullt så säker på helgonets seger i den striden.

I Callots kopparstick förekommer visserligen en kvinna, t. o. m. en helt naken, men hon synes snarast ha blivit ertappad av en skara djävlar inne i källarvalvet hos den fromme mannen och drivits ut tillsammans med honom; i varje fall flyr hon förskräckt undan. Antonius försöker förgäves värja sig med korset mot de sparkande och slitande djävlarerna, och hans undergång synes absolut given på grund av det kraftiga understöd dessa få i två framrusande, eld- och orm- och vapenspyende stora vidunder; det enas

¹ I Nationalmuseet finnas fotografier av båda teckn:na ur Brit. Mus., vilka teckn:r f. ö. äro kortfattat beskrivna av Arthur M. Hind i en artikel »Jacques Callot» i The Burlington Magazine, vol. 21, s. 73—80, 1912, med förteckning över Brit. Mus:s Callot-teckningar.

urladdning sker på ett effektivt sätt genom antändning bakifrån medelst en laddstake, buren av en hundliknande djävul i elegant fäktarställning. Ur en klippa till vänster skynda dessutom två lansbärande ryttare på sina skällande drakodjur fram emot Antoniusgruppen, och på klippkrönet tågar en skara behornade krigare med fladdrande djävulsfana och larmande spel fram ur en borg, medan från bakgrunden nalkas ett underligt tåg av oljudshållande väsen med ett sällsamt åkdon i téten. Det är en annan kvinna, som där föres i triumf fram emot helgonet, segerstolt tronande i naket majestät högt mellan brinnande bloss på kraniet av ett jättestort djurskelett med två kalkontupps- och rovfågelskameler som dragare. Urdjävulen själv — avgrundens furste — störtar med dunder och brak och väldiga vingslag från skyn, kramande eldflammor och en väsende orm i sina händer och spyende paddliknande smådjävlar i mängd ur sin håriga käft. Byggnader brinna i bakgrunden, djävlar kråla, flyga och klättra i varje hörn av bilden, och till höger ovanför helgonets källarvalv bidrar ett djurkapell att öka det helvetiska larmet. Ovanför detta konserterande sällskap håller i en kyrkoruin från en predikstol en långskäggig djävul sin svarta mässa, medan i förgrunden på ett klipputsprång en fågelhövdad, behornad figur skenheligt knäpper sina händer, fromt lyssnande till den förvrängda bibliska text, som ett bredvidstående hängbuksmisfoster föreläser för den stackars Antonius.

Från denna helvetesscen har miniatyrteatern hämtat både kulisser och alla sina djävulfigurer; säkerligen har den från början haft ännu fler figurer än nu; sålunda saknas bl. a. den store avgrundsfursten och den fågelhövdade, vapenspyende kanonen, Antoniusgruppen och en krigsknektskräfta, vilken å sticket skyn-
dar i förgrunden fram med sin lykta och hillebard.

Teaterns 6 par kulisser äro följande, framifrån sett:

I. (höjd 55 cm.). Vänster: klippa, ur vars håligheter eld slår upp. Nedanför klippan står vänd åt h., stödd mot en lång högaffel, en djävul med svansen mellan benen, iklädd kragstövelskaft, kappkrage och plymagerad baret. Högre upp står bredbent en läderlappsdjävul med utslagna armar. Över honom sitter en fjärilsvingad dj. på huk i en klippskreva. Överst rider en naken, bevingad, kvinnlig djävul på en drake och begagnar sitt utdragna tryne som gevär. Bakom henne krypa en orm och en drake upp ur en klyfta. — Höger: Klippa med eld ur en skreva. Nederst sitter bakom en sten en röd djävul med stort djurgap. (På stic-

ket står han med lans på axeln). Därovanför rusar en hund i plymhatt, hals-schal och svärd morrande fram på ett klipputsprång. (På sticket: nere på marken; istället visar sticket »bibelläsaren och hans åhörare» stående på klippan; dessa förekomma som fristående figurer i teatern, se nedan). Bakom hunden ringlar en eldväsande orm, och en hundliknande dj. tittar fram ur en skreva. Högre upp vänder en storvingad djurdjävul sin bakdel utåt (å sticket givande ifrån sig grodor, ormar, m. m.) Än högre två hundlikn. djur samt en blå, eldsprutande fågel, under vars vingar ett tryne och ett fågelnäbb sticka fram. — Klippor mörkt grågröna, figurer rödbruna med blågrågröna vingar.

II. (höjd 51,5 cm.). Vänster: Grå klippor, ur ihåligheter eld. Nederst störtar en lansbeväpnad, mössprydd dj. fram ur en klyfta, ridande på en vingad drake. Däröver en marscherande grupp på 5 dj. samt en hund. Den främste dj. bär en stav, från vilken en annan dj. slår ut som en flagga. De övriga med spjut och trumma. — Höger: Grå 3-vån. byggnad med segment- och rundbåg. öppningar, ur vilka eldsflammar. Inga figurer.

III. (höjd 49 cm.). Vänster: Fyrkantigt, grått fästningstorn med starkt utskjutande gesims, varå stå tre spjuthållande, tjocka dj., medan en fjärde, bevingad står på axlarna av en i en utskjutande galge hängd dj. Ur en fönsterglugg tittar en i krona och röd dräkt klädd dj. med spira i handen. — Höger: En buktig, grå mur. Nedifrån och ur ett fönster eldsflammar. Nederst ett 3-hövdad, vingad odjur, — en förenklad upplaga av Apokalypsens 7-hövdade drake. (Denna kuliss ses å sticket bakgrund).

IV. (höjd 46 cm.). Vänster: Grå ruin, ur vars rundbågsfönster eld. Nederst står en vingad dj. med hundhuvud och rör med en lång stång i elden. — Höger: Grå ruin, ur vars hål och fönster eldsflammar. Nederst i ett segmentvalv en hunddjävul slående med en tång på en annans tupphuvud. Däröver hänger på ett fönsters bröstning en behornad dj. (Dessa båda kulisser återfinnas ej å sticket.)

V. (höjd resp. 44,5 och 49 cm.). Vänster: Grå ruin, över vilken eld slår högt upp. Åt höger leder en trappa till en lägre liggande avsats, varifrån andra trappsteg leda nedåt scenen. Stora kugghjul markera teatermaskineri. På en avsats en kameleontdrake. — Höger: Samma trappanordning som i den vänstra. Grå ruin. Eldsflammar. Nedtill sitter en dj. hopkrupen och spelar fiol. På en ruinaavsats däröver ligger en skriande åsna, varå på knä står sjungande en dj. med varghuvud och röd mantel. På var sida om åsnan en korg, vari andra djur, som deltaga i konserten. (Å sticket återfinnes denna grupp å källarvalvet över Antonius-scenen. Fiolspelaren sitter där vid sidan av, ej under de konserterande. Till den v. kulissen med dess kameleont saknas motsvarighet i sticket.) Dessa båda kulisser ha nedtill så stor bredd, att de hopställda utfyllt scenöppningen. De ha också avsetts att kunna öppna, sannolikt bakåt.

VI. (höjd resp. 53 och 54 cm.). Båda kulisserna, sammanställda av scenöppningens bredd, avsedda att kunna öppna, troligen bakåt. Det

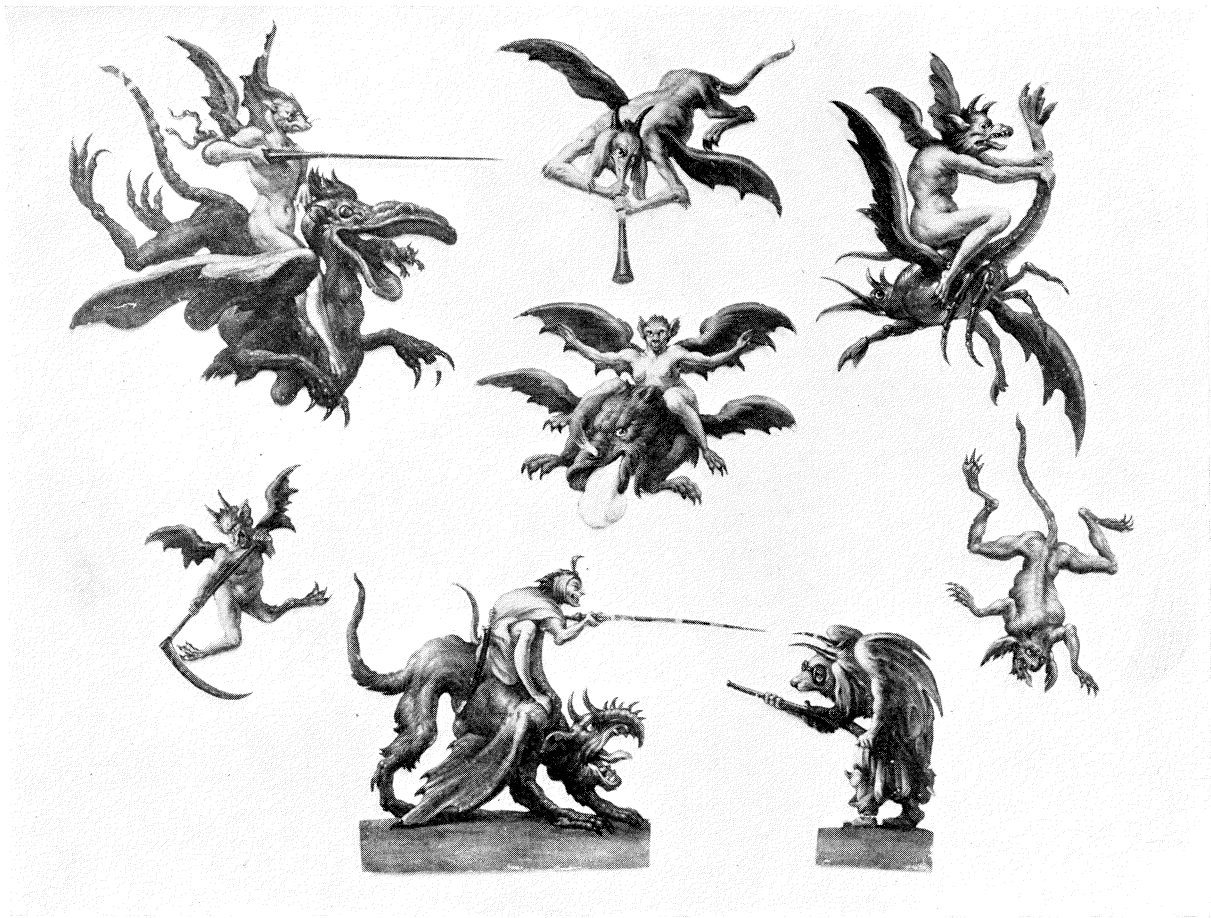


Fig. 3. Dävuksfigurer från miniatyrteatern, kopierade efter Callot.



Fig. 4. Stefano della Bella. Etsning. Inferno, 5:te scenen ur »Le nozze degli Dei», 1637.



Fig. 5. Djävlar och kentaureer från miniatyrteatern.



Fig. 6. Kostymfigurer från miniatyrteatern.



Fig. 7. Trollkarl. Svartkriststeckning ur kostymverk i Nationalmuseum, Stockholm. (Tessins samling, Rosersbergsvolym om 311 blad).



Fig. 8. Negerprins. Akvarell ur kostymverk i Nationalmuseum, Stockholm. (Tessins samling, Cahier 74).

våldsamma flammandet av elden i denna dekoration och det mycket summariska målnings sättet å nedre delen och sidopartierna tyda på, att den befunnit sig innerst. De högt upp gående korgbågsvalven vittna om, att den även varit en fonddekoration. Grå ruin. Nedtill tre valvbågar. I den mittre talar en glasögonsprydd, skäggig dj. i prästkappa från en predikstol till 5 lyssnande djävlar, medan upptill på ruinens avsatser en katt, en groda, två satyrer, en sfinx och 6 dj., varav en med ankhuvud, klättra eller sitta. (Den nedre gruppen — prästen med åhörarne — synes å sticket till h. i ruinens bakgrund. Den på ruinen klängande dj. finnes å sticket å källarvalvet närmast under djurkonserten. Av kulissens övriga figurer, vilka saknas å sticket, äro de samspråkande satyrerna samt de fullt verklighetstroget återgivna katten och grodan, vidare anknäbbsfiguren samt sfinxen med långhalsat manshuvud av en karaktär, som icke fullt överensstämmer med övriga Callotfigurers. Ett snarlikt, ehuru kvinnligt sfinxodjur finnes i teatern som fristående figur och återgår på en radering av Callots lärjunge Stefano della Bella. I samma radering (Vesme 923), behandlad nedan, synas katten och grodan å kulisskrönen överst till v. och h.)

Teaterns djävulsfigurer äro följande: (Efter varje nr är inom parentes angivet dess plats å kopparsticket).

1. Större grupp. Däggdjursskelett släpat med bröstsidan ned och med fenliknande extremiteter tjänstgörande som medar. I det nedersta revbensparet sitter en naken dj. oeh spelar guitarr; på ryggraden står en sköld- och spjutbeväpnad dj. och bakom honom en stor fågel. På skelettets väldiga, uppåtriktade kranium, i vars ögonhålur tända facklor instuckits, tronar en naken, ung kvinna med utslaget hår samt djävulsklor på händer och fötter. I den lyftade högra handen en spegel. Skelettet skjutes på av en raggig, kvinnlig dj., medan en hundlikn. i hatt, kappkrage och kragstövlskaft sitter på kuskbocken. Som dragare tjänstgöra en häst med kalkontupphuvud och uppstående bakdel samt ett i byxor och rock klätt djurmonstrum med liknande kranium som det stora skelettet och försett med 4 klotassar, den vänstra bakre lyftad och den högra främre stödd på krycka. Båda dessa ridas av vingade, kvinnliga djävlar, blåsande i sina snabeltrumpeter. H. 27,5, Br. 47 cm. (I mellanplanet å sticket).

2. (Fig. 3). Lansstötande dj. med glasögon, hundhuvud, vingar och om armen ringlande ormar, rider åt h. på stor, vingad drake med djävulsformad tunga i sitt pelikangap. H. 19. (Till v. i luften).

3. (Fig. 3). Bevingad dj. sitt. bakvänd och håll. i svansen på en åt v. nedåt flygande skorpion. H. 17,5. (Till h. i luften, ovanför djurkapellet).

4. (Fig. 3). En nedåt flygande dj. trumpetande i sin utdragna snabel. H. 15. (Snett till h. ovanför föregående).

5. (Fig. 3). En nedåt flygande kvinnlig dj. med läderlappsvingar och utslagna armar, ridande på eldsprutande, vingat odjur med två ben och huvud, kombinerat av vildsvin och delfin. H. 10,5. (Överst till h., närmast h. kulissen).

6. (Fig. 3). En åt h. flygande dj. med utåt vikta ben och bärande lie. H. 11. (Framför ruinen och t. h. om djurkapellet).

7. (Fig. 3). En nedåtflygande, grodliknande dj. H. 13,5. (Utspydd av Urdjävulen; ses i luften till v. om djurkapellet).

8. (Fig. 3). Narrliknande dj. med röd mantel och duk om huvudet samt svärd och lans rider åt h. på en fyrbent, gapande drake. H. 15. (Kommer från v. sidan ur klippa; å sticket syns ej djurets bakdel).

9. (Fig. 3). Åt v. gående, i vida byxor, kragstövelskaft och glasögon klädd, bevingad dj., hållande en flintlåsbössa i händerna. H. 11,5. (Nedanför h. främre sidokulissen).

10. Åt h. gående, tjock, skrattande dj. med grå skjortblus och byxor. Hundhuvud. Hög, grå hatt. Främre benet bakåtvänt med vikt fot. I v. hand en laddstake, den h. i sidan. H. 14,2. (Till v. i förgrunden).

11. Åt h. gående fyrbent, bevingad hunddjävul. H. 7,7. (Mitt i fgr.).

12—13. Åt v. vänd, på bakåt krökta ben stående, tjockmagad dj. med vildsvinstryne och gåspenna bakom örat. Läser i bibeln (?). Bredvid och bakom honom en smal i mörkgrå mantel höljd, skenhelig dj. med fågelhuvud, korsade ben och knäppta händer. H. 12,5. (På avsats nedtill å högra kulissen).

14. Kvinnlig, bredbent stående dj. med vargliknande, stort huvud, h. hand i sidan, i den v. en högaffel (avbruten) över axeln. H. 11,5. (Synes å sticket i jämnhöjd med »bibelläsarens» huvud som helt liten figur i ruinen. Bär där en lång högaffel).

15. Åt h. gående, tjock dj. med hundhuvud på lång hals, klädd i skjorta med korta ärmar och däröver ärmlös kolt. I v. hand spjut (avbrutet). Svärd vid sidan. H. 11. (Synes i ruinen bredvid föreg.).

16. Framifrån sedd, dansande, långskäggig dj. i hög, grå mössa, ärmlös tröja och rödblårandiga, vida knäbyxor. H. 13. (Står mitt i sticket strax bakom ett beridet stort odjur).

17. Åt h. på knäande, smala ben springande dj. med fågelhuvud, spelande luta. H. 11. (Bredvid skelettåkdonet).

18. Åt h. vänd, stående, tjock dj. med vildsvinstryne, fjäderprydd hatt och gulgrå skjorta. H. 10. (Bakom skelettåkdonet).

19. Hjulbent, stående dj. i mörkgrå simkostym och grå, fjäderprydd hatt, spelande harpa. Ansikte i form av en bakdel. H. 12. (Bakom skelettåkdonet).

20. Åt h. gående, tjock, raggig, kvinnlig dj. med huvud som åsna och ko, blåsande på krumhorn. H. 11,5. (Bakom skelettåkdonet).

Förutom dessa Callot-djävlar har teatern ett större antal figurer, vilka icke ha något gemensamt med vare sig det förutnämnda kopparsticket eller med andra verk av Callot. En del återgå istället på hans berömde imitator, florentinaren *Stefano della Bella* (f. 1610, d. 1664), vilken på sin tid åtnjöt stort anseende både i

Frankrike och Italien, och vars konst på de senare åren åter blivit aktuell¹.

Efter en etsning av della Bella, bladet nr 6 av en serie om 8 blad (Vesme 918—925) ha sålunda några livligt galopperande, manliga och kvinnliga kentaurer, vilka bära stående djävlar på ryggen, kopierats, ävenså tvenne Blocksbergshäxor, om vilka mera nedan. Etsningsserien ifråga visar titelbild och scendekorationer till en av Gio. Carlo Coppola författad melodram, »Le nozze degli Dei» (Gudarnes bröllop), vilken uppförts i Florens år 1637 vid den toskanske storhertigens Ferdinand II giftermål. Det är 7 olika scenbilder och tablåer: 1) Florenz, 2) Dianas skog, 3) Venus' trädgård, 4) havet, 5) helvetet, 6) hela himlen och 7) Vulkanis grotta. Alla dessa äro i etsningarna uppbyggda med sidokulisser och fondparti.

Den femte scenen, helvetet (fig. 4), har märkligt nog ingen fantasidekoration utan en fullt genomförd senrenässansarkitektur, framför vilken på kentaurer stående djävlar kämpa med varandra, tablåmässigt och symmetriskt placerade på scenen. I bakgrunden rundar sig renässansbyggnaden, och i denna rundel har ett konungapar tagit plats, omgivet av uppvaktande djävlar, medan eldslågor slå fram ur sidokulisserna, vilka också visa samma senrenässans- eller barockarkitektur. Djävlar och odjur klättra och klänga på husväggar och tak, men den Callotska fantasien saknas. Man märker, att della Bella är torrare och hör mer hemma i verkligheten. Verklig fart och rörelse är det emellertid i de galopperande eller sig stegrande kentaureorna, och även de av dem burna djävulsfigurerna, som väl följa hästmänniskornas rörelser, äro uttrycksfulla nog, ehuru det egentligen är en och samma typ som varierats.

De efter della Bellas etsning för miniatyrteatern kopierade figurerna äro följande:

¹ Alexandre de Vesme, *Le Peintre-Graveur italien*, Milan 1906, (s. 66—332 (med katalog över 1052 egenhändiga verk av della Bella), samt Gunnar Wengström, *Handteckningar i Nationalmuseum av Stefano della Bella* (Nationalmusei Årsbok, III, s. 129—161, Stockholm 1921). Erinras må även om Oscar Levertins betydelsefulla attribuering till St. della Bella av en förut Callot tillskriven skissbok i Albertina, Wien (*Zeitschr. f. bild. kunst* 1903—04 samt på svenska i »Samlade skrifter af Oscar Levertin», XXII, 1911. (Studier öfver Jacques Callot.)

21. Manlig kentaur, stående halvt åt v., klubba i h. hand, med den vänstra stödjande en, likaledes med klubba försedd, manlig dj. H. 17 cm. (I etsningens mitt.)

22. Manlig kentaur med manlig dj. i likartad ställning, men vända halvt åt h. H. 17,5 cm. (I etsn:s mitt, vändande ryggen åt föreg.)

23. Gammal kvinnlig dj. i slagställning på en skäckig, manlig kentaur, som sätter sig på bakbenen. Båda vända halvt inåt h. H. 13,5 cm. (Å etsn:n till v. i fgr.)

24. Manlig kentaur stegrande sig, stödjande med v. hand en gammal kvinnlig dj. i slagställning, båda vända halvt framåt v. H. 16 cm. (Bildar en stridsgrupp med föreg.)

25. Ung åt h. galopperande, kvinnlig kentaur. På ryggen gammal kvinnlig dj. med utsträckt klubba. H. 16 cm. (Till h. i fgr.)

26. Ung åt v. galopperande, kvinnlig kentaur med manlig dj. i pare-rande ställning. Ormar kring höften. H. 17,7 cm. (Bildar en stridsgrupp med föreg.)

27. Gammal kvinnlig dj. med ormar till hår samt i h. handen och kring höften; springer åt v., lyftande klubba i v. hand. H. 15 cm. (Kommer å etsn:n från h. sidokuliss, där ej fullt synlig, men förföljande en annan med likadant hår, vilken svänger en brinnande fackla. Dylika springande furier med ormar och facklor hade Callot redan 1627 framställt i ett blad: »Entré av M. de Couvonge och M. de Chalabre» (ur illustrationsserien »Combat à la barrière» se Meaume 491 och 496)¹, och della Bella har tydligen, sin kopieringsvana trogen, lånat figuren därifrån.

28. Åt h. liggande sfinxfigur med kvinnligt huvud på lång hals. Vingar släplagda nedefter kroppen. H. 7,5 cm. (I etsn:s nedre v. hörn.)

29. En åt h. på en svart bock ridande, naken kvinna med fladdrande hår. H. 11 cm. (Rider å etsn:n utför en trappa från v. sidan. Bocken står där mer på huvudet, och vänster bakfot släpar ännu på trappsteget. I teaterfiguren tänkes bocken gående på flat mark, vilket synes tyda på, att åtminstone ej trappan i della Bellas kuliss varit kopierad för miniatyrteatern, om överhuvudtaget dessa arkitekturdekorationer blivit kopierade.)

30. Fetlagd, naken, äldre kvinna, beväpnad med kvast och ridande åt v. på ett magert, på sin bakdel hasande kadaver med kraniehuvud. H. 10,8 cm. (I etsn:s h. nedre hörn.)

De båda sistnämnda figurerna, särskilt den på bocken ridande, höra hemma i hexsabbaternas och Blocksbergsfesternas kusliga värld, sådan som Hans Baldung Grien, Michael Herr, Fr. Hogenberg m. fl. tidigare eller senare skildrat den, och erinra om, att just denna tid, då della Bella etsade sina bilder, höllos överallt i

¹ Reproducerad i P. P. Plan, Jacques Callot, Maître Graveur, Bruxelles et Paris 1914, plansch vid s. 58.

Europa hexprocesser och flammade tusentals oskyldiga hexbål. Aldrig har väl djävulstron firat sådana triumfer som då.

I miniatyrteatern finnas ännu några figurer efter Stefano della Bella. Han utförde nämligen år 1633 en serie etsningar, vilka skildra den polske ambassadörens G. Ossolinsky ankomst till Rom s. å., där de främmande dräkterna, de rikt utstyrda kamelerna och de många ståtliga hästarna fängslat honom¹. Det är från titelbladet — till vilket f. ö. en utomordentligt vacker originalteckning finnes i Nationalmuseum² —, teatermålaren kopierat några figurer, nämligen:

31. Två armenier av folket, kamelförare, gående åt v.; en äldre, skäggig, klädd i nedtill fransad mantel med kapuschong över huvudet, en yngre med toppig mössa på huvudet, ljusblå blus, sabel vid sidan, mörkgrå byxor och höga stövlar. H. 10,7 cm. (Avdelning E å etsn:n).

32. Två åt v. gående kameler, behängda med rikt broderade, röda schabrak, plymprydnader på huvudet, snörmakerier kring halsen och hängande, långa tofsar, den ena kamelen bärande vid sidan en sittplats med silverbroderad, röd klädsel och lambrequinbård. H. 14,3 cm. (Avdeln. E å etsn:n; kamelerna ledas av föreg.)

33. Polsk (?) adling stående en face med sidvänt huvud, v. hand i sidan, den h. stödjande på stridsbåla. Plymagerad, grå mössa, helskägg, gul- och silverrandad och över bröstet med silversnören hopfäst kapp, med skinnkrage och skinnfoder. Under den uppvikta kappan röd, guldbroderad dräkt och till höften gående, mjuka, grå stövlar. H. 10,7 cm. (Står å etsn. till h. om förutnämnda kameler, men är å teckn. och etsn. utan helskägg). Återgiven här överst till h. å fig. 6.

Efter bladet nr 2 i etsningsserien har kopisten återgivit följande figur:

34. Halvt inåt v. vänd ryttare med pilkoger på ryggen, plymagerad mössa, långa flikärmar, båghållare och svärd vid sidan. H. 14 cm. (Den tredje förgrundsryttaren från v., i avdelning G).

