

Nils Kjær

Bøger og Billeder

Kritiske Forsøg

bokselskap.no
Oslo 2020

bokselskap.no, Oslo 2020

Nils Kjær: *Bøger og Billeder*

Teksten i bokselskap.no følger 1. utgave, 1898 (Kristiania/Feilberg & Landmark) og er basert på digital tekstversjon ved Øystein Tvede og Knut Sigurd Senumstad.

ISBN: 978-82-8319-534-7 (digital, bokselskap.no), 978-82-8319-535-4 (epub), 978-82-8319-536-1 (mobi)

Teksten er lastet ned fra bokselskap.no

Werther

[1] Der hænger en sød, muggen Duft ved de gamle Rococobøger – en Duft som af de Epistler i fin, snørklet Skrift paa tynde, falmede Ark, som de gamle, gamle Damer gemmer blandt tørrede Lavendler i sine Mahognitræs Komoder.

De, som var unge for hundrede Aar siden, fældte mange Taarer og udstødte mange Sukke over disse Bøger. De stærkeste Hjerter bankede, og de svageste Hjerter brast; men Tiden gik, de Unge blev gamle, og lidt efter lidt har Møl og Rust skimlet, om ikke fortæret, Levningerne fra vore Oldfædres Ungdom. Vi, som nu regner os for Unge, finder at Rococobøgerne er gammelmodige og sentimentale, men vi nedstammer heller ikke fra dem, der havde de svageste Hjerter.

De gamle Bøgers Helte var Elskere og intet desforuden. Inden de finder sin Elskovs Gjenstand, [2] gaar de stille og sørgmodige omkring, med Homer eller Ossian i Lommen og deklamerer over Naturen. Byernes Sværm og Selskabslivets tomme Etikette er dem en Gru; den landlige Ensomhed, de fromme, patriarkalske Sæder, de enkle enfoldige Mennesker er den kosteligste Balsam for deres Hjerter. Og her i Landsbyen eller paa den afsidesliggende Herregaard finder Saint Preux sin Julia og Werther sin Lotte, og fra det Øjeblik af, da Kærligheden som ved et Trylleslag (som det heder) vaagner i deres Hjerter, er de Elskere og intet uden Elskere og mere og mere ulykkelige Elskere, efterhaanden som det gaar op for dem, at mellem dem og Besiddelsen af den Elskede staar der Hindringer, som deres Dyd og Delicatesse ikke kan overspringe. En grusom, adelsstolt Fader har bestemt Julia for en ældre Herre af hendes egen Stand, og Lotte har sin retmæssige Forlovede, den skikkelige og ædelmodige Albert, som hun elsker med megen Agtelse. Julierne og Lotterne er yndefulde, borgerlige Piger, følsomme, musikalske, poetiske, men fremfor alt rigeligen udstyrede med alle huslige Dyder. Holberg vilde givet dem Lov for at «have megen udvortes Modestie udi Mandfolks Omgængelse». De er istand til at hulke i Takt med sin Elsker over en Hymne af Klopstock, men de lytter samtidig agtpaagivent efter, om Kaffekedlen [3] koger over. Og de skilles under mange Taarer og bitterlige Klager, men uden altfor megen Besvær fra sin Elsker og finder sig magelig tilrette i Ægteskabets Prosa med en Albert eller en Wolmar. De er kloge og praktiske nok disse smaa Jomfruer til at indse, at man ingen permanent Forbindelse indgaar med en Elsker, der intet er desforuden.

Nouvelle Heloise og Werther's Leiden vakte en Bevægelse som ingen andre Bøger i det forrige Aarhundrede. Abbé Prevosts lille Kærlighedsroman, som har overlevet dem begge, var ikke dydig, ikke tendentiøs og ikke sentimental nok til at gøre Lykke eller saa stor Lykke. Men Werther blev en Mode. Werthers gule Bukser og blaa Redingote blev Uniformen for alle unge Mænd, der led af Weltschmerz; og Bogen blev et Lexikon i følsomt Sprog for alle ulykkelige Elskere, ligesom Nouvelle Heloise en Tidlang var Formularbog i al øm Korrespondance. Wertheriten greb epidemisk om sig, og enkelte landsfaderlige Regeringer, deriblandt naturligvis den danske, forsøgte forgæves at holde den ude ved Karantæne. Vi, som nu lever, læser denne Bog uden synderlig Rørelse; den forekommer os gammelmodig og affekteret, og vi er tilbøjelige til at tro, at Goethe ikke var helt seriøs, da han skrev den. [4] For Tyskere er det en

Troessætning, at dette Værk er opstaaet af Digterens inderste Inderlighed. Goethe havde selv sin Lotte, Goethe var selv Werther; han gennemgik Sindslidelser, som truede med at drive ham til Selvmord, men som han gennem sin Digtning langsomt formaaede at befri sig fra.

Goethe har maaske selv bestyrket denne Anskuelse. Endnu i sin høje Alderdom kalder han i en Samtale med sin Fonograf Eckermann Werther «ein Geschöpf, dass ich gleich dem Pelicane mit dem Blut meines eigenen Herzens gefüttert. » Der er i selve Digtningen en indre Evidens for, at Werther ialfald har været knapt fodret med Digterens Hjerteblod. Maaske en Sammenligning med de virkelige Episoder, der er Baggrund for Digtningen, vil vise det samme. Det er let at efterspore disse Episoder, thi der findes ingen dunkle Tidsrum i denne Digtters Liv. Samvittighedsfulde Granskere har udgivet alt ham og hans angaaende, ja de har strakt sig saa langt som til at foranstalte kritiske Udgaver af hans samlede Skrædderregninger. Lad se, blandt disse finder vi maaske ogsaa en Nota paa en blaa Redingote.

*

[6] Det er Goethes Wetzlarophold i 1773, som har givet ham det ydre Stof til Romanen: Karaktererne, Begivenhederne og Landskabet, hvilket sidste spiller en saa stor Rolle i de efter-rousseauiske Bøger.

Disse unge Menneskers Venden tilbage til Naturen er ikke bestandig saa alvorlig ment; den indskrænker sig ofte til en liden Spadsertur udenfor Byvolden efter Aftensmaden eller en Udflugt tilvogns med Madkurve og Damer.

Som altid, naar han kom til et nyt Sted, vandt den skønne og omgængelige Digter en Skare Venner og hede Beundrere. Blandt de mange Familiesønner, der ligesom Goethe selv opholdt sig i Wetzlar under Paaskud af praktisk juridiske Studier, fandtes der adskillige Litteraturinteresserede og Skønaander, og Goethe, som kom med Lommerne fulde af Vers, blev det selvskrevne Centrum i deres Kreds. Men ogsaa de mere borgerligsindede Elementer i Reichskammergerichtsbyen følte sig tiltrukne af den usædvanlige og begavede Yngling, og paa de unge Damer var her saalidt som andre Steder hans Skønhed og Aand spildt. Han var Mand for at opleve et Eventyr, hvor det skulde være.

Blandt hans nye Venner var en hannoveransk Legationssekretær Kestner, der var, eller saagodtsom [6] var, forlovet med den henrivende Lotte Buff, en munter og hjertensgod Pige, ret «ein wünschenwerthes Frauzimmerchen», siger Goethe paa sine gamle Dage, «men en af dem, som lettere volder almindeligt Behag end opvækker heftige Lidenskaber.» Kestner, som imponeredes af Goethes glimrende Egenskaber og var smigret af hans Venskab, betænkte sig ikke paa at indføre ham i det Buffske Hus, hvor Goethe snart blev en daglig Gæst og Lottes fortrolige Omgangsven. Han læste Vers for hende, de bladede i Bøger sammen, hun spillede Klaver for ham, de betragtede Naturen. Kestner, som var optaget af sit Diplomati og desuden ifølge Litteraturvidenskaben manglede Jalousi, lod sig dette blide Fortrolighedsforhold gefalle. Han var et jævnt og godt, lidt fejlfrigt eller som hin Tids Skønaander sagde: et lidt filisteragtigt Menneske. Maaske han ikke ejede Mistro, eller maaske led han endel i Stilhed og var for stolt til at lade nogen mærke det. Goethe mærkede det ialfald ikke, og en saa skikkelig, prosaisk Mands Pine ved at blive overfløjen vilde det heller ikke faldt i Goethes eller Tidens Smag at give Agt paa. Goethe var forresten optagen af sine Experimenter; thi mere eller mindre bevidst eksperimenterede han med sig selv i dette Forhold som i de mange andre. Han var fuld af Nouvelle Heloise [7] og Sentimentalisme som næsten alle sine jævnaldrende

Samtidige, og havde Trang til at styrte sig ind i en eller anden ulykkelig Kærlighed. Her i Wetzlar fandt han gunstige Vilkaar for en saadan Disposition: den Elskede var bunden til en Rival, der var hans Ven, og hvem han derfor med blødende Hjerter maatte resignere fra at stikke ud. De tyske Docenter har altid gjort meget Væsen af Goethes Hjerter og Karakter ved denne Lejlighed; de har taget hans Kærlighedshistorier alvorligere, end han nogensinde tog dem selv; de har i de Breve, som han ved sit pludselige Opbrud fra Wetzlar sendte gennem Kestner til Lotte, skimtet virkelig menneskelig, illitterær Fortvilelse. I Wahrheit und Dichtung derimod lader den gamle Digter os forstaa, at det ikke stod saa slemt til med hans Hjerter hin Gang i hans Ungdom; han var snarere ved at blive en Smule færdig med det ønskværdige Frauzimmer; det blev ham ensformigt at gaa om i den lille By og være sentimental, og da en Ven af ham, Merck, kom did og med mefisto-kynisk Nøgterhed forestillede ham, at den blonde Lotte var en net og nydelig, huslig og poetisk ung Pige, men at der ogsaa var en forførende Brunette paa Pladsen, da tabte forbausende snart det ideale Væsen sin Tiltrækningskraft, og Goethe gav efter for Vennens Forestillinger [8] og rejste med til Rhinen. Medens han pakkede Kufferterne, skriver han saa disse tre fortvilede Billetter til Lotte og – Kestner! For Tidens Zartgefühl stod det nemlig som noget ophøjet, at Rivaler udvexlede Fortroligheder og faldt hinanden om Halsen af Rørelse og gensidig Offervillighed.

Dette er Episoden med Lotte i sine Grundtræk. Endnu en Tidlang vedbliver de at brevvexle, og Goethe køber endog Bryllupsringene til Parret. Paa Rhinreisen lærer han imidlertid den syttenaarige Maximiliane Laroche at kende, og senere træffer han hende igen i Frankfurt, men hun er da gift med en ældre italiensk Kjøbmand, Brentano, og bliver i Tidens Løb Moder til to Børn, Clemens og Bettina, der begge har faaet et Navn i tysk Litteratur.

Maximiliane Brentano's sorte Øjne gjorde et saa stærkt Indtryk paa Goethe, at de meget snart trængte Lotte Buff's blaa ud af Betragtning, og i Romanen, hvor ellers den virkelige Lotte har vandret hel og holden ind med alle sine Ynder og Dyder, har hun dog maattet bytte Øjne med Maximiliane. Paa samme Vis har Albert, der ellers er Kestners Kontrafej, faaet tilsat endel Jalousi fra Købmand Brentano, der tiltrods for sin italienske Oprindelse ikke syntes om at se sit Hus velsignet med en Cicisbeo.

[9] Det tredje og ikke mindst vigtige Virkelighedsmoment i Werthers Genesis var den unge Gesandtskabsattaché Jerusalems Selvmord. Dette fandt Sted i Wetzlar nogle Maaneder efter Goethes Afrejse derfra, og Meddelelsen derom, som Goethe fik gennem Kestner, gjorde et stærkt Indtryk paa ham. Jerusalem var en af Goethes Venner fra Tiden før Wetzlaropholdet; han elskede en gift Dame, der ikke gengældte hans Kærlighed. At han af den Grund virkelig gav sit Liv en god Dag, satte Goethe i den stærkeste Bevægelse. I den samme Sommer og i den samme By, hvor han havde fordrevet Tiden med at affekttere ulykkelig Kærlighed, havde der levet en Mand, som tog Tingen for Alvor, og for hvem Ulykken var Ulykke og ikke Litteratur. «Der findes altsaa Mennesker, hos hvilke Lidenskabens er stærk nok til at drive dem til en saadan Yderlighed! Ved hvilket Mirakel er de ført til det Punkt, at de kan glemme sig selv saa fuldstændig, at de giver Afkald paa at leve? De tænker ikke, de reflekterer ikke, deres Sjæl udvider sig i den store Resignation: de handler direkte efter Naturens og Smertens Tilskyndelse. Dagliglivet berører dem ikke længer med sine tilfældige Fordringer, de er helt i den blinde og sejerrige Attraas Vold. De dadles eller beklages af de smaasindede Mennesker, der ikke er istand [10] til at hæve sig over Samfundsinteressernes banale Betragtninger; men de, som selv har Følelse, kan ved Synet af saa store og skæbnesvangre Vildfarelser ikke undgaa at føle en Rørelse og Sympati, der grænser lige op til Beundring.»

Disse Werthers Betragtninger over en Ulykkelig, som Lidenskab har gjort til Forbryder, har Goethe selv anstillet ved Efterretningen om Jerusalems Selvmord, og ud af de Sindsbevægelser, som dette Budskab hensatte ham i, har Ideen til Romanen frigjort sig.

*

Det øjeblikkelige Indtryk, et Kunstværk gør, behøver som bekendt ikke at svare til dets Rang. Aldrig har nogen Digtning vakt en øjeblikkeligere og stærkere Genklang end dette Goethes Ungdomsværk, men ligesaa snart som Stormen rejste sig, døde den hen, og nu, et hundrede Aar efter, er Werther for mange ikke langt fra at være en ulæselig Bog. Nu, det er vistnok de færreste Bøger, som lever i hundrede Aar; det er endog de færrestes Skæbne at opnaa den betingede Langlivethed, som bestaar i, at de en sjelden Gang trækkes ned af Hyliden af Kulturhistorikeren. Werther er et saadant Aktstykke og blot et saadant. [11] Det Stemnings- og Ideliv, som rører sig i denne Bog, er allerede historisk, det vil sige: det er allerede dødt. De Lidenskaber og de Sorger, som denne Bog taler om, er vistnok Menneskenes evige og ægte, men ikke saa med de Lidenskaber og de Sorger, hvoraf den er bleven til. Ordene er der og Taarerne, Tidens konventionelle Kostume for Smerten, men ikke Smerten selv – Haandbevægelserne, men ikke Sindsbevægelserne.

Og Romanens Genesis forklarer denne Falskhed: Et Eventyr i Wetzlar, et andet i Frankfurt; et Selvmord von Hørensagen, et Par sorte Øjne i Vest, et Par blaa i Øst ...

Denne Lotte, der var alle tyske Oldemødres Ideal, og efter hvem alle tyske Bedstemødre blev opkaldt i Daaben, hun gør et besynderlig vissent Indtryk. Man kan allene tænke sig hende som en liden fornuftig og smægtende Pedantinde med Papillotter i Frisuren og Lugtevandshjerte i Lommedugen. Naar hun staar ved Vinduet hos Werther og ser Skyerne drage bort efter en Tordenbyge, da siger hun ikke: Nej se, nu skinner Solen! men hun siger: Ach Klopstock! – ja med taarefyldte Øjne: Klopstock!

Ogsaa Werther har en uudholdelig Mængde Litteratur for alle sine gefühlsame Empfindungen. Saa længe han endnu gaar stille, drømmende og [12] betragtede omkring i den fredelige Natur og finder en tilsvarende Fred i sit eget Indre, bærer han Homer under Vesten og glæder sig ved hans ophøjede episke Ro. Men naar Lidenskaberne begynder at storme i hans Sind, foretrækker han «Bjergene omsuset af Stormvinde og Fossenes Brøl og dampende Taager, hvori Fædreneres Aander hvileløst synes at svæve» – og Ossian! Ja, naar han har bestemt sig til at søge Døden og gaar op til Lotte for sidste Gang, da sætter han sig hen at læse højt for hende lange, skrækkelige Veklager af Ossian: – «hendes Stemme kom over Søen. Arundal, min Søn, steg ned af Højen, sin Bue bar han i Haanden, og fem sortgraa Hunde fulgte ham i Hælene. Han saa den dristige Erath ved Bredden, og han greb ham og bandt ham til Egen; fast omsluttede han hans Hofter, og den Bundne overdøvede Stormene med sine Hyl ... Bølgerne sønder slog Baaden, og Arnar styrtede i Søen for at redde sin Daura eller dø; ... og allene paa den bølgebeskyllede Klippe hørte jeg min Datters Klage. Mange og højlydte var hendes Skrig, dog kunde han ikke redde sin Fader; i Maanens blege Straaler saa jeg hendes Skikkelse, og den udslagne Nat lyttede jeg til hendes Jammers Klage; brølende var Vinden, og skarpt piskede Regnen mod Bjergets Side. Svag blev hendes [13] Stemme, før Morgenen gryede, og bort den døde som Aftenluftningen mellem Klippernes Græs. Beladet med Jammer døde hun og lod Armin allene! Men ofte ser jeg, naar Maanen synker i Havet, mine Børns Aander vandre sammen i Dæmringen i traurig Endrægtighed!»

Og efter dette Lirumlarum «brød der en Strøm af Taarer frem af Lottes Øjne» og skaffede hendes forpinte Hjerter Luft. Og Werther kastede Bogen og fattede hendes Haand og græd de bitreste Taarer. Lotte hvilede sin Pande i den anden og skjulte sine Øjne i Lommetørklædet. Begges Bevægelse var frygtelig. De genkendte sin Elendighed i Ædlingernes Skæbne, og de følte begge det samme, og deres Taarer flød sammen. Werthers Læber og Øjne glødede mod Lottes Arm; en Gysen overfaldt hende, hun vilde fjerne sig, men Smerte og Deltagelse laa tyngende som Bly over hende. Hun drog tungt Aande for at komme til Fatning og bad ham hulkende om at fortsætte (med Ossian!), bad ham derom i Himlens Navn. Werther sitrede, hans Hjerter vilde briste, men han tog atter op Bladet og læste med taarekvalt Stemme videre (i Ossian!) ...

*

[14] Og alligevel, – Weltschmerz – kald den Forlorenhed, Sentimentalisme, Rococo! Den er dog evig som Slægternes Skiften; den kommer igen med hver Vaar. Thi hver Slægt fødes med en Spænding og en Forventning, som gaar ud over de Ældres, og som er uforstaaelig for de Ældre. Mellem det gamle og fornuftige ligger det nye indeklemmt og tør ikke røre sig. Indtil en Røst høres, og et myndigt Raab bringer alle til at fare sammen: Signalet for deres Liv, Ideen, som faar deres Blod til at juble. – – –

Og engang var det Jean Jacques, som raabte.

Det attende Aarhundredes Fornuft havde forstenet sig til Spidsborgerlighed, aandeligt og socialt. Tidens Litteratur var Maximesamlinger og Romaner, hvor Dyder og Laster figurerede under Foregivende af at være Mennesker, og i det velindrettede hierarkiske Samfund figurerede alle Laster under Foregivende af at være Dyder. Som en Fanfare hvirvler Ordet Natur ind i denne Spidsborgerlighedens hellige almindelige Kirke, og de Unge hørte Revoltens Signal, de stormede ud, de søgte Ensomheden – helst i Fællesskab rigtignok – de faldt hverandre om Halsen, de saa paa Himlen, paa Træerne, paa Græsset, de fik Taarer i Øjnene, de blev følsomme, sentimentale, – klynkende – de havde Spidsborgerligheden i Blodet ligesaavel som [15] sin Fører Jean Jacques – men enfin: de gjorde Revolte.

Og hvad saa? Med Natursværmeriet var intet af det gamle omstyrtet. De fandt det gamle Samfund ved det bedste Velgaaende, da de kom tilbage fra Naturen, fra sin Landtur, de fandt Uligheden og Uretten, Fordommene og Konveniensen lige ugeneret florende. Intet var forandret uden de selv, som følte sig fremmede og ilde tilmode i den Verden, der haanede deres Ideal, den uforbederlige Verden, som dingler frem og tilbage i sine gamle Gænger uden at bekymre sig om Menneskebørnenes Protester eller deres Verdenssmerte.

Henrik Ibsen

[16] Henrik Ibsen hyldes ikke af et Folk, men snarere af den hele Menneskehed. Hans Ry er voxet udover den ganske Verden, og Solen gaar ikke længer ned bag hans Berømmelse. Denne Kendsgerning, som indtil Overflod repeteres, saa ofte den store Digter nævnes, er imidlertid et af Udgangspunkterne for Bedømmelsen af hans Personligheds og Værks Karakter.

Hvorfor er Henrik Ibsen fremfor nogen bleven Tidens og Verdens Digter?

Han har omhyggelig unddraget sig Popularitet. Han har instinktivt skyet enhver betraadt Vej. Han har bevidst trodset enhver herskende Smag. Han har som ethvert ægte primitivt Geni begyndt fra nyt af, som om ingen før havde digtet og tænkt Verden.

Men hermed er allerede Hemmeligheden med [17] at blive Tidens og Verdens Digter afsløret. Den som helt formaar at udtrykke sin egen inderste Ejendommelighed, finder et Udtryk for Millioners; thi det Element, som er selve Livsilden i den store Digtning, er ikke den Enes, men Alles.

De Kampe og Konflikter, de Sejre og Nederlag, som det Ibsenske Drama opruller, er evige, fordi de er Personlighedens egne. Under skiftende Forhold og Former kommer de igen overalt, hvor det enkelte Menneske tillægger sig selv nogen Betydning udenfor den, hans borgerlige Stilling tillægger ham, overalt hvor det enkelte Menneske anser sit Liv for et Spil om andre Indsatser end de smaa Goder, der ellers vipper mellem Vinding og Forlis, – overalt hvor det enkelte Menneske strebend sich bemüht.

Den Ibsenske Digtning er en Fremstilling mindre af Sejrene end af Nederlagene i denne Personlighedens Selvopholdelseskamp, og de kæmpende og slagne er endnu blot spredte Protagonister foran den store staaende Hær af sløve og forkomne Ikke-kæmpende.

Ibsen har gjort sine Iagttagelser og samlet sine dyre og pinlige Erfaringer i et bestemt lidet Samfund. Men uden at tabe sit Særpræg kan dette Samfund repræsentere dem alle, fordi de Sammenstød, som der foregaar, de Interesser, Synsmaader, [18] Lidenskaber, som der trænges om hverandre, har en almenmenneskelig Karakter. I selve det moderne Samfunds Bygning ligger Foranledningen til alle de Konflikter, som Digteren har behøvet for at illustrere sin Tanke. Samfundet er i og for sig det upersonlige, det forudsætter og kræver en Balance mellem de forskellige Kræfter, som rører sig i det, og Ligevægtsloven indskrænker Livsytringerne og udjævner Modsætningerne, de enkelte Mennesker maa som Dele underordne sig Helheden.

