

Mindre bidrag

N.A. Abildgaards kobberstik til Johs. Ewalds

»Lykkens Tempel«

In Danish history of art Nicolai Abildgaard's drawing and Johann Friderich Clemens' ensuing engraving from 1780 illustrating Johannes Ewald's allegoric fable 'The Temple of Fortune' (1764) in volume I of his *Collected Writings* have mainly been treated as forerunners of Abildgaard's more independent and more personal painting on a fire screen from about 1785, called »Templum Fortunae«. However, a close examination of the engraving demonstrates that all individualized characters depicted can be found somewhere in Ewald's text. Abildgaard chose to concentrate on a group of people who had resolved to give up any ambitions of advancing themselves in worldly affairs but who also were unable to believe in eternal life after death. Abildgaard appears deliberately to have disregarded the idealistic and maybe even religious moral of Ewald's story. Where Ewald found those losers to be either fatalistically indifferent or unrestrained to the point of half madness and therefore only gave them attention in passing, Abildgaard showed them to be determined, stable and almost dignified, thus heralding a modern humanism which was only to emerge and gain ground later in the nineteenth century.

Johs. Ewald fik i 1780 udgivet bind I af sine *Samtlige Skrifter*, med dedikation til Christian VII og en lang og særdeles værdifuld selvbiografisk foretale. De seks illustrationer af den jævndrende N.A. Abildgaard omtales dog ikke her. En af dem gjaldt optrykket af den allegoriske novelle »Lykkens Tempel. En Drøm«, der oprindeligt så dagens lys i 1764 i bind II, stykke 3, af Det smagende Selskabs skrifterække (med nyt oplag 1770); bortset fra et titelkobber i hvert af de 7 bind er serien ikke illustreret. Ewalds mening om det Abildgaardske stik kendes ikke, og det er uvist, om de to havde truffet hinanden personligt.¹ I de resterende bind, der efter Ewalds død 17. marts 1781 udsendtes i årene 1782-91 (med et 2. oplag 1814-16), var Abildgaard og hans kobberstikker og nære ven J.F. Clemens erstattet af den europæisk berømte tyske modegrafiker D.N. Chodowiecki. Det menes, at kongefamilien og hoffet i København, der abonnerede på i alt 50 eksemplarer, stod bag i forargelse over de 5 illustrationer i bind I til Ewalds syndefaldsdrama *Adam og Ewa*, hvor det første menneskepar var tegnet lige så upåklædt som fortalt i 1. Mosebog.² Digteren selv skal også have været utilfreds med dem, og det vides, at han havde foreslået andre subjekter (men desværre ikke hvilke), som Abildgaard imidlertid ikke accepterede et eneste af. Chodowiecki både tegnede og stak og nedkom med en »fermt upersonlig række illustrationer, der ikke kunne vække anstød«.³

Indholdsreferat

Novellen »Lykkens Tempel« er en allegorisk drøm, som fortælles af et jeg uden navn eller nærmere identitet – en konvention overtaget fra den kurante *Tilskuertidsskrift*genre. Forståelsen styres stramt ved hjælp af personnavnestoffet, så ingen læser kan unddrage sig, og det er klart lige fra linje 1.

Drømmens landskab omfatter fire lokaliteter. På et højt og fjernt bjerg ligger den evige lyksaligheds tempel, som dog altid er indhyllet i skyer og derfor ikke kan øjnes, men skal tros. I almindeligt jordniveau findes på »en stille og eenlig Høi« en »Nøisomheds Boelig«, der har fået dette navn af to beboere, faktisk to himmelske døtre, Arete (dvs. praktisk dyd) og Eusebia (dvs. from religiøsitet); det er et sted bestående af »ringe og næsten øde Hytter« (62).⁴ Nærved, men placeret i et morads er der »en Bygning kaldet Lykkens Lazaret« (66), som er lidt, men ikke meget bekvemmere indrettet. Neden under disse to opholdssteder ses i den yndigste dal med arkadisk natur den timelige lykkes prægtige tempel, der er bygget i en rundkreds (»Rundeel«, 64), så den kan nås fra alle sider af de vandrede. Jeget står splittet i valget mellem de fire muligheder. Med et billede, han henter fra rokokoen hyrdelitteratur, føler han sig som hyrden Damoet, der er forelsket i den henrivende nymfe Galathea, men skræmmes bort af sin strenge faders røst (63) – hyrdinden og den frodigt-skønne natur står for de yndige, men farlige fristelser ved al verdslig lykke, mens faderskikkelsens indtrængende advarsler svarer til himmelsøstrenes belæringsforsøg.

Overordnet docerer Ewalds jeg-fortæller efter en god del blandede erfaringer, at man bør foretrække troen på noget usynligt, åndