



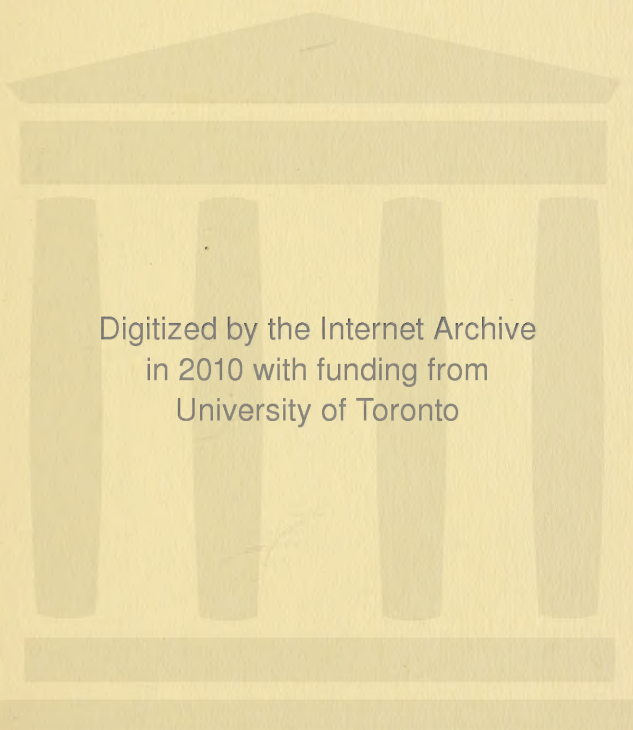
3 1761 07810821 4





Presented to the
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
by

Estate of the late
JOHN B. C. WATKINS



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

NILS KJÆR

SAMLEDE
SKRIFTER

NILS KJÆR

PROFILER

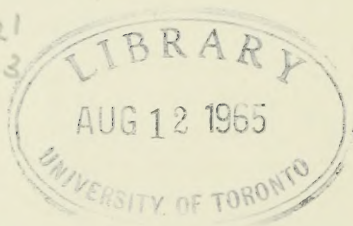
SAMLEDE SKRIFTER

BIND III

KRISTIANIA
GYLDENDALSKE BOKHANDEL
KJØBENHAVN - LONDON - BERLIN
MCMXXII

PT
8950
K6
1921
bd. 3

Copyright 1922 by
Gyldendalske Bokhandel.



998603

MESTER FRANS VILLON

(1892)

Ved en poet, naar man da bruger ordet — forstaar man i vore dage en velleiet ung herre, der sidder paa sit værelse og beskriver sig paa vers.

Ved en poet forstod man i gamle dage en forloren stratenrøver med nedtraadte sko og uredt haar, en kneipegast og vægterplage, som sang sine viser for et lurvet publikum i tarvelige buler eller paa gaden ved nattetid og alene for sig selv paa streiftog over vide marker. Disse svundne dages poeter var et problem og et under for alle respektable og regelrette borgere. Vor tids poeter er blot undre og problemer for sig selv. Dengang ødslede man i naiv kunstnerglæde med sit talent uden synderlig tanke paa ry eller fordel; nu fører man omhyggelig bog over sine stemninger og vrider endog flasken naar den er tom.

François Villon var student og levede i Paris ved midten af det femtende aarhundrede. Hof- og ridderpoesien var dengang i afblomstring; middelalderens religiøse dramatik, de saakaldte mysterier, stod paa nippet til at glide over i moderne farcedigtning. Det er saaledes fra denne tid, man har det lille berømte stykke «Advokat Patelin» og lignende smaa muntre og satiriske skuespil, som opførtes af en

flok glade parisere, kaldet de «sorgløse børn», der uden skrupler tillod sig den djærveste spot over tidens sæder, religion, politik og mennesker. Et gjenembrud i aarhundredets skanser var sket, og gennem de smaa aabninger saa man de første glimt af en ny dag. Renaissancetiden forestod og havde alt forudskikket sine første varsler og forkyndere.

François Villon er en af den store tids forløbere. Ikke med urette regner Frankrige ham for sin digterkunsts fader. Udpræget galler i godt som i slet — freidig og fræk med et tørt, gjønende vid, frivol og letsindig — en ægte parisergamin, der løb af skole for at sværme om paa gaden blandt ligesindede peblinger, i vildt taterliv slig som det blot kunde føres i hine svundne tider, da lygten udenfor raadstueporten var den eneste i hele Paris. Gjøn drev han med alt og alle, ikke mindst med de høilærde professorer og velærværdige biskoper. Derfor tog ogsaa hine høilærde sig af forulemperen paa en mindre delikat maade efter vor tids begreber, idet de lod ham sidde i jern og pines med koldtvandstortur en hel sommer igjennem. Villon finder denne tilrettevisning haard og klager til Vorherre over sine strænge dommere. De faar ingen hædersplads i hans testamente, og det er blot hans kristenkjærlige forsonlighed eller bevidstheden om egne brøst, der forbyder ham at følge Dantes eksempel og anbefale dem til en varmere plads i en bedre verden. Villon er idetheletaget en religiøs person. Han kan for en to tre vers ad gangen hengive sig til fromme betragtninger over almagts vise styrelse og folde hænderne i alvor og oprigtighed. Men aldrig længer end for et par vers ad gangen. Da slaar han raskt om i et andet tempo

og sætter noget mere plaserligt paa tapetet, idet han lige frem undskylder sig med, at de høiere ting kjæder godtfolk umanerligt.

Saa sætter han da op sit testamente, overdrager treenigheden sin arme sjæl og ormene sin magre krop, reflekterer alt imens over verdens forgjængelighed og fruentimmernes snedighed, bekjender sine synder under bod og taarer og skriver ballader til sine svirebrødre, beder til Jomfru Maria og fortæller lystige historier om munke og pigeboørn, fryder sig med at foreholde glædespigerne de elendigheder og alderdomssvagheder, der skal komme over dem, og dikterer tilslut sin egen gravskrift og den bøn, hver vandringsmand skal bede over hans grav. Og alt dette med den samme betagende ukunstlethed, enten han spotter eller spøger, enten han ler eller graater, som om det gik en bred strøm gjennem hans liv og digt af alle menneskelige følelser, de høieste og laveste paa en gang, i en egen sorglystig forening.

Hvad der fører Villon nærmest til vort hjerte og fjernt fra vor forstand er hans totale mangel paa indignation, — en mangel der betinger hele hans digteriske personlighed og gjør ham til det han først og fremst er, *sin* tids digter. Det vilde være utænkeligt i dette og endog i det foregaaende aarhundrede, at en begavelse skulde gennemgaaet den syndflod af lidelser og uretfærdighed som Villon, uden at uretten havde gydt en harmesydende glød i al hans digtning. Hos Villon findes knapt spor af noget saadant. Han kan blusse op et øieblik mod den grumme bisp, men glider snart indolent over til noget mer «plaserligt». Det er noget helt modigt i denne indifferens, der først og fremst kommer hans personlighed til

gode; men den skyldes kanske ogsaa for en del tiden, der ikke var oppositionel og reformatorisk i samme betydning som vor. Misnøiet antog ikke dengang den reflekterende aarsags- og udveissøgende form som nutidens. Det straktes ikke til institutioner, men i det høieste til institutioners bærere. Derfor kunde mester Frans digte ballader efter koldt vandstorturen og skjæmte over sit udhungrede udseende med et næsten heroisk mod, der er ukjendt i vore dage, da al lidelse klynker og alle virkelig eller indbildt forurettede bærer torne kroner. Mester Frans er freidig og sig selv til det sidste. Han har sin gravskrift i orden, han har skrevet sit testamente, og betænkt venner og fiender. Og nu gaar han bort, ikke fordi han er træt af livet, men fordi han ikke længer hænger sammen i sømmene.

«Han lod en kande vin sig hente,
hvorpaa han bunden opad vendte,
før sit farvel han verden sendte.»

WERTHER

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 bøggers helte var elskere og intet desforuden. Inden de finder sin elskovs gjenstand, 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 øieblik af, da kjærligheden 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 fremforalt rigeligen udstyrede med alle huslige dyder. Holberg vilde givet dem lov for at «have megen udvortes modestie udi mandfolks omgjængelse». De er istand til at hulke i takt med sin elsker over en hymne af Klopstock, men de lytter samtidig agtpaa-givent efter, om kaffekjedlen 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 derforuden.

Nouvelle Heloïse og Werther's Leiden vakte en bevægelse som ingen andre bøger i det forrige aarhundrede. Abbé Prevosts lille kjærlighedsroman, som har overlevet dem begge, var ikke dydig, ikke tendentiøs og ikke sentimental nok til at gjøre 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 Heloïse en tidlang var formularbog i al øm korrespondance. Wertheriten greb epidemisk om sig, og enkelte landsfaderlige regjeringer, deriblandt naturligvis den danske, forsøgte forgjæves 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 tilbøielige til at tro, at Goethe ikke var helt seriøs, da han skrev den. 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 høie 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 digters 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.

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 skjønne og omgjængelige 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 skjønaander, 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 skjønhed 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 var, forlovet med den henrivende Lotte Buff, en munter og hjertensgod pige, ret «ein wünschenerthes Frauenzimmerchen», 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 Buff'ske hus, hvor Goethe snart

blev en daglig gjæst og Lottes fortrolige omgangsvæn. 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 feilfrit eller som hin tids skjøn-aander sagde: et lidt filisteragtigt menneske. Maaske han ikke eiede 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 overfløien 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 og sentimentalisme som næsten alle sine jevnaldrende samtidige, og havde trang til at styrte sig ind i en eller anden ulykkelig kjærlighed. 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 hjerte maatte resignere fra at stikke ud. De tyske docenter har altid gjort meget væsen af Goethes hjerte og karakter ved denne leilighed; de har taget hans kjærlighedshistorier 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, ilitterære fortvilelse. I Wahrheit und Dichtung derimod lader den gamle digter os forstaa, at det ikke stod saa slemt til med hans hjerte hin gang i hans ungdom; han var snarere

ved at blive en smule færdig med det ønskværdige Frauenzimmer; 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 og reiste med til Rhinen. Medens han pakkede kuffeterne, skriver han saa disse tre fortvilede billetter til Lotte og — Kestner! For tidens Zartgefühl stod det nemlig som noget ophøiet, at rivaler udvexlede førtroligheder og faldt hinanden om halsen af rørelse og gjensidig offervillighed.

Dette er episoden med Lotte i sine grundtræk. Endnu en tidlang vedbliver de at brevvexle, og Goethe kjøber endog bryllupsringene til parret. Paa Rhinreisen lærer han imidlertid den syttenaarige Maximiliane Laroche at kjende, og senere træffer han hende igjen 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 øine 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 øine med Maximiliane. Paa samme vis har Albert, der ellers er Kestners kontrafei, faaet tilsat endel jealousy fra kjøbmand Brentano, der til-

trods for sin italienske oprindelse ikke syntes om at se sit hus velsignet med en cicisbeo.

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 afreise derfra, og meddelelsen derom, som Goethe fik gjennem Kestner, gjorde et stærkt indtryk paa ham. Jerusalem var en af Goethes venner fra tiden før Wetzlaropholdet; han elskede en gift dame, der ikke gjengjældte hans kjærlighed. 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 affektere ulykkelig kjærlighed, 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 styrke 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 seierrige attraas vold. De dadles eller beklages af de smaasindede mennesker, der ikke er istand til at hæve sig over samfundsinteressernes banale betragtninger; men de, som selv har følelse, kan ved synet af saa store og skjæbnsvangre 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 øieblikkelige indtryk, et kunstværk gjør, behøver som bekjendt ikke at svare til dets rang. Aldrig har nogen digtning vakt en øieblikkeligere og stærkere gjenklang end dette Goethes ungdomsværk, men ligesaa snart som stormen reiste 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 skjæbne at opnaa den betingede langlivethed, som bestaar i, at de en sjelden gang trækkes ned af hylden af kulturhistorikeren. Werther er et saadant aktstykke og blot et saadant. 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, hvorfra 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 øine 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 gjør et besynderlig vissent indtryk. Man kan allene tænke sig hende som en liden fornuftig og smægtende pedantinde med papillotter i frisuren og lagtevandshjerte i lommedugen. Naar hun staar ved vinduet hos Werther og ser skyerne drage bort efter en tordenbyge, da siger hun ikke: Nei se, nu skinner solen! men hun siger: Ach Klopstock! — ja med taarefyldte øine: Klopstock!

Ogsaa Werther har en uudholdelig mængde litteratur for alle sine gefühlsame Empfindungen. Saa længe han endnu gaar stille, drømmende og betraggende omkring i den fredelige natur og finder en tilsvarende fred i sit eget indre, bærer han Homer under vesten og glæder sig ved hans ophøiede episke ro. Men naar lidenskaberne begynder at storme i hans sind, foretrækker han «bjergene omsuset af stormvinde og fossenes brøl og dampende taage, hvori fædrenes 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 høit for hende lange, skrækkelige veklæger af Ossian: — «hendes stemme kom over søen. Arundal, min søn, steg ned af høien, 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 sønderslog baa-den, 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 høilydte 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 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 maaenen synker i havet, mine børns aander vandre sammen i dæmringen i traurig endrægtighed!»

Og efter dette liruclarum «brød der en strøm af taarer frem af Lottes øine» og skaffede hendes forpinte hjerte luft. Og Werther kastede bogen og fattede hendes haand og græd de bitreste taarer. Lotte hvilede sin pande i den anden og skjulte sine øine i lommetørklædet. Begges bevægelse var frygtelig. De gjenkjendte sin elendighed i ædlingernes skjæbne, og de følte begge det samme, og deres taarer flød sammen. Werthers læber og øine 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 hjerte vilde briste, men han tog atter op bladet og læste med taarekvalt stemme videre (i Ossian!) . . .

*

Og alligevel, — Weltschmerz — kald den forlorenhed, sentimentalisme, rococo! Den er dog evig som slægternes skiften; den kommer igjen 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 for-

nuftige ligger det nye indeklemt 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 rigtig nok — de faldt hverandre om halsen, de saa paa himlen, paa træerne, paa græsset, de fik taarer i øinene, de blev følsomme, sentimentale, — klynkende — de havde spidsborgerligheden i blodet ligesaavel som 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, fordømmene og konvensen lige ugeneret florende. Intet var forandret uden de selv, som følte sig fremmede og ilde tilmode i den verden, der haanede deres idealer, den uforbederlige verden, som dingler frem og tilbage i sine gamle gjænger uden at bekymre sig om menneskebørnenes protester eller deres verdenssmerte.

HOFFMANN

I.

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 konvens og god tone; hun nærede en passioneret forkjærlighed for streng orden, pertentlig penhed og medborgeres agtelse. Faderen hyldede stik modsatte anskuelser. Han var en poetisk natur, der søgte og fandt livets skjønhed 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 forfeilet og ulykkeligt. De enedes omsider om at skilles, men forinden havde den iltre filisterfiende i den unge Ernst Theodor Amadæus opreist 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 familie, hvor den gode tone og de tusen leveregler var atmosfæren. Han afskyede familien 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 bekjendelser tændte ham; han læste dem om og om igjen 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 Hofmann ingen andre interesser end kunstneriske; men oprindelig havde han ingen determinerende forkjærlighed for nogen kunst-
art. Han tegnede og musicerede med samme lethed og held. Men denne dilettantiske vankelmodighet var skyld i, at han blev en god jurist og gav ham saaledes ialfald en anvisning paa borgerlig lykke.

Var der end noget dilettantisk i denne vaklen i valget, saa var dog Hoffmanns forhold til kunsten det modsatte af et dilettantisk. 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 labyrint 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 betyde en forhadet kontorkrak i et departementet. Virkeligere end denne virkelighed fandt de kunsten som aabenbaring og som aabenbarer af den indre verdens, fantasiens og følelsens vidunder og hemmeligheder. Et skridt videre i denne romantikens metafysisk-æstetiske udvikling betegner Tieck med sin paastand paa, at alt poetisk maa være eventyrlig. 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 kjende, var han omsider efter adskillige omskiftelser havnet i den polske hovedstad, som dengang stod under Preussen. Han havde oplevet et kort og passioneret kjærlighedseventyr, derpaa havde han giftet sig og siddet i 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 fornøielserne 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 fjerneste afkroge; regjeringen i Varsjava maatte takke af, og dens funktionærer, hvoriblandt

Hoffmann, fordelte hvad der var i kassen, og fortærede det i en sidste splendid dejeuner, netop som kosakkerne stormede ind i byen forbi stamkneipens 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 musikken. Han fik en ansættelse i Bamberg som kapelmester, men teatret var paa fallittens rand, og for et ringe honorar maatte Hoffmann sætte sine mangeartede talenter i virksomhet. 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 løierlig, 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.

En større del af denne samling optages af de saakaldte «Kreissleriana» — humoristiske, fortvilede stemninger fra de «bedre huse», hvor han optraadte som musikinformator.

«De ved, at geheimeraad Røderlein holder et alde-

les 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. Geheime-raaden er en rig mand; han holder ved sine fjerding-aarsmiddage de mest udsøgte retter og vine, alt er indrettet paa en elegant fod, og den, som ikke animerer sig aldeles himmelsk der, eier ingen tone, ingen aand og fornemmelig ingen sans for kunst.

Ogsaa denne serveres efter middagen til kaffeen og likøren osv. Det foregaar paa denne maade:

Naar gjæsterne har havt 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: Skjønne frøken, forhold os ikke nydelsen af Deres himmelske talent, — ak, syng dog noget! — Umuligt, katarrh — det sidste bal — ikke spor af øvelse

— — —
O, forbarm Dem dog, vi bønfaller etc. etc. Imidlertid er flyglet bleven slaaet op og pulten belæsset med den kjendte 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 forførdelig hæs jeg er. — End jeg da, kjære Marie! — jeg synger saa slet. Aa kjære, 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 kjæde variationer og gjentagelser er overstaat, glider han ubemerket 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 musikfantasier i Enten — eller, hvilke, som man erindrer, ogsaa har den Mozartske opera til motiv.

Den reisende entusiast overværer etsteds en opførelse av Don Juan og drages af det geniale spil saa uimodstaaelig med i handlingens lidenskab, at han i sin poetisk-musikalske betagelses høieste moment oplever som en aabenbaring af mytens og musikens mening. Hoffmann gjør et mysterium ud af den aabenbaring, idet han tilveiebringer 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 øieblik, 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 erkjende en fremmed verdens fantastiske fremtoninger. Hun sagde, at musikken var hendes liv, og ofte troede hun syngende at kunne begribe mangelen i det indre forborgen hemmelighed, som intet ord kunde udtale. — Ja, da føler jeg det, fortsatte hun med høiere stemme, og hendes øine 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 entusiastens 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 skjæbner, 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 mellemakt havde hun ligget i afmagt. Entusiastens spørger angst, om det er noget alvorligt: «Vi faar dog vel snart høre Signora igjen?»

En klog mand tager en pris snus og bemærker kold-sindig: «Neppe, thi Signora døde imorges kl. 2.»

«Don Juan» er et manifest, en artists credo, udtrykt med ungdommelig begeistring 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 skjæbnesvangre i den menneskelige natur.

Fiendtligheden 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 konvens, 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 sikkerlig har hans egen tvesidighed ledet ham ind paa de refleksioner over personlighedens gaader, som han har givet saa forskjellige fantastiske klædninger.

Der synes ogsaa at være en tvesidighed i hans intellektuelle tilbøieligheder, han er paa engang en drømmer og en iagttager, 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 dagligdage ting og mennesker. Han var en iagttager 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 uleilige den med tusen spilopper.

II.

Da Hoffmann debuterede med fantasistykkerne, havde han atter skiftet opholdssted, men holdt fast ved sin musikalske profession. Det var i krigens aar, under vaabengny, beleiringer, seire, Napoleon. Paa landeveien 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 kapelmestereu 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 døen af kanoner; men han var bleven syg og var fattigere end nogen-sinde og formodentlig kjed af det frie artistlivs elendighed. Han skrev dog og komponerede og frembragte netop i disse trængselens aar nogle af sine eiendommeligste værker.

Fantasistykkernes anden del indeholder historien om den Gyldne krukke og Sylversternatseventyret. 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 øine i det blaa løber panden mod lygtestolper, træder damer paa slæbet, vælter 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 skjøn datter, og Anselmus forelsker sig i den skjønne 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 landeveien, og løvet risler i aftenvinden, og solen glitrer mellem bladene, og straalerne er smaa grønne slanger, som hvisker noget, Anselmus hører og skjønner.

Siden er Anselmus helt forstumlet og besynderlig og taler om grønne slanger til konrektoren og hans datter, og disse tror, ikke uden et skin af beføielse, 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 sala- mander, født af en ildlilje, men efterstræbt af en flaggermus, der nærmere beseet er hans egen dør- hammer og identisk med en af de æblekoner, hvis kurve student Anselmus pleiede at løbe omkuld.

Dette er broget, og man spejder forgjæves efter en skjult symbolik i dette væv af foregjøglinger. Man forstaar, at digteren har skrevet løs til sin fornøielse og anvendt alle disse uudgrundelige taskenspiller- kunster blot for at fortælle om en person, som kom over den vanskelighed, han selv hele sit liv kjæm- pede 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 vil- kaarlig, 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 søvne, og alle de erindringsrester, vor halvbevidstheds matte lys- skimmer tilfældigvis streifer, 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 det forvirrede stof, vi tilfældig- vis har til raadighed. Hoffmanns tilstand, naar han skrev, var formodentlig nær ved drømmens, og i den halvtilslørede 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 gjøre sig bedre rede for; de overnaturlige væsener skiftede derfor karakter med hans stemninger, de groteske figurer ledsagede hans lystighed som dobbeltgjængerens hans dødstanker, og overhovedet bestaar hans fantasi egenart i denne stemningernes materialisation i skikkelser.

Vi saa i historien om den gyldne krukke, hvordan eventyrvilkaarligheden suverænt driver væk 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 kaldte dette ironi, og denne ironi, som i den omtalte historie nærmest gik ud over læseren, har i andre fortællinger sin gjenstand indenfor skildringens ramme.

I Sylvesternatseventyret forekommer der en historie om et tabt speilbillede, inspireret af Chamisso's Peter Schlemihl. Helten narres til at efterlade sit speilbillede hos en kurtisane, som gjerne vil beholde en erindring om den elskede, naar han vender tilbage til kone og børn. Men hjemkommen forfærder han disse ved sin iøinefaldende mangel og tvinges til at bekjende sit galante eventyr. Han faar løfte om tilgivelse, saafremt han kan skaffe tilveie igjen det nødvendige behæng til sin personlighed. Men dette

falder ham svært, thi Giulietta, som har speilbilledet, 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 Giulietta lidenskabelig, men i fristelsens afgjørende 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 høist 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:

«Endelig brød morgenrødens straalere 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 speilbillede. Se dig blot i speilet, kjære 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, kjære ven, og skulde du komme over dit speilbillede, saa vær velkommen hjem igjen. 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 lystvan-

dringer uden maal og med i det urimelige regioner kræver en viss uforfærdethed, thi der spøger i de dunkle krinkelkroge, og det værste af disse spøgelse er kjeden. Tiltrods for sit udmærkede fortællertalent, sin jevne, behagelige stil, 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 gjaldt ikke for nogen synd, thi mangel paa komposition var den egentlige romantiske lov for komposition. Hoffmanns Kater Murr er et eksempel fremfor alle paa den vilkaarlighed, der ikke skyr selve kjeden 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 bemærke, at disse to partier af bogen ikke har den ringeste indbyrdes sammenhæng. Ogsaa denne formelle besynderlighed er et udslag af den ironi, der, som tidligere bemærket, gaar ud over læseren og over bogens læselighed.

Trods indholdets ligestore usandsynlighed og begivenhedernes lige fantastiske sammenkjødning er Djævelens elixir en roman, der røber bevidst anstrenge 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 gjør ham mat. Der bor en uhygge i den, som umiddelbart meddeler sig; de forunderlige episoder faar 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 en 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 kjendte, og det er unødigt at antyde den forviklingernes mangfoldighed, som er dens fabel. Broder Medardus som dreven af hemmelighedsfulde magter render af kløster og kaster sig ind i et lastefuldt liv og øver en række skjændselsgjerninger, er beslægtet med de personer, folkefantasierne har tillagt djævelpakter og har forenet i faustfiguren. Men meningen med djævelpakten er her en helt anden end faustsagnetens 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 spørsmål, som længst og troligst har fulgt menneskeheden, spørsmålet om skyld.

Principet for vurderingen af de menneskelige handlinger, moral, hviler paa afgjørelsen af det spørsmål: 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 spørgsmål 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 reiser sig, om ikke disse konsekvenser kan forfølges fra individ til individ ned gennem slægtsrækker. De menneskelige handlinger faar derigjennem en evig betydning, som berettiger den nøieste granskning af deres værd, og besvares ogsaa dette spørgsmaal bekræftende, saa har man et forstærket grundlag for moral.

Men erkjender man handlingernes følgesvangerhed, saa erkjender 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 for sine handlinger, og skyldspørgsmaalet kan ikke avgjøres ved, at man peger paa det umiddelbare udgangspunkt for handlinger.

Hvis man derfor bekræfter handlingernes kontinuitet, hævder man deres evige betydning og finder grundlaget for moral, men man bestrider samtidig individets skyld og tilintetgjør 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 ergotør, 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 øie, og fantasien gav ham et anelssens 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 gjentagere af de samme misgjerninger 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 skjæbne, der hviler paa hans slægt. Han stedes i forviklinger, som fortumler hans jeg-bevidsthed og opreiser tvil i ham om hans identitet. Han forvexles uophørlig med en anden og paaføres misgjerninger, 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 gjennemskue, og i en scene af uhyggelig dramatisk kraft udkjæmper han paa liv og død en kamp med dobbeltgjængerens, 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 skjæbne 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 trækkes han ind i sin slægts skyld. — Skyldspørgsmaalet er, som man ser, snarere anderledes og dybere formulert end løst. Tænker vi paa hele menneskeslægten istedenfor paa den enkelte slægt, saa kan vi ogsaa for den gjøre den samme psykologiske identitetslov gjældende 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 kneipekrog, og han talte og fortalte ustanselig og morsomt.

Han skal have været en bitteliten grim mand med gulladent ansigt og strittende haar og et par smaa iagttagssomme øine, men formodentlig har hans grimhed været bedaarende, som den gennem beaandede grinshed 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 tilbøielighed til barok, næsten karikaturmæssig overdreven lystighed. Under anfald af sin mørke sindsstemning knyttede han til hvert skridt, han foretog, de besynderligste forud- anelser og varsler, idet hans utrættelig arbejdende fantasi forespeilede ham lige til de mindste enkelt- heder alle de ruelige følger af hans handlemaade. I saadanne øieblikke var det ogsaa, at frygten for hem- melighedsfulde rædsler overvældede ham, og det hændte ofte, at hans evig taalmodige kone maatte staa op midt paa natten og sætte sig med strikketøiet ved hans skrivebord for at holde ham spøgelseserne 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 beskjaftigelse med occulte fænomener øgede hans lei- troenhed, og de overnaturlige væsener, som til en be- gyndelse var hans redskaber i poetiske øiemed, hans tjenende aander, svang sig op til tyranner, der ind- gjød 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 øine, og musene har rede i en gammel flos-hat. Midt i forkommenheden har de forkastede levninger af erindringsfulde inventaria beholdt noget af sine døde besidders 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 gjemt og glemmt i livets afkroge, særlinge og grillefængere, sjeldne originaler, sorgenlystige gjengangere og skimlede pedanter, alt fordums og forvitret figurerer i dette raritetskabinet.

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 fjortendes 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 stilfuldste af alle hans fortællinger.

I disse fortællinger har Hoffmann overgaaet sig selv; han har lagt for dagen et fynd og et greb i henseende til kompositionen, som hans vagabonderende fantasi ellers ikke tillod ham. Han pleiede at gjøre afstikkere, og han pleiede at fortabe sig paa afstikkerne; han begrov sin fantasi og sin reflektions klemodier under en hob vidløftigheder, hvoraf det er møisommeligt at hente dem frem.

Den ubønhørlige nedgang melder sig før udbrud-

det af hans sygdom. Klein Zaches og flere af hans senere skrifter har liden betydning, men lyset blaffer op igjen lige før hans død, og det lille arbeide, 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.

FLORENTINSKE FRAGMENTER

OM BOTTICELLI

(1897).

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 høiene ligger haverne i terrasse over terrasse, og langt fra ser det ud, som høien er stribet af brede, hvide bændler. De mørke keglespidse cypresser bryder i farven vexlende 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 solveir hele landskabet et festligt skin.

Det er linjerne, som er sjælen i dette lands skjønhed. I den almægtige solflom bliver luften det helt gjennemsigtige medium, den er bestemt til at være, og nære som fjerne ting viser sig i sin uformindskede realitet, med lys og skygger i streng kontrast. Det er et landskab, som ligger tilrette for arkitektur; menneskenes bygværker gjentager linjen i kyklopernes udkast; hvert hus, hver mur hæver sig naturlig 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 kjender sig igjen 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 eier menneskene, her er det menneskene, som eier 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 skogen 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 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 kampen og kupler, naturen var plastisk, paa veie til at være kunst, og — naar kunsten kom til — endda saa helt sig selv, som om det blot havde skudt en blomst. Med rette kalder ogsaa florentinerne Giotto's kampenile en blomst i sten.

Fremdeles: ingen væsentlig forskjel 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 føielige magter i na-

turen, 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 lydlig under viljer, den blev stof under kunstneres hænder. Et folks plastiske fantasi maatte udvikles i slige 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 søilepar, 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 kjender 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 staar i saa streng og ædel kontrast til alle moderne opkomlingsbyers fysiognomi.

Her har hver gade og hver gyde sit slot, og disse

tunge kvaderstensbygninger med voldestærke vægge midt inde mellem de tarvelige leiegaarde staar igjen 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 smaa-folk for at bekjæmpe andre patriciere og andre smaa-folk.

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 fremmed-besøget.

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 kjøbmænd 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 italienere? Tanken paa et fællesitaliensk fædreland var naturligvis endda ikke oppe, og det ghibellinske verdenskeiserideal var forlængst opgivet. Nabolandene Spa-

nien og Frankrige var hver for sig smeltet sammen til stærke statsenheder, men for ingen italiener eksisterede der noget andet fædreland end hans by. Den romerske enhed truedes nordfra af den begyndende reformationsreisning og indenfra af pavemagtens egen korrupsion. Paverne stod i alle henseender, i kløgt og grumhed, i forvovenhed og i kjærlighed 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 kjød 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 ærgjerrigheder, alle intriger, alle store og alle skumle planer, men ingen samlende tanke, intet stort politisk ideal, derfor ingen selvfornektelse, ingen lydighed, ingen korporationsaand. For mange høvdinger, 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 ærgjerrigheder, 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 medicæeres beundringsværdige kunst. Udenfor Machiavelli's stad fik despotismen aldrig disse slebne former.

Fra forskjellige 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 eksempler, og Ludvig den fjortendes Frankrige omstøder ikke regelen; thi nationen stivnede ikke med *en* gang i de monarkiske former, og det attende aarhundrede, l'ancien regime, er aandelig en nedgangs- og forfaldsperiode. 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 renaissance-tidens italienske kjede 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 høiere 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 Machiavelli nød skuespillet som en artig illustration af sine egne ideer; hans politik er en række psykologiske erfaringer og psykologiske eksperimenter. For kunstnere 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 karakter og befæste den. Den italienske smaastadssplittelse og den evige strid og kappestrid mellem lige mægtige og lige hensynsløse individualiteter virkede tilbage som kjendsgjæringer virker og gav ideerne sin retning, lidenskaberne sin næring og individualismen sin sanktion.

Tidens særkjende 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 spøgelse iveien for handlekraften; i selve energiudfoldelsen og i glæden og ideerne, som ledsager den, er meningen, og veien 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 eiendommeligt, at det fornyede kjendskab til den antike filosofi blot udvikler en ny form af middelalderlig tænkning. Det femtende aarhundrede var ogsaa ved sin overtro anlagt derpaa. Selv høitdannede mænd som Machiavelli troede luften fuld av 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 skjønne 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: renaissance 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 skjønhed som hans egne skabninger.

Det var billedkunsten, som fik sin fornyelse ved opdagelsen af antiken. Men forøvrigt var renaissance ingen pludselig hændelse; meget af det betydningsfuldste 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 igjen efter halvandet aartusens dvale; men den levede ikke op igjen. Kristendommen havde spiritualiseret mennesket, og da det gjenopdagede antiken, og gjenfødtes 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 det hellenske maadehold et umuligt forlangende, og kunsten maatte, som hver gang en fornyelse 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 skjønne legemlige ligevægt. Den andens energi er i

udbrud, og man føler sin egen energi høinet ved at beskue den; dens kraft er levende, og den meddeler sig. Atletens ansigt er blot en legemsdel; Davids legeme gjentager i hver senes stramning, i hver muskels bratte og magre runding noget af ansigtets udtryk af bistert ungdomsmød, af hvas kløgt og haanende trods.

Er det ene eller det andet det høieste? Det er forskjelligt — 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.

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 renaissancen, ikke alene som en nyopvaagnen af en enkelt kunstart, 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 begripelig, medens hine to verdensbyer havde sin blomstring i en tid, hvis kultur alene er os forstaaelig ved hjælp af kommentarer. Renaissancen er ingen død kulturepoke; selv dens sprog tales den dag idag uforvansket i de florentinske gader, og dens aand er vor egen, saafremt vi har nogen. Den hellenske kunsts fjerne plastik kræver af os den høieste skjønhedsbevidsthed og

den stiller vor høieste skjønhedsattraa, men renais-
sancens store billedkunst kræver vor sjæl og giver
vor sjæl igjen.

III.

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, lazaro-
nerne 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 gjælder blot nogle fang fulde
blomster; de færreste træer behøver nye blade. Over
espalierne hænger de fuldmodne oranger, mandel-
træerne 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 gjennem skoven
og fletter blomsterkranse til sit haar.

Saa er Botticelli's *Primavera*: En sikker, frit-
aandende glædes stilfærdige fest — fuldmodne frug-
ter, dansende gratier, lune vestenvinde.

*

Og Botticelli, fortæller den gamle Vasari, var og-
saa en *piagnone*, en religiøs sværmer af ferraramun-
kens mørke sekt.

Han var ogsaa — kan der siges om saa mange af

renaissancens 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 skjælm og ødeland og endte sine dage som lazaron, 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 gjenskjær af det dybeste, som bevæger sig i et menneskehjerte. Han elskede skinnet, som er virkeligheden, men han elskede ogsaa drømmene, som er sandheden.

*

I Ufficierne, i den lille sal, der er reserveret mindre billeder af den toscanske skole, hænger Botticellis «Judit». Hun kommer lige fra Assyrernes leir, formodentlig i den tidlige morgen, og hendes terne følger ilsomt efter med Holofernes's hoved i en kurv. Ternens øine hænger i hypnotisk beundring ved herskerinden, og de tos forskjellige 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 veien, 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 be-
daarende livagtighed.

Jeg siger maaske, for det er kjendemærket paa den store kunst at den altid lader en i en slags uvisshed. Man læser ikke lettere dens mening end livets egen, thi kunsten er ikke det forenkledede, men det forhøiede 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 renaissancen eiet to Botticellier. Her er det ogsaa den forskjellige gangart, som er principet i bevægelsens livagtighed. Den væbnede engel tilvenstre skrider frem med høitideligt afmaalte trin. Englen tilhøire har netop Judits gængende gang, mens Tobiole selv gjør 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 gjælder det store allegoriske billede, der forestiller Primavera, og som er en eneste vidunderlig symfoni af rytmiske bevægelser.

Vi gaar tilbage til Ufficierne. 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 beiler, og hvis ikke billedet bar paaskriften L'Annun-

ziatione, kunde Maria være en deilig, ung pige, som netop rives ud af søde drømme. Billedet er derfor ikke mindre skjønt; det er henrivende; men det udtrykker ikke sin ide.

Botticellis Maria er ikke overrasket. Hun har 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 engelens 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 bøining 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'Annunziasone er malet af Sandro Botticelli.

*

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 skjønhed, at alle andre madonnabilleder maa blegne i ens erindring.

Den hulde madonnas aasyn bærer allene moderlykens og modersmertens jordiske præg, og den hellige, beaandede opmærksomhed i de unge, smukke ansigter er vidt forskjellige 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 øine.

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 øiet den sjeldne skjønhedsglæde og hvisker til sjælen sin hemmelige visdom. Den er i udsøgt forstand en syntetisk kunst.

*

I en kunstens filosofi vilde det være en af de interessante kapitler, som paaviste forskjellen mellem skjønhedsvirkningen af den helt dekorative og den helt personlige kunst. En blomst, en arabesk, en dekoration kan give os skjønhedsindtryk, men der er en himmelvid forskjel mellem denne fornemmelse og den sindstilstand et helt personligt kunstværk formaar at hensætte os i. Og den kunst, der allene vil «glæde øiet 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 skjælvende spænding, hvori hver stemning, hvert minde, hvert haab, hver attraa i lyst og lidelse tager del.

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.

GIORDANO BRUNO

(17de februar 1900)

Idag for trehundrede aar siden brændte man i Rom dominikanermunken Giordano Bruno og strøede hans aske ud i Tiberen. Kirken afrev et af de lemmer, som forargede den. Kirken udslettede af jorden et menneske, fordi den ikke kunde udslette af jorden en sandhed. Den ihjelslog et legeme; den kunde ikke ihjelslaa en aand.

Sandheden er i denne verden, men bliver aldrig et rige af denne verden. Sandheden overvinder alt, men den overvindes selv, hver gang den triumferer. Den er det uforsønlige element i verden.

En religion opstaar i enkelte brændende sjæle, den lever et stridende liv, indtil den seirer, den ældes i medgang og dør omsider og begravnes i en hellig og almindelig kirke.

Men den sandhed, som ingen autoritet paakalder uden sin egen, som ingen myter iklæder sig for at mætte fantasien, ingen mirakler gjør for at styrke tilliden, ingen løfter giver for at vække haab, ingen trusler bruger for at indjage skræk — denne de ensomme tænkeres og kjætteres sandhed dør aldrig i nogen kirkes skjød.

Derfor kan den ikke forsvinde.

Den opstaar igjen og omigjen i ny vilje, ny intelligens; den nærer sig af tvilens frugtbarhed, og den

hærdes af den evige modgang. Den udtrykkes ikke i nogen læresætning, ti den sprænger dem alle. Den rummes ikke i nogen religion, men den flamme, som tændte den, var gryet i alle religioner.

Den lever i det enkelte menneske og gaar tilgrunde i partiet. Den udfolder sig som en attraa efter en utilgjængelig lyksalighed, den eier forvisningen i spændingen og evigheden i øieblikket; den ytrer sig i ligegyldighed for de forbigaaende smerter og glæder, den favner altet og er selv det rolige soløie over den mørke mangfoldighed.

Kirken brændte Giordano Bruno — som den vilde have korsfæstet sine egne stiftere, om de var komne igjen. En religion er i sine begyndelser et oprør; naar den bliver kirke, hader den oprøret. Den forstenes i sine dogmer og glemmer, at disse engang har været vantro. Den fornægter aanden og holder sig til teksten.

Giordano Brunos frafald var hans religion, og hans forbrydelse var hans ideer.

En videnskabelig opdagelse kan undertiden sætte hele den menneskelige kundskabsmasse i nye svingninger, og dens konsekvenser kan bølge ud over alle videnskaber og afføde en ny verdensanskuelse. En hypoteses genialitet bevises af dens rækkevidde, dens sandhed af dens frugtbarhed. Was fruchtbar ist, allein ist wahr.

En historiker, en statsøkonom, en sprogforsker, en politiker tænker og arbejder paa et nyt grundlag, siden Darwin fremkom med sine ideer om forvandlelingsprocesserne i den organiske natur, og menneskene, fra dem med de klare til dem med de taagede hoder, maa efterhaanden bytte sine vanemæssige an-

skuelser med de uvante og vænne øinene til et stærkere lys, ja tilsidst maa præsterne forkynde Gud paa en ny maade og i en ny aand.

Midt i det sekstende aarhundrede udkom det store værk af Kopernikus, beskedent og forsigtigt, fremstillende sig som en matematisk hypotese med visse krav paa sandsynlighed og tilegnet en pave.

Dets titel var *De revolutionibus orbium celestium*, og det frembragte en revolution mellem menneskene. Det flyttede lyset ud af kirken og overlod den til kjærterne og halvmørket. Det berøvede kirken den autoritet, som opretholdes ved fornuft, og prisgav den til at hævde sin autoritet ved tvang.

Den nye tid, som indledes ved en astronomisk opdagelse, bestemmes af den ene kjendsgjerning: kirkens aandelige forlis.

Den forgangne tid, middelalderen, med det gyldne slæb, som kaldes renæssancen, bestemmes af kirkens aandelige encherredømme. Dette herredømme var fornuftsgrundet. Det vældige filosofiske bygværk, som opførtes paa antikens ruiner, fængslede enhver stridig enkeltfornuft indenfor sine mure. Aristoteles kunde takke Kristus for sin redning fra forglemmelsen, og Kristus kunde takke Aristoteles for sit logikbefæstede verdensrige. De to stod i uløselig taknemmelighedsgjæld til hinanden og hang ubrødelig sammen.

Forudsætningen var denne forfærdelige tankelammende: at sandheden engang for alle havde aabenbaret sig i verden og fundet sig tilrette i en geistlig-verdslig organisation, og at alle aandelige anstregelser maatte gaa ud paa at tilegne sig sandheden ved at tjene organisationen.

Hele middelalderfilosofien har i sine mystiske som i sine rationalistiske skoler denne opgave: at fortolke verdensfænomenerne og livsbegivenhederne som led i det store fald- og frelsedrama.

Verden var liden. Himlen bestod af koncentriske lyksalighedsetager med jorden som midtpunkt, og jorden var en skorpe fuld af fristelser med et koncentrisk helvede nedenunder.

Den evigt ynglende jord har frembragt mange fantastiske og hæslige speilbilleder af sig selv i ophidsede og forstyrrede menneskelige intelligenser. Men noget nedrigere verdensbillede end den retfærdighedsmæskede illusion om helvede, som vi kjenner den fra Dantes hevngherrige digt, har menneskene aldrig formaaet at skabe.

Men dette helvede var fornuftsgrundet; det var jordens basis og menneskelivets forklaring og afgrunden under himlens udstrakte befæstning. Middelalderens egentlige dualisme var denne personlige: verdensmagts fordeling mellem Gud og djævel. Det guddommeligt gode og det djævelsk onde indtræder som uformidlede modsætninger i middelalderens psykologi. Dens væsen er eksaltation.

Der falder et koldt og klart og ødelæggende lys over denne verden med Kopernikus. Og verden udvides mod uendeligheden. Stjernerne, de gamle lysglugger i krystalhimlen, forvandler sig i størrelse og skikkelse og vandrer som kloder sin lovbundne gang i baner, der sprænger alle himle, om lyscentrer i evigheds fjernhed. Selve jorden træder ind i de tause vandrende skarer, som en pilgrim blandt millioner, som et fnug i den hvirvlende støvmasse. Den er ikke længer den indviede jord, den eneste verden, den

store skueplads, helvedes himmelvendte overflade. Selve helvede drukner i dens fang, selve himmelen mister sit fæste i det tomme rum omkring den.

Middelalderens symbolisme, som omskaber jorden og det jordiske liv til en drøm med udtydning, og middelalderens materialisme, som lokaliserer himmel og helvede, hele middelalderens fodfæste i ideer glipper for en astronomisk hypotese.

Ingen ved, om Kopernikus anede rækkevidden af sit værk. Men den første som begreb den var dominikaneren fra Nola, Giordano Bruno.

Han er den begejstrede herold, der blæser den nye tids morgensignal. Fyldt af ideen om universets uendelighed trækker han alle konsekvenserne af denne idé, høiner og uddyber han gudsbegrebet, løser han den menneskelige erkjendelsesattraa, forkaster han alle autoriteter for fornuftens, fordi fornuften er det ene guddommelige princip, kæmper han forfulgt gennem alle lande for sin sandhed og menneskeandens, og gaar stolt og rolig ind i døden.

Universet er uendeligt, og uendeligheden ophæver alle afstande. Stort og smaat gaar tilgrunde i uendeligheden, universet er en cirkel, hvis periferi er intetsteds, hvis centrum er allevegne. Det er ubevægeligt, fordi det intet har udenom sig, hvorimod det kan nærmes eller hvorfra det kan fjernes. Det kjender ingen deling, fordi det ikke er sammensat, og som det er udenfor ethvert rumbegreb, er det udenfor ethvert tidsbegreb, som det er uendeligt er det evigt, og i evigheden tæller sekundet og seklet lige meget.

Men dette ene, som er princippet i altet, er tillige princippet i selvet. Det jeg, underlagt sansningen, ser udenom mig som universum, kjender jeg inden i mig

som aand. Begge er det samme, og dette ene og samme er Gud.

Denne monismens grundidé udtrykkes først i vesterlandenes filosofi af Giordano Bruno, og efter ham klarest af Spinoza. For dem begge indesluttede denne idé summen af al religion, men medens den store israelit sammenfattede den i matematiske formler, henrev den italieneren til hymner.

Tiden skjænker alt, skriver han i forordet til en af sine bøger, og tiden tager alt. Alt omveksles, men intet gaar tilgrunde. Men der er en, som ikke kjen-der omskiftelser, en som alene er evig og i evighed vedbliver at være den samme. Med denne filosofi svulmer min sjæl, og mine tanker herliggjøres

Religionerne bliver for denne filosofi ligesaamange forvanskede former af religionen. Brunos holdning overfor protestantismen som overfor katolicismen er den samme. Han anerkjendte dem begge, men kunde ikke slutte sig til nogen. Han tilhørte renæssancens frimodige, livsstolte mennesketype og kunde vanskeligt forsone sig med kristendommens livsforsagende lære. Hans eget liv var fuldt af afkald, af utrætteligt arbejde og af haard modgang; men han undte sig den delagtighed i livets leg, som er forstaaelsens og medglædens.

Han var kirkens første store fiende. Han var den, som for alle kommende tider har nedbrudt autoritetsprincippet og stillet i dets sted den frie søgende mennesketanke. Med føie dømte kirken ham til baalet, og med rette slyngede han mod inkvisitorerne disse sine sidste uforglemmelige ord: I frygter mere for at dømme mig end jeg for at modtage eders dom.

26. FEBRUAR 1902

(Paris).