Men den enkelte er igen et Hele, en Enhed bunden af en højere Lov end de praktiske Foranstaltninger, hvorpaa Samfundet er grundlagt. Og lyder et Menneske denne sin egen Lov, stiller det et Krav til sig selv højere eller udenom Samfundskravet, saa bryder det allerede med de Forudsætninger, hvorpaa Samfundsdannelsen hviler.

Føleligere end i de store Samfund bliver denne Konflikt i de smaa. I det lille Samfund er Fattigdommen til Huse, alle aandelige Kræfter maa tages i det umiddelbart Paakrævedes Tjeneste, og en Kraft hvis Resultat ikke kan øjnes indenfor Ringen af det alment ønskværdige, bliver let mistænkelig. Personligheder og Meninger vil der end lettere blive et Bytte for Partiet og Menigheden, og det egentlig triste ved det lille Samfund er ^[19] dette, at Modstanden mod den enkelte og afvigende paa sin Vis er økonomisk berettiget.

Ibsens Tanke har altid været beskæftiget med dette Problem, og hans Værker er Udtryk for de forskellige Sindsstemninger, hvori han har nærmet sig det: Harmen, Forhaabningsfuldhed, Mismod, Haabløshed, – men de er tillige Udtryk for hvorledes Problemet stadig indvikler sig, skyder Rødder, forgrener sig, mangfoldiggør sig under hans Grublen, thi Loven for hans Tanke er en Gravitationstendens, der stadig sænker den mod Dybene.

Den Middeltemperatur, Samfundet behøver for at blomstre, tilvejebringes ved særlige Beskyttelsesindretninger for Middelmener, Middelfornuft, Middelhaab og Middeltro, middels Laster og middels Dyder. Og mod hele denne endrægtige Middelmaadighed har den enkelte ensomtstillede at kæmpe. Jeg skrev netop at Modstanden mod denne Stormløber var økonomisk forsvarlig, og ved at følge Ibsens Tanke et Skridt videre finder vi, at den har en dybere Berettigelse.

I Værker som Samfundets Støtter, Et Dukkehjem, Gengangere kommer en saadan Tanke ikke tilsyne. Ibsen forfægter der Befrielsen for enhver Pris fra Hykleriet, Løgneren, Halvheden, der dækker sig under Samfundsinteresserne. Men allerede i Brand ser vi Konflikterne strammes ^[20] om den uløselige Modsigelse, at Forfølgelsen af et højt personligt Maal sker paa selve Lykkens og Leveevnens Bekostning. Og denne Modsigelse er Emnet for hele hans følgende Digtning lige indtil det sidste sørgmodige Værk, hvor Oldingen som fra et Nebo kaster et Blik, ikke ud over noget forjættet Land, men udover den Ørken, hvorigennem han har fulgt Menneskenes Vandring.

Henrik Ibsen har stillet de højeste Maal for Menneskene, men han har ikke skjult deres Utilgængelighed; han har været Digteren for dem, som ikke ønsker at lade sig blænde.

Det er bleven sagt, at det intellektuelle Element, som er det skillende, er mere fremtrædende i hans Digtning end det emotionelle, som er det samlende. Han er de samtidige Russeres store Modsætning, men hans Digtning er ikke mindre end deres gennemtrængt af de store fællesmenneskelige Sindsbevægelser, selv om det fluide kaotiske Indre er dækket af et plastisk Lag.

Digter og Digtning har en Holdning, som til Gengæld har meddelt Beundrere og Beundring en tilsvarende Holdning, en Etikettens Stivhed i Ytringen.

*

De Digtere er snart talte, der har staaet over Menneskeheden fra Slægt til Slægt som Stjærner, ^[21] der hver for sig har sin egen Glans, og sin egen Betydning. Men de er talrige nok til at enhver, som opmærksomt læser dem, kan faa en klar Forestilling om de skiftende Tiders Mennesker med deres Egenheder i Tænkning, Følelse og Lidenskab. De har været sin Tids ypperste Kendere og sin Tids fuldkomneste Udtryk, men de har tillige i sin Personlighed og i sin Digtning forenet alle de dybest

menneskelige Egenskaber, der gør dem fattelige og tiltrækkende for alle Tider og alle Folk.

For vort nittende Aarhundredes sidste tvilende, spejdende Slægter er Henrik Ibsen den store typiske Digter.

Han savner alle litterære Forudsætninger inden sin egen Nation. Han staar ensom og høj i vor Litteratur uden Forgængere og uden Efterfølgere. Vi er vant til, at den fremmede Kritik konstruerer et alment nationalt Karakterfundament som Forklaring af den Aand, som afspejler sig i de Ibsenske Værker:

Han er Søn af et Folk, der bor ved Periferien af den beboelige Verden, hvor Sindene kues af Vinterens Magter, og Livets flygtige Glædesglimt betragtes som Fristelser, hvor endvidere Reflektionen begraver sig i etiske og religiøse Problemer, og Fantasien fyldes af alle de vilde og groteske Syner, som Angsten kan digte.

[22] Men en Folkeindividualitet er mangfoldig nok til at forklare ethvert Sinds Ejendommeligheder, derfor forklarer den ingen af dem. Om Ibsens Forhold til sit Folk er foreløbig intet mere at berette, end at det har skaffet ham Modeller til de typiske Skikkelser i hans store Menneskegalleri, og at det har givet ham de første bedste Livsindtryk, som har farvet hans Verdens- og Menneskebetragtning.

Enkelte Mennesker fødes med et Langsyn og en ustillelig langvejsdragende Længsel mod noget, som er bedre, større og højere end alt, det Livet byr paa. De ser ofte over og forbi den Verden, de lever i, og bliver fremmede og uvirksomme Drømmere. Henrik Ibsen var af Naturen udrustet med en exalteret Følelse af det absolutes Realitet, men ikke mindre fremtrædende hos ham var hans ubedragelige Virkelighedssans og praktiske Energi. Det høje Livs- og Menneskeideal, som havde sin Grund i hin Følelse, kunde ikke forsones med de Erfaringer om almenmenneskelig og altformenneskelig Ringhed, som Livet bragte ham, men istedenfor at opgive enten Idealet eller Virkeligheden, tvang hans Natur ham til at fremholde for Menneskene de ideale Krav, og lade disse dømme dem. I Bygmester Solness, denne mærkelige retrospektive Selvbekendelse sammenligner han sin Ungdoms Digtning med Kirkebygning. Han vilde føre Menneskene [23] ind under de høje, stille Hvælv, hvorunder han selv levede, men Menneskene vilde ikke, eller de kunde ikke. Kravene var for store, de maatte stilles efter Menneskenes Evne for ikke at blive unyttige.

For enhver Profet kommer der et Tidspunkt, da han finder det fornødent at forlade Bjerget og Ensomheden og stige ned til Menneskene. For Ibsens Vedkommende indtraf dette, da han havde fuldendt sit sidste filosofiske Drama og skred til uden Omsvøb og i almindelig Prosa at digte om Tidens Mennesker.

Det lille norske Smaabysamfund, som han havde studeret med Uviljens Skarpsind blev det sikre Virkelighedsgrundlag for hans Digtning og det forenkede, overskuelige Billede paa det større Samfund med dets videre Forgreninger af menneskelige Interesser og dets større Spillerum for menneskelige Passioner.

Det lille Smaabysamfund præsenterer Livsformationerne under Velanstændighedens Laag. Alle Laster lever der, men i indgetogen Stilhed og allene Hykleriet og den Fejghed, der kalder sig Beskedenhed, voxer frit og skærmer som Skræppeblade alle de andre.

Her har vi det typiske Milieu for Handlingen i de efterfølgende Ibsenske Dramer. Indenfor [24] dette snevre Omraade udkæmpes Striden om de højeste ideelle Indsatser og afgøres gennem Sejre og Nederlag menneskelige Skæbner. Uden Nænsomhed blotter han Hykleriet, Løgnen, Fordommene, Egoismen hos de velagtede Borgere, som er dette Samfunds Støtter; og han nøjer sig ikke dermed, men han angriber selve de Institutioner, der endnu mere end de enkelte Personer betragtes som Moralens og Almenvellets Fundamenter; han trækker frem alle lønlige Brøst af deres Gemmesteder og alle skimlede Forestillinger, der som Gengangere lever i Menneskenes Bevidsthed og lammer al modig Villen og Handlen.

Det første Arbejde fra denne Periode, Samfundets Støtter, er endnu forhaabningsfuldt i sin Udgang. Nemesis, der med Rette burde rammet Borgerdydscharlatanen, afvendes af milde Kvindehænder, ja han overøses med ufortjente Velsignelser, og Sandhedens og Frihedens Aand kommer til Roret uden Blodsudgydelse. – Der er ikke saa megen Glæde i Himlen over en Tartuffe, som omvender sig.

I Et Dukkehjem er derimod som bekendt Slutningen et Brud, en Opløsning af en Institution tilbedste for Personlighedens Frigørelse, og i det tredje og sidste af disse Arbejder, i Gengangere, er alle Anklagepunkter mod de bestaaende Fordomme, [25] den bestaaende Moral, det bestaaende Samfund samlede og fortættede som i en Quintessens i Fru Alvings Reflektioner, der faar sin triste Bestyrkelse ved Tilstedeværelsen af Løgnenes og Lasternes ulyksalige Offer.

Skriget mod Gengangere fremkaldte en Replik, nemlig en Folkefjende, og fra dette Skuespil af daterer sig en ny Periode i den Ibsenske Digtning. Han havde, som han selv udtrykker det, villet bygge Hjem for Menneskene, og han havde begyndt med at nedrive de gamle. Men Menneskene befandt sig vel i sine gamle Kaserne og rasede mod Omstyrteren. Hvis Ibsen endnu nærede noget Haab til sin reformatoriske Virksomhed, saa har han dengang ladet Haabet fare. Derpaa tyder hans næste Arbejde, Vildanden, denne bitre, tveeggede Anklage, hvormed Digteren forlader Kamppladsen. Han forlader den som en erklæret overvunden, men Nederlaget har givet ham den nye, dyre Lærdom, at Løgnen er Menneskenes Lykkebetingelse, og at den, som vil udrydde den, bekæmper en af Livets fundamentale Magter.

I Rosmersholm er denne Reflektions første Bedskhed afløst af en dyb Sørgmodighed. Dette Drama er det skønneste og rigeste af hans Manddoms Værker. Det har en høstlig Skærhed og Stilhed over sin Sorg. Det er et Udtryk for den [26] dybe menneskelige Ve ved Tabet af de Illusioner, som gav Livet dets høje Mening ...

Rosmer er en Modsætning til de Personer, Ibsen plejer at lægge sine egne Tanker i Munden. Han er en svag, lidet handlekraftig Natur, men hans Karakter modsvarer sikkerlig den Sindstilstand, Digteren var i, da han undfangede dette Værk. De efterfølgende Skuespil betegner en stadig uddybet Reflektion over de etiske Problemer, som allerede fra Ungdommen havde beskæftiget Digteren.

Tænker man paa Ibsens Værker, skrider en lang Række af uforglemmelige Personer igennem ens Erindring. Man kan sige om disse Personer, at de altfor meget er Repræsentanter for Ideer og Synsmaader, og at de er for meget reflekterede til at virke genuint menneskeligt. Men man beundrer ligefuldt den Kløgt, hvormed Digteren altid forstaar at slynge sin egen Tankes Traad gennem de individualiserede Personers ufuldkomne Reflektioner og abrupte Samtaler. Der har været skrevet meget om den Ibsenske Dialog, som uden at forlade Dagligtalens vante Veje lydigt og villigt afspejler Digterens

originale Spekulation. Men saalidt som Dialogen nogensinde bliver abstrakt, mister Personerne selv sit Fæste i den virkelige Verden og indbøder de sin oprindelige Karakter ved at udtrykke Digterens egne Tanker. Tiltrods [27] for at han altid har et videre Maal isigte end at oprulle et Stykke konkret Virkelighed, taber denne ikke et Øjeblik sit Skin af Objektivitet, det skulde da være i enkelte af de sidste svagere Værker, hvor Dialogen og Optrinene taber sin Mening, medmindre de opfattes som Tegn og Antydninger.

Læser man Ibsens Værker i kronologisk Rækkefølge, slaaes man af Kontinuiteten i hans Udvikling. Den frembyder ingen Spring og ingen Vaklen. Den er logisk fremadskridende uden Afbrydelser eller Ombestemmelser. Alle Erfaringer synes udtrykkelig tilkaldt for at befæste det apriorisk Tilstedeværende eller fremskynde dets Udfoldelse. Tidsstrømmene har beskyttet og befrugtet hans Haver, men aldrig oversvømmet dem.

Hans etiske Grundanskuelse har altid været den samme. Hans høje Ideal har altid været Personlighedens Frigørelse; han fremstillede dette Ideal i sine første store Digtninge; han viste i sine samfundssatiriske Værker, hvorledes dette Ideal blev nedtraadt og mishandlet af Middelmenneskeligheden, og han digtede sine sidste Værker om de Hindringer, de Tvil og Skrupler, som indenfor selve Personligheden modsætter sig dens Frigørelse.

I Modsætning til de fleste moderne Digttere har han yndet at fremstille viljestærke og handleføre Mennesker, og denne Forkærlighed hænger [28] sammen med hans etiske Interesse. Det er Handlingerne, som dømmes Menneskene. Men samtidig trykkes hans Mennesker af en syg, grublende Skyldtyngsel, fordi Handlingernes ustanselige og uendelige Konsekvenser aabenbarer sig for dem, før eller medens eller efterat de handler. De rammes i sin Samvittighed af Reculen.

Hans Psykologi er Mistroens. Dette indeslutter, at den har et etisk Formaal. Han maaler Menneskene med et Maal, som han forud har dem mistænkt for ikke at holde. Hans Digtning er en Række Experimenter, hvormed hans Pessimisme søger og finder sin Retfærdiggørelse. Han stiller Menneskene i Situationer, hvorved deres Gehalt prøves og stemples, og han samler den dramatiske Interesse netop om Gehaltprøven. Ethvert af hans Dramer synes mig at have en syllogistisk Karakter; de fører frem til et Resultat, der udtrykker en almindelig etisk Lov, og afsiger en Dom paa Grundlag af denne Lov. Hvert af hans Dramer kan i en vis Henseende betragtes som Led i en stor Bevisbyrde mod Menneskene.

Der har været svunget mange Svøber over Menneskene, og Svøben er selve Civilisationens Redskab. Guds første Ord til Mennesket var et Du skal, og det Ibsenske Værk er et Ekko af Guds Befaling.

[29] Det savner den uregelmæssige, overraskende Skønhed. Reflektionen har i de senere Dramer forknyttet Fantasien, Planen har behersket Enkelthederne, Loven har underlagt sig Vilkaarlighederne; men i sin ensformige, linieædle Storhed rager det frit og ensomt op som et Bjerg med alle Jordens Længsler mod Højden.

Et højt, imponerende Værk, langsomt og sikkert opbygget af en Aand, der har lydt en Lov og aldrig et Lune, mægtigt i sin Fjærnhed og i sin Kulde og bestemt til gennem Tider at drage Menneskenes Øjne og Tanker og undertiden deres Hjærter.

René Descartes

I.

[30] Det syttende Aarhundrede, Religionskrigenes og Revolutionernes bevægede og forvirrede Tid, det franske Monarkis og den franske Smags Krystalliseringsperiode, Kosmopolitismens og Forstandens gyldne Tidsalder, var tillige en Lærdommens Glanstid i Europa, en Filosofiens Renaissance, en Epoke, da Lærdom og Anseelse, Lærdom og Geni gik Haand i Haand som aldrig tilforn og neppe siden.

«Videnskaben» var dengang endnu ikke det uendelige Helvede af Specialvidenskaber, hvori de enkelte fortæbes; den lærde kunde endda se ud over sit lille Fags Grænser; der var Helhed, Stil og Aand i de videnskabelige Værker, og der kunde skrives grundlæggende filosofiske Arbejder i et Sprog, som ethvert opvakt Barn kan forstaa.

[31] Og fordi Lærdommen bar Aandens Præg, nød den Anseelse; Fyrster kappedes om at byde de af en fanatisk Gejstlighed forfulgte lærde Ly, Prinsesser og Filosofer vekslede vidtløftige Epistler, Dronning Kristina indbød Descartes til Lærer i Filosofi, og en Kurfyrste gjorde den fattige Spinoza de mest glimrende Tilbud, ifald han vilde bekvemme sig til at foredrage sine Tanker fra et Kateder. Damer af det høje Aristokrati lod sig indvie i alle Videnskaber; Latin var den kosmopolitiske Societets Sprog, videnskabelige Problemer var Konversationsemner i hin Tids Saloner, og havde der staaet Etagerer i disse, vilde de istedenfor Nips have baaret Folianter.

Var dette blot en Mode, saa var Moden for en Gangs Skyld ikke uden Nytte som et Værn for den opblomstrende videnskabelige Kultur. Filosoferne havde et intelligent Publikum, endog Kvinderne interesserede sig for dem, og at de ikke desto mindre holdt sig Verden fjernt og levede i borgerlige Omgivelser geraader deres gammeldagse Karakter og Leveregler til ikke liden Ære.

Vi træffer blandt det syttende Aarhundredes Filosofer hele, rolige, enkle Personligheder, Mennesker med absolut Tillid til sin sunde Fornuft og med Styrke til at forfølge et Maal. I en Tid, da den religiøse Lidenskabs Forbandelse laa tungt [32] over Verden, havde Fornuft, Maadehold og religiøs Skepsis let for at blive en Magt i de bedste, og Trangen til Orden, Plan og fast Organisation let for at blive almindelig. Det ludvigske Monarki og den kartesiske Filosofi er to Sider af den samme Tanke.

Den 31te Marts 1896, tre Hundredeaarsdagen for René Descartes's Fødsel kan med en vis Ret kaldes den sunde Fornufts Trehundredearsjubilæum. Det er betegnende, at det første Ord i hans første Bog er le bon sens, thi denne bon sens, som er den franske Races Geni, besad han uforfalsket og i fuldt Maal. Han hævder som Tænker ikke sin Elev Spinozas høje Rang, han har neppe skrevet en særlig aandfuld Sætning, han manglede den Ustyrlighed i Følelse og Tanke, den magnetiske Stilen mod det absolute, der blandt de germaniske Folk er Kendetegn paa Geni; hans Filosofi udvider ikke vor Verdens Grænser, men den

orienterer os i en Verden, der paa en Prik ligner Ludvig den fjortendes Monarki: regelret, mekanisk, fornuftig og en liden Smule kedelig.

René Descartes var af fornem gammel Embedsslægt og saa Lyset i La Haye i Touraine. Han skal som Gut have været liden og spinkel og fik derfor visse Lettelser i den strenge Skoledisciplin ved Jesuiterinstituttet i La Fleche. Ikkedestomindre ^[33] udmærkede han sig snart fremfor sine Meddisciple, men desværre voksede hans Skepsis ligesaa raskt som hans Lærdom, og han fandt i en meget ung Alder ud, at det var daarligt bevendt med de fleste af de Videnskaber, han i Skolen havde studeret. Allene Matematikken havde Tilforladelighed; for Historie og gammel Litteratur nærede han liden Interesse, og Filosofien betragtede han med ufordulgt Mistillid. Imidlertid kom han ud af Skolen og gik i Tyvearsalderen efter Faderens Ønske i Felten. Han tjente i Holland under Moritz af Nassau og i Tyskland under Tilly, men deltog under sit lange Feltliv mindre i Kampe end i Vaabenstilstande. I allefald fik han god Tid og Fred til at meditere over de Problemer, der allerede i Skoletiden synes at have foresvævet ham, og da han i 1629 trak sig tilbage til absolut Ensomhed i Holland, havde han allerede sine Meditations fix færdig i Hodet. Den Tid han laa i Vinterkvarter i Neuburg ved Donau (1619–20) var især befrugtende for hans Tankeliv; han havde været plaget af Tvil siden La Fleche, og disse Tvil antog nu i Ensomheden en særlig paatrængende Karakter. Han fandt fremdeles intet fast Holdepunkt for sin Tanke uden i de matematiske Axiomer, og han brød forgæves sit Hode med at skabe sig et almindeligt Erkendelsesgrundlag ^[34] af den samme uomtvistelige Sikkerhed. En Filosofi more geometrico (efter geometrisk Mønster) – det syttende Aarhundredes store og karakteristiske Aandsværk – foresvævede ham allerede som Opgave. Filosofien fremstillede sig for ham som et dunkelt Kaos af scholastiske Entiteter; Bibelen paa den ene og Aristoteles paa den anden Side holdt Fornufterne fangne og fungerede i Hjernernes Sted, og i det haabløse spekulative Mørke blinkede Matematikken for ham som den eneste Stjerne – en Stjerne der blot voldte, at Mørket rundt om føltes saa meget ugennemtrængeligere. Under disse frugtesløse Forsøg paa at komme til en Vished og et Udgangspunkt, synes Descartes at have lidt virkelige Sjæle kvaler. Han fornå det som om Løsningen paa Gaaden maatte raabes til ham udenfra, og han bad til Gud og lovede at gøre en Valfart til Loretto, saafremt han maatte finde de vises Sten. Og endelig gik der et Lys op for ham – intelligere coepi fundamentum inventi mirabilis, fortæller han selv, og jeg indbilder mig, at denne Fundamental erkendelse var den Tanke, som han først saa i Sammenhæng med alle dens Konsekvenser – den Tanke, at enhver Filosofi maa tage sit Udgangspunkt i Selvbevidstheden, fordi de eneste uomtvistelige Kendsgerninger er Bevidsthedstilstande. Om alt andet kan der tviles; den ydre ^[35] Verden kan tænkes blot at være en Illusion, men som Illusion er den ialfald virkelig og Illusionen altsaa virkelig, Bevidstheden virkelig.

Paa alt andet kan der tviles, og paa alt andet bestemte Descartes sig indtil videre til at tvile. Han trak sig som nævnt i 1629 tilbage til Holland og regulerede straks sit Liv med det ene Formaal for Øje at skaffe sig en klar og sikker Indsigt i Tilværelsen ud fra den Fundamental erkendelse, han allerede var kommen til. I det ydre isolerede han sig fuldstændig fra sin Familie og sine Venner for at kunne tænke uforstyrret; han holdt sit Opholdssted hemmeligt og vekslede det desuden idelig. For sit Liv anlagde han desuden, hvad han kaldte en «provisorisk Moral» i flere Artikler, hvoraf en lød paa, at han skulde holde sig sit Lands Love, Skikke og Religion efterrettelig og forøvrigt i sit Liv følge de mest moderate Former og Anskuelser; i en anden hed det, at han skulde prøve at overvinde sig selv fremfor Lykken og stadig erindre sig, at det allene er vore Tanker der til enhver Tid staar i vor Magt, og at Tilfredshed bedst opnaaes ved at

anse alle ydre Goder for lige uopnaaelige osv. Efter at han saaledes havde indviet sit Liv i en Ides Tjeneste og i lidt pedantiske Maximer foreskrevet en bestemt Disciplin for sit Liv og sin Tænkning, indtraf en Omstændighed, ^[36] som han neppe havde forudset og som han ikke omtaler i sin selvbiografiske «Discours», men som foreløbig adspredte hans Maximer som Avner for Vind; han fik en Pige kær og tog hende i sit Hus og fik et Barn. Det er som lykkelig Elsker og Familiefader han skriver den livligste og personligste af alle sine Bøger, sin Discours de la methode, Ouverturen til den moderne Filosofi (1637).

Foruden med abstrakte Erkendelsesproblemer beskæftiger Descartes sig under Opholdet i Holland ivrig med fysikalske og fysiologiske Experimenter. En Mand, som ønskede at se hans Bibliothek, viste han ind i sit Laboratorium. Resultatet af disse Studier vilde han samle i et stort Værk, der skulde forklare Verden i det store, fra Himmellegemerne til det menneskelige Legeme. Han vilde af Materiens Love udlede Verden, lade den ligesom opstaa for vore Øjne og overlade det til Læseren at sammenligne den saaledes forklarede Verden, der bliver ham foredraget som en Hypotese – med den empiriske. Han havde dette Arbejde færdigt i Udkast allerede i 1633, men lod det ikke komme for Offentligheden af Frygt for at blive rammet af den samme Skæbne som Galilei; dennes berømte Dialog, der var udkommet Aaret i Forvejen, var bleven dømt til Ødelæggelse af den romerske Inkquisition. «For ingen Pris,» skrev ^[37] Descartes, «vil jeg udgive et Skrift, der kunde mishage Kirken; derfor vil jeg heller undertrykke det end lade det offentliggøre i lemlæstet Form.»

Descartes's næste filosofiske Arbejde er hans Meditations,^[38] der udkom i 1641. Ved Udgivelsen af dette Skrift iagttog han flere Forsigtighedsregler for at beskytte det mod Kirkens Aarvaagenhed; han decidede det saaledes til Sorbonnens Teologer, der sendte flere Exemplarer i Haandskrift til forskellige lærde Autoriteter (Hobbes, Gassendi og Jansenistteologen Arnauld) for at indhente deres Indvendinger og imødegaa disse i et Appendix til Værket. Ikkedestomindre blev Meditations tyve Aar senere sat paa det romerske Index.

Hans næste Værk er Les principes de la Philosophie, der udkom 1644 i Amsterdam. Den Opsigt og Tilslutning disse i sin Form sindige, men i sin Form radikalt omstyrtende Værker vakte blandt Læge og Lærde, gav naturligvis Anledning til Forfølgelse fra kirkeligt Hold, og vel at mærke fra den reformerede snarere end fra den katolske Fløj. En Strid mellem en af Descartes's Elever, Fysiologen Regius i Utrecht og Universitetets Rektor Voetius førte til, at det akademiske Senat ^[38] fordømte den nye Filosofi, «hvis mange falske og fornuftstridige Anskuelser let kunne lede unge og umodne Mennesker til at aflede Slutninger, der staar i Strid med den sande Teologi.» Descartes gav sin Harme over denne Fordømmelse Luft i en haanlig Karakteristik af Utrechtuniversitetets myndige Rektor. Træt af de Tracasserier, som uvidende Lærde og fanatiske Gejstlige paaførte ham i Holland, lod han sig endelig bevæge af sin Velynderinde Dronning Kristinas gentagende Tilbud at tage Ophold ved hendes Hof og rejste 1649 til Stockholm. Hans Hverv var at give Dronningen Undervisning i Filosofi, men da den energiske Dame allene kunde afse et Par tidlige Morgentimer til disse Lektioner i sit store, kolde Bibliothek, paadrog Descartes sig en Forkølelse og døde af Lungebetændelse Vinteren 1650.

Efter dette schematiske Overblik over hans ydre Liv, skal jeg i en følgende Artikel prøve at give et Rids af hans Personlighed og hans Lære.

II.

Til trods for sit berømte de omnibus dubitandum var Descartes det modsatte af en Tviler. Den virkelige Tviler tvinges til at tvile, Descartes [39] beslutter sig til at tvile og begrænser sine Tvil til de rene Erkendelsesomraader. Tvilen var et Led i hans Methode, ingen Del af hans Natur.

«Jeg havde allerede længe bemærket, siger han i sin Discours (IVieme partie), at i alt det, som angaar Sæder og Levevis, er man ofte nødt til at følge Meninger, som man ved er overmaade uvisse; men da jeg ved mine Overvejelser allene havde til Hensigt at eftersøge Sandheden, antog jeg det for rigtigt at gøre lige det modsatte og vrage som absolut falsk alt det, hvorom jeg kunde nære den ringeste Tvil, idet jeg vilde overbevise mig om, hvorvidt der ikke efter en saadan Prøve genstod noget, der var absolut utvilsomt. Saaledes vilde jeg sætte, at ikke noget var slig, som vi forestiller os det – fordi vore Sanser kan bedrage os, og i Betragtning af, at vi kan have ligesaa tydelige Forestillinger i Drømme som i vaagen Tilstand, bestemte jeg mig til at antage, at alle mine Forestillinger om Verden blot var Drøm og Indbildning. Men idet jeg saaledes vilde antage, at alt var Skin, opdagede jeg, at det var absolut nødvendigt, at jeg, som tænkte, at alt var Skin, i det mindste selv maatte være noget for at have en saadan Tanke; og da jeg bemærkede, at denne Sandhed, jeg tænker, altsaa er jeg til, var for utvilsom til at kunne rokkes af nogen Skepsis, mente jeg, at [40] jeg kunde sætte denne Sandhed som det første Princip i min Filosofi.

Da jeg dernæst med Opmærksomhed saa, hvad jeg selv var, og saa at jeg kunde forestille mig, at der ikke var nogen Verden eller noget Sted, hvor jeg var, men at jeg ikke kunde forestille mig, at jeg selv ikke var til, men at det netop af mine Tvil om alle andre Ting fulgte, at jeg selv var, kom jeg derved til den Erkendelse, at jeg var en Substans, hvis Natur det var at tænke og som for at være til ikke trænger noget Sted eller har Brug for nogen materiel Ting. Og da det slog mig, at der i dette, jeg tænker, altsaa er jeg til, ikke er noget, som overbeviser mig om dets Sandhed, undtagen at jeg klart og tydeligt ser, at det maa være saa, saa antog jeg, at jeg kunde tage det som en almindelig Regel, at de Ting, som vi klart og tydeligt erkender, maa være sande, men at der blot ligger nogen Vanskelighed i at vurdere, hvilke Ting det er, som vi klart og tydeligt erkender.»

Denne Descartes' berømte Fundamentalsætning: Jeg tænker, altsaa er jeg til, er gentaget de tusen Gange af filosoferende Skolarer, der har indbildt sig, at de tænkte noget ved at gentage en tautologisk Ramse. Siger Satsen overhovedet noget, saa er det, at Bevidsthed og Existens er [41] uadskillelige, men dette vilde føre til ganske andre Resultater end Descartes monoteistisk-mekaniske Filosofi.

De ydre Tings Existens, som Descartes nemlig gerne vilde have bevist sig, kan nemlig aldrig fremgaa af min Bevidsthed om dem; af denne fremgaa blot, at de eksisterer som Bevidsthedstilstande i mig; for at have en objektiv Virkelighed maa de være Bevidsthedstilstande hos sig selv, de maa tænkes af sig selv, eje Selvbevidsthed – noget vi aldrig vil kunne faa vide noget om.

Istedenfor at trække saadanne Slutninger, der vilde have ført ham ind i en mystisk-panteistisk Naturbetragtning – hvortil han efter sin Natur ikke var anlagt – stanser Descartes foreløbig ved sine Forestillinger om de ydre Ting og tænker sig, at de ikke behøver at korrespondere med nogen ydre Virkelighed.

Verden kan altsaa være Gøgl, Materien et Blændverk, Naturen er Illusion; et er alene sikkert: at «jeg»

er til, og at «jeg» har visse Forestillinger om Verden, om Materien, om Vejret, om Menneskene. Gransker nu Descartes disse Forestillinger, saa finder han, at nogle har Udseende af at være ham medfødte, andre af at være fremmede og komne udenfra og atter andre af at være skabte og opfundne af ham selv. Ved en Analyse ^[42] af de forskellige Slags Forestillinger kommer han til det Resultat, at de alle paa en Undtagelse nær kan hidrøre fra ham selv uden at eje nogen tilsvarende ydre Virkelighed. Undtagelsen er Forestillingen om Gud.

«Ved Ordet Gud forstaar vi en Substans, der er uendelig, uafhængig, alvidende, almægtig og af hvem jeg selv og alle Ting som er – hvis det er saa, at der er noget – er skabt. Alle disse Bestemmelser er saa fuldkomne, at jo mere jeg overvejer dem, desto mindre synes det mig muligt, at de skulde kunne udgaa fra mig selv allene. Derfor maa af det jeg har sagt nødvendigvis sluttet, at Gud er til, thi skjønt Forestillingen om Substansen er i mig, fordi jeg selv er en Substans, saa vilde jeg dog ikke have Forestilling om en uendelig Substans – jeg som er endelig – – dersom den ikke udsprang fra en Substans, der virkelig er uendelig.»

«Denne Forestilling om et i højeste Grad (!) fuldkomment og uendeligt Væsen er aldeles sand; thi om man maaske kunde tænke sig, at et saadant Væsen ikke er til, saa kan man dog ikke tænke sig, at Forestillingen derom ikke fremstiller for mig noget reelt; den er ogsaa i højeste Grad klar og tydelig; thi hvadsomhelst jeg opfatter klart og tydeligt, fordi det er virkeligt og sandt, ^[43] og fordi det indeholder nogen Fuldkommenhed indeholdes alt i denne Forestilling.» (Betragtninger over Filos. Grundl. s. 24 o. f.)

Som man ser, slutter Descartes udenvidere fra en Forestillings Indhold til det forestillede Virkelighed. Han definerer det fuldkomne som det, «der indeholder mest Realitet i sig», og konkluderer med, at min Forestilling om det fuldkomne (Gud) maa eje mere Realitet end mine andre Forestillinger. Og at eje mere Realitet, det betyder i Descartes' svigefulde, skolastisk-teologiske Sprog, at Forestillingens Genstand ogsaa har mere Realitet, eller med andre Ord: at jo gildere jeg tænker mig en Ting, desto sikrere er det ogsaa, at den er til. Efter Descartes skulde Slaraffenland være reellere end noget Land i Verden.

Vi har altsaa seet, at Filosofihistoriernes store Tviler, efter at have tvilet paa alt, er godt og vel kommen hjem til to fundamentale Sikkerheder, som han deler med den mindst skeptiske moderne Neger: at han selv og Vorherre er til. Nu staar det ham blot igen at give sig fast Grund under Fødderne ved at bevise, at den ydre Verden virkelig ogsaa er til og ikke blot et Skin eller et «Bedrag af en ond Gejst» som han flere Steder udtaler Frygt for. Med Vorherre i Baghaanden falder Beviset ham let. Thi hvad ved ikke Descartes ^[44] om denne: først og fremst, at han er til; dernæst at han er i højeste Grad (!) fuldkommen og som saadan i højeste Grad paalidelig. Altsaa har han ikke kunnet indgive mig falske Forestillinger, altsaa er ikke Verden noget Blændverk og Materien nogen Drøm – og altsaa er vel heller ikke Slaraffenland nogen Illusion.

Descartes hele Metafysik er intet videre end denne Kæde af enfoldige Sofismer. Hvis han havde været nogen Tviler og ikke blot sat sig hen i Holland en Tid at tvile, vilde de let erhvervede Sikkerheder neppelig tilfredsstillet ham.

Ligesaa lidt har hans Psykologi noget Værd for senere Slægter. De gamle skolastiske Entiteter gaar igen her som hist. Han giver i sit Skrift «Sur les passions de l'ame» en rent formal og interesseløs Beskrivelse af

de forskellige Sindsbevægelser overfladiske Motivation og Ytringsformer, og han indlogerer Sjælen, som efter hans Definition er immateriel og urumlig i et vist Rum i Hjernen, hvorfra den dirigerer Kroppens Funktioner og Passioner.

Den Distinktion mellem Materien som den Substans, der ikke tænker, men har Udstrækning, og Aanden som den Substans, der ikke har Udstrækning, men tænker – denne Distinktion, der til syvende og sidst er det blivende værdifulde i ^[45]Descartes Filosofi, krænkes ved at han lokaliserer Sjælen i glans pinealis. Skal dette have nogen Mening, maa han som Huxley bemærker, opfatte Sjælen som et matematisk Punkt, det tillige er et Kraftcentrum; opfattes imidlertid Sjælen som et saadant, da ophæves samtidig Adskillelsen mellem Aand og Materie, forsaavidt som Materien efter en Hypotese ikke er andet end en uhyre Mængde Kraftcentra.

Man ser heraf, at Descartes paa en vis Maade kan betragtes som den materialistiske ligefuldt som den idealistiske Filosofis Begrunder, men han havde dog som Huxley bemærker, større Fortjenester af Naturvidenskaben end af den spekulative Filosofi. Hans mekaniske Verdensanskuelse ledede ham til et Syn paa de legemlige Funktioner, som den moderne Fysiologi har stadfæstet. «Aanden i det han herom har skrevet, » siger Huxley, «er den samme som i vore Dages mest fremskredne Fysiologi, blot Udtrykkene behøver at moderniseres.»

Som Filosof var Descartes en af de ringere Størrelser, tiltrods for at han i Filosofihistorierne indtager en af de mest fremskudte Pladse og er Genstand for deres mest hædrende Omtale. Med Rette bebrejder Schopenhauer ham den svigtende Alvor i hans Tvil og den Villighed, hvormed han ^[46] har tilrettelagt sine Anskuelser efter Samtidens Fordomme (W. als W. und V. II. 43 o. f. s.).

Hvad der kan interessere os for Descartes er ikke hans Filosofi og de Korn ligegyldige Sandheder, den maaske indeholder, men snarere hans egenartede Karakter – som et klart Udtryk for en Disposition, der bliver alt sjældnere jo mere Verden faar det travelt. Det interessante ved Descartes er, at han, skjønt en Mand af midlere Rang, besad den Passion for at komme paa det rene med sig selv og det omværende og den lange Taalmodighed, der tillod ham at indrette sit Liv paa at adlyde denne Passion. Hans Tanker konvergerede mod et eneste Maal, uden at hans Følelser eller øvrige Sindsindhold formaaede at fremkalde den allermindste Digression; han var en konsekvent, beregnbar Karakter, og det er denne Karakter som forklarer Ejendommeligheden ved hans Filosofi ☺: den giver ingen Forestilling om, hvordan Verden eller Menneskene er, men den giver en Forestilling om, hvordan de vilde være, naar en streng Ordenssans havde ribbet dem for alle Rigdomme. Hans Filosofi er en Slags Skeletologi.

Systematisk i alt var han det lige til de mindste Ting i sit pertentlige Liv. Han bar en sort Paryk, som han hvert Aar lod sende til Paris ^[47] for at faa indfældt i den firti graa Haar. Han vilde ældes firti Haar ad Gangen.

Forøvrigt havde han under denne langsomt graanende Paryk et stort og alvorligt, men ikke højtideligt Ansigt med udprægede, næsten massive Træk; kloge, roligt forskende Øjne under højt buede Bryn, og om Munden en Trækning af Mistro eller Ringeagt. I det hele: et Ansigt, hvis trygge, besindigt selvbevidste Udtryk forraadte en Sjæl, der helt var domineret af Forstand.

Saa er han tegnet af Franz Hals, og saa er det Billede, man faar ud af hans Værker og af hans Liv.

Maeterlinck

[48] En ung belgisk Kritiker, Monsieur Picard, der fornylig i et fransk Tidsskrift forsøgte at analysere den belgiske Folkesjæl, gør Front mod den gængse Anskuelse, at Belgien blot er en kunstig Statsenhed, hvis to Befolkningslementer, det nederlandske og det franske, viser ligesaa liden Tendens til at smelte sammen som de to Sprog. Ifølge ham er Racernes Sammensmeltning langt mere fremskreden end Sprogenes, den er i Virkeligheden ikke længere en foregaaende, men en fuldbyrdet Process. Trods Wallonernes franske og Flamlændernes nederlandske Sprog maa de siges at danne en Nation med en udpræget etnisk Individualitet.

Belgiens moderne Litteratur synes at styrke denne Anskuelse. Den har sin nationale Egenart, og denne Egenart er ikke mindre fremtrædende i [49] dens franskskrevne end dens flamskskrevne Del, – som rimeligt kan være, efterdi de Ejendommeligheder, der her er Tale om, er for dybe til at kunne paatages eller aflægges med det sproglige Klædebon.

De færreste Navne i moderne belgisk Kunst og Litteratur vil herhjemme vække nogen Forestillinger. Til egentlig europæisk Berømmelse er neppe mere end to af disse Kunstnere naaet, den ene er Felicien Rops, kendt og beundret af nogle faa for sine sataniske og vellystige Gravurer, den anden er Dramatikeren Maurice Maeterlinck, hvem de efterfølgende Linjer angaar.

*

Maurice Maeterlinck skriver fransk, men han er Flamlænder af Fødsel og Gemyt. Han har heller ingen litterære Forudsætninger i Frankrige; hans Drama har intet tilfælles med dets moderne psykologiske eller dets moderne moralfilosofiske Skuespil, og det har heller intet tilfælles med det ældre franske Karakter- og Handlingsdrama. Det er en Kunststart for sig, ganske egen og ganske udsøgt med Rod i flamsk Tanke og flamsk Liv. Maeterlinck har ingen Interesse for de franske Forfatteres Specialitet – *les mœurs*; han har ingen [50] Interesse for de mere ydre Ejendommeligheder, som betinges af Menneskenes forskellige Fødsel, Stand og Livsvilkaar eller de mere indre Ejendommeligheder, som betinges af Gud ved hvad, og som gør et Menneske til Individ, Karakter, Personlighed. Han har ingen Interesse for de Ejendommeligheder, som skiller Menneskene, men blot for de Ejendommeligheder, som samler dem.

Der fører mange Veje til Berømmelsen, men alle gaar over Paris. Maeterlinck vandrede ogsaa denne Vej, og den pludselige, sensationelle Berømmelse traf ham, da han havde offentliggjort sit første Drama, *Princesse Maleine*. Octave Mirbeau præsenterede ham for det franske Publikum som en ny Shakespeare og fandt dermed som exalterede Beundrere gerne gør den korteste og mindst rammende Betegnelse, som kunde opdrives. Der har nemlig neppe levet en Forfatter, som har været Shakespeare mere slaaende ulig end denne Flamlænder.

Allerede tidligere havde Maeterlinck offentliggjort en Samling Digte *Serres chaudes*; de er langt dunklere, men ligesaa kedelige som de gennemsnitlige parnasianske Vers, og de som vil lære denne Digter

at kende kan udenvidere spare sig at læse dem.

I *Princesse Maleine* udfolder Maeterlinck med [51] en Gang sin spinkle, men ægte Originalitet. Den udkom, saavidt jeg ved, i 1892, netop i den Tid, da Reaktionen mod Realisme og Naturalisme var i det første Udbrud, og da man forhaabningsfuldt imødesaa alle litterære Fornyelser.

Prinsesse Maleine er Prinsessen i Eventyret om den onde Stedmoder – lys som Dagen, uskyldig og spæd, men uden Forstand paa og uden Vaaben mod den onde Verdens Rænker. Hun elsker en Prins, men den onde Stedmoder vil naturligvis have Prinsen for sig selv og sin egen Datter. Der bliver Krig, og i Krigen falder Prinsessens Fader, og hun selv er imidlertid lukket inde med sin Amme i et skummelt Taarn i Skoven. Hun ved intet om, hvad der sker udenfor Taarnet, før langt om længe Ammen faar arbejdet løs en Sten i Muren. Mellem de to indestængte udspinder der sig følgende Dialog: Kan Du se Sjøen? – Jo, jeg kan se Sjøen. – Saa maa Du ogsaa kunne se Staden. – Nej, Staden kan jeg ikke se. – Hvor er Husene bleven af langs Vejene? – Der er ingen Huse mere. – Er der ingen Huse mere langs Vejene? – Der er heller intet Klokketaarn, heller ingen Mølle, heller intet Slot. Det er brændt altsammen, altsammen brændt, alt. – Men omsider kommer Prinsessen ud, og hun vandrer for at finde Prinsens Slot, og hun finder Prinsen [52] og Slottet, fordi hun er Prinsessen i Eventyret. Hun tager Tjeneste som Kammerpige og aabenbarer sig for Prinsen, som netop skal holde Bryllup. Og han elsker hende, men gør intet Skridt for at paavirke deres Skæbne, og hun synes heller ikke at vente noget saadant af ham. De er begge under den onde Stedmoders Herredømme, de er forknytte som Børn og nedsænkede i Vanmagt, de knuges af onde Anelser, og de lader Fatum raade. I Parken, hvor de har sine Stevnemøder, skræmmes de af Uglerne, af Grædepilenes faldende Løv, af Springvandets Plasken og Maanens Skin. Og Uvejret trækker sammen udenfor Slottet og indenfor dets Mure. Det stormer, det lyner, det tordner, og rundt om i Slottets Korridorer vandrer Bedesøstre med blaffende Kjærter og synger Litanier. Prinsessen bliver et Offer for Stedmoderens Hævn. Den gamle sløve Konge fuldbyrder selv Gærningen i en Tilstand af automatisk Undergivenhed, under Gru, Modbydelighed og vanvittig Frygt. Og i den samme Tilstand synes samtlige Dramatis personæ at befinde sig.

De er relativt ensartede; de handler ikke i Kraft af noget Motiv eller i Lys af nogen Bevidsthed om, hvad de foretager sig og hvad der sker med dem; de er blinde og døve og ufølsomme for alle normale Indtryk fra den omgivende Verden; [53] denne paavirker dem blot som en ensartet, hemmelighedsfuldt levende Masse. Alle deres Livsfornemmelser, deres Sansninger og Indbildninger indskrænker sig til Kontakten med denne tusmørkegraa Verdensmasse, der lever det samme vegetative Ubevidsthedsliv som de selv.

*

Princesse Maleine staar langt tilbage for Maeterlincks næste Arbejder *L'intrus* og *Les Aveugles*. Man irriteres ikke i disse Stykker som i det foregaaende af den med Flid tilstræbte Enfoldighed. De fremkalder med sikrere og finere Kunst den Stemning, som Digteren selv har følt.

L'intrus er et Skumringsinteriør fra et Hjem, Døden netop vil gæste. Familien er samlet i et Værelse, og den Syge ligger indenfor i et andet; de samtaler, men Samtalen gaar hvert Øjeblik istaa som altid, naar enhver er beklemmt og helst vil skjule sin Beklemthed; den knyttes igjen og den klippes over, en spør om noget, og en anden griber Anledningen til at svare, men har ikke stort at sige; alle ønsker at være modige,

og enhver vil gerne laane Mod af den anden.