År 1651 utförde Stefano della Bella en serie gravyrer om 11 blad, alla rundbilder och föreställande »Cavaliers nègres, polonais et hongrois»³, med en ryttare på varje bild sedd mot ett land-

¹ De Vesme, a. a., nr 44—49. Jfr Jomberts år 1772 publicerade »Essai d'un catalogue de l'œuvre d'Etienne de la Bella», nr 28.

² Wengströms art. i Nationalmusei Årsbok 1921, fig. 41. Etsningen fig. 39.

³ De Vesme, nr 270—80. Jombert, nr 175.

skap med mindre figurer i bakgrunden. Ur denna serie har teatermålaren utvalt ett blad (Vesme 272) och kopierat rytturen:

35. Negerfurste i rik dräkt och beväpnad med kastspjut, båge och pil rider åt h. på grå häst med röd huvudprydnad. Broderat hästtäck, uppbunden hästsvans. Negern i silvergrå- och vitrandig turban med röd tofs, grå- och vitrandig dräkt samt röda, vida byxor. Tigerfäll över bröst och rygg. H. 14 cm.

Ännu en tredje konstnärs figurgalleri har varit förebildligt för teatermålaren. Det är en danskfödd man, *Melchior Lorch* (även kallad *Lorich*, *Lorichs*, *Loricus*, f, 1527, dödsåret obekant¹), men större delen av sitt liv verksam i Tyskland, Österrike och Turkiet och först på gamla dagar hovkonterfejare hos den danske kungen. Han synes redan tidigt ha gjort en resa till Turkiet, enär han 1563 skall ha tillägnat kon. Fredrik II av Danmark en beskrivning av detta land², samma år som denne började det s. k. Nordiska sjuårskriget med Sverige.

Enligt uppgift³ skall Lorch ha fått medfölja kejsar Ferdinand I:s ambassadör de Busbecq på dennes resa 1556 till Turkiet och där ha stannat en 4—5 år, varigenom han fick gott tillfälle att studera folket och förhållandena i landet. Huruvida det är riktigt, som en annan källa⁴ anger, att han åren 1577—80 ånyo vistats i Turkiet, den gången med en ambassad från kejsar Rudolf II, lämnar jag därhän. I varje fall har han efterlämnat en samling träsnitt med turkiska motiv, bärande helt olika data från 1570 till 1583, men först år 1626, alltså långt efter hans död, publicerades dessa i en i Hamburg hos Michel Hering förlagd större serie⁵. Det är en kraftig, summarisk och effektiv träsnittsstil,

¹ Enligt Nord. Fam.-bok: död 1586 i Rom. Nagler, Neues allgem. Künstlerlexikon, VIII, 1839, anser honom ha levat ännu 1590; i Salmonsens konversations-Leksikon XV (2:den Udg.), 1923, anger Leo Swane honom som trol. död 1583. I Dansk biograf. Lexikon, udg. af C. F. Bricka, X, 1896, meddelar Ph. Weilbach, att Lorchs sista daterade arbete bär årtalet 1585, men i Adolf Rosenberg, Geschichte des Kostüms, Bd 3, Tafel 169, Fig. 4, återges en 1592 av Lorich sign. egyptisk ridkamel; dödsåret anges där ha varit omkr. 1594.

² Dansk biogr. Lexikon, (Bricka), X, 1896.

³ Salmonsens konv. Leksikon XV, 1923.

⁴ Dansk biogr. Lexikon, (Bricka) X, 1896.

⁵ Katalogiserad i Nagler, Die Monogrammisten.

han visar i dessa blad, men i den översättning till oljemålning på koppar, som teatermålaren givit dem, har mycket av denna kraft gått förlorad, varemot verkligheten, om ock miniatyrartad, blivit mera påtaglig. Det är sammanlagt 17 av träsnitten, som på detta sätt kopierats. Efter varje figur angives i nedanstående katalog inom parentes resp. nr i Naglers förteckning. Å de träsnitt av Lorch, jag haft tillfälle studera i Konstmuseets kopparstickskabinett, Köpenhamn, förekommo ibland från Naglers avvikande årtal. I så fall är Naglers angivet inom parentes.

36. Turkisk högre ämbetsman i den för en sådan utmärkande höga, spetsiga, av en vit turban omvecklade mössan står åt h. i fotsid, blå dräkt med pilkoger, båge och svärd vid sidan. Äldre, skäggig man. H. 11,5 cm. (N. 15 — 1575).

37. Ung, turkisk ädling i hög, spetsig, turbanomvecklad mössa med baktill nedhängande band går åt h., iklädd en skär med guldsnören prydd mantel, varå bak en tofsförsedd kapuschong nedhänger. Vita, fotsida, vida byxor. H. 11,5 cm. 1570. (N. 20 — 1576).

38. Ung, turkisk ädling i en hög med vit turban omlindad, blå mössa, från vilken bak nedhänga band, går halvt inåt h., klädd i fotsid, blå mantel och över axeln kastad, fransad schal. Håller v. hand framför sig. På fötterna sandaler. H. 11,5 cm. 1582. (N. 104).

39. Turkinna gående åt v. i grön dräkt med händerna i mantelns fickor. På huvudet tarbusch (= fez) med slöjschal för ansiktet. Schalen med guldbroderad bård och brun frans. H. 10,5 cm. 1582. (N. 78).

40. Turk med slokmustascher och fjäderprydd, hög, vit turban står en face, klädd i blågrå kaftan med vitt skärp, fotsida, vida byxor, sabel, lans (avbruten) samt i v. hand en kort kommandostav, liknande polska hetmanstavar (möjligen också stridsklubba)¹. H. 12 cm. 1576. (N. 25).

41. Ung, förnäm turk, stående en face med sidvänt huvud, utsträckt h. arm, den v. i sidan. Till smalbenen nående grå dräkt, över vilken en annan, praktfullt broderad med halvkorta ärmor samt utskuren framtill från midjan räknat. Mjuka, grå stövlar. Sabel, båge, koger. På huvudet högkullig, rikt broderad mössa med väldig plymbuske. H. 12,5 cm. 1576. (N. 26). Se fig. 6, bilden nederst till v.

42. Turkisk krigare med turban kring spetsig mössa står vänd halvt åt h., buktig sköld på v. arm, lans i h. Fotsida, vida byxor, blå kappa, framtill uppskörtad samt lämnande den högra, grå underärmen fri. H. 11,5 cm. 1576. (N. 30).

43. Turkisk krigare med slokmustascher, vit turban, röd, fotsid dräkt, uppskörtad över h. benet, där en grön underdräkt blir synlig, vida, grå

¹ Se fig., s. 18, Pflugk-Harttung, Weltgeschichte, Neuzeit 1650—1815. Berlin 1908.

byxor, krumsköld och lans (flaggan saknas). Står en face med sidvänt huvud. H. 12,5 cm. (N. 81—1582).

44. Äldre turk med slokmustascher och två under mössan nedhängande flåtor, nedvikt halskrage och snörbroderier över bröstet på fotsid, grå dräkt. Står halvt h. med omvridet huvud, sabel vid sidan, båge i v., stor pil i h. hand. H. 11,2 cm. 1572. (N. 27—1576).

45. Äldre turkisk krigare med slokmustascher, fjäderprydd, flikig mössa, grön, fotsid dräkt med knapprad, vitt skärp och halskrage. Över axlarna ljusblå mantel. Sabel vid sidan, sporrar på stövlarna. I v. hand stridshammare, i h. stridsklubba. Står halvt åt h., omvridet huvud. H. 11,5 cm. 1576. (N. 22).

46. Turkisk krigare med slokmustascher, fjäderprydd flikmössa, sköld, lans, sabel och stridsklubba samt sporrar på stövlarna. Mörkgrå dräkt. Går åt h. Högra handen med klubban bakom ryggen. H. 13 cm. (N. 24—1576).

47. Ung turkisk krigare, gående en face, med stridsklubba i v. hand framför bröstet, i den h. stridshammare. Spetsig stål hjälm. Sabel vid sidan. Rödbrun dräkt med halvkorta ärmor, stålskydd på underärmor och ben, över vilka dräkten uppvikts. H. 11,2 cm. (N. 21—1576).

48. Ung turkisk krigare stående en face med överkropp och huvud böjt åt sidan. Knäkort, röd underdräkt, grå strumpor, grön, fotsid, men fram uppvikt dräkt, gråblått skärp. Stål hjälm med hög pigg. Krumsköld, sabel, lans. H. 13 cm. 1576. (N. 32).

49. Svarthyad, ung krigare med rund stål hjälm, krumsköld (varå stjärna, måne och svärdhållande arm), lans och sabel, står halvt åt v. med omvridet huvud. Gulbrun, fotsid dräkt med skinnkantning kring halvkorta ärmor. Vita underärmor. H. 12 cm. 1581. (N. 60).

50. Turkisk krigare med slokmustascher, spetsig hjälm, starkt krummad sköld, sabel, dolk och lans, står en face i röd, fotsid dräkt. H. 13 cm. Trol. 1582. (N. 80).

51. Turkisk krigare gående åt h. med spjut och krumsköld, sabel, kalotthjälm samt snörbroderier över bröstet på blågrå, fotsid dräkt, fram till uppvikt, så de vida, röda byxorna synas. H. 11,5 cm. 1582. (N. 82).

52. Tre unga, framifrån sedda turkar, barhuvade, glattrakad hjässa så när som på en uppstående hårtofs. Den mellersta mannen naken, med blott höftskynke, ser ansträngd ut och hänger över axlarna på de andra, vilka båda bära likformig dräkt: blå kaftaner med liten, vit halskrage, knapprad fram, kaftanerna uppskörtade, så att de gråklädda benen och den knäkorta, grå underdräkten synas. H. 11,5. 1582. (N. 120—1583). Dessa tre turkar äro sannolikt sportsmän, den mellersta omhändertages av kamrater efter en tävling. Figurgruppen äger stora likheter med en annan i ett omkr. 1580, alltså samtidigt, tillkommet kopparsticksverk, av vilket kopparstickskabinetet i Köpenhamn äger 23 blad, varje blad med

två rader figurer¹. Bladen äro i trycket numrerade, högsta där förekommande nr är 58. Bladet nr 51 visar turkar och janitscharer. Där stå två i endast tunna knäkalsonger klädda atleter, den ena med krulligt hår, den andre glattrakad och med uppstående hårtofs. Bredvid dem en man klädd i en dräkt, liknande den i teatergruppen här ovan beskrivna.

Förutom redan skildrade figurer höra ytterligare 6 till teatern, vilka jag icke kunnat återfinna i arbeten av Callot, della Bella eller Lorch. Ej heller har det lyckats mig att finna urtypen till dem, endast att spåra dem i andra kopior av okänd hand. Dessa 6 teaterfigurer äro återgivna i fig. 6, jämte två förutskildrade av della Bella och Lorch. Till bilden må fogas följande katalog:

53. Trollkarl. Ung man med djävulsansikte och eldsprutande, stor mun, stripigt, grått hår står en face med sidvänt huvud samt upplyftade händer. Taggig huvudbonad, prydd av snigelfigur. Över en grön, nedtill flikad underdräkt med silverglänsande ormar som bälte, en vid bältet hoptagen, över axlar och armar hängande, grå mantel. På knäna grånande människohuvud. Grå strumpor, skor med taggiga, höga skaft. H. 10 cm.

54. Trollkarl, äldre, med stor kroknäsa och långt rött skägg, vänd halvt åt v., händerna lyftade till hälften. Fantastisk, rödbrun kostym med taggiga, gröna axelvingar, vida, nedhängande armar samt fram uppskörtad dräkt och eleganta, högklackade skor med dyrbara spännen. Dessa skor, som icke äro samkomponerade med dräkten, tyda på att den avsetts som teaterkostym. Grå mössa med fyra uppstående taggflikar. H. 10 cm.

55. Negerprins, stående en face med utslagna armar, i praktfull, ljusblå, guld- och silverbroderad dräkt med egenartade, nedtill påsliknande puffar. Fram över bröstet och bakåt till fötterna räckande gråfodrad, blekgrön mantel med guldfrans och stora pärlbroderier. Nakna ben med guldfransar vid knäna samt till vaden gående, broderade, grå stövletter med stora spännen. Stor plymturban med agraff. H. 11 cm.

56. Orientalisk (turkisk?) ädling, stående åt h., med h. hand i sidan, v. på sabelfästet. Bakom ryggen pilkoger och båge i hölster. Röd, guldbroderad, knäkort dräkt med vitt skärp, vari instucken en dolk, samt halvkorta armar, under vilka långa grå. Höga, koketta kragstövlar. Uppstående, veckad halskrage. Mössa med agraff och höga, uppvikta brätten. H. 11,2 cm.

57. Ung, europeisk furste i knäkort, blekröd, rikt pärlstickad och broderad dräkt, snörd i livet. Långa armar med puffar och stora spetskrås vid armbågen. Med kedjor fästade över axlarna en blekt grågrön mantel. Grå strumpor. Gnistrande skospännen. Håret i nedhängande lockar. Mössa med agraff och storartad plymdekorerering. H. 11,3 cm.

¹ Kartong 408, nr 58—80.

58. Furstinna i pärlbroderat snibbliv med stor halsurringning, vit kjol med gula, röda och bruna broderier; över denna en framtill öppen, baktill i släp övergående överklädning, också den överrikt broderad. Halvkorta ärmar med vida, mittpå åtsnörda puffar. Halsband av pärlor. Brunt hår med en ringlande lock över vardera axeln. I håret diadem och stor plymbuske samt fästad en lång, tudelad, grå slöja. H. 10,5 cm.

I de Tessinska samlingarna i Nationalmuseum giva några digra foliovolymmer med kostymteckningar oss en del material för attribuering av dessa ovannämnda figurer. Det är bl. a. de s. k. Rosenbergsvolymerna. Tyvärr har jag endast haft tillfälle genomse tvenne av dem; de övriga äro deponerade i det nyinredda teatermuseet på Drottningholm. De av mig studerade innehålla stora i svartkrita ritade kostymfigurer, tydligen kopierade av samma hand efter gravyrer. I *L'Art* 1875: 3 förekommer en artikel av Eugène Despois; »*La Comédie italienne sous Louis XIV*», och där äro, förutom bilder av Callot, återgivna tvenne komedifigurer, en Arlequin och en Colombine »efter samtida gravyrer». Colombine bär där en dräkt av alldeles samma tidsmode som furstinnans här-
ovan (se nr 58; jfr fig. 6). Av Sebastien le Clerc från Metz (1637—1714), vilken räknas som en av Callots bäste efterföljare på veduteområdet, finnes en Ludvig XIV förhårligande gravyr med en Herkules och en »teater-romare» på var sin sida om ett jordklot¹. Denne »teaterromare» bär en dräkt av det slag, som förekommer i nyssnämnda Rosersbergsvolymmer. Det skulle säkerligen löna sig att genomsöka såväl le Clerc's som kanske än mer den fine modebildstecknaren Jean de Saint-Igny's, ävenså Daniel Rabel's arbeten; tyvärr har dock icke tiden tillåtit mig det. I förutnämnda Rosersbergsvolymmer finnas emellertid en hel del figurer samhöriga med miniatyrteaterns. I en volym på 311 blad påträffas sålunda en trollkarlskostym (se fig. 7.) av absolut överensstämmelse med den här ovan skildrade (nr 53; se f. ö. fig. 6). Även andra teckningar hava motiv liknande denna trollkarlsdräkts; gubbhuvud på knän och mage, läderlappsvingar etc. Ormbälte hade, såsom vi förut sett, Callot's och della Bellas furier, ävenså en kentaurburen djävul av den senare. Det behöver dock icke betyda något samband, ehuru man även beträffande dessa figurer kommer att osökt tänka på della Bella. Med såväl »furstnen» som »furstinnan» förete

¹ Pflugk-Harttung, *Weltgeschichte, Neuzeit 1650—1815*, fig. s. 146.

många bilder i den nämnda Rosersbergsvolymen stora likheter ifråga om både dräkt och ställning, varför det är stor sannolikhet för att dessa teaterfigurers absoluta motsvarigheter återfinnas i de på Drottningholm förvarade volymerna.

Fursten, ehuru i omvänd ställning men eljest alldeles samma dräkt, ävenså den skönklädde negerprinsen, lika till både ställning och kostym (se fig. 8), har jag påträffat i en annan volym ur de rika Tessinsamlingarna, Cahier 74, inneh. Nr 4894—4940. Denna volym har akvarellerade kostymbilder, och fursten och negern återfinnas där under resp. nr 4910 och 4937. Till den turkiske ädlingen (nr 56) har jag däremot icke funnit någon direkt motsvarighet.

Sammanfatta vi de dateringar, ovanstående utredning givit, få vi årtalen 1635 (Callot: S:t Antonii frestelse), 1633 (della Bella: Polska Ambassaden), 1637 (kentaurlbladet), 1651 (den beridne negerfursten) samt 1626 (publicerandet av Lorch's tidigare utförda träsnitt). Året 1651 är det senaste; före denna tidpunkt bör teatern alltså ej ha tillkommit. Dräkterna på »fursten» och »furstinnan» böra emellertid kunna bidra till dateringen. De överensstämma med teaterkostymer, tillkomna under Ludvig XIV:s verkliga regeringstid (1661—1715). Under hans tid infördes på allvar den dekorativa lockperuken; förut hade man nöjt sig med egna, naturliga lockar. Vidare kom för damerna som en motsvarighet därtill, den s. k. fontangen, en hög, terassformigt uppstigande och något framåtböjd hårprydnad av tyg, vilken säges ha fått sitt namn av Ludvig XIV:s älskarinna, hertiginnan de Fontanges (d. 1681). Redan omkr. 1670 hade emellertid en hög bandrosett kommit i bruk framtill på håret, och under 1690-talet hade den växt till huvudets dubbla höjd. Någon dylik fontang bär ej »furstinnan», endast ett diadem och en plybuske. Frånsett detta är hennes dräkt dock av den typ, som användes under Ludvig XIV:s sista 30 år¹. Däremot finns icke någon antydning till den dräkt, som fr. o. m. 1703, då den första gången förekom i Paris, behärskade damvärlden under Watteau's tid, nämligen adriennen. Furstinnans dräkt borde alltså vara tillkommen före denna tid. Den visar förhöjda höfter, åstadkomna genom ståltrådsställningar

¹ L. Dietrichson, Moderna och dräkthereformen. Sthlm 1887, fig. 6.

(bouffanter), och en framtill öppen robe; återigen tecken på den vid fontangens införande vanliga dräkten. Ur dräktsynpunkt borde tiden omkr. 1680 böra sättas som tillkomst för furstens och furstinnans kostymer. En bild av Bérain i januarihäftet 1678 av »Mercurie Galant» visar också ett ungt par i mycket likartade dräkter¹.

Inledningsvis återgavs traditionen om att teatern skulle ha beställts av Ludvig XIV som leksak och uppfostringsmedel åt hans blivande efterträdare. De båda till omkr. 1680 daterade furstliga kostymerna behöva ej bestrida detta, enär teatermålaren kan ha kopierat dem efter ett äldre kostymverk, så som skett med andra figurer. Vem som utfört den intressanta teatern och dess skickligt målade figurer torde väl knappast annat än på arkivalisk väg kunna fastslås. En traditionsuppgift, att teatern utom helvetet, som anges vara målat under inspiration av Dantes Inferno, även skulle ha ägt en skärseld och en himmel, får väl anses vara konstruerad ur den nära till hands liggande sammanställningen med Dantes Divina Commedia.

¹ Francois Courboin: La Gravure en France, Paris 1923, fig. 72.

VETENSKAPS-SOCIETETEN I LUND



REINHOLD EDSTRAND

REINHOLD EDSTRAND

IN MEMORIAM.

Med Reinhold Edstrand gick en fin och ömsint människa, en vidsynt och gedigen kulturpersonlighet ur tiden. Hans levnad blev i mycket olik de flestas: sol och skugga föll över dess stig klarare och dystrare än vad som beskäres ett vanligt öde. Mycket av livets bästa fick han erfara, mycket, ja, ett övermått av dess lidande föll på hans lott. Och han var en man, som härdade ut till slutet — lugn och blid i de svåra stunderna, tindrande ljus och livfull, då smärtan ej gjorde sig påmint, varmhjärtad mot vänner och de sina, storsint ömmande för människoöden, som han mången gång ej alls eller blott flyktigt kände. All tillvarons mångfald hade i honom en klok och förstående åskådare, ur böckernas värld hade han samlat ett betydande mått av insikter och i den bildande konstens rike var han hemma som få. Skönhet i form och färg vann mer än annat hans kärlek. Han var en konstnärnatur innerst inne. Det vackra och blida tålamod, varmed han under årtal bar sitt hårda öde, förklaras av denna hans själsläggning.

Reinhold Edstrand var son av köpmannen J. Th. Edstrand och hans maka Elna Nilsson. Han föddes i Stenbrohults socken, Linnés födelsebygd, den 15 juni 1882. År 1900 avlade han studentexamen i Malmö, uppehöll sig någon tid vid Lunds universitet, varefter han ägnade sig åt handelstekniska studier i Göteborg, där han vid Göteborgs handelsinstitut avlade avgångsexamen år 1901. Efter faderns död ingick han år 1912 såsom delägare i firman Bröderna Edstrand i Malmö. Under en följd av år var han verksam såsom en av ledarna inom detta affärsföretag, dock med avbrott förorsakade av en tidigt uppträdande svår och hopp-

lös sjukdom, som till sist i förening med ändrade förhållanden år 1920 föranledde hans utträde ur firman. I egenskap av styrelsemedlem i A.-B. Skånska Banken kunde han emellertid ännu några år ägna sig åt affärslivet. Åren 1912—1920 var han även verkställande direktör i Åsbohammar-Spångholms bruks nya aktiebolag. Efter ett långt lidande avled han den 25 november 1923 i Malmö.

År 1920 invaldes han som stiftande ledamot i Vetenskaps-Societeten i Lund, vars verksamhet han städse med största intresse följde. Även andra kulturella strävanden hade i honom en mången gång okänd, men alltid betydelsefull hjälpare.

Sigurd Agrell.

VETENSKAPS-SOCIETETEN I LUND.

Beskyddare och Præses illustris.

H. K. H. KRONPRINSEN.

Hedersledamöter.

TEGNÉR, ESAIAS HENRIK WILHELM, f. d. professor, Lund, f. ¹³/₁ 43, 20.

THOMSEN, VILHELM, excellens, professor, Köpenhamn, f. ²⁵/₁ 42, 20.

v. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, ULRIK, excellens, professor, Berlin,
f. ²²/₁₂ 48, 21.

EVANS, ARTHUR JOHN, professor, Oxford, f. 51, 21.

KOCK, KARL AXEL LICHTNOWSKY, f. d. professor, Lund, f. ²/₃ 51, 24.

Styrelse.

Præses: LAURITZ WEIBULL

V. præses: C. W. v. SYDOW

Sekreterare: JÖRAN SAHLGREN

Bibliotekarie: HERBERT PETERSSON

Skattmästare: NILS LUNDAHL

Medlemmar: HENRIETTE COYET, AXEL WACHTMEISTER, STEN BOD-
VAR LILJEGREN, WILHELM WESTRUP

Suppleanter: SIGURD AGRELL, FREDRIK LAGERROTH, ALF NYMAN.

Valnämnd.

Ordförande: Soc:s Præses.

Medlemmar: ALBERT SAHLIN, C. W. v. SYDOW, JÖRAN SAHLGREN,
FREDRIK LAGERROTH.

Suppleanter: SIGURD AGRELL, STEN BONNESEN.

Granskningsnämnd.

Ordförande: Soc:s Sekreterare

Medlemmar: EINAR LÖFSTEDT, STEN BODVAR LILJEGREN, CURT WEIBULL, HERBERT PETERSSON.

Stiftande ledamöter.

BERGER, SVANTE EDVIN LARSSON, direktör, Halmstad, f. $13/5$ 71, 20.
COYET, HILDA ELEONORE HENRIETTE DOROTÉE AMELIE, f. friherrinna CEDERSTRÖM, Torup, Bara, f. $16/3$ 59, 20.

v. HALLWYL, ANNA FRIDRIKA WILHELMINA, f. KEMPE, grevinna, Stockholm, f. $1/10$ 44, 20.

SAHLIN, JOHAN ALBERT, fabriksägare, Eslöv, f. $7/9$ 68, 20.

v. SCHMITERLÖW, ADELHEID, fröken, Tagel, Smålands Rydaholm, f. $15/8$ 75, 20.

SWARTZ, CARL JOHAN GUSTAF, universitetskansler, Stockholm, f. $5/6$ 58, 20.

SWARTZ, PEHR JOHAN JACOB, direktör, Norrköping, f. $21/10$ 60, 20.

WACHTMEISTER, AXEL WILHELM, greve, kammарherre, Kulla-Gunnarstorp, Hälsingborg, f. $16/7$ 69, 20.

WESTRUP, JOHAN WILHELM MAGNUS, v. konsul, Rydsgård, f. $13/5$ 62, 20.

ERLANDSEN, ANDREAS CHRISTIAN HAMANN, skeppsredare, Köpenhamn, f. $27/6$ 77, 20.

HÖEGH-GULDBERG, JOHANNES ERIK, grosserer, Köpenhamn, f. $26/5$ 84, 20.

ENGSTRÖM, MAX EMIL LEOPOLD, f. d. konsul, Malmö, f. $15/11$ 67, 20.

v. GEIJER, FREDRIK WILHELM GUSTAF, f. d. ryttmästare, godsägare, Vegeholm, f. $8/2$ 65, 20.

LUNDAHL, NILS, föreläsningskonsulent, Lund, f. $23/5$ 58, 21.

JACOBSEN, HELGE, direktör för Ny Carlsberg Glyptotek, Köpenhamn, f. $24/12$ 82, 21.

SAHLIN, CARL ANDREAS, f. d. bruksdisponent, Stockholm, f. $15/12$ 61, 21.

EDSTRAND, KARIN THEKLA ELEONORA, fröken, Malmö, f. $3/7$ 80, 21.

NORDQVIST, GUNHILD THERESIA ELVIRA, f. EDSTRAND, doktorinna, Sjöbo, f. $23/9$ 83, 21.