I et halvt aarhundrede ubestridt herskeren over den europæiske poesi og med et verdensry, der mere end Goethes, mere end maaske selve Shakespeares var grundlagt paa en dybt ned i folkene rækkende kundskab om hans værk og hans liv! I samfundslag, hvor Hamlet eller Faust er navne med utydelig mening, har romaner som Notre Dame og Elendighedens ofre været høit skattede og velforstaaede skrifter. Den store digters mængdegunst paa begge halvkugler skyldes fornemmelig hans prosaværker — hans poesi er som al poesi uoversættelig — og i prosaværkerne mindre deres kunstneriske fortrin end deres brede almenfolkelighed. Jeg finder i farten intet bedre ord —: Der raader over den ganske verden en saa urokkelig enighed i anskuelse om sandt og falskt, godt og ondt, ret og uret, at menneskeheden forlængst vilde været durch und durch moralsk, hvis ikke uenigheden forbitret reiste sig, hver gang en sag eller gjerning skal stemples som god eller slet vare. Istedendfor lidt skepsis, istedenfor lidt venlig foragt for den moralske harmfulhed, som alverden syder af ved synet af alverdens synder, istedetfor lidt Molière, lidt guddommelig gelassenhed har Hugo al mængdens sunde nidkjærhed i blodet, ligesom han besidder

dens hele og runde og uanfægtelige overbevisninger. Han er aandsdemokrat som enhver den maa være, der skal faa nogen stor og varig plads i folkets hjerter, og hvad mere er: han er det uanstrengt og oprigtig og naivt. Man maa kun ikke med aandsdemokratisme forbinde begrebet om en forkjærlighed for jevnhed og gjængshed, for plathed og sneverhed. Folket elsker netop storheden og eventyrligheden, men det dømmes absolut, fordi det føler stærkt. Dets fantasi vil ikke opholde sig ved de mangfoldige trin mellem yderlighederne, den vil ikke besværes af alle de mellemliggende muligheder, den kan flyve, men ikke gaa, folket vil beundre eller foragte, i sine sole vil det ikke se pletter, i Satan intet af Lucifer. Og saadan var Hugo. Man lade sig ikke vildlede af hans hang til at stille modsætninger steilt op mod hverandre i den samme sjæl: moderkjærligheden op mod den grusomme sanselighed hos Lukretia Borgia, forfængeligheden og fadersvagheden op mod granitviljen hos Cromwell, for blot at nævne to eksempler af hundrede, ti enhver af Victor Hugos karakterer er bygget over den samme grundplan. I dem alle ligger et par uforsonlige lidenskaber og skuler paa hverandre, la belle et la bête i samme menneskelige hylle. Dette er ide, teori, den berømte teori om det groteske i det berømte forord, men i den digteriske udførelse bliver denne troskab mod et dramatisk doktrin for tung; iagttagelse af en regel erstatter ikke iagttagelse af livet. At denne kontrasøgen ikke har noget psykologisk formaal, ser man best af hans egentlige groteske figurer, hvor modsætningerne ikke er holdt indenfor karakteren, i Quasimodo, Gwynplaine og saa mange andre, hvor en ensformig sjælelig skjønhed

stikker grelt af mod den udvortes uformelige hæslighed.

Det er den folkelige fantasi i al dens umættelighed efter det besynderlige og utrolige, det græsselige og det underbare. Men den kjender ikke folkefantasiens *humoristiske* overdrivelse. Hugo er den dybest alvorlige af alle digtere. Han har aldrig leet af andre, aldrig smilet af sig selv. Hans alvors ensformighed er majestætisk. Men et alvor saa ubrydeligt vækker tillid, og lattergaven, som det digtende folk har forud for ham, erstattes rigelig af folkets ærefrygt for en profet, der aldrig gjør sig lystig.

Skulde vi følge en traad med disse hastige linjer og udlede Victor Hugos mængdegunst af hans aands tilforladelige folkelighed, vilde øieblikket nu være inde til at tale om hans moralske ideers forhold til de vedtægtsmæssige anskuelser. Men hos det væsen, der naturligvis ikke er *til*, men som jeg vedbliver at kalde folket, maa vedtægterne, lovene, pligtreglerne, jus og teologi undertiden give tabt for en stærkere magt, for en menneskelig algodhed, der pludselig som ved et mirakel gror stor og skjærmende op i de tørre sind og snart igjen visner. Disse lykkelige tilbageslag mod den sædvanlige moralske opirrethed er ikke sjeldne. Hos Victor Hugo, den store folkelige digter, var de ikke tilbageslag, men de jevne, stærke slag af hans hjerte. Som moralist lægger han vægten paa sindelaget og ser gennem fingre med gjerningerne, og hans fantasi, der bestandig spiller med kontrastvirkninger fordeler lys og skygge over menneskene uden hensyn til, eller snarere paa trods af deres borgerlige agtværdighed. Men netop paa dette punkt stemmer hans hang til at idealisere samfundets for-

stødte ikke med nutidens haardere retfærdighed og sikrere smag. En forbryder behøver ikke at være ædel eller en skjøge pletfri, for at vi ædle og pletfri skal anerkjende vort medmenneskelige frændskab med dem.

Men det er jo ikke en psykolog eller en filosof, hvis hundreaarsdag menneskeheden idag feirer, — det er Victor Hugo, poeten.

Hvor skal man begynde og hvor skal man ende, hvis man vil tale om Victor Hugos poesi? Det er som at skrive om stjernehimlen. Hugo har i sin bog om Shakespeare sagt det ord om geniet, at det er et forbjerg ind i uendeligheden. Men dette forbjerg er selv uendeligt. Det luer i solopgangen, kjæmpemæssigt, vredt og forrevent, det breder sit stenøde mageligt ud under den blaa dag, men i dets kløfter risler vandene, og af den vaade muld skyder en prangende vækstlighed; det hæver sig truende og uformeligt mod natten, og om de bratte strande larmer evig brænding. Gaa! Søg de steile steder, stir ned i afgrunde, hvor drageøglerne fra jordens galskabsperioder har forstukket sin dorske grusomhed og overnaturlige hæslighed. Søg de jevne steder, engene, skogene, hvor faunerne fløiter. Gaa videre, dette forbjerg har sletter under gnistrende sol med lufthildringer af minareterne i Medina, det har stepper, hvorover drivende aftentaager gjøgler et skyggeridt af folkevandringernes tartarer. Det har alt, for det er uendeligt. Det er bebygget — ikke med huse, men med borge og katedraler; det er befolket, ikke med mennesker, men med væsener, der i godt eller ondt, skjönt eller stygt er lige hævede over

denne middelstand som borgene og katedralerne over middelhusligheden.

Og paa ryggen af dette forbjerg staar en kyklop og kyler klippeblokke over havet, og klippeblokkene er *Les Châtiments*.

I denne fantasi svulmer alt, sprænger alt sine grænser, overdrives alt. Napoleon den Lille bliver en fa-belagtig østerlandsk despot, vellystigere end Heliogabal, grusommere end Sardanapal, — denne fantasi ligner den forfærdelige arabiske sol, som forvandler kat til tiger, firben til krokodil, svin til rhinocéros, snog til boa, tidsel til kaktus, vind til samum, feber til pest.

«De siger: han er tilbageholdende, han er beskeden. Han overdriver intet. Han har en sjelden egenskab: han er nøgtern. Hvad er dette? Er det en anbefaling for en tjener. Nei, det er en lovtale over en skribent: Fordum sagte man: kraft, overflod! Nu siger man: bromkalium! Hold diæt, hvis De vil skrive Iliaden. Ingen overdrivelse. Engene faar holde maade med sit flor. Vaaren maa iagttage streng sparsommelighed.»

Det er let at tænke sig begeistringen paa den ene side, bestyrtelsen paa den anden, i de aar, da denne overdaadighed sprang ud i fransk litteratur, — i fransk litteratur, hvor uforstyrret af revolutionen og Napoleon den hundreaarige adel ikke vilde lade sig afskaffe, men hvor versekunsten fremdeles trippede paa tynde markiben i afmaalte markitrin sin senile menuet. Hernani-slaget var en revolution. Ingen digter har havt et mere lysende og lydeligt gjennebrud, ingen har mere energisk forfulgt sine seire, ingens seir har været mere befriende.

Som tingene i hans fantasi øges i masse, i vægl og betydning, som hele den materielle verden faar en voldsommere karakter, saaledes tager begivenhederne, historien, menneskelivene sig ud for den som rækker af katastrofer, som sammenstød af desperate yderligheder. Og som seeren er overvældet af modsætningerne, af tvedragten i allivet, i livet, saa er kunstneren bunden til kontrastvirkningen i udtrykket — til antitesen. Hans stil er ru og ujevn, spændt i muskelvalker, den er skjøn, fordi den er energisk, graadig efter billeder, gal efter pragt, mandig og lidt barbarisk. Den kan undertiden, i svage øieblikke, udfolde en majestæt, der er tom pomp, klangfuldt rabalder, svulst. Men han har udgivet hundrede bind. Da Hugo underlægger enhver tilsynekomst en moralsk betydning, da kosmos er ham et tegnsprog og hver gjenstand et symbol, bliver hans digtnings verdensbillede et billede af kaos oprørt af Guds finger. Hans hele filosofi ligger i begyndelsens ord: Bliv lys, og han opfatter al fortsættelse, al udvikling som denne befalings evige ekko gennem rummene, kloderne, sjælene. Ham er altilværelsen grundfæstet paa den tvehed, som vi udtrykker med de forskjelligste modsætningsbestemmelser: godt og ondt, aand og kjød, liv og død; ham er alt drama en gjenspeiling af den kosmiske kamp mellem lys og mørke. Hans optimisme, hans tro paa fremskridt er ikke fremsprungen af møisommelig grublen, den ligger i hans øiesyn af alt det som er og alt det som sker. Han ser dagen rinde, han ser land og hav vinde sig ud af skyggerne. Han ser alt det, han hader, paa flugt; alt det, han elsker, ser han komme: et solopgangsdrama mellem ilende skygger og seirende straalere, mellem

trældommens og overtroens dæmoner og frihedens og erkjendelsens genier. Han kan hilse med en hymne hver ny morgenrøde.

I disse linjer er der ikke sted til at tale videre om Victor Hugos ideer. Kun det ord om hans fremskridts- og fremtidsstro: den satte ikke fortiden ud af spillet, den ansaa ingen af dens lidelser, ingen af dens vildfarelser for spildte. Det sværeste for alle dem, som udsteder anvisninger paa fremtiden, er at forsone sig med det som er og det som var. Det lykkes dem heller ikke. De tror ikke for alvor, at mennesker, som kommer senere hen i tiden, af den grund skal blive lykkeligere, visere, bedre. De kan heller ikke for alvor trøste sig i sine plager ved tanken paa efterslægtens lyksalighed. Ethvert menneske ved, at maalet for lykke og lidelse, for indsigt og uforstand, for godhed og ondskab er bredfuldt for hver slægt.

Har Victor Hugo klaret denne vanskelighed? Ikke saavidt jeg kan forstaa. Ikke meget bedre end alle de andre udviklingslærere. Jeg læser i digtet *Lux* fra 1852: Der er fest i byerne, fest paa landet. Himlene behøver ikke længer noget helvede, lovene ingen fængsler. Skafottet er forsvundet. Alt er gjenfødt. Ingen soldater, ingen grænser, ingen skatter. Europa rødmer, naar det mindes sine konger, som Amerika, naar det tænker paa sine slaver. Videnskab, kunst, poesi har løst alle menneskehedens lænker. Hvem tænker paa fordums lidelser? Alle folkeslag udgjør en eneste lykkelig familie

Ingen kræver Victor Hugo til regnskab for hans meninger. Tiden har udskudt hans ønsker, fremtiden kan opfylde dem; nye mennesker vil kunne

komme og spidse ørene til hans reveljer, hans agitatoriske geni vil enda kunne sætte raketter i halen paa den frygtsomme og besindige radikalisme. Selv oplevede han sine politiske ideers udvortes triumf, det andet keiserdømmes undergang og den tredje republik. Han havde neppe tænkt sig, at prisen skulde være *Sedan*.

Hugo skrev engang et digt om en klokke Profane fingre havde ridset og rablet paa den, smaa ting, skidne ting; men den tonende malm hang der uanfægtelig i sin renhed, i sin styrke. Slig ridses der og rables tusen ting i en stor sjæl, og krøniken samler dem: han var forfængelig, han var egenkjærlig, han var dit, og han var dat. Det eneste som vedkommer os, er hans malm og hans musik. Han var en vase fuld af klange en klokke, som vil runge gjennem aarhundreder.

DON QUIJOTE

Der var vinter over Nordsjøen, og nordenkulingen drev snebyger efter os langt ned i Biskaya. Men udenfor kysten af Portugal sprang sommeren paa en gang ud med middagshede og lune aftener, vi seiled ind i syden, og det blaa hav blev for hver dag mere blaat. Vi duver paa lange dønninger, og vestenvinden jager serpentiner af skum henover bølgekammene. Det eneste levende omkring os er springerne, der leger om stevnen og glimter med gule buge i solskin naar de hvert øieblik er ovenvande. Her ombord indfanges ingen nyhedslige gyldigheder fra landjorden. Vi er lykkelig undsluppet og uafhængige paa det øde, uendelige, bestandig det samme og bestandig omskiftelige hav. Om kvelden ligger nymaanen paa ryggen høit paa himlen. Naar den gaar ned staar Orion i sydvest mellem Sirius og Aldebaran, og saa mørke og gjennemsigtige er disse sydlige nætter, at saavel Hundens diamantagtige farvespil som Aldebarans røde øie kaster refleksbroer over det blanke vuggende hav. Vi seiler gjennem morild og under morild og stjerner.

Men om dagen seiler jeg langsomt gjennem kapitel efter kapitel i en gammel forreven *Don Quijote* fra skibsbiblioteket.

Det er tre hundrede aar siden den roman udkom,

der den dag idag er verdens mest berømte som den i lange tider var den mest afholdte. Den har i tidernes løb været læst af mangfoldige og tydet paa mangfoldige maader. Barn har moret sig over den, unge mennesker har slugt den, voksne har forstaat den, gamle har berømmet den — kunde allerede digteren selv skrive i anden del. Ja, lægger han til: det gaar saavidt, at godtfolk ikke kan høre et gammelt øg knægge, uden at de siger: Rossinante!

Ridderen og hans hest, væbneren og hans æsel vil til dagens ende nyde den samme folkegunst, og selv i lag, hvor hverken digterens eller digtningens navn har trængt ind, er alle fortrolige med heltens kamp med veirmøllerne. Selve ordsproget har sat kronen paa populariteten.

Og hvad er det for en bog, som saaledes har vakt menneskehedens bifald og som endnu er verdensværket blandt romanerne, almindeligere i sin gyldighed, større og dristigere i sin plan end nogen anden?

Som bidrag til den menneskelige selverkjendelse indtar den sin plads ganske for sig selv, udenfor al komisk digtning, udenfor al digtning. Aldrig før eller senere er en komisk figur opstaat af egenskaber, som hver for sig saalangtfra er latterlige, at de tvertimod er menneskets, mandens bedste og ædleste: begeistring, selvovervindelse, tro paa en idé, offermod, sanddruhed, tapperhed, menneskekjærlighed. Don Quijote er fremfor nogen en ridder uden frygt og dadel, og han er ikke desto mindre bedrøveligere af skikkelse end den første den bedste leiesvend, der ikke er værd at løse hans skobaand. Og læg mærke til, at han egentlig ikke er daarligere udstyret med aandens end med hjertets egenskaber. Uden at forrykke for-

holdene eller bryde enheden i figuren kan Cervantes lægge helten sine egne kloge og livserfarne, ja sine dybsindigste ord i munden, saa endog de, som mener, at Don Quijote opfører sig som en afsindig, maa indrømme, at han undertiden taler som en vismand — un cuerdo loco y un loco que tira à cuerdo.

Der kommer en dag for denne entusiast, da han ikke længer kan slaa sig til ro paa sit ubetydelige gods i La Mancha. Verden er fuld af uret at gjøre god igjen. Der sidder talrige fangne prinsesser og venter paa sin befrielse, der raaber uskyldigt blod mod himlen, de svage krænkes, vold og list flourer, trolldmænd forvender sansen for godt og ondt, sandhed og løgn . . . verden er af hængslerne, men entusiasten er ikke den, som forbander pligten til at sætte den igjænge eller tviler paa sin evne til at gjøre det. Han nyder paa forskud lønnen i sin gode samvittighed, og alle møier og forsagelser bestraales for ham af Dulcineas fjerne smil.

Hans vilje er ren som hans kjærlighed er platonisk. Hans sindelag er fuldkommen uverdsligt, og hvad man end mener om hans rustning: ét er sikkert: den pansrer ham mod alle erfaringer. De groveste regninger preller af paa hans overbevisning om, at værtshuset er et aabent og gjæstfrit slot, og forgjæves minder Maritornes svinskhed ham om, at hun ikke er nogen sødtduftende uskyldighed. For indslaaede tænder, knuste ribben, brukne arme, for de ubehageligste sammenstød med livsens realiteter finder han en rigelig skadeserstatning i vissheden om, at han kjæmper for ret og sandhed mod løgnens og ondskabens liga og at retten og sandheden i hans egen person omsider maa triumfere.

Er da Don Quijote som Heine mente alene «den største satire over den menneskelige begeistring», eller har Turgénjev ret, naar han i sit aandfulde essay lægger al vægt paa de sympatiske sider ved heltens væsen, hans sinds oprigtighed, hans hellige oprørskhed, hans uforbederlige mennesketro og uhelbredelige menneskekjærlighed? Noget af en Don Quijote, mener den russiske digter, maa enhver den være, som vil vinde menneskene, bevæge dem, forædle dem. Verden vilde gaa tilgrunde af egoisme uden Don Quijoterne. Ikke hans naragtige handlinger men hans rene vilje er det væsentligste ved ham.

Derfor elsker man Don Quijote med al hans løierlighed, men man holder ikke af Hamlet eller Faust med deres umaadelige aandsfortrin . . .

Det store komiske grundforhold i Cervantes's roman er ikke dette: at helten ikke kan maale sig med sine opgaver, men det modsatte: at opgaverne ikke kan maale sig med helten, med varmen af hans begeistring, med voldsomheden af hans ufortrødenhed. Han er istand til at slaa en armé paa flugt, og al hans dumdristighed tjener til at splitte en saueflok. Han tømmer en potte skiddent vand med samme bravur som Herakles rensede Augias' stald. Og han kan aldrig forbløffes, fordi hans bevidsthed er saa opfyldt af ideen om en storartet kraftudløsning, at den er ganske utilgjængelig for nogen anelse om det intetsigende resultat.

I hælene paa Rossinante traver asenet, og den eneste fortløbende kommentar til Don Quijotes bedrifter er hans svends betragtninger. Der er her ingen abstrakt modstilling af idealisme og materialisme. Den tykke prosaiske væbner er inderligere og uadskil-

leligere knyttet til sin spøgelsesmagre ridder end om han delte hans anskuelser og var opflammet af hans entusiasme: han vil nemlig høste fordelene af dem. Sancho Panza svæver ikke et øieblik i tvil om, at alt hvad hans herre foretar sig er den rene og skjære galskab, men galskaben stikker ikke for ham i Don Quijotes enkelte fornuftvidrige handlinger, i hans uslidelige villighed til at se virkeligheden farvet og forstørret gennem sine eventyrlige ønsker . . . den stikker deri, at han i det hele tat lever og bemøier sig for noget saa substansløst og uspise- ligt som et ideal. Sanchos lettroenhed tar for gode varer alle de jætter og drager og heksemestre, al den djævelskab, som «hans vandrende ridderskab» ligger i konflikt med, og som for hans eget udannede bondeøie fortøner sig som vindmøller eller saueflokker eller galeislaver eller selve den «hellige Hermandad» . . . men at hans gode herre begaar alle sine ulyksalige bedrifter i den hensigt at lyksaliggjøres med et smil af en Dulcinea, som ikke engang er til eller i det mindste bare er et bondefruentimmer i Toboso . . . det spænder Sanchos forundring over dens uvidelighed, og i sit hjerte er han sikker paa, at der stikker noget mere solid under, og at hans herre nok mener at drive det til en saavidt reel vinding, at han kan forlene sin væbner en ø til tak for hans troskab. Sancho rider med paa alt med den bagtanke: vi gjør ikke alle vore dumheder forgjæves!

Som umaadelige silhouetter kastes dette ridende pars skygger over verden, lige groteske, den ene i sin skindmagerhed, den anden i sin fedme; den ene i sin higen som den anden i sin træghed. I takten, den saare ujevne af Rossinantes begeistrede galop

og æslets hæderlige luntetrav har menneskeheden gjenkjendt rytmen i sin egen fremrykning, som den i den glørværdige Hidalgo fra La Mancha og hans gemytlige væbner gjenkjender figurer, der bestandig optræder om igjen paa verdens teater.

Don Quijotes aggressive forhold til virkeligheden bestemmes helt og holdent af, at hans forestillinger om den engang for alle er fæstnede, størknede og uimodtagelige for fremskub af selvstændige erfaringer. Hans verdensbillede er færdigt, før han skrider til sin gjerning, og forvrængt, fordi det ikke er hans eget, men tilegnet paa anden haand, uoriginalt. Hans magerhed er symbolsk. Alt, hvad han ser og oplever, ser han i forrykkede dimensioner, fordi han tvinger det ind i sit system; intet vækker den skabende forundring i ham, intet afslører sig for ham som uafhængig realitet, men som illustration til hans forudfattede mening. Derfor kan han ræsonnere abstrakt som en vismand, men handler reelt som en daare . . .

Hans lidet perfektible natur er vidaaben for entusiasme. Han har umaadelig let for at tro og at ville, fordi han intet materiale har samlet til tvil. Han har umaadelig let for at være tapper, fordi alt, hvad der møder ham af modgang og hindringer, svarer fuldstændig til de gjenvordigheder, hans ideale forbilleder med glans har overstaaet. Han har umaadelig let for alt undtagen for at smile . . . ogsaa derfor vækker han ustanselig munterhed.

*

Da første halvdel af Don Quijote udkom var Don Miguel de Cervantes y Saavedra en mand paa nær

de seksti aar med et liv bag sig fuldt af eventyr, ulykker, sorger og krænkelser . . .

I sin ungdoms glødende begeistring for kristendommens og Spaniens sag var han traadt i krigstjeneste. Han var som menig soldat med i slaget ved Lepanto, hvor tyrkerflaaden blev oprevet og ødelagt af Don Juan d'Austria. Der blev hans venstre haand knust af en kugle. Men skuffelsen over at den tilbødte feltherre blev kaldt tilbage og at seiren blev forspildt ved Filip den andens vankelmødige, nidske politik dæmpet ikke hans krigslyst. I de følgende aar var han med ved Navarino og La Goletta, og i 1575 blev han som bekjendt paa hjemseiladsen fra Neapel tat tilfange af pirater og holdt som slave i Algier i over fem aar. I novellen «El Cautivo», der er indflettet i Don Quijote, og mangfoldige andre værker har han gjenoplivet minderne fra dette fangenskab. Efter mange mislykkede flugtforsøg blev han endelig udfriet med en løsesum og vendte tilbage til sit fædreland. Saa begynder hans lange og tornefulde literære løbebane — afbrudt af nye krigs-eventyr. Han skriver mængder af skuespil og noveller, tendensskrifter og i tidens stil pastoraler, men hans ry fordunkles af den overmenneskelig frugtbare og af publikum forkjælede Lope de Vega. Cervantes kunde ikke leve af sin produktion. Han fandt aldrig nogen mægtig beskytter og vedblev hele sit liv at være fattig. Han kjæmped trodsig og ensom for sine idealer, han red sine kjæpheste, men livet maatte han friste i smaa erhverv eller ingen, under stadig omflakken . . . Han lærte Spanien at kjende ud og ind og fremfor alt paa vrangen . . . og sit hovedverk paabegynder han i et fængsel.

Da han ti aar senere havde fuldendt den store digtning, skrev han: «Mit verk er forspildt, og mit liv har været en lang uklogskab. Jeg gaar og bærer paa min ryg en sten med en indskrift, som fortæller om alle mine feilslagne haab.»

Saa sidder han den gamle kriger, den gamle digter i sit lille armodslige hus i Valladolid og nedtegner sine feilslagne haab. Men hans bitterhed opløser sig, mens han skriver, i smil. Han befrir sig i en umaadelig overdrivelse af uforholdsmæssigheden mellem de fantastiske fordringer til livet og livets egen impertinente nøgterhed. Hans urolige, tapre og stolte sind vinder ligevegt i den store selvironi. Og han ser hele det livagtige gespenst af ridderen, hvis skygge vil sees til alle tider: i kirker og parlamenter, i det daglige liv, blandt folkets førere og ungdommens, i videnskaben og i digtningen, blandt forkjæmperne for afblegede idealer eller for det allernyeste i sandheds-faget.

Og et ansigt, som er streift af Don Quijotes skygge er i sit alvor uryggeligt. Det vil kunne lyse af en glød indenfra, men aldrig af det straalespil, som speiler et sinds underfundige mistanker om, at verden ogsaa vilde bestaa uden *den* vandrende ridder, som netop bryder en lanse . . .

OSCAR WILDE

Det store kultursamfund har intet andet fortrin fremfor de smaa end det umaadelige, at det har spillerum for overflødige kræfter. I det lille samfund hersker der nødvendigvis ogsaa paa de aandelige omraader en strengere økonomi end i det store. Der holdes et nøiere opsyn med aandens arbeidere, at de retskaffent maa øve sin dont, og det skjønne evangeliske princip, at daglønnere, som først indfinder sig i den ellefte time, skal faa den samme løn som de, der har baaret dagens byrde og hede, er skikket til at vække indignation i et lidet samfund. Wergeland sled ufortrødent som en jætte af en rydningsmand og brød op land til aker og til eng for sit folk for retten til at dyrke i sin egen have det overflødige vidunderflor, som bestaar, naar alt det daglige brød, han gav, forlængst er muggent og opædt. I det lille samfund vil aandsstrømninger brydes og afløse hverandre, de vil aldrig finde brede leier til roligt løb side om side; der vil herske et enten—eller, en kraftig aandelig spænding, i den ene eller anden retning, aldrig et baade—og, en rig omveksling, et samspil af forskjelligheder.

Det engelske kultursamfund er fremfor noget andet overdaadigt i sin rummelighed. Det anerkjender ingen anden indskrænkning for personlige selv-

udfoldelser end moral, og da moralen først rører paa sig og tager til gjenmæle, naar den offentlig udæskes, er indskrænkningen imaginær. Englænderne gjør blot en stor bue udenom moralen, saa faar de lov til at gaa i fred. Hvad man kalder engelsk hykleri, er ikke andet end udslaget af den individualisme, som forlanger en slaa for sin dør og respekterer slaaen for andres. Man ønsker intet indblik til skjæven i sin broders øie, og man dækker bjælken i sit eget. I det store Puritanien er der et folkeflertal for at helligholde husfreden og hviledagen, forøvrigt er livet og ordet frit.

Vi forbinder gjerne med engelsk aand forestillingen om noget solid og sindigt, en nøgterhed med en viss træsmaag af omgangen med kjendsgjerninger. Vi tænker paa Spencer. Eller noget bøst og massivt, en melankoli, der ytrer sig i ødelæggelseslystige humor som hos Swift. Eller vi tænker paa det lidt smaalige, katekismus-enkle retfærdighedsinstinkt, der hvidter og soder menneskeskildringen hos en saa stor digter som Dickens. Vi forestiller os de mest modsatte ting, og vi gjør ret, for engelsk aand er mer end enhver anden et stort broget mønster af modsætninger, og enhver værdifuld englænder ligner ingen af sine landsmænd.

Intelligenser, kraftige og nyttige som Londoner bryggehester, og intelligenser, fine, slanke og unyttige som de fuldblods — en litteratur, hvor udholdende, overdøvende udhamring af moralske banaliteter har fortrængt selve erindringen om stilens skjønhed, og verker i denne litteratur, lyse og straalende af en skjønhed, der er sig selv nok!

Den eneste virkelig sjeldne skribent, den eneste

virkelig store poet i vore dages England var Oscar Wilde. Det merkelige ved hans skjæbne er dette, at han, der før den begivenhed indtraf, som styrtede ham i den dybeste menneskelige fornedrelse, var en kunstner, for hvem kunsten og livet var en leg . . . efterat han havde tabt alt: velfærd, ære, frihed, i selve lidelsen og nedværdigelsen fandt kilder til nyt liv, ny og dybere lykke, ny og større kunst. Hans virkelige storhed aabenbared sig først efter hans fald. Det er efter at have udsonet sin tugthusstraf, at han skrev *Reading Gaol Ballad*, det herlige digt, hvis enfold og patos og tragiske visdom er saa ulig den aand, der besjæled den tidligere skeptiske epikuræer. Og det er under selve fængselsopholdet, at han nedskrev de merkelige optegnelser, der er udkomne under titelen *De profundis*.

Oscar Wilde var irsk af oprindelse, han hører til kelterne i engelsk litteratur, var smidigere, lunefuldere, ustadigere end englænderne, der som oftest har mere karakter end temperament. Han tilegned sig fransk og behandlede det som sit modersmaal, men som aand har han modtaget sterkere tilskyndelser af engelsk og italiensk litteratur end af den franske. Det er ufransk, at en tanke tiltalte ham mindre ved logisk sikkerhed end ved forvoven holdning. Han forstod fryden ved den aandelige idræt, den stramme line, den farlige ligevegt. «Paradoksernes vei er sandhedens vei,» skrev han. «For at lære realiteterne at kjende, maa vi først se dem i trikot. Naar sandheden begynder at slaa kraftspring, saa kan man bedømme den.» En saadan aanddisposition forudsætter et klart hode, ellers blir man profet som Carlyle. Thi profeter er neppe andet end

genialt taagede hoder med hang til paradokser. Og saa profeterne danser paa line, men linen er slap og det mindst profetiske ved dem er, at de ikke forudser, hvor ofte de vil falde ned.

Oscar Wilde besad den kjølige klarhed, som italienerne, naar de taler om vin eller tanker, kalder *limpidezza*. Det var hans overbevisning — og i den indesluttet han en stolt fordring til sin kunst — at alt kunde udtrykkes. «En kunstner er aldrig kraftløs.» Den synlige verden stod for ham i tindrende realitet. Han fangede de ilende indtryk, han lod dem risle gennem sine sanser og præparerede dem i lykkelige definitioner. Hans legende foredrag blir derfor aldrig den selvfordybende tumlen med tanker som den egentlige filosofis. Livet, det netop tilfældige, solskinnets, blomsterne, skyerne, humlerne . . . afbryder ham, gir ham nye indfald, streifer hans indfald med striber, duft, skygger og summende lyd.

*

Det heder i «Dorian Gray», at «de eneste kunstnere, som er personlig indtagende, det er de daarlige; gode kunstnere gir alt til sin kunst, og følgelig er de selv ganske uinteressante. En virkelig stor digter er den mest upoetiske skabning i verden, men de smaa digtere er ligefrem bedaarende. Jo daarligere de rimer, jo mere maleriske ser de ud. Bare det at en mand har skrevet en bok fuld af andenrangs sonetter, gjør ham ganske uimodstaaelig.»

Dette er utvilsomt i tusen tilfælde rigtig. Har Oscar Wilde været en undtagelse? Formodentlig. Den høie gunst, han personlig nød blandt det engel-

ske aristokrati, og den ringe energi, hvormed han forfulgte sine literære seire, tyder paa, at han gav sig hen som improvisator, strødde ud sine skatte og var en ligesaa glimrende kausør som skribent.

★

I «Dorian Grays billede», en fantastisk roman, har vi hele Oscar Wilde fra denne periode, *artiste pour l'art*, indtagende udæskende, malicieux, fordærvet . . . og fremforalt straalende af det overmod, som er den eneste undskyldning for at skabe noget overflødig . . .

Bogens fabel, som er det minst væsentlige, hvis man opfatter den som rent kunstverk uden tendens, minder om de symboliserende omskrivelser, som var yndet af de tyske romantikere: Ligesom Peter Schlemihl mister sin skygge og en af Hoffmanns helte sit speilbillede, har den unge Dorian Gray, som nærer en lidenskabelig narcisforelskelse i sin egen skjønhed, købt sig en evindelig ungdom ved at lempe alle de synlige følger af aarene og sit syndefulde liv over paa sit portræt. Billedet ældes, han selv bevarer sin ungdom. Billedet blir hæsligt, han selv bevarer sin skjønhed. Hans tanker og gerninger sætter sine uudslættelige og forræderske furer i det malte ansigt, mens hans eget forblir glat. Billedet hovner og bulner af hans laster, hans eget aasyn bevarer sit oprindelige præg af uskyld. Billedet forestiller til enhver tid hans moralske personlighed, det er hans løsrevne onde samvittighed . . .

Og han stiller portrættet hen og gjemmer det, netop som man kunde ville gjemme en frygtelig ankla-

ger, og besøger det ikke desto mindre gang paa gang i gru og spænding, indtil han tilslut i fortvilelse jager en kniv gennem det og selv falder raadden og ukjendelig i billedets lignelse til jorden, mens billedet i samme øieblik gjenvinder sit og hans oprindelige udseende.

*

Det er vanskeligt, hvor meget end forfatteren frakjender sig enhver moralsk tendens, ikke i denne allegori at se en fordømmelse af det æstetiske nydelsesliv. I skjønhedsglæden og i tankeglæden kan mennesket mane frem dæmoner, som forhærder hans hjerte i egoisme, hans hjerne i intellektuelt hovmod og fortaber hans sjæl. Og har digteren selv paa dette tidspunkt ikke ment dette, men kun benyttet lasten som kunstnerens stof i kunsten, saa kastes der dog en mærkelig refleks over denne bog af de bekjendelser, han skrev i det sidste aar af sit ophold i Reading-fængslet (*De profundis*. Engelsk og tysk udgave 1905).

Den ulastelige skikkelighed vil skuffes, om den venter sig selvbebrejdelser, anger og sønderknuselse i denne bog. Oscar Wilde vidste for godt, at det, som var hændt ham, maatte hænde. Han mente ogsaa, at vi mennesker ligesaa ofte straffes for vore dyder som for vore laster; og det blev efter den første, næsten tilintetgjørende fortvilelse et holdepunkt for ham i den forsmædelige fangetilværelse at vide, at intet kunde været anderledes, end det engang var. Den erkjendelse vaagned i ham, som han med al sin nygryende energi klamred sig til og uddybed, at det staar i et menneskes magt, at vende alle oplevelser, selv de forfærdeligste, til gode for sig selv. Og han

kom til at spørge sig selv om den egentlige grund til, at han sad der: hvad der mangled, hvad han havde undgaat, hvad der ikke havde aabenbaret sine hemmeligheder for ham i hans forrige liv, og han forstod, at det var smerten, lidelsen. Han havde grebet efter alle de gyldne frugter, som hang i solen, han havde forsmaadd, hvad der stod i skyggen: Han havde levd et ufuldstændigt liv. «Bag lyst og latter fordækker sig ofte et raat og haardt og knortet temperament, men bag smerten er bestandig smerte, bag smerten er bestandig sjæl.» Og han fandt den nye vei til sig selv, i virkeliggjørelsen af sit eget væsen, til fuldkommenheden. Han begyndte i tugthuset sit *vita nuova*.

*

Oscar Wilde har allerede længe ligget i sin grav. Denne lille bog vil blive dyrebar for alle, hvor forskjellige de end er af anskuelser. Han selv var i sit liv en stor hedning, og han blev en god kristen. Han levde med verden, og han blev forkastet af verden, og han overvandt verden. Han kan vanskelig tages til indtægt for noget parti i denne verden hvor vi alle famler. For partivis opnaar vi hverken himmel eller helvede. Men hans skjæbne vil være betydningsfuld for mangfoldige, og alle vil glæde sig over hans store elskværdige sind.

CHARLES DICKENS

1812 — 7de februar — 1912.

Det er idag hundrede aar, siden den engelsktalende verdens navnkundigste og folkekjæreste forfatter saa lyset. Jubilæum afløser jubilæum baade hist og her, men denne hundredeaarsdag feires over hele jordens kreds, saalangt engelsk sprog hersker. Det er utvivlsomt, at den engelske bibel, og det er sandsynlig, at Bunyans pilgrimsvandring har faat en videre udbredelse end nogen roman af Dickens, men dermed har vi ogsaa udtømt listen over de verker, hvis folkegunst kan tænkes at overtræffe Pickwickklubbens eller David Copperfields. Det er umulig at overvurdere betydningen af dette universelle ry, fordi dets tyngde ligger mere i gavnet end i navnet. Shakespeare har al verden over sin plads i enhver boghylde med krav paa dannet indhold, og et nødtørftigt kjendskab til den store dramatiker hører til en velopdragen engelskmands literære utrustning. Men Dickens læses og læses atter og atter af millioner mennesker, som ikke bevidst søger at fremme sin selvopdragelse gjennem læsning eller saa nøie overveier, at den glæde, de øser af hans digtning, gjør deres omdømme sundere, deres spøg lysere og verden omkring dem merkeligere og festligere.

Det er en egenartet verden, den Dickenske roman indfører os i. Om vi bare nævner hans navn, kommer vi til at tænke paa postvogne og landeveiskroer og mange andre uundværlige bestanddele i den gammeldags rummelige hygge, som hastverket forlængst har jaget ud af civilisationen; til at tænke paa skumle gader og lukkede huse i den umaadelige by, som var en endda uudforskelligere labyrint dengang end nu, da afstandene ogsaa der er ophævede; til at tænke paa alle de sælsomme originaler og egensindige stivnakker, som lever etsteds i vor erindring siden vor første lykkelige fordybelse i de store, rolige bøger. Og skjønt digterens stof jo er den jevne virkelighed, det jevne daglige liv og de jevneste borgerlige mennesker, staar hele den verden, han skabte, i sit eget forunderlige dobbeltlys for vore øine, i dagglansen af virkelighed og i et skjær af besnærende og spændende eventyrlighed.

Men Dickens er ogsaa en eventyrdigter, hvis lige ikke findes. Hans fantasi eier den altbesjælende barnlige dristighed, som forrykker de opstagede grænser mellem levende og livløst, mellem mennesker og ting. Der hersker en hemmelighedsfuld overensstemmelse i karakter mellem personerne i hans bøger og deres daglige omgivelser, deres bolig, ja deres indbo og løsøre. Selve dørhammeren til en gniers hus har et frastødende og vrangvilligt ansigt; ugjestfriheden iser den indtrædende imøde gennem de mugne gange, og stolene stiller sig med al sin tvære ubekvemhed i oppositionen til al paatrængende siddelyst. Selve uhret i stuekrogen tikker forbeholdent og betænkelig, som om det knebent udtællede kostbare sekunder, der heller burde været sparet, og

foran timeslagene vrisser samvittigheden i dens gamle kasse af harme over den uundgaaelige udgift . . . Vi er indført i huset, og tak! vi kjender allerede husherren.

Træf til gjengjæld en munter og gjestfri ældre herre i det vide og brede Dickenske eventyrenland. Han er istand til at fylde en hel postvogn med sit elskværdige omfang, han slaar sig ned, som om det var hans reiseplan at lune og fornøje med al sin rødmussede velvilje, hans smil snupper taggerne af de arrigste gamle spinsters, selve posthestene oplives af hans gode humør og strækker ud med en fyrighed, som overrasker deres egne stive ben, og kommer vi nogengang senere til at besøge den ældre herre i hans hjem, vil det første ansigt, vi møder, være en blankpudset smilende dørhammer, som jager et rungende velkomstvarsko gjennem huset.

Der er rundet megen literatur i sandet, siden Pickwickklubben udkom, men den gamle bog bevarer gjennem tiderne usvækket sin evne til at øge sindenes velstand og munterhed. Alvoret har siden dannet skole i alle lande, og digtningens meddelelser om videnskabens næstsidste resultater har som Pickwicks berømmelige opdagelser bragt den læsende almenhed til at studse . . . Men ikke desto mindre eier det gode humør en seiglivethed, som spotter de videnskabeligste gisninger, og finder det ingen næring i moderne skrifter, kan det med tryghed henvende sig til de gamle og prøvede . . .

Et overmaal af ungdommelig kraft og kaadhed giver sig udslag i Pickwickklubbens aktstykker. Vi véd om Dickens som om Holberg, at han selv personlig udgjorde et taknemmeligt premiere-publikum

for sine indfald. Han lo høit og uden falsk beskedenhed af sine egne gode ting, eftersom de slap ham af pennen. Han begav sig ud paa en vidløftig reise gjennem det eventyrlige England, og han vidste ikke altid saa nøie, hvor veien bar hen. Han kunde ikke overskue sit verk; saa og saa mange kapitler skulde være færdige til næste hefte; han arbeidede dengang som bestandig senere under presset af periodisk publikation . . . Og ligesaa sikkert som denne tvang kom til at skade mange af hans senere verker, har den gavnnet Pickwickklubben, hvis løse og tilfældige komposition bare er en charme mere. Det faste i al denne omtumlede vilkaarlighed er jo figurerne, men digteren kunde trygt gaa ud fra, at disse vilde være enhver situation voxen, og begivenhederne i romanen gav ham ret. Pickwick kommer aldrig tilkort. Sam Weller kommer aldrig tilkort, og naar herrerne Winkle og Snodgrass og saa mange andre fremragende medlemmer af klubben uafsladelig kommer tilkort, skyldes det medfødte eiendommeligheder og uudryddelige karakteregenskaber hos dem selv og altsaa omstændigheder, hvorover forfatteren ikke har været herre.

Dickens slugte i sin ulykkelige barndom Don Quijote, som han slugte 1001 nat, Tom Jones og Gil Blas . . . Og der er et slegtskab mellem den aggressive Hidalgo og den fredsommelige og joviale, men lige strikt retfærdige engelske gentleman. Slegtskabet har rigtignok intet hensyn til deres korpus. Pickwick opveier paa enhver justeret byvegt et dusin magre Don Quijoter, og i virkeligheden har hans skjæbne spillet ham det puds at indhulle hans Don Quijotiske karakter i en Sancho Panzas legeme med alle dettes behov, alle dettes smaa svagheder for et solid bord og en

oprigtig vin som underlag for aandens høiere trang til opmuntrende selskabelighed. Den komiske pathos i den evige spanske roman er i det engelske digterverk opløst i humor.

Om Pickwickklubben har bevaret al sin popularitet og sikkerlig overalt har en menighed, som egentlig ikke anerkjender nogen anden roman, saa findes der ligesaa sikkert mennesker, der er ganske utilgjængelige for dens uudtømmelige morsomhed. Det særegne Dickenske lune er spildt paa dem; de synes snart overdrivelserne, snart underfundighederne svækker karakterskildringen, og de føler sig vildledte og ubehagelige tilmode under streifene af disse smil, der som soldotterne fra et drillespeil hopper høit og lavt henover menneskenes respektableste naragtigheder.

Som moralist glemmer Dickens aldrig, at den virksomme hevn over ondskaaben, gemenheden, feigheden er latterliggjørelsen. *Castigat ridendo*. Han er derfor den eneste engelske moralist, hvis indflydelse ingen kan unddrage sig ved søvn. I Martin Chuzzlewit, vel et af hans ypperste verker, har han for alle tider sat den engelske hykler i stokken, uden at sige ham et ondt ord. Han leger med *Pecksniff*, han lader ham udfolde sin hovedegenskab i alle tænkelige situationer, han forfølger ham med sine smil med en tirrende overbærenhed, der virker som drivhusvarme paa hallunkens frækhed. Vi husker alle den scene i det Todgerske pensionat, hvor Pecksniff i døddrukken tilstand forestiller sine døtre for vertinden . . . Mercy og Charity . . . og han tillægger hikkende: not unholy names, I hope . . . Eller da han i vertshuset «Dragen» varmer sin ryg mod kaminilden, «som om

han varmede en enkes ryg eller et forældreløst barns ryg» . . . Hans evne til at realisere alle muligheder for en karakters udfoldelse under bestandig nye omstændigheder udmerker Dickens fremfor alle digtere. Han udtømmer aldrig sin viden om et menneske i første omgang, han lagrer erfaringer og henter dem frem, naar de allerbedst vil komme til sin ret. Derfor svulmer hans bøger og glider langsomt som store floder med jævnt og uafsladeligt tilløb.

Ingen af de Dickenske figurer har vel indtaget og forlystet menneskene mere end *Micawber*. Han brugte, som bekjendt, sin egen far til model, som han for den beslegtede, men langt mindre sympathiske karakter Harold *Skimpole* i Bleak House havde et levende forbillede i sin ven og samtidige Leigh Hunt. Han blev i en altfor tidlig alder indviet i alle Micawbers pengevanskeligheder, og hans vidunderlige interiører fra Marshalsea gjeldsfængsel var skrevne paa barndomsindtryk, som han bevarede friske gennem hele livet og for sidste gang gjenoplivede i Little Dorit. Aldrig har Dickens' lune foldet sig yppigere ud end i skildringen af den Micawberske husholdning og af det uforlignelige ægtepar, som gennem al elendigheden bæres oppe af en optimisme, der kun for Micawbers personlige vedkommende i de sorteste stunder krydses af tragisk fortvivlelse, medens fruén aldrig slipper forvisningen om den endelige straalende seir for en mand med Micawbers talent: Der maa aabne sig en udsigt . . .

Det er uoverkommelig, det er en haabløs gjerning i en liden artikel at ville udpege ansigter i det uendelige Dickenske portrætgalleri. Det vil bare være at minde om, hvad alle har set og hvad alle har set

bedre end en selv. Enhver har sin yndlinger. Der vil være unge læserinder, som elsker Dora, og hvis mandlige ideal er den bedaarende Steerforth, om vi kun holder os til David Copperfield, den roman, som vel endnu samler den talrigeste skare af beundrere. Der vil være ældre damer, som fremfor alt glæder sig over den korrekte og bryske Betsey Trotwood, medens figurer som Barkis og Traddles er dem uvedkommende. Med andre ord: den Dickenske roman eier i kunstnerisk potens det daglige livs fylde og omskiftelighed. Den naive læser kan vælge sine bekjendtskaber og pleie dem, den opmerksomme læser kan hengive sig til glæden over digtningens dynger af rigdomme uden forbehold.

«Paa befærdede steder — skriver Dickens etsteds i Curiosity Shop — paa gadehjørner i travle strøg, overalt hvor menneskene i graa strøm skynder sig i sine ærinder og mod sine maal, der kan man i farten læse karakteren, viljen, ønskerne hos dem, som hvirvler forbi, saa tydelig er alt ridset ind i disse ansigter, som ikke tænker paa at beherske sig. Anderledes paa promenaden, hvor alle kommer for at se og sees . . .»

Gjennem den Dickenske roman iler en menneskestrøm bredere end gennem nogen anden digters verk, men hvert ansigt er kjendeligt, hvert udtryk er uforglemmeligt. Der er glædeløse ansigter, slidets graa, forgræmmede ansigter; der er unge, troskyldige og trofaste ansigter, der er Tom Pinch og der er Kit; der er hæslige og dæmoniske ansigter, der er Quilp og der er Uriah Heep; der er gule pergamentansigter, der er prokurator Brass og alle hans lige-

sindede, og der er en hellig vaar af vidunderlig unge pigeansigter, der er lille Nell, der er Agnes, der er Mary . . .

Der er to poler i Dickens' kunst: han kan give vrægebilledet af alt menneskeligt i skikkelser, hvis forsmædelige nederdrægtighed sprænger alle erfaringers mulighed og omgiver dem med et svovlskjær fra helvede: de tilhører eventyret. Og han giver billedet af den elskeligste menneskelighed et drømmeskjær fra den uerkjendelige himmel. Han er eventyrdigter, men sine skjønneste eventyr har han digtet om de unge piger: *God bless one and all of them all the world over.*

LEONID ANDRÉJEF

I taagen.