Det er ikke mere end dette: en Forudfølelse, som fødes ud af selve Situationen, af Skumringen, af Stilheden og af, at endel Mennesker sidder ^[54] sammen og er forberedt paa noget sørgeligt – en Forudfølelse, der næres af selve de Ord, som vil forjage den, og voxer og exterioriseres, bliver til noget udenfor og omkring, noget usynligt levende, som sniger sig ind paa dem alle og kryber opad dem alle. Dette er L'intrus, Dødsanselsen der tillige er Døden selv, Døden som melder sit eget Komme. I det Øjeblik den kommer, indfinder Befrielsen sig og Spændingen er over. Den naturlige dramatiske Afslutning, indtræder i det Øjeblik den barmhjertige Søster viser sig paa Dørtærskelen og med Korsets Tegn forkynder, at den syge er død.

Dette Stykke er som man ser bygget over de psyko-fysiske Tildragelser, der ligger til Grund for Mytedannelser. Dets poetiske Værd beror paa den Finhed og Nøjagtighed, hvormed Anelsens gradvise Stigen forraader sig gennem de abrupte Repliker i den simple, naturlige Dialog.

Ikke mindre mærkeligt er det næste Stykke *Les Aveugles*, der formodentlig er inspireret af Pieter Brueghels gamle allegoriske Billede af samme Navn. Brueghel havde en vildere og mægtigere Fantasi end sin sagtmødige Landsmand. Der var sprunget Gnister fra Helvede i hans Hjerne og havde tændt Ideer.

Det Billede af ham, som jeg sigter til, fremstiller et Følge Mennesker, der tumler ud af en ^[55] Skov, den ene efter den anden, den ene med famlende Hænder søgende Støtte og Ledelse hos Forgængeren. Deres groteske Bevægelser og deres tomme Øjenhulinger fortæller, at de er blinde, og deres af Smærte eller Rædsel eller Idioti fortrukne Ansigter stikker uhyggeligt af mod det fredelige, parkagtige Aftenlandskab, hvorigennem de bevæger sig. Den dramatiske Point i Billedet ligger deri, at den forreste i Følget allerede styrter i Kanalen og at man ser de andre i Begreb med at styrte efter. Det er en Blind, som leder en Blind, som atter leder en Blind, og de vil alle falde i Graven.

Man kan finde denne Allegori over Livet træffende eller oprørende alt efter sit Sinds Beskaffenhed, men Billedet lader ingen ligegyldig, og derpaa kommer det allene an. Maeterlinck har efterfølt Skrækken i det og Sorgen, og han har været dragen af dets bibelske Symbolik; men han har efter sin Natur været fremmed for dets djævelske Komik.

I hans Drama er Situationen en anden og mindre dramatisk. Hans Blinde sidder midt inde i en Skov, og den ældgamle Præst, som er deres Fører, er død midt iblandt dem, uden at de ved deraf. De tror, at han er gaaet et Øjeblik fra dem for at se efter Vejen, og de spør hverandre om han dog ikke snart kommer tilbage. De vil hjem til sit Hospital, de har ingen Glæde af eventyrlige ^[56] Vandringer, thi de kan intet se. De begynder at beklage sig for hverandre over Præsten. «Han bliver for gammel, siger en af dem. Det er som om han selv i nogen Tid ikke har kunnet se. Han vil ikke tilstaa det af Frygt for at en anden skal faa hans Plads hos os. Vi burde have en anden Fører.» En Kvinde tager ham i Forsvar: «Han var sørgmodig og tillige ængstelig,» siger hun. «Han sagde, at han endnu engang, inden det blev Vinter, vilde se Øen i Solskin ... Han sagde, at de gamles Tid maaske snart var tilende.»

Man ser det symbolske Islæt, men det lægger sig ingensinde grovt udenpaa, Replikerne peger aldrig ud over Situationen, det abstrakte Indhold fortrænger ikke det konkrete, og man kan aldrig tage og føle paa Digterens «anden» Mening.

Ligesom i L'intrus er Angstfornemmelsens progressive Udvikling gennem Udraabenes, Ordenes Meddelelsernes Vexelvirkning det dramatiske Motiv i dette Stykke. Ligesom Kulminationen og dermed Afslutningen i det foregaaende Stykke naaedes, idet Nonnen kom og forkyndte Døden, saaledes naaes den her i det Øjeblik de blinde finder Præstens Lig.

*

Uundgaaeligt er det, at en dramatisk Kunst, der ikke bryder sig om Menneskenes Forskellighed, [57] maa blive monoton. De samme forenkledede, barnlige, gennemsigtige Sjæle optræder i alle hans Dramer. Hvad enten de hedder *Pelleas og Melisande* eller *Aglavine og Selysette* eller *Alladine og Palomides*, saa er de de samme store Børn og udtrykker med de samme enfoldige Ord de allerenkleste og mest primitive Sansninger og Følelser. Der er ingen bestemmende Grænselinjer optrukne mellem de forskellige Individider; de lever alle i det samme aandsfraværende Søvn-gængeri, de virker som Skygger, der flakker og sitrer paa en Mur i Maaneskin, de er ikke Skikkelser bundne i bestemte Former og bundne til bestemte Love, de er uden Logik, de svømmer ud og de snevrer sig ind vilkaarligt og skødesløst som Manæternes bløde Klokkelegemer.

Deres Væsens Ensartethed ytrer sig deri, at de alle i samme Grad og paa samme Maade beherskes af den samme Grundfølelse – en vag Skræk for alt det, som omgiver dem, alt det som hænder dem og alt det, som i deres Anelse forestaar dem. Undertiden stiger denne vage Skræk en Tone højere, til Rædsel – denne klamme lammende Rædsel for det overhængende og ukendte, den elementære «paniske» Rædsel, Vildmennesket nærer for Naturmagterne, naar de oprøres – denne Rædsel, der maaske ofte sidder og glaner mellem Sprinklerne i Kulturmenneskets dannede Overlegenhed [58] og ved given Lejlighed kan bryde frem som et galt Dyr.

Men sjelden folder hos Maeterlinck Følelsen sig ud i dette superlative Flor; den forbliver gærne utydelig og genstandsløs, men desto lettere forplanter den sig, desto lettere meddeler den sig til den Læsendes Fantasi.

Et Drama, hvis Personer ikke frembyder nogen individuel Differentiation, vil naturligvis blot i den aller uegentligste Forstand blive et Drama. Personerne foretager sig alt hvad de foretager sig uden synlig Grund eller Motiv, og deres fleste Handlinger bliver uden Konsekvens, medens de mest skæbnesvangre Katastrofer ikke har nogen paaviselig Aarsag. Men under saadanne Forhold kan der vanskelig opstaa egentlige dramatiske Konflikter.

Personerne er uinteresserede i sin egen Skæbne, de er heller ikke bevæget af Passioner, som bringer dem til at ringeagte Skæbnen, ja det er sig end ikke Passioner eller Ønsker eller noget desligeste bevidst. Omne humanum sibi alienum putant.

De er reducerede til dunkle Anelser, til utydelige Smærtefornemmelser, til genstandsløse Længsler. Deres Ord er som løsrevne Blade, der hvirvles bort med Vinden og falder til Jorden. Hvem kan sige hvilket Træ de har tilhørt? De er fra Skoven – mere ved vi ikke.

[59] Blandt Maeterlincks *Petits drames pour marionettes* (Bruxelles 1894) forekommer der et lidet Stykke med Titelen *Interieur*. Scenen er en gammel Have beplantet med de uundgaaelige Maeterlinckske

Taarepile og Cypresser. I Baggrunden er et Hus med oplyste utildækkede Vinduer ud til Haven. Gennem Vinduerne ser man ind til en Familje, som holder Siesta under Lampen. Faderen sidder ved Kaminen, Moderen syr, to unge Piger broderer, og i Vuggen ligger et lidet Barn.

Ind i Haven træder en Olding og en Fremmed; de har i Floden fundet Liget af en tredje unge Pige, som hører hjemme i det Hus, og de kommer for at fortælle det og forberede den Dødes Paarørende. Men i Haven slaaes de og gribes af Beklemthed ved at se ind i den Fred, som de er komne for at forstyrre. «Vi maa begge gaa ind, siger Oldingen, thi en Ulykke, som man ikke kommer allene med er mindre afgjort og mindre tung; det er bedst at der er flere om at tale, ellers faar de alt at vide med en Gang og med et Ord, og jeg er bange for den Taushed, der følger efter de sidste Ord, som forkynder en Ulykke. Det er i det Øjeblik Hjærtet sønderrives.» – De taler vidt og bredt om, hvordan de skaansomst skal frembære Budskabet, de taler om den døde unge Pige, og Tiden rykker frem til det bliver ^[60] nødvendig at fatte en Beslutning. «Jeg har levet i tre og otti Aar, siger Oldingen, men det er første Gang Synet af Livet har slaaet mig. Jeg ved ikke hvorfor alt det, som de derinde gør, forekommer mig saa forunderligt og saa betydningsfuldt ... De sidder jo blot og venter paa Natten under sin Lampe, og alligevel er det som om jeg ser dem højt ovenfra en anden Verden, blot fordi jeg kender en liden Sandhed, som de endnu ikke ved ... Jeg vidste ikke, at der var noget saa sørgeligt i Livet, og jeg vidste ikke, at det kunde forfærde mig saa at se dem sidde derinde saa rolige ... De er altfor tillidsfulde i denne Verden; de sidder der og har blot de svage Glar mellem sig og Fjenden; de tror, at intet skal ské, fordi de har skudt Slaa for Døren, og de ved ikke, at det altid foregaar noget i Sjælene, og at Verden ikke ender ved deres Stuedør. De er saa sikre paa sit lille Liv, og de ved ikke, at saamange andre ved mere derom end de selv, og at jeg, arme Olding, staar her to Skridt fra deres Dør og holder deres lille Lykke som en syg Fugl mellem mine Hænder, som jeg ikke vover at aabne» ...

Reflektioner og Stemninger som dem, dette lille Stykke er opstaaet af, er forenede i den Samling smaa Afhandlinger, som Maeterlinck i sin Tid offentliggjorde i *Nouvelle Revue* og som udkom ^[61] under Titelen *Trésor des Humbles* i 1896 i Paris. Denne Bog indeholder den Filosofi og Æstetik, som ligger til Grund for de Dramer, jeg i det foregaaende har forsøgt at karakterisere. Men deres fulde Mening og Intention vil først fremgaa af Digterens i eget Navn udtalte Tanker om Mennesket og Livet og Kunsten.

*

I det lille Marionetdrama *Alladine et Palomides* siger Prinsesse Astolaine, da hun opdager, at Palomides ikke længer elsker hende: «Jeg ventede at vaagne af denne Drøm. Jeg er vaagnet, og jeg kan nu aande friere, fordi jeg ikke længer er lykkelig – *je puis respirer avec moins d'inquétude*, staar der i Texten.

Hvor dyb og træffende denne Bemærkning er, vil alle de erkende, som en Gang eller mange Gange har været lykkelige, thi Lykken er en flygtig Evighed, og den ved selv, hvor den er flygtig. Der følger en Ro efter den første Sorg i ethvert Liv, og denne Ro er selv ikke langt fra at være en Lykke; den bringer de sjeldneste og dyrebareste Oplevelser.

Jeg indskyder denne Bemærkning, idet jeg med nogle faa Ord skal omtale *Trésor des Humbles*, thi denne Bog forekommer mig netop at være et ^[62] Genskær af den serene Gemyttets Ro, som ledsager

Melankolien.

Mange moderne Bøger er fulde af metafysisk Uro og Famlen, denne Bog indeholder allene klare og rolige Dissertationer af en Mand, som ikke har gjort et flygtigt, opdagerutaalmodigt Strejftog ind paa Mystikens Omraader, men holder til der og er bunden der som i et Hjemland. Intellektuelt har han forberedt sig hertil ved at studere de store Mystikere, Plotin, Ruysbrock, Mester Eckhart, Swedenborg, Novalis, Emerson, og flere af hans Afhandlinger gør blot Rede for, hvad han som Lærling har opfattet af deres Ord og deres Oplevelser. Han foragter de Erkendelser, som angaar det bevidste Liv og er erhvervet af den bevidste Intelligens. Det virkelige Liv begynder ifølge Maeterlinck netop der, hvor Bevidstheden ender. De almindelige Metafysikere naar neppe til Grænsen, og end mindre faar de et Glimt af det forjættede Land. Om man aabner de dybeste af de almindelige Psykologer eller Moralister, saa finder man, at de taler om Kærlighed og Had og Stolthed og om nogle andre af vort Hjertes Passioner; og disse Ting kan behage os et Øjeblik som Blomster, der er revne af sin Stængel. Men vort virkelige og uforanderlige Liv leves tusen Mile fra Kærligheden og hundrede tusen Mile fra Stoltheden. [63] Vi ejer et Jeg, som er dybere og urandsageligere end vore Lidenskabers og vor Forstands Jeg.

Maeterlinck lytter til dette Jegs dunkle Tale, og han glæder sig over dens Uoversættelighed i almindeligt menneskeligt Sprog. Alt det som er op- og afgjort, klart og defineret irriterer ham. Alt det vi ved, siger han, er uden Interesse. Vi passionerer os ikke for et Ordsprog, men det som vi ved f. Exp. i de exacte Videnskaber er intet andet end intellektuelle Ordsprog. Og han har et smukt og dybt Ord for alle disse objektive Visheders Ligegyldighed, idet han etsteds siger, at alt det som vi kan lære uden Angst forringer os.

Det er altsaa allene en eneste Ting som har Betydning, det er Sjælens ubevidste, vegetative Liv, Tanken før den er tænkt, Følelsen før den er følt, de næsten umærkelige Foreteelser i de Dyb af vort Væsen, som Bevidsthedens Lygt ikke beskinner. Her er Livet selv, det transcendentale Liv, det guddommelige Liv, det absolute Liv. Og hvem er det som med størst Lethed formaar at leve i denne Kontakt med Altet og med Gud? Det er de fattige i Aanden, de enfoldige, de som er blevne som Børn. « Læg paa en Vægtskaal alle de store Vismænds Ord og paa den anden et Barns ubevidste Visdom, og I skal se, at det som Platon, Mark Aurel, Schopenhauer og Pascal har [64] aabenbaret os ikke vil veje op mod Ubevidsthedens store Skatte; thi Barnet, naar det tier, er tusen Gange visere end Mark Aurel, naar han taler. Kort og godt: for at forstaa maa vi ophøre at forstaa, det er hos Maeterlinck som hos enhver Mystiker Visdommens sidste Ord.

Maeterlincks Æstetik hænger nøje sammen med denne Filosofi. Ligesom Sandheden hviler Skønheden i det ubevidste, det indefinable, det uudsigelige. Naar vi udtrykker en Ting, siger Maeterlinck, saa forringer vi den dermed i besynderlig Maade. Det kunstneriske Udtryk maa derfor grænse saa nær ind til Tausheden som muligt; istedenfor det distinkte meningsmættede Udtryk maa man søge det vage, antydende, lallende. Man maa vække Stemninger og ikke fremkalde Ideer.

De dramatiske Arbejder, som vi ovenfor har gennemgaaet finder sin Forklaring af disse Principer. De er vellykkede Forsøg paa at fremstille i drømmeagtige Situationer, Mennesker, Følelser, Passioner og Ideer, der samtlige befinder sig i en Slags embryonisk Tilstand. Deres Tale er en Hvisken, der grænser nær ind til Tausheden, som er selve Fuldkommenheden. Men saalidt som Carlyle og andre Profeter, der har hylidet Tausheden i veltalende Apostrofer er Maeterlinck naaet selve Fuldkommenheden.

Albrecht Dürer

[65] Tyskland havde sin Del i Humanismen, men i Renaissancen havde det ingen Del; thi Tyskland var for barbarisk til at blive hedensk.

Renaissancen befri sig ikke fra Middelalderen for at fornye Antiken, den er skeptisk og vantro, den er troende og overtroisk, den trænges af Forestillingernes, Følelsernes, Ideernes Overflod og Kontrast, og den bygger uden at omstyrte, den er overdaadig positiv, henrevet, beruset af sin Livsenergi.

I Tyskland den samme Kraft, men intet Overmod, den samme Lidenskab, men ingen gestaltende Evne, den samme Idefylde, men intet Sprog.

I Italien var Krigen Plaisir, Pragt, Karneval, Eventyr; i Tyskland Rædsel, Borgernød, Trøstesløshed.

Og Kirken, hvis Spil for Italienerne tog sig ud som en Buffa, opfattedes af Tyskerne som en [66] Tragedie; Tyskerne led under sit Alvor, de beholdt sine Tanker inde i sig, fordi de manglede Udtryksmidler, og Tankerne ringede sig rundt den ene frygtelige Modsigelse mellem Religionens Sandhed og dens Forkynderes Løgnliv, deres tunge Sjæle forhærdede sig i den ensidige moralske og teologiske Spekulation, hvoraf Reformationen omsider voxede frem. Deres Biedermannsvæsen, deres Grundskikkelighed og Egenretfærdighed krænkedes af det frivole vælske Væsen og rejste sig i uovervindelig Oprørskhed mod den glade Paveart. Oprøret var Germanernes instinktive Hævdelse af sin Raceindividualitet. Og Oprøret maatte komme, og netop komme i denne Form, i det Øjeblik Latinerne udfoldede sin Karakter med størst Styrke og Prægnans. Reformationen var en Reaktion mod Renaissancen.

Hvad foregik nemlig i Italien?

En Opvaagnen efter Kristendommen, efter Gotiken, efter det lange spændte, møjsommelige «indre» Liv, en Opvaagnen af alle hedenske, polyteistiske, kunstneriske Instinkter, den sanselige Fryd ved Formernes og Farvernes Skønhed, den gestaltende Trang, den jordiske Lyst, den politiske Iver i Modsætning til Middelalderens himmelstræbende, uendelighedsspændte, i Evigheden fordybede Følelsesliv.

[67] Middelalderen regnes fra Germanernes Indbrud, og Middelalderen som aandelig Epoke betegner Germanismens Triumf over Latinismen.

Monoteismen ligger blot for de lyriske eller spekulative Racer, Polyteismen er Religionen materialiseret, stillet til Skue for Øjnene, gjort til Sansernes Ejendom. Polyteismens udvalgte Folk er Kunstnerne, hvis Lyst er Mangfoldigheden, Overfladen, Skinnet, «Realiteten ». Men under den latinske Aands Indflydelse har Kristendommen faaet det næsten polyteistiske Tilsnit, som denne gestaltende Race havde Behov for.

Renaissancen byggede uden at bryde ned. De italienske Mester hentede sine Motiver snart fra den hellige Historie, snart fra de antike Myter; Emnet var dem ligegyldigt, de var Kunstnere, ikke Filosofer, fremfor alt ikke Teologer, de inspireredes ikke af Ideer, men de inspireredes af pragtfulde Legemer, de var Jordens Børn.

I Tyskland maatte Billedkunsten længe føre en kummerlig Existens. Folket er af Naturen ikke billedkært, dets Kunstdrift slaar først ud paa andre Omraader, Billedet finder foreløbig blot Anvendelse som et Middel til at koncentrere den bedendes Opmærksomhed og befæste Fromheden; nogen særlig kunstnerisk Fortrinlighed er overflødig for dette Øjemed, det er nok, at det fremstiller et [68] eller andet fra den mirakuløse Historie, en vel kendt Situation og Personer, som gøres kendelige ved Situationen eller ved engang for alle fastslaaede Tegn og Attributer. Texten var given, Kunstneren havde blot at illustrere den enkelt og tydeligt, uden Perspektiv, uden Skygger, men netop med slige voldsomme Kollisioner af Grundfarver, som kan tiltale enfoldige Øjne.

En stor Naivitet besjæler disse Kunstnere, de lægger Betlehem og Nazaret indenfor samme Ramme, og de maler alt det, som fortælles i det nye Testamente, paa det samme Lærred. Et af de gamle Billederⁿ² forestiller et stort Landskab med Jerusalem i Midten. I dette Landskab fremtoner de vise fra Østerland, vandrende med Røgelse og Myrrha efter Stjernen, der staar over Betlehem og Josef og Maria og Barnet og Hyrderne. I et andet Plan ser vi atter de vise hos Herodes og videre frem paa Vejen til deres Hjem. Til højre flygter Josef og Maria til Ægypten, og længer bag har vi Korsfæstelsen, Opstandelsen og Himmelfarten; etsteds vandrer Disciplene til Emmaus, og ikke langt derfra bespiser Kristus de 5000. Intet er udeglemt, men der ligger jo ogsaa tredive Aar mellem den ene Del af Billedet og den anden.

Af de ældre højtytske Maleres Behandling af [69] den mirakuløse Historie faar man et Indtryk af den dybe Nedslagenhed, som dengang af mange Grunde havde bemægtiget sig det tyske Folk. Kejserdømmet var et tomt Navn, der var Gæring og Oprør overalt, i Sind som i Samfund, og under det almindelige Anarki blomstrede Landevejsridderskab og Næveret, og Tyskens Lande oversvømmedes af Sortebrødre og Afladskræmmere og herjedes af Pest og Tyrkerskræk. Netop derfor blev maaske Evangeliernes sørgeligste Begivenheder og de gruværdigste Episoder af de hellige Mænds Liv med Forkærlighed fremstillede i Billederne fra denne Tid. De holder Herrens Straffedomme frem for Folket. Udtærede, traadtynde Helgener, forklarede Skeletter med Ansigter, hvor alt Udtryk har veget Plads for Fromhed, Kvinder med skrækslagne Miner og opløftede, bønfoldende eller afværgende Hænder, Kristus segnende under sit Kors. Og paa den anden Side Soldater, Farisæere og Tyrker, de onde Mennesker struttende af Velvære og Morderiskhed, Banditter med Dyrets Mærke paa sin Pande og sit Bryst.

En kummerlig Kunst uden Glæde ved, uden Øje for Skinnets Verden, men ensidig forfølgende et moralsk Formaal og nedtrykt af et stort Mismod – en Biblia pauperum, en kristelig Skilderikunst til Opbyggelse for de lidende og besværede.

[70] Saadan var Tidens Aand, saadanne Betingelserne og saadan Opgaven for dem, der dengang var Kunstnere. Saadan var Traditionen.

En Tradition er ikke altid et Klædebon, der skal aflægges, og en rigt begavet Kunstnernatur bryder ikke altid overtvært med Traditionen. Er den ikke af ren formel Natur, hænger den endda sammen med det

Ide- og Følelsesliv, der netop rører sig, vil Traditionen snarere styrke end hæmme. Og trods al dens Ringhed lever dog Racens og Tidens Aand i den naive tyske Skilderikunst; den Tradition, den havde skabt, var paa sit Vis levende, og en saa mægtig Eruption af individuel Kunstdrift som Albrecht Dürers betegner intet absolut Brud med den. Han vilde maaske været mindre, om den det havde gjort, om han ikke saa inderlig havde været bundet af sin Tid, sit Milieu, sine Forudsætninger. Han er, saa godt som nogen af sine Forgængere, Moralist og Teolog, saa vist som han er Maler, og Fænomenerne interesserer ham maaske vel saa meget fra deres indre moralske Side som fra deres ydre og æstetiske. Han var neppe nogen stor Kolorist. Der er ingen Varme og ingen Splendeur i hans Farver, men derimod er Konturerne næsten haardt udprægede og Tegningen yderlig akkurat. De virkningsfuldeste af hans Frembringelser og de, som skattedes mest ^[71] af hans Samtid, er ogsaa Stikkene og Træsnittene. Blandt disse træffer vi ogsaa de Værker, der betegner Højden af hans tekniske Mesterskab og af hans Fantasi.

Uden Indflydelse paa hans Teknik har ikke de Aar været, som han tilbragte i Faderens Guldsmedeværksted. I hin Tid krævede jo Haandværket et sikkert Øje og et godt Snille saavist som nogen Kunst, og Haandværkerstanden, der ved Laug og Gilder havde befæstet sin Magtstilling, spillede i de frie Stæder den dominerende Rolle. Den tiltvang sig en Række Privilegier, blandt andet Retten til at beklæde Øvrighedsposter, der gav den Myndighed og Anseelse saa stor som nogen Landsherres. I Nürnberg, den største og rigeste af Syd-Tysklands frie Stæder, er det netop af Haandværkerstanden de to Mand udgaar, som har sat de varigste Mindesmærker over hin Tids Liv: Vor Maler og Mestersangeren Hans Sachs.

Rigdom og lettede Livsvilkaar, Bevidsthed om sin Magt og sit Værd, Rejser i de vælske Lande, skabte af de frie Stæders Borgerskab et Patriciarkat, der bød virksom Modstand mod Feudalherrernes Vold og indenfor sine Mure udvikede en høj og egenartet Kultur. Denne Kultur er borgerlig, det borgerlige Element træder for første Gang frem i Lyset med egne Synsmaader og Instinkter, ^[72] egne Følelser og Fordomme, eget mentalt Inventar. Og Inventaret bestaar i solide Dyder, Flid, Strenghed, Ærlighed, Alvor istedenfor de prangende ridderlige Egenskaber. Ingen Overdaadighed, ingen Leg med Farer, ingen Eventyrlyst, intet Letsind. Borgerens Rigdom repræsenterer hans Hænders og hans Snilles lange Virke, ikke Rov og Ran; Grundlaget for hans Arbejde og for hans Velvære er Fred; fører han Krig, er det for at hævne Fredskrænkelser, ikke af Lyst. Et Borgerskab vilde aldrig belejret Troja og heller aldrig have skabt noget Epos.

Den brave tyske Borgerlighed fornægter sig ikke hos Dürer. Han følte sig og levede som en af Stadens velagtede Mestere og sled Livet ud med en Kone, der kneb i Skillingen og forøvrigt var et Mønster paa alle de Dyder, der er mest kedsommelige. Men der afspejler sig i hans Billeder, især fra de senere Aar, en varmere Følelse for det huslige Livs skønne Lykke end den, hans eget golde Hjem kunde inspirere ham. Billeder som Kristi Fødsel, Midttavlen i det Paumgärtnerske Altar i Münchenerpinakoteket, og De hellige tre Kongers Tilbedelse i Uffizierne er troværdige Nürnbergerinteriører fra hans Samtid, og hans Madonnaer er unge, blide germanske Kvinder, henrykte og lidt benauede over det første Moderskab. Ogsaa ^[73] Træsnitværket Marienleben er fuldt af slige fredelige, venlige Scener fra de gode Menneskers jevne Liv.

Men over Dürers Værk som Helhed ligger der en mørkere Tone; for dem, der troede og gerne søgte Tegn og Varsler, som de tungsindigt grublende germaniske Kristne, var Tiden svanger med Forfærdelser; Rom fremstillede sig i deres Øjne som den store Skøge, Lysestagerne flyttedes fra Herrens Alter, Scepteret

faldt Guds Salvede af Haanden; Ransmænd overfaldt fredelige Byer, og ved Rigets Grænser blinkede Islams Sværd. Og under alt dette en aandelig Gæring, der før dens Mening og Maal øjnedes, maatte fornemmes som en Trængsel og en Fristelse. Dürers Fantasi fik Næring ved disse Indflydelser; han fordybede sig i Apokalypsen og illustrerede den med en Række sublimt dystre Billeder, der udgør hans prægtigste Træsnitværk; (Die heimliche Offenbarung Johannis, 1498). Af størst symbolsk Virkning i denne Række er sikkerlig «De fire Ryttere». Henad Jorden, hvorover den sorte Himmel ruger, rømmer Menneskene i Rædsel for de fordærvbringende, der jager gennem Luften, den ene svingende et Sværd, den anden med en Bue og den tredje med en Vægt i sin Haand. Men under disse, paa et Øg og med en Fork i Knokkelhaanden, rider den fjerde Rytter, med forstenet Ansigt og forstenet Blik, et Væsen, [74] der ikke ser Jammer, ikke hører Skrig, ikke ved, paa hvis Bud han farer.

For et sligt Temperament maatte det selvfølgelig ligge nær at søge de traditionelle Emner i Kristi Lidelseshistorie. Dürer har ogsaa illustreret den i to Billedserier Den store og Den lille Passion og desuden i en talrig Mængde ikke indbyrdes samhörige Stik og Tegninger. Hans egen Tids umilde Sæder, dens Brutalitet og Ufordragelighed stillet overfor den lidende Frelasers uendelige Mildhed er den ideelle Kontrast, som han med disse Billeder udhæver og sanseliggør.

Ejendommeligere og dybere er de tre Kobberstik fra 1514: St. Hieronymus, Melancolia og Ridder, Død og Djævel. Det første fremstiller den ærværdige Kirkefader siddende ved Skrivepulten i en stor, rummelig Nürnbergsk Stue. Ind gennem de smaa, runde Ruder i de brede buede Vinduer siver det varme Solskin ind over Gulv og Bord og over den gamles Hoved. I Karmen ligger et Kranium, paa Væggen hænger et Timeglas og nogle smaa Instrumenter og Husgeraad. Et Krusifix staar paa Bordhjørnet, og fremme paa Gulvet ligger i fredelig Slumner den Helliges Hund og hans Løve. Den gamle er helt fordybet i sit Arbejde, han nyder Stilheden og Freden omkring sig og nytter med Id og Iver sin Alderdoms [75] Otium til at ridse i Pergamentet det, han har samlet af Kundskab om Livet og om Gud. Saa fremstillede sig vel Lykken for den til stille, flittig Syslen hengivne Kunstner, og af denne Længsel efter Ensomhed er det lille, uendelig fint udførte Værk beanddet.

Pendanten til dette er det Stik, der kaldes Melancolia. Hungeren efter Indsigt, erklærede Dürer selv, er den eneste af Gemyttets begærende og virkende Kræfter, som aldrig kan tilfredsstilles og aldrig overmættes; hans «Melankoli» modsiger ikke disse Ord, men det fremstiller en Fase af den aandelig stræbendes Liv, helt modsat af den tilfredse Hvile i Arbejdet, som den gamle Hieronymus nyder. Skuffelsen, Tvilen, Mistroen, det lange Blik efter den sidste Mening, det sidste Formaal, den uendelige Erkendelsesattraa, der fatter sin egen Afmagt og føler Kvide ved sin egen Energi, alt dette er præget i dette Væsens stærke, tungsindige Ansigt. Det sidder med Kinden hvilende i Haanden og med Blikket fortabt i det Fjerne. Besynderlig nok er det klædt i Tidens Kvindedragt, men har Vinger fæstet til Skuldrene. Det sidder omringet af Instrumenter, Passere, Timeglas, Vægte og Redskaber; ved dets Fod slumrer en Vædder, og paa en Møllesten sidder og leger et lidet Barn – alt synes at skulle materialisere Væsenets Tanke: [76] hvortil alt dette, naar Barnet og Dyret, de ubevidste, kender Hemmeligheden og Lykken.

Paa det tredje Stik ser vi en Ridder strunk i Sadlen med Lansen over Skulder, mens Døden rider sin Øg ved hans Side, og den Lede griner bag hans Ryg. Ridderen mærker saalidt til Død som til Djævel, skønt han forvist er deres Bytte. Hans Ansigt er forhærdet af Trods og ond Energi; formodentlig er det en af de sidste forvovne Feudalherrer og Landevejsriddere, en eller anden Götz von Berlichingen, hvis Færd og

Karakter Dürer som fredelig Borger har villet stigmatisere. Det er ingen Grund til som tyske Kritikere at opfatte Skikkelsen som en Forherligelse af Reformationens Stridsmænd, der uden at ænse Død eller Djævel rider paa Sandhedens og Retfærdighedens Sti. Tyskerne gør sikkert sin egen Franz von Säckingen Uret ved at antage, at det netop skulde være ham. Forøvrigt er Spørgsmaalet om, hvad Kunstnerens akkurate Mening monne være, her som altid ørkesløst. Den akkurate Mening af et Kunstværk kan aldrig omsættes i Ord, det afslører aldrig sin Mening som en Facit, men meddeler sig ved mangehaande vage og hemmelige Vink til ens Sind, indtil Sindet er grebet af dets Stemning og ejer det som en ny Rigdom.

Der staar tilbage at tale om nogle af Dürers [77] Portrætter og i første Række om Selvportrætterne. Det ældste af disse er en liden brilliant Sølvstiftstegning fra 1484, da Kunstneren blot var tretten Aar og endnu ikke var traadt i Lære hos Mester Wohlgemut. Det forestiller en liden, tynd Gut med opmærksomme, forundrede Øine og et langt blødt Haar om det ædelt dannede, smalle Ansigt, hvis Træk og Udtryk har tydelig Lighed med Portrætterne fra hans modne Manddom. Ogsaa den smukke Haand med den lange, lidt skæve Pegefinger er med. I Hjørnet af Billedet har han skrevet: Das hab ich aus einem Spiegel nach mir selbst konterfeit, da ich noch ein Kind war. Som voxen har han ogsaa gentagne Gange siddet foran Spejlet og «sich konterfeit». Han var fængslet af sin Skikkelse og holdt af at afbilde sig i pragtfulde Dragter og med sirligt ordnet Haar. Maaske var der foruden menneskelig Forfængelighed og æstetisk Glæde et Element af Selvransagelse i denne hans flittige Beskæftigelse med sit eget Ydre. Forøvrigt er den naivt udstillede Beundring for sine personlige Ynder et af de henrivende Træk ved den Tids Mennesker, og for Dürers Vedkommende er det nok, at vi skylder den et af de skønneste Mandsansigter i den moderne Kunst, Selvportrættet fra Aar 1500.

Det Menneskeideal, som Slægterne har fundet [78] i Kristus, er aldrig bleven fuldkommet i Billedkunsten. Kristusbillederne er for lidet eller altfor menneskelige, enten serafisk udtryksløse eller forvredne indtil Hæslighed. Det sidste gælder ikke mindst Dürers egen Kristusfremstilling. Maalet ligger for højt; den uendelige Mildhed, den uendelige Skyldløshed, den uendelige Medlidenhed kan ikke gives nogen Skikkelse. Det er Skyggerne af Synder, som giver et Ansigt de menneskelige Træk. Det er derfor intet forunderligt i, at en stor Kunstner er kommen dette Ideal nærmest i et Øjeblik, da han ikke tænkte paa at forfølge det.

Det er maaske mere Udtrykkets end Trækkenes, mere Aasynets end Ansigtets Skønhed, der gør dette Billede uforligneligt; det er Skikkelsens Alvor og Adel, Pandens Renhed, Blikkets dybe, skuende Ro.

Hemmeligheden ved Portrætkunsten som ved al Kunst er Fantasi; Øjne og Haandlag strækker ikke længer end til at frembringe en Lighed, der altid overgaaes af Fotogrammet. Et Ansigt er mere end Hud, og for at fange Udtrykket, Indholdet, Ideen i det kræves en Indbildningskraftens Styrke og en Evne til Sjæleindsigt. Maaske den ydre Lighed vil være mindre i det virkelige Kunstportræt end i Fotogrammet, og maaske endog den store Kunstner gør Brud paa Ligheden for at faa [79] frem den Trækkenes Syntese, som giver Karakteren og Meningen og Sjælen i et menneskeligt Fysiognomi. Ora et mentem pinxit docta manus.

Foruden Selvportrættet ejer Münchenerpinakoteket sex Portrætter omtrent fra det samme Tidsrum: De to Brødre Paumgärtner klædt i Ridderrustning, som Fløjfigurer i det Altarværk, der bærer deres Navn, Portrættet af den gamle Michel Wohlgemuth, Dürers Lærer og en højt anskreven Maler i den Tid,

Portrætterne af Oswald Krell og Jacob Fugger, Bysbørn af Kunstneren, og endelig findes en Del Apostle, hvis Fysiognomier sikkert ogsaa har tilhørt nogen af hans Medborgere. Ingen af disse Billeder kommer dog op mod Selvportrættet eller mod Portrætterne fra det sidste Afsnit af hans Liv, fra Tiden efter 1520. Først blandt disse er at nævne den lille aandfulde Kultegning af Kejsers Maximilian, «den ich Albrecht Dürer zu Augsburg hoch oben auf der pfalz in seinem kleinen stüble kunterfeit»; fremdeles en Mængde Kobberstik, forestillende Berømtheder af hans samtidige, Kurfyrst Fredrik den vise, hans Ven Humanisten Willibald Pirckheimer, Philip Melanchton osv. – endvidere de prægtige Billeder af Nürnberggerraadsherrer i Berliner-museet og endelig hans anden store Triumf som Portrætkunstner, det vidunderlige Billede af Nürnbergerpatricieren Hans Imhof.

[80] Det interessante ved Slægtsansigter er det Indtryk, de giver af, at ikke Vilkaarligheden og Tilfældigheden har været det enebestemmende Moment i deres Formning. At Træk konstant gaar igen, tyder paa en vedligeholdt Spænding af den aandelige Energi i en vis Retning og med et vist Maal for Øje, bevidst eller instinktivt. Hvert Træk har sin Historie, der fortæller om Slægtens Kamp for at opretholde sin Karakter.

Som Individet hører ikke altid disse Ansigtets Ejermænd til de mærkeligste og største, fordi det er de kollektive og ikke de individuelle Instinkter, der er stærkest i dem, og fordi de ved at underkaste Blodblandingen Fornuftkontrol udelukker sig fra de lykkelige Samtræf af Tilfældigheder, der skaber et genialt Individ, og endelig maaske fordi Slægtens Ærgærrighed er helt social og opdrager de sociale, indsnevrende Dyder, som et stort Individ gør Oprør mod.

I Billedet af Nürnbergerpatricieren er hver Linje præget af Racens virile Aand. De gennemtrængende Øjne under de smalle, stærke Bryn, den lige, benede Næse, den store, stolte Mund, Haanden som fatter energisk om Papirrullen, som var den et Sværdskæfte: Det er Borgeren, Verdens nye Mægtige, som omstyrter Feudalisme og Hierarki og gennemfører Reformationen, den tyske [81] Borger, som ved Strenghed i Sæder og Id i sit Virke havde vundet Uafhængighed og Rigdom, befæstet frie Stæder og nu i Anarkiets og Opløsningens Tider havde lært at stole paa sin egen Kløgt og Kraft og forøvrigt fortrøste sig til Gud istedenfor til hans Stedfortrædere paa Jorden.

Og denne energiske, alvorlige, spekulative Races Aand lever i Albrecht Dürers strenge, høje Kunst. Den har en Opgave og Tendens, den vil ikke alene glæde Øjet, men den vil stemme Sindet til Tanke – den vil aabenbare Ideen bag Tingenes evige rastløse Skiften.

Hoffmann

I.

[82] Den unge Ernst Theodor Amadæus var Frugten af en Forbindelse mellem to Mennesker, der fandt hinandens Personer og Karakterer ufordragelige. Moderen var opdraget til Ærefrygt for Konveniens og god Tone; hun nærede en passioneret Forkjærlighed for streng Orden, pertentlig Penhed og Medborgeres Agtelse. Faderen hyldede stik modsatte Anskuelse. Han var en poetisk Natur, der søgte og fandt Livets Skønhed i dets brogede Uorden og i sit Hus og Hjem prøvede at indplante denne Æstetik, der var hans Hustru en Vederstyggelighed og en Forargelse.

Det er uvist, hvilken af Parterne der har lidt mest i dette Ægteskab, som i denne og alle andre Henseender var forfejlet og ulykkeligt. De enedes omsider om at skilles, men forinden havde den iltre Filisterfjende i den unge Ernst Theodor Amadæus [83] oprejst sig et Afkom, der fik hans Temperament og Idealer i Arv og paa videre Omraader skulde komme til at fortsætte hans Kamp mod det spidsborgerlige Samfund.

Hoffmanns Barneaar var neppe lykkelige, thi han hensled dem i Moderens Familje, hvor den gode Tone og de tusen Leveregler var Atmosfæren. Han afskyede Familjen og især en Onkel, som havde sat sig i Hovedet at ville plukke ham for hans viltre Instinkter og opdrage ham til Korrekthed. Men disse Aar i fremmede og antipatiske Omgivelser har tidlig maattet modne ham og vække i ham oprørske Tendenser.

Rousseau's Bekendelser tændte ham; han læste dem om og om igen og forblev hele sit Liv under deres befriende Herredømme. Hans Uvilje mod Familjekredsen udvidede sig til den almindelige antisociale Stemning, der er naturlig for et genialt og uhyre selvfølende Individ. Han fandt Erstatning i et sværmerisk Venskabsforhold, som mærkelig nok varede udover Ungdommen.

I hele sit Liv havde Hoffmann ingen andre Interesser end kunstneriske; men oprindelig havde han ingen determinerende Forkjærlighed for nogen Kunst. Han tegnede og musicerede med samme Lethed og Held. Men denne diletantiske Vankelmodighed var Skyld i, at han blev en god Jurist [84] og gav ham saaledes ialfald en Anvisning paa borgerlig Lykke.

Var der end noget diletantisk i denne Vaklen i Valget, saa var dog Hoffmanns Forhold til Kunsten det modsatte af et diletantisk. Han var en Artist af det rette Raceblod; han taalte intet ved Siden af Kunsten, den indesluttede for ham alt: Sandheden, Religionen, Livet. Betragtningen af Kunsten som et Livets nyttige eller overflødige Tilbehør, som en Belærelse i Lighed med en Præken eller en Adspredelse i Lighed med Kortenspil – stemplede han som Spidsborgerlighedens formastelige Synd. Og da han kom under Romantikernes Indflydelse, fik disse Kunstinstinkter Bekræftelse. I Klosterbroderens Hjerteudgydelser og i Fantasierne over Kunst fandt han sin Kunstreligions hellige Bøger.

Den æstetiske Grundanskuelse i Wackenroders Herzensergiessungen og Tieck-Wackenroders Phantasien über Kunst er Romantikens blivende, den er Traaden i Romantikens Labyrinth og ikke mindst i den forhexede Hoffmannske Verden.

Wackenroder ligesom Hoffmann søger i Kunsten en Tilflugt fra Virkeligheden, der for den ene som for den anden betydede en forhadet Kontorkrak i et Departement. Virkeligere end denne Virkelighed fandt de Kunsten som Aabenbaring og som ^[85]Aabenbarer af den indre Verdens, Fantasiens og Følelsens Vidundere og Hemmeligheder. Et Skridt videre i denne Romantikens metafysisk-æstetiske Udvikling betegner Tieck med sin Paastand paa, at alt poetisk maa være eventyrligt. Her er allerede den æstetiske Begrundelse for Hoffmanns særegne Digtning: at projicere ned paa Virkelighedens Plan de Aandeverdenens Gestalter, som rørte sig i hans Fantasi.

Da Hoffmann lærte Tieck-Wackenroders omtalte Skrifter at kende, var han omsider efter adskillige Omskiftelser havnet i den polske Hovedstad, som dengang stod under Preussen. Han havde oplevet et kort og passioneret Kærlighedseventyr, derpaa havde han giftet sig og siddet Stilling i en liden preussisk Afkrog, og nu i Varsjava kom han egentlig for første Gang med i Livets glade Hvirvel. Han styrtede sig ind i Fornøjelserne og udfoldede i Selskabeligheden al sin improvisatoriske Esprit. Han lod sig beundre som Causeur, som Komponist og Karikaturtegner. Han sled sig ud paa at være underholdende og var formodentlig ikke tilfreds. Omsider styrtede ogsaa Ulykkerne ind. Stødet fra Jena-Nederlaget forplantede sig til Rigets fjærneste Afkroge; Regeringen i Varsjava maatte takke af, og dens Funktionærer, hvoriblandt Hoffmann, fordelte hvad der var i ^[86]Kassen, og fortærede det i en sidste splendid Dejeuner, netop som Kosakkerne stormede ind i Byen forbi Stamknejpens Vinduer.

Politiske Interesser var ikke Hoffmanns Sag, og han tog Katastrofen saa meget koldblodigere, som den aabnede ham Udsigt til at komme ud af den departementale Prosa og ind i en saadan poetisk fri Existens som den, han drømte sig.

Endnu havde han ikke for Alvor skrevet noget; og han maatte skabe sig et Erhverv af Musiken. Han fik en Ansættelse i Bamberg som Kapelmester, men Teatret var paa Fallitens Rand, og for et ringe Honorar maatte Hoffmann sætte sine mangeartede Talenter i Virksomhed. Han var paa en Gang Sceneinstruktør, Maskinmester, Teatermaler og Orkesterchef, men Publikum forstod slet at vurdere dette uhyre Udslag af menneskelig Energi; den lille febrilske Kapelmesters Udseende og Fremtræden forekom alle løjerlig, han blev udleet og udpebet og udstod tusen Fortrædeligheder af et utaknemmeligt Publikum og et rebelsk Personale.

I den økonomiske Misere greb han til at give Informationer og skrive Musikkritik. Dette var det poetiske Liv.

Hans musikalske Lidelser drev ham imidlertid ind paa Forfatterbanen, og den første Samling af Fantasistykker udkom med en Fortale af Jean Paul. ^[87]En større Del af denne Samling optages af de saakaldte «Kreissleriana» – humoristiske, fortvilede Stemninger fra de «bedre Huse», hvor han optraadte som Musikinformatør.

«De ved, at Geheimeraad Röderlein holder et aldeles charmant Hus og har to Døtre, om hvilke den elegante Verden med Entusiasme paastaar, at de danser som Gudinder, taler fransk som Engle og spiller

og synger og tegner som Muserne selv. Geheimeraaden er en rig Mand; han holder ved sine Fjerdingaarsmiddage de mest udsøgte Retter og Vine, alt er indrettet paa en elegant Fod, og den, som ikke animerer sig aldeles himmelsk der, ejer ingen Tone, ingen Aand og fornemmelig ingen Sans for Kunst.