ROOS, AXEL, jur. dr, advokat, Malmö, f. $4/3$ 86, 21.

MONTELIN, ADOLF FREDRIK, apotekare, Lund, f. $17/1$ 71, 23.

HAFFNER, JOHAN, stadsläkare, Lund, f. $6/9$ 76, 24.

PETRÉN, KARL ANDERS, professor, Lund, f. $2/12$ 68, 24.

Seniorer.

- HAMMARSTEDT, NILS EDVARD, museiintendent, Stockholm, f. $\frac{3}{3}$ 61, 20.
LIDÉN, BROR PER EVALD, professor, Göteborg, f. $\frac{3}{10}$ 62, 20.
HELLQUIST, GUSTAF ELOF, professor, Lund, f. $\frac{26}{6}$ 64, 20.
MORTENSEN, JOHAN MARTIN, professor, London, f. $\frac{10}{12}$ 64, 20.
SERNANDER, JOHAN RUTGER, professor, Uppsala, f. $\frac{2}{11}$ 66, 21.
PEDERSEN, HOLGER, professor, Köpenhamn, f. $\frac{7}{4}$ 67, 21.
BROCH, OLAF, professor, Kristiania, f. $\frac{4}{8}$ 67, 20.
WIKLUND, KARL BERNHARD, professor, Uppsala, f. $\frac{15}{3}$ 68, 20.
HAHR, AUGUST, professor, Uppsala, f. $\frac{21}{10}$ 68, 21.
CUNY, ALBERT, professor, Bordeaux, f. $\frac{16}{5}$ 69, 24.

Arbetande ledamöter.

a. Inländska.

- AGRELL, PER SIGURD, professor, Lund, f. $\frac{16}{1}$ 81, 20.
ARNE, TURE ALGOT J:SON, antikvarie, Stockholm, f. $\frac{7}{5}$ 79, 20.
BORELIUS, HILMA JOHANNA ULRIKA, docent, Lund, f. $\frac{18}{12}$ 69, 20.
KARITZ, ANDERS, docent, Lund, f. $\frac{28}{2}$ 81, 20.
KJELLIN, TOR HELGE, professor, Lund, f. $\frac{24}{4}$ 85, 20.
LAGERROTH, LARS FREDRIK BARTHOLD, docent, Lund, f. $\frac{10}{9}$ 85, 20.
LILJEGREN, STEN BODVAR, docent, Lund, f. $\frac{8}{5}$ 85, 20.
MÖRNER, AGNES MARIANNE, lektor, Djursholm, f. $\frac{4}{1}$ 86, 20.
NORLIND, GOTTFRID ARNOLD, docent, Jakobsberg, f. $\frac{17}{6}$ 83, 20.
NYMAN, ALF TOR, docent, Lund, f. $\frac{12}{3}$ 84, 20.
PERSSON, AXEL WALDEMAR, professor, Uppsala, f. $\frac{1}{6}$ 88, 20.
PETERSSON, JOHN KRISTIAN HERBERT, professor, Lund, f. $\frac{21}{5}$ 81, 20.
SAHLGREN, GUSTAV FREDRIK JÖRAN, docent, Lund, f. $\frac{8}{4}$ 84, 20.
v. SYDOW, CARL WILHELM, docent, Lund, f. $\frac{21}{12}$ 78, 20.
WEIBULL, CURT HUGO JOHANNES, docent, Lund, f. $\frac{19}{8}$ 87, 20.
WEIBULL, LAURITZ ULRIK ABSALON, professor, Lund, f. $\frac{2}{4}$ 73, 20.
ALMQUIST, HELGE KNUT HJALMAR, professor, Göteborg, f. $\frac{17}{12}$ 80, 20.
BÖÖK, MARTIN FREDRIK CHRISTOFFERSON, professor, Stockholm,
f. $\frac{12}{5}$ 83, 20.
EIDEM, ERLING, docent, kyrkoherde, Gårdstånga, f. $\frac{23}{4}$ 80, 20.
v. FRIESEN, OTTO, professor, Uppsala, f. $\frac{11}{5}$ 70, 20.

- KARLGREN, KLAS BERNHARD JOHANNES, professor, Göteborg, f. $\frac{5}{10}$ 89, 20.
LINDKVIST, ERIK HARALD, lektor, Linköping, f. $\frac{14}{10}$ 81, 20.
LITHBERG, NILS JACOB MAURITZ, professor, Stockholm, f. $\frac{3}{8}$ 83, 20.
LÖFSTEDT, HAIMON EINAR HARALD, professor, Lund, f. $\frac{15}{6}$ 80, 20.
MOBERG, CARL AXEL, professor, prorektor, Lund, f. $\frac{15}{6}$ 72, 20.
NILSSON, JOHAN ALBERT, professor, Lund, f. $\frac{12}{9}$ 78, 20.
NILSSON, NILS MARTIN PERSSON, professor, Lund, f. $\frac{12}{7}$ 74, 20.
THEANDER, CARL EJLERT OLOF, lektor, Malmö, f. $\frac{10}{2}$ 78, 20.
TUNBERG, SVEN AUGUST DANIEL, professor, Stockholm, f. $\frac{1}{2}$ 82, 20.
WESTMAN, KARL GUSTAF, professor, Uppsala, f. $\frac{18}{8}$ 76, 20.
LAMM, MARTIN, professor, Stockholm, f. $\frac{22}{6}$ 80, 20.
ROOSVAL, JOHNNY AUGUST EMANUEL, professor, Stockholm, f. $\frac{29}{8}$ 79, 20.
HEINERTZ, NILS OTTO, lektor, Malmö, f. $\frac{5}{11}$ 76, 21.
HERRLIN, PER AXEL SAMUEL, professor, Lund, f. $\frac{30}{3}$ 70, 21.
LANDQUIST, JOHN, författare, Stockholm, f. $\frac{3}{12}$ 81, 21.
NORDENSKIÖLD, NILS ERLAND HERBERT, professor, Göteborg, f. $\frac{19}{7}$ 77, 21.
TUNELD, EBBE OSCAR, professor, chef för Svenska Akademiens ord-
boks redaktion, Lund, f. $\frac{7}{4}$ 77, 21.
BONNESEN, STEN, docent, Lund, f. $\frac{11}{10}$ 86, 22.
SMITH, HELMER, docent, Lund, f. $\frac{26}{4}$ 82, 23.
NELSON, HELGE MAGNUS OSKAR, professor, Lund, f. $\frac{15}{4}$ 82, 23.

b. Utländska.

- ARUP, ERIK, professor, Köpenhamn, f. $\frac{22}{11}$ 76, 20.
GRØNBECH, WILHELM, professor, Köpenhamn, f. $\frac{14}{6}$ 73, 20.
LIESTØL, KNUT, professor, Kristiania, f. $\frac{13}{11}$ 81, 20.
MATTHIESSEN, HUGO, museiintendent, Köpenhamn, f. $\frac{19}{12}$ 81, 20.
OLSEN, MAGNUS BERNHARD, professor, Kristiania, f. $\frac{28}{11}$ 78, 20.
RUDBERG, GUNNAR, professor, Kristiania, f. $\frac{17}{10}$ 80, 20.
RASMUSSEN, KNUD, författare, Köpenhamn, f. $\frac{7}{6}$ 79, 21.
POULSEN, FREDERIK, museiintendent, Köpenhamn, f. $\frac{7}{3}$ 76, 21.
SCHETELIG, HAAKON, professor, Bergen, f. $\frac{25}{6}$ 77, 21.
HOLMBERG, UNO NILS OSCAR, docent, Helsingfors, f. $\frac{31}{8}$ 82, 22.
KOHT, HALVDAN, professor, Kristiania, f. $\frac{7}{7}$ 73, 22.
TUXEN, POUL, bibliotekarie, Köpenhamn, f. $\frac{8}{12}$ 80, 23.

- SCHMEIDLER, BERNHARD, professor, Leipzig, 24.
HABERLANDT, ARTHUR, professor, Wien, 24.
SAURAT, DENIS, professor, London, f. $21/3$ 90, 24.
HECHT, HANS, professor, Göttingen, f. $16/7$ 76, 24.
KONOPCZYNSKI WLADYSLAW, professor, Krakov, 24.
NÖRLUND, POUL, museiintendent, Köpenhamn, f. $4/11$ 88, 24.
MAWER, ALLEN, professor, Liverpool, f. $8/5$ 79, 24.
-

SOCIETETENS VERKSAMHET 1923 OCH 1924.

Till hedersledamot har valts:

Professor AXEL KOCK, Lund.

Till stiftande ledamöter ha valts:

Apotekaren FREDRIK MONTELIN, Lund.

Stadsläkaren JOHAN HAFFNER, Lund.

Professor KARL PETRÉN, Lund.

Till utländska arbetande ledamöter ha valts:

Professor ALBERT CUNY, Bordeaux.