Dette vil kaldes en trist bok af mennesker, som aldrig føler sig triste over, at saa mange bøker skrives uden talent. Andre vil kunne glæde sig over, at der igjen efter Tsjekof og Korolenko og ved siden af den overvurderede Maxim Gorki er fremstaaet en betydelig digter i Rusland. Leonid Andréjef er allerede kjendt blandt os fra et par mærkelige fortællinger i fortrinlig fornorskning ved hans landsmand Levin: «De syv henrettede» og «Guvernøren.» Den danske oversætter til denne samling noveller fortæller, at forfatteren for tiden er paa moden i Rusland. Men dette betyder vel ikke mere i et land med en saa uhyre læsende almenhed, end at ogsaa den bedste litteratur kan finde et publikum . . . Og russerne har vel heller ikke forgjæves havt en Gogol og en Dostojevski til opdragere. Om selve mesteren minder Andréjef ved udholdenheden og ubarmhertigheden i den psykologiske analyse. Alle vesteuropæiske digtere, alle uden undtagelse, søger og finder sin tilflugt i det almene, hvor det individuelle afskrækker, oprører eller forvirrer dem . . . De giver typen, medens slaverne giver mennesket. De lægger vægten paa miljøskildringen, fordi de opfatter menneskene væsentlig som reflekser af omgivelserne, medens det er

det enkelte menneskes evige fortrin og tragedie at staa udenfor og i aaben eller hemmelig konflikt med alt, hvad der omgiver ham. Og selv hvor vor literatur skildrer mennesker i tilstand af undtagelse og konflikt finder den frem det typiske i deres tilfælde, udleder den aarsagerne af noget alment, sanfundstilstande, opdragelse, paavirkninger. Fra Balzac til Ibsen vrimler litteraturen af almenmenneskelige spøgelse. Og vor høieste ros over dem udtaler vi ved at understrege deres almenhed: Père Goriot er faderinstinktet i dets tragiske forblindelse. Oswald er det belastede produkt af faderens synder, Eugenie Grandet er den unge kvinde blandt tusener, som skuffes i kjærlighed — — det er aldeles som hundreder af aar tidligere: Harpagon er den gjærrige, Vielgeschrey er den stundesløse . . . Med Dostojevski aabenbares en ny psykologi for Europa; en psykologi for hvilken det ikke er et dumt gammelt eventyr eller en svag mulighed eller et problem, men en visshed, en straalende sandhed, at mennesket har en udødelig sjæl, og at denne sjæl bestemmer sin skjæbne. Udgiveren af disse Andréjefs noveller mener, at Dostojevski i Raskolnikof «opkaster det spørgsmaal, hvorvidt et mord altid er en forbrydelse.» Dette spørgsmaal har ikke existeret for digteren, men vel for hans helt. Dostojevski tror ganske enfoldig, at et mord ikke kan retfærdiggjøres ved nogensomhelst sofisme, og i selve titelen «skyld og soning» ligger tydelig nok værkets religiøse og umoderne, ueuropæiske tendens. Den akt, at Raskolnikof bøier sig for menneskene og for Gud og kysser jorden og tager sin skyld paa sig, er en akt af fri vilje, det er sjælen, der frigjør sig ved en beslutning mod indflydelserne, mod

forstanden, mod egoismen, mod selvopholdelsesdriften. Den kunde aldrig være udført af en type, og denne dristighed af en digter, der vel ogsaa har studeret menneskene saavist som nogen Balzac eller Ibsen, maaler afstanden mellem digtere, der kjender sindene som granskere og ham der kjender dem som seer og elsker.

I en af disse Andréjefs noveller «tanken» har forfatteren taget for sig et tilfælde, som minder om Raskolnikofs. En læge har med koldt overlæg besluttet at dræbe en mand, der ikke engang er hans fiende — —. Hvorfor?

For at bevise for sig selv, at han magter en saakaldt forbrydelse uden moralske efterveer, at han er suveræn og angerløs, uden overtro, uden fordomme, uden skruler. Som hjærnearistokrat nærer han en grænseløs menneskeforagt og en overmodig beundring for sin tankes egenherlighed . . .

Dette er et skridt udover Raskolnikof, som vilde dræbe en lus af en gammel aagerske for siden at optræde som menneskehedens velgjører. Motivet er hos denne dr. Kerséntsef det rent experimentelle: at prøve sine nerver, at undersøge hvad han er istand til, at styrke sin amoralitet. Men det offer han vælger er dog ikke rent tilfældig. Han vælger med en viss humor en talentløs forfatter som den overflødige skabning han kan tænke sig og derfor særlig skikket for tilintetgjørelse. Ovenikjøbet har han engang friet til offerets hustru og faaet et smilende afslag. Denne saarede forfængelighed, som han selv indrømmer, er dog bare et svagt sidemotiv . . . den krydrer hans appetit paa forbrydelsen, den giver den en liden bismag af hævn, som han under sine lavere instink-

ter, da han dog ogsaa er menneske og ikke bare ren tanke. Og for efter fuldendt daad at beholde udsigten til at undgaa Sibirien, anstiller han sig periodisk utilregnelig. Han sætter sig grundig ind i de sidste nyheder paa psykiatriens omraade, saa han kan gjøre det skuffende naturligt, uden overdrivelse, uden den risiko at blive holdt livslænge i galehus. Og til fastsat tid udfører han med koldt blod sit forsæt . . .

Nu bestaar novellen i hans redegjørelse for de sagkyndige, som er sat til at bedømme hans tilregnelighed. De kjeder ham med sin hensigtsløse omstændelighed, og fordi et spørgsmaal har reist sig paa-trængende mellem hans tanker, tager denne redegjørelse, som han egentlig skriver for at vildlede, form af en bekjendelse, et frygteligt opgjør, en vild fortvilet forsvarsfeide mod dette spørgsmaal, som besætter ham: Var jeg vanvittig, da jeg trodde at spille vanvittig? *Er jeg vanvittig?*

Det er selvfølgelig her saa lidt som i Raskolnikof tale om, at forfatteren reiser nogen debat om det ørkesløse problem, hvorvidt et mord altid er en forbrydelse. Tyngden i novellen ligger heller ikke i den gennemførte konsekvens i beskrivelsen af en slags intellektuel satanisme . . . det er ikke en type drevet ud i karikaturen, forfatteren har villet skildre, men et enkelt til umenneskelighed fortabt menneske. Og det menneskelige glimt, det hellige oprør mod besættelsen af det onde bryder frem i en mægtig inkonsekvens. Han fortæller:

«En vakker Høstsøndag oplevde jeg følgende: En liden Pige i ulden Kjole og med Lue paa, hvoraf bare Næsetippen og de røde Kinder stak frem, vilde stolpre hen til en Hundehvalp, som var lidt mindre end hun selv . . . Pludselig blev hun bange, vendte sig om og

rulled som et lidet hvidt Garnnøste hen til Barnepigens, som stod i Nærheden. Uden at graate eller skringe gjemte hun Ansigtet mellem Barnepigens Knær. Men den lille Kjøter blinkede venlig med Øinene, klemte Halen ind mellem Bagbenene og Barnepigens saa saa trofast og godmodig ud. — Du skal ikke være bange, sa hun og blinkede trohjærtig til mig.

Jeg ved ikke hvorfor, men jeg har ofte tænkt paa denne lille Pige, ikke bare tidligere da jeg udarbejdede min Plan om at dræbe, men ogsaa senere i Arresten. Allerede dengang, da jeg saa den nydelig Gruppe under den rene Høsthimmel, blev jeg grebet af en underlig Følelse, Følelsen af at have løst en Gaade, og det planlagte Mord forekom mig som *en kold Løgn fra en anden ganske fremmed Verden*. Alt dette — den lille Pige og Hunden og deres gjensidige komiske Angst var saa fuldt af en dyb Visdom, som om Tilværelsens Gaade netop laa skjult i denne Gruppe.»

I denne lille episode ligger baade det russiske og det uendelig menneskelige i fortællingen. Her var skilleveien, her mødte forbryderen sin sjæl, her var billedet af hans egen uskyld, her havde han frit valg.

Det er i dette at have gjenopdaget menneskets uendelighed og ikke som Vesteuropa nøies med universets, at den russiske psykologi har sin storhed.

Den har fundet den ved at omgaa typen, det almenmenneskelige spøgelse, og gribe realiteten, individet. Den russiske digtning er den første, hvori individet forløses. Typen er tilfreds i vore literaturer, naar den faar lov til at realisere sig. Nora sætter sin lille vilje igjennem og smælder i døren. Eller ægteparret forsones efter en sammenkobling af misforstaaelser velvilligst af Jonas Lie. Og alt er godt og vel. Det var ikke mere, man havde at digte. Men problemet er for hvert menneske, enten han er fyrste eller

musjik, hos russerne: hvem er jeg og hvorfor er jeg i Verden? Hvad skal jeg gjøre? Denne lønlige og nagende underbevidsthed om aldrig at være færdig, altid at have det væsentlige uopgjort, denne sindets trang til at gjætte sin egen gaade, denne stemme indenfra og kalden udenfra, fra den samme uendelighed, den er bestandig i den russiske digtning. Den har en universel og religiøs karakter som al stor kunst.

Hos Leonid Andréjef mer end hos nogen af de yngre russiske forfattere mærkes revolutionens feber og vaande. Desperation snarere end tungsind. En blodig himmelrøde og ikke de bløde melankolske høsttoner som hos Korolenko og Tsjekof. Den første og den sidste novelle i den foreliggende samling giver billeder af en ustyrlig vildskab og barbarisk depravation, som neppe vil undgaa at oprøre dem, der i kunsten ikke taaler se emner behandlet, som de daglig tækkes med i politinotiserne. Og der er ikke en linje for sensationens skyld. En digter af lidenskabelig sanddruhed har taget det gjenstridigste stof, og det er blevet kunst, det vil sige en ting, som straalere, enten vi finder den anstødelig eller passende. Med tanken paa vor egen literatur der aarlig formeres i godmodig ubetydelighed, er det en trøst at vide, at der andre steder skrives af mænd, som kan.

BRØDRENE KARAMASOV

Det kan være et tilfælde, det kan ogsaa betyde noget mere, at aarets største literære begivenhed er en oversættelse. Vistnok er ikke dette den ideale oversættelse af en Dostojevski-roman. En saadan vilde alene kunne leveres af en kunstner, som tillige var det russiske sprog mægtig, og hvor finder vi her i landet en mand, som er lige fortrolig med Dostojevskis som med sit eget sprog? Men i den omstændighed, at hovedverket i det moderne Ruslands litteratur endelig i sin helhed er overført til norsk sprog, ligger den betydning, at det usammenlignelige er rykket os nær, og at det store for tiderne træder ind blandt vore store ting for aaret og de første uger af næste aar. En allerede gammel roman findes fremlagt paa disken sammen med de nyeste romaner. Den ruver, der den ligger, den er vid og bred som det rige, den kommer fra; blandt bøger et helt fastland. Kan hænde med endnu ugjennemtrængte omraader for opdagere og forskere.

Fjodor Mikailovitsj Dostojevski var midt under en mangesidig journalistisk produktion beskjæftiget med udarbeidelsen af «Brødrene Karamasov» de ti sidste aar af sit liv. Det havde været hans agt at føie endnu et eller flere bind til den foreliggende roman

og deri behandle den yngste Karamasovs livs og gjeringers historie. Sin unge straalende helt Aljosja vilde digteren viet sine afsluttende ord. Men denne plan skulde ikke komme til udførelse. Den store digter døde i begyndelsen af 1887, faa maaneder efter at kjæmpeverket laa fuldendt fra hans haand i den skikkelse, vi kjender det. Det er en i sit anlæg yderst realistisk familie- og kriminalroman, omhandlende forholdet mellem den gamle Fjodor Pavlovitsj og hans tre sønner og retsforfølgelsen mod den ældste af disse for fadermord, men det er i sin udformning blevet et verk af mægtige dimensioner, indholdstungere end nogen anden moderne digtning, fordi den i al sin bredde og omstændelighed ikke har plads for en eneste ligegyldighed, ikke for et overflødig individ, ikke for et henkastet eller betydningsløst ord. I Dostojevskis roman tjener alt og alle det hele. Ud af selve tilfældighedernes modsigelsesfulde virvar, hvori al virkelighed er indfiltret, løser han magisk i et avgjørende øieblik hvert enkelt menneske og tvinger det til en selvudfoldelse, som blotter de dybeste lag i dets natur. Og selve krisens moment hos enhver af sine personer beskinner han med udstraalinger af sit eget hede og oprigtige sind, han er nærværende i dem alle, og nøiere udtrykt har han i de tre brødre Karamasovs saa ulige og dog saa beslegtede karakterer udskilt og bestemt de opbyggende elementer i sin egen personlighed.

Dmitri Fjodorovitsj — den Karamasovske lidenskab som naiv og sorgløs ustyrlighed. Iván Fjodorovitsj — den samme Karamasovske lidenskab udfoldet som tanke, som en logisk ubarmhjertighed, der jager i trangere og trangere hvirvler mod den abso-

lute fornægtelse, og endelig Alexei Fjodorovtstj, den unge Aljosja, hvis hjertes lidenskab ytrer sig i brændende gudstro, i ekstatisk hengivelsestrang, i blid og tillidsfuld og uforstyrrelig kjærlighed til alle levende, til børn og til forbrydere, til gode og onde — — de er alle tre hele og rigt udstyrede individer, og de er samtidig udtryk for digterens erkjendelse af sit eget væsen som altomfattende menneskelig og inderlig og ægte russisk paa godt og ondt.

Som alle Dostojevskis store romaner er ogsaa denne sterkt dramatisk i anlæg og formning. Den er et drama indleiret i episke lag. Alle forudsætninger og forklaringer er fremlagt i vidtløftig fortælling, men begivenhederne ordner sig i strakt bevægelse til skjæbnesvanger og spændende handling, og selve dialogen skal i den sceniske bearbejdelse for Moskvas «kunstneriske theater» være ladet uforkortet og intakt. I rivalforholdet mellem den gamle liderlige og fordrukne Fjodor Pavlovitsj og hans ældste søn Dmitri, der vildt og stormende har forelsket sig i den samme Grusjenka, som foreløbig holder baade far og søn for nar, henter den dramatiske konflikt sin næring og har familietragedien sit aparte udspring. Som saa ofte hos Dostojevski tilspidises situationen for helten ved en næsten forrygende pengemangel. Ingen digter har med større virtuositet kunnet variere kvalerne i denne banaleste af alle menneskelige ydmygelser. Han havde ogsaa gennemgaaet dem alle, han havde under sit Europaophold — som hans breve bevidner — raset, tigget, besværgt sig til de beskedne forskud, som var nødvendige for at den moderne literatures mesterverker skulde faa lov til at se lyset. Og skildringen av Mitjas fortvivlede og forfeilede

anslag for at stampe frem de tre tusen rubler, som vilde kunne redde hans liv, hans ære og hans kjærlighedslykke, er derfor sikkerlig underbygget af rige og bedske personlige erfaringer. Ingen af digtningens personer virker saa umiddelbart mandig og menneskelig tiltalende som Mitja. Han er i slegt med de Lermontovske helte, overstrømmende af vitalitet, hensynsløs, stolt og opfarende, grænseløs og umaadelig i alle sine livsytringer, men myg af sind og begejstret, dybt og mørkt begejstret endog eller især i sin fortvivlelse. Det er hans let gjennemskuelige psykologi, der for alle de sagkyndige som for den offentlige mening udpeger ham som gjerningsmanden, da den gamle Fjodor Pavlovitsj findes myrdet. Og denne ubændige Mitja, der blir ofret for en retsvildfarelse og dømmes til Sibirien, hans tragedie er dog af en udvortes og lempelig natur i sammenligning med den yngre bror Iváns. Dennes blege og tankeherjede unge ansigt har et udtryk, som ikke maa forvexles med det Hamletske tungsinds. Iván Karamasov har det ene træk tilfælles med den melankolske poseur, at hans rolle i det Dostojevskiske drama er den uvirksomme, idet hans beslutningsevne lammes af hans oprørske tankes altundergravende halstarrighed. Men han eier intet tungsind, ingen ugidelighed, han er en Karamasov, han vil tømme livets bæger til bunden til trods eller netop fordi han forhærder sig i fornegtelsen af dets mening.

I *Histoire d'un crime* citerer Victor Hugo en ytring af sig selv i en natlig samtale med Jerome Bonaparte under decemberstatskupet i 1851: *Jeg vilde ikke dræbe et barn for at frelse et folk.* Bonaparte ind-

vender: *Cato vilde gjøre det.* Og Hugo siger: *Men Jesus vilde ikke.* Jeg skulde tro, at ytringens uforlignelige epigrammatiske prægnans har bevaret den i den russiske digters erindring. *Histoire d'un crime* var en ny bog, da han arbeidede paa «Brødrene Karamasov», og hele tyngden af Iváns gudsforkastelse hviler paa hans moralske afsky: han betakker sig for den harmoni gennem alle sfærer, den evige salighed, som bliver enderesultatet af utalte generationers uskyldige lidelser. Med en samlers og Liebhabers pedantiske omhyggelighed har han samlet fra officielle aktstykker beretninger om grusomheder forøvede mod smaa børn. De er ikke til at læse, deres gru revolterer ethvert menneskehjerte og reiser det til et afmægtig skrig efter hevn; og konsekvent udtaler Iván sin fornegtelse: For en saadan pris vil jeg ingen forsoning. For uskyldige børns piner skal der ikke i alle evigheders evighed skjænkes nogen tilgivelse. Det er, som man husker, i de to yngste brødrers store samtale i vertshuset disse ytringer falder. Og da Aljosja forpint af broderens ekstatiske forbitrelse og hans skildringers oprørende forfærdelighed omtrent som Hugo henviser til Jesus, til ham, som selv led uskyldig og derfor alene kan tilgive alt og alle, da er det Iván fortæller sit store digt om «Storinkvisitoren i Sevilla.»

Dybere har aldrig kristendommen været fornegtet end af den gamle kardinal, som lader den gjenkomne og undergjørende frelser fængsle og med ugjendrivelige argumenter afviser hans indblanding i kirkens religiøse gjerning. Vi er her ved den negative pol af verket. Modpolen er den fromme klosterældste, starotsen Sossimas forkyndelse, som optaget og gjemt i

hans unge begejstrede discipel Aljosja Karamasovs hjerte naar tiden kommer skal strømme nærende og livgivende udover det nye og hellige Rusland. Fra tvivlens og fortvivlelsens afgrunde til troens og fortrøstningens soledede tinder . . . en saadan er spændvidden i verkets tanke.

Aljosja er digterens snarere end romanens helt. I hans blide og sterke sind er den Karamasovske slegtsforbandelse vendt til velsignelse. For hans skjønne ungdommelige utaalmodighed ligger verden som en vaar med tusind opgaver. Lidt beklemmt, med en lidt ængstende følelse af sin ringhed og ufærdighed, forlader han det trygge kloster og tager trøstig fat, heler hvor de andre slog saar og opreiser hvor de andre brød ned. I den vidunderlige roman inde i romanen, hvor han erobrer en hel vilter guttesværms fortrolighed og gjør dem til sine medhjælpere i et kærlighedsverk blandt de fornærede og undertrykte, har digteren angivet retningen for hans liv og beskaffenheden af hans sindelag, hans lyse og selvfølgelige glæde ved at være god . . . Ingen har som Dostojevski forstaaet og elsket og kunnet beskrive børn. Der skingrer et kor af deres stemmer og der staar et skin af deres øine ogsaa i denne den vidunderligste af alle hans bøger.

Men hvad nytter det i en anmeldelse at pege paa nogle enkelte og spredte ting, som netop farer mig i minde, jeg er jo ikke engang kommen saa langt som til kvinderne i romanen, jeg har forsømt Grusjenka og ikke engang nævnt Katarina Ivánovna eller Aljosjas lille lumske og mangfoldige veninde Lisa.

Der forekommer ikke i moderne literatur noget digterverk, hvormed denne roman skulde kunne sam-

menlignes. Og om vi søger tilbage til en ældre periodes digtning, finder vi vel hos Balzac og tildels hos Dickens og Hugo menneske- og samfundsskildringer af det samme brede anlæg og den samme anskuelighed, lysende forsøg paa at fixere det værende og forblivende i den uafsluttelig glidende virkelighed, men ingen saa fuldkommen synthese, intet enkelt verk, der som Dostojevskis under det eviges synspunkt sammenfatter en saadan mangfoldighed af livsytringer.

Man kan ofte forvirres og skuffes, naar man i senere aar tager frem igjen og læser bøger, som gjorde det sterkeste indtryk paa en i ungdommen. Var det ikke noget andet? Var jeg saa naiv? I almindelighed gjør man saadanne bøger uret. De har tjent en selv og er udtjent. De har været med om at forme ens sind, de lyste engang op i ens mørke, og om de ikke længer straalere for en med en nyoprunden stjernes herlighed, kan det godt være fordi ens egne øine er blevet dumme. Jeg kom for første gang for tyve aar siden over «Brødrene Karamasov». En gammel russisk leiebibliothekar i München anbefalede mig den fuldstændige tyske oversættelse til tidkort og overveielse. Det var første gang i mit liv jeg læste og læste uden afladelse, blændet, overvældet, i en rus og en feber af spændt forundring og i et utydelig vildrede mellem glæde og gru, en tilstand af svimmelhed som over en afgrund. Men hver gang jeg senere har pløiet kjæmpeverket er den samme stemning kommet igjen. Jeg har ikke kunnet læse mig forbi romanen. Den hører vel ikke til de bøger, som engang har fremmet ens udvikling og omsider staar graa og

ugjenkjendelige igjen i ens graa og likegyldig vordne bevidsthed. Den er evindelig som et verk af naturen, men ensom blandt menneskeverker; den letter tilværelsen for ens hjerte og gjør livet for ens hjerne uendelig besværligt og meningstungt.

HOLBERG

Forelæsning i Norsk Arbeiderakademi.

Et værk kan i tidernes løb hæve sig høiere og til stadig klarere høider i den almindelige bevidsthed, det kan omsider komme til at samle og indeslutte alt det særprægede og livsvarige i sin tidsalder og blive tidsalderens kjendemærke og mindesmærke. Ja saaledes er det enkeltpersonlige den raadende magt i verden, at historien kan komme til at bedømme en forbigangen tid af det forhold, hvori den stillede sig til en enkeltmands værk.

Den første halvdel af det 18de aarhundrede er for Danmark og Norge den Holbergske tidsalder. Hans virksomhed er den dominerende og ene betydningsfulde, han trækker de sprogforenede folk ind i den moderne europæiske kulturstrøm, han sætter sin personligheds præg og segl paa den nye udvikling og bestemmer dens baner, han svinger tidens hjul.

Han er to folks første store fællesnationale digter, skuepladsens og skuespildigtningens grundlægger i Norden, indvieren af et nyt aarhundrede paa alle aandslivets omraader, filosof og folkeskribent, en klog opdrager og en leende tugter for alle kommende slægter, Sokrates og Aristofanes i en person, sit lands eller sine landes ét og alt, større for hver tidsalder,

som hans lyse aand og uforglemmelige vid straalere over.

I hans natur var de rene intellektuelle tilbøieligheder de overveiende, ja de eneraadende. Hans liv var et vedblivende og ivrigt studium.

Det levende mylder, torvets og gadens stimende vrimmel, egenhederne og modsigelserne, den ubevidste og egensindige originalitet i menneskenes adfærd og lader optog ham som et stadig nyt og fornøieligt skuespil, et stadig nyt felt for iagttagelser, et stadig nyt stof til reflektioner.

Han fængsledes af livets optrin, men han fristedes ikke af dets tilraab. Han kastede sig ikke ind i den sværm, han betragtede, han var af en kjølig eller tilbageholden natur, han udsatte sig ikke for at begaa nogen af de daarskaber, der diverterede ham, og det er jo ikke sit hjerte han aabner i sine skrifter.

Hans liv var et studium af mennesker fremforalt, men tillige af bøger. Han udspændte sin viden og sine interesser over forskningens og tænkningens vigtigste felter, han levede intenst tidens aandelige liv, nærrede sig af dens ideer, prøvede dem og anvendte dem originalt i sine historiske, retsvidenskabelige og almenfilosofiske skrifter, han levede i uafbrudt og utrættelig aandelig virksomhed.

Den bevægelse var begyndt, der skulde give det 18de aarhundrede sin karakter og hvis endelige formel blev menneskehedens frigjørelse under fornuffens tegn. Vester fra forfatningsfrihedens gamle land blæste en sky med politiske og teologiske stridsskrifter ind over fastlandet, den nye aand forkyndte sig i dem, og Frankrige kom med og gav bevægelsen øget fart, gav stødet mod øst, nord og syd til en krafti-

gere eller slappere reisning mod den herskende tilstand af aandelig og borgerlig ufrihed.

Fra et land der laa udenfor begivenhederne og var nedsænket i en tilstand af dyb aandelig hvile, drog Holberg som den selvsagte utsending ud i det gjærende Europa, til ideernes brydnings- og brændpunkter, og med ungdoms energi og aabne sind tilegnede han sig tidstænknings metoder og resultater og sigtede dem under sin virkelighedskjære, kritisk mistænksomme aands examination.

Holbergs forhold til den nye aandsretning i hans aarhundrede kan bestemmes saaledes: Han lagde fornuftens tøiler paa den udskeiende fornuft, han skyede, ledet af sit sikre virkelighedsinstinkt, alle overdrivelser, som de rent teoretiske hjerner er henfaldne til, han foretrak middelveien for de uvisse veie.

De folk, hvis aandelige leder han skulde blive, kom denne hans aands lidenskabsløse sigte- og skjelneevne vel tilgode. Han undgik de overflødige strids-emner, han afholdt sig fra religiøse og politiske reformationsbestræbelser, han angreb ikke institutioner, han forsøgte ikke at knække det bestaaendes skal, og han isolerede sig ikke ved paradoxer.

Han indtog sin stilling som den kloge og sikre bedømmer han var: Han gjorde front mod de moderne filosofers dristigheder, og han gjorde front mod de hjemlige efternøleres fordomme. Han dadlede den aandelige jagen afsted ikke mindre end den aandelige stillesiddende, han tog sin post mellem yderlighederne og kunde fra sit standpunkt med lige megen føie angribe de ærværdige som de splinternye fornuftstridigheder.

Hele hans virksomhed udfolder sig i hovedlandet, men den har sit stempel af en personlighed, der er ubunden af dette hovedlands tone og traditioner, en rank og fribaaren fremmed, der har medbragt sit folks respektløse selvsikkerhed og forædlet den under refleksion og selvtugt paa vandringerne blandt de store folk og de befriende bøger.

Naar Holberg kaldte sig norsk, mente han, at han var født i Norge og intet videre. Han tilhørte en tidsalder, der var altfor forstandspræget og altfor instinktsløv til at fornemme folkemodsætninger, hvor ikke disse gav sig tilkjende i sprogenes eller sædernes grove og udvortes forskjellighed. For tidens bevidsthed bestod forskjellen mellem folkene mindre i sindenes egenhed end i dannelsesgraden. Tiden tænkte uhistorisk og upsykologisk. Den delte nationerne i mere eller mindre polerede, den blindedes i denne henseende som i saa mange andre af sin fornuft, thi fornuften ser ikke ud over sit omraade uden for at fornægte det, som ligger udenfor.

I overensstemmelse med tidens aand er Holbergs virksomhed afgrænset fra de omraader, hvor det ureflekteret menneskelige frimodigst gjør sig gjældende; hans digtning ligger himmelvidt fra al lyrik, derfor kan ikke hans nationale eiendommelighed aabenbare sig som den gjorde hos det næste aarhundredes digtere, men den er ikke mindre udpræget om end mindre bevidst understregende sig selv end hos Wergeland eller Vinje.

Holberg er 20 aar, før han opholder sig nogen længere tid i Kjøbenhavn, og fast ophold kan man først regne, at han tager der, da vandreaarene med udnævnelsen til aflønnet embedsstilling er slut. Han

stod fri og frank i sin afsondrethed, han havde samlet indtryk og gjort iagttagelser i sit eget og blandt fremmede folk, han var bleven den modne, fuldt udrustede personlighed, før han fæstede rod i hovedlandet, han skildrede derfor danske og kjøbenhavnske sæder som den nærbeslægtede fremmede, der har seet dem med nye øine, ikke som den indfødte, hvis blik for eiendommelighederne er ufriskt og vane-sløvet.

Holberg var sig storheden og tyngden af sin kulturelle mission vel bevidst. Han vilde skaffe sine folk skrifter, jevngode med de andre polerede nationers, han vilde gennem litteraturen udforme sproget, han vilde først og sidst udrydde de fordomme, der hemmede de efterblevne folks frie og sunde udvikling. Han opfattede og forsvarede sin opgave som moralistens, han vilde reformere sit samfund, men han indsaa det frugtesløse i at tordne løs mod laster og lyder; hans gestaltende fantasi tillod ham heller ikke at blive en almindelig moralprædikant; den tvang ham til at blæse livets aand i menneskenes daarskaber, give dem kjød og blod, skabe karakterer og figurer af dem og sende dem i festlig procession over scenen, hvor de i naturlige og lystige optrin kunde udfolde sig i al sin glans og pragt.

Som komisk digter følger Holberg en europæisk og ikke en national tradition. I den hjemlige litteratur var der ingen begyndelser, han kunde fortsætte, intet værk der kunde tjene ham til mønster, han har neppe kjendt de faa betydningsløse ældre danske skuespil der gaves.

De store nationer havde lidt efter lidt, skridt for skridt udviklet en dramatisk litteratur og en scene-

kunst fra de middelalderlige kirkeforestillinger, mysterierne og moraliteterne. Disse voxede sin naturlige vækst ud af kirkerne, ud i verdsligheden, ud blandt folket, hvis sprog de oplog, og da den store aandelige fornyelsens bølge i det 15de og 16de aarhundrede strømede ud over Europa, kom de svage dramatiske begyndelser, der laa i kirke og folkeskuespillene, til at udfolde sig og fortsætte sig i høi dramatisk kunst.

For Nordens, for Danmarks vedkommende, er derimod renaissancens eftervirkninger en aandstilstand uden rod og berettigelse i hjemlig tankegang, hjemlige overleveringer og hjemlige følelser. Den ledede alene til et ufrugtbart studium af de døde sprog, den førte alene en lærdommens fornyelse med sig. Humanismen i Norden er unational og uhistorisk. Derfor hensyner det aandelige liv ved dens golde barm. Den gode gamle aand og de ægte hjemlige følelser, som finder sit udtryk i de middelalderlige folkeviser, landsforviser, selve sproget glemmes af dem, som skulde skrive for folket, eller de vedkjender sig det ikke og skammer sig for at bruge det — de snøvler latin.

En exempelløs aandelig fattigdom betegner i Norden udgangen af den krise, hvoraf store nationer som den engelske og franske og mindre nationer som den nederlandske var udgaaede styrkede og foryngede. Men bruddet med den gamle tid er skeet, og da den mand kommer, som fyldt af nationens levende aand ikke behøver at efterlede fortids levninger for, at gjenreise det nationale aandsliv, men tager det fremmede som det hjemlige i sit brug, da faar de nordiske lande sin renaissance.

Holberg saaede i uberedt jord. Ingen forberedelse gennem generationers samlede anstrengelser, men en pludselig fornyelse ved en enkelt mands værk. Dette forklarer samtidens holdning ligeoverfor Holberg. I denne henseende er det første teaters traurige historie saa interessant; den aflægger et vidnesbyrd om tidens forkommenhed . . .

Holbergs mønstre i den komiske litteratur er Plautus og Molière.

Plautus er den folkeligste og saftigste af oldtidens komediedigtere, grov i sin skjemt og brutal i sin ligefremhed, men urnaturlig ogsaa i sine pludselige udbrud af følsomhed. Hans teater er liv, bevægelse, natur. I kraftig pointerede komiske optrin skildrer han sin tids samfund og sæder, som de er bestemt af slaveriet og prostitutionen og disses tilbagevirken paa det borgerlige familieliv: Sønnernes, slavernes, skjøgernes listig opspundne komplotter, hvori husfædrene, de godtroende skikkelige, som de godtroende udsvævende, dumper og bliver til nar.

Allerede her har vi det ydre schema, hvorefter Holberg anlagde handlingen i sine komedier, og her har vi personalet: Jeronimus og Magdelone, pater & mater familias, Leander, sønnen og elskereren og den fortvivlede skjelm Henrik, den intrigante slave, Tranio eller Palæstrius hos Plautus, og skal vi ogsaa nævne skjelmenes mester og alle situationers herre, snyltegjæsten Oldfux, saa har ogsaa han sine umiskjendelige stammefædre i den romerske komedies talrige parasiter.

Overhoved, de komiske opfindelser skriver sig sjelden fra en eneste hjerne. Holberg lægger megen vægt paa, at opfindelsen af karakteren er af ham selv, men

hans nye karakterer, hvis Lucretia eller Vielgeschrei kan kaldes saa, er ikke hans bedste. At føie en ny karakter til det store komiske verdensgaleri var i Holbergs øine en vel saa stor fortjeneste som at lade de gamle kjendte karakterer skinne frem i nye latterlige situationer, og det tiltrods for at dette sidste var styrken og eiendommeligheden ved hans komiske geni. Det komiske ved menneskene, det som Holberg i sit gammeldags sprog kalder *ridiculum* udi det menneskelige kjøn er en evig og konstant størrelse; det er ét og det samme gjennem de utallige forandringer og forvandlinger, det undergaar med tidernes og sædernes vexlen og gjennem de utallige former det tager i menneskenes fattigere eller rigere fantasi og sløvere eller gløggere opfatning. Mestrede man derfor det uhyre stof, vilde man kunne følge de selv samme komiske opfindelser fra land til land og fra literatur til literatur.

Holberg har ikke netop skabt nye karakterer. Herman von Bremen, Corfitz, mester Gert, Jakob von Tyboe, Pedanterne, for ikke at nævne de staaende figurer paa hans teater, Henrik og Pernille, Magdelone de er alle tilhobe nationaliserede afskyninger af karakterer, der er ligesaa gamle som den komiske digtning og vil komme igjen med de skiftende tider, saalænge menneskene ikke har fortabt sine herlige urgamle daarskaber i en fælles støbeske. Men det var Holbergs kunst at finde dem igjen i sin tids Kjøbenhavn som Molière fandt dem i Paris og Plautus i Rom, hvergang nye af ansigt, manerer, sprog og dragt, men gamle og kjendte i sit væsens dyb og grund.

Den anden af Holbergs forløbere og forbilleder i den komiske litteratur er Molière.

Holberg omtaler ham altid som den store comicus, han vied ham en sønlig dyrkelse og ærefrygt, og følte sig med stolthed som hans aandelige arvtager og fortsættereren af hans værk. Jeg holder for, skrev han paa sine gamle dage, at spectacler aldrig kan komme istand igjen, medmindre den smag, som man havde i Molières tid, igjen fornyes, og med mindre samme store comedieskrivers skuespil bliver en plan for andre autores.

Molière tilhørte en tidsalder, der hvilte i sin fuldendthed. Det Ludvigske monarki var et solsystem med monarken som det selvskinnende, omkredsede, uimodstaalig tiltrækkende midtpunkt. Lærdommen, veltalenheden, opfindsomheden, alt droges inden for den gyldne ring. En fattig komediant, føreren for en omvankende bande, skrev med geni for sit eget teater, og geniet maatte lyde den centripetale lov, komedianten blev hofdigter.

Molières komiske kraft forblev usvækket under den høviske tvang. Denne gav blot hans stil, hans sprog det fornemme præg, som fattes hans romerske forløber og end mere hans nordiske efterfølger.

Hans skuespil er dramatiserede karakterskildringer. Hvert optrin i sin komiske virkning belyser fra en eller anden side en enkelt fremtrædende og almindelig menneskelig karakter: hykleren, den ugudelige, den forfængelige, den indbildte skjønaand, den gjerlige. Med logisk strengthed fastholder digteren det stivnede i karakteren, alle de skiftende situationer tjener blot til at belyse dens uomskiftelighed.

Plautus har skrevet en komedie om gnieren, og

Molière har efterlignet den samme komedie, og Molières Harpagon er i visse maader mere type og mindre menneske end Plauti Euclio. Molières gjerrige rummer ikke en tanke og ikke en sindsbevægelse, som ikke angaar skatten, hver levende fiber og trevl i hans hjerte er størknet under et belæg af guld. Og det samme gjælder om alle karakterer i Molières skuespil: de bliver i sig selv og er helt og holdent, til de yderste konsekvenser, besat af en eneste lidenskab eller en eneste fix ide.

Hos Holberg finder vi det samme. Han knytter en bestemt daarskab til en bestemt person, og personen og daarskaben er dermed uopløselig forenede, lige indtil digteren fører personen ind i en konflikt, der aabner hans øine, eller lader stykket ende med en knaldende demonstration af daarens uforbederlighed.

Overhodet er dette den komiske karakteristiks ensidighed. Den lader en eneste egenskab ved et menneske stikke sig frem paa alle de andres bekostning, den stiller i grel belysning en side ved mennesket og lader de andre sider ubelyste, den udhæver indtil overdrivelse det fremtrædende og iøjnefaldende, og man kan med en vis ret sige om enhver komisk karakter, som Pernille siger om magister Rosiflengius: Han er vel nok skabt for at være pukkelrygget. Men denne ensidighed er nødvendig i to henseender: Den tjener digterens moralske formaal, og den betinger digtningens komiske virkning. Digteren vil en bestemt grasserende last eller daarskab tillivs; fremstillede han den uden understrygning og udhævelse, lod han sin person blot i maadelig grad være befængt med den, og heftede han sig dertil ved de undskyldende og forklarende omstændigheder, saa vilde han

forfeile sit formaal; han fik ikke stemplet lasten som last og daarskaben som daarskab; og han forspildte virkningen, karakteren vilde ophøre at virke komisk.

Paa hvad beror nemlig til syvende og sidst en karakters komiske virkning?

Tænk Dem, at vi sidder i teatret og ser Den stundesløse.

Vi ser en mand, som besværes af tusen forretninger, som har tusen ting i hovedet paa en gang og maa ha et øie paa hver finger.

Han holder et dusin skriverkarle for at føre sine regnskaber, han under sig hverken rist eller ro, hverken søvn eller mad af iver for at faa alting nøie dikteret, noteret, registreret og kopieret. Han snurrer rundt som en top mellem alle sine pligter, forretninger og besværinger. Han gjør overmenneskelige anstrængelser, han farer huset rundt som en hvirvelvind af travlhed, han er paa en gang ude og inde, i hønsehuset og skriverstuen, høit og lavt. Og som han ikke under sig selv, saa under han heller ikke andre fred. Piger og skriverkarle, barberer og besøgende fortviler ham ved sin sendrægtighed, de sammensværges sig for at forhindre ham fra at faa fra haanden alt det magtpaaliggende arbejde.

Hvad er saa hemmeligheden ved ham, og hvorved virker han komisk?

Hemmeligheden og komedien er den, at han intet har at bestille, at hele det vidtløftige apparat med skriverkarle og protokoller tjener til at konferere lumpne høkerregninger paa gryn og kaffe og snus og sirup. Hemmeligheden er, at hans belæsselse og rastløshed bare har indbildte aarsager og har de skjære vindæg til frugter.

Eller tag den rangsyge: den gamle Jeronimus som gjør de vildeste og fornuftstridigste anstrengelser for at opnaa en titel og samtidig bilder sig ind, at han er en enkel og jævn borgermand, der foragter alt verdsligt og kun er besjælet af en berettiget selvfølelse eller som det dengang hed: en honnet ambition.

Eller den politiske kandestøber, i hvilket stykke modsætningsforholdet mellem hovedpersonens indbildte og virkelige politiske visdom er lagt med saa mesterlig komisk effekt for dagen, at netop i det øieblik hans statsmandskløgt naar sit toppunkt i hans egne og kollegers øine, netop da fremskinner for tilskuernes øine hans dumhed og uformuenhed som selvlysende stjerner.

Eksemplerne kunde forfleres, og de vilde alle vise, at en person virker komisk gennem den grelt fremstillede modsætning mellem det, han er i sine egne øine og det han røber sig at være ved hvert af sine ord og hver af sine handlinger.

Nu vilde paa den anden side den komiske virkning svækkes ved, at den herskende egenskab hos den fremstillede person var mere end en fornuftstridighed og hang sammen med hans inderste menneskelige væsen og natur. Tænker man sig en dyb lidenskab fylde et menneske og tage herredømmet fra dets fornuft og vilie, saa kunde det menneske alene fremstilles komisk, naar komiken gjordes afhængig af et strittende misforhold f. eks. mellem dets alder og udseende og dets lidenskab, som det er gjort i alle komedier om forelskede narre o. s. v. Men selv i saadanne tilfælde er vi ved komediens grænser, og lystigheden er mindre harmløs og mindre umiddelbar end i komedier som de Holbergske, hvor det ikke er pas-

sionerne som gjør karakterene komiske, men de fikse ideer.

Holberg betragtede livet omkring sig med en moralists øine, hans synspunkt var bestemt af hans dom om godt og daarligt, fornuftigt og ufornuftigt. Han vilde med sin skildring ikke alene sige: saa er menneskene, men: saa taabelige kan de være, og saadan skal de kureres. Jeg regner, sagde han, komedierne til mine moralske skrifter, de igjennemhegler feil, saa at de forlyster tillige.

Og denne hans holdning som moralist er en del af hans styrke som komisk digter, men den betegner ogsaa hans menneskekundskabs og hans fantasiens begrænsning.

Jeg har netop paapeget et af hans berøringspunkter med Molière. For at stille hans eiendommelighed i det fulde lys, kunde man ogsaa pege paa de punkter, hvori han adskiller sig fra sin store franske forgjænger.

Hvad Holberg bedst opfattede og mest beundrede hos den franske komedieskriver var hans evne til understreget, komisk virkningsfuld karakterfremstilling — en evne, som han maaske selv besad i endnu høiere grad end Molière og nogen moderne digter. Men Molière pløiede i en henseende dybere end sin nordiske efterfølger. Han greb de menneskelige følelser og lidenskaber med en anderledes fin og umiddelbar forstaaelse, fordi han selv var et lidenskabeligt, ulykkeligt og tungsindigt menneske, der ikke behøvede at bruge sine øine blot for at samle til sin digtning, men kunde nøie sig med at gribe i sin egen barm.

Holberg var komediedigter, Molière var tillige no-

get andet. Holberg betegner misantropen, menneskefienden, som er Molières høieste og mærkeligste digtning, som en smuk samtale, men uden dramatisk liv. Det dramatiske liv i det skuespil ytrer sig ikke i ydre burleske optrin, men det rører sig i de heftige, oprivende kampe i en enkelt menneskesjæl.

Holberg, den lidenskabsløse, moquante iagttager havde ikke uendeligheden at øse af som den digter, der skabte ialfald en enkelt af sine personer ved at oplede og opleve hemmeligere og smerteligere sindsbevægelser end dem, hvis udtryk og overflade er de grimacer, som pryder komediens sædvanlige karaktermasker.

De Holbergske karakterkomedier er alle byggede efter den samme plan. Naar den centrale figur er valgt, i hvis person digteren vil fremstille og komme tillivs en eller anden almindelig last eller daarskab, vikler han ham ind i et komplot, hvis nærmeste sigte er at fremme to unge personers kjærlighed, men hvis egentlige og kapitale formaal er at belyse den komiske karakter stærkt og virkningsfuldt fra alle sider. Karakteren udfolder sig i situationen.

Anstifterne af komplottet er i overensstemmelse med ældgamle komiske traditioner tjenerne, Henrik og Pernille, hvis kløgtige hoder er bekvemme til enhver intrige.

Henrik og Pernille er et uadskilleligt par, ligesom Harlekin og Colombine i de italienske farcer, hvorfra Holberg har laant saa mange pudsige træk. Parret repræsenterer den evig gode forstand og det uopslidelig gode humør. Det protegerer sit unge forlibte herskab og fremmer deres kjærlighed mod forældrenes planer, dels af almindelig lyst til at spille pudser,

dels af særdeles lyst til at spille pudser med de gamle naragtige spidsborgere, mod hvem komediens satire gjerne er rettet. De er digterens udvalgte redskaber og den poetiske retfærdigheds villige, stundom altfor villige haandlangere. De kan under følelsen af sin stillings og sine opgavers betydning være mindre nøiescende med sine midler, de er skjelmske i dette ords gammeldags betydning, det vil sige, de er fortvivlede skjelme og udfører stundom sine forehaven-der med udsigt til spindehus og galge. Henriks ærlighed og Pernilles ærbarhed holder hinanden stau-gen, derfor er forholdet mellem dem det bedste og oprigtigste gennem alle skjærmydsler.

Fra komedie til komedie varieres naturligtvis deres karakter. Der er himmelvid forskjel paa den trofaste og ærbare Pernille i Den korte frøkenstand eller Det lykkelige skibbrud og den forvorpne Kiselinke, der i Jakob von Tyboe bærer hendes navn. Men i almindelighed har Pernilles dyd tilbagelagt det omtvistede standpunkt og erstattes, saavidt det lader sig gjøre, ved frimodighed og godt humør. Og paa samme maade viser Henrik sig stadig fra nye og mere eller mindre fordelagtige sider fra komedie til komedie, men begge er de overalt og bestandig lige uforknytte, impertinente, oplagte til rænker og alle situationers selvskrevne herrer.

Leander og Leonora er de almindelige navne paa de elskende personer. Disse er de mest konventionelle og mindst levende figurer paa det Holbergske teater. De er der for intrigens skyld, og deres kjærlighed er en bisag, som digteren behandler med den største skjødesløshed og fra stykke til stykke med den samme ensformighed: de elskende veksler nogle for-

nuftige beklagelser over forældrenes haardhed og tidens ugunst med hensyn til kjærlighed, de rækker hverandre nogle erotiske papirbuketter og overlader sin sag i Henriks og Pernilles hænder, og dermed tager digteren begjærlig afsked med dem.

Med dette faste personale har vi nævnt de nødvendige drivhjul i komediens mekanisme. Selve intrigen er i ethvert enkelt tilfælde saa sindrig opfundet, at den fremmes netop af den komiske karakters specielle daarskab.

I Den Stundesløse benytter Pernille mesterlig sin herres hastverk og distraktion til at forpurre den forbindelse mellem datteren og bogholderen, som han vil bringe istand. Hun vikler ham ind i en hvirvel af forretninger, sender ham de vidrigste skabhalse af plageaander paa halsen og gjør ham med tusinde snilde opfindelser hodet saa kruset, at han løber lige i fælden og uden at ane uraad selv bistaar til Leanders forening med Leonora, medens bogholderen til sin for sene forskrækkelse samtidig er bleven koblet sammen med den gamle giftesyge Magdelone.

Og tager vi for os Den honette ambition eller Don Ranudo, ser vi eksempler paa, at intrigen ikke alene fremmes af hovedpersonens herskende galskab, men at den kan være anlagt paa at stimulere denne daarskab til de yderste grænser for at naa en lykkelig udgang. I begge disse stykker spilles den samme intrige, fordi det er den samme daarskab, den blinde forfængelighed, som i dem begge skal straffes, Jeronimi tossede rangsyge i det ene tilfælde, Don Ranudos taabelige adelsstivhed i det andet. Fædrenes forfængelighed lægger sig i begge stykker i veien for døtrenes lykke, og efter eksempel fra Molièreske ko-

medier anlægges indtrigen paa at kildre denne forfæulighed ved indførelsen af en fingeret høi standsperson, som beskytter i det ene stykke, som beiler i det andet, og hovedpersonen staar der slagen af katastrofen, naar masken i det beleilige øieblik rives af den foregivne baron Renkaalavæt

Intrigen kan være mere indviklet som i Pernilles korte frøkenstand, hvor den forhyklede Jeronini frieri til den unge jomfru, der er forlovet med hans stedsøn, skal afpareres. Her har de intrigante magter at kjæmpe mod frierens og forældrenes forenede interesser, og der maa gjøres store anslag. Men ogsaa her gaar planen i intrigen ud paa at anvende hovedpersonens moralske lyde, in casu hans pengegriskhed og hyklery, til vaaben mod ham selv. Derfor opdigtes forbyttelsen mellem jomfruen og kammerpigen, hvilken nødvendig maa have til følge, at Jeronimus vender sig fra den, himlen først havde beskikket ham til hustru, og til den, himlen ombestemte sig til at beskikke ham, da den første viste sig at være fattig. Nu staar det blot tilbage at afsløre falskneriet med forbyttelsen, og der staar Jeronimus i en maade. — — Med lignende midler blotstilles hyklerin i Det lykkelige skibbrud.

I de bedste Holbergske komedier er den komiske karakteristik saa fuldkommen, at den overflødiggjør det ofte usandsynlige og i hvert fald vilkaarlige intrigespind, som ved de ovenstaaende eksempler er belyst. I Den politiske kandestøber kan det skjelnstykke der øves mod hovedpersonen neppe kaldes en intrige, saa paakaldt er det af hans optræden, saa simpelt og usøgt i sin sammenføining og saa hensigtsvarende i sit resultat. Og i Erasmus Montanus og i

Jeppe har digteren helt frigjort sig fra komedietraditionen og komponeret sit værk som naturen selv skriver komedier. Karaktererne aabenbarer sig med al styrken af sin egenart blot ved at sammenbringes til gjensidig mønstring af hverandre.

Den medfart Holberg lader sine karakterer vederfares, retter sig efter graden og rangen af deres moralske brøst. Nogle blotstilles og straffes til deres forbedring, katastrofen aabner deres øine og frembringer en pludselig, ofte temmelig overraskende omvendelse. Saaledes gaar det kandestøberen, saaledes Jeronimus i Den honnette ambition, saaledes Erasmus Montanus, saaledes Polidor i Det arabiske pulver. Alle disse, hvis feil er af en forholdsvis uskyldig, om end fordærvelig karakter og mere beror paa aandens end paa hjertets vanart, dem vil han forbedre. De hjertensdaarlige naturer derimod, de griske og hykkelske, de lumpne og træske, dem prisgiver han som god dommer til latter og foragt. Saaledes gaar det Rosiflengius i Det lykkelige skibbrud, Studenstrup i Den ellefte juni og Jeronimus i Pernilles korte frøkenstand. De topmaalte narre endelig og især de uskadelige narre, Jean de France, Gert Westfaler, Von Tyboe og Stygotius, Didrik Menschengræk, Don Ranudo, Vielgeschrei, dem er han for stor menneskekjender til at ville forvandle, men tverimod potenserer han deres komik i en virkningsfuld sorti — fra det øverste trappetrin af deres naragtighed.

En tør undersøgelse af de forskjellige komiske virkemidler, Holberg anvender, selv om den strakte sig til de mindste detaljer, vilde blot give en ufuldkommen idé om den festivitas, der regjerer paa hans teater. Men en indledning i dette komediens egent-

lige rige vilde være mere end overflødig. Alt hvad han har tilfælles med andre komiske digtere, alt hvad der hører komediens teknik til, de pludselige overraskelser, de lattervækkende feiltagelser, de vedligeholdte misforstaaelser, det hele apparat af finere og grovere kunstgreb, hvormed en komisk digter kan virke, og endvidere: handlingens anlæg, karakterernes særart, det moralske formaal, alt dette kan formuleres, men komediens levende hemmelighed forbliver uoplukket for enhver analyse. Til gjengjæld meddeler den sig til hver læser, sitrer sin fryd gennem ham, gynger sin latter igjennem ham.

Alle Holbergbilleder er mislykkede, det gjælder statuer, buster, stik, portrætter — de giver neppe mere end en idé om en vis stor mand i en vis alder og embedsstilling.

Der er skrevet bøger om Holberg, in folio, in quarto, hvor alt er omhyggelig fortalt, som kan fortælles om hans livs og værks betydning. Han er katalogiseret blandt det 18de aarhundredes aander.

Holberg var som menneskekjender og menneskefremstiller uafhængig af sin teori om menneskene, han tog sig inderst inde ikke meget nær af deres opugtelse, han stod udenfor og over sit værks tendens.

Men han var en fantasi, hvori det næsten ukjendte, som heder virkelighed, spillede sig i sin fulde længde og bredde. Hans blik var uden omveie og hans ord uden omsvøb. Hele tyngden og ubændigheden af hans komiske geni ligger i hans ligefremhed.

DEN STUNDESLØSE

I.

Man pleier ikke at regne den til de store Holbergske komedier, til den aller øverste rangklasse, hvor Jeppe og Erasmus troner, men sikkerlig kan den som scenestykke fuldtvel maale sig med disse, og et skuespils vegt og gyldighed, siger Holberg i en af epistlerne, grunder sig ikke paa lærde journalisters critiquer, men paa tilskuernes *applausu*. Snart to hundrede aar gammel er den muntre visdom, som vi endnu ikke har lært at lægge os paa sinde, vi stundesløse mennesker af idag. Vi finder vel som enkelte af Holbergs samtidige, at Vielgeschreys karakter er outreret, og vi kalder de bevægelige katastrofer, hvorigjennem handlingen skynder sig, burleske og overdrevne. Men det er i den store fantasifulde overdrivelse, vor bagatelbebyrdede tilværelses høivigtigheder først kan gøres paatrængende anskuelige for vore sløve øine.

Den Holbergske komedie er et lysbad, hvoraf vi staar op karske, ubekymrede, aandssmidige for umiddelbart derefter at iføre os vore medfødte og hæderlig erhvervede latterligheder. Der findes ikke den kontorist, den politicus, det stevnevidne, der tager varigt mén af at se Den Stundesløse. Ogsaa herpaa grunder sig komediens evige popularitet.

Nationalteatrets forestilling var anlagt med den om-

tænksomhed og grundighed, man har ret til at forlange af en saa dygtig og Holberg-forfaren teatermand som *Thomassen*. Han er formodentlig den eneste norske skuespiller, som har ofret Holberg et indtrængende studium. Han har den høie ambition at gjenerobre for vor scene det klenodium, som under publikums ligegyldighed var gaaet tabt. Han er en general, men en forsigtig general, han har sine tropper, og han ved, hvad de duger til, naar de først disciplineres. Hans program er, saavidt jeg forstaar: ikke at bryde overtvert med dansk tradition, men stille sig frit overfor den: benytte, hvad der passer her, og forøvrig stole paa, at den evig levende komedie er skikket til at lempes efter tid og sted og fremfor alt ikke maa stivne til raritet. Holberg respekterede selv den franske dramatiske etikette med hensyn til de tre enheder. Men da komediedigteren har overlevet æsthetikeren, og ethvert teaterpublikum er fortrolig med den Shakespeare, Holberg dypt foragtede, er der ingen grund til at incommodere hans verk med iagttagelsen af regler, der for et moderne publikum vilde forstyrre illusionen. Man har derfor ladet bryllupsakten foregaa i stasstuen paa første sal istedetfor i skriverstuen, hvor de to første akter udspilles. Uden at fortænke teatret i, at det gjerne ved udstyret vil give et anskueligt tidsbillede, kan jeg dog ikke undertrykke et ønske om, at man ved Holbergforestillinger nøiede sig med et mere abstrakt interiør. Der er for meget for øinene baade i skriverstuens vægdekorationer og i stasstuens tapeter. Men dette er en bisag, og naar de kraftige farver i omgivelserne taber sig mod et kraftigere spil af de agerende, er alt vel.

Man har straks paa det rene, i hvis hus man befinder sig, saa snart tæppet gaar op. Der hersker et kort havblik. Pernille har sat sig i herrens stol, og medens hun nyder sit korte otium, ræsonnerer hun, men spidser i det samme penne, thi hun maa aldrig være ledig. Der rumsteres for øieblikket i andre ender af huset, og naarsomhelst kan herren være der som en stormvind. Imidlertid trakterer Pernille publikum med hans karakteristik. Fru Mette *Bull* gav den herlige pige med overraskende flinkhed og vivacitet. Hun er bespændt af lystige paafund, hun vrimler af intriger, hun føler sig som et lidet benaadet hvirvelcentrum, opreist med den særlige hensigt at forfjamse parykker og stille elskende tilfreds. Hun beroliger os fuldkommen med hensyn til Leanders og Leonoras truede forbindelse. Og hvilken pige er hun ikke for Vielgeschrey! Hun holder ham i aande ved sin hæsblæsende tjenstfærdighed, hun er et hanefjed foran ham i utaalmodighed, hvilket holder hans beundring og tillid vedlige, hun jager den forjagede, som blæsten jager skyen. Fru Mette Bull var netop saa sikker og snarraadig, som rollen forlanger. Hun godtgjorde ved sit spil, at Holbergs høie tanker om den kvindelige intelligens fremdeles ikke savner fundament. Kun vil jeg parenthetisk tilstede mig den lille sproglige bemærkning, at hun endelig ikke behøvhøver at sige *bor-det* med tydelig udtale af d. Det hører intetsteds hjemme.

Den store og vanskelige hovedrolle var overladt til vor største karakterskuespiller, og det farlige skjær, det kongelige danske teater er strandet paa, at hovedrolle ikke bliver hovedrolle, var dermed klarat. Ikke et eneste øieblik var Vielgeschrey i udkanten. Med

en uimodstaaelig, sollignende magtudfoldelse behagede det ham at lade sig omkredse og incommodere af sine planetartede begleitere. Han saa ingenting, men var selve den komiske lyskilde og kraftkilde. Han skabte og skabte og dræbte rollens ensformighed med en rigdom af inventioner, som gjorde ham ny og særegen og dog sin natur trofast i hver ny situation. Et geni holdt og bar komedien: *Harald Stormoens*.

Jeg beundrer masken, jeg beundrer udtrykket, minespillet, dets ligefremme troværdighed, dets naturlighed. I gode og kloge mennesker! Er *noget* af vigtighed her i verden, saa er alt af vigtighed. Er det fornødent at passe paa den datum, en veksler forfalder, da er det ikke mindre nødvendigt at erindre den styver, man gav ud til en stødder. Lad os endelig holde bog for at kunne gjøre regnskab. Men holder vi bog, vokser regnskabet os over hovedet, saa vore fire skriverkarle *plus* Pernille intet vil forslaa. Der følger logisk en ulykke av Vielgeschreys samvittighedsfuldhed.

Den logiske ulykke er efter egne holbergsk forlangende den lykke, at de menneskelige krav sker fyldest: Den unge mand skal faa den unge kvinde. I al vor litteratur har kjærligheden ikke havt en bedre talsmand end den store digter, som udi fruentimmerselskab søgte sin eneste rekreation. Det er sandsynligt, at han siden er miskjendt, naar eftertiden har opfattet ham som misogyn. Han blev paa sine gamle dage opfattet som en elsker af kjønnet af sine egne hovbønder, og formodentlig maa hans koldsindighed skrives paa en forældet videnskabs konto.

Saa betydelig virkede Stormoen, som om han gav et helt livs erfaringer tilbedste for ret at illustrere en

overordentlig karakter. Han stillede sig i en idés tjeneste, han gav en figur, og saa rigelig flød hans minder, at han skabte et menneske. Der hører kunstnerisk set en hoben individer til at gjøre en karakter, Stormoen tager resolut Vielgeschrey og gjør ham til et menneske.

Ved siden af ham maa nævnes som den selvfølgelige Oldfux Hauk Aabel. Alle de elementer i komedien, som staar i slegtsskab til den gamle italienske maskekomedie, er her udfoldede med en erfaringsrigdom, som gjør alt det gamle nyfødt og levende. Lige fra det lille bravournummer, hvormed Hauk Aabel i et indsmigrende søndagsbergensk giver tilkjende sin opfatning af den rette maade, hvorudi en bogholder bør frembære sit frieri, til de store forvandlingsscener er den udmerkede skuespiller hjemme i alle de skikkelser, situationen forlanger ham iklædt.

Af de gode arvestykker fra Christiania teater gjorde frk. *Reimers* og hr. *Schanche* sit til opretholdelsen af de gode traditioner, som er vore egne.

II.

«Der skrives nu saa mange komedier i verden,» siger Pernille. Gid vi kunde sige det samme. Der skrives nutildags alt, undtagen komedier, og der findes i vor ganske litteratur ikke et træk, som forraader, at Holberg er dens fader. Den gamle herre vilde sikkert betragte denne faderværdighed med den samme ikke helt ubeføiede skepsis, han tillægger sin egen Corfitz. Den aandelige frihed, hvis kjendetegn er munterhed og klarhed, er engang for alle undveget os. Den holdt ikke stand mod vor barske og dystre na-

tur. Det smil, som engang fødtes i Bergen, blev det eneste, vort folk viste verden. Næste gang, vi skulde udmerke os, skede det med Ibsen, hvis isede alvor endnu knuger den tyske scene. Jeg drister mig til at paastaa, at der aarrækker fremover vil kunne drives et vekselbrug ved vor nationale scene: naar jordbunden er udpint af Ibsen, vil Holberg trives. Thi vi har erindringen om komedie, selv om der fattes os skabende komisk kraft, og vi er saa rigt begavede, at vi holder af at udstilles for den sollyse spot.

Som teateranmelder har jeg lært mig til at respektere massen. Dens dom er bleven mig en dyrebar bekræftelse paa min egen sunde fornuft. Jeg har endnu tilgode at være for alvor uenig med publikum, og forsaavidt er jeg uerstattelig. Som man midt i snevinteren kan merke vaar, fornam jeg Holberg under en Ibsenforestilling. Det var den sidste gang, man spillede Solness, og hele det tynde hus med en vis konventionel andagt som overtræk paa beklestheden stirrede ned i afgrundene, som om man simpelthen befandt sig paa randen af en parodi . . . der var Holberg i luften, der drog ilinger af uærbødig latterlyst henover raderne, Alvoret var ved sin grænse, det vred sig gennem det symbolske maskineri i sine sidste krampetrækninger . . . den lille revne i skorstenspiiben forplantede sig tvers gennem det hele hus, og gennem breschen holder nu komedien sit indtog.

Det vil aldrig kunne udforskes, hvordan Holbergs egne skuespillere forstod og løste sin opgave. Hin tids teaterkritik var skindmager, og Holbergs egne udtalelser er almindelige og utilfredsstillende. Han henvendte sig jo til mennesker, som bare forstod at

regne med hele tal og massive truismes. Men jeg er ganske sikker paa, at Holberg selv vilde overraskes ved at se sin Vielgeschrey i Stormoens fremstilling.

Komediens udspring er den menneskelige, den frugtbare og formskabende ubarmhertighed. Tragedien kjender mennesket og menneskets skjæbne. Den stirrer paa lovene. Orestes er intet individ, Ødipus er intet individ; de har fuldmagt til at iføre en livs-erkjendelse kjød og blod og vise menneskene menneskets haarde lod.

Tragediens pathos er det almene: dette rammer dig; dette rammer mig. Komediens opdagede individet og udledede dets modgange af den nødvendighed, som den kaldte karakter. Og i al komedie staar karakteren som det primære faktum; den er slig eller den er slig, hvorefter begivenhederne har sig at føie. I anklagende samfølelse med mennesket vendte tragedien sit ansigt mod det evige; i haansk erkjendtlighed til individet vendte komedien sit ansigt mod menneskene.

En komedie som Den Stundesløse er visselig skrevet uden nogen digterens samfølelse med den komiske helts person. Kold og ubarmhertig har Holberg studeret den forivrede mands fagter; kold og ubarmhertig har han fremstillet hans fortrædeligheder og prisgivet ham til latteren. Og efter al sandsynlighed formede den gamle teaterkunst hans figur, idet den dvælede ved alle de træk, som gav sig af navnet Vielgeschrey.

Tider og ideer ligger mellem denne haardt og sikkert tegnede komedieperson og Stormoens fremstilling. Rigdomme har dog tiden indvundet. Skabes der ikke længer komedie eller tragedie, saa spænder

dog den moderne menneskeforstaaelse broer mellem de to uforenelige. Og saa rig er den gamle komedie, at den godt taaler at oppudses med moderne psykologi. Saa dyb er ubarmhertigheden hos digteren, at den kun understreges ved en stor skuespillers appel til vor medfølelse. Hvem af os kjender det ikke som et brud paa verdensordenen, at Vielgeschreys papirer hvirvles for alle vinde, og hvem af os fornemmer ikke den raadvilde smerte hos den haardt prøvede mand, som ikke engang har tid til at hænge sig?

Det er ikke min sag at dvæle ved alle de ting, der burde dvæles ved. Jeg ser, jeg glæder mig, jeg er magtesløs af beundring og taknemmelighed. Der er ved Stormoens Vielgeschrey smaa træk, som aldrig kan hentes eller læres . . . han har en mimrende utaalmodighed om læberne, hvergang nogen anden taler, han henfalder til den stirrende fortabte ro, og erhverver den død over sit ansigt, som kun er et menneske naturligt, naar det nære og det fjerne, det store og det smaa har indgaaet et komplot om at flyde sammen i dets bevidsthed. Der gjærer en ny vin i den gamle læderkrukke. Men Stormoens spil sprænger ikke den gamle komedie, som er en holdbar vare og taaler det mægtige pres af nye følelser. For os moderne mennesker er der en stor vederkvægelse ved indgangen til sidste akt: Vielgeschrey har sundet sig efter sine prøvelser og har pyntet sig og nyder en lang hollandsk kridtpibe og en kop kaffe . . . Endelig er der fred i huset . . . Det farlige ved denne sidste konventionelle komedieakt er afslappelsen. Vielgeschrey har intet mere at fremlægge i retning av stundesløshed. Hans papirer er i orden. *Stormoen* gav dette otium den rigtige overanstrengte karakter: Viel-

geschrey har endelig kunnet unde sit et øiebliks hvile. I dette havblik er han menneske og vakker . . . Stormoen formaaede i dette lille intermezzo at gjøre ham til en god, en fin, en herlig gammel mand. Og saa kommer de uforvarende afsløringer og hans natur prøves til grænsen af dens formue.

Hauk *Aabel* har havt ord for at være en velmeriteret pudsenmager her af staden. Han er gudskelov ogsaa det, men hans Oldfux gik i den store komedies spor. Han slog et slag for den holbergske komedies aktualitet med sin herlige advokat, og hans opfindsomhed, hans rigdom paa inventioner som en tysktalende adept trodser alle ord. Han forstod blandt andet den kunst, som heder ynede, og som gjør alle spilopper seværdige. Det holbergske lune forløstes i enhver af hans gebærder, hans samspil med Stormoen i anden akt var en af de triumfer, vi gjemmer til modvegt, naar vor livsglæde indlader sig paa sit næ.

FØR TÆPPET. BRAND.

Det store og vanskelige digt, som med et otteogtredivaarigt liv bag sig har været tydet og tilegnet af flere slægtled, skal endelig i kvæld for første gang tolkes fra den norske scene.

Det blev skrevet umiddelbart efter den politiske begivenhed, som fremfor alle har sat mærker i Ibsens digtning, krigen i 1864, og skuffelsen over de brustue skandinaviske illusioner og harmen over de forenede rigers passivitet under krigen har gydt frisk malurt i dette smædedigt over smaakaarsfolks beskedne ussel-dom. Tiden har forandret sig, og bitterheden fra hine aar er glemt. Vi tror ikke længer paa større generøsitet, større offervilje for uegoistiske formaal hos store nationer end hos smaa, og vi indser den fornuftige selvopholdsdrift i en politik, der dengang tog sig ud som feighed og løftebrud.

Og paa samme vis staar vi fjerne og uforstaaende overfor den barske idealisme, som med fordringen: alt eller intet maatte erklære hvert menneske insolvent og hele tilværelsen for et fallitbo. Man maa spørge: med hvilken autoritet sætter Brand sig til doms? Er han sin egen udsending, kan han med rette beskyldes for massiv egoistisk anmasselse. For sig selv kræver han

Plads paa hele jordens hvælv
til at være helt sig selv — — —

Men kan han indrømme nogen anden det samme? Naar han forlanger: Vær hvad du er til yderste konsekvens, vær bakkant eller helgen eller satyr, saa vil det jo med andre ord sige: vær ikke, hvad du er, vær ikke dig selv, vær ikke menneske, men spænd dig for en idé og udryd alt det menneskelige i dig, som ikke forliges med ideen. Man skal ikke lade sig forvilde af, at der tilsyneladende bydes vilkaar for en mangeartet livsudfoldelse, at valget stilles en frit mellem stik modsatte livsytringer og yderligheder, dette er dog i sin kjerne det spændte kristelige krav til menneskene, og derfor er Brand og maa han være præst, Guds udsending og profet.

Af religiøs og særlig kristen karakter viser digtet sig ogsaa i sin lidenskabelige kredsen om offertanken.

Just ofret staar med lueskrift
som Herrens krav bag skyens rift.

Alt skal gives, men alt er givet forgjæves, hvis ikke livet gives med. Og paa Brands vei strøes der ofre. Hans mor, hustru, barn . . . alle maa bøde med livet for hans idé om en Gud, som kun kan forsones med blod. Det er en digtning, som ophøier menneskeofring til sakrament, og Brand er selv en offerpræst med blodige hænder, der han tilsidst staar i skredet og raaber til sin umættelige molok: hvor meget er nok?

Ibsen har i sin tid henvendt opmærksomheden paa denne digtnings almengyldighed og erklæret, at han

skulde været mand for at gjøre den samme syllogismus om en billedhugger eller en politiker. Jeg formaar ikke at indse hvordan, men jeg mener lige fuldt, at digtningen har evig almengyldighed.

Det er et religiøst domsdigt, en røst fra Sinai, en ildskrift paa væggen . . . hele digtet er en genial fanatikers monolog, selve de personer, der i embeds og aands medfør skulde repræsentere den skikkelige menneskelige middelsfornuft, hverdagskravene, hverdagsnødvendigheden: fogden, provsten, klokkeren . . . er forvrængte skabeloner af grotesk tankegang og selvspotklingende ord. Det er en monolog med et indflettet vidunderligt motiv: *Agnes*, men denne enetaler, denne profet, som ødsler med lykke og forkynder sin Gud med ord, der suser som svøber, staar hel og klar frem af digtet. Han lever og lider under sin forfærdelige guddoms tegn. Han er overmenneskelig, men tillige menneskelig i sin mørke lidenskab, i sin kvide af foragt, i sin hunger og tørst efter den retfærdighed mod sin sjæl, han forlanger av hvert menneske.

Det er en tragedie om det grundforhold, at akkordens aand er livets egen lov. Hvor en siger sort og en anden hvidt, der siger fogden med god livsret *graat*. Enhver spænding mod det uendelige og absolute maa breste, for at livet skal fortsætte i de slagne, de eneste mulige baner. Det er ikke *de* mennesker, *den* nation, *den* bygd, som er smaakaarsfolk, forhutlede, svage væsener, det er alle paa den undtagelse nær, der som en bue spændes af en mægtigere haand og slynger sin pil ind i evigheden og knækkes.

TALE VED IBSENFESTEN I ROCOCOSALEN

20de mars 1910.

I sit svar paa en skaaltale kom studenternes danske gjæst med følgende udtalelse, som lød temmelig overraskende fra den kant:

Det er ogsaa en klasse opdragere, jeg vil advare ungdommen mod, det er de poetiske genier og talenter, bortset fra deres enkelte digtninge. At nyde deres værker kan være en stor delice omtrent som at nyde en udmærket Strassburger leverpostei . . . men vi skal erindre, at denne delikatesse fremkommer ved at gjæssene kunstig overnæres . . .

Dette blev sagt til ungdommen anno 1910 af Georg Brandes. At han i samme aandedræt nævner genier og talenter og gjæs skal jeg ikke hefte mig ved og heller ikke ved udtalelsens indtil smagløshed pointerede form, som den formodentlig fik, fordi det gjaldt at advare mod August Strindberg som *kristen* . . .

Men jeg mener med skyldig agtelse for den emnente kritiker og i tilslutning til hele hans forfatter-skabs idé, at en genial digter ikke skaber et enkelt værk af *opdragende* betydning og en række andre blot til lyst eller kanske endog til skade. Livet, som det fortoner sig for et stort menneskes syn, bør kjendes gjennem hans samlede verk, ikke bare gjennem det enkelte, var dette end hans ypperste . . .

Og dog drives enhver stor digter før eller senere til at skrive sit testamente, skjænke sine rigdomme bort med rund haand og én gang for alle, samle i et stort syn fra sin egen tinde verden og alle dens herligheder.

Det vil gjerne indtræffe om solhvervstiden i et stort menneskeliv, under den ængstende dagklarhed, bevidstheden har beredt sig selv, naar det ikke gjærer længer, ikke spirer længer, ikke sprænger længer, men naar sindet endelig faar lov til at folde sig ud, modent og frugtbart.

Denne middagshøide indtraf for eksempel i Shakespeares saa ukjendte liv, da han skrev *Hamlet*, den menneskelige bevidstheds tragedie . . . Den indtraf for den anden store af renaissancens digtere, for Cervantes, først da han mæt af ulykker og aar paabegyndte *Don Quijote*, den menneskelige begestrings tragikomedie . . . Goethe derimot arbeided jo i hele sit liv paa livsværket, hovedværket . . .

Middagshøiden i Ibsens liv betegnes af den sommer paa Ischia, da han skrev paa *Peer Gynt*, hans største tilskud til verdenslitteraturen og norsk aands rigeste, evigste manifestation. Derfor da formanden for den komité, som har indbudt os til denne sammenkomst til Ibsens minde, var saa elskværdig og saa ubarmhjærtig at tvinge mig uværdige til at holde denne saakaldte tale, faldt det mig naturligt og selv sagt, at jeg ialfald fik forsøge at sige nogen faa fattige ord om mesterens hovedværk.

Erik Vullum har fortalt mig hvordan Ibsen levede og indrettede sig hin sommer i Casamicciola. Han stod op i daggryet og satte sig til at skrive. Han befandt sig paa overgangen til sine senere pedantisk

regelmæssige livsvaner, han hentede sin inspiration ved en kraftig viljesakt og arbejdede saa udover den svidende hede dag, til han var *næsten* udtømt. Han sang ingen arbejdsdag ud sit sidste vers, det gjemte han til at begynde med den næste.

Heden gjennemgløded ham, tændte hans fantasi, forjog hans norrøne dørskhed, gav hans tanker retningsuregelmæssigheden i de smuttende elegante bevægelser af firbenene, som spilled henover de hvide mure i hans stue som hans vers skulde spille henover alle tilværelsens. Og sommerheden i dette land, hvis andre aastider bare er at regne for gavmilde forskud paa sommeren — den brygged ogsaa flittig giften i hans skorpioner.

Og naar han saa for den dag lagde papirerne sammen, steg han besindig nedover de steile trapper til trattoriet og spiste og *taug* og drak længe og veloverveiet af øens vulkanske vin. Vullum, min meddeler, min forhaabentlig paalidelige, rent private literaturhistoriker, har ogsaa sin rem af fortolkerens hud. Derfor kunde det engang falde ham ind at spørge mesteren, hvad han mente med den sætning i Peer Gynt:

«Den som havde sig en ramsaltet sild» — og Ibsen svarte: De skal ialfald tro: det var en dybt følt replik!

Mine herrer og damer . . . De husker hvad den graaklædte siger i sidste akt:

Aa sludder. Blodet er aldrig saa tyndt,
en kjender sig altid i slægt med Peer Gynt.

Vi kan vel formodentlig sige det nogen hver af os som mennesker og som nordmænd. De husker den

berømte allegori, den hjemvendte Peer Gynt serverer bondeungdommen paa auktionen — den om fanden og grisen. Der er ingen tvil om, at den gris, fanden og forfatteren kneb i halen og fik til at hvine, var *norsk*, men vi lader som ingenting og diskuterer det æstetisk. Om Peer Gynt som nordmand fremført i frihed, nordmand *an sich* har der været skrevet saa meget og saa godt, at jeg ikke skal dvæle ved det i dette lille kvarter, jeg har faaet til min raadighed.

Men Ibsen har, ved vi, villet mere end at ramme en enkelt nations bryst med en satire. Han har vovet mere og *villet* mægtigere i dette værk end nogen anden norsk digter. Han har havt generalopgjør paa egne og menneskehedens vegne. Han har, som han ved en anden leilighed siger, holdt dommedag over sig selv. Han har udforsket den gyntske natur i sig, udforsket den for at udrydde den; han har egenmægtig, egenhændig udstukket sin bane, dokumenteret sin frihed, truffet valget, tildømt sig sin opgave, den at være sig selv: ensom, søgende og ulykkelig for at være for andre, for tiderne, slægterne, for dem som har øren til at høre med. Han har med dette værk taget paa sig geniets umaadelige forpligtelse.

En ung mand, som læser Peer Gynt, vil henrives af det charmante og fändenivoldske ved selve personen, og digtningens glans og pragt vil ganske fordunkle dens ubønhørlige strengthed. Han vil derfor være ufølsommere for de to sidste end for de to første akter. Jeg kan heller ikke personlig nægte for, at jeg endnu i min temmelig fremrykkede ungdom nærer en viss svaghed for Peer Gynts svagheder. Jeg billiger dem ikke, men han tiltaler mig trods alt som menneskelig typus. Letsindet, upaalideligheden, ja

selv hans frodige løgnagtighed frastøder ikke, fordi de uadskillelig hænger sammen med hans vid og fantasi og uforknytte vitalitet. Ibsen har saa overdaadig udstyret skikkelsen for ligesom med den at holde afskedsgilde for sin egen ungdom. Alle sine egne rige muligheder i den gyntske retning ofrer han engang for alle — endog sin strømmende veltalenhed, sin sans for det solforyldte og spraglede i skinnets verden. Det er ikke frit for at han senere overernærer sine evner som traakig moralist. Han blir stadig solfattigere og barskere, indtil han omsider staar omkringet af vinteren . . .

Det problem, der stilles i denne hans verdensdigtning, er individualismen modstillet egoismen: Hvad er jeg? Hvad er mit inderste, egentlige selv? Og i religiøs mening: Hvad er det evige hos mig, det som aldrig maa fortabes, kunde jeg end vinde den ganske verden. Hvad er mit væsens kjerne og findes der nogen — eller er min sjæl bare i hverandre svøbte psykiske foreteelser som bladene i den løk, Peer Gynt plukker op?

Vi ser allerede fra begyndelsen Peer Gynt som pralhansen, der søger at vinde anseelse ved bedrifter, han aldrig har udført og eventyr, han ikke har oplevet. Han generer sig ikke engang for at tildele sig hovedrollen i historien om fanden i nødden. Uden nogen virkelig selvagtelse eier han en sygelig skræk for andres foragt:

Kunde jeg med et slagtertag
rive den ringeagten ud af bringen —

Han stiller sig bestandig i forhold af afhængighed

til andre mennesker. Han trænger dem som tilskuere, bivaanere, han trænger deres bifald eller ialfald deres misundelse.

Han mangler den egentlige menneskelige, mandige suverænitet, hans selvfølelse er ikke umiddelbar og selvfølgelig, den er ikke et roligt lys i hans indre, men en liden glippende lue, som uafsladelig maa tilføres næring fra omgivelserne.

Det gyntske selv — det er den hær
af lyster, ønsker og begjær — —
Det gyntske selv, det er det hav
af indfald, fordringer og krav . . .
kort alt, som netop mit bryst hæver
og gjør at jeg som saadan lever . . .

Med andre ord: Peer Gynt er det almindelige menneske, han er moralsk indifferent, han er som folk flest, ikke ond, ikke god, hverken kold eller varm, men som skrevet staar: *lunken*. Han mangler i højere mening personlighed, fordi han aldrig har lyttet til og lydt andre stemmer i sit indre end lysternes, ønskernes, begjærenes og aldrig har kjendt nogen opdrift mod det evige, aldrig har forfulgt noget fjærnere maal end sin egoismes og ærgjerrigheds tilfredsstillelse. Han skulde derfor hverken kunne opnaa salighed eller fortabelse, han skulde være dømt til at forsvinde sporeløst, gaa under som et vissent blad i det almindelige stofskifte.

Saa usigelig fattig kan en sjæl da gaa
tilbage til intet i det taagede graa . . .

I den mægtige sidste akt ser vi ham derfor flak-

kende i minder fra et bortsløset liv. Ikke et af dem byder ham et holdepunkt for hans svigtende personlighedsfølelse. Naar, naar i hele sit liv var han vel sig selv? Jo, en eneste gang. I sin ungdoms kærlighed var han sig selv, og derfor er det hans ungdoms kærlighed, som alene kan frelse ham. Han tvinges til at søge sin tabte sjæl i den eneste store følelse, han i sit liv har eiet og igjen svigtet. Dette er digtningens romantiske postulat.

Løgn og forbandet digt — —

Med dette ord tilegner Ibsen sig naturligvis paa ingen maade den folkelige grundtanke, at de to begreber nogenlunde dækker hverandre, at det at være digter er det samme som at være god til at lyve: digter og ræglesmed. Men han har varigere og dybere beskæftiget sig med løgngen som problem end nogen anden digter. Løgngen ikke i den store og dæmoniske forstand som fornægtelse, gudsfjendskab, men løgngen i den lille og gemene forstand som feighed og slaphed og selvopgivelse har ikke forladt hans spekulation fra han digtede Peer Gynt til han digtede Hjalmar Ekdal.

Det hemmelighedsfulde taagede væsen, bøigen, som møder Peer Gynt og som han dog prøver at slaas med, det mærker ikke engang Hjalmar Ekdal. Saameget ringere er han . . . Hvad betyder vel nemlig bøigen? Ibsen vil sikkert ha den opfattet som et symbol paa den klamme magt, den samvittighedens dovenskab, som atter og atter faar et menneske til at være trolost mod sit inderste og egentlige selv: til at lukke øinene og *gaa uden om*.

At digte var for ham noget vanskeligere og far-

ligere end at opdage et stof i sin fantasi og udforme det. Han maatte retfærdiggjøre sin digtning ved forkyndelse, direkte eller indirekte, ligefrem eller ironisk, han maatte retfærdiggjøre skjønheden med sandheden. Ironisk lader han Peer Gynt optræde som profet før han faar straakronen som keiser i daarekisten. Det vil sige: han lader den gyntske forlorenhed opkaste sig til sædelig og religiøs verdensmagt før altings ophør og undergang i vanvid og kaos.

Henrik Ibsen var udrustet med en eksalteret følelse af det absolutes enegyldige realitet. Alt eller intet, svart eller hvidt. Den empiriske verden var for ham ikke alene skinnets verden, men løgnens verden, bedragets og selvbedragets. Hans høie livs- og menneskeideal kunde ikke forsones med hans dybe og intime kundskab om menneskelig ringhed. Han vilde føre menneskene ind under høie stille hvælv, men kravene til dem var for store og blev derfor unyttige. Ingen traadte ind i hans kirker. Saa kom forkynderen ud og begyndte at skrive i dagligdags sprog om tidens mennesker.

Det lille norske smaabysamfund, som han i sin tidlige ungdom havde studeret med uviljens skarpsind, blev det faste virkelighedsgrundlag for hans digtning og det forenkledede, overskuelige billede paa de større og mere komplicerede forhold i den store verden, hans værker henvendte sig til.

— — —

Paa den maade har den gode stad Grimstad faaet varig betydning for verdenslitteraturen, og dette har interesserede mænd og kvinder i den lille kystby villet minde verden om ved at indkjøbe til et Ibseumuseum det gamle apothek, hvor han i sin tid vir-

kede som lærling. Det forekommer mig at være en smuk og naturlig tanke, og det store fremmøde her viser, at den har vundet glædelig tilslutning.

Paa Voss præstegaardstun staar der som bekjendt en vakker høistammet furu, viftekrønet som en pinje. Magister Ludvig Holberg skal have plantet den i sin huslærertid deroppe. Det er den eneste synlige og haandgribelige erindring, som er levnet os fra hans ungdom i Norge, og træet har vokset sig mægtig uden tilsyn og pleie af nogen kongelig dansk hofovergartner og staar igjen som et varigt vidnesbyrd om Holbergs kjærlighed til naturen, den han forøvrig saa sparsomt har givet udtryk for.

Saavidt jeg kjender Ibsen, kunde han ikke engang tænkes at have faaet et saa naivt indfald som at plante et træ. Han havde sans for det mægtige og storladne i natur. — Han var høifjeldets og vinterviddens digter — men for træer, planter i det hele — blomster — — neppe. Han holdt jo ikke af barn, musik eller blomster, de sidste skulde da foreligge som destillat, dekokt, præparat . . som essens eller som gift. Jeg finder det derfor ingenlunde urimelig, heller fra den side betragtet, at vi mindes den *store* digter med et *lidet* apothek . .

VILDANDEN

PAA BURGTHEATRET

Ogsaa i Wien, den gamle berømte theaterby, er interessen for scenens som for al anden kunst uddøende. Det brede publikum behøver hverken theatre eller kunstudstillinger eller litteratur. Det har *Asta Nielsen*; verdensstjernen, som i høist egen person optræder paa Ronachers varieté, har egentlig ingen andre medbeilersker end de mangfoldige levende portrætter af Asta Nielsen, som samtidig oprulles paa lichtspieltheatrenes hvide lagenscener. *Urban Gad* er tidens dramatiker. Det er ganske overflødig at overføre Shakespeares og Ibsens og alle de andre forældede digteres figurer paa film, saalænge man har hr. Gad til at skrive og hans kone til at spille. De to kan kunstføde hele verden kraftig og billig, hvortlænge det skal være. Digtning er jo, som allerede Shakespeare indrømmede, bare ord, ord, ord. Og tager man ordene fra digterne, saa viser det sig først rigtig, hvor magert *det* er, som blir igjen til filmen. Hamlet: et par slanke ben i sorgfuld trikot. Henrik den fjerde: nogle vertshusløier mellem unge mennesker og en tykmavet gammel mand. Og gaar det ikke bedre med det eviggrønne træ, kan man sige sig selv, hvordan de mere tørre vil være farne. Filmen gider ikke kendes ved dem, de vil blive overflødige og ubrugelige, og

skulde den nye kæmpeindustri af barmhjertighed anvende digtere til noget, blev det i bedste fald til at passe lampen eller sælge billetter.

Men filmen uanset forløber udviklingen i det hele med upaaklagelig fart. Hvad der havde en vis værdi iforgaars kan godt idag eller imorgen slænges op paa mørkeloftet. I Norge er som bekendt Ibsen paa det nærmeste afskaffet. Ingen skolegut finder ham dybsindig længer, men har det fuldt paa det rene, at det bare var Schelling- og Fichtebelastede tyskere, som kunde indbilde sig selv og andre, at den ibsenske verden ikke var flak. Den nye generation er heller ikke naadig mod hans haarde verseras, som den er tilbøielig til at anse for en slags landsulykke i norsk poesi, og man hører aldrig andre end rent affældige individer citere disse engang berømte slagord og aforismer, som er saa vide i sin knappe form, at de godt kan betyde alt, men gjerne ogsaa intet.

Nu var vistnok aldrig den norske Ibsen-begeistring pur og ren følelse. Den var blandet med national selvbeundring: det var en af vore egne, som svang sig op til verdensdigter . . . Hatten af! Men egentlig var Ibsen os heller aldrig huld. Vi har vor charme, men Ibsen lod sig aldrig besnære. Han forblev kjølig til det sidste.

Og nu, da reaktionen mod ham er indtraadt, viser det sig, at vi er os selv, som skrevet staa. Af den store skal der ikke staa stort igjen: en middelmaadig versekunstner, en tyskanløben ideolog, en forskruet moralist — — og til syvende og sidst ser jeg af et maaneder gammelt «Morgenblad», at Ibsen foruden alt andet var et ubetydeligt menneske.

Der er noget uigjenkaldelig ved denne dom, som

tager pusten fra mig. Havde der staaet i «Morgenbladet»: en ubetydelig digter eller om galt skulde være: en ubetydelig aand, saa vilde en stor rest kunne tænkes igjen som reddende og opreisende faktor. Man kunde f. eks. berolige sig med, at Ibsen, naar alt kom til alt, dog eiede et godt hjerte. Men har man sagt: et ubetydeligt menneske, da har man ganske brudt staven over ham. Da er alt sagt: da har man smeldt igjen en dør, som man i sin egen aandelige velfærds interesse skulde ladet staa paa gløt ud til den lysere menneskeforstands smilende egne.

Det skyldes vel altsaa ikke bare tilfældet, at de senere aars Ibsen-forestillinger i Kristiania har været mindre gode og har slaaet mindre godt an. En undtagelse var «De unges forbund». De andre stykker slæbtes knirkende og med ulyst over scenen for halvtomme og vantro bænkerader. Man kunde se «Bygmester Solness» for fru Dybwads skyld og «Fruen fra havet» for fru Wettergreens, men den levende menneskelighed, de to kunstnerinder bestandig udfolder, saa man her ligesom i flængene mellem vandrende taager. Man havde den følelse af gyngende ubehag, som jeg formoder, folk maa have i en ballon captif. Man er knyttet til jorden, men man har langtfra nogen fast grund under fødderne. Man hverken stiger eller synker, man bare hugger i luften. Saadan er det at være tilhuse i luftslotte med grundmur under.

Det er ikke theatrets skyld, at det ikke magter at gjøre alle Ibsens alderdomsverker levende. Man kan godt være orthodoks, selv om der fattes en den tro, som kan opvække de døde. Men det er theatrets skyld, at ikke «Vildanden» blev en større og merke-

ligere forestilling, end jeg ialfald husker den. Det var ikke saameget, at de enkelte kunstnere ikke gjorde fyldest, skjønt *Stub Wibergs* Hjalmar Ekdal kun var en virtuosmæssig præstation uden dybere oprigtighed. Men stemningen over forestillingen var mat og svigtende. Der slog ingen gru mod en fra det fantastiske mørkeloft, hvor den gamle nimrod lukker sig inde med minderne om de hevrende skoge. Det eventyrlige var væk, det grelle og ubarmhertige dagslys bredte sig jevnt over billedet; der var ingen dybe og hemmelighedsfulde skygger, hvori baade den forhutlede gamle og barnet kunde gjemme sig med sin virkelighedsangst.

Og heller ikke fik man paa Nationaltheatret noget indtryk af, at menneskene paa fotografens atelier dog hører sammen og udgjør en familie. De var som fra forskellige verdensdele, de snakkede forbi hverandre, de havde ingen husguder. Naar ulykken styrter ind over dem, er det ikke noget hjem, som lægges øde, det er bare en leilighed, som maa rømmes. Paa *Burgtheatret* var der et lidet lunt og lykkeligt hjem, hvor man undte hverandre godt og delte de smaa glæder og samtidig et morsomt og merkeligt hjem med en hel liden Noas ark i baggrunden. Det var fru *Schmittleins* Gina, som med tysk husmoderlig omsorg udbredte al denne hygge. Hun var saa forskjellig fra fru Wettergreens som vel mulig. Hendes jevne fordringsløse godhed gav og ødslede næsten upaaagtet, mens hun regnede og regnede for at faa det lille budget til at balancere. Hun var en blond og blid kvinde med en mild og blød stemme, som var vant til at trøste og opmuntre de forsagte og modløse. Hun var ikke videre oplyst, og hun brugte de fremmede

ord ravgalt, men hun tog sagtmødig og værdig mod iltre rettelser og blev ved sit. Det hun forstod, det hun kunde, var at skjærme og varme redet, at være alt for sine og glemme sig selv. Det var Gina, spillet som det germanske kvinde- og moderideal. Det var midt i suffragetternes tidsalder en hyldest til tusen-aarig germansk kultur.

Nu kjender vi jo hemmeligheden i Ginas liv, og i fru Schmittleins spil blir hun, som saa gjerne glemmer sig selv og sine ønsker og sin vilje, besværet af, at der er en skuffe i huset, som ikke staar aaben for alle. Ikke fordi hun angrer, hun har for god praktisk forstand til at dvæle ved de ting, som ikke kan gjøres ugjort, og den lille lykke hun har, skyldes nu engang denne uregelmæssighed i hendes liv; men hun kjender sin Hjalmar og véd, at han er høitrværende. Gud véd, hvordan han vilde tage det!

Nu siger ikke alene Gregers Werle, men det store publikum, som overfor kunsten og især paa theatret aldrig gaar paa akkord med sine overbevisninger: hele denne lille huslige lykke, som hviler paa Gina, hviler paa en løgn. Hun bedrager med hvert godt ord og hvert smil. Frem med sandheden! Klarhed i forholdet. Jeg indbilder mig, at Ibsens mening ligesaa lidt udtrykkes af kynikeren Relling som af idealidioten Gregers Werle. At menneskene lyver for hverandre for at holde hverandre ud og skaffe sig fred, og at de til en vis grad lyver for sig selv for at holde livet ud, det behøvede ingen Ibsen at komme og fortælle os. Vegten ligger ikke paa det brutale ord livsløgn. Det er bare Relling, som opfatter livet og menneskene saa enkelt og uklogt. Det som gjemmes paa mørkeloftet, er for hvert menneske livets og den

forkrænkelige lykkes hele indhold: det mener Ibsen snarere. I det at hemmeligholde bestaar livets hele kunst. Menneskene er værgeløse, naar de røbes eller røver sig. Dyr kan forstikke sig ved at laane farve af omgivelserne. Sky og svage menneskevæsener har lignende udveie. Naturen selv er et system af mangefarvet upaalidelighed og broget fordægtighed. Men ingen beskylder den for hykleri.

Og et menneske som Hjalmar Ekdal lever heller ikke paa nogen livsløgn. Hvor er det *selv*, det bedre vidende, han lyver for? Han er ikke anderledes. Han er fuldt oprigtig. Han kan gaa med hjertet udenpaa vesten. Han har ingenting at skjule. Det uhyggelige ved ham er netop hans absolute gjennemsigtighed. Det var en stor oplevelse at se *Tressler* i denne rolle. Det er det almindelige at udstyre Hjalmar med alle mulige komediantfagter. Enhver skuespiller er tilbøielig til at gjøre ham for godt, tegne ham med for flotte og raske karikaturstreger. I *Tresslers* fremstilling blev han ikke denne evige poseur, som uafbrudt ruller med øinene og indtager smukke attituder. *Tressler* gjorde ham naiv og oprigtig. Han tror, hvad han selv siger, fordi det behager hans bløde gemyt, at alt maa være, som han helst ønsker. Han tror, han i dette fine selskab overvældede kammerherrerne, fordi bare tanken paa deres fladhed gjør ham selv rundere og rigere i konturerne. Han tror, at hans hjerte er rammet af et slag, som ikke engang knuser hans uappetitlige appetit. Han tror fuldt og fast, at han ikke elsker den datter, om hvis herkomst der kan reises tvil. Han formaar ikke at skjule end den allerringeste bevægelse i sin sjæl. Han er helt sandfærdig og frygtelig under det store tragikomiske

opgjør med hustruen. Man glemmer aldrig dette stive tomme kiksekugleblik og denne mund, som midt i den mest rivende veltalenhed pludselig klipper over et ord og blir staaende vidaaben og meningsløs.

*

PAA NATIONALTHEATRET

Det er blevet en vanesag for mange mennesker at klage over Nationaltheatret. Snart er det en eller anden forfatter, som føler sig forurettet, snart en skuespiller, som er misfornøiet og gaar. Spilles der et par lette og muntre stykker paa rad, er *det* galt, og lægges vegten paa det store og gedigne repertoire, skal vi snart faa høre, at det ogsaa er galt . . . og at Don Carlos, begge dele av «Over Ævne», «Vildanden» og «Medea» efter hverandre i en sæson er for tung kost. Theatret kan tage disse besværinger med ro. Der kan ikke paavises, at et eneste norsk dramatisk arbejde af værdi er forkastet eller henlagt, og paa den anden side er det beundringsværdig, hvor støt og solid theatret under vanskelige indre forhold arbejder. Det er i enhver henseende udmerket, at der kommer et nyt theater, byen er stor nok og interesseret nok til at underholde baade tre og fire theatre, og det er bare en skam for Kristianiakapitalen, at den ikke har kunnet gjøre dette lille løft paa egen haand og lidt villigere, men man skal endelig ikke komme og sige, at Nationaltheatret ikke fylder sin opgave og stiller sig høie maal. I en sæson som denne kan det for en gangs skyld være passende at indlede en anmeldelse med en almindelig bemærkning.

— — —

Det ibsenske drama hvilede gennem aarrækker som en tung byrde paa sindene i dette i og for sig glædefattige og vinterødselige land. Det var stort ogsaa i sin fordringsfuldhed, ublidt i sin knugende monumentalitet, puritansk i sin vrede ufordragelighed overfor alt charmerende menneskelig letsind. Uden nogensomhelst Jehovah i baggrunden slængte det sjælene paa en vegtskaal, hvor dette vegtløse, som heder en vildfarende sjæl, selvfølgelig vil blive fundet at være for let. Europa øgede trykket over os ved at anerkjende denne digtnings ypperlighed, men vi fattige og forstødte paa randen af den arktiske uboelighed tænkte ikke paa, at i lande og samfund, hvor Goethes eller Balzacs mægtige og frie menneskelighed havde udfoldet sig, der vilde kulden i den ibsenske digtning kun fornemmes som en behagelig kjølighed, som ingenlunde formaaede at nedsætte middeltemperaturen. Herhjemme blev Ibsen eneraadig eller samraadig med Bjørnson, som saa godt han orkede gjorde sig bøs, han ogsaa, og slog i bordet og forlangte renlivet vandel og strenge seder.