Ogsaa denne serveres efter Middagen til Kaffe og Likøren osv. Det foregaar paa denne Maade:

Naar Gæsterne har haft Tid til at fylde Glasse og Assietter et Par Gange, flytter Tjenerne Spillebordene hen foran den ældre og mere satte Del af Selskabet. Dette er Signalet for de unge til at styrte løs paa Frøkenerne Röderlein; der opstaar en Tumult, hvori man hører afbrudte Sætninger som disse: Skønne Frøken, forhold os ikke Nydelsen af deres himmelske Talent, – ak, syng dog noget! – Umuligt, Katarrh – det sidste Bal – ikke Spor af Øvelse – –

[88] O, forbarm Dem dog, vi bønfalder etc. etc. Imidlertid er Flyglet bleven slaaet op og Pulten belæsset med den kendte Nodebog. Fra Spillebordet raaber nu den naadige Fru Mama: Chantez donc, mes enfants!

Dette er Stikordet for min Rolle; jeg stiller mig ved Flyglet, og i Triumf føres de unge Röderleins til Instrumentet. Nu opstaar atter en Differens: Ingen vil synge først. – Du ved jo, søde Nanette, hvor forfærdelig hæs jeg er. – End jeg da, kære Marie! – jeg synger saa slet. Aa kære, begynd etc. Mit staaende Indfald, at man maaske kunde begynde med en Duo, beklappes voldsomt, og nu gaar det løs – Dolce dell' anima etc.» –

Den arme Informator krymper sig under Strubeøvelserne, hans Fingre knubser rasende løs paa Tangenterne, og naar Torturen efter en Kæde Variationer og Gentagelser er overstaaet, glider han ubemærket hen i en Krog til sin Burgunder ...

Men foruden disse bedrøvelige Erindringer findes der et lidet Stykke, hvor Poeten og Fantasten har taget Hjemlov fra den beklemmende Virkelighedsbanalitet, det er «Don Juan – En reisende Entusiasts Oplevelse».

Det er et Stykke Musikkritik, men ulig den tekniske Passiar, som ellers bærer dette Navn. Det har et Sidestykke i Kierkegaards pragtfulde [89] Musikfantasier i Enten – Eller, hvilke, som man erindrer, ogsaa har den Mozartske Opera til Motiv.

Den rejsende Entusiast overværer etsteds en Opførelse af Don Juan og drages af det geniale Spil saa uimodstaaelig med i Handlingens Lidenskab, at han i sin poetisk-musikalske Betagelses højeste Moment oplever som en Aabenbaring af Mytens og Musikens Mening. Hoffmann gør et Mysterium ud af denne Aabenbaring, idet han tilvejebringer en sjælelig Kontakt mellem den exalterede Tilskuer og den exalterede Fremstillende af Donna Anna. Hun, som spiller sit Liv ud i Rollen, føler sympatisk Nærværet af en Sjæl, der vibrerer med hendes, og i et Øjeblik, da hun ikke er paa Scenen, tror han, der sidder allene i sin Loge, at føle et zart, varmt Aandedrag, en Knitren af Silke, en Anelse af Kvinde – det er Donna Anna, som er traadt ind i Logen.

«Idet hun talte om Don Juan, om sin Rolle, var det, som om nu først Mesterværkets Dybder aabnede sig for mig, og jeg kunde klart skue ind og erkende en fremmed Verdens fantastiske Fremtoninger. Hun sagde, at Musikken var hendes Liv, og ofte troede hun syngende at kunne begribe mangel i det Indre forborgens Hemmelighed, som intet Ord kunde udtale. – Ja, da føler jeg det, fortsatte hun med højere

Stemme, og hendes Øjne ^[90] brændte, men omkring mig forbliver det dødt og koldt, og idet man klapper til nogle vanskelige Triller og en vellykket Maner, griber iskolde Hænder om mit glødende Hjerte! Men De, Du, forstaar mig, thi jeg ved, at ogsaa for dig er det underbare, romantiske Rige bleven opladt, hvor Tonernes himmelske Trolddom hører hjemme!»

Om Natten er Entusiasten endnu under denne Trolddom; han sniger sig med et Lys ind i Teatret og ind i sin Loge og sætter sig til at skrive om Don Juan – ikke den trivielle Forfører af Tusen, men den i sine mægtige Livslængsler forvildede, som Djævelen kastede sin Slynge om Halsen, saa han indbildte sig at kunne stille sine uendelige Længsler i det endeliges Verden, indtil han mæt af Nydelsernes Einerlei fandt Livet fladt og forførte allene for at forøde de Kvinder, de Skæbner, det Liv, som han foragtede og hadede.

Stykket ender med en Frokostpassiar den følgende Morgen i Hotellet. Her spiller Spidsborgerlighedens Lyde ind; de tilstedeværende er enige om at beklage sig over det rystende Spil, de hæslige Overdrivelser. En fortæller, at Primadonna havde været helt angrebet af sin Rolle, i en hel Mellemagt havde hun ligget i Afmagt. Entusiasten spørger angst, om det er noget alvorligt:

^[91] « Vi faar dog vel snart høre Signora igen?» En klog Mand tager en Pris Snus og bemærker koldsindig: «Neppe, thi Signora døde imorges kl. 2.»

«Don Juan» er et Manifest, en Artists Credo, udtrykt med ungdommelig Begejstring og ungdommeligt Fynd.

Det generelle Mærke paa Artisten er: Lidenskab for Lidenskab, uanseet om denne er gavnlig eller fordærvelig, om det er i Himmel eller i Helvede, Luen er bleven tændt.

Og Hoffmanns antydede Fremstilling af «Don Juan» som overhoved Romantikens Dyrkelse af det dæmoniske, er Udslag af en saadan Artistlidenskab for det lidenskabelige, det eruptive, det mystiske og skæbnesvangre i den menneskelige Natur.

Fjendtligheden mod den konventionelle, afdæmpede og afkølede Menneskelighed finder sig retfærdiggjort i denne Lidenskab, og den førte Romantikerne enten til et Livsregime, hvis Trods mod det konventionelle selv blev til en Art Konveniens, eller ogsaa til en LigeGYldighed for det udvortes, der tillod dem at leve baade spidsborgerligt og agtværdigt, men tage Revanche i Fantasi. Paa Hoffmann passer saavel det ene som det andet: han var paa engang den ulastelige Funktionær og den lastefulde Zigeuner – et Slags Dobbeltvæsen lig dem, der saa hyppig forekommer i hans Bøger, og ^[92] sikkerlig har hans egen Tvesidighed ledet ham ind paa de Reflektioner over Personlighedens Gaader, som han har givet saa forskellige fantastiske Klædninger.

Der synes ogsaa at være en Tvesidighed i hans intellektuelle Tilbøjeligheder, han er paa engang en Drømmer og en Iagttaget, han er lige fortrolig med det virkelige som med det uvirkelige og skildrer begge Dele med den samme Lyst og den samme Akkuratesse.

Han skilte ikke mellem den indre og ydre Verden, Drømmene objektiverede sig for ham i Skikkelser, der levede og bevægede sig omkring ham blandt de vante og dagligdagse Ting og Mennesker. Han var en Iagttaget med Udsigt i den fjerde Dimension, og det forlystede ham at se hin Verdens Væsener pludselig

og uformodet trine ind i den spidsborgerlige Trivialitet og ulejlige den med tusen Spilopper.

II.

Da Hoffmann debuterede med Fantasiestykkerne, havde han atter skiftet Opholdssted, men holdt fast ved sin musikalske Profession. Det var i Krigens Aar, under Vaabengny, Belejringer, Sejre, ^[93] Napoleon. Paa Landevejen mellem Dresden og Leipzig bevægede der sig en Kunstens og Forkommenhedens Karavane, en forvirret Opstabling af Kulisser, Instrumenter, Personale og Husgeraad, trukket af et Par billige Krikker.

Man spillede snart for franske, snart for tyske, og ikke sjelden umuliggjorde Verdensbegivenhederne alle teatraliske Bestræbelser; da stak Kapelmesteren Taktstokken i Lommen og greb til Pennen; thi han fulgte med i dette Gesindel og havde sikkerlig sin Plaisir af at iagttage det omvankende Livs mangfoldige groteske Optrin og Figurer.

Ogsaa i Dresden levede han under Døn af Kanoner; men han var bleven syg og var fattigere end nogensinde og formodentlig ked af det frie Artistlivs Elendighed. Han skrev dog og komponerede og frembragte netop i disse Trængselens Aar nogle af sine ejendommeligste Værker.

Fantasiestykkernes anden Del indeholder Historien om den Gyldne Krukke og Sylvesternatseventyret. I disse Fortællinger udfolder Hoffmann sin besynderlige Originalitet, og vi skal prøve at bestemme, hvori denne Originalitet bestaar.

Helten i den første Historie er Studenten Anselmus, der formedelst sin Adspredthed og Hang til at fortabe sine Øjne i det blaa løber Panden mod Lygtestolper, træder Damer paa Slæbet, vælter ^[94] Thekoppe og Æblekoners Kurve og føler sig saare ulykkelig. En liden Konrektordatter forelsker sig alligevel i ham og drømmer, at han skal blive Hofraad og hun Hofraadinde og bo i Moritzstrasse med Udsigt til Neumarkt. Men Anselmus bliver Afskriver hos en gammel Arkivar, og Arkivaren har en skøn Datter, og Anselmus forelsker sig i den skønne Datter og bliver gift og lykkelig. Og den lille Konrektordatter tager tiltakke med en gammel virkelig Hofraad og bliver ogsaa gift og lykkelig og bor i Moritzstrasse med Udsigt til Neumarkt.

Saa skrøbelig er Historien, naar vi skiller den fra alle Vidundere. Men Hoffmann rører den med sin magiske Stav, og midt inde i Hverdagsligheden udfolder sig et forrykt Eventyr.

Anselmus sidder engang bedrøvet under et gammelt Hyldetræ ved Landevejen, og Løvet risler i Aftenvinden, og Solen glitrer mellem Bladene, og Straalerne er smaa grønne Slinger, som hvisker noget, Anselmus hører og skønner.

Siden er Anselmus helt fortunlet og besynderlig og taler om grønne Slinger til Konrektoren og hans Datter, og disse tror, ikke uden et Skin af Beføjelse, at han er gal. Men han er blot forelsket i den grønne Slange, og Slangen viser sig at være den gamle Arkivars Datter, og Arkivaren selv er i Grunden en

Salamander, født af en Ildlilje, men ^[95] efterstræbt af en Flaggermus, der nærmere beseet er hans egen Dørhammer og identisk med en af de Æblekoner, hvis Kurve Student Anselmus plejede at løbe omkuld.

Dette er broget, og man spejder forgæves efter en skjult Symbolik i dette Væv af Foregøglinger. Man forstaar, at Digteren har skrevet løs til sin Fornøjelse og anvendt alle disse uudgrundelige Taskenspillerkunster blot for at fortælle om en Person, som kom over den Vanskelighed, han selv hele sit Liv kæmpede med, at realisere en poetisk Existens, ophæve Modsætningsforholdet mellem Drøm og Virkelighed, Aspirationer og Erfaringer, Kunst og Liv ved at slaa en Streg over Virkeligheden og Erfaringerne og leve vilkaarlig, som han lystede, i Drømmen og Kunsten.

Men dette er den ægte Hoffmannske Maner, hans Fantasi var ikke af nogen overordentligere Art, dens Virksomhed er beslægtet med Drømmens.

Alle de fysiske Indtryk, vi modtager i Søvn, og alle de Erindringsrester, vor Halvbevidstheds matte Lysskimmer tilfældigvis strejfer, forbinder sig i vore Drømme til Billeder, hvis subjektive Karakter vi i vor Slummer sjelden er klar over. Vi tror gjerne paa vore Drømme, medens vi drømmer, vi henlægger til en indbildt Udenverden det Drama, som vi samtidig paa maa faa afhasper af ^[96] det forvirrede Stof, vi tilfældigvis har til Raadighed. Hoffmanns Tilstand, naar han skrev, var formodentlig nær ved Drømmens, og i den halvtilsørede Bevidsthedstilstand, hvori han hensatte sig for at producere, svævede han paa Grænsen af Troen paa sine Indbildningsfostres objektive Existens. Naar han sad ved sit Skrivebord, blev han hjemsøgt af de Spøgelse, som huserer i hans Skrifter, og naar han silde ved Nat steg ud af sin Vinstue for at vandre hjem, mødte han ofte udenfor Gadedøren sin egen lille vindtørre, bevægelige Person, heftig svingende imod ham med Stokken. De overnaturlige Væsener var Reflexer af hans Stemninger, som Drømmene er Reflexer af Fornemmelser, vor slumrende Bevidsthed ikke kan gøre sig bedre Rede for; de overnaturlige Væsener skiftede derfor Karakter med hans Stemninger, de groteske Figurer ledsagede hans Lystighed som Dobbeltgængerens hans Dødstanker, og overhovedet bestaar hans Fantasis Egenart i denne Stemningernes Materialisation i Skikkelser.

Vi saa i Historien om den Gyldne Krukke, hvordan Eventyrvilkaarligheden suverænt driver Gæk med den regelrette og lovbundne Virkelighed, hvorledes Grænserne mellem det rimelige og urimelige ophæves og hverdagslige og overnaturlige Elementer flyder sammen i irrationel Parring. Hoffmann ^[97] kaldte dette Ironi, og denne Ironi, som i den omtalte Historie nærmest gik ud over Læseren, har i andre Fortællinger sin Genstand indenfor Skildringens Ramme.

I Sylvesternatseventyret forekommer der en Historie om et tabt Spejlbillede, inspireret af Chamisso's Peter Schlemihl. Helten narres til at efterlade sit Spejlbillede hos en Kurtisane, som gerne vil beholde en Erindring om den elskede, naar han vender tilbage til Kone og Børn. Men hjemkommen forfærder han disse ved sin iøjnefaldende Mangel og tvinges til at bekende sit galante Eventyr. Han faar Løfte om Tilgivelse, saafremt han kan skaffe tilveje igen det nødvendige Behæng til sin Personlighed. Men dette falder ham svært, thi Giuletta, som har Spejlbilledet, vil ikke udlevere det, medmindre han giver sig hen til hende og overdrager sin Familie til Fanden. Han er i grænseløs Fristelse, thi han elsker Giuletta lidenskabelig, men i Fristelsens afgørende Moment, vinder han Bugt med den, og skriger: Slip mig, lede Helvedskvind, du skal ingen Del have i min Sjæl.

Dette er en faustlignende og højst patetisk Situation, og ovenikjøbet ledsaget af Torden og Gny og ond Stank af det bortmanede Helvede; men i det efterfølgende lille huslige Interiør knækkes Illusionen som sig hør og bør af Forfatterens Ironi:

[98] «Endelig brød Morgenrødens Straaler gennem Vinduerne. Erasmus – thi saa er Heltens Navn – begav sig strax til sin Kone. Den lille Rasmus sad allerede lys vaagen og munter i hendes Seng; hun rakte den medtagne Mand Haanden og sagde: -«Jeg ved nu alt det slemme, som er passeret dig i Italien, og beklager dig af mit ganske Hjerte. Den Ondes Magt er stor, og du er ret paa en lumsk Vis bleven af med dit Spejlbillede. Se dig blot i Spejlet, kære Mand! Du forstaar nok, at du ikke kan være nogen ordentlig og fuldstændig Familjefader med din Mangel; du indgyder ikke den tilbørlige Respekt; lille Rasmus ler alt af dig. Drag derfor ud i Verden, kære Ven, og skulde du komme over dit Spejlbillede, saa vær velkommen hjem igen. Kys mig! – Saa, adjø og Lykke paa Reisen, men send af og til et Par nye Buxer til vor lille Rasmus!»

Fortællinger som den gyldne Krukke eller som Sylvesternatseventyret, eller som flere af dem, vi i det følgende skal gennemgaa, øver ingen stor Tiltrækning paa vor Tids Gemytter. Disse uendelige Lystvandringer uden Maal og Med i det urimeliges Regioner kræver en vis Uforfærdethed, thi der spøger i de dunkle Krinkelkroge, og det værste af disse Spøgelser er Keden. Tiltrods for sit udmærkede Fortællertalent, sin jevne, behagelige Stil, [99] sine spontant opdukkende Indfald undgik ikke Hoffmann dette Spøgelse, som ingen Plads burde havt i hans Pandæmonium. Vistnok er Skylden Tidens og alle hans Samtidiges fuldt saa meget som hans egen; at være bred og langtrukken galdt ikke for nogen Synd, thi Mangel paa Komposition var den egentlige romantiske Lov for Komposition. Hoffmanns Kater Murr er et Exempel fremfor alle paa den Vilkaarlighed, der ikke skyr selve Keden for at være extravagant. Indskudt paa maafaa mellem Bladene i Katerens langvarige Selvbiografi forekommer løsrevne Fragmenter af Kapelmester Kreislers Livsoptegnelser, og det er overflødigt at bemæke, at disse to Partier af Bogen ikke har den ringeste indbyrdes Sammenhæng. Ogsaa denne formelle Besynderlighed er en Udslag af den Ironi, der, som tidligere bemærket, gaar ud over Læseren og over Bogens Læselighed.

Trods Indholdets ligestore Usandsynlighed og Begivenhedernes lige fantastiske Sammenkædning er Djævelens Elixir en Roman, der røber bevidst Anstrengelse for at holde Traaden og bygge efter en oprindelig udkastet Plan.

Denne Bog har derfor al den illuderende Kraft, som Poeten raader over, naar ikke Ironikeren gør ham mat. Der bor en Uhygge i den, som umiddelbart meddeler sig; de forunderlige Episoder faar [100] ved den realistiske Fortællemaade et Præg af Sandsynlighed; den hele Række af Tildragelser er holdt paa Grænsen af det umulige med en Kunst, der for Gangs Skyld minder om Poe's, hvem Hoffmann ellers ikke ligner. Og denne tilfældige Lighed markeres end mere ved den Tone af truende Patos, der omgiver enkelte Partier af Skildringen med skummel Himmel.

Bogen er formodentlig Hoffmanns bedst kendte, og det er unødigt at antyde den Forviklingernes Mangfoldighed, som er dens Fabel. Broder Medardus som dreven af hemmelighedsfulde Magter render af Kloster og kaster sig ind i et lastefuldt Liv og øver en Række Skændselsgerninger, er beslægtet med de Personer, Folkefantasiens har tillagt Djævelpakter og har forenet i Faustfiguren. Men Menigheden med Djævelpakten er her en helt anden end Faustsagnet og Faustdigtningernes. De Magter, der driver

Medardus ind paa Forbryderens Bane, er symboliseret i den Djæveelixir, som han har drukket af, men Historiens Forløb viser, at Elixiren betyder alle de arvede Tendenser til det onde, der findes ophobet i ham og virker i ham til hans og andres Fordærv mod hans bedre Viden og Instinkter.

Romanen er en fantastisk Fortolkning af Digterens Grublen over det Spørgsmaal, som længst ^[101] og troligst har fulgt Menneskeheden, Spørgsmaalet om Skyld.

Principet for Vurderingen af de menneskelige Handlinger, Moral, hviler paa Afgørelsen af det Spørgsmaal: har Mennesket selv Skyld for sine Handlinger eller med andre Ord: er Ophavet til det enkelte Menneskes Handlinger at søge i det selv? Besvares dette Spørgsmaal bekræftende, saa har man et Grundlag for Moral; man kan karakterisere en Handling som ond eller god, efterdi man kan finde et bevidst Element i den og tillægge nogen Skylden.

Paa den anden Side har enhver Handling Konsekvenser, og det Spørgsmaal rejser sig, om ikke disse Konsekvenser kan forfølges fra Individ til Individ ned gennem Slægtsrækker. De menneskelige Handlinger faar derigennem en evig Betydning, som berettiger den nøjeste Granskning af deres Værd, og besvares ogsaa dette Spørgsmaal bekræftende, saa har man et forstærket Grundlag for Moral.

Men erkender man Handlingernes Følgesvangerhed, saa erkender man derved deres Kontinuitet, og man tvinges til at søge deres Oprindelse fra Individ til Individ opover gennem Slægtsrækker. Men Individet bliver isaafald blot et Slags Ganglion i Handlingssammenhængens Nervenet og forplanter blot det Stød, det har modtaget, i nye Retninger. Individet fritages derved for Skylden ^[102] for sine Handlinger, og Skyldspørgsmaalet kan ikke afgøres ved, at man peger paa det umiddelbare Udgangspunkt for Handlingen.

Hvis man derfor bekræfter Handlingernes Kontinuitet, hævder man deres evige Betydning og finder Grundlaget for Moral, men man bestrider samtidig Individets Skyld og tilintetgør Grundlaget for Moral. Og paa den anden Side: hvis man benægter Handlingernes Kontinuitet, da benægter man samtidig deres evige Betydning, og man kan vistnok tillægge Individet Skyld for dets Handlinger, men Skyldspørgsmaalet faar ingen Betydning, eftersom Handlingerne forbliver uden Konsekvens, og atter har man tilintetgjort Grundlaget for Moral.

Om Hoffmann havde været en almindelig Ergoter, vilde han formodentlig være standset ved denne moralske Skepsis og ikke kommet Løsningen et skridt nærmere. Men han var Digter, hans Ræsonnement bevægede sig i Billedrækker og ikke i Slutningsrækker, han havde det konkrete Menneske og de konkrete Handlinger for Øje, og Fantasien gav ham et Anelsens Indblik i de virkelige Tildragelser, der omspænder Skyldgaaden.

Medardus er et Skud af en Stamme, hvor en Brøde gaar i Arv og udkaarer enkelte af Ætlingerne til Gentagere af de samme Misgerninger ^[103] og andre til deres Ofre. Alle er impliceret i hverandres Skyld, og alle lider for alle.

Først lidt efter lidt faar Medardus Kundskab om den Skæbne, der hviler paa hans Slægt. Han stedes i Forviklinger, som fortumler hans Jegbevidsthed og oprejser Tvil i ham om hans Identitet. Han forvexles uophørlig med en anden og paaføres Misgerninger, den anden har begaaet; og med den anden gaar det

ligeledes. Han er Medardus og han er samtidig Viktorin, som han har styrtet i Afgrunden. Han er Viktorin for dennes Elskerinde og Munken for hendes Ægtefælle, han forstiller baade den, han er, og den, han ikke er; han fører for andre som for sig selv en Dobbeltexistens, som han selv ikke er mægtig til at gennemskue, og i en Scene af uhyggelig dramatisk Kraft udkæmper han paa Liv og Død en Kamp med Dobbeltgængerens, der rider paa hans Ryg. Identitetsforvirringen betegner den yderste afsindige Grænse af Tvedragten i en Sjæl, der er Bytte for sine egne og fremmede Instinkter, har en Vilje selv og en Vilje, der ikke er dens egen, bærer Slægtens Skyld, som tillige er dens egen. Umiddelbart hænger hans Slægts Skæbne sammen med hans; alle de Personer, han forsynder sig mod og bringer i Fordærvelse, er Medlemmer af den samme brødefulde Stamme, og med dæmonisk Magt ^[104] trækkes han ind i sin Slægts Skyld. – Skyldspørgsmaalet er, som man ser, snarere anderledes og dybere formuleret end løst. Tænker vi paa hele Menneskeslægten istedenfor paa den enkelte Slægt, saa kan vi ogsaa for den gøre den samme psykologiske Identitetslov gældende og sige, at alle har Skyld for alle, og alle lider for alle. Det er det samme Væsen, som saarer og saares af sig selv ligesom hin etrusiske Chimære, Løven, der tillige er Buk og tillige Orm og flænger sig med Bukkehorn og stinger sig med Ormetand og flygter blindt i Rædsel og Raseri uden at undkomme sig selv.

«Elixiere des Teufels» skrev Hoffmann i Berlin, hvor han omsider havde faaet Ansættelse i et eller andet Kancelli. Han var færdig med Vandreaarene, og Illusionen om at leve Poesien var brusten; men han fandt Elixir i de rhinske og i de spanske, i de tindrende vaargrønne og i de solhede, sandgule Vine, og under Elixirens Trolddom for der Ild i hans Blod, og hans Syner fik Liv, Gespensterne ringede sig om hans Bord, og han underholdt sig med dem i beklemmt Fortrolighed.

Der kom ikke blot Gespenster. I de silde Aftentimer havde privilegerede Venner Adgang til hans Knejspekrog, og han talte og fortalte ustanselig og morsomt.

Han skal have været en bitteliden grim Mand ^[105] med gulladent Ansigt og strittende Haar og et Par smaa iagttagssomme Øjne, men formodentlig har hans Grimhed været bedaarende, som den gennem beaandede Grimhed altid er det.

Han var altid i Fyr og Flamme. Naar han talte, dryssede Ordene ham fra Læberne, og hans Ansigt var en idelig Skiften Grimacer, svarende til den kaleidoskopiske Billed- og Stemningsvexel i hans Indre. – Med en Hang til selvplagende Hypokondri, skriver en Biograf, forbandt han en Tilbøjelighed til barok, næsten karikaturmæssig overdreven Lystighed. Under Anfald af sin mørke Sindsstemning knyttede han til hvert Skridt, han foretog, de besynderligste Forudannelser og Varsler, idet hans utrættelig arbejdende Fantasi forespejlede ham lige til de mindste Enkeltheder alle de mulige Følger af hans Handlemaade. I saadanne Øjeblikke var det ogsaa, at Frygten for hemmelighedsfulde Rædsler overvældede ham, og det hændte ofte, at hans evig taalmodige Kone maa staa op midt paa Natten og sætte sig med Strikketøjet ved hans Skrivebord for at holde ham Spøgelserne tre Skridt fra Livet. At han ofte mystificerede sine Omgivelser med sine Aandesyner er ligesaa sikkert, som at han virkelig var et Offer for Hallucinationer. Hans stadige Beskæftigelse med occulte Fænomener øgede hans Lettroenhed, og de overnaturlige ^[106] Væsener, som til en Begyndelse var hans Redskaber i poetiske Øjemed, hans tjenende Aander, svang sig op til Tyranner, der indgød ham Uro og Skræk. De truede ham med Vanvid, de varslede ham Døden, men de synes tillige at have ansporet hans Produktivitet, thi han frembragte i disse sidste Berlineraar en anseelig Mængde kortere Fortællinger foruden den uendelige Kater Murr og den trættende Klein Zaches.

Serapionsbrødrenes fem tættrykte Bind er et eneste Magasin for fantastiske Snurrepiberier, et Mørkeloft, hvor alle gammelmodige, snørklede, invalide Tingester efter et grotesk Tilfældighedsarrangement er stuvet sammen; hvor støvmyge Kingelgardiner hænger ned fra Spærrebjælkerne; hvor gamle Katte plirer med gloende Øjne, og Musene har Rede i en gammel Floshat. Midt i Forkommenheden har de forkastede Levninger af erindringsfulde Inventaria beholdt noget af sine døde Besidderes Personlighed; de brækkede Møbler knirker til hverandre glemte Historier, det klynker i en afstrenget Violin, Tingesterne rører sig, i Skumringen bliver de til virkelige Gespenster – det er forrykt komisk, det er sentimentalt vemodigt og det er nifst.

Alt, som er stødt ud af Deltagelsen og gemt og glemt i Livets Afkroge, Særlinge og Grillefængere, sjældne Originaler, sorgenlystige Gengangere [107] og skimlede Pedanter, alt fordums og forvitret figurerer i dette Raritetsskabinet.

Historierne er af ulige Værd, vi kan nævne de mindst besynderlige, Frøken Scuderi, der er en liden spændende Forbryderroman og et fortrinligt Tidsbillede fra Ludvig den fjordendes Paris, og Mester Martin og hans Svende, et ligesaa fortrinligt Interiør fra Albrecht Dürers og Mestersangernes Nürnberg. Disse er de bedste Prøver paa Hoffmanns historiske Fantasi og de knappest, kunstnerisk stilfuldeste af alle hans Fortællinger.

I disse Fortællinger har Hoffmann overgaaet sig selv; han har lagt for Dagen et Fynd og et Greb i Hensende til Komposition, som hans vagabonderende Fantasi ellers ikke tillod ham. Han plejede at gøre Afstikkere, og han plejede at fortabe sig paa Afstikkerne; han begrov sin Fantasi og sin Reflektions Klenodier under en Hob Vidløftigheder, hvoraf det er møjsommeligt at hente dem frem.

Den ubønhørlige Nedgang melder sig før Udbruddet af hans Sygdom. Klein Zaches og flere af hans senere Skrifter har liden Betydning, men Lyset blaffer op igen lige før hans Død, og det lille Arbejde, han dikterede fra sin Lænestol, hvor han sad lam og færdig og saa ned paa Gaden og den forunderlige Menneskevrimmel, er en liden sørgmodig og stemningsfuld Afskedshilsen.

August Strindberg. Inferno

[108] August Strindberg har paa sin Livsvandring efterhaanden tilegnet sig og igen frattraadt enhver af dette Aarhundredes religiøse, sociale og litterære Ideer. Han har forkyndt enhver Sandhed med en Lidenskabelighed, som maaske blot har været en Forudfølelse af dens Utilstrækkelighed. Han har været besat og atter forladt af alle Tidens Doktriner, og – ikke som Bibelens frygtsomme Adam, men som en Adam af en ukendt Mytologi har han bidt i og spyttet ud alle Æbler paa Kundskabens Træ. Men under Doktrinernes Pust har hans Urnatur bevaret sin Saft og Sevje. Den primitive Menneskelighed har ikke kunnet svække sig i ham; hans Fantasi og Følelser har havt det sikre Grundhold i de enkle og oprindelige Drifter, som er fælles for Dyr og Mennesker. Derfor har han gennem alle sine Omskiftelser været den uomskiftelige. [109] Indtil i hans uforlignelige Sprog har denne Karakter bevaret sig. Hans Ord er paa en Vis materielle, de virker ikke som Omskrivninger af Kendsgerninger, men som Kendsgerningerne selv. Han fører Haandgribelighedens geniale Stil.

Forenklingsdriften, Sort- og Hvidt-behovet, det oprindelige stridslystne Menneskes Hang mod den dramatiske Dualisme – alt dette ene og samme ligger til Grund for August Strindbergs digteriske som for hans videnskabelige Konceptioner. Han betegner med hele sin vældige Produktion et af Aarhundredets voldsomme og lykkelige Tilbagefald til Naturen.

I Livskampen – denne nødtørftige Tilværelsesformel – har hans Fantasi seet Rovbrunsten under de civiliserede Former, Kampen for den grumme Livsglædes Skyld og ikke allene for de mere eller mindre illusoriske Indsatser. Hans Storhed som Dramatiker beror paa denne ubarmhjertige Logik, hvormed han forbereder, udvikler og fuldbyrder den Proces, hvis Resultat altid er et Individets Tilintetgørelse ved et andet.

Den svage og den stærke, den svage benyttende alle Grumhedens, Snedighedens, Nedrighedens Vaaben, og den stærke allene fortrøstende sig til sin retskafne Intelligens – dette er Grundmotivet, som atter og atter varieres – og med vekslede Udfald af Kampen.

[110] De Ideer, som udgik fra Nietzsche, traf Strindberg i hans Urinstinker og gav ham Ræsonen i den Kønnenes og Kasternes Tilintetgørelseskamp, som det var blevet hans suveræne Lidenskab at bivaane og skildre.

Hans Opgivelse af alle demokratiske Idealer forberedtes gennem Reaktionen mod Feminismen og fuldendtes ved hans Skolegang hos den tyske Filosof. Han stod dermed ved Enden af en Udviklingsgang, som allerede halvt var slynget i Ring om sig selv.

Han var fra den abstrakte Frihedsidealist i Begyndelsen af Syttierne bleven til radikal Socialist mod Slutningen af samme Decennium, derefter til utilistisk Forguder af «Naturen» og Bondevidenheden paa Civilisationens Bekostning – i Begyndelsen af Ottierne, og endelig vendte han henimod Overgangen til Nittierne alle sine gamle Idealer Ryggen og blev det, man med et forslidt Udtryk kalder radikal Aristokrat.

Samtidig har hans religiøse Ideer gennemløbet en parallel Omskiftelsesbane. Til den abstrakte Frihedsidealisme i Mäster Olof svarede protestantiske moralreligiøse Begreber, til Socialismen et indifferent Fritænkerstandpunkt, til Utilismen og Naturdyrkelsen en vag Panteisme, til Aristokratismen den uforfærdede himmel- og helvedestormende Ateisme.

[111] Magien er bleven den sidste videnskabelige Tilflugt for denne Aand som forud for Doktor Faustus. For den, der ad videnskabelig Vej søger Erkendelse, gives der formodentlig heller ingen anden sidste Tilflugt, thi Magien afslører paa sin Vis det Princip i Naturen, som de andre Naturvidenskaber ikke er istand til at opdage, og som det for Menneskene dog er saa magtpaaliggende at faa opdaget.

At August Strindberg regnes for gal, fordi han «hat sich zuletzt der Magie ergeben» er et Udslag af det Ræsonnement, som udmærker alle Efternølere paa Erkendelsens Bane. – Magien befolker med Væsener det Universum, som de mekaniske Videnskaber har lagt øde og tomt. Den oprejser alle uddrevne Djævl, den kalder Pan tillive i de døde Skove og vækker alle Vandenes og Vindenes slumrende Aander. Og som Væsener forstaar vi blot Væsener; Love og Kræfter er blot Navne paa vore indbildte Forstaaelser. Derfor er Magien den naturlige Dronning over Naturvidenskaberne; den kan bespottes og forhaanes, men genopretter i Tidens Fylde altid sit tabte Dynasti. Saalænge Erkendelsestrangen ad Sansningens Vej søger sin absolute Tilfredsstillelse, vil Magien være det sidste Fortvilelsens Forsøg.

At den rejser sig igen af sin Grav, er ogsaa [112] berettiget i den Forstand, som man kalder den historiske. Thi Historien fortæller om en periodisk Tilbagevenden af gamle Kendsgerninger, den forkynder den evige Tilbagekomsts triste Evangelium og illustrerer atter og atter det Ord i Bhagavad Gita, at ligesaa vist som Døden er det fødtes Lod, saaledes er Genkomsten det dødes.

I Udviklingens Kredsgang er efter Omstændighederne Newton eller Paracelsus den foranilende, og saalidt som nogen af dem var den første, vil nogen af dem blive den sidste. Til de Øjne, som ser i Dagen, vil den ene bringe Lys, som den anden til de Øjne, der er skabt for Dæmringen.

At et Individ lyder selve Universets Kredsgangslov er intet Tegn paa Vanvid, men paa intellektuel Energi og umættelig Erobrertrang. At August Strindberg, alle Videnskabers Adept, omsider maatte opdage samtliges Forfængelighed og hengive sig til den sorte Kunst, er derfor ingenlunde paafaldende.

En Aandstilstand er en Krystaldannelse af Ideer, og den kan gennemgaa en Opløsningsproces i den individuelle som i den almindelige Bevidsthed. For anden Gang i dette Aarhundrede truer en Magt i Menneskene med at sejre over det Fornuftsdespoti, der i et Par Aarhundreder har holdt den underkuet, og den vil sejre og atter underkues, atter og atter og atter –.

[113] Det karakteristiske for August Strindberg er, at han midt under sin Reaktion bevarer l'esprit scientifique. Han nærmer sig til det utilgængelige med Kolber og Retorter; han talte for nogle Aar siden i et fransk Tidsskrift om sine natlige Experimenteer paa en Pariserkirkegaard: han forsøgte at fange de dødes Sjæle i en Flaske med et kemisk Stof, hvortil de skulde have Affinitet!

Og hans sidste Bog vimler af Beretninger om lignende magiske og alchymistiske Foretagender. Men Magien er ikke andet end den videnskabelige Fornufts sidste konvulsiviske Anstrengelse for at gribe med Apparater det, som ikke engang Tanken kan gribe, at gøre til Genstand for ydre, sanselig Iagttagelse det,

som blot kan anes af det indadvendte, roligt skuende Øje.

Men ved en Tanke som denne kan en Aand som Strindbergs ikke stanse; thi havde han kunnet stanse ved den, saa vilde han være begyndt med den. Hans Aands Hvileløshed, hans Ahasverussind er Kontemplationen fjendtlig. Men i Forhold til det evige er Aktiviteten en Pendelsvingen forbi og igen forbi det attraaede Punkt. August Strindbergs næste Bevægelse fører ham fra den experimentelle Yderlighed til en Troens Yderlighed og Udvorteshed, hvori han modtager ethvert Tilfældets Lune som et Varsel, en Trusel eller en Paamindelse ^[114] fra et Forsyn, der udelukkende synes at have sine Øjne heftede ved hans mindste Skridt og ubetydeligste Gøremaal. Og dreven videre, fra Yderligheden til Yderlighedernes Yderlighed, udarter denne Forsynstro til en Art Forsynsskræk, en Paranoia, hvis skræmmende Genstand er selve Forsynet.

Paa dette Stadium af den psykologiske Proces glipper hans Selvkontrol, og Grænserne mellem det, som virkelig sker med ham, og det som blot sker i hans Indbildning, taber efterhaanden sin Klarhed og Fasthed.

Han gaar paa Vagt for ikke at overrumples, han udfolder et Skarpsind i at afsløre Forsynets og dets Redskabers Intriger, han fatter Mistanke til de tilsyneladende uskyldigste Ting – to Pinder, der ligger overkors i hans Vej, to Mennesker, der tilfældigvis hvisker i hans Nærhed ...

Han forklarer sig denne fjendtlige Interesse fra Forsynets Side som et Udslag af dets Jalousi mod ham, der truede med at afsløre nogle af dets Hemmeligheder. Det er Zevs's Glenter, som igen hugger i Lysbringernes Lever!

Billedet af hans Sjælstilstand vilde være ufuldstændigt, om jeg blot nævnte Symptomerne paa det, man kalder Forfølgelses- og Storhedsvanvid. Fra Følelsen af at være den af Forsynet forfulgte, springer han pludselig om i en momentan Glædes ^[115] Tillid til at være den af Forsynet beskyttede og særlig benaadde, om end haardt tugtede – for Forseelser, han i dette eller et tidligere Liv maatte have begaaet. – Og paa den stolte Prometev's trods følger pludselige Reaktioner af Anger og Ruelse og ormeagtig Prostration. Og mellem Udbruddene af Livslidelsens afpressede Skrig kan der ligge klare Øjeblikkes Fred og Stilhed og Forsoning. Jeg kunde nævne hans Afsked med den barmhjertige Søster eller hans Møde med sit Barn. –

For Dybenes Rædsler maa den pinte Sjæl søge en Forklaring og en Mening. Og denne logiske Søgen beviser, at Vanviddet ikke har omsløret den uroligste og mægtigste af Tidens Hjerner. Han finder i Swedenborgs Helvedeslære en Slags Retfærdiggørelse af sine Plage: Selve Livet er Helvede. Helvedes Ild er Begæret, og dets Pine Kvalmen efter ethvert Begærs Tilfredsstillelse. Og med Neophytens Iver gaar han med paa alle de fantastiske Enkeltheder i den Swedensborgske Dæmonologi og finder deres Sandhed stadfæstede i sine egne Oplevelser.

Men Formaalet med dette Helvede er lige dunkelt. Han kan angre sit Liv og sine Gerninger, sit Oprør, sin Trods, men vilde ikke Angeren selv være et Oprør og en Trods mod Forsynet, mod de Magter, som udkaarede ham til sit Plageris? ^[116] Er det ikke at sige til Magterne: «I har ladet mig fødes med et Kald til at straffe, til at omstyrte Afgudsbilleder, anstifte Oprør, og derpaa unddrager I mig Eders Beskyttelse og lader mig staa til Bespottelse og tilbagekalde, hvad jeg har forkyndt. – I min Ungdom var jeg en oprigtig Troende, og I har gjort mig til Fritænker. Fra Fritænker har I gjort mig til Ateist, fra Ateist til Troende

paany. Inspireret af humanitære Ideer har jeg rost Socialismen. Fem Aar senere har I bevist mig det urimelige i Socialismen. Alt det, jeg har profeteret, har I gjort til Løgn! Og sæt at jeg vier mit Liv til Religionen, saa er jeg sikker paa, at I inden ti Aar vil have modbevist Religionen.»

Dette Sprog ovenfor «Magterne» er fuldt af Humor i al sin dybtføjte Bitterhed, og overhoved: det paradoxale ved Bogen er, at dens hjerteskerende Alvor krydses af Indfald af den vildeste Komik. Denne Komik beror netop paa Modsætningen mellem Digterens subjektive Alvor og Absurditeten af de Forklaringer, han underskyder sine Oplevelser. Han oplever f. Ex., at hans Svigermoder trakterer ham med Kalvehjerne i brunet Smør – en af de Ting han nærer stærkest Uvilje mod. I hans Fantasi svulmer denne Hændelse op til et af Leddene i de fjendtlige Magters Taktik ^[117] imod ham –: «Det är for mycket!» udbryder han. «For i Världen tilskref jag kvinlig elakhet alla mina olyckor; nu urskuldigar jag den oskyldiga och säger inom mig: det är Djefvulen!»

Og naar han om Natten i sit Kammer pludselig vaagner i et Anfald af angina pectoris og føler det, som om Hjertet suges ud af hans Bryst – saa flygter han ud af sit Værelse, lykkelig over i sidste Øieblik at være undsluppet et infernalsk Mordforsøg, foranstaltet mod ham, Kvindehaderen, af Blaastrømpernes Verdensliga, der har opstillet Batterier i hans Sideværelser for at tage Livet af ham ved Elektricitet.

Under Reflektionens daglyse Momenter kan han sige sig selv, at han er nervøst ophidset eller lider af Forfølgelsesvanvid, men naar Mørket ophæver Tingenes sanselige Værdier, kan Spøgelserne ikke længer huses som Sygdomme i Sindet eller Rykninger i Hjertekulen ...

Mørkets Reflektioner giver andre Resultater end Dagens; de finder Støtte i gamle Følelser, gammel Skræk, gammel Tro. Mørket kræver Regnskab, i Mørket skinner de dulgte og glemte Ting, som er Samvittighedens Forfærdelser. Alt, som var Indbildning, bliver Sandhed, og alt som [var] Sandhed bliver Løgn; alt fordom tilbedt er den mørkrædde villig til at brænde, og alt, ^[118] hvad han fordom har brændt, er han villig til at tilbede ...

Det er Nattens og Mørkets Dæmoner, som stjæler Fæstet bort under Reflektionen, saa Ideerne, Indfaldene, Antagelserne styrter i svimlende Fald mod de dybeste Afgrunde ... «Om natten falla tystnaden och ensligheten öfver en, öfvermodet skingras, hjertat slår hörbart och bröstet beklemmas. Då fall på knä, ut igenom fönstret ned i törnhäcken for att söka läkare eller få fatt på en kamrat, som vill sofva i samma rum som du ...

Träd in ensam nattetid i din kammare, och du skall finna någon där före dig ...

Hvart går I då, I alle som liden af sömnlöshet, som vandren omkring på gatorna och vänten på soluppgången? ... »

Accenten i Linjer som disse vidner om Virkeligheden af de Pinsler, denne Bog fortæller om. Den er ikke bestemt til at være et Kunstværk, og den er derfor blevet mere: en Række Meddelelser fra et Menneske, som sætter alle Hensyn til sig selv og andre, til sin Fortid og Fremtid tilside for det Maal: at faa meddelt sig. Og Meddelelsen har en elementær Kraft, som de bedste af Strindbergs Skrifter og som maaske ingen andre Skrifter end hans bedste. Den paatrænger sig den sløveste ^[119] med sine Forfærdelser, sin Sorg, sin Patos, sine Raab fra Dybsens Nød. Og der er en Energi i dens Oprigtighed, som hæver den op

blandt de faa Bøger, der har været Frugter af de dybeste menneskelige Lidelser.

Florentinske Fragmenter. Om Botticelli

[I.]

[120] Toscana er et Sommerland med svære Fjelde og frodige Sænkninger, et Land uden Skove, men med Haver som Aaret rundt er grønne og grøderige. Tykke Mure slutter om hvert Jordstykke, og opefter Højene ligger Haverne i Terasse over Terasse, og langt fra ser det ud, som Højen er stribet af brede, hvide Bændler. De mørke keglespidse Cypresser bryder i Farven vxlende ind i Oljetræernes døsiggrønne, som er Grundtonen, og alt det hvide af Murene og af Husene og af Roserne som ofte klynger over Mure og Huse giver i Solvejr hele Landskabet et festligt Skin.

Det er Linjerne, som er Sjælen i dette Lands Skjønhed. I den almægtige Solflom bliver Luften det helt gennemsigtige Medium, den er bestemt til at være, og nære som fjærne Ting viser sig i sin [121] uformindskede Realitet, med Lys og Skygger i streng Kontrast. Det er et Landskab, som ligger tilrette for Arkitektur; Menneskenes Bygværker gentager Linjen i Kyklopernes Udkast; hvert Hus, hver Mur hæver sig naturligt som Træet op af den Jord, det staar i. En By med Taarne og Tage ligger ikke udenfor Landskabet og skriger ikke imod dets Stemning som saa ofte hinsides Alperne. Thi Byen er et med Landet, Naturen er menneskelig. Den Strid mellem Natur og Menneske, som forklarer nogle af de dybeste Egenheder ved de nordiske Folks Temperament, er her forlængst stilnet. Menneskene kender sig igen i Naturen, den har ingen Hemmeligheder, ingen Gru, intet Væsen ... den store Pan er tidlig død i de latinske Lande.

Mod Nord og Øst er det Naturen, som ejer Menneskene, her er det Menneskene, som ejer Naturen. Men har en Race gjort sig Jorden underdanig, da har den udryddet Grundlaget for det vegetative Stemningsliv i sig, og den underligger ikke længer de hemmelige Indflydelser fra Mark og Muld. Mod Nord og Øst, der er Skoven eller Steppen noget levende, og Menneskene har sin Del deraf, og lige indtil deres Stemme og Blik kan der forraade sig noget af det store, omgivende Væsen. Men deraf kommer Tvedragten i disse [122] Sind og Melankolien og Synerne, og kanske det forklarer, at de nordiske Folks Værker synes os dunklere og dybere end noget af det, de latinske Folk har skabt.