Professor BERNHARD SCHMEIDLER, Leipzig.

Professor DENIS SAURAT, London.

Professor HANS HECHT, Göttingen.

Professor WLADYSLAW KONOPCZYNSKI, Krakov.

Museiintendenten POUL NØRLUND, Köpenhamn.

Professor ALLEN MAWER, Liverpool.

Vid Societetens sammanträden ha följande föredrag hållits:

Högtidssammanträdet 3 nov. 1923.

Prof. V. GRØNBECH: »Den franske symbolism i religionshistorisk belysning.»

Antikvarien T. J: N ARNE: »Redogörelse för Soc:s arkeologiska utgrävningar i Halland 1922 och 1923.»

Prof. HELGE KJELLIN: »Stadsbilden i Reval, Narva och Dorpat.»

Sammanträdet 14 dec. 1923.

Doc. C. W. v. SYDOW: »Guden Skiold.»

Sammanträdet 5 mars 1924.

Prof. HELGE NELSON: »Den svenska bebyggelsen i Nordamerika.»

Sammanträdet 10 maj 1924.

Prof. OTTO v. FRIESEN: »Nordens förbindelse med Väst-Europa under äldre folkvandringstid.»

Sammanträdet 21 sept. 1924 i Helsingör.

Intendenten HUGO MATTHIESSEN: »Demonstration av det gamla Helsingör.»

Sammanträdet 18 okt. 1924.

Doc. UNO HOLMBERG: »Tjeremissernas religion. Bidrag till indogermansk religionshistoria.»

Soc:s av direktör E. L:N BERGER bekostade arkeologiska utgrävningar ha under året fortsatt under ledning av antikvarien T. J:N ARNE.

Under redaktion av doc. S. B. LILJEGREN, doc. J. SAHLGREN och prof. L. WEIBULL har under året i Soc:s namn startats »Litteris. An international review of humanities.» Det första häftet om 96 sid. utkom i sept. Kostnaden härför har bestritts genom gåvor från tre Soc:s stiftande ledamöter.

Av trycket har vidare utgivits:

Skrifter utgivna av Vetenskaps-Societeten i Lund. 4. James Harrington's Oceana, edited with notes by S. B. LILJEGREN.

Årsbok 1924, som tillägnats Soc:s stiftande ledamot grevinnan ANNA FRIDRIKA WILHELMINA v. HALLWYL, f. KEMPE, med anledning av hennes 80-årsdag ¹/₁₀ 1924 i tacksam erinring av den stora välvilja hon städse visat Societeten.

SAMMANDRÅG
AV VETENSKAPSSOCIETETENS I LUND RÅKENSKAPER
ÅR 1923.

Balanskonto den 1 januari 1923.

Tillgångar.		Skulder.	
Obligationer	50,007: 50	Grevinnan von Hallwyls	
Kapitalräkning	431: 33	fond	10,000: —
Sparkasseräkning	17,933: 16	Kapitalkonto	58,805: 84
Upplupna räntor	219: 26		
Kassakonto	214: 59		
	<hr/>		
Summa kronor	68,805: 84	Summa kronor	68,805: 84

Vinst- och förlustkonto den 31 december 1923.

Inkomster.		Utgifter.	
Inträdesavgift	1,000: —	Tryckningskostnader ...	3,518: 82
Årsavgifter	18,000: —	Arvoden	1,394: 37
Räntor	3,572: 47	Anslag	442: 27
C. W. K. Gleerups förlag	48: —	Agio m. m.	101: 14
		Diverse.....	726: 45
		Kapitalkonto	16,437: 42
	<hr/>		
Summa kronor	22,620: 47	Summa kronor	22,620: 47

Balanskonto den 31 december 1923.

Tillgångar.		Skulder.	
Obligationer	65,579: 50	Grevinnan von Hallwyls	
Kapitalräkning	873: 11	fond	10,000: —
Sparkasseräkning	6,366: 75	Grundfonden	70,034: 40
Sparbanker	12,278: 39	Dispositionsfonden	5,148: 86
Upplupna räntor	346: 47	Kassaförvaltarensförskott	260: 96
	<hr/>		
Summa kronor	85,444: 22	Summa kronor	85,444: 22

Lund den 31 december 1923.

NILS LUNDAHL.

INVENTARIUM DEN 31 DECEMBER 1923.

Tillgångar.

Obligationer.

Svenska statens 6 % obligation av 1921		
nom. kr. 5,000:—, kurs 101:75	5,087:50	
Höganäs—Billesholms A/B:s 5 1/2 % obl.		
nom. kr. 5,000:—, kurs 100:—	5,000:—	
Södra Vetterns Kraft A/B:s 6 % obl.		
nom. kr. 5,000:—, kurs 101:—	5,050:—	
A/B. Vin- och Spritcentralens 5 1/2 % obl.		
nom. kr. 10,000:—, kurs 93:—	9,300:—	
Konungariket Sveriges Stadshyp.-kassas 6 % obl. 1920		
nom. kr. 5,000:— kurs 106:—	5,300:—	
Konungariket Sveriges Stadshyp.-kassas 5 % obl. 1913/15		
nom. kr. 5,000:—, kurs 100:50	5,025:—	
Svenska Sockerfabriks A/B:s 7 % obl. 1921.		
nom. kr. 3,000:—, kurs 106:25	3,187:50	
Malmö stads 6 % obl. av 1/12 1918		
nom. kr. 1,000:—, kurs 106:—	1,060:—	
Malmö stads 5 % obl. av 1916		
nom. kr. 5,000:—, kurs 101:25	5,062:50	
Malmö stads 4 1/2 % obl. 1922		
nom. kr. 5,000:—, kurs 97:50.....	4,875:—	
Stockholms Inteckningsgaranti A/B:s 4 % obl. 1904		
nom. kr. 19,800:—, kurs 84:—	16,632:—	65,579:50

Kapitalräkning.

A/B. Sydsvenska banken: motbok nr 5601 873:11

Sparkasseräkning och Sparbanks d:o.

A/B. Sydsvenska banken: motbok nr 12416.....	1,079:49	
Skand. Kredit A/B. » » 118047.....	4,287:26	
A/B. Svenska handelsbanken » » 7334.....	1,000:—	
Sparbanken i Lund » » 21630.....	2,838:61	
Torna, Bara m. fl. sparb. » » 36744.....	9,439:78	18,645:14
Räntor för år 1923	346:47	
		85,444:22
Avgår skuld till kassaförvaltaren	260:96	
		<u>Summa tillgångar 85,183:26</u>

Lund den 31 december 1923.

NILS LUNDAHL.

REVISIONSBERÄTTELSE.

Undertecknade, utsedde revisorer för Vetenskaps-Societets i Lund räkenskaper för år 1923, hava vid i dag företagen granskning funnit dem i allo noggrant och omsorgsfullt förda samt försedda med vederbörliga verifikationer, samtliga värdehandlingar förvarade i bankfack på betryggande sätt, varför vi tillstyrka full och tacksam ansvarsfrihet åt skattmästaren.

Lund den 3 oktober 1924.

STEN BONNESEN.

ALB. SAHLIN.

INNEHÅLL.

	Sid.
D. SAURAT, Les idées philosophiques de Spenser	5
U. HOLMBERG, Det avkvistade trädet i fornfinnarnas initiationsriter ...	45
A. CHIAPPELLI, Gli studi recenti sulla storia dell' arte medievale e moderna in Italia	73
J. SAHLGREN, Linnés bildspråk. Några anteckningar.....	101
K. MARÓT, Zur religionsgeschichtlichen Wertung Homers	149
O. GJERDMAN, Die Schallanalyse	171
J. ROOSVAL, Étampes, Chartres, Senlis	187
H. SKÖLD, Quelques remarques sur l'art d'écrire chez les indoeuropéens orientaux	207
H. KJELLIN, En miniatyrteater med figurer efter Jaques Callot, Stefano della Bella och Melchior Lorch	217
Vetenskaps-Societeten i Lund	237

Bidrag till nästa årsbok, som utkommer hösten 1925, torde i god tid insändas till redaktören docent J. Sahlgren, Lund. Bidragens storlek får i regel ej överskrida två ark.

Förut har utkommit:

Skrifter utgivna av Vetenskaps-Societeten i Lund:

1. *Herbert Petersson*. Studien über die indogermanische Heteroklisie. Pris 15 kr.
2. *Alf Nyman*. Kring antinomierna. Pris 5 kr.
3. *Axel W. Persson*. Staat und Manufaktur im römischen Reiche. Pris 5 kr.
4. James Harrington's *Oceana*, edited with notes by *S. B. Liljegren*. Pris 10 kr.

Årsbok 1920. Pris 1:50 kr.

Årsbok 1921. Pris 2:50 kr.

Årsbok 1922. Pris 3:50 kr.

Årsbok 1923. Pris 3:50 kr.

Pris 4:50 kr.