Jeg har vistnok engang skrevet eller ialfald ment at skrive, at denne store literatur direkte nedstammer fra lægprædikanten Hans Nilsen Hauge. Rykket op paa et høiere plan, humaniseret og befriet fra al kristelig dogmatisme, er det vækkelsestalerens aand, som gennemtrænger vort store drama. Som unge mennesker slap vi ud af skolen, hvor nu engang alskens korrekser hørte til dagens program, og ind i theatret, hvor vi sad med en beklemmt følelse af, at korrekserne ogsaa her stod paa programmet. Atter var vi paa et sted, hvor der skulde overbevises, straf-

fes og formanet . . . som skrevet staar i bispernes hustavle.

En kraftig og uimodsigelig røst fremholdt altid en eller anden af de mange ideale fordringer, som vi ellers ikke skjænkede en tanke . . . Var der tale om kjærlighed, manede røsten til selvbeherskelse og renhed før egteskabet . . . Var der tale om egteskab, forlangte røsten kortene paa bordet, gjensidig tillid i kraft af uforbeholdne tilstaaelser . . . Under alle sammenstød og konflikter mellem de optrædende tordnede røsten: sandhed, troskab, ansvar, samvitighed . . . Det var næsten ængstende at træde ind i denne store skog af susende og høistammede ord, men Gud ved, om egentlig al denne spændte idealisme i digtningen har havt bestemmende følger for befolkningens etiske værdibegreber. Det vilde være bittert, om alle disse dramaer forgjæves var skvættet paa nationen, men naar vi nu, for at nævne et nærliggende eksempel, ser, at den frivillig opgiver sin moralske selvbestemmelsesret og indordner sig under et livsregime, passende for straffanger saa maa vi med et suk indrømme, at for denne vor egen tids nordmænd er vor digtning en ligesaa lukket og overflødig bog som det gamle testaments profeter bør være det for verdensstædernes børsjøder.

Men — opponerede vi nogengang spagt og under forbehold og reverenser mod lægprædikantismen i det norske drama, tog vi altid ordene i os igjen, naar nogen nævnte *Vildanden*. Mon noget norsk digterverk har været beundret og elsket høiere! Dette var jo Ibsen i en ny aabenbaring, Ibsen contra Ibsen, digteren, som med en mægtig anspændelse kaster moralisten af ryggen og baner sin nye og vanskelige vei

gjennem det menneskelige vildnis — alene. Ogsaa her lyder røsten, men gjennem hvem? En stakkars idealist, som forstaar sig paa livet omtrent saameget som en hindu paa skøiteløbning, holder med de store og kjendte ord det store og kjendte krav frem for nogen stakkars medmennesker, hvis underordnede livsførsel ikke har forlangt og ikke taaler at konfronteres med idealerne . . . Hjalmar Ekdal er som et individ i flokken ingenlunde daarligere eller latterligere end hvemsomhelst. Men han blir som folk flest baade daarlig og latterlig ved at blottes paa moralistens dissektionsbord. Ak, der humser jo omkring paa samfundets venlige mørkeloft saamange kaniner, som føler sig og undertiden opfattes af andre som bamser, fordi de har loddenheden tilfælles med det mere imponerende dyr, men hales de frem og peges de ud, falder dagslyset ubarmhjertig ikke paa timandsvettet og tolvmandsstyrken, men paa en stakkars beskeden forsøgskanin.

Der er ikke ét dunkelt punkt i Hjalmar Ekdals vita. Vi fatter let, hvordan hans barndom har formet sig mellem to tanter, som forkjælede den smukke og lovende gut, hvordan mange smaa selskabelige talenter forskjønnede hans ungdom . . . hvordan familie-katastrofen, gamle Ekdals fængsling, mildnedes for ham og glattedes ud af kjærlig deltagelse . . . hvordan han udvandt af denne tragedie et livsopholdende moment, noget saadant som en interessant bleghed, en fortidlig skygge over sit indtagende ansigt . . . Stryg ud og gaa videre, heder det i en Strindbergske tragikomedie . . . Hjalmar Ekdal har evnen til ogsaa at *dvæle*, som han siger, ved tilværelsens natsider og dog gaa videre. Selv hans magelighed udtrykker sig

som selvovervindelse. Han er den typisk forkjælede mandsperson. Hans udtryksform blomstrer derfor af adjektiver. Om stilen er hele mennesket, faar staa hen, men den forkjælede føler sig bestandig forfrosen og belægges med gaasehud overfor det nøgne substantiv. Han kaster et forsonende plag over det. Ibsen har moret sig med at lade fotografen drapere alt, han rører ved . . . Hjalmar Ekdal siger aldrig gamlingen, men omvekslende den *graahærdede* eller den *hvidhaarede* olding. Hvor smukt og følsomt det dirrer! Og hvor taget ligesom hvælver sig over atelieret, naar han taler om den *fattige* fotografers *lave* tag.

Denne retoriske lyst ved lyden er farlig for enhver fremstiller af Hjalmar Ekdals rolle. *Den* maa være egte, den maa endelig ikke udfolde sig ironisk. David Knudsen havde prøvet at undgaa skjæret ved at udtrykke sig reserveret pathetisk. Men pathos og reservation er absolut uforligelige. Der var derfor ogsaa noget tvungent og tiltvungent over spillet, en smuk seir, men paa bekostning af figurens oprindelighed. Jeg ved ikke om hr. Egil Eide . . . jeg ved heller ikke om hr. Johan Fahlstrøm i alle henseender vilde dække rollen. Men jeg savner i den en skuespiller, benaadet med uudryddelig naivitet . . . Ville det, skulle det, maatte det med, det er en sag for sig, men *være* Hjalmar Ekdal!

Den store anstødsten ved enhver vildandforestilling var ellers bestandig *Gregers Werle*. Endog paa Burgtheatret, hvor stykket forøvrig spilles straalende med Tressler i hovedrollen, anvendte man i hans rolle en middelgod skuespiller, der havde sat paa sig en rød paryk og nøiede sig med at være styg og usi-

gelig kjedelig. Han belemrer handlingen som en abstraktion af alt, hvad der er paatrængende og udæskende ved ukaldet moralforkyndelse og indiskret menneskekjærlighed. Men det har vel neppe været Ibsens mening at fremstille en figur, som kunde sætte engles taalmodighed paa prøve . . . Den store oplevelse under aftenens forestilling var hr. Ingolf *Schanches* fremstilling af Gregers Werle. Han gjorde ham til et sygt og ulykkeligt menneske med et saart og følsomt sind, velmenende og klodset og næsten sublim i sin absolute frihed for ethvert fnug af menneskekundskab. En fuldkommen korrespondens mellem hans ydre og hans karakter: han har lidet herredømme over sin krop, og selskabsdragten, han optræder med i første akt, er uforsonlig stemt mod hans legeme: stivetøiet gnager ham i nakken, bukserne har et anstrøg af medfødt pessimisme . . . Han er kort og godt *uheldig*, som man maa være født under en bestemt stjerne for at være det med glans, og det falder af sig selv, at han er den trettende tilbords i det selskab, der holdes til hans ære. Uheldig i sit ydre, i sit væsen, med alt, hvad han i den ædleste hensigt foretager sig. At være bæreren af den ideale fordring er for denne mand et martyrium, en selvpaalagt pønitense; det er med tungt hjerte han paatager sig den utaknemlige opgave bestandig at sige sandhed og kræve sandheden af de andre. Naar han hader sin far, er det fordi dennes liv og gjerninger har henvist ham til at være den, som skal sone for dem. Det er hans natur at elske og beundre, og naar han er ligesaa uheldig i valget af gjenstand for sin beundring og tilbedelse som i alt andet, saa giver dette træk billedet af ham den tragikomiske fuldendelse. Dybt

og indtrængende var denne sjæl opfattet af skuespilleren, og med usvigelig sikkerhed var skikkelsen formet og udført. Gregers Werle er fra en abstraktion blevet et levende og lidende menneske. Høiest naaede Schanche i de skønne scener med Hedvig, hvor han med den livsfjerne drømmers ufordærvede gemyt congenialt fatter barnet og vinder hendes fortrolighed.

Den, som har set og med en tydelighed, som har karakteren af en smertebetonet lykke husker fru Johanne Dybwads Hedvig, vil standhaftig eller modvillig være uretfærdig mod enhver anden. Tragedien i komedien er barnet. I andre er voksne, siger Relling . . . Og eders liv er alligevel forskuslet. Men barnet skal I ikke røre. Og det er jo netop barnet, som alle rører ved med vanhellige hænder. Hun staar ubeskyttet og vergeløs baade mod idealistens dumme offerkrav og forældrenes dumme og raa tvedragt. De andre gaar hver paa sin maade uanfægtede gennem tragedien, kun barnet forbløder i den. Der var ingen falsk tone i frøken Gerda *Rings* spil, den klang ren og spinkel og troskyldig, og skikkelsen var uendelig rørende. At det indefinable fattedes, som geniet alene kan give, skal hun ingelunde dadles for.

Fru *Wettergreen* fastholder sin Gina Ekdal fra svundne aar. Det er solid og dygtig kunst, men jeg kunde tænke mig, at en rundere og sagtomligere kvindelighed bedre vilde udtrykke hendes væsen. Hendes overbærenhed, fordragelighed og fordringsløshed kommer ikke til sin ret i denne lidt bryske optræden, denne krappe og kjappe mundtlighed. Fru *Wettergreen* har kanske heftet sig lidt mere end nødvendig ved Ginas karakteristik af sig selv som kon-

tant og suffisant . . . Hr. Hauk *Aabel* spillede gamle Ekdal som den sløve og af livet medtagne gubbe med sølvhaaret, han naturligtvis er. Men fantasten i ham fik intet fantasifuldt udtryk i hans spil . . . Hr. Egil *Eide* som den ældre Werle og hr. Halfdan *Christensen* som Relling er hver paa sin maade repræsentanter for den sunde sans og ligevegt i komedien, Relling ved sin harske kynisme, Werle ved sin uanfægtelige borgerlighed. Begge spillede fortræffelig og i stykkets aand.

Alt ialt var det en god og gjennemarbejdet forestilling, men den virkede i sin helhed akademisk tørt. Det var intet rigtigt mørkeloft og ingen havsens bund.

MEDEA

Vi sidder undertiden i theatret og forundrer os over den begyndende affældighed hos mesterverkerne fra vor ungdom. Digtningerne synes ikke nogen høiere gjennemsnittslevealder at være beskaaret end de berømte Ibsenske sandheder, som gisper ud med de fyldte tyve aar. Og saa oplever vi en dag, at Euripides har holdt sig bedre end Ibsen, at sandhedens varighed er en anden end sandhedernes, og at i digtningens magiske verden de første vedbliver at være de første. Anvendt paa den attiske tragedie viser sig ethvert ord om menneskeverks uvarighed at være spildt. Som guldet, det ikke møl eller rust fortærer, straalder dens uforgjængelighed gennem fire og tyve aarhundreders lag af smuds og støv og lærdom. Geniet banker, og gravene aabner sig, en verden oplader sig med mennesker, som er vore lige, er de end fjerne, og virker de end helere og mere usammensatte paa grund af fjernheden.

Fru *Dybwad* har frabedt sig literaturhistorie og filologi. Hun har bevæget en ung digter, hr. *Hiort-Schøyen*, til at fornorske dramaet, og saavel i de vanskelige korsange som i dialogen føler man glad og forundret, at en tolkning kan være noget andet end et apparat til at knække oldgræske nødder. Det er en skjøn og beaandet og derfor en *tro* oversættelse. Ved iscenesættelsen har den store kunstnerinde løst

det haarde problem med koret paa en maade, som sikkert vil være veiledende for alle senere tragedie-opførelser. Hun trækker koret ind i handlingen — det mister sin rituelle og apatiske karakter, det spiller med, vistnok paa et andet plan, men i mystisk delagtighed, forstaaende, manende og advarende og lidende med i de handlendes ve.

Medea vilde, fremstillet med alle data fra et broget liv, i moderne digtning været en forvorpen, men utvilsomt interessant eventyrerske, kanske sentimentalt udstyret med store frikjendende egenskaber. Hos Euripides intet, som undskylder hende, fordi ethvert undskyldende moment for tragikeren vilde være et forringende. Og slig spiller fru *Dybwad* hende i digterens aand, i græsk aand. Hun giver hende, som digteren vilde: mægtig og barbarisk. Løvinde, ikke kvinde, siger Jason — —. Og dog er det kvinden, elskerinden, moderen med alle følelsers modstridende eruptioner fra det samme hjertes krater, det er de alle som gløder i hendes fremstilling. Hendes kærlighed, hendes længsel efter den forsmaaede seng, hendes vrede og had, og hendes hads tjenende aander: listen og snildheden og den falske ydmyghed, alt vælger i dette herlige spil forunderlig nøgent op af sjælens kilder og mænger sig med den altoverflømmende flod af smerte over den offerhandling, hun skrider til . . . barneofringen.

Den sagnkreds, hvorfra Euripides hentede stoffet til sin tragedie, var som bestandig ellers barnelærdom for hans samtidige. Han behøver derfor i prologen kun at hentyde til de begivenheder, som ligger forud for Jasons og Medeas komme til Korinth.

Skjønt en ælling af solen dyrkede den kolkiske

kongedatter over alle guder og gudinder den hemmelighedsfulde Hécate, beskytterinden af den kunst, som i sildigere tider gik under navn af den sorte magi. Ved troldom hjalp hun Jason til at erobre det gyldne skind, og ved trolddom kunde hun baade tæmme fnyssende okser og forynge udlevede oldinger. Men ogsaa uanset sin magiske kunst var hun en kvinde af uhyggelig daadskraft og raadsnildhed. Da saaledes hendes far, kong Aites, satte efter argonauterne, hug hun istykker sin egen bror og spredte stykkerne over strandbredden, for at forfølgerne skulde opholdes ved det pietetsfulde arbeide at samle og begrave ligresterne. Paa gode gjerninger, siger Medea selv, forstaar vi kvinder os kun daarlig. Men gjælder det at øve udaad, da er vi vise . . .

Intet under, at Euripides gjaldt for at være en kvindehader. — —

Det synes at fremgaa af enkelte af Jasons ord, at han er stolt over at have vundet denne betydelige kvindes kjærlighed, selv efter at han har svigtet hende. Han tillægger sig det selv som en ære, at han førte hende til Hellas, hvor hendes viden og kunnen kan skinne i et civiliseret samfund istedetfor at være gjemt uberørt bort i en afkrog ved Det sorte hav. Men naar hun, forladt af ham og landflygtig fra sit fædreland og truet med landsforvisning fra Korinth, udbryder i bitre anklager mod denne elsker, hun har ofret hjemstavn og familie, det antike menneskes høieste goder, da maa det lyde som en haan i hendes øren, naar han trøster hende med, at han har bragt hende til et land, hvor retfærdighed hersker, og hvor der dømmes efter love. Hun som af elskov har brudt alle menneskelige og gud-

dommelige love, har sidst af alle noget at haabe af retfærdigheden. Hendes skyld kan ikke sones ved passiv resignation i ulykken og straffen. Den er uoprettelig, den er tragisk, fordi den driver hende til nye og forfærdeligere forgaelser. Det er det forhold, at skyld yngler, og at brøden avler brøde, den tragiske digter fremstiller. I stolt ydmyghed forkynder han den strenge lov, at enhver handling er et uløseligt led i livsløbets lænke. Den menneskelige frihed bestaar kun i erkjendelsen af denne nødvendighed. Selve den antike forestilling om skyld er metafysisk og udelukker det moderne spørgsmaal om viljens frihed eller ufrihed. Helleneren var bevidst *fri*, naar han fandt sin personlige vilje i overensstemmelse med sit ophavs, sin slegts, sine guders vilje. Vilde han i trods, var han sig bevidst brøde og brud. Og naar den ældste af tragikerne i sin mægtige trilogi udvikler den tanke, at selve pieteten kan lede til den dybeste tragiske konflikt: at Orestes maa forbryde sig, fordi han maa hevne sin far, skjønt ofret for hans hevngjerning er hans mor, saa fatter vi den store græske idé: at det at handle er ét med det at lide, og det at lide er ét med det at være skyldig.

Euripides' samtidige tog intet anstød af Medeas karakter og hendes tidligere ugjerninger, som digteren slet ikke fordølger. De kunde med Jason mene, at aldrig vilde en hellenisk kvinde myrdet sine egne børn, men indgjød hendes ugjerninger dem end gru, kaldte hendes lod alene paa deres medfølelse. Digteren levede i et milieu, hvor han ikke behøvede at besmykke eller forsvare sin heltinde. Hendes ulykkes omfang, hendes smertes storhed var hendes forsvaret. Og saa mægtig er digtningens pathos, at vi end

idag føler vor sedvanlige livsvurdering og menneskebedømmelse komme ynkelig tilkort mod denne høie og alvidende ro.

Fru Dybwad feirede ved denne forestilling en dobbelt triumf. Hendes iscenesættelse er lige beundringsværdig som hendes tolkning af den vældige hovedrolle. Inspireret af opgaven har hun virket inspirerende paa sine medspillende.

Jeg læser med vemod en kollegas beklagelse over, at hun frit har sat sig ud over digterens egne sceneanvisninger. Endog i denne tid, da Europas opmærksomhed er fanget af andre tragedier end den antike, vilde vedkommende kritiker opnaa europæisk berømmelse, om han kunde fremlægge digterens sceneanvisninger til Medea. Det vilde være et opsigtsvækkende fund.

Paa et theater, som er bygget efter en ganske anden plan end det græske friluftstheater, kan umulig nogen efterlevelse af de gamles antagne regler for tragedieopførelse finde sted, og en spillemaade i den antike stil vilde ubønhørlig virke forskrækkende. Vigtig er det vel alene, at tragediens aand ikke krænkes, at selve linjernes rytmik giver tilskuerne et indtryk af hellensk enkelhed og værdighed, og at hele scenebilledet vækker den følelse af høitid og alvor, som tragedien forlanger.

Den nye theatermaler, hr. *Neerland*, har ære af sit arbejde. Hans dekoration er ikke alene smagfuld og vakker, men i sin ædle strenghed og karakterfulde tyngde anslaar den stemningen og henflytter os til et sted i det gamle Hellas, hvor store og skjæbnesvangre ting skal foregaa.

Prologen fremsiges af Medeas amme, spillet af frø-

ken *Reimers*. Hun kommer ud over paladsets trappe rystet og forfærdet over sin herskerindes vilde veklager derindenfor. Som gammel kvinde taler hun med sig selv om sine bekymringer og onde anelser, erindrer *høit*, Gud ved for hvilken gang, de forbigangne ulykker, og fortabt i sine minder glemmer hun sig selv, saa hun endog sætter sig i *Medeas* stol, hvad hun — som slavinde — i mindre oprørt sindstilstand vel vilde vogtet sig for. Men hun har jo intet liv foruden det at være et tilbehør til familien. Det var et fint og fortrinligt spil: hun fik fortalt alt væsentlig, endog om sin egen fattige og trofaste sjæl, uden at skjænke den en tanke; det er jo kun de høies og herskendes liv og lod, som interesserer hende og digtningen. Ogsaa den lille scene mellem ammen og den gamle barnepasser, som spillede af hr. *Halvorsen*, var nydelig, et lidet islæt af det intime dagligliv, som vi faar saa sjeldne og sparsomme glimt af i tragedierne.

Saa kommer de korinthiske kvinder ind, «tilkaldt af jammer og skrig fra den arme kolkiske viv», og nu udvikler handlingen sig stadig, ledsaget af kvindekorsets tause deltagelse eller afbrudt og forklaret af dets sorgfulde lyriske indskud. Denne graa flok af aarvaagne og smertelig medbevægede skikkelser, symbolet paa den menneskelige samdrægtighed i de store lidelser, virker paa moderne tilskuere med det fremmedes og sælsommes magt, noget som en hellig ceremoni i en ukjendt religion.

Det var ogsaa lykkedes iscenesættelsen at lade koret komme til sin fulde ret. De dæmpet sungne strofer og modstrofer, musikledsagelsen, de rytmiske bevæ-

gelses . . . alt var samstemmet til en eiendommelig helvirkning.

Mod Medea staar Jason i tre scener af særpræget karakter. I den første gjør han overlegent og, som han mener, overbevisende rede for sin fremfærd mod hende. Hun maa forstaa, at han som mand tænker længer og bedre end hun som kvinde. Hun maa ikke tro, han netop er forelsket i kongens datter, eller at det er nye børn, han ønsker sig. Nei, men han trænger at gjøre et godt parti for at kunne være til nytte for dem, han allerede har. Og en saa fornuftig omtanke for deres alles ve og vel oprører hende! Men slig er kvinderne. For dem gjælder bare elskov. Gid det var mulig at avle børn paa anden vis, udbryder han, saa var en mand kvit alle plager.

Medeas ansigt, da han kom med disse udgydelser, undlod ikke at være udtryksfuldt.

Det er ingen let sag at spille denne scene, saa Jason ikke udleveres til et moderne publikums smilemildhed. Men hr. Oddvar klarede dette skjær brillant. Det var noget heroisk lysende i denne mands egoisme, den var saa selvfølgelig, at den næsten ikke virkede frækt. Og end ikke den farlige bemærkning om fordelene ved en naturordning, der sløfede den kvindelige parts delagtighed i forplantningen, fremsattes anderledes, end som den skulde: som et udbrud af dyb refleksion og langvarig eftertanke.

Medeas voldsomme udfald mod ham i denne scene afløses i deres næste møde af en resigneret og forsonlig tone. Hun har lagt sin frygtelige plan; hun maa vinde hans tillid for at kunne udføre den. Hun taler blidt og angerfuldt til ham og tilsteder ham et ømt samvær med børnene. Hr. Oddvars spil i denne

scene var udmerket. Lettelsen over hendes sindelags forandring giver ham pusterum, og han kan tale rolig og frit, næsten fortrolig med hende. Han har vundet en seir som den kloge og sterke mand, han er, og kan hengive sig til den lyst at være ædelmodig.

Men Oddvar kommer stadig med lange stormskridt ind paa scenen. Han er græker, men han er dog i Korinth og ikke ved Marathon. Man venter ogsaa mere beherskelse, mere udvortes ro selv i de scener, hvor hans sind er i voldsomt oprør, som i den sidste, da han kommer og erfarer sin ulykke i hele dens grænseløse omfang.

Dog, for at tale om noget ugræsk, saa var David *Knudsen* i kong Kreons rolle kun sig selv, ikke fra den eller den Olympiade, men fra anno 1920 og fra Kristiania. Som sendebudet spillede derimod Ingolf *Schanche* fuldkommen illuderende en efebe, der stak-aandet efter det rasende løb kaster sig for Medeas fødder og med farverige ord beretter om den jammer, hun har forvoldt i kongens hus.

Dog bliver alt andet mindre væsentlig overfor den oplevelse at se og høre fru *Dybwad* som Medea.

Denne høihed og værdighed midt i stormjaget af lidenskaber, denne stemmes mangfoldige midler til at betone alle sindets tilstande, den bitre smerte over den venneløse udlændighed, kummeren for børnenes skjæbne, den véfyldte moderømhed, den bedragne kvindes had til elskereren, hendes ustyrlige hevntørst, hendes stivnede fortvilelse. Intet ord, ingen nuance i dette rige spil, som ikke opnaaede sin hensigt, bevægede, rystede, sønderrev. Dette var mere end en rolle, som blev spillet; det var et nyt, stort kunstverk af en kvinde om kvinden.

AMALIE SKRAM, 19. SEPTBR. 1905.

«Mennesker». Ufuldendt roman.

Det er uvist om fru Skram fik fuldendt sin sidste roman. At manuskriptet skulde være bortkommet under en flytning og ødelagt som makulatur høres ialfald usandsynlig. Det er trolig, at forfatterinden, naar hun skulde flytte, først og fremst havde flyttet manuskriptet til et sikkert sted og været mindst ligesaa omhyggelig for det som for sine møbler.

Jeg er tilbøielig til at tro, at der ikke har foreligget stort mere af værket, end der er udgivet. Det stanser nu ved en vending af skildringen, ved begyndelsen af et nyt afsnit. Ud af det mylder ferierende mennesker paa præstegaarden er det unge søskendepar *Rask* traadt i forgrunden, og de sidste kapitler tyder paa, at det var forfatterindens plan at samle interessen om disses fortløbende liv. Forfatterindens plan maaske, men det ligger neppe i værkets. Det foreliggende afsnit — omtrent en halvdel af boken efter den planlagte størrelse — er et slags gruppebillede uden nogen fremtrædende midtfigur. Eller snarere et album med situationsbilleder. Provsten og hans frue og alle deres gjæster er tur efter tur og gjerne par om par i vinden, og i den flygtige situation tegner deres silhuetter sig med grotesk kraft for

øiet. Og med slig liv og lyst tumler forfatterinden med alle disse mennesker, saa ivrig optagen er hun af hver enkelts liv og lyst, at hun spreder traadene i sin væv, saa intet menneskemyg undspræller . . . spreder dem i en videre og videre kreds og fanger stadig nye ind, indtil hun pludselig river væven i stykker og begynder paa en maade fra nyt af at fortælle om et par unge mennesker . . .

Det er noget ved denne komposition, som ikke gjør det utænkeligt, at hun har stanset i sin egen labyrint i vildrede om udveien. Skulde hun følge alle sine personer efter at have spredt dem for alle vinde, maatte hun indføre dem i nye situationer og lemme mængder af nye mennesker ind, med andre ord vedblive at sprede sig. Skulde hun, som der er tegn til, nøie sig med at gjøre et udvalg og koncentrere skildringen om et par mennesker, blev der tilbage i første del mængder af halvudførte udkast . . . antydninger, ideer, som ikke lod sig realisere. Vanskeligheden bestod i at faa de to halvdele i bogen til at balancere. Saa brillant hver enkelthed er i den foreliggende bog, er der adskillig, som tyder paa, at forfatterinden dennegang havde slaaet op større væv — ikke end hun havde garn til, for det manglede hun ikke — men plads til.

Og tænker man da paa fru Amalie Skrams maade at arbeide paa . . . man husker hvad hun har skrevet derom i indledningen til professor Hieronimus . . . hendes desperate stædighed, naar det lukkede sig foran hende, hendes angst og vaande, naar redskabet ikke lystrede hendes hede vilje, da vil man ikke finde det usandsynlig, at dette værk kan have knækket hende.

Ufuldendt som romanen engang er . . . og har den anden del virkelig eksisteret, saa er det en provins af vor litteratur, vi har tabt i en flytning . . . det fragment, vi besidder, er værdt mange fuldendte romanenheder. Det er Amalie Skram paa høiden af hendes evne . . . den fulde frie udfoldelse for fuldt register af hendes anselige kunst. Sjelden har et menneske og en kunstner vokset sig gradvis op til storhed som denne vor eneste kvindelige digter. Hun begyndte med bare mod . . . med den nødvendige egenskab som heder *mod*. Constance Ring repræsenterede dette mod i dets ungdommelige og abstrakte skikkelse som *udfordrende*. Det var endda til tjeneste for andre, for uvelkomne retninger, for det, som var oppe i tiden. Det stod nøgent og skinnende af beredthed til at lade sig benytte . . . indtil hun selv fik brug for det, for sit eget, da andre egenskaber havde vokset sig jevnhøie med modet i hende. Og den fornemste af disse egenskaber (foruden de kunstneriske) var ikke virkelighedssansen. Amalie Skram eiede ikke den almindelige virkelighedssans. Hun saa alt udenfor proportionerne. Og den almindelige virkelighedssans indeslutter indifferentisme, og mindst af alt var Amalie Skram den som lod fem være lige. Man har sans for virkeligheden, naar man gaar ud fra og af sine erfaringer lader sig bestyrke i den antagelse, at tilværelsen indeholder sit eget regulativ, at sorgen og glæden vandrer tilhobe . . . at aktion følges af reaktion . . . at alt er relativt . . . eller i hvor mange hundrede banale vendinger den samme ting kan udtrykkes. Men for digtning har virkelighedssansen og den dermed sammenhængende aandelige

balance aldrig duet noget. Alt, som ikke er umaadelig overdrevet, er usynlig i digtning.

Den efterhaanden udvoksende egenskab hos Amalie Skram var *uhyggesansen*. Den viser sig som en spæd sky i hendes tidligste fortællinger; den tætner i «Sjur Gabriel» og i «Forraadt»; den svartner i «Afkom» . . . den er bunden med det hule døn i hendes digtning. Tænker jeg paa personerne i hendes værker, saa er det ikke deres særegne maade at omgaaes med ulykken paa — altsaa deres livsførsel og karakter, der ligefrem fængsler mig. Men det er det lag, hvori de er indleiret, deres omgivelser og deres smittethed af disse omgivelser, deres vridninger i det stof, hvortil de klæber og hvoraf de er formet . . . Dette lag, disse omgivelser, dette stof, dette element er *uhygge*.

Som et kvalmt tryk af fælt hjem, af fælt ægteskab, af fæl religion, af overhængende udpantninger, af uryddigt stel, af spærlagensprækener paa triste vintermogener . . . ligger uhyggens knude under brystet paa menneskene i disse bøger. De er bestemte i al sin væren af uhygge. De er onde og bedske af den, de er kuede og knugede af den, de er kaade og geile af den, eller de løfter sig i forbitret trods, men aldrig over randen af den.

Her er Amalie Skrams genialitet. Læs et kapitel som det om tante Ravns hjemliv i «Afkom», og se hvordan alle de detaljer, som hører med til uhygge, er flokede sammen uden at staa i lyset for hverandre og magisk samvirker til billedets rolige fuldendthed. Der er i slige partier en egenglad humor, der formelig rager strunk tilveirs over forfatterindens egen menneskelige græmmelse.

Man kan sige, at dette kun er en del af den store

forfatterindes originalitet. At hun ogsaa saa andre sider af livet, at hun nok vidste, der var noget, som var lyst foruden alt det, som var mørkt, med andre ord, at hun eiede virkelighedssans og vidste, at sorgen og glæden vandrer tilhobe. Men hendes kontrastbilleder . . . og der findes mængder af saadanne, hele bøger som «Julehelg» eller som den lille skjønne Adam- og Eva-idyl i slutningen af hendes ufuldendte roman . . . de er enten blege, fordi de er viliede som kontrast . . . eller de har ogsaa skjæret, det ulmende, osende af det lys, hvori livet tede sig for hende. Uhyggen som almenfølelse fylder hendes mennesker, fordi hun var fyldt af den selv.

Som en mangehændig dæmon saa hun den befatte sig med menneskene. Hun saa armod i dens hænder; og skyld; og vanvid . . . Og hun saa alle menneskelige lidelser i kjæde som uhyggens hænder, der kry-stede hverandre.

Og hun skrev, hvad hin dæmon befalede hende at skrive. Nødvendighedens haarde, skjønne ansigt stirrer ud af hendes værk. Hun led med dem, hvis liv hun skrev, hun græmmede sig over det, hun digtende maatte fuldbyrde . . . som kanske parcen selv græmmer sig, naar hun skjærer over de dyre traade!

I COLLINS SPOR

Jeg har endelig faat læst »det nyeste mesterværk i vor literatur» og maa atter forbauses over den «legende lethed», hvormed norske digtere frembringer mesterværker oppe i den høie alderdom. Vor helt igjennem paalidelige kritik trænger ofte kun stakkede nattetimer fra en bog af en af de store gamle er kommet ud, for at læse sig til, — ja, hvad siger jeg, den faar undertiden ikke tid til at læse; den skal jo skrive, — til at skrive, at nu har igjen et mageløst mesterværk seet lyset. Med forunderlig tæft, eller for at bruge et sømmeligere udtryk: med forunderlig divinatorisk evne behøver den bare at se et af de gode gamle navne paa titelbladet for straks at falde i henrykkelser over de nye psykologiske dybder, de nye skildringens høider, over alle fundene, al finheden, al friskheden — kort sagt mesterligheden i mesterens nye mesterværk. Saa legende let tar denne vor kritik sin opgave.

Og saa kommer Collin. Da er allerede sukkessen fuldkommen, ja saa hastig som alting nutildags foregaar, er begivenheden allerede udbasuneret naar han et par dage forsinket indtræffer med det glade budskab. Collin gaar nemlig ikke saa sporenstregs paa maalet, han traver lidt paa vilden fod om i sin beundring og fortolker sig besværlig gjennem subtile

begrebsforvirringer og overflødig aandrigdom tilbage i ring til sit udgangspunkt: Admiror, ergo — —. Men da svøber ogsaa hans tætte, kroniske beundring sig om sin gjenstand, kjælent og klamt som taagen om et høstligt landskab.

«Bjørnsons billede af Mary vil faa sin plads blandt den lange række af menneskebilleder, fødte af digternes harme over kvindernes undertrykkelse», heder det hos Collin. At han i flæng regner Medeia og Gretchen med i rækken af kvindelige martyrer skal ikke forundre nogen. Man er vant til de mest overraskende sammenligninger hos denne klare aand. De forgangne tiders digtere — de store og gode blandt dem — betragter han nu engang som mere eller mindre heldige forløbere for Bjørnson, og at Euripides da ogsaa ansees for kollegialt einverstanden i den norske digters allernyeste opstilling af krigs-mandsmoral contra freds-kvindemoral, det falder af sig selv. Og hvorfor genere sig for at tage Goethe ogsaa med? *Faust* som har voldt kløgtige hoder saameget bryd, blir utvilsomt nemmere, hvis den opfattes som en *Chanson d'une mal mariée*, hvori den harmeglødende digter tar *Madames* parti mod *Monsieur*.

Dette være nu som det vil. Det er uvist, om den Collinske fortolkning af Bjørnsons tekst i dette tilfælde er ortodoks og autoriseret, men da det ene udgangspunkt kan være ligesaa godt som det andet, gaar jeg med Collin ud fra, at Mary skal opfattes som en kombattant for sit undertrykte og forurettede kjønn. Uden selv at være egentlig kuert af undertrykkelsen, tvertimod rigere udrustet og gunstigere stillet end de fleste af sine medsøstre, kan hun vise dem veien til revanche eller om man vil: til befrielse.

Denne tanke udfører Collin med mættet omstændighed. Blandt andet griber han anledningen til at minde om, at Bjørnson allerede i sin ældre digtning «har aabnet et *fristed* for ulykkelige mødre» og at han «har slaat en *bro* over fra de norske nutidsbygders uægte børn til den gamle kongesagas uægte kongesønner». Det maa jo være deiligt for ulykkelige og «dobbelt ulykkelige» mødre at have faat et *fristed* . . et tag over hodet. Da er de jo hjulpne. Men *broen* mellem uægte børn i hedenold og nutid! Den *bro* Bjørnson skal have slaat! Der staar vi overfor en af dybhederne hos kommentatoren. Den *broen* opgiver jeg at komme over. Nei, det faar gaa som det kan. Vi slipper fortolkerens haand og begiver os til værket . .

I skildringen af Mary er der det misforhold, som altid opstaar, naar den der fortæller . . . ligegyldig hvad . . . er for henrykt over det, han har at fortælle. Bjørnson har villet fremstille en ung pige ganske efter sit hjerte; han føier træk til træk med glad iver; saa deilig er hun! . . . Saa stolt! . . . *Der* kom hun med et svar! . . . Det mandfolk knibsed hun nydelig væk! . . . Nei, aa nei, aanei . . . er hun ikke herlig! Sin mor op af dage! . . . Og saa videre.

Og saa rives man til sin beskjæmmelse ikke helt med! Ja slig er menneskenaturen, at man i al stilhed mumler protester. Hvad er det for et forkjælet, kapriciøst pigebarn! mumler man. For en ufordragelig liden egoist! Og man tænker med vemod paa den opdragelse, hun har faat i et *sengevarmt* hjem af sin far, hvis ømhed grænsed til svagsind, og en husbestyrerinde, som anstregte sig for at plukke al drøm ud af hende. Ja det er lykkedes! Den unge

pige er blevet et rationelt væsen — et helt lidet Amerika af *self-conceit*. Det er forsaavidt i sin orden, at hun bytter sit norske døbenavn Marit med Mary. Det er en symbolsk akt. Hun erklærer sig som suveræn personlighed ved dette sit navnebytte, og digteren som i et og alt er med paa fiktionen, har givet denne vigtige begivenhed rang af *tronskifte*: Den unge dronning tager selv sceptret!

Hvis man nu venter sig megen jomfrulig kjølighed, megen afvisende renhed, megen spodsk utilnærmelighed hos denne dronninglige og feirede skjønhed, saa skuffes man ikke. Hun vil ikke lade sig overrumple af sine sanser, ikke beseires, men selv vælge og vrage mellem de beseirede, selv skjænke sin gunst til den mindst uværdige.

«Hun *kan* ikke forføres paa vanlig vis» erklærer Collin med dyb, maskulin kundskabsfylde. Han har det med at gjøre reservationer; derfor bruger han det gaadefulde udtryk: paa vanlig vis.

Hvad man nu end mener om *Frans Røy* som mand og elsker: han gjør kur paa en høist usædvanlig vis. Han er officer og atlet og gaar paa hænderne og staar paa hode og slaar volter til Marys ære i Boulogneskoven. Hans kurmageri er en eneste række af saltomortaler, hans forelskelse ytrer sig i voldsomme krafteksplosioner, og han maatte ogsaa være istand til at gymnastisere sig ind i det kræsneste kvindehjerter, ti fraregnet at han næsten savner næse, er han skabt som en Gud.

Jeg forstod for mit vedkommende straks at *ham* blev det . . . før eller senere, *ham* og ingen anden, ikke Jørgen Thiis. Jeg byggede min slutning over en ideassociation eller et analogisyn, som Collin siger.

Bare at han gik paa hænderne var for mig nok. I Bjørnsons digtning gaar ingen paa hænderne forgjæves. Det er et *Merkmal der Tugend*, og før eller senere faar det sin løn.

Men alligevel knytter al interesse i bogen sig til skildringen af forholdet mellem Mary og Jørgen Thiis. Som saa ofte ellers hos Bjørnson virker de figurer, han unddrager sin sympati, afgjort mere sympatisk og menneskelig end dem, han udstyrer med formeget af sit. I den henseende er han poetisk retfærdig.

Jørgen Thiis er som det heder «en vakker, elegant kar, en udmærket kavalier . . . med sans for det fuldkomne i kunst, disciplin, sprog». Det er ikke saa lidet. Men han har et «glubsk, sugende blik», naar han ser paa Mary, der er med andre ord attraa i hans forelskelse, hvilket er betænkeligt. Det er betænkeligere, at han lurer paa hende, engang hun bader. Og mærkelig nok: midt i Marys harme over denne frækhed, dæmrer der en slags afbødende forstaaelse; «han havde stormende lidenskab, han havde mod til vældig hensynsløshed», og en sitren af spænding: «Om han var kommet!» Men neppe røres denne streng af sund sanselighed i hende, før denne Diana, denne Minerva giver sig hen til spidsfindige refleksioner over mandsbegjæret og dets «lange, lange ophobning». Og hun lader det i uredelig, instinktløs kydskhed ophobe sig om hende, udsætter sig for et nyt overfald, vinker ham af, smækker ham over fingrene, vinker ham til, indgaar regulær forlovelse, med far og tante og onkel til vidner, og endelig i prunkende egenmægtighed, af dronninglig naade forbarmer hun sig over dyret: «Du skal ikke vente, Jørgen».

Den fortræffelige Jørgen tror, at nu har han vundet. Han er naiv nok til at indbilde sig, at hun har hengivet sig til ham i ung hensynsløs elskov, at hun er hans som han er hendes, og den ulyksalige tillader sig at anlægge en seierslykkelig mine. Dermed er han solgt. Den reaktion som vilde indfundet sig hos hende, hvilken mine han nu end havde anlagt, stiger til blankt raseri overfor hans ømme, beskyttende optræden. Han! «Han som burde kastet sig i støvet og kysset den nederste søm af min kjole!» . . . siger hun.

I virkeligheden sker her det afgjørende brud. Alt hvad der senere foregaar mellem dem er uundgaaelig dømt til at bestyrke hendes forudindtagne stemning mod ham. Den uskyldige ting, at han prygl sin hund paa aaben gade, svulmer op i hendes fantasi til hjerteløs brutalitet . . . og i Collins ikke mindre op-hidsede fantasi fremstiller det sig som udslag af krigsmoral, slavepiskermoral! Mindre kan ikke gjøre det.

Men hvad man nu end finder for godt at kalde det: paa Mary aabner det lille optrin øinene: hun ser, hun ikke elsker Jørgen Thiis, aldrig har elsket ham. Og fordi hun er stolt nok og stærk nok, forlader hun ham, trods følgerne.

Som hendes karakter er fremstillet, er dette den naturlige løsning.

Men hvad er det for en *forurettelse*, Collin taler om?

Mary har, som det aller udtrykkeligst fremhæves i bogen, «af fri suverænitet ydet ham livets høieste pris.»

Der vifter et kjøligt pust fra disse ord, man tænker paa noget sligt som snedronningens brudenat, men *han* ialfald, denne noksom beklagelige Jørgen Thiis

mødte da med sin manddoms livsvarme. Er det dette som er forurettelsen?

Paa hvis side er den da?

Mary har begaaet en skjæbnesvanger misforstaaelse. Hun har ene og alene af en slags doktrinær fordomsfrihed ladet sig lede til et skridt, hvortil instinkterne ikke pousserede hende. Deraf disse taarer! Det maa hun bøde for. En tung bod — lige ind i fortvilelsen . . . lige ind i døden, hvis ikke Bjørnsons gode hjerte havde Frans Røy i beredskab, manden fra Boulogneskoven.

Men efter læsning af fortællingen lykkes det mig ikke at komme tilbage til det udgangspunkt, jeg laante af Collin; til opfatningen af Mary som repræsentant for et undertrykt og forurettet kjønn. Underveis er denne opfatning smuldret istykker for mig, og jeg er i det hele taget ude af stand til at drage nogensomhelst anden moralsk erkjendelse ud af bogen end den, at hvordan en ung smuk dame end behager at forvikle sig i livets vanskeligheder, vil der altid staa en mand paa hodet for hende — og gaa paa hænderne — — og *bære* hende paa hænderne. Og det skulde da ogsaa bare mangle!

DIRIKS

Vi har længe følt os omfavnede af en kuldebølge. Det trækker ubehagelig paa os fra den sibiriske tundra, og al den sod, vi puster i os paa gaden, har en uvant spids smag; den har formodentlig vimset omkring og forfrosset sine smaa partikler. Det eneste, som skal være koldt, sagde min gamle lærer, professor Bang, er selters. Men vi, som ikke priser kulden her tillands, er ensomme og uforstaaede og opfattes som ualvorlige mennesker, især naar vi er forkjølede. Man anbefaler os aviser som surrogat for pels, thi ironien i dette land er ligesaa besk som kulden.

Hver formiddag kaster jeg mig ud i kuldebølgen og betragter byen fra forskellige kanter for at forvisse mig om, at den ikke har taget nogen skade paa skjønheden. Det er en tilfredsstillelse at vide den vel gjemt for udenforstaaende af uddunstningerne fra de tusen røgspyere, som med held beflitter sig paa at dytte tilfældige huller i dens naturlige skoddehætte. En sjelden dag ulmer en rund glo for enden af Rosenkrantzgaden. Den lyser ikke og varmer ikke, men ligger bare og oser. Alligevel glæder Karl Johan sig og kalder den solen.

Ad forskellige omveie begiver jeg mig til universitetsthermometret og derefter i lige linje til stortings-

thermometret for at gjøre frugtesløse sammenligninger. Kviksølv søilen holder sig beggesteds tappert under nul. En sjelden gang kan Universitetets være lidt nærmere nul, men fikserer jeg ti minutter senere Stortingets, er ogsaa den lidt nærmere nul. De to lever i bedste forstaaelse og belyver ikke vort klima.

Midt imellem begge kuldemaalere møder jeg *Diriks*, morgenfrisk og halstarrig i sin upaavirkelighed af hjemlandets lave temperatur. Hans dimensioner indskrænkes ikke af sodtaagen, han ser foruroligende ud som om han uafsladelig vokser, mens han puster af velvære over de gunstige vekstbetingelser.

Den som bare flygtig kjender *Diriks*, vil tro, at han undertiden har været udsat for nogen smaa uheld, som fatum har udpønsket til ære for ham og ham alene. Havde *Diriks* bestemt sig for at reise, lot fatum i sidste øieblik toget indstille eller løbe af skinnerne. Skulde *Diriks* i kirken, var der messefald. Kom *Diriks* hjem fra udlandet, blev han af et stevnevidne forvekslet med *Peiers*, og henvendte *Andreas Aubert* sig til *Diriks*, var det for at faa udlaant et ungdomsbillede af *Christian Krohg*. Men ikke destomindre er sandheden den, at intet er *Diriks* fjernere end bitterhed. Hans besværinger er humoristiske, hans store godmodighed overvinder alt, og han ynder kun med træffende anekdoter at illustrere de mange forfeilede anslag mod hans sterke humør. Han elsker modstanden som kraftmaaler, han har sine ærgrelser og prøvelser i beredskab som en atlet har sine haandvegte, han vipper dem med velbehag, han skuldrer sig og smiler og gjør et løft og derpaa et løft igjen.

— Det er naturligvis solskin, siger *Diriks*, for jeg havde jo netop brug for graaveir til det billede,

jeg holder paa med . . . Han viser mig ind til Blomqvist, og der hænger Kristianiavinteren udfoldet, ikke skidden og trist og fattig, som den fremstiller sig for en uvillig betragters øine, heller ikke med hvid reklamesne, men frodig, robust, streng og haardhændt: trafikken raser, dampfløiterne uler i taagen, wincherne larmer, der hidser sig op i den tunge luft isblaa dampdyner mod en urolig, forunderlig hed skyhimmel med solanelser bag Hovedøen. Og Akershus staar i vintergraa silhouet sturende over Pipervikstrængselen som et minde, der ikke lader sig fortrænge af døgnets jag.

Jeg vil netop vende mig og betro Diriks min forundring over, at byens handel endnu ikke har opdaget hans billede, men Diriks er naturligvis væk. Han er ude paa trafikaaren og lader sig bære af kuldebølgen mod en ny opgave. Jeg synker hen i Blomqvists sofa. Der er ingen malere tilstede og ingen kunsthistoriske autoriteter, og enhver kan frit begive sig ud paa gyngende grund og i dette stille lokale hævde sine stillestaaende meninger om kunst . . .

— — —

Diriks har malt billeder af yppig høst, af pragifuld bladregn i forladte haver, af sen eftersommerlig skumring, af barsk og traad vaar. Han har gjenkjendt sin kraftnatures egenart i hver knoklet forgrening af en ensom furus veitrods, han har digtet sit sind ind i alt, hvad han har malt, han har kunnet give skyhimmelen uafgrænset af landskab, kuplet til torden, hadsk og mægtig, men fremforalt holder jeg af uveirsbillederne fra Drøbaksund med Hurumaaserne halvgjemt af bygen og en liden slæbebaad, som hugger fraade i sin kurs . . . Man mene hvad man vil om

Diriks, skriver gjerne en herværende kunstkritiker. Ja, jeg mener hvad jeg vil om Diriks, og lige ud af vinterens hjerte ønsker jeg ham omfavnet af en varmebølge.

ERIK VULLUM

Erik Vullums mægtige graa hat toner frem oppe i gaden, Bræmmerne akkompagnerer sagte vippende over det bølgende graa haar hans raske gangart, blikket skinner rigt af alsidig velvilje under skyggen. Han har den frie haand i beredskap til hilsen, til afvinken, til understregning af hvilkensomhelst paa-stand; men den anden klemmer han om porteføljen, dette bureaukratiske attribut, som er det eneste han har anlagt i strid med sin fortid, sine anskuelser og sin absolute uafhængighed, og som er ham ganske overflødig, fordi hans hukommelse rummer mere end alverdens porteføljer.

— Erik Vullum, jeg maa faa tale med Dem — — Han nikker blidt, men ryster energisk paa hovedet, han er midt oppe i samtale med en anden. Den handler om Bismarck.

Han er en mand af dem, som lyser en imøde, vakker, venlig, opfyldt af morgenens energi og minderig som en aften, og dertil et levende unikum, den eneste i sin art, en udpræget skikkelse i et samfund, som altfor meget minder om en maskerade med ensfarveløse dominoer. Udentvil er han i slægt med de stætte borgere, som paa Agora samtalede om den lille stats store anliggender — en praktisk tænker, en fri-

luftspolitiker, hjemme paa torvet og med alle interesser bundne til det aabne og offentlige liv.

Men først naar han taler — og naar taler han ikke først? — udfolder hans væsen sig i sin vidde og bredde. Han virker opslagen og omfattende, fortrolig med ethvert stof . . . han har historien som den daglige udsigt fra sit vindu, han ser paa dens fjerne blaaner og paa dens nære mangfoldighed med det samme bifaldende kjendtmandsblik. Og altid paa rede haand har han den lille slaaende anekdote, det malende træk, situationens fremspringende detalj . . . han har sine privatpersonlige erindringer om alt forgangent, og han forsænker sig i dem med vemod og velbehag. I en politisk debat vrimler hans argumentation af henvisninger, især til Englands parlamentariske historie, hvis alle finesser er ham aabenbare. Og idethele har han arsenalet fuldt af paraleller til hvad der end maatte forefalde. Det bestikkende ved hans omgang med historien er, at hans meninger og overbevisninger beskinnes af vekslende stemninger. Han kan undertiden lade sit humør gaa ud over og sælsomt forringe dens massive storheder. Men i regelen er han besjælet af sympathiske følelser . . . i regelen straalet der ud af hans tale en varm anerkjendelse af det velbeføiede i tingenes arrangement og af det glansfulde i de store rollehavendes ydelser. Selv mismodvækkende begivenheder og karakterer stiller han helst i formildende belysning. Han har tillid til tiden, fordi den uafbrudt er under afløsning, og han har den tillid til menneskene, en mand formodentlig bare kan bevare, som aldrig har søgt eller opnaaet den allerringeste fordel for sig selv.

Som folketaler mødes han derfor neppe af den

samme tillid. Det er i og for sig noget tvetydig ved en mand, der dyrker politiken som en liberal kunst og ikke som den eneste sikre af vore næringsveie. Erik Vullum har havt den tilfredsstillelse at se den ene efter den anden af sine gamle kampfæller naa maalet i menneskelig og især borgerlig forstand, og den tilfredsstillelse har været hans eneste løn. Politiken er derimod for ham bestandig kunsten for dens egen skyld — solen, ordet, livet — striden for dens egen glæde. Spændkraften i hans aand er en ung begeistring for det store i tilblivelse, for det fremtidssvangre i fortid og nutid, hver frugtbar idé, hver dyb bevægelse, hver mægtig viljes væksttrængsler.

Døgnets kamp i alle svundne tider — det er hans historie.

Den historiske linje i døgnets kamp — det er hans politik.

Kanske han er tilbøielig til at overdrive betydningen af aktualitet: han er journalist paa sin hals og hans løbebane næst Bætzmanns den artikelrigeste i vor avisliteratur. Han kan modsiges, naar han erklærer i indledningen til sin ypperlige lille bog om Wergeland: «Ikke ved sit brusende liv, ved sin skjønne død, ikke ved sit geni engang har han vundet sig den udødelighed, han nu nyder — —. Sin skjønne evighed har han vundet sig ved sit slid som døgnets træl.» Ak nei, da var udødeligheden en billig vare. Henrik Wergeland har engang for alle tider fanget sit folks fantasi ved en egenskab, hvori hans geni, hans liv, hans død . . . alt tilhobe gaar op: ved sin grænseløse ødselhed. Han er den eneste store nordmand, som ikke paa noget punkt er mærket af sit lands fattigdom. Han var ved blændende velmagt.

I enhver forstand satte han vinger paa spareskillingerne. Selve folkets livsoverflod fossed frem i ham. Han fremturede i overdaadig digtning og tvangfrit liv — ordet døgntræl passer ikke paa ham, døgnets herre. Men dette folk, hvis bedste elementer har samme herresind, fik i ham en Heros. Og enhver kraftig reaktion her i landet mod smaalurvet tankegang, ængstelig religiøsitet, skulende forbudshykleri, perverst maalklus, tvangsanstaltmoral — vil ha et samlingsmærke i Henrik Wergelands navn.

Men man skulde kunne skrive nogen linjer om Erik Vullum uden at betone sin uenighed med ham. Det er dog vanskelig, for det frugtbare ved hans personlighed og tale viser sig ogsaa deri, at han udæsker modsigelserne. Han er rig paa positive udsagn, men han indrammer alle sine paastande i megen lærdom. Om slige problemer som korndyrkningens oprindelse og sammenhæng med de ældste gravskikke er det ikke altid lige let at forliges med ham, og naar det stikker ham at betegne de græske tragikere som journalister, kan man i afmægtig raseri være tilbøielig til at tilkaste ham mage til den udfordring, jeg som barn hørte slynges imod ham fra en sint høiremand i udkanten af et folkemøde: «Du juger Vollom! Kom hid, skal jeg bevise det.» Erik Vullum bevarer ved slige anledninger en placid gemyttets uanfægtelighed. Han kaster hovedet let bagover, saa halsen skinner — denne hals, som ved en eller anden løs ideforbindelse minder mig om guillotinenes glanstid . . . og med en beroligende bevægelse af den flade haand knytter han traaden, hvor han slap, og gjentager sin paastand i kraftige og bindende ordelag.

Men samtidig er det værdt at minde om, hvor høit

hans foredrag ligger over den sædvanlige politiske agitation. Det er ham saare lidet om at gjøre at paa-
vise den inderlige sammenhæng mellem tilhørernes
formentlige interesser og fordomme og den politiske
retning, han er talsmand for. Han ansporer selvtæn-
kingen hos sit publikum, han giver impulser og aab-
ner udsigter — —. Vort Vestlands bønder har aldrig
udmærket sig ved vidtgaaende religiøs tolerance. De
har sparet i den henseende som i alle andre. Paa et
folkemøde i et fiskeridistrikt mindede derfor Vullum
dem om, at de egentlig levde af Middelhavsfolkernes
katholske formørkelse. «Holdt de dernede ikke sine
fastedage, brændte vi heroppe inde med vor klip-
fisk». Slig kan han hurtig og praktisk rydde op i
forestillingerne, udvide folks trange, graa horisont,
give med et lidet malende eksempel et vink om det
store nødvendige samspil af modsætninger, om det
gjensidige afhængighedsforhold mellem to tilsyneladende
saa viden forskjellige ting som mad og tro. Hans egen
maaske største og skjønneste egenskab: den
levende modtagelighed, evnen til at give igjen rigelig
og med renter, hvad han hentede og fik ved hvert
skridt i livet, det aabne sind, som er betingelsen for
alt frisind — denne egenskab meddeler sig ialfald
momentvis til hans tilhørere. Han er en af dette lands
altfor faa lærere i frisind.

— — Jeg traf ham engang i Rom staaende fortabt
i lykkelig betragtning af en sarkofag i Ludovisisam-
lingen med de deilige reliefer — venusfødselen og
fløitespillersken.

— Er det en sarkofag? spurgte jeg. Og er det en
venustrone, eller er det en sjæl, som løftes ind i
elysium? Hvad vil De kalde det?

— Jeg vil kalde det kunstværket. Det antike kunstværk. Eller bare: Kunstværket . . .

Men jeg har ogsaa hørt ham udbrede sig om en forholdsvis graa gjenstand som Ole Gabriel Ueland med en veltalenhed, en bevægelse, en entusiasme som om han talte om politikeren, den norske politiker eller kort og godt politikeren.

Nu kommer igjen den mægtige hat imod mig paa Karl Johan.

— Erik Vullum, siger jeg. Jeg har i opdrag at interviewe Dem. Men først skal De være med og fotografere.

— De kan forhaabentlig ikke interviewe — lige saalidt som fotografene kan fremstille et portræt. Har De lagt mærke til, hvor det er blevet almindeligt at skrive omkring alt og alle. Det er efter Kielland. Naar man ikke har noget at skrive om en ting, skriver man *omkring* den.

Han fulgte alligevel med op til fotografen. Medens han stod foran objektivet, holdt han et prægtigt foredrag om Daguerre og Daguerrotypien, og da han var færdig, var hans taalmodighed opbrugt. Han vilde ikke høre tale om noget interview. Jeg har hævnnet mig ved at skrive omkring ham.

PER SIVLE

Han stak af fra de andre, svær og busket, tung i gangen og ludende som en træt kjæmpe. Brynene og det stride haar gav ansigtet et præg af barskhed, som det nøiere beset ikke eiede, og de gode dunkle øine stirrede visst ud gennem et par cirkelrunde briller fra optikens barndom.

Han gik for sig selv, dukkede op som tilreisende, man traf ham i en kroq af Grand kafé, og saa forsvandt han igjen. Han sturede i trøstsløse hotelværelser, han grov i sit mismod, og stundom friede der sig ud af hans ulmende gløder en lys lue af poesi.

Byrden af ubrugte kræfters melankoli knugede ham. Han skulde været en skald i en høvdinges følge, men der var i tiden ingen høvding længer og ingen daad at besynge. Han forblev tro mod sin ungdoms heros, Johan Sverdrup, og et af hans sidste digte var viet den slagtes minde. Men efter Sverdrups fald følte han sig selv overflødig. Hans lidenskabelige patriotisme kunde vel i Norges fortid og fremtid finde stof til kvad, men af dets nutid modtog han ingen inspiration. Hans forsøg paa at skildre moderne liv er mislykkede, hans ry som digter vil bevares af hans bedste lyriske digte og af en samling fortællinger fra hans barndom og hjembygd.

Sterke og enkle følelser udtrykt i sterke og enkle

strofer, en samklang af korte slaaende rim i et du-
rende rytmisk foredrag — slig er hans lyrik. Den
er norsk og særlig vestnorsk i sin lydlige karakter,
sin konsonantknoklede struktur, sin djærve brathed,
og den minder om de høieste forbilleder i gammel-
norsk literatur med sine knappe fyndsprog.

«Sogor» er saavidt jeg ved Per Sivles første bog;
den er tillige hans mesterverk. Den handler om barn,
og den er skrevet som det alene kan skrives af den,
der intet har mistet af barnets genialitet og intet til-
sat af sin primitive livsfølelse. Det er en henrivende
bog, aaben og fortrolig og rig paa de eventyrligste til-
dragelser, fordi hele den lille verden er set med et
barns klare og forundrede øine som det merkelige
og oftest sørgelige eventyr, den virkelig er.

Oprindeligere digter end nogen af dem, der har
skrevet landsmaal siden Vinje, følte han sig end
mere end ham paa kant med tilværelsen, fordi han
ogsaa var svagere. Han fik sig ikke til at passe, han
kunde ikke forhærde sig, han bevarede hele sit liv et
barns saarbare sind, og han erhvervede aldrig den
livsfortroliges færdighed i at parere verdens stød. Det
sidste naalestik fik han af storthinget.

Da jeg for nogle dage siden for sidste gang saa Per
Sivle, var han tydelig merket af døden. Han var sig
det bevidst at dømmе efter de sidste ord, jeg hørte
af hans mund: *Hél skal beholde hvad hun har.*

ANARKIETS BIBEL

Det har længe været stilt om Hans Jægers navn. Og mange trodde vel, den ilde medfarne mand havde givet sig over. De bøger, han udsendte, blev kværket af vor trykkefrihed, som ogsaa egner sig til *det* brug, og forfatterens portræt blev imidlertid som en hædret afdøds ophængt i Nationalgalleriet. Mellem disse tvende udmærkelser behøver man ingenlunde at se nogen uoverensstemmelse: I gamle dage henrettedes folk *in effigie*, naar man ikke kunde komme dem tillivs paa anden maade; men da man jo var kommen Hans Jæger tillivs paa alle andre maader, lod man ham *leve in effigie*. At han selv kanske vilde foretrukket den omvendte behandling, er hans privatsag og blir ikke gjenstand for nogen sentimentalitet fra vor side.

Men saa viser det sig, at forfatteren af «Kristiania-Bohemen» alligevel ikke havde sagt sit sidste ord. Han slænger tvertimod en tyk bog paa julebordet, en bog, paa hvis omslag en blodstænket finger har smurt en titel, som vil faa julelysene i de tusen hjem til at gyse: Anarkiets bibel. Men lad mig sige det med én gang for ikke at allarmere trykkefriheden: Den egner sig ikke til konfiskation. Det er en from bog, og paa mig ialfald, der som anmelder er vant til noget af hvert, har den virket som en uskyldig bog. Den

er udsprungen af en ædel velvilje for menneskeheden, den er fuld af blid saglighed, af langmodig overtalelse og af mangesifrede beregninger, som enten de holder stik eller ikke, er blottet for enhver anstødelighed.

Hans Jæger kalder med rette denne bog en bibel . . . forsaavidt som det kan være tilladt at bruge dette ord om et profant arbejde. Ti *det* har den tilfælles med de aabenbarede skrifter, at hvis man i det hele taget strander under læsningen, sker det af mangel paa *tro*. I sin grundbetragtning er den ligesaa letfattelig som ethvert andet konfessionelt skrift. Den udleder alt ondt af *en* rod; den peger paa *en* vei til frelse. Og endelig ytrer dens religiøse karakter sig i en frimodig ringeagt for hvad enhver anderledes tænkende daare siger i sit hjerte. Men istedetfor i profetiske trusler og forbandelser befrier denne ringeagt sig i let henkastede vink til modstanderne om, hvad forfatteren egentlig anser dem og deres meninger for at være værd. Dog er der heller ikke i hans hyppige brug af ord som *idioter* og *idioti* noget egentlig uelsk værdigt eller anmassende. Det store syndefald har formørket godtfolks forstand, mener forfatteren, saa de ikke kan fatte de ting, der hører anarkiets gudsrige til, før de er blit illuminerede af den usammensatte og saliggjørende overbevisning, at eiendomsretten og pengene er ophavet til al menneskehedens jammer og elendighed.

Jeg vil med én gang erklære, at jeg heri er enig med Hans Jæger, aldeles som jeg er enig med første Mosebog i, at al menneskehedens jammer og elendighed skyldes vore første forældres fald i paradiset. Faldet bestod i, at de tog, fordi de maatte tage, hvad

der var altfor liflig til at henstaa urørt som en skue-
ret. Heri har alle efterfølgende mænd og kvinder er-
klæret sig enig med Adam og Eva. Og den samme fa-
talitet omspænder oprindelsen til eiendomsretten.
Men naar man skal udføre et motiv religiøst, har man
brug for myter. Og som Mosebogen griber til slan-
gen, puffer Hans Jæger mammon frem som den, der
stik mod Vorherres egentlige hensigt forlokket men-
neskene til den «idioti» at etablere eiendomsretten.

Det er umuligt ikke at stille sig lidt skeptisk til
en teori, der ikke vil anerkjende det som en grund-
egenskab ved mennesket, at det *vil eie*. Skulde det
instinkt, som ligger bag al menneskets overlagte virk-
somhed, bag al dets langsynte søgen, bag dets op-
findelser af redskaber, af vaaben, ja bag al civilisa-
tion . . . skulde viljen til at tilvende sig, erobre, be-
holde, benytte og forsvare — bare være et løstsid-
dende paafund, som vilde forsvinde for en bedre ind-
sigt, ja da! Da kunde man med tiden nok faa ud-
ryddet indbildningen om erobringens sødme og be-
siddelsens lyst som al anden overtro og med tro og
haab arbeide for at faa samfundet omkalfatret efter
det anarkiske mønster. Men —

Hans Jæger er utopist i saa høi en grad og saa vild
en forstand som nogen af hans mangfoldige for-
gjængere. Han er blændet af en stor sandhed. Den
nuværende som enhver tidligere samfundsorden, men-
ner han, er fuldkommen irrationel, fordi den ikke er
bygget paa ideen om menneskehedens solidaritet.
Menneskene rives om hvert ben, istedetfor i mag og
mindelighed at unde hverandre tid til at tygge og
fred til at fordøie. Konkurrancen er fornuftstridig,
fordi der bestandig er nok eller kan frembringes nok

til alle menneskers behov, og den nuværende samfundsorden, der begunstiger den frie konkurrence, er ligesåa umulig som den tidligere, der hæmmede produktionen ved privilegier. Al hidtidig samfundsorden hævder den universale fornuftstridighed, som heder eiendomsretten. Men mennesket selv, som er hildet og indviklet i fornuftstridigheder, *det* er ikke desto mindre ifølge Hans Jæger et fuldkommen rationelt væsen.

Dette er jo den uforfalskede Jean Jacques: Mennesket er oprindeligt *frit*, og alligevel i lænker. Mennesket er af naturen dydigt og alligevel lastefuldt. Verden er skabt saare god og ikke desto mindre et helvede! Det falder heller ikke Hans Jæger ind at flytte det irrationelle did, hvor det dog egentlig hører hjemme: til selve mennesket, til det enkelte, til hvert enkelt menneske. Gjorde han det, vilde nemlig det grundlag, hvorpaa han bygger et nyt samfund og etablerer en ny økonomisk verdensorden, vise sig at være et svigtende. Materien vilde blive ubekvem og den positive del af hans opgave falde ham ulige vanskeligere.

Men jeg læser og læser paa den positive side af hans værk og betragter den skønne verdensomvæltning fra sult til mæthed, fra idioti til fornuft, og det slaar mig stærkere og stærkere, at det ikke er mennesker han opererer med. Det er en slags fantastiske maa-nekalver, hvis legemer er gennemsigtige af logik. Side om side og i uomtvistelig indbyrdes fordragelighed græsser de sig til lyksalighed. De tilfredsstiller sine behov uden vanskeligheder, de gjøder markerne af sin egen overflod. Men Hans Jæger indbilder sig, at disse væsener, som engang for alle er befriet for

næringsborg, misundelse, had, splid, uro, vindelyst . . . kort sagt for alle stimulanser, skulde være skikkede til at «erobre universet og saaledes opfylde menneskehedens bestemmelse.» Jeg tror ikke paa spændingen mod uendeligheden hos maanekalvene.

Det er karakteristisk for Hans Jægers menneskeopfatning, at han tænker sig anarkiets evangelium forplantet efter mønster af en aritmetisk progression. Han forestiller sig et land med ti millioner mennesker og blandt dem til en begyndelse ti tusen anarkister. Disse sender en repræsentant til nationalforsamlingen . . . han vil nemlig ikke forsmaa denne indretning i revoltens tjeneste. Men de 10 000 anarkister har hver især høitidelig forpligtet sig til at drive agitation og lykkes det hver enkelt af dem at redde et individ for anarkiet i løbet af tre aar, vil organisationen om seks aar altsaa tælle 40 000 tilhængere, om ni aar 80 000, om tolv aar 160 000, om atten aar 640 000, om 24 aar 2.5 million og om tredive aar 10 millioner — altsaa hele befolkningen. Og det forslag om eiendomsrettens afskaffelse, der oprindeligt var fremlagt paa præsidentbordet af den første og eneste repræsentant som et platonisk hjertesuk — det vil nu blive enstemmig vedtaget, og anarkiet træder dermed ind i realiteten.

Regningen er ikke engang sangvinsk, mener Hans Jæger. Nei, hvis det gjaldt at danne et parti af fyrstikker eller smaasten, maatte den tvertimod siges at være nøgtern, men menneskene triller ikke efter hverandre som sandkorn i et timeglas. Ingen bevægelser kan rive tilhængere med sig uden samtidig at røre i ligegyldigheden og skabe modstandere. Og naar den har naad sin høieste styrke, balanceres den

af modstanden. Det er en ubønhørlig lov, som siger: derhen og ikke længer. Skulde nogen bevægelse socialt have forandret verden i bund og grund, maatte det være kristendommen. Men se om den gjorde! Dens overtag blev ikke absolut, den blev allerede fra begyndelsen balanceret af det uudryddelige og naturnødvendige hedenskab; det vil sige af den menneskelighed, som sprængte dens idealitet for at verden skulde vedblive at bestaa. Eller den store revolution, som ophæved privilegierne, men efter Hans Jægers mening af ren idioti eller slaphed undlod at afskaffe eiendomsretten. Hvorfor undlod den det, om ikke fordi den havde naad grænsen af det mulige? Strømkæntringen indtraadte, ebben, reaktionen . . . ligevægten, for at verden skulde vedblive at bestaa. Ingen bevægelse volder mere end partielle forskyvninger i de sociale lag, i den bestaaende, den engang for alle bestaaende verdensorden, saalidt som strømmene i det store verdenshav nogengang samler sig til en eneste. Det væsentlige af det gamle bestaaende følger med over i det nye bestaaende, fordi verden regjeres af nødvendigheden og ikke af utopister.

I det nye rige, som Hans Jæger tænker sig oprettet ved en enstemmig stortingsbeslutning, skal pengene naturligvis afskaffes. Alt tilhører alle, produktionsmidlerne overtages af befolkningen en bloc, og produktionen regulerer sig selv. «Fra at være menneskeheds hovedbeskjæftigelse, er økonomien reduceret til en munter liden bibeskjæftigelse, hvormed det behager menneskene at fylde et par ledige timer af sin dag.» To timers-normalarbejdsdagen vil mere end strække til. Saafremt alle eller de fleste deltager i arbeidet, vil der frembringes nok af baade nødven-

digheds- og luksusartikler til at tilfredsstille efterspørgselen, tiltrods for at denne jo maa øge umaadelig, naar prisen nedsættes til nul. Og ingen vil skofte fra arbeidet, forsikrer Hans Jæger, for det er blit en fornøielse, og folk vilde simpelthen kjede sig ihjel, om de ikke engang skulde faa lov til at arbeide to timer om dagen. Ogsaa heri er jeg enig med Hans Jæger. Ja jeg er mere end enig: Jeg paastaar, at de vilde kjede sig ihjel selv med en to timers leg af en arbejdsdag. Ja jeg gaar saa vidt som til at indbilde mig, at det allerstærkeste, det uigjendrivelige argument for den bestaaende samfundsorden er arbejdsdagens strengthed og relative længde. Hans Jæger mener, at befrielsen for alt økonomisk tryk skulde sætte menneskenes «tænkeorgan» i en hidtil uanet svingning. Alle de evner, som nu er bundne af sliddet, skulde udfolde sig frit i granskning, opfindsomhed, kunst. Men ogsaa under al hidtidig samfundsskik har der overalt været tusener og tusener af mennesker, som ikke har behøvet at røre en finger for at eksistere, og det er overflødigt at minde om, at det ikke netop er blandt den slags mennesker «tænkeorganet» har udfoldet den mest imponerende virksomhed. Hvad skulde idetheletat «tænkeorganet» beskæftige sig med i Slaraffenland? Det maatte blive med stjerner. Maanekalvenes psykologi var snart udtømt; det dramatiske element var skaffet ud af verden sammen med eiendomsrettens konsekvenser; modsætningerne, ulighederne, konflikterne. Og opfindsomheden kunde alene lægges i beslag af trangten til større bekvemmelighed, men maanekalvenes bekvemmelighed var jo ideal. «Tænkeorganet» blev ladt i stikken eller henvist til at beskæftige sig med

det gamle, forladte skumpelskud af en verden, hvori vi nu lever, og som om den end ikke er «den beste af alle mulige verdener» dog er mindre umulig end den beste idealverden.

I Hans Jægers idealverden eksisterer der som sagt ikke penge. Man skulde vende tilbage fra *Pecunia* til det oprindelige *Pecus*, og jeg er bange for: i mere end en henseende. Mammontrællene maatte nøie sig med at samle paa suppekjøkkenbilletter, hvis ikke det generøse gratissystem ogsaa gjorde saadanne overflødige. Ulyksalige finansgenier! Hvad skulde de bruge sine evner til! Ingen *hausse*, ingen *baisse*, ingen noteringer, ingen svindel, inden anvendelse for deres dyrebare tænkeorgan! Ikke engang den tilfredsstillelse at kunde unde sig noget, de andre behøvde at misunde dem!

Eller for at gaa videre i standsrækken, hvordan skulde det gaa med bønderne? Efter to timers arbejdsdag paa de grøderige marker havde de intet at gribe til. Tænk paa den nationalulykke, som heder bønder uden politik!

Og vi selv, Hans Jæger, vi fri skribenter og gamle bohemiens, som bare staar med et ben i det samfund, som er . . . vi som ikke træller for mammon, fordi vort eiendomsbegreb er forfinet til bare at rumme vor uafhængighed. Hvordan skulde vi bevare denne vor eneste eiendom i et samfund, hvor den eneste, men ubillige pris, der forlangtes for brødet, var friheden? Vi vilde indlede den nye æra med en liden revolte!

SELMA LAGERLÖF, 20. NOV. 1908

Selma Lagerlöf fylder idag 50 aar.

Sveriges og Nordens største digterinde fremtraadte som en allerede moden kvinde med sit første store værk; hun fandt sent sin form, men formede til gjengjæld med en gang sit uimodsigelige mesterværk, Gösta Berlings saga. Det er fornemmelig som denne bogs forfatterinde, hun feires af sin samtid, og formodentlig vil det være den, som vil bære hendes navn, elsket og ungt, langt ind i fremtiden.

Hun kom ud fra skogene med eventyret til de graa byer. Hun kom i skikkelse af en liden folkeskolelærerinde med den lille opgave at bringe smaabarn ind paa videnskabens vanskelige begyndelse — —. Men videnskab saa hun det overalt var nok af. Menneskene var gammelkloke væsener, som travede ad den slagne landevei, de kaldte fremskridtets, og hoverede jo mere de mistede af den livets fylde og saftighed, som tørres ud med vore drømme. Selve poesien var en fattig terne i videnskabens tjeneste. Den hang over bøgerne og studerede paa arvelighed, den digtede om urenslighed og statistik og blev spidsnæset og fordringsfuld af alvidenhed.

Hun kom langt inde fra Värmeland, hvor folk ikke vidste videre om de store fremskridt og videnskabens triumfer og de store digteres sidste forslag til omord-

ning af livet. Derinde levde endda sagnene sit rige, troskyldige liv; de gamle fortalte naar geisten kom over dem, guldalderminderne speilede i deres klare høstsind, men tændtes og skinnede i tusenfaldig pragt i den ene store, den unge, den udvalgte fantasi.

Og guldalderen var de længst svundne tider, da den mægtige Majorska paa Ekeby gik landet rundt med tiggerstaven, mens kavalererne holdt stort og aabent hus paa hendes gods og eventyrets vilde jagt susede om Löfvenssjøens strande. Og hvem var kavalererne? Jeg har skrevet det engang før og citerer mig selv. Kavalerfløien er en svensk institution. Det er det lyse krigerfolks overkomplette i fredstider, festerne og farernes herrer, letsindets vilde broderskab, sangere, skjønhedsdyrkere, filosofer — et element, som er uforenlig med borgerskabet og som i en grund tidsalder kanske er dømt til at forulykke i bankgjæld og punsj.

«Alla kavaljerer kunna spela. De skulle inte vara kavaljerer eljest.»

Og de spiller, ikke alene efter noder, men fornemmelig høit spil.

De forsværger sig til fanden paa, at om de i den tid, de forvalter det fremmede gods, gjør noget, som ikke er kavalmæssig, det vil sige: noget som er klogt eller nyttig eller kjærringagtig, saa skal stumperne af deres sjæle være ham redebont hjemfaldne. De skulle inte vara kavaljerer eljest! Det vil sige: de vilde ikke tilhøre den nation, som har frembragt Lucidor og Lasse Vivallius, Bellmann, Stagnelius og Tegnér, Almquist, Strindberg og Fröding . . . Og det er svensk stil i dette, at den selvskevne anfører for kavalerenes lille samfundsløse samfund, som hver

efter sin smag, fordomsfrit kan kaldes et broderskab, eller fordomsfuldt en bande, er Gösta Berling, den afsatte præst med den henrivende veltalenhed, det bløde og blødende sind, de hundrede veninder. Det er svensk stil i dette, at en digterinde vælger *ham* til helt og midtfigur i en roman, hvori lysten ved det menneskelige og ydmygheden overfor det guddommelige, naturforstaaelsen og den ekstatiske religiøse trang mødes og forenes i mægtig drivende sundhed.

Det storskaarne ved svensk sindelag — paa engang en aristokratisk og folkelig egenskab; aristokratisk, fordi den hører hjemme, hvor de bedste har magt; folkelig, fordi den kommer frem, hvor folket er blit dristig og religiøst af en stor og vanskelig skjæbne — har ingensinde været opfattet renere, fremstillet simplere og selvfølgeligere end nær sagt paa hvert blad i Selma Lagerlöfs værk. Vi føler ved at læse hende, at det er en stor nation, hun tilhører, og hvis tilværelses drivkræfter hun glæder sig ved at se tumle de enkelte menneskeliv som naturgivne, gudsgivne styрere af deres tanker og handlinger. Hendes *godt* og *ondt* er absolut, men ikke destomindre nationalt farvet: hvad høвер det sig en *svensk* mand? Hvad er en *svensk* mand uværdig? Hendes store skikkelser tilhører sagnet og eventyret, men de kjender sig, og hun kjender dem, under en fælles histories ansvar.

Lad hende komme til kvinderne! Hun træder ogsaa der ud fra skogene, ikke med et eventyr, men med en hymne: «O svundne tiders kvinder! At tale om eder er som at tale om himmeriges rige. I var selve skjønheden, selve lyset. Evig unge, evig skjønne var I og milde som en moders øine, naar hun ser ned i

sit barns. Aldrig brast eders stemme i vrede, aldrig rynkedes eders pande, eders myge haand blev aldrig stram og haard. — — I højsalige, gennem eder gjorde kjærligheden sine mirakler, og om eders pande lagde poesien sin gyldne glorie . . .»

Og skulde jeg nævne en af de skønne svundne kvinder fra Gösta Berlings saga blev det ikke alene Marianne Sinclair, eller grevinde Elisabeth Dohna, eller Anna Stjärnhök, men det blev den næsten anonyme hustru til musikanten og kavaljeren Lilliecrona, hun som hører hans hjemvés spil udenfor sit vindu den aarle pinsemorgen og fatter det kjærlig som en bøn og en hyldest og en lovsang af manden, der ikke rigtig kan trives uden sammen med den sorg at have svigtet hende.

Gösta Berlings forfatterinde fylder femti aar. I en ting har hun været digtende kvinder ulig: hun har skrevet ikke ud af savn og armod, men ud af en overvældende rigdom.

AUGUST STRINDBERG I

INFERNO

August Strindberg har paa sin livsvandring efterhaanden tilegnet sig og igjen frattraadt enhver af dette aarhundredes religiøse, sociale og literære ideer. Han har forkyndt enhver sandhed med en lidenskabehelighed, 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 ukjendt 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.

Indtil i hans uforlignelige sprog har denne karakter bevaret sig. Hans ord er paa en vis materielle, de virker ikke som omskrivninger af kjendsgjerninger, men som kjendsgjerningerne 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 alene 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 individs tilintetgjørelse ved et andet.

Den svage og den stærke, den svage benyttende alle grumhedens, snedighedens, nedrighedens vaaben, og den stærke alene fortrøstende sig til sin retskafne intelligens — dette er grundmotivet, som atter og atter varieres — og med vekslende udfald af kampen.

De idcer, som udgik fra Nietzsche, traf Strindberg i hans urinstinkter og gav ham ræsonen i den kjønnes og kasternes tilintetgjørelseskamp, som det var blit hans suveræne lidenskab at bivaane og skildre.

Hans opgivelse af alle demokratiske idealer forbedredtes 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 syttiaarene blit til radikal socialist mod slutningen af samme decennium, derefter til utili-

stisk forguder af «Naturen» og bondevidenheden paa civilisationens bekostning — i begyndelsen af ottiaarene, og endelig vendte han henimod overgangen til nittiaarene 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 helvedesstormende ateisme.

Magien er bleven den sidste videnskabelige tilflugt for denne aand som fordem for doktor Faustus. For den, der ad videnskabelig vei søger erkjendelse, 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 udmerker alle efternølere paa erkjendelsens bane. — Magien befolker med væsener det universum, som de mekaniske videnskaber har lagt øde og tomt. Den opreiser 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 gjen-

opretter i tidens fylde altid sit tabte dynasti. Saa længe erkjendelsestrangen ad sansningens vei søger sin absolute tilfredsstillelse, vil magien være det sidste fortvilelsens forsøg.

At den reiser sig igjen af sin grav, er ogsaa berettiget i den forstand, som man kalder den historiske. Ti historien fortæller om en periodisk tilbagevenden af gamle kjendsgjæringer, 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 gjenkomsten 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 øine, som ser i dagen, vil den ene bringe lys, som den anden til de øine, 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 gjennemgaa en opløsningsproces i den individuelle som i den almindelige bevidsthed. For anden gang i dette aarhundrede truer en magt i menneskene med at seire over det fornuftsdespoti, der i et par aarhundreder har holdt den underkuet, og den vil seire og atter underkues, atter og atter og atter —.

Det karakteristiske for August Strindberg er, at han midt under sin reaktion bevarer l'esprit scienti-

fique. Han nærmer sig til det utilgjængelige med kolber og retorter; han talte for nogle aar siden i et fransk tidsskrift om sine natlige eksperimenter paa en Pariser-kirkegaard: han forsøgte at fange de dødes sjæle i en flaske med et kemisk stof, hvortil de skulde have affinitet!

Og hans sidste bog vrimler 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 gjøre til gjenstand for ydre, sanselig iagttagelse det, som blot kan anes af det indadvendte, rølig skuende øine.

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 fiendtlig. Men i forhold til det evige er aktiviteten en pendelsvingen forbi og igjen forbi det attraaede punkt. August Strindbergs næste bevægelse fører ham fra den eksperimentelle yderlighed til en troens yderlighed og udvorteshed, hvori han modtager ethvert tilfældets lune som et varsel, en trusel eller en paamindelse fra et forsyn, der udelukkende synes at have sine øine heftede ved hans mindste skridt og ubetydeligste gjøremaal. Og drevnen videre, fra yderligheden til yderlighedernes yderlighed, udarter denne forsynstro til en art forsynsskræk, en paranoia, hvis skræmmende gjenstand 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 vei, to mennesker, der tilfældigvis hviker i hans nærhed . . .

Han forklarer sig denne fiendtlige 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 igjen 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 tillid til at være den af forsynet beskyttede og særlig benaadede, om end haardt tugtede — for forseelser, han i dette eller et tidligere liv maatte have begaaet. — Og paa den stolte Prometevs' trods følger pludselige reaktioner af anger og ruelse og ormeagtig prostration. Og mellem udbruddene af livslidelsens afpresede skrig kan der ligge klare øieblikkes 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 Swe-

denborgs helvedeslære en slags retfærdiggjørelse af sine plager: selve livet er helvede. Helvedes ild er begjæret, og dets pine kvalmen efter ethvert begjærs tilfredsstillelse. Og med Neophytens iver gaar han med paa alle de fantastiske enkeltheder i den Svedensborgske 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 gjerninger, 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? «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 fritænder. Fra fritænder 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 overfor «magterne» er fuldt af humor i al sin dybtfølte bitterhed, og overhoved: det paradoksale ved bogen er, at dens hjerteskjærende 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. eks., 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 fiendtlige magters taktik imod ham —: «Det är för mycket!» udbryder han. «För i världen tilskref jag kvinlig elakhet alla mina olyckor; nu urskuldigar jag den oskuldiga 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 refleksionens 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 refleksioner 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 er sandhed bliver løgn; alt fordom tilbedt er den mørkrædde villig til at brænde, og alt, hvad han fordom har brændt, er han villig til at tilbede . . .

Det er nattens og mørkets dæmoner, som stjæler fæstet bort under refleksionen, 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, för 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 gå I då, I alle som liden af sömnløshet, 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 kunstverk, 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 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.

AUGUST STRINDBERG II

22de januar 1909.

I.

August Strindberg fylder idag seksti aar og vidner straalende om den lov, at geniet ikke ældes. Den enestaaende vældige produktivitet, han har udfoldet, synes snarere at have forynget ham end tæret paa hans urkraft. Og mens hans samtidige fra den første kamptid er forstummede eller døde eller maaske i hæderlig flid venter paa C. D. af Wirséns klingende anerkjendelse eller hans død og sin egen raske udødelighed, staar Strindberg midt i nye kampes hede, ensom og halsstarrig i sit fiendskab til tidens guder og dens mænd. Og som han selv holder sig ung, bevarer hans verk sig ungt. Röda Rummet virker endnu efter tredive aar som nyskabt morgen, som en virkelighedsopdagelse uden et blegnet blad, som en hellig vaar af unge forbitrede tanker, af ung haan og trods, ung varme, ungt tungsind, unge mennesker i legemsstørrelse. Den giver os endnu som ingen af den nordiske realismes bøger lufttonen, skydriften i hin vaartid, da livet tindrede af hidsige viljers iver og det gamle samfunds jerikomure værkede og stønnede under revolutionære basunstød. Nu en menneskealder senere udsendte Strindberg sine

Svarta Fanor, som er digterens opgjør med førerne, de imidlertid til aars og middagsro komne førere for hin tids stormkolonner. Boken blev nedhysset som pamflet — som om Strindberg havde gjort andet end skrive pamfletter — men det fortiedes, at det var en pamflettists mesterverk, en afstandsmaaler mellem levende intelligens og fossile doktriner, mellem en sjæl i selvfornylse og vekst og sjæle i søvn.

Der findes store digtere, som i alt sit verk ikke har gjemt en personlig bekjendelse, for saa overvældende har livet virket paa dem, at det har gjort dem sorgløse og selvforglemmende. Og der findes store digtere, hvis hele verk ikke er andet end selv-bekjendelse, saa overvældende har deres egne oplevelser virket paa dem. Man kan tage et hvilket-somhelst af de over hundrede bind, Strindberg har sevd ud i verden, det være sig en lærd afhandling, et drama, en roman, en historisk novelle, og man vil finde, at det overalt er sig selv han behandler. Om han grubler over svovlets psykologi eller fremstiller et menneskes: det er bestandig sin egen, han frivillig eller ufrivillig kaster nyt lys over. Han er verdens-litteraturens største, kanske dens eneste virkelige selv-biograf. Men denne fuldkomne subjektivitet er en tilstand, som ikke kan opretholdes uden bestandig selvfornylse: ellers vilde sindet stivne i stædighed. En slig aand trænger en uafbrudt forrykkelse af sine overbevisninger: hvis ikke blev dens verdensbillede træet og livløst. Den absolute subjektivitet indeholder sit eget korrektiv.

Læs et hvilket-somhelst drama af Strindbergs store og gode — der er nok at vælge mellem: det handler om ham og hans fiendtlige omgivelser. En krig paa

liv og død mellem retskaffen intelligens og feig kløgt, mellem Aria og Paria, husbondsfolk og træler, maud og kvinde. Det nedtrykkende for en elsker af den dramatiske ligevægt, som bunder i Guds og verdens orden, er at ikke begge parter, alle parter, men kun den ene part har ret. Konflikten blir derfor utilstrækkelig tragisk: man ser undertiden digterens ansigt, hvor man bare ønskede at se nødvendighedens. Men idet synspunkterne forrykkes fra drama til drama, korrigeres ensidigheden. I «Fadern» har hovedpersonen ret mod moderen og alle stykkets kvindfolk, i «Frøken Julie» har denne overklassekvinde ret mod forføreren, i «Brott och Brott» har kvinden som moder ret mod manden og hans elskerinde o. s. v. . . . I det velkjendte gamle indiske skuespil «Lervognen» optræder en af personerne som tyv og bryder ind i en bramins hus og stjæler et smykke til sin elskerinde. Han skiller sig saa samvittighedsfuldt fra sit arbeide, at han endog omhyggelig murer igjen det hul i væggen, hvorigjennem han har gjort indbrud: han har den ambition, at den bestjaalne skal forstaa, at han ialfald har været offer for en førsterangs tyv. Dramatisk staar denne tyv rank og frit paa jorden og med en himmel af ret over sig. Paa den maade og alene paa den maade maa ethvert menneske have ret i et drama, ellers blir det bare en figur i en forfatters vokskabinet. Men at fremføre den nævnte indvending mod Strindberg som dramatiker er kun igjen at sige, at han ikke hører til de sorgløse og selvforglemmende digtere. Magten i hans drama er hans egen lidenskab, som kaster en uveirshimmels tunge lysning og stening henover den handling, han opruller. Hvor han

som i de mange senere skuespil fra svensk historie tilstræber en slags objektivitet, opnaar han undertiden det uvante: at blive banal. Paa engang bunden af det givne og kjendte og tvungen til at krumme traditionen og tildanne stoffet vilkaarlig for sine øiemed, frembringer han noget, der er for fantastisk til at kaldes dramatiseret historie og for historisk dokumenteret til at virke overbevisende som digtning. Hvor han derimod — og det er som epiker — har gaaet udenom de centrale historiske skikkelser og frit har digtet mennesker ind i et bestemt historisk milieu, har han været lykkeligere baade som historiker og poet. I de tre bind «Svenska Öden och Äfventyr» fra ottiaarene er prentet billeder af svensk liv fra svundne aarhundreder, klare som gamle staalstik og vidunderlig fine og vaarlige i stemningen. Her fremtræder det tidstypiske og det nationaltypiske i utvungen forening, her er den lykkes den svære kunst at mane tillive, at tvinge det graa forgangne til at sitre i nuets livsskjær.

Meilem disse smaa svenske noveller og Strindbergs sidste store opgjørsskrift «Blå Boken» ligger det, man med en søvnig betegnelse kalder en lang udvikling, det vil sige en menneskealders voldsommere anspændt og videre ompændende aandeligt liv end nogen samtidig digter eller tænker har magtet: en kæmpehjernes feber, en evindelig fornyelseskamp af graadig erkjendelse, en fanatisk omtumlen med alle problemer og en hvileløs produktivitet, som afsætter alle etaperne i et ilmarschliv gennem bestandig fiendehold, fra sindsbevægelse til sindsbevægelse, fra opdagelse til opdagelse under jag af onde drømme.

Strindberg har engang i anledning af Voltaire paa-
pegt, at hver intelligens som hvert øie lider af det,
astronomerne kalder «den personlige observations-
feil.» Man kan med hans egen produktion for øie
sige, at jo mere udpræget personligheden er, des
større splint i øiet. Han har bestandig buset lige paa
sit objekt. Fænomenerne har staaet i grel belysning
af hans øieblikkelige ønske, teori, system. Og be-
bestandig hensynsløst ærlig har han gang paa gang,
eftersom de samme ting viste sig for ham fra anden
kant eller i nyt lys, været nødt til at berigtige sine
tidligere observationsfeil, men i overensstemmelse
med sin personlighed har han berigtiget med samme
troende ensidighed, med samme glemsomme fornæg-
telse af andre synspunkters mulighed. Han stod
aldrig som man siger midt i tidens strøm, men han
var altid selve tidens hvirvel, han var lidenskabens
i de nye ideer, utaalmodigheden, ilden i oprørsviljen,
truselen hos de endda magtesløse, han var radikalismens
dæmon . . . forvandleren, omvælteren i Norden,
han, August Strindberg, som med det store menne-
skes hellige oprigtighed bestandig gav sig fuldt
hen —

Derfor er hans ældre bøger historie, tidshistorie,
som ingen andre. De ligger igjen som trofæer, som
skalper, som brudte lanser efter ottiaarenes kampe.
Den mand prutted aldrig, han holdt sin barrikade,
indtil den smuldrede under ham, undergravet af en
ny overbevisning; og hvor mange meninger, forvis-
ninger, religioner han har byttet, hvor tidt end tiden
legte med hans standhaftighed og spottede hans igaar
med hans idag, saa har han altid faaet tid til at
gjøre barrikade af sit standpunkt: ti paradiset, heder
det i koranen, er under sværdenes skygge . . .

Det blivende store er hans trodsige uforanderlighed gennem alle forandringer, hans naivt udfoldede selvhed som digter, enten han laaner proletarens had sin stormrøst eller som hjernearistokrat raser mod Tsjandala, enten han fornægter alt høiere væsen eller han pisker sig med bodssvøber og istemmer Credo. Han har ikke skrevet en linje, som kunde være skrevet af nogen anden, og der findes ikke en træt side i hans verk. Hans stil er uforlignelig i sin simple smykkeløse klarhed og magtfulde tyngde. Det er en hel stammes energi fortættet i hans sprog.

Geniet ældes ikke. August Strindberg fylder seksti aar. Hans navn var uveirssignalet for en slegt, som er færdig, og han er endnu idag stormens aand i svensk literatur, den store stemme i de skoge, hvor saa mange fugle fløiter. Hvor den fylder i kronerne, og hvor spæde alle melodier klinger under dens mægtige brus. Og nu som før er det en vaar, den varsler, en gryende, evig ventet tusenaars vaar, et nyt rige, en fremtid, en livets forvandling om ikke før saa gennem dets undergang. —

II.

Intima Teatern indledede denne gang sit gjæstespil med «Kamraterna», et typisk arbejde fra de store ottiaar, den egentlig heroiske tidsalder i den overvældende Strindbergske digtning. I dette stykke som i «Fadern» og i «Fordringsägare» har man den Strindberg, hvis billede engang for alle har fæstet sig i bevidsthederne under titelen «Kvindehadere».

Der forekommer ikke i sproget noget dummere ord. Thi det betyder intet, det peger ikke paa nogen realitet. Der gives ingen kvindehadere.

Euripides, den første store, man kunde sige den første moderne psykolog, blev kaldt kvindehader af ingen anden grund end den, at han i sin digtning beskjæftigede sig med kvinderne, at han fandt dem interessante og værd eftertanke. Det overraskede og bekymrede hans samtid, at han skrev om noget saa selvfølgelig som kvinder. Aristofanes blev aldrig træt af at haane ham for dette hans sælsomme og en mand uværdige tidsfordriv. Hvad skulde det tjene til at berøre huslige anliggender? At omtale mænds forhold til eiendom og indbo? Den guddommelige Platon kunde skrive en stor bok om kjærligheden, uden at det faldt ham ind, at der egentlig, maaske tilfældigvis, gaves tvende kjøn.

Og boken vandt bifald.

Der findes intet kvindehad. Det er næsten latterlig at dvæle ved en saa stor uimodsigelighed. Alle-rede slegtens ufortrødne bestaaen tyder paa, at vi har alle gode kjendsgjæringer paa vor side, naar vi trøstigt dementerer kvindehadet. Men der indtræder til visse tider og under givne forhold en reaktion mod udglidningerne indenfor kjønsomraadet. Kvindehad er den normale mands had til manden i kvinden, til kammeraten og konkurrenten, til den underlegne og opsætsige intelligens, til al den dumme individualisme, som undergraver den rolige, patriarkalske lykke.

Strindberg, der opfattedes som selve radikalismens dæmon, adlød i virkeligheden sunde borgerlige instinkter, da han i oltiaarene reiste sig mod Ibsen og blottede hvad han ansaa for den store ideologs skjæbnesvangre misforstaaelse. Ideen om to frie menneskers frivillige forening var, mente han, noget

værre end en drøm. Den gjemte et opraab til unatur. Den fornegtede kjærlighedens grundbetingelser.

«Kärleken, ser du, kan och får endast existera mellan individer af olika kön».