Tænker man paa det Folk, som bebor det toscanske Land, og søger man den store Nævner i den intellektuelle Bevægelse, det skabte i det 15de og 16de Aarhundrede, saa finder vi, at ogsaa Landskabet giver os Vink. Det var egnet til at fortsætte sig selv i Kampaniler og Kupler, Naturen var plastisk, paa Veje til at være Kunst, og – naar Kunsten kom til – enda saa helt sig selv, som om det blot havde skudt en Blomst. Med Rette kalder ogsaa Florentinerne Giotto's Kampanile en Blomst i Sten.

Fremdeles: ingen væsentlig Forskel mellem By og Land, Landet blot en Have uden den Storhed og Mystik som der, hvor Naturen optræder som Væsen. Deraf vilde vel dette Folks Naturfølelse præges; formodentlig vilde det blot mærke de føjelige Magter i Naturen, men desto stærkere vilde det føle sin egen

Menneskemagt. Ingen Splid, men en dyb Forstaaelse mellem Natur og Mennesker, idet Naturen var menneskelig og Menneskene naturlige. Den formede sig lydig under Viljer, den blev Stof under Kunstneres Hænder. Et Folks plastiske Fantasi maatte udvikles i slige ^[123] Naturomgivelser, og troligvis er Havekunsten en af Indledningerne til de formende Kunster.

Hermed er angit den Plads, Landskabet kom til at faa i det florentinske Maleri. Det forekommer blot fligevis, afskaaret af en Vindusramme eller et Søjlepar, det er blot et dekorativt Supplement; det er aldrig ensomt, aldrig uafhængigt af Menneskene, det har ikke nogen egen Mening og ikke noget eget Sprog. Landskabet spiller den Rolle, som sig hør og bør i en Kunst, der er Blomsten af en Bys Kultur. Naturen er, hvad den er, *ved* Mennesket og *for* Mennesket, og det er denne Ide: det suveræne, uafkortede Menneske, som er den florentinske Renaissances Ide

II.

De florentinske Paladser er ikke som Rigmandshusene i de moderne Stæder samlede i bestemte Bydele. Florens kender ingen aristokratiske Strøg. Allerede i Republikens tidligste Dage krævede Signoria Regnskab af hver Borger for hans Byggeplaner, og en Lov forbød Ansamling af de skønneste Bygværker i visse Kvarterer. Derfor har den gamle Stad ved Arno indtil denne Dag bevaret dette Præg af demokratisk Noblesse, der ^[124] staar i saa streng og ædel Kontrast til alle moderne Opkomlingsbyers Fysionomi.

Her har hver Gade og hver Gyde sit Slot, og disse tunge Kvaderstensbygninger med voldestærke Vægge midt inde mellem de tarvelige Lejegaarde staar igen og minder om en Tid, da ikke Kaste stod mod Kaste og ikke Rig mod Fattig, men Slægt mod Slægt, Individ mod Individ, og da Patriciere forbandt sig med Smaafolk for at bekæmpe andre Patriciere og andre Smaafolk.

Modsætningen er ikke mindre slaaende mellem disse Paladser og den middelalderske Feudalborg – Glentereden hovmodig tronende paa Klippetinden og over Skrænten, hvor den lille usselige By klatrer op, indtil den i Tidens Fylde klatrer over Vindebroen og omskaber Borgen til en pittoresk Ruin for Fremmedbesøget.

At Paladset og Borgerboligen ligger i samme Niveau fortæller om en iallefald principiel Ligestillethed mellem Rige og Ringe, og som vi ved mistede allerede tidlig den toscanske Lensadel sin politiske Betydning. En Lov tvang den til at rømme de faste Borge og tage Bolig i Byen, og her forsvandt den lidt efter lidt i Borgerklassen. Det florentinske Aristokrati var borgerligt, det skyldte sin Magt og Ære ikke Vaabens, men Guldets og Geniets Glans. Det udgjordes af Købmænd ^[125] og Fabrikanter, og det øvede ingen anden Indflydelse paa Statens Styre end den, det kunde vinde gennem Popularitet. Det første medicæiske Regime blev til og holdt sig allene ved den Folkegunst, som de første Herskere saa mesterlig forstod at vinde og bevare.

Hvilke politiske Idealer havde hin Tids Italienerne? Tanken paa et fællesitaliensk Fædreland var naturligvis endda ikke oppe, og det ghibellinske Verdenskejserideal var forlængst opgivet. Nabolandene Spanien og Frankrige var hver for sig smeltet sammen til stærke Statsenheder, men for ingen Italiener

existerede der noget andet Fædreland end hans By. Den romerske Enhed truedes nordfra af den begyndende Reformationsrøjsning og indenfra af Pavemagtens egen Korruption. Paverne stod i alle Henseender, i Kløgt og Grumhed, i Forvovenhed og i Kærlighed til Pragt og Kunst paa lige Fod med de bedste verdslige Fyrster i de italienske Smaastater, og rimeligt nok, siden adskillige af disse var deres eget Kød og Blod. De købte sig et stakket Slaraffenliv paa Petri Stol og lod forøvrigt Syndfloden stige.

Et politisk Anarki uden lige før eller senere, en Arena for alle Ærgerrigheder, alle Intriger, alle store og alle skumle Planer, men ingen samlende Tanke, intet stort politisk Ideal, derfor ingen selvfornægtelse, [126] ingen Lydighed, ingen Korporationsaand. For mange Høvdinge, og for smaa Flokke. Den politiske Videnskab blev derfor i hin Tid til et Studium af menneskelige Passioner. Dens Hoved var Machiavelli, som gik ud fra, at alle var født med Attraa til at herske, Politik blev at skifte lige mellem de mange Ærgerrigheder, give dem alle efter Tur Spillerum, – og dette var Principet i den florentinske Forfatning; eller Politik blev for den, der havde Evne til at herske, at befæste sin Magt under Skin af at opretholde Friheden, og dette var de første Medicæres beundringsværdige Kunst. Udenfor Macchiavelli's Stad fik Despotismen aldrig disse slebne Former.

Fra forskellige Standpunkter er dette italienske Anarki fordømmeligt, men fra Kunstens ikke. Vi kan neppe tænke os nogen naturligere politisk Baggrund for Tidens mægtige intellektuelle Bevægelse. Mange Ting tyder paa, at Nationer, der politisk størkner i en kompakt Statsenhed, efterhaanden mister Betingelserne for at leve et rigt intellektuelt Liv. Det gamle Rom og det nyeste Tyskland er slaaende Exempler, og Ludvig den fjortendes Frankrige omstøder ikke Regelen; thi Nationen stivnede ikke med en Gang i de monarkiske Former, og det attende Aarhundede, l'ancien regime, er aandelig en Nedgangs- og Forfaldsperiode. [127] England, i hvis Statsmaskineri der aldrig har hersket nogen sløvende Ensformighed, har haft en næsten uafbrudt gylden Aandshistorie.

Mindst af alt kunde en politisk Tilstand som Renaissancetidens italienske kede Gemytterne eller hæmme den individuelle Udfoldningstrang. Len og Lande, Kroner og Kvinder, var Bytte for den mest forvovne eller den mest intrigante. Intet respekteredes mindre end de legitime Rettigheder, og ingen Egenskaber skattedes højere end dem, der var fornødne for at slaa Klo i et Bytte.

For Samtidens kontemplative Aander var der i det politiske Skuespil rig Anledning til at iagttage den uforvanskede Menneskenatur, og den rolig noterende Macchiavelli nød Skuespillet som en artig Illustration af sine egne Ideer; hans Politik er en Række psykologiske Erfaringer og psykologiske Experimente. For Kunstere var der i Tidens sociale Liv den Rigdom af Modsætninger og Overraskelser, den Mangeart af Typer, den Letsindets Ødselhed og Livsenergiens Spænding, den Blomstring af Dyder og Laster, som kan tjene fantasirige Sjæle til Incitament.

En politisk og social Tilstand er et Kunstværk, frembragt af en kollektiv Fornuft og et kollektivt Instinkt. Den er et Udslag af et Folks Karakter, og den har en Kraft til at virke tilbage paa Folkets [128] Karakter og befæste den. Den italienske Smaastadssplittelse og den evige Strid og Kappelstrid mellem lige mægtige og lige hensynsløse Individualiteter virkede tilbage som Kendsgerninger virker og gav Ideerne sin Retning, Lidenskaberne sin Næring og Individualismen sin Sanktion.

Tidens Særkende er en rastløs individuel Aktivitet. Drevet individuelt bliver Videnskaben Opdagelse,

Politiken bliver Drama, og Haandværket bliver Kunst. Spørgsmaalet om Maalet og Meningen stiller sig ikke som truende Spøgelser iverjen for Handlekraften; i selve Energiudfoldelsen og i Glæden og Ideerne, som ledsager den, er Meningen, og Vejen er Maalet. Tiden er ung, Menneskene er nye, alt forbigangent er Opdagelse, alt samtidigt Aabenbaring.

Den store Opdagelse er Antiken. For Litteraturens Vedkommende fik den blot en forberedende Indflydelse, ingen umiddelbart inspirerende. De græske Forfattere virkede for overvældende; de maatte fortolkes, kommenteres og forstaaes, før de kunde befrugte, og foreløbig gav de allene Filologien Fremstød. Det er ejendommeligt, at det fornyede Kendskab til det antike Filosofi blot udvikler en ny Form af middelalderlig Tænkning. Det femtende Aarhundrede var ogsaa ved sin Overtro anlagt derpaa. Selv højtdannede Mænd som ^[129]Macchiavelli troede Luften fuld af Gespenster og Ulykkesfugle, og Filosofer som Ficino og Pico della Mirandola var med al sin Entusiasme og al sin encyklopædiske Viden bornerede Tænkere, og den moderne Filosofi skylder dem intet.

Heller ikke den skønne Litteratur fik nye Inspirationer gennem Humanismen. Italien havde allerede havt sin litterære Glanstid hundrede Aar i Forveien, og den fik sin Filosofi hundrede Aar efter: Renaissancen er litterært seet et Interregnum, hvorunder Digtere som Lorenzo de Medici indtager Dantes Plads i den almindelige Beundring. Saa lavt som til den geniale Regents Karnevalssange gik Tidens litterære Ønsker. Betydningsfuldt er det, at Michelangiolo var en af de faa, der læste og elskede den gamle Florentiners evige Digt – af den samme Vældens Skønhed som hans egne Skabninger.

Det var Billedkunsten, som fik sin Fornylse ved Opdagelsen af Antiken. Men forøvrigt var Renaissancen ingen pludselig Hændelse; meget af det betydningsfuldeste i italiensk Kunst ligger forud for den: Giotto, Brunellesco, Donatello, Masaccio var dens forudgangne Mestere og Indviere. Renaissance er ikke engang noget helt betegnende Navn; det indeslutter, at den antike Aand lever op igen efter halvandet Aartusens Dvale; men den levede ^[130]ikke op igen. Kristendommen havde spiritualiseret Mennesket, og da det genopdagede Antiken, og genfødtes ved antike Idealer, var det imidlertid blevet et nyt Menneske med nye uudrydelige Bevidsthedselementer. For den nye Kunst kunde ikke den rene harmoniske Ligevægt være et tilstrækkeligt Ideal. For den ubeherskede Energi var den helleniske Maadehold et umuligt Forlangende, og Kunsten maatte, som hver Gang en Fornylse sker, sprænge Reglerne og skabe sig Idealer ud af sin egen Magtfuldkommenhed.

Se paa en af den antike Kunsts Atletskikkelser og se paa Michelangiolo's David. Den ene hviler i sin Kraft, og ens Blik hviler i Betragtningen af denne skønne legemlige Ligevægt. Den andens Energi er i Udbrud, og man føler sin egen Energi højnet ved at beskue den; dens Kraft er levende, og den meddeler sig. Atletens Ansigt er blot en Legemsdel; Davids Legeme gentager i hver Senes Stramning, i hver Muskels bratte og magre Runding noget af Ansigtets Udtryk af bistert Ungdomsmod, af hvas Kløgt og haanende Trods.

Er det ene eller det andet det højeste? Det er forskelligt – det er det hele. Mennesket har en anden Opfatning af sig selv i en Tid end i en anden, og Renaissancen ligger os nærmere end Antiken – det er det hele.

^[131] Den var ingen pludselig Hændelse. Og dog er *det*, som atter og atter vækker ens Forundring ved

Renaissancen og ens Beundring, den korte Tid og den ringe Plads den behøvede til sin egentlige Blomstring. Tiltrods for den universelle Karakter af de Ideer som nærede den, er denne intellektuelle Bevægelse mere lokaliseret, fastere knyttet til en bestemt Race og en bestemt By end nogen anden. Og tænker vi paa Renaissance, ikke allene som en Nyopvaagnen af en enkelt Kunststart, men af Menneskenes ganske Aand, saa kan vi begrænse dens Territorium til Florens. Og denne By betyder saa meget mere for de senere Slægter end saavel Athen og Rom, fordi dens Aand er os umiddelbart begribelig, medens hine to Verdensbyer havde sin Blomstring i en Tid, hvis Kultur allene er os forstaaelig ved Hjælp af Kommentarer. Renaissance er ingen død Kulturepoke; selv dens Sprog tales den Dag i dag uforvansket i de florentinske Gader, og dens Aand er vor egen, saafremt vi har nogen. Den hellenske Kunsts fjærne Plastik kræver af os den højeste Skønhedsbevidsthed og den stiller vor højeste Skønhedsattraa, men Renaissance's store Billedkunst kræver vor Sjæl og giver vor Sjæl igen.

III.

[132] Vinteren er forløben næsten uden Frost og uden Sne, og Jorden vaagner efter en let Døs. De blaa Anemoner bæres i Kurve fulde om i Gaderne, Lazaronerne tiner sig paa Solsiden, og ude i Parkerne staar Almetræerne i Blomst.

Vaaren har en let Triumf. Vinteren staar der grøn og tager imod den. Det gælder blot nogle Fang fulde Blomster; de færreste Træer behøver nye Blade. Over Espalierne hænger de fuldmodne Oranger, Mandeltræerne blomstrer lyserødt, Krokus og Løvetand staar i fuldt Flor.

Den rolige Ynde er den italienske Vaars Væsen. Den bruser ikke, den hulker ikke og sprænges ikke af Jubel og Traurighed. Den triner frem paa letten Taa med Smil og Blomster:

Den lyse Flora vandrer gennem Skoven
og fletter Blomsterkranse til sit Haar.

Saa er Botticelli's Primavera: En sikker, fritaaende Glædes stilfærdige Fest – fuldmodne Frugter, dansende Gratier, lune Vestenvinde.

*

[133] Og Botticelli, fortæller den gamle Vasari, var ogsaa en *Piagnone*, en religiøs Sværmer af Ferraramunkens mørke Sekt.

Han var ogsaa – kan der siges om saa mange af Renaissance's store Skikkelser. De stængte ikke Modsætningerne inde i sig; de lod ikke Lyset spille blot i en af sine Facetter; de lod sine Dyder og Laster skinne.

Botticelli var en Piagnone; men han var ogsaa, fortæller vor Vasari, en stor Skælm og Ødeland og endte sine Dage som Lazon, og Botticelli var en Kunstner, som bedre end nogen anden forstod at fæste til

Lærredet Livets flygtige Ynder i Legemers Bevægelser og Linjers Leg, men han var ogsaa en Mystiker i sin Kunst og gav sine Ansigter et Genskær af det dybeste, som bevæger sig i et Menneskehjerte. Han elskede Skinnet, som er Virkeligheden, men han elskede ogsaa Drømmene, som er Sandheden.

*

I Ufficerne, i den lille Sal, der er reserveret mindre Billeder af den toscanske Skole, hænger Botticellis «Judit». Hun kommer lige fra Assyrenes Lejr, formodentlig i den tidlige Morgen, og hendes Terne følger iltomt efter med Holofernes's Hoved ^[134] i en Kurv. Ternens Øjne hænger i hypnotisk Beundring ved Herskerinden, og de tos forskellige Fodsæt giver øget Indtryk af hastende Bevægelse. Judit bærer Sværdet i sin højre og lader Odden lege med den venstres Fingre; hun skrider med lette Fjed, i gyngende Takt henad Vejen, og hendes unge, bløde Ansigt har et yderst fortænkt Præg. Faren er bag, Triumfen foran, og der er paa engang al Sørgmodigheden ved det fuldbragte og al Frydeligheden ved det forventede i det alvorlige og drømmende Blik. Men i Kroppen, i det unge Blod, er der allene glad Spænding, og det er maaske denne fint udførte Kontrast, som giver Skikkelsen den bedaarende Livagtighed.

Jeg siger maaskee, for det er Kendemærket paa den store Kunst at den altid lader en i en Slags Uvished. Man læser ikke lettere dens Mening end Livets egen, thi Kunsten er ikke det forenkede, men det forhøjede Liv ...

Den samme Sansesuggestion af Bevægelse virker det store Billede i Galleria Antica e Moderna: «De tre Ærkeengler og den lille Tobia». Der er Tvil om dette Billedes Ægthed, men Tvilene er ligegyldige, thi har nogen anden malet det, saa har Renaissanceen ejet to Botticellier. Her er det ogsaa den forskellige Gangart, som er Principet i Bevægelsens Livagtighed. Den væbnede Engel ^[135] tilvenstre skrider frem med højtideligt afmaalte Trin. Englen tilhøre har netop Judits gyngende Gang, mens Tobiolo selv gør lange, higende Skridt, og den Engel, der leder ham ved Haanden, synes at svæve. Alt hvad den menneskelige Gang har af Ynde, af Frihed, af Sjæl er her aabenbaret. Det samme gælder det store allegoriske Billede, der forestiller Primavera, og som er en eneste vidunderlig Symfoni af rytmiske Bevægelser.

Vi gaar tilbage til Ufficerne. I den florentinske Sal hænger der overfor hinanden, paa modsatte Vægge, to Billeder, som begge forestiller Bebudelsen. Det ene har man opført i Katalogen som en Leonardo, det andet er af Botticelli. Engelen fremstiller sig paa begge Billeder knælende foran Maria, men den angivne Leonardo kan man betragte, saalænge man vil; man opdager ikke, hvorfor Engelen knæler, eller om det er nogen anden Sindsbevægelse end Overraskelse, der bringer Maria til at fare sammen. Hvis den knælende Skikkelse ikke havde Vinger, kunde det være en Bejler, og hvis ikke Billedet bar Paaskriften L'Annunziata, kunde Maria være en dejlig, ung Pige, som netop rives ud af søde Drømme. Billedet er derfor ikke mindre skønt; det er henrivende; men det udtrykker ikke sin Ide.

Botticellis Maria er ikke overrasket. Hun har ^[136]beredt sig i Bøn og Faste for det store, som hun dunkelt aner skal ske med hende, og da Sendebudet pludselig aabenbarer sig, modtager hun med sænket Hoved og med smerteligt Aasyn Bebudelsen, og samtidigt strækker hun Hænderne ydmygt afværgende ud mod Engelens ærbødige Knælen. Dette er ikke en eller anden Kvinde, som skal være Maria, og en eller anden vinget Skikkelse, som skal være en Engel. Men det er Maria, som modtager Engelens Budskab. I dette Billede er der intet af Illustrationens Formelsprog. Jo længere man betragter det, desto dybere

forvisses man om, at det er det eneste fuldkomne, det eneste mulige Udtryk for Bebudelsens Ide.

Det pludselige Komme forraades af Engelen endnu bølgende Slør, endnu vibrerende Vinger. Den har endnu intet sagt; men se: Hun ved alt. Hun har endnu intet sagt; men se: det er Herrens Tjenerinde, Engelen sænker sig for. Og i denne Bøjning af to Væsener mod hinanden i fælles Forudviden om det underfulde næste Sekund ligger Bebudelsens levende Moment. Og dette levende Moment er allene truffet i dette Billede. L'Annunziata er malet af Sandro Botticelli.

*

[137] Endelig skal jeg nævne et af de to Billeder, som hænger paa hver sin Side af Bebudelsen. De fremstiller begge Madonna med Barnet, omgivet af Engle. Det tilvenstre – Vor Frues Kroning – er af saa stor Skønhed, at alle andre Madonnabilleder maa blegne i ens Erindring.

Den hulde Madonnas Aasyn bærer allene Moderlykkens og Modersmertens jordiske Præg, og den hellige, beaandede Opmærksomhed i de unge, smukke Ansigter er vidt forskellige fra den fromme Udtryksløshed i de typiske middelalderlige Engleansigter. Med varsomme Hænder sætter to Engle Stjernediademmet paa hendes Hoved, og Barnet paa hendes Fang ser alvorligt ind i Himlen eller ind i Moderens Øjne.

Hele Gruppens harmoniske Opstilling, de rene blødtbuede Linjer i Ansigtsovalerne, den milde Farvevariation, den tvangløse Symmetri giver Billedet en lykkelig Dekorationsvirkning.

Det samme kan siges om de to Billeder: Venus's Fødsel og Bagvaskelsen. Men disse er rent dekorative, medens Botticelli's bedste Kunst paa engang giver Øjet den sjeldne Skønhedsglæde og hvisker til Sjælen sin hemmelige Visdom. Den er i udsøgt Forstand en syntetisk Kunst.

*

[138] I en Kunstens Filosofi vilde det være en af de interessante Kapitler, som paaviste Forskellen mellem Skønhedsvirkningen af den helt dekorative og den helt personlige Kunst. En Blomst, en Arabesk, en Dekoration kan give os Skønhedsindtryk, men der er en himmelvid Forskel mellem denne Fornemmelse og den Sindstilstand et helt personligt Kunstværk formaar at hensætte os i. Og den Kunst, der allene vil «glæde Øjet før det brister» lader store Rum staa ledige i vort Sind.

Den helt personlige Kunst har foruden den dekorative Virkning en dybere og mægtigere. Den er som Delacroix har sagt, en Bro mellem Sjæl og Sjæl. De samme Stemningers Bølger, som har frembragt den, bringer den selv i Bevægelse hos Beskueren.

Der er noget partielt ved den dekorative Kunsts Natur, den er et Udslag blot af Sindets Luner; derfor er den partiel i sin Virkning: den berører blot Sindets Overflader. Men den helt personlige Kunst er syntetisk af Natur; den rummer alt, hvad en Sjæl kan rumme; og derfor er den syntetisk i sin Virkning: den vækker ikke den bestemte Ide, den bestemte Følelse; men den sætter Sindet i den store skælvende Spænding, hvori hver Stemning, hvert Minde, hvert Haab, hver Attraa i Lyst og Lidelse tager Del.

[139] Det er Kunstens Storhed. Den ophæver Distraktionen, den øger det indre Livs Potens. Og denne

uvilkaarlige Virksomhed er betydningsfuldere end de Lektioner vilde være, som Kunsten maaske burde give, men aldrig har kunnet og aldrig vil kunne.

Noter

[n1](#). *Forfatternote*: Foreligger i norsk Oversættelse ved Dr. H. C. Hansen: «Betragtninger over Filosofiens Grundlag» 1894.

[n2](#). *Forfatternote*: Les Sept Joies de la Vierge.

Nils Kjærs *Bøger og Billeder* er lastet ned gratis fra bokselskap.no