Mand og mand imellem kan kammeratskab trives. Aldrig mellem mand og kvinde. Og naar digteren skal gjøre sig selv rede for, hvorfor den snauklippede, cigarrøgende og fordomsfri dame kun vækker hans ubehag, udbryder han naivt: «men var då i herrans namn litet älskvärdare, och styr inte ut dig, så att man måste tänka på strafflagen när man ser dig.»

Vær lidt elskværðigere, det kan uden nogen malice i fortolkningen udlægges omtrent som saa: Vær ikke saa forbandet lig mig selv.

«Kamraterna» er intet stort digterverk. Det er aktors foredrag i en sag, hvor den kvindelige part savner forsvar. Det ulyksalige ved ottiaarslitteraturen er ikke dens tendensiøse ensidighed, men ialfald for Strindbergs vedkommende dens brutalitet i ensidigheden. Den tramper ned modsigelserne. Man kan indrømme digteren ret i hans grundbetragtning, men man ledes ved, at han glemmer sin væsentlige opgave: at digte, at lade livet raade, for den privat-spørgsmål at opstille skydeskiver, som han ikke kan undgaa at gennemhulle.

Intima Teatern's fremførelse af stykket prægedes som alle dets forestillinger af ærbødighed for verket og digteren. Man tog intet fra, og man lagde intet til. Og dog skulde jeg ønsket, at der var lagt noget til, noget af livets uryddige tilfældighed som en grøn, groende kaabe over den haarde graa stenmasse af polemisk teori. Der er spæde antydninger til vegetation i selve stykket, men de svenske skuespillere

undlod med flid at pleie dem. De foredrog stykket i en art omhyggelig recitation. De gav ikke sit gemt frit løb.

Manda Bjørling spillede kammerathustruen, men altfor meget efter stykkets bogstav. Hun skulde taget sig den kvindelige og kunstneriske frihed at være og lade os ane, at hun er noget uendelig rigere, end hendes replik paastaar. Hun skulde netop ved alt sit spil bevise upaalideligheden af teorien om kammeratskab, hun skulde vist, at hendes sind, hendes natur attraaede noget andet, end hendes forkvaklede bevidsthed indrømmer.

Man fik overhoved ved denne som ved enkelte andre af *Intima Teatern's* forestillinger et indtryk af faren ved den pietet, som et teater selvfølgelig skylder sin digter, sin skaber og opretholder. Faren ligger i overdrivelsen. En dramatisk digter er ikke suveræn i den forstand, at han alene ved, han alene er Allah, og skuespilleren er hans profet. Tvertimod: Teatret skal være hans prøve. Der skal han staa eller falde. Der er han ikke guden, men sjælen i skjærsilden. Og det vise forsyn skal regjere, at sjælen faar det bedre, end den undertiden har fortjent. Ingen god hensigt, den har næret, skal lades upaaagtet. Intet øieblik skal dens svaghed forraades. End ikke dens mindste spurv skal falde til jorden.

Men gaar teatret ut fra, at Allah er Allah, og glemmer det, at det har en mægtig aktivitet at udfolde for at redde hver livskime i verket mod den dræbende kulde fra tusen tilskuende øine, saa bringer selve pieteten dets kunst ind paa et kummerlig smalspor henimod ærbødig tolkning og intelligent fremsigelse.

De svenske gjæster havde lovet os «Brott och Brott», som maaske er Strindbergs dybeste og menneskeligste drama, men de gav os isteden «Påsk», det deilige lille passionsspil fra de samme aar.

Det eier netop stemning af tidlig og uvis vaar. Der bølger et nyt haab i luften, og de forpinte menneskehjertes vider sig ud i store angstfulde forventninger. Skal livet endelig begynde igjen, skal mørket og kulden endelig give tabt?

De er saa spinkle og frygtsomme de første begyndelser til den lovende livsfornyelse, og det har været en saa forfærdelig vinter for den lille familie, i hvis skjæbne vi indvies: Faderen dømt for underslæb, datteren interneret paa et sindssykeasyl, vanære og fattigdom, savn og krænkelser og mørk fremtid for dem alle. Ulykkerne har samlet sig og taarnet sig op og indestængt dem, isoleret dem. De øiner ingen udvei, deres modstandskraft er brudt, de kan bare nærme sig hverandre og bøiede og kuede berede sig for det næste slag, som vel maa ramme dem. Og dog er det vaar, dog flagerer der gjennem deres sind smaa frosne bud om en kommende befrielse. Det er jo paaske, og efter langfredagens kval skal en ny og lysere dag oprinde. «Opstandelsens morgen alle blev givet.»

Grundtanken er den samme som i «Brott och Brott»: Alt kommer igjen, og intet spildes. Paa den ene side er skyld, paa den anden gjengjældelse. Intet udeglemmes, ingen gjældspost udstryges i livsens bog, men hvert menneske faar sin dom, thi livet tvinger enhver til at dømme sig selv og finde meningen i sin lod. Vilkaarlighed, tilfælde, hensigtsløshed er tomme ord og bedrageligt skin. I stort som i smaat

raader en evig retfærdighed. Alt gaar igjen, ogsaa det gode.

Vi staar overfor gammel lære. Men med den storhed i tanken og den simple patos i udtrykket, som stempler det største, der er skrevet af bibelinspirerede verdensdigtere. Vi omflimres som af lynlys fra evigheden. Dette er et sind med den uregjerlige lidenskab, den vilde sandhedsattraa, som styrter sig i afgrunden og tager morgenrødens vinger for at opsøge den uransagelige.

Det er saare gammel lære, og haard eller trøsterig, alt eftersom den forkyndes i vrede eller i overbærenhed. «Påsk» er en mild forkyndelse. Strindberg har aldrig skrevet blidere, aldrig tænkt visere.

Synspunktet er ikke dommerens, ikke anklagerens, ikke den fornærmedes, heller ikke forsvarerens. Der er usynlig tilstede et kor lig den antike tragedies. Det giver sit taalmodige besyv med i alt, hvad der sker, og alt, hvad der lides. Og korets bestemmelse er at udtrykke den simple mening, at ingen psykologi tør maale sig med den menige livsforstaaelse, som bare tager menneskene for, hvad de er: ulykkelige.

Men sidder man med tanken heftet paa Strindbergs øvrige produktion, siger man uvilkaarlig til sig selv: hvormeget har han ikke at lære af «Påsk».

De svenske skuespillere var rustet for opgaven, de var betagne af digtets mening og stemning, og de spillede i betagelse. Den rette akkord blev straks anslaaet; med fattige midler var det fattige milieu givet, og stemningen blev intet øieblik brudt af den enkelte skuespillers naturlige hang til at udmerke sig afstikkende fra totaliteten.

Det var et fortroligt samspil, de brændte alle med

den samme stille lue, de gav sig helt hen i fremførelsen af en digtning, om hvis herlighed de alle var lige overbevist.

Derfor eier de grundbetingelserne for at frembringe god kunst. Begeistring, idealismen. Hos os var i den gyldne tid forholdet mellem digtning og teater lykkeligt. Skuespilkunsten gjorde sig ikke til af sin foragt for digtningen, og den blev ikke mindre eller mindre national af at give og give igjen med renter, hvad den modtog af denne, istedenfor at hævde en suverænitet, der er ligesaa falsk som virtuosens om han lod haant om komponisten.

De svenske skuespillere har lært os og gjort os indtrykket levende af, hvilken selvopofrende og standhaftig trods der skal til for at frembringe et virkelig tidsmæssigt, moderne teater.

Ikke paa noget omraade er konvensens, slendrian, vane og, i al daarlig betydning, tradition urokkeligere og almægtigere end paa teatrets. Saa kommer her en flok unge mennesker opfyldte af samtidens største digters verk og vil tolke det, spille ham og leve hans skikkelser. Og det vil lykkes dem, fordi de er oprigtige, og fordi de er villige som stemte instrumenter.

III.

Høit oppe paa Norrmalm bor August *Strindberg* i øverste stokverk af et stort moderne hus. Der har han sit hjem, og over leiligheden sit laboratorium i blaataarnet. Her lever den store eneboer, som kun viser sig paa gaderne i de tidlige morgentimer, før alle de mennesker er staaet op, som han ikke bryder

sig om at træffe. Han ser ud over hele Stockholm fra sine vinduer, han gaar aldrig paa kafeer, han besøger ingen og modtager faa. Hans dag er viet arbejde, hans dagverk er langt og møisomt, fordi det spænder om alle omraader af menneskelig viden og uvished, og han er i den alder, at han maa sige til sig selv: Snart kommer natten, da *jeg* ikke skal arbejde mere.

Om denne mand, hvis umaadelige livsverk vil blive et stof til eftertanke og fordybelse for generationer, skriver Verner von *Heidenstam*: «Naar havde Strindberg mod til en idéstrid i et ensomt rum langt borte fra mennesker? Ser man efter, er det Stockholmerne han slaas med og en og anden provinsbo. Han hader sig frem og besidder aldrig den ydmyge kærlighed til sandheden, som glemmer personerne. Denne findes egentlig kun hos kulturmennesket. Men Strindberg med sit isgraa skulende blik er en undløben træl.»

Von Heidenstam er uforsigtig nok til at minde om, at Strindberg har kaldt ham Sveriges dumme mandfolk. Intet under, at han savner ro og objektivitet og ydmyg kærlighed til sandheden, naar han skal forsøge at maale sin overlegne modstander og maale ham skjæppen fuld. Men dog vilde faa tiltro en femtiaarig mand den barnagtighed at slaa sig paa sit lille tyske *von* og skjælde ud for træl og proletar en digter, hvis geni hæver ham høit over alle sociale klassebestemmelser.

Man kan med en viss tryghed paastaa, at fornemhed i det hele ikke kan garanteres ved hjælp av ahner. Den bør være suveræn og selvfølgelig, den bør være komplet, den maa endelig ikke glippe i ube-

vogtede øieblikke og aabne ubehagelige indblik i et ordinært og tarveligt sind.

«Skjældsordet,» skriver v. Heidenstam, «er for Strindberg baade en undersøgelse, et svar og et bevis. Det er hans lyrik, hans kunsthistoriske guldfund, hans kolumbusæg. I skjældsordet bestaar hele hans sprogkunst.»

Denne skjærende og afmægtige arrighed skulde man mindst tiltro en digter og en junker. Og var Strindberg intet foruden at være en mester i skjældsord, saa kunde man ventet, at digteren Heidenstam ialfald havde afluret sin modstander den rette brug af rammende invektiver. Men han finder intet andet end de broddløse betegnelser træl, proletar, injuriant . . . bom . . . bom . . . bom, og det skulde synes at være en dyb og beklagelig sandhed, han udtaler, naar han paastaar, at Strindberg aldrig har gjort hans sjæl rigere.

Og dog gjør von Heidenstam vistnok sig selv uret. Helt uimodtagelig har hans sind ikke været for paa-virkning af Sveriges største moderne digter. Han vilde aldrig have skrevet sine populære skildringer fra svensk historie, om han ikke engang med stort udbytte havde fordybet sig i «Svenska öden och äfventyr». Men at Strindbergs hele nutidsdigtning fra «Røda rummet» til «Svarta fanor», at alle romanerne og dramaerne har ladet ham uberørt, er ikke i og for sig mærkværdig, naar man hører, hvad v. Heidenstams mening er om det problem, som fremfor alle har beskæftiget digteren og tænkeren Strindberg, og som han, maaske med større ensidighed, men tillige med større mod og oprigtighed end nogen moderne skribent har behandlet. For v. Hei-

denstam eksisterer der intet kjønsproblem, og Strindberg, som har skildret kjønsskampen under alle dens former, er for ham simpelthen en smaaborgerlig familiefader, som harmes ved tanken paa kvindens falskhed og ondskab! Digteren v. Heidenstam vil, at digtningen skal tie om det, som optager menneskenes tanker. Han er en af de velkjendte svensker, som ikke ønsker *gräl*. Manden skal tie, tie indtil graven, «af stolthed, af høisind, af blufærdighed», og digterne skal lade det levende liv i stikken og opfriske hjertestyrkende nationale minder. Her mødes junkeren og den første den bedste smaaborger fra ethvert land og enhver tid i eksemplarisk endrægtighed. Her stikker de sine strudsehoveder sammen i et venligt mørke og anser dermed alle problemer vel forvarede.

Strindberg har ikke formaaet at være taus. Det er spidsjunkerenes egentlige anklage mod ham. Han har raset som det vældige veir, guden bestemte ham til at være. Han brugte sit liv, sine bedsteste erfaringer, sine ydmygelser, sine saar og sine sorger i sin kunsts tjeneste, derfor lever og lyser hans verk. Men for den ømfindtlige v. Heidenstam bliver dette til, at «det er noget lavt og urent i en selvafklædning paa aabent torv.» — Saa simple kan mennesker undertiden være i sit hjerte, naar de tror sig finest, og saa tynde i sin forstand, naar de anser sig for skarp-sindigst.

Von Heidenstam peger i sine artikler stadig paa Ibsen under sine anstrengelser for at tilintetgjøre Strindberg. Han er ikke opmærksom paa, at han anvender de samme argumenter mod sin store landsmand som dem, der saa tidt blev benyttet af en be-

kymret kritik, naar den ikke noksom maatte advare mod Ibsen. Ogsaa Ibsen var jo kjendt som en forfaldsdigter, som en negativismens apostel, et destruktivt element i aandens verden. Men han synes at skulle overleve adskillige af de gode og opbyggende magter, som paatog sig at neutralisere virkningen af hans nye ord. Det egentlige forfalds mennesker, de egentlig negative aander, er nemlig de, som ikke sporer det nye ords veie. De paastaar, at de ønsker vegetation, men de tramper paa den, hvis dens former ikke ligner deres yndlingsfossilier.

Von Heidenstam har givet sine artikler overskriften «Strindberg set gjennem kikkert». Men for den iagttager, som holder kikkerten bag frem, blir selve Stockholms slot den rene ubetydelighed. En lidt større mand vilde overfor Strindberg, om mennesket var ham usympatisk, om digteren stod ham fjern, om tænkeren og granskeren ikke besvarede hans første de bedste spørgsmaal — en lidt større mand vilde studset overfor fænomenet Strindberg. Han vilde tænke: ogsaa for mig gives der i livet mange problemer, men de fleste lader jeg omkomme i skyggen af halvbevidsthed. Jeg forlanger ikke svar og faar ikke svar, fordi jeg ikke engang formaar at stille spørgsmaalene.

Saa lever der samtidig en mand, for hvem alt er problem — en besynderlig mand, for hvem blomsten og stenen, sandkornet og stjernen, bygningen af hvert organ, ordet i hvert sprog er døre ind til store hemmeligheder.

IV.

«Historiska Miniaturer» — — disse to bind fortællinger fra alle tidsaldre udgjør en digters verdenshistorie, hans privatpersonlige verdenshistorie, historien presset ind i den tankekreds, hvori digteren netop er hildet . . . Over historien har en digter selvfølgelig samme ret som en videnskabsmand. Den kritiske historiker vil finde ud, hvad der virkelig har fundet sted, prøve kildernes renhed, skjelne mellem det egte, det uvisse og det absolut uegte. Men hvad der ikke har fundet sted eller engang har kunnet finde sted, hvad der ligger udenfor al mulighed, altsaa det absolut uegte, har haft mindst ligesaa megen forvandlende og fremdrivende kraft i verden som det reelt stedfundne, det faktiske. Derfor kan digterhistorikeren, som tager traditionerne uden sigt, og hvis fantasi gjenstraaler noget af den tro, som gav dem liv, gjøre historien ialfald rundere og fyldigere og sandsynligere end den lærde, for hvem den er en mumie begravet i tvilsomme dokumenter.

August Strindberg triner ind til forgangen som den, der ikke kjender lukkede døre. Hans raske skridt gir gjenlyd i tidens korridorer. «Den gamle Schatullmakaren Amram bodde vid älfstranden i en lerhydda täckt af palmblad . . .» begynder han beretningen om Mose fader og den ægyptiske trældom. Men ogsaa hvor han ikke som i den lykkelige orient kan bygge paa milieuts og sædernes ontrentlige uforanderlighed fra dages begyndelse til deres ende, giver han med kraftige strøg smaa hverdagsscener som ramme om den historiske person

eller begivenhed han vil skildre. Vi kommer med blandt de samtidige tilskuere, de tilfældige tilstedeværende, de samtalende borgere, som jo benyttes ogsaa i alle historiske dramaer siden Shakespeare. Og Strindberg varierer mangfoldig dette virkningsfulde kunstgreb: at rykke læseren uforberedt og ad en eller anden bagdør ind paa den plads, hvorfra det væsentlige kan iagttages.

Naar han for eksempel lader den netop fremgravede Laokoons-gruppe kjøres gennem Rom i hedensk triumftog den samme formiddag munken Martin Luther gjør sit ubemerkede indtog i pavestaden . . . saa er modsætningen og konfrontationen virkningsfuld nok til at være eller burde være sand. Men i sin understregning af det historisk betydningsfulde kaster han ofte sildigere tiders lys over ting, hvis rækkevidde samtidig ikke kunde anes. De «samtalende borgere» anstiller ofte refleksioner, de har laant i en fjern fremtid, ja lige ud af Strindbergs tankegang. Jøden Kartafilos og romeren Lucillus disputerer i Athen om hvem der skal faa verdensherredømmet, Rom eller Israel, og romeren gjør jøden den umulige indrømmelse, at «Israel maaske skal seire gennem Rom.» Og dette paa Alkibiades' tid, 400 aar før Kristus og henimod halvandet hundrede aar før den første punerkrig! Og hildet i kristianisme er forfatteren overhoved tilbøielig til at antedatere det helleniske forfald. Han ser opløsningstegn og lugter lig allerede i det perikleiske Athen. At Alkibiades behandles en canaille faar saa være. Men Thukydidens forsømmer ialfald ikke at gjøre hans taler bedre end hans moral. Hos Strindberg bevarer han bare sit indtagende ydre. Og

Strindberg betænker sig end ikke paa at forvrænge i en parafrase det straalende symposion til et mismodsgilde med sur vin og pedantiske kvindehadsudbrud . . . Nei, var *hint* Hellas i forfald, saa gid *vor* kultur snart maatte være over sin blomstring. Lad os skynde os at forfalde!

Bedre eller bedst er miniatyrene fra den kristne skyggeside af historien. Digterens primitivt realistiske fantasi kan netop skabe *legender*, og bedre end den antike tids rolige, hedensk menneskelige jordiskhed huer ham den dybe middelalder, da alle himle og alle helveder var aabne. Barbaren og helgenen giver han lige godt. Og paa samme vis i den nyere tid. Voltaire mislykkes for ham (og intet er rimeligere), men af Peter Tsar giver han med faa energiske træk et brilliant karakterbillede. Det allersidste stykke i bogen er et slags tilbageblik over den store revolution fra — Notre Dames taarn. Paa en maade symboliserer dette hele den historieopfatning, den filosofi, digteren har villet udtrykke i sit verk. Med historien mener han beretningen om Guds underlige veie med folkene. Disse veie ser rigtignok besynderlig krinklede og forræderske ud, endogsaa fra et kirketaarn betragtet, og det lykkes ingenlunde forfatteren at paavise nogen fornuftig plan for anlægget. Hvilket ogsaa vilde være formeget at vente. «Ur Kaos», siger han «utgår skapelse och nyskapelse». Og dette er vistnok evig sandt ogsaa for de historiske omvæltningers vedkommende, men hverken til forklaring af kræfters splittelse i kaos eller samling i nyskabelse strækker henvisningen til *en* viljes indgriben *til*. Det er at forklare dæmring med mørke. Det nøisomste, men sikreste er at give

det, som sker, ret og ikke mistvile paa nødvendigheden. Men de som skal svinge omend bare det mindste hjul i historien maa alene give sig selv ret og ellers ingen og intet i verden. Det er ogsaa en antinomi.

V.

Indholdsrigere end nogen aforismesamling fra den nyere tid, kaotisk-ensformig som Koranen, vred som Jesaia, fuld af apokryfe ting som de gode gamle bibler, mere underholdende end margen roman, mere eggende end de fleste pamfletter, mystisk som Kabbala, spidsfindig som en scholastisk teologi, oprigtig som Rousseaus første bekjendelser og Strindbergsk paa godt og ondt i hver en linje, med indseglet af hans uforgjængelige originalitet, hver sætning lysende som magisk skrift mod mørke — slig er denne *Blaabok*, hvori den store og merkværdige digter endnu engang holder opgjør med sin samtid og, stridbar som en ætling af helten ved Lützen, forkynder og udbreder sin tro.

Det tunge volumen er paa en viss maade altfor indholdsrigt. Det streifer alt mellem himmel og jord, især da de ting som filosoferne med urette beskyldes for ikke at drømme om. Astronomiske og zoologiske problemer omvekslende med kemiske og fysiologiske, politik og statsøkonomi, historie og anekdoter, teologi, teosofi, dæmonologi, poesi og teater, personalia og erindringer, stemnings- og overbevisningsudbrud . . . alt indenfor de samme to perme. Digteren kunde maaske givet sig lidt bedre tid og fremstillet sine ideer i et mindre springsk og forivret foredrag. Han kunde maaske uden skade ogsaa sløifet en hel

del abstrus videnskabelig polemik og reserveret dem til specialafhandlinger. Men ved at tage med rub og stub af sine optegnelser og anbringe dem hulter til bulter, har han rigtignok¹ opnaaet at meddele et kraftigt og levende billede af sin arbeidshast og tankeuro. Han har ikke alene aabnet sit hjerte, men sine skrivebordskuffer. Optegnelserne har det friskt tænkt og nys nedskrevnes umiddelbare charme, den geniale pludselighed, som henriver, men ikke netop overbeviser om langvarigheden, end sige urokkeligheden af de anskuelser, som forfegtes.

I dyb beskedenhed og med mange reservationer turde man kunne fremsætte det som en anke mod Strindbergs logik, at den trækker for vidtrækkende slutninger af for faa eller for usikre præmisser. Og specielt i dette verk opererer han med et altfor vidtløftigt materiale af ubevisligheder. Dette kunde isaa-fald forklare de mange bratte omskiftelser af hans overbevisninger og en del af forgjængeligheden af hans argumenter. Paa første side af den «Blå Bok» hævder han for eksempel Guds eksistens som aksiom, som en selvindlysende sandhed, der ikke kan eller bør bevises. Men i samme aandedræt har han ud af dette tomme aksiom fremtryllet en Gud, der paa et haar ligner Jehovah . . . en Gud med specielle kjendemerker og egenskaber, hvoriblandt selvfølgelig evnen til at begaa mirakler. Sligt er taskenspillerkunster for bondeforstanden. Og paa sidste side af boken søger han et bevis for det paastaaede aksiom i et hjulkors, paa et tvilsomt atlas over stjernetaager, en himmelskrift, et græsk thæta, der skulde bevise, at universets Gud telegraferer til os i Det Nye Testaments sprog!

En slig tankegang kan være sindrig og stemningsfuld og gjerne om man vil *vis*, men logisk er den ikke. Den svæver bort fra præmisserne. Og slaar man op i det store verk, vil man paa samme vis overalt støde paa tanker, der har direkte sammenhæng med en forlængst svunden tids *tegntydende* forklaring af naturens fænomener. Men der blir jo et spillerum for de mest fantastiske vilkaarligheder, om man først giver sig den symbolske naturforklaring i vold. Og egentlig er den forstødt, mindst ligesaa kraftig af det moderne menneskes fromhed som af dets klare videnskabelige erkjendelse. En Brunos og en Spinozas dybe religiøsitet indvier den naturopfatning, som bygger paa uendelighed og lovmæssighed. Den er intet andet end troen paa en Gud, som mener det alvorlig med sine love og ikke kapriciøst piller ved sin evige verdensorden med mirakler og fingerpeg. Er jeg en anden idag end igaar? sagde Gud Herren. Det er den vildes Gud som er lunefuld og uberegnelig. Men i en aand som Strindbergs synes civilisationer og undertiden racer at ligge i splid. Efter den heftige religiøse krise, der i hans produktion er afmerket med verker som «Inferno» og »Till Damaskus», synes graa fortidslag at være lagt blot i hans natur. Han kaster sig over den moderne videnskab bevæbnet med forestillinger, om ikke fra flintøksens tidsalder eller fra bumerangens fjerne ødemarker, saa dog fra astrologiens, scholastikens og alkymiens. Han sætter for kun at nævne et grotesk eksempel, telluriske begivenheder som jordskjælv 1904 i varslende forbindelse med den bittelille politiske tildragelse mellem broderfolkene i 1905. Han fortæller med urokkelig alvor, at det samme jordskjælv, som gjorde folk

vanvittige i Kristiania (!), foruroligede en kongelig person i Stockholm, og at en og samme orkan i selve det skjæbnesvangre aar rev taget af Kristiania slot og af Svea gardes kaserne. Man river sig i haaret og mindes fader Holbergs kalv med tvende hoveder, efter hvilket gruelige jærtegn adskillige kandidater gik rejekt til attestats, hvoriblandt endog var tvende provstesønner.

Om kristendommen hævder Strindberg, ikke alene at den selvfølgelig må tilegnes personlig og blive subjektiv sandhed, men at man skal sluge den raat med dogmer og det hele traditionelle tilbehør, idet man lukker øinene, som naar man tar amerikansk olje i varm kaffe. Han er derfor en stor uven af den moderne bibelkritik. Imidlertid kommer han til at tænke ogsaa paa et saadant bud som det at elske sine fiender — det haardeste for kjød og blod. Og se: han glemmer sin egen regel og aabner øinene og paaviser, at *agapao* ikke betyder *elske*, men bare «venlig imødekomme». Altsaa bibelkritik! Slig hænder det, at ogsaa hans praktik undertiden kommer i strid med hans principer.

Strindberg har i de sidste aar tilegnet sig Swedenborg — slugt ham raat. Dermed er alt sagt. Enhver kan befinde sig nogenlunde vel efter nydelsen af mindre partier af Emanuel Swedenborg. Helst med et stille hjernekjølende antitoksin af den anden uendelig større Immanuel. Men titusinde sider af de «Himmelska Hemligheter» gaar ikke gennem en menneskelig forstand uden at lyset begynder at flakke. Bare den praktiske menneskekundskab i den berømte mystikers skrifter systematiserer foreteelserne paa en maade, saa det smelder i ens hjerne.

Jeg citerer efter Strindberg: «Naar du kommer ind i et selskab og en af de tilstedeværende er lidt for elskværdig mod dig, men du merker at han stinker af sur mavesaft, saa er vedkommende menneske falsk imod dig.» «Ser du et menneske i øiet og hornhinden facetteres ligesom et drevet kobberkar, der viser smaa plane flader efter hammerslagene, og øiet samtidig skyder straalere, saa er denne person din fiende.» «Spottere har fordærvet blod, sjælemordere har ansigter som bleggule blegner, hadet lugter lig, og mennesker med sorte fødder, som aldrig kan vaskes rene, lever i daarlighed og laster.»

«Utro koner gaar paa skjæve hæler og plaprer ustanselig, men er sygelig ømhjertede for sine børn» o. s. v. Og alt dette er ikke paafund, siger Strindberg, men iagttagelser, som han selv har benyttet i samliv med mennesker og kontrolleret.

En stor del af bokens kapitler er viet omtalen og stadfæstelsen af slige Swedenborgske kuriositeter. Der foregaar en vild mirakeljagt gennem dens tospaltede sider. Forfatteren eftersporer de overnaturlige magters indgriben høit og lavt, i stort og smaat. Han eftergaar formelig forsynet i sømmene og finder sig med utrolig divinationsevne tilrette paa dets uransageligste stier. Han udfolder en skarpsindighed, der virker beklemmende og nedslaaende, fordi den tjener det ørkesløse. Ens øie savner sol i denne irrlivsverden af paastande og drømme.

Ført med af, og selv en fører i den bevægelse, som gaar mod den nærforgangne tids stumpe materialisme, har Strindberg ikke undgaaet at hildes i det nyes svindel. Og da enhver tanke hos ham først rigtig former og udfolder sig i et polemisk modsæt-

ningsforhold, drives han af selve sin kamplyst længer ind over de uvisse paastandes territorium end kanske hans egen dybeste overbevisning rækker. Og som den ekstremist han er, anvender han til neb og klør en logik, der er brugbar i en kontrovers, men ikke altid i retskaffen tænkning.

Og dog, som han selv siger: *Allt tjener*. Og selv hvor en mægtig aand feiler, tjener den sandheden. Den egger og befrugter. Og for den som i et skrift af Strindberg først og fremst søger Strindberg, er hans Blaabok et rigt og berigende verk. Han er hel og fuldstændig i den med sin lidenskab, sin vrede, sine fordomme, sin lyrik, sit individuelle svenske sprog, hvis faktiske gevalt overgaar alt andet sprog i verden.

AUGUST STRINDBERG III

Dette stykke — «Oväder» — er fra den sidste periode i digterens liv, hvilket merkes. Det er en gammel mands verk, heraf baade dets svagheder og dets eiendommelige charme. Det betegner stilheden efter mange storme, uroen i det ytrer sig som frygt for nye uveirsrier, og det ebber ud i en lidt vissen taknemlighed over, at uveiret drev over; det blev kun til lyn uden nedslag og en liden rensende skur . . . *kornmod* . . . Det er et drama, som udebliver, en konflikt i selvopløsning og udramatisk efter almindelig maalestok, fordi den jevnes ud saaledes, som endog de vanskeligste konflikter kun glattes ud i livet, næsten aldrig paa scenen. Det er et saare menneskeligt og saare vanskeligt skuespil.

Strindberg, som selv har erkjendt sig at være den mest subjektive af alle dramatikere, vil i dette kamerspil være objektiv, gjøre ret og skjel til to kanter, kvindens og mandens . . . høre den anden part, ikke bare laane den ord eller tage ordet fra den. Han symboliserer denne nye objektivitet ved at gaa ud af sin digtnings hus, se udenfra, hvad der nu foregaar, og se tilbage paa, hvad der er foregaaet derinde bag disse mure, hvor hans egen skjæbne og de andres har flettet og floket sig sammen i et uopløseligt mellemværende. Der ligger en ny og origi-

nal tanke i denne symbolske antydning af en retrospektiv selvbedømmelse, men det forbliver med betydningen. Naar han kommer ind igjen, er han den gamle. Den uhildede livsbetragter bliver staaende udenfor verket . . . inde i det er han selv — som bestandig — Strindberg paa godt og ondt, ubønhørlig lænket til sine lidenskaber og lidelser, sine fikse forestillinger, sine glenter og sin klippe. Og anderledes ønsker ingen ham.

Hvad sker der saa, og hvem lever der i det merkelige Strindbergske hus? Skygger af de levende mennesker i hans digtning, gjengangere af hans personer, han selv i afklaret skikkelse. Vi ser lige ind i den oplyste store stue i *herrens* leilighed, hvor han sidder ved den fredelige dont at spise eller læse aviser eller spille schak med den unge, pige, som fører hans husholdning . . . Herren er ældet, og han ønsker at være gammel, han kvæger sig ved livsaftenens ro, som kun forstyrres af de mystiske fremmede, der er flyttet ind i leiligheden over ham . . . leiligheden med de blodrøde gardiner for vinduerne. Disse beskjæftiger ikke alene hans nerver, men paa en hemmelighedsfuld maade hans tanker og halvbevidste erindringer. Forøvrig hører vi om det, huset gjemmer, kun vage hentydninger af en uhyggelig natur. De mennesker, som tilbringer den lumre sensommeraften ude paa bænken og taler derom, er i den alder, da man begynder at se spøgelser og tro paa det forgangnes spøgelsesagtige fortoning i virkeligheden. De har oplevet saa meget ondt og set saa meget hæslig, at selve livet skræmmer dem. — Jeg ønsker mig ikke synet igjen, siger konditorens blinde kone i kjelderens. — Verden er

ingenting at se paa. Bedst var det ogsaa at være døv og slippe at høre den. De luder mod graven, og digteren sympatiserer med denne alderdommens ønskeløse færdighed med livet. Taler *herren* med den gamle konditor eller denne med herrens bror, giver de alle tre udtryk for den samme grundstemning overfor det liv, som bestandig kun bedrog. De kan ikke blive uenige, de har hver for sig levet sig til det samme resultat: den passive resignation. Det er som at høre korus af oldinger i en antik tragedie, men det moderne og ugræske ved skuespillet er, at hovedpersonen — herren — i en stor situation rives ud fra sin selvvalgte plads i koret og selv handlende og lidende maa agere med i det spil, han kun ønsker at bivaane som bedømmer. I leiligheden nemlig, bag de røde gardiner, er hans fraskilte hustru flyttet ind med hans barn og en ny mand. Det er hans fortid, som strækker sig efter ham, foruroliger hans frihed og fred og truer med at omstyrte hele grundlaget for hans kontemplative velvære. Hans egteskab, der som minde var blevet hama hellig, fordi enhver ulykke slider sin brodd af paa tiden, det trænger sig nu med magt ind paa ham igjen med alle de glemte gjenvordigheder. Og da hans hustru, som paany er ulykkelig gift, atter vil ind i hans liv og atter begynder at rage efter den gamle glød i hans aske, da lykkes det hende bare at vække tillive en flamme af hans gamle had. Han verger sig, han gjør sig haard, han ripper op i de halvglemte forsmædelser, han trækker frem hendes løgne fra samlivets og skilsmisens dage, han gjør sig endog liden og smaalig ved at puste op sin egoisme for at ydmyge og jage hende . . . Og han bliver kvit

hende. Han kan træde ind i koret igjen, hvor han maaske hører hjemme . . . Hvem ved?

Dette er i et flygtigt omrids handlingen, som udspilles i anden akt, men fuldt saa vigtig som handlingen er den stemning, som anslaaes ved sceneriet og de smaa samtaler i første akt og atter gjenoptages i tredje. Og denne stemning var ypperlig truffet ved Nationalteatrets forestilling. Skulde der indvendes noget, maatte det være, at spillet er saa dæmpet, selve stemmerne saa lave, at salonen og raderne neppe fuldt og rigtig opfatter, hvad der siges, og hvad der foregaar. Det kan rettes paa. Halfdan Christensens spil i den aldrende hovedpersons rolle var fremragende kunst. Hans angst for livsufreden, fortiden, gjentagelsen af det, han endelig er færdig med, hans dvælen ved de gode minder, hans pietet, og paa den anden side hans snerrende indignation over forstyrrelsen, hans magelige egoisme, hans smaalighed og heftighed . . . alle træk var samlet til en kraftig og anskuelig karakteristik af den gamle herre, digteren ikke uden selvironi har havt for øie. Fru Ragna Wettergreen spillede den kvindelige, den Strindbergske kvindelige hovedrolle med al den bravour og aplomb, hun alene besidder. Som den tuslede gamle konditor var hr. Thomassen fortræffelig, og hr. Halvorsen i brorens lidt ubetydelige rolle gjorde alt, hvad han formaaede, for ikke at virke desorienteret, og det lykkedes.

Det er en bedrift af theatret at henlede det gode publikums opmærksomhed paa Nordens sidste store dramatiker.

GUSTAF FRØDING

22de august 1910.

Han var ej ung, ty håret hade grånat,
hans rygg var krökt af något tungt, han burit,
och lifvets färger hade lifvet rånat,
och djupa fårer hade tiden skurit.
Hans läpper voro fast tilsamman slutna
omkring det bittra, tärande förflutna — —

Den har raset ganske heftig i vort nabolands dags-
presse den literære strid, som fremkaldtes af Strind-
bergs polemiske artikler i «Aftontidningen» med
hans mindre respektfulde omtale af nittiaarenes fø-
rere, von Heidenstam og Levertin. Det kan hænde,
at den gamle stridsmand har slaet for haardt til,
det er nu engang ikke hans sag at være let paa haan-
den under et gemæng, men hans tunge vaaben har
dog skinnnet blanke i de uvorne hug, hvad der neppe
kan siges om modstandernes, og hvor følelig han har
rammet, vises bedst af disses uforbeholdne forbit-
relse.

For os fjernerestaaende tilskuere synes den gamle
digter ikke at have helt uret i realiteten. Uden paa
nogen maade at ville mænge os ind i et indre svensk
anliggende maa vi erklære os enige med Strindberg
i hans bedømmelse af de lidt for berømte «fem ra-

dorna», som Ellen Key ophøiede til dødssakrament for svensker i udlændighed, og tillige begriber vi vanskelig, hvordan en bagatel af en program-brochure som «Pepitas bröllop» endnu for alvor kan siges at sætte tidsskjel i moderne svensk litteratur. Guitarr og dragharmonika vilde vel kommet om hverken førerne eller programbagatellen nogengang havde seet lyset, det samme vilde uden tvil baade Gösta Berling og de Hallströmske noveller. Det nye og værdifulde i nittiaarene er temmelig uafhængigt af Levertinske tilskyndelser, og den berømte livsglæde, som barnslig var stillet som hovedpost paa programmet af 1890, den har jo egentlig ikke krævet synderlig bredere plads i nittiaarene end i noget andet decennium. Den var da som altid bare «en gästvän för minuten», og det er heller ikke paa sin plads at fremmane dens skygge i de efterfølgende linjer om en digter, som uafhængig af dagens literære stridigheder og meningsbrydninger rager stolt frem som den største blandt det moderne Sveriges poeter.

Det er med uendelig vemod vi erindrer, at Gustaf Frøding idag fylder halvhundrede aar. Vor glæde over hans herlige verk skygges af tanken om hans tragiske skjæbne. Vi nynner melodierne, vi vugger stroferne, men i smertelig medvidenhed om den dumpe stilhed i det store bølgesind, hvori de fødtes. Guitaren er træt og sprungen som det staar i en af kong Eriks viser. De er forstummede de livets røster i hans sang. Der hverken hujes eller hulkes længer i hans skoge. Prins Aladin af lampan har ingen lampa kvar — —

Han kom og var mester, han holdt stort indtog,

han bedaarede alle og vandt for bestandig. Hans poesi minder om det indiske fabelland, han etsteds besynger — «med perler til grus og rubiner til sand.» Der er en fortættet rigdom i hans digtning som i de inderste skatkamre, hvor lampens aand vaager over ædle stene, og hvor Aladin vrager sit sølv og guld. Han havde den benaadede artists lidenskab for det fuldkomne, ugjenkaldelige, uforkrænkelige, derfor maatte hans verk blive lidet i omfang, men de par bind, hvori det rummes, inde-slutter en vidunderverden af skjønhed og en verdens, et livs bredfulde maal af glæde og kval.

Min kära är såsom en smärt gran,
 såsom en sjungande vattubäck
 och såsom en ung ros,
 när daggen faller vid morgontid.
 Och henns däjlighets makt är såsom en stór krigshär,
 den där nederslår sina fiender
 med starkt dân och vagnar och resenärer
 och högt ropar: ho kan motstå mig?

— — — —
 — — — —

Sägen mig, I Värmelands döttrar,
 I som vallen får och nötboskap i bergen
 eller glammen ut efter vägakanten,
 hafven I sett den min själ kär hafver,
 hafven I sett om min kära
 gått denna vägen fram föreåt?

Saadan, som for tusinder af aar siden, springer al vaaren og den blaa elskov ud i hans høisang, og den naive veltalenhed, den unge kjærligheds store tro-skyldighed, længselens sødme og uro, den pragtglæde kjæmpemæssighed i billedvalget, alt er det samme,

er gjenfødelse og ikke gjenklang af den hebræiske poesis underverk. Frøding har skrevet bibelske fantasier, som langt overgaar Byrons «Hebrew Melodies» i magt og vælde, men han har stillet dette digt i spidsen for sine värmeländska låtar, og ingen er i tvil om, at denne sangenes sang er lige värme-landsk som «Vallarelåten». — Hans suverænitet som digter beror ogsaa derpaa, at ingen poetisk udtryksform er ham fremmed. Han er som en vis hersker over mange folk: Han taler alle sine elskelige undersøatters sprog. Han betjener alle instrumenter med den samme virtuositet: guitar og trækspil, mandolin og banjo, og om det kniber paa forstaaelse blandt svarte morianer, saa «spelar han paa stöfvelknekt och spelar ganske bra.»

Han kunde iføre sig den romerske toga¹ og byde den udarmede levemand resignationens haarde trøst og horatisk visdom i sapphiske strofer: Naar du sidder i den lave taverne og er skive for drukne hetærrers og uslingers spot, saa beklag dig ikke, o Publius Pulcher. Kanske til minde om de formuer, du har sløset paa hendes ungdom, Lalages gamle rynkede hænder vil række dig lidt vin og oliven. Sørg ikke over lykkens ubestandighed og venners troløshed.

Thi

lifvet har kastat sin mask och med lättare sinne
— går Du til Hades.

Og med den samme selvfølgelige sikkerhed behersker han, naar han vil, rococotidens poetiske stil og fremtryller han gjennem dens snirkler og mytho-

logiske zirater al pastourellens muslinflagrende ynde. Han er en Prospero, en illusionskunstner i den store mening, og det er dette man maa erindre for rigtig at se i sammenhæng med hans øvrige digtning de värmeländska låtar.

Det var dans bort i vägen på lördagsnatten — —

Slig vilde en bondegut, som havde været med, fortælle. Moroen vilde sidde tindrende igjen i kroppen paa ham, hans ben vilde endda være kaade og ustyrlige af reilandsgaloppen, han vilde hive sig og smelde et par krappe slag i gulvet med hælerne. Det var tjoh! det var hopp! det var hej! Saa vilde han regne op jenterne én for én efter skjønhed og frodighed, og saa nævne nogen af de støvere, de havde til kavaljerer. Men stort længer vilde han ikke komme. For al yrheden, vildskaben og end mere for stemningen, indfatningen af løvskog og stjernenat vilde der fattes ham udtryk. Da skrider digteren ind, da hæver troldmanden sin magiske vaand, og gennem duren af dansen fornemmer vi landskabet og det store brus af stilhed og evighed over og omkring den lille hvirvel af hedt menneskeliv:

Öfver bygden låg tindrande stjärnfager natten,
det låg glimtande sken öfver skalpande vatten
i den löf-skog-bekransade sjön,
det kom dot ifrån klöfvern på blommande vallar
och från kådiga kottar på granar och tallar,
som beskuggade kullarnes krön.

Och en räf stämde in i den lustiga låten,
och en uf skrek uhu! ifrån Brynbärsbråten,
och de märkte, de hörde det ej.
Men uhu! hördes ekot i Getberget skria,
och till svar på Nils Uttermans dudeli! dia!
kom det dudeli! dudeli! dei!

Dette har intet med primitivt folkedigt at gjøre, det er det høieste kunstneriske raffinement, der er ensom bevidst poesi. Men ingen før ham havde behersket det uforfalsket folkelige udtryk, hos ingen var dets yppighed og festlighed kommen til sin fulde ret. Hele vor egen saakaldte landsmaalsdigting er for seminaristisk høitsvævende til at lokke en eneste sund paalidelighed ud af en normal bondegut. Mens Frøding kan bruge hans vulgære sprog og letbegribelige forestillinger, om saa skal være, i en hymne til vaaren:

Å stömpen ä om jänter
 å are instrumenter
 i löckas salmodi — —

Men al karakteristik af de Frødingske folkelivsbilleder strander paa deres lunefulde og mangfoldige formationer og kunde bare bygges over citater af hvert enkelt. Det er hele smaa romaner, det er hverdags-uanseelige tragedier, det er eventyr om forelskede bergtrod, det er henrivende høisommerstykker som Vackert väder og bravournumre af en mesterskjelm som Fadervädel og Jäntblig. Alle kjender dem ord til andet, det er nok at minde om en linie, og enhver kan gribe den næste og fortsætte. Det er en uudtømmelighed, en bugnende festopdækning af en ung og overfrodig fantasi givsalige ødselhed. Det er en ordets kunst saa omspændende, at den behersker musikens klangmidler som i vallarelåten og naar maleriets sanselige anskuelighed som i den vidunderlig fint stemte: Ett gammalt förmak.

Og denne poesi er blevet alt folkets, og om hun-

drede aar vil kanhænde det samme suveræne folk, som aldrig, være sig i nutid eller hedenold, har digtet en stavelse, ædelmodig tilkjende sig forfatterskabet og skaansomt glemme ophavsmanden. Hvem var vel han, poeten?

Der strømmer en elv gennem en svensk dalbygd, den gaar i stryg oppe hvor dalen er trang, men vider sig ud til sjø med speilende viker mellem næsnes og holmernes bjærkeklynger. Den er fortrolig nok, den giver paa blanke dage hele bygdens billede.

Der gaar en vandrer gennem bygden; han er fremmed for alle og kjendt af alle, og ingen spør hvorfra han er eller hvorhen han skal.

Men hvarhelst han kom, blef det lif i lek,
 och det mulna i minerna vek — —
 och han sjöng och han ljög
 medan pipan han sög
 med en uppsyn förbistradt befängd . .

Frøding har andre eventyr at fortælle. Han har skrevet sine bohemiska vers, sine dithyrambiske glädjedikter, sine tungsindige og grublende gralstänk. Han kommer fra sturende skoge og blege skumrende ødevidder, fra en ensomhed, hvor der er hvile for trætte tanker: hvor græmmelsen kan aande frit. Hans digtning straalere vel af inspiration fra det omgivende liv, men den tærer ogsaa som ormen paa hans livsrod, den nærer sine brande og blus med varmetab for hans sind.

Kampens bistra frostvind
 isar allt det varma,
 alltför kallt är lifvet
 för de veka, arma — —

Det er en tragisk pathos og en barsk oprigtighed i de ikke mange digte, hvor Frøding taler i sit navn og dvæler ved sit liv. De streifes ikke engang af den ekshibitionistiske bekjendelsestrang, som gjør enkelte strøg af moderne literatur usikre. Hans oplevelser, forvildelser, fortvilelser bliver ham som alt hvad han rører ved til stof for poesi — som alt blev til guld for sagnkongen. Og i dette fatum evig at være «dømd att väfva sit verspositiv» ligger ogsaa en af spirerne til den store poets livslede, selvlede. Han er afskaaret fra som andre at skrive «adgang forbudt» til sine enemærker.

Og alt som den vinterlige trøstesløshed breder sig over dette hans livs landskab, hvis vaar og sommer han besang, snøres hans hjerte, men dog luer selve trøstesløsheden i hans poesi som en solnedgang i frostveir. Indtil omsider

mörkare blir mörkret — —
 tills de milda känslor
 alla ligga döde
 i sitt hem vid polen,
 tigande och öde.

HANS E. KINCK

AGILULF DEN VISE

Det er, som alle til overflod ved, et ingenlunde let tilgængeligt verk. Faa er ræddere alfarveiene i kunst og tanke end den meget belæste, men af ingen paavirkede forfatter af «Agilulf den vise». Da han i Decamerone heftede sig ved den lille flygtige novelle om palafrenieren, som under nattens hætte gjorde sig et kongens ærinde hos dronningen, var det ikke den gamle anekdoteforfatters drøie skjæmtefuldhed, som lokkede hans tanke til at lege med stoffet. Han gjettede oprindeligere, varagtigere lidenskaber, han skimtede en større, ældgammel tragisk virkelighed, hvoraf mindet hang igjen i italienernes erindring, halvt fortæret af deres glubske interesse for alkoveintriger; han opfangede den nordiske klang i navnene Agilulf og Teudelinga, og han lyttede til balladens fjerne dur langt bagom Boccaccios ustandselige prosa; han fornåm sin stammes hyl.

Denne gjenkjendelsesglæde bærer digtningen som paa brede vinger. Disse mennesker fra en tid, som er sænket i graa glemsel, lever sit rige og frie og selvfølgelige liv i digterens fantasi, fordi han over aarhundrederne kjender igjen den lyse let og de sterke sind . . . Det er ikke om fremmede han digter.

Og denne gjenkjendelsesglæde over menneskene giver ham selv forklaringen paa hans gjensynslykke over landet, over Toscana.

Mangen nordbo har skildret italiensk landskab, men ingen som Hans E. Kinck. Hans kjærlighed til dette landskab er ustyrlig og stormende som den, der bor i et ungt og svulmende erobrershjerte. Han lægger det under sig som landnaam. Han tager hele provinser om gangen — i et *glæfs* vilde det kanske hede i hans eget sprog, som ingenting negter sig. Men modsat alle erobrere lægger han intet øde. Det gror og glitrer i hans spor, det summer og nynner, olivenblades hvide lu knitrer i solflommen, anemonernes silkebladskroner blusser paa spæde stilke, hveden pibler op af muld om morbærkubberne, som adstadig bærer rankernes vidtløftige slæb — — og langt, langt ude klinger Adrias gyldne strime. Hans landskabsfølelse er ekstatisk og hans udtryk for den tindrende friskt. Han kan som ingen anden beskrive, nei, ikke beskrive, men udfolde, oplade morgener, sollandets evindeligg visse vidundermorgen.

Aldrig, end ikke i «Skjærsommernatsdrømmen», har der været saa meget landskab inde paa theatret som i dette lyriske drama. Heldigvis har theatret skaanet os for nogen konkurrence med digteren paa dette omraade. Han alene har ordet. Vi faar ingen bagteppevuer over Toscanalandet, men menneskene i dramaet bærer det med sig ind i den trange middelalderborg, de vugger dets stemning i sin røst, de henter sine billeder fra dets aabne skatkamre, de har natteduggen i sit haar, de er i sindet soledede eller skyggede af landets vekslende veir. De er lige ud fra naturen. De har den ene vældige drift: de vil

blomstre, de vil elske, og de hader alle lige haardt og omsvøbsfrit den sure høst, visnetiden, alderdommen.

Dette had er hos kong Agilulf tragisk, fordi det er afmægtigt og han selv ofret. Han staar endnu i sin manddoms sene, men hældende styrke, da ulykken besøger ham og aabner hans øine for den ubønhørlige lov, at kjærligheden ikke kjender nølende efterblomstring, vankelmodige sensommerskud. En anden, en ung mand, har været hos hans elskede, og han ved derfor, at hendes blod ikke længere kendes ved ham, hvormeget end hendes tillid og hengivenhed, hendes øine endnu bare søger til ham og ingen anden.

Dronning Teudelinga befinder sig nemlig i heuhold til Boccaccio i dyb uskyldig uvidenhed om, at nogen anden end kongen har været hos hende. Hvor der er poesi, skal man vel vogte sig for at fremkomme med realistiske indvendinger og gisninger, ellers vilde jeg sagt, at vistnok er i mørke alle katte graa, men vel neppe alle elskere. Lukker man øinene for denne usandsynlighed, er opslaget til den tragiske handling givet. Medens dronningen helt giver sig hen i oplussende forelskelse til sin graa elsker og mage, bliver hvert af hendes kjærtegn for ham en ny kvide. Paa hendes:

Vor kjærlighed blev vin, vor vin blev rus,
vor rus vor lykke — —

kommer det langsomt og hæst fra ham:

Men kommer der et eneste dryp af fremmed gjær,
er vinen skjæmt — —

Det er ikke alene hans egen tilstundende afmagt, som er hans tragedie, det er ikke følelsen af, at hun er tabt for ham, der er ham den bedskeste, men at hun ogsaa har tabt i værdi for ham. Fint, men lidt for omstændelig, udtrykkes denne dobbelthed, denne spaltning i selve tabsfølelsen og fortvivlelsen i kongens bestandig i bugt og slyng tvundne, altid frem og tilbage trøstesløst gyngende monologer. Man ser ham for sine øine graane og bøies under de samme nags og tankers byrde. Man ser ogsaa hans kunstig fremskyndede faldhast mod alderdommen fra den naragtige side i hans pirrelighed, hans grættighed, hans opfarende arrighed paa dydens og velanstændighedens vegne. Til billedet af den gamle skadeskudte og mandvonde hanbjørn i Apenninerne er trækkene taget fra ham selv, hans ve og hans hevnsyge, og mesterlig har digteren flettet symbolik og handling sammen i hevnakten, hvor kongen lader bjørnen veides af den unge mand, som har ødet hans lykke. Kampen mellem bjørnen og falkeguttene er tillige kongens dyst paa liv og død med den seirrige ungdom, som han hader, men som seirer, skal den end dø.

Det er en bedrift af Nationaltheatret at kunne fremføre dette store og dybt originale digt paa en saa værdig maade. Der er lagt et ihærdigt, langvarigt og omhyggeligt arbejde paa indstuderingen, og for denne har Halfdan Christensen æren. Den næsten uoverkommelige, men ikke desto mindre besejrede vanskelighed ligger i digtets rytmiske form. Da jeg læste Agilulf, kunde jeg ingen ryhme opdage i disse vers, som lod haant om alle regler og al vane. De undte sig rim, men disse rim virkede som en luksus,

omtrent som blomstrede gardiner for vinduer, hvor alle ruder er knust. Opførelsen har lært mig, at digterens dekomposition af de vante verseformer er foretaget med kræsen artistisk samvittighed, og at han opnaar, hvad han vil: at finde det snare, nyfødte udtryk, det bevægede, eruptive, henrevne foredrag hos mennesker, hos hvem instinktlivet er friskt og hvis hjerner endda ikke er nedtraakket som legeplads for alskens tyndskankede almenbegreber.

Den skuespiller, som tilfulde klarede alle vanskeligheder, var Halfdan *Christensen* i falkegutten *Guido*s rolle. Den er vanskelig ogsaa af den grund, at der ubetinget er noget misligt ved den maade, hvorpaa han har tilsneget sig dronningens gunst uden at røbe sig. Havde han bare røbet sig! Men han var, som *Boccaccio* fortæller, *di vilissima condizione*, han var for ringe.

Hr. *Christensen* gjorde ham ikke ringe. Han slog et lyn ned i ham, han tændte ham og gjorde ham til digter, som digterne aldrig længer er digtere — til det bestandig stemte instrument, det i lyst og ve-tonende, til *Trouvèren*, hvis alle sange er om en eneste, til den ensomme, som er alt levendes ven og med-vider, er han end af stand og stilling kun en uselig pilt ved hove. Halfdan *Christensen* gjorde denne ringe, paa engang saa dumdristige og saa haabløst forelskede, denne kjærlighedens villige livegne til en levende og uforglemmelig skikkelse. Hans inspire-rede sprog, hans ydmyge taushed, hans sørgmodighed, hans blods uro — alt var nyt og fremmed for ham selv; thi alt sprang af den kjærlighedens søde gift, han fik i blodet. Han improviserer om alt undtagen kjærlighed, og med hvert ord røber han den;

han nynner om den, naar han er alene, og hvisker om hende til mørket. Og tilslut, da den usalige svend endelig hidset og sprængt vender sig mod kongen, sin forfølger og bøddel og, før han dør for Teudelingas fødder, slynger kongen sin haan i ansigtet — i denne store scene i tredie akt stiger Halfdan Christensens spil til den store høide, forvandler han digteren og drømmeren til mand, gjør han elskovens træl til herre, til adelsmand.

Egil *Eide* fik udmerket frem sjælekviden hos den aldrende konge, og der var i det ømme, smertelige møde med Teudelinga i anden akt, et ægte og mandigt tungsind i hans dvælen ved de lyse minder om deres lykke. Men Eide har en tilbøielighed til at jage sig op i affekt, at tage sindsbevægelsen paa forskud med lange skridt og store armbevægelser, istedenfor at bie, til han overmandes af sindsbevægelsen, og saa spille. Han skaber lettere skikkelser end mennesker. Det viste sig ogsaa her.

Som dronningen var frøken *Doris Johannessen* blid, spæd og yndefuld i scenerne med kongen i anden akt, men det lykkedes hende ikke sterkt nok at markere den voldsomme katastrofe i hendes sind ved Guidos død. Hendes spil var her for diskret og efterlod tilskueren i tvivl: forstaar hun eller forstaar hun ikke? I sidste akt havde hun først erhvervet forstaaelsen og hjertekulden.

Det store og sjeldne verks fremførelse blev fulgt med spænding, de optrædende blev efter hver akt fremkaldt, og digteren modtog en laurbærkrans.

DEN SIDSTE GJEST

H. Kinck har havt den besynderlige idé at gjøre den gamle venetianske skandskriver og pornograf Pietro Aretino til helt i et kjæmpedrama i vers og prosa paa over fire hundrede tryksider.

Udenfor historikernes og filologernes engere kreds er det vel neppe nogen, som beskjæftiger sig med Aretino længere. Han var en tidsstorhed, foragtet sikkerlig mere end han var frygtet af de bedste i sin samtid og grundig glemt af eftertiden. Kanske enkelte af hans dialoger endnu spøjte i det attende aarhundredes ultragalante litteratur, men i saa fald er de forsvarlig nedlaaste. I Michel Angiolos biografi har han, ufortjent som Pilatus i trosartiklen, fåaet en liden fodnote formedelst sit ynkelige forsøg paa at klænge sig ind paa mesteren, først med plump smiger, siden med naragtige nidskriverier.

Han synes at have været en af de første, som indsaa hvad der kan bringes ud af trykkefriheden, naar man er beskyttet med æreløshedens privilegium og triumftegn. Han beskattede sin tids mægtige og levede høit paa deres aftvungne gunst. Han førte stort hus i tidsalderens muntreste by, han holdt dyre vine og veninder, han havde den fordomsfri Tizian til omgangsvæn og kunde unde sig den luksus at hænge hans billeder paa væggene i sit palads.

Forøvrig bekjender jeg, at jeg yderst overfladisk kjender Aretino og tager Kincks karakteristikk af ham paa tro og love.

For dramaet som digtning er det naturligvis uvæsentlig, om denne karakteristikk er historisk rigtig eller ikke. Digteren maa jo under alle omstændig-

heder finde op handlingen, og heri ligger jo allerede spiren til megen vilkaarlighed.

Han har i Aretinos skikkelse fundet udpræget en menneskelig type og en aandsart, som gjentager sig eller bevarer sig under vekslende sociale forhold, saa han trøstig kan lægge til eller trække fra, overstrege eller understrege de detaljer, han véd gennem historisk studium, i olympisk ligegyldighed for den historiske paalidelighed og den strenge retfærdighed mod den givne historiske personlighed. Hvad vedkommer den historiske Aretino os? Hvad vedkommer Saxos danske prins eller Mommsens Cæsar os i Shakespeares dramaer?

Men nu tilhører Hans E. Kinck en tid, som med sin historiske videnskab saa nogenlunde har afskaaret sig adgangen til at frembringe eller endog nyde historisk digtning. Istedendfor at øse af krønikers klare, enfoldige kilder og forøvrig lade fortid og samtid løbe hyggelig i surr, maa den moderne digter, som vil behandle et historisk stof, mudre op i kilderne, grumse dem til med kritik, sky anakronismer og i det hele taget opføre en solo sverddans mellem alle de glimtende odder fra professorers og smaa specialiserede studentersaarvaagne øine.

Det var ingen sag at være Shakespeare. Han kunde bare flyde paa sit ingenium og forøvrig lade fem være lige.

Nu besidder heldigvis Hans E. Kinck lærdom. Han er den eneste yngre norske digter, som kan mere end sit fadervor. Sætter han sig til at skrive et historisk drama, tør vi forlade os paa, at han kan baade aastallene og tidskoloriten paa sine fingre.

Ak, han véd bare altfor meget. Han véd

saa meget, at han ikke formaar at skjule det, at omgaaes lidt legert med sin viden og kokettere lidt med skjæppen over sit blændende lys. Han overvælder os med sine kundskaber, han læsser saa mange navne, saa mange fakta, saa mange af tidsalderens smaa, forlængst hendøde trivialiteter paa sin bør, at den trænger afstivning i form af realoplysninger, fodnoter, indledninger og efterskrifter.

Kinck anvender i det hele taget et kostbart apparat for at give os den historiske Aretino, hans eget og tidens fysiologi, og dette er mere end nogen venter, mere end nogen forlanger af en digtning. Det hvirvler den ind i arkivstøv, som dølger os de klare omrids af digtede mennesker og det klare løb af en digtet handling.

Jeg har aldrig læst en tungere bog. Jeg har aldrig læst saa længe i en bog, som jeg ikke har læst omigjen. Det er omtrent umuligt at finde mage til sværvegtstype i den samtidige litteratur, som jo heller ikke vrimler af Dreadnought'er. Jeg kunde tænke mig et af Kants hovedverker udsat i heksametre som en nogenlunde tilsvarende lektüre i retning af letlæselighed. Har Kinck villet give en forestilling om senrenaissancens og barokens literære stil, om de svulmende og æsende orddynger, hvorunder meningerne laa og gispede i aandenød, saa er dette lykkedes ham til fuldkommenhed, og han har ogsaa i den henseende været historiker paa sin digtnings bekostning.

Kinck anvender i sit drama efter store forbilleder vers, hvor optrinene skal have en festligere karakter, og det kan ikke negtes, at disse vers undertiden irriterer og forstemmer.

Og hvo der irriteres, siger lige ud af sit daarlige humør, at saadanne vers lettere kan beskrives end læses; at de tilhører en rythmefiendsk og paa musikken forbitret kunstart, der med et slags tænderskjærende koketteri pleier og fremhæver sin uskjønhed og vagger frem i gnurende disharmonier, med enderim, som i jafs bider hovedet af al poesi.

Og dog eier versene, naar inspirationen ved store leiligheder fylder dem, en dristig malende kraft, en næret og vældende yppighed, en egen duvende rythme, en ujevn baskende flugt som svære, lubne skogfugles, naar de endelig letter sig . . .

Hans E. Kinck er en digter, som kun bereder fest for en art læsere, de grundige, de som i begeistring og tillid ikke engang merker, at de er taalmodige. Han er digter for en liden, men trofast skare. Han foragter det glatte og lette, den smidighed i sprog og tanke, som for hans uvenlige øie tager sig ud som simpel akrobatfærdighed, han er en hoplit i aandens verden, uden smil, men med en latter, som rusker larmende i hans tunge rustnings plader. Han tager sig frem gennem et vildnis af sammenfiltrede kjendsgjerninger, oplevelser og iagttagelser og holder kursen efter besynderlig slingrende teorier og hypoteser, der ligner de foranderlige isobarer paa et veikart. Han mistænker alle rette linjer og korteste afstande, og i al kunstnerisk klarhed og formbeherkelse veirer han latinsk aand, fransk hofluft, puds, overflade, ufrugtbarhed.

Han er som menneskeskildrer fuld af merkelige dikkedarer, der stikker underlig af mod hans lyriske suverænitet. Han samler al opmærksomhed om en eller anden fremstikkende egenhed ved objektet,

et skjævt smil, et adamsæble, et mundheld, en overlistet særhed. Han lurer sig til sin psykologiske opfatning og benytter den med en slags gutteagtig skadefryd, utrættelig, stiklende. I tale og adfærd lader han personerne stadig kredse om det, som røber dem. Har de engang sagt noget, frivillig eller ufrivillig, træffende, kommer de tilbage til sagen og til udtrykket — det virker tilslut, som om de gnaaler paa sit leitmotiv. Han forstaar menneskene, som de forstaar hverandre, hvor alles interesser pibler sammen om det lille tilfældige gløt ind til den enkelte, enhver kan frembyde med sit forsømmelige stuegardin. Alt dette virker bondenorsk og i særlig grad vestlandsnorsk. Underforstaaelser, halvt udtalte meninger, hentydninger kryber og tasser omkring og gjør luften lummer som i et hus fuldt af rotter. Det flirer i alle kroge, og fliren fremkalder angsten, menneskeangsten for de medmenneskelige rovdyr, «sletteangsten», som Kinck kalder den i sit sidste verk, og som er et stort motiv i al hans digtning.

Den digterisk betydningsfulde akt i dette drama er denne sidste, da den «sidste gjest» bryder ind hos Aretino, efter at alle de andre har forladt ham.

Den store skvadronør, snyltegjesten, aandsflanen er færdig. Han er forbrugt og udsolgt for smigrende tilegnelser, saavist som hans forraad paa trusler og smædevers er medtaget. Han stikker og slikker endnu de samme hænder, men han gjør det aandsfraværende og tankeløst. der er intet salt i hans spot og ingen sødme i hans smiger, siden hans indre ikke længer eier resonnans, siden den lumskeste gift i verden, kjærligheden til en eneste, har dryppet ind i hans sind den frysende ensomhedsfølelse af tom-

hed, som er rummets egen. Han er tomt rum, og det tomme rum lader sig ikke fylde med tomme ord. Livets realitet, kjærligheden til en eneste, kjærligheden . . . har sprængt den ballonhinde, der indesluttede den gas, han kaldte sin aand. Han dunster ud i det tomme.

Til denne akt maa man arbeide sig frem. Men det lønner umagen.

GUNNAR HEIBERG

Gunnar Heiberg fylder idag seksti aar.

Det vilde sikkert ikke være til at holde ud at blive gammel, hvis man ikke delte denne vanskjæbne med sine jevnaldrende, og hvis man ikke havde den trøst, at man ialfald ikke var blit saa gammel som sine jevnaldrende. I 1898 arrangerede vi unge, vi som endnu er saa passelig unge, en fest paa Grand for Henrik Ibsen. Borgerfesten for ham skræmte os dels ved billetprisen, dels ved det præg af veloverlagt kjedsommelighed, som allerede belivede rummet mellem linjerne paa programmet. Vor fest havde bare ét punkt paa programmet: Gunnar Heiberg skulde holde festtalen. Ak, hvor levende man begynder at erindre i min alder. Mine øine dugges, naar jeg tænker paa den syttiaarige digters entré: begeistringens langs bordets vældige hestesko, velkomstjubelen, surret af stemmer, Skredsvig, som alt havde reist sig og ansaa sig for at være ved stegen og slog til lyd paa sit glas . . . Men det pudsige lille træk, jeg ogsaa husker, er, at digteren havde beholdt galosjerne paa . . . jeg lagde merke til det, da Obstfelder sent ude holdt en tale for ham, at han var plantet ind i sine galosjer, vennesæl og velvillig, men forsaavidt lidt reserveret og i overensstemmelse med den ham tilskrevne karakter. Jeg lader denne iagttagelse gaa

over i literaturhistorien for hvad den er. Den maa gjerne dementeres. Skulde erindringer ikke oplives af smaa malende træk, fortjente de jo ikke sit navn. Men det var Heibergs bordtale, som var aftenens begivenhed. Han læste den op frisk fra papiret, som han pleier, naar han taler . . . Han er ikke af dem, som improviserer, han mistror det lykkelige tilfældes impuls, han er ikke øieblikkets, men de forudgaaende ihærdige timers mand, han vil paa en prik kjende løbet for sine følelser og banen for sine tanker. I denne mangel paa umiddelbarhed udtrykker sig hans særegne samvittighedsfuldhed som kunstner, hans lyst ved det fuldkomne og hans vilje til fuldkommenhed. Han elsker ikke det mundtlige, men han er nok glad i de mundtlige mennesker, fordi de er saa venlige at blotte sig. Hans vel gjenneemtænkte og med klar, skarp stemme fremførte tale for Henrik Ibsen var en hyldest til geni, ungdom og ærlighed. Den pegte paa den store digter og sagde: han er vor, ikke de andres, som nødtvunget hylder hans berømtthed. Han har vovet at være, hvad vi andre, hver paa sin maade, maa vove at være. Han har rank baaret den fri mands livsbyrde . . .

Det hænder jo, og det hændte vistnok netop dengang, at der foretoges en slags razzia gennem den samtidige literatur og kunst af vor morals fast ansatte og klæbrige fluefangere. Jeg husker ikke nøiagtig sammenhængen i Heibergs tale, men jeg husker hvordan han omtalte presterne i samme ordelag, som engang før har været anvendt i nordisk literatur: af Søren Kierkegaard, og ordene var paa sin plads i en tale for Brands digter. De vakte vel derfor ogsaa anstød i pressen.

Jeg begyndte at tale om aarene, men mener ingenlunde, at Gunnar Heiberg skulde føle deres vegt. Siden jeg engang er henfaldt til den bedrøvelige manér at erindre, saa erindrer jeg, at der den nævnte aften var en dame, som sagde til Ibsen: Kjære hr. doktor, sytti aar er jo ingen alder for en herre!

Oprigtig talt er heller ikke seksti aar nogen alder, specielt for en herre. Ingen alder er nogen alder. Vi er alle døde fra det øieblik ungdommens stjerne falmer paa vor himmel. Men lykkeligvis er *den* varagtig og standhaftig. Man hefte sig ikke ved vore graa haar eller vore blanke skaller. Om livet er kort eller langt, forlanger guderne, at kunsten bestandig skal holde sig ung. Ogsaa for de ældede træer gives der foraar.

Der er en herskende egenskab hos Gunnar Heiberg som kritiker, som digter, som menneske: hans ærbødighed. Vi fornåm den, vi, som hørte hans tale for Henrik Ibsen: hans ærbødighed for det større, det overvældende store, den samme ærbødighed, Goethe nærrede for Shakespeare, og som kunde udtrykkes saaledes: han er verden, jeg er en verdensdel, eller: han er et rige, jeg er en provins. Selvrespekten i beundring, det er den virkelige ærbødighed, det europæiske menneskes ærbødighed i modsætning til asiatens. Luther behandler selve Gud, naturligvis som sin overmand, men som en overmand, han i dyb undersaatlighed tillader sig at irettesætte. Og Luther var den største af de jernbeslagne germaner. Den, som kom efter ham, Immanuel Kant, byggede sin og alle senere tiders verdensanskuelse paa to følelser: vor ydmyghed under stjernerne, vor ærbødighed for vore ligestillede. I hvert menneske er der noget

væsentlig, som hvert menneske skylder ærefrygt: det er den germanske tanke, det er summen af vor religion . . .

Men lad os ile tilbage fra disse almindeligheder til det tilfælde af en skribent, som foreligger. Man tage og læse en af de ypperlige karakteristiker i Heibergs netop udgivne samling artikler fra aar tilbage. Læs hvad han skriver om Rodin, Daumier, Wergeland, Obstfelder, Drachmann, Oscar Wilde . . . og læg merke til, hvordan alt udtrykker den ualmindelige mands givende og annammende forhold til det ualmindelige og hans visshed om, at dette ualmindelige er det dybest almenmenneskelige. Saadan former den ligestillede sin ærbødighed, sin hyldest.

Overhoved, disse artikler, hvor har de gennem aarene bevaret al sin tindrende og tirrende friskhed. Dette er norsk prosa af norsk aand, for hvorfor i himlens og alliancens navn skal aand bestandig være af fransk oprindelse? Gunnar Heiberg behøver ikke at gaa over Seinen efter esprit. Dermed skal det ikke være sagt, at han har været uimodtagelig for indflydelser af fransk tanke og form. Det pointerede i hans foredrag, tilspidsningen af udsagnene, det længe og omhyggelig indsigtet træffende og det antitetiske i udtrykket, undertiden drevet henimod gallisk stilgrums, som naar han etsteds kalder Vinje den fineste og den groveste pen i Norge . . . alt dette er af fransk paavirkning, bevidst eller ubevidst. Tekniken i disse smaa prosaarbejder er beslegtet med hans teknik som dramatiker. Ogsaa den er dristig impressionistisk. Den er moderne, om man vil hypermoderne, hans tilskjæring af motivet, og hans styrkeudfoldelse leder ofte tanken hen paa vor unge

klassiske komedie, derfra udgaar dens store linje, derfra stammer dens ubekymrede mod, dens haanlige afvisen af alle letkjøbte og pyntelige mellemværk og stødpuder mellem digter og publikum.

Men parlando . . . mens jeg snakker og snakker . . . har jeg egentlig fjernet mig fra opgaven, som burde været at tale lidt mere indgaaende om dramatikeren Heiberg. Som theateranmelder er det mig egentlig en grim trøst, at jeg faar bøde for denne unndladelse.

«BALKONEN».

Teppet gaar op, og vi ser ind i et rum, der intet har tilfælles med Nationaltheatrets andre dagligstuer. En næsten tom hal i et fornemt hus. Alle betingelser for hjemlig hygge er banlyst. Den er graa og streng og øde. Her bor iføige adressekalenderen en gammel mand og en ung kvinde, men idet teppet gaar op, kommer de to unge elskende ind i hallen fra soveværelset. Det er morgen, de kommer ud af Afrodites tempel, de dvæler og gjør det vanvittige øieblik, at de maa skilles, langt.

Hvem er de?

Det er den unge mand og den unge kvinde fra alle tider og fra alle steder, det er de to unge menneskelegemer og de to unge menneskesjæle, som fra dages begyndelse af tilhører hverandre. Han heder Abel, og hun heder Julie, for de unge kjendes bare ved fornavne, den borgerlige virkelighed har efternavnet Ressimann og er noget ved tolden.

Som i en novelle af Boccaccio har vi her i den første akt de to elementer i den menneskelige urkou-

flikt: de unge, som elsker, den gamle *han* som i magtesløs arrighed betaler gildet. Hvor deilig falder ordene mellem de elskende, hvor tunge af frodighed og sødme . . ., det er klangene fra sangenes sang, som toner igjen, det er vellyden af de ord, som paa alle sprog er lige skjønne, fordi de bestandig fødes paany i unge hjerter og formes paany af unge læber. Og skrattende mod denne velklang støien af en sprukken kasserollerøst, hvæset af en olding, der maa bære tilskikkelsernes byrde paa sine ømme ligtorne.

Ressmann er sprunget lyslevende ud af den gamle komedie. Saa frit tumler nogen moderne gammel mand sig ikke i sin gemenhed. Ressmann stammer fra Molière, han er i slegt med Argan og Harpagon, men han er ikke uvidende om komedie, han véd, at han nedstammer fra dem, og han er ikke blind for sine eiendommeligheder, han er hvileløs i sin selvironi, han græmmer sig over sin hæslighed saa dybt, at han praler med den. Hr. *Stormoen* spillede han slig: som den, der fraadser i selvudfoldelser. Han gider ikke skjære falske tænder, fordi om han har en ung hustru, han nøier sig med at vise Gud og kvinden sine ensomt gjenstaaende giftbrodder. Saa fuldkommen er han fra digterens haand, saa fuldkommen er han i skuespillerens fremstilling, at vi gyser af velbehag, da balkonen styrter under ham, og føler Julies taknemlighed over befrielsen som vor egen.

Teppet gaar op for anden akt, hallen er forandret og smykket, væggene er terrakottafarvede, for de høie vinduer og balkondøren hænger der blaa-grønne forhæng, et par skulpturer staar godt og graahvidt mod vægfladerne.

Rolig uanstrengt lykke, elsker en egtemand, elsker inden hustru . . . Abel er ikke længer den unge forsøkte mand i sin almindelighed, han har udviklet sig, han tager ikke alene sin del af kjærligheden, men han deltager i samfundslivet. Han har faaet interesser og ideer. Han har udviklet sig, men hun ikke. For hende betyder hans glød, hans iver for at hjælpe og forbedre menneskene i og for sig intet, men det er egenskaber, der har værdi, fordi de gjør ham smuk i hendes øine. Hun elsker dem som sekundære mandlige egenskaber, men i det samme øieblik hun fornemmer dem som elskovens fiender, forkaster hun dem og ham, og den nye elsker finder hendes jordbund beredt. Hun elsker manden, mennesket er hende ligegyldig.

Der var en dyster værdighed over *Eides* skikkelse og fremtræden som Antonio. Man ser, at dette er en betydelig mand. Man ser, at han er vant til at befale og er skabt til at befale, netop fordi han i klar viden om sig selv seende lystre sin lidenskab. Han er ikke uimodstaaelig paa banal elskermanér. Han hører til stormtropperne, de til seir viede.

Mod ham skulde der staaet en Julie, mægtig som han, hed som han, ubønhørlig som han. Frøken Gerd Nissen spiller ikke Julie, men fru Julie Ressimann, en liden smuk dame der har let for at finde benveiene til ny lykke. Hun tog sig udmerket ud i første akt i scenen med Abel; der var en spæd og naiv ynde over hendes spil, i og for sig værdifuld, men udenfor rollens aand. Og i de andre akter kom hun ganske tilkort.

Det vilde selvfølgelig være formastelig i betragtning af instruktøren at sige, at den unge skuespil-

lerinde i denne rolle maa bero paa en misforstaaelse. Hun spiller i to akter rollen som en ingenue, i tredie akt er ingenuen blevet uartig, det er hele forskjellen. Men hun tog sig godt ud, hvilket ikke er uvæsentlig.

Abel er, som stykket blev spillet, hovedpersonen. Han er en ny og dog den samme i hver akt, han er i skjæbnens vold, og viet til sorg.

I hr. Ingolf Schanches fremstilling var han den skjønnne og harmoniske personlighed, digteren har tegnet. Hvor ordene strømmer fra hans hjerte, hvor netop de ord maa være hans og ingen andens. De bliver gyldne og gyldige af den blide varme, som strømmer gjennem hans sind. Hans jubel i lykken, hans fornemme tillidsfuldhed, hans værdighed i smerten — alt havde tonen af ungdom, af kyskhed og atter af ungdom.

IBSEN OG BJØRNSEN PAA SCENEN

Som supplement til sine samlede verker udgav Gunnar Heiberg ifjor et bind artikler «Set og hørt» indeholdende reisebreve, karakteristiker af kunstnere og kunstverker, stemninger, causerier . . . et broget udvalg af alt det ypperlige han gjennem aarene har skrevet i aviserne. Heiberg var vel egentlig den første her i landet, der dyrkede artiklen som kunst. Det faldt ham ind at stille den samme høie fordring til sig selv, naar han skrev en artikel, som naar han skrev en bog. Og det var neppe faldt saa mange ind før. Bare man fik befriet sig for sin mening, lod man gjerne udtrykket skure i løs og ledig omtrentlighed. Avisen var jo for dagen, imorgen var den glemt. Foruden sit store og sjeldne egenværd har Heibergs artikler den fortjeneste, at de har hævet fordringsfuldheden i den norske presse, hvilket vel skulde hjælpe til at hæve niveauet ialfald rent artistisk. I et nøisomt folk, vant til alskens subbestel med ord og sprog, har han været en stor opdrager i kræsenhed, og alene det er ingen ringe fortjeneste. Men desuden har han, som den gode og opmerksomme lytter han er, lært af at lytte. Ud af mundtlighedens, dagligtalens, endog jargonens friske og selvfornyende, men flydende salthed har han vundet ud selve sal-

tet, udkrystalliseret det i partikler, vridd vandet af det og mættet sin stil med det. Vil man om hundrede aar vide, hvor godt og hvorledes godt der kunde tales i Kristiania, bør man henvende sig til Gunnar Heibergs skrifter, ikke mindst til hans artikler, hvor man formelig hører hans egen skarpe og lidt tørre stemme.

Her er alt skrevet for at kunne siges og som det vilde siges af en aandfuld og tillige overordentlig aandsnærværende mand. Ingen overflødigheder, aldrig nogen utæthed og ingen gjentagelse, som ikke indeholder et forsterkende moment. Denne samletthed med bevarelse af det mundtlige præg er det karakteristiske for den bemærkningens kunst, hvori Heiberg er en mester.

Dette nye bind artikler indeholder hans bemærkninger om Ibsenske og Bjørnsonske skuespil og deres tolkning paa scenen. Man kan indvende mod titelen, at den er for omfattende og forsaavidt virker noget pretentiøs. Det er jo et temmelig vilkaarligt udvalg af opførelser, der her behandles. De fleste ligger allerede aar tilbage i tiden, nye har afløst dem, rollerne er tildels anderledes besat, og vi faar intet materiale til sammenligning. Men naturligvis har forfatteren ikke tilsigtet nogetsomhelst i retning af theaterhistorisk fuldstændighed. Det er bare at titelen egentlig lover mere end bogen holder. I en henseende holder den langt mere end den er forpligtet til: den indeholder en række artikler om mere eller mindre halsbrækkende eksperimenter med de to digtere paa parisiske smaatheatre omkring aarhundredeskiftet. I og for sig er naturligvis Heibergs omtale af disse dilettanter ekstravaganser læseværdig, men i en bog

om Ibsen og Bjørnson paa scenen fortjener de neppe plads undtagen i en fodnote. Udenfor Skandinavien hører de to digtere hjemme kun paa en scene, nemlig *den tyske*. De spilles maaske hist og her og nu og da baade i England og Frankrige, men ialfald Ibsen *lever* udelukkende i Berlin og Wien. Desværre indeholder Heibergs bog ikke et eneste brev om en tysk Ibsenforestilling.

Imidlertid er jo dette, som sagt, væsentlig en indvending mod titelen. I en bog som denne søger man ikke først og fremst Ibsen og Bjørnson, men Heiberg. Ikke den udtømmende og udtværende behandling af et umaadeligt stof, men delagtiggjørelse i den indsigtsfulde forfatters oplevelser som tilskuer og kritiker. Og det faar man i rigelig maal.

For at sikre sig mod misforstaaelse befæster han i et kuriøst forord en afgrund mellem de to digtere: «Ibsen havde noget nyt at sige i dramaet, og han skabte en ny dramatisk form. Gjenoplivede ialfald en form, som havde ligget brak siden Sofokles. Bjørnson havde intet at sige i dramaet, som han ikke ligesaa godt kunde sige andetsteds, og han havde ingen ny form. Ibsen er for sig. Han er stor dramatisk digter. Bjørnson er dramatisk digter som saa mange andre, undertiden bedre, undertiden ikke saa god».

Jeg forstaar sandt at sige ikke et muk af disse ord. Med den dramatiske form, som skulde have ligget brak siden Sofokles, sigtes der formodentlig til den retrospektive teknik, som Ibsen anvendte i senere verker: dette, at han spænder interessen bagover og lidt efter lidt og lag for lag afdækker forudsætningerne for det, som skal ske. Eiendommelig for Sofokles er ialfald denne form ikke mere end for de andre

antike tragikere. Det skulde da være, at man kan skrue et drama som «Kong Oedipus» ind i rammen, fordi han smaat om sen opdager aarsagskjedens til sine lidelser. Men at se det kronende dramatiske fortrin i et teknisk greb, der i enkelte tilfælde kan fremkalde stor virkning, i andre tilfælde kun sinker handlingen og afspænder interessen, fordi man bliver gaaende og vasse i en myr af forhistorie, — det er dog slet og ret at betragte det episke indskud i et drama som selve dramaets navle. I sin fortrinlige artikel om «Rosmersholm» synes Heiberg selv at have været opmærksom paa dette, idet han griber sig i at ønske stykket en akt kortere, fordi personerne uafsladelig siger til hverandre: «Sæt dig, jeg maa tale med dig. Tale med dig om fortiden. Det bliver langt».

Ja, man tindrer af lykke i parkettet, naar to Ibsenmennesker sætter sig om divanbordet og forbereder os paa, at det bliver langt!

Heldigvis fornyede ikke Shakespeare nogen form, som skulde ligget brak siden Sofokles — fornyede i det hele taget ingen form, skabte heller ingen ny, men gjød sit brusende indhold i den form, som paa hans tid var den traditionelle — og var ikke ringere dramatiker for det. Og Molière, Holberg, Goethe og Schiller! Det samme kan vel siges om dem — og om Bjørnson. Naar Heiberg skriver, at Bjørnson intet havde at sige i dramaet, som han ikke ligesaa godt kunde sige andetsteds, saa staar atter min forstand stille. Jeg formaar ikke i min tanke at løse indholdet i hans dramaer fra formen, de oprulles synlig for mine øine, jeg ser handling folde sig ud af handling, slag og tilbageslag, fremskridt, aktion. Og hvordan kan Heiberg, for kun at nævne et drama af Bjørnson,

som han beundrer, forestille sig første stykke af «Over Ævne» omgestaltet til novelle? Er ikke engang her den dramatiske form ny og nødvendig, givet af det mægtige livsindhold?

Dette blev egentlig kun en anmeldelse af titelen og forordet. Men selve artiklerne er det unødvendig at tale om. De taler straalende for sig selv.

«KONG MIDAS»

Hvor ganske anderledes end forrige gang! Fra urpremiéren paa Tivoli teater husker jeg en liden lyk antikvarboghandler, som mødte op bevæbnet med en knortekjép, og med en vægterpipe som han for sikkerheds skyld havde fæstet i en jernkjætting om haandleddet. Om det var forfatteren eller skuespillerne eller de eventuelle klappere, han havde besluttet at myrde ved jeg ikke saa nøie. Men jeg ved at han pep. Han klargjorde for omgivelserne at indtil de havde slidt hans høire haand af skaftet skulde de høre hans mening. Og han var bare en af mange, saa i de dage maatte det være morsomt at være dramatiske. Selve publikum var dramatisk, det vil si det var naivt. Det kunde rase, det kunde fraade, det kunde gebærde sig som et folkehav eller som det element Gunnar Heiberg en gang med foragt har kaldt vandhavet. Stykket blev den gang opfattet som en pamflet, og selvfølgelig var opfatningen rigtig, for ordets kunst er nu engang ikke neutral som den der hænger paa væggene og som et hvilket som helst pengefæ kan udnævne sig til skjønner og beskytter af.

Ordets kunst har klør. Kong Midas var en pamflet over menneskelig paatrængenhed i en bestemt norsk ytringsform. Naivt opfattet samtiden skuespillet som en pamflet over Bjørnson, og naturligvis har forfat-

teren ogsaa tænkt paa Bjørnson. Forfatteren har i det hele taget saare hyppig og saare meget tænkt paa Bjørnson i sit liv. Forholdet mellem de to skribenter var som bekjendt bestandig spændt, om trent som forholdet mellem fossen og laksen, og man fik det indtryk, at ingensteder trivdes Heiberg bedre end i de Bjørnsonske katarakter. Han svam i Bjørnson som i sit element og fik udfolde al sin glans og kraft og smidighed som polemiker mod trykket af den andens ugjendrivelige mængde . . . Og fossen den blev ved at dure . . . Ja naturligvis har forfatteren tænkt paa en side af Bjørnsons virksomhed, da han skrev «Kong Midas». Paa hans ukritiske forkyndelse af «sandheden» som en massiv ting man skulde ta frem og lægge paa bordet i det hus og hjem hvor et eller andet, om det nu var væguret eller ægteskabet, var i ulag. En stor del af vor klassiske litteratur beskjæftiger sig jo ikke med noget andet end den saliggjørende virkning af ubehagelige afsløringer. Man maa se Gunnar Heibergs skuespil mod baggrund af bøger som «Gjengangere», «Samfundets Støtter», «En Handske», «Et Dukkehjem» o. s. v., for at forstaa hvor mildt det er i sin overdrivelse, og hvor berettiget det var i sin tendens. «Kong Midas» var en handling, det var nødvendig at den blev gjort, nu har komedien væsentlig interesse som historisk aktstykke.

Hovedpersonen har liden værdi som dramatisk karakter. Han er en stillestaaende paastand, han hæver sig kun som fiks idé, han lever efter et schema, han har et og det samme svar paa rede haand til alle spørsmal, han reagerer med en naturkrafts abstrakte paalidelighed mod alle modstander og irrita-

tioner. Hans mentalitet er udkrystalliseret af en fremherskende egenskab, han er klar, letfattelig og uvirkelig i det milieu, hvor han er indfældt. Saadan har digteren villet det. Ramseth er ment som det personificerede sandhedskrav, opstillet mellem høist almindelige levende og naturlige mennesker . . . som en sort traktat, der har forvildet sig ind i hylden mellem almindelige verdslige noveller. Saa kan digteren slaa paa traktaten og si: Ja her kan dere se. Skulde vi leve efter den, blev livet hyggelig! Jeg negter ikke muligheden af Ramseth, men muligheden af samkvemmet mellem ham og komediens øvrige personer. Med al agtelse for strenge og retlinjede karakterer: Jeg vilde dog ikke have med paa sommerudflugt med unge damer til Sandviken John Knox eller Jean Calvin; nei ikke engang Hans Nielsen Hauge. Men det er bogstavelig sandt, at netop en saadan udflugt ialfald er paatænkt i første akt af komedien. — Ramseths forhold til den kvindelige hovedperson er ikke helt klar. Den unge enke beundrer ham. Hun er imponert af hans kraft, hans glød, hans mod . . . og til en viss grad ligger hun under for hans vilje. Men vi hører intet om, hvordan han har vundet denne indflydelse over hende, og i afgjørende scener bliver den mindre forstaaelig, hvis den ikke skal opfattes som en pathologisk foreteelse. Hun gennemskuer jo hans hemmelige motiver for at afsløre hendes døde mands bagatel af utroskab, hun øiner det grums i hans sjæl, som han selv ikke aner, hun maa opfatte hans modbydelige afsløring som et plumpt forsøg paa at erobre hende ved at tilsmudse det tilbudte idealbillede af hendes mand, og hun gaar alligevel med paa at lade sig overbevise af det men-

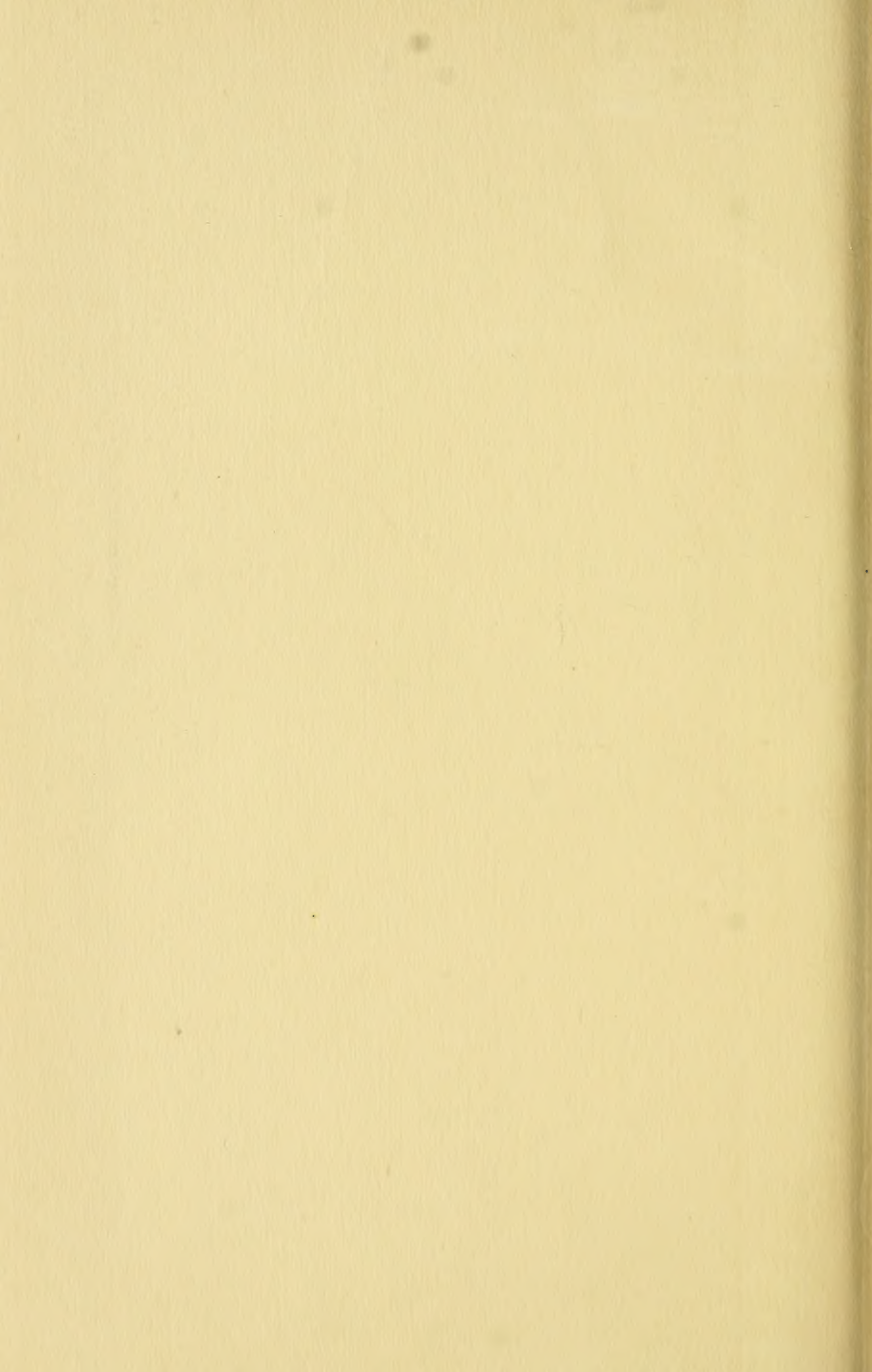
neskelige dokument, han ved et uimodstaaelig virkningsfuldt arrangement fremlægger. Men at komme med denne indvending er kun at gjenta indvendingen mod typen Ramseths placering i milieuet . . . Næverne maatte ikke sidde løst paa de unge mænd, som lod ham fremture i sin sandhedskjærlighed uden at løfte en finger . . . Ramseth har etsteds en replik, der i al sin herlighed klinger parodoksalt i hans mund. Han siger: Jeg kan ikke bestaa uden sandheden, og jeg bestaar med glæde. Med glæde bestaar Gunnar Heibergs og Stub Wibergs Ramseth ikke. Denne mættede selvgodhed er i bund og grund uglad. For at bestaa med glæde maa man ogsaa lade tingene og menneskene faa lov at bestaa. Og det kan netop Ramseth ikke. Han er opfyldt af græmmelse, fordi de aldrig holder hans maal. Med rette hadde Stub Wiberg klædt sig i sort og iført sig langt sort skjæg. Intet lefleri med sommeren og soldagen! Hele hans ydre apparition virker som en lang advarsel, et opreist stoppesignal: Betræd ikke bedene, overtræd ikke budene! Man savner i komedien et eneste menneske som kan more sig over ham. Et eneste menneske som kan sprænge med latter den dystre nimbus, der omgiver skikkelsen. Den unge maler i stykket, som ofte er villig i utide, skulde være det paa tide . . . Den uoverensstemmelse mellem figuren og milieuet, jeg nu ofte nok har paaklaget, sattes ved Stub Wibergs spil utav betragtning. Han virket som den fuldkommen selvskrevne overalt og til enhver tid. Hans sind var ukruset af den sarteste fornemmelse af, at han kunde komme til uleilighed. Han ringer paa entréklokken med en vedholdende kimen som varer, til døren er slaaet op paa vidt gab, og han skri-

der ind som i procession med sig selv i hælene. Denne med lidenskab og energi oparbejdede holdning gav herr Stub Wiberg med mesterlig fynd. Man er ikke et øieblik i tvil om, at dette er, hvad man kalder en stor mand . . . en haard og ubønhørlig vilje, en autoritet, der elsker at kneise omgivet af frygt. Ikke mindre virkningsfuldt er hans spil i den store scene med Anna Hjelm, hvor han bryder sammen under den for ham selv skræmmende vælde af vulgær menneskelig lidenskab: Han elsker, han begjærer, og han, *han* er kun en kolos paa lerfødde . . .

INDHOLD:

	Side
Mester Frans Villon	5
Werther	9
Hoffmann	29
Florentinske fragmenter	41
Giordano Bruno	56
26. februar 1902	62
Don Quijote	70
Oscar Wilde	78
Charles Dickens	85
Leonid Andréjef	93
Brødrene Karamasov	99
Holberg	107
Den stundesløse	126
Før tæppet. Brand	135
Tale ved Ibsenfesten i Rococosalen	138
Vildanden	147
Medea	161
Amalie Skram	169
I Collins spor	174
Diriks	181
Erik Vullum	185
Per Sivle	191
Anarkiets bibel	193
Selma Lagelöf	201
August Strindberg I	205
August Strindberg II	214
August Strindberg III	239
Gustaf Frøding	243
Hans E. Kinck	251
Gunnar Heiberg	263





PT
8950
K6
1921
bd.3

Kjaer, Nils
Samlede skrifter

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY



UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 07 06 14 004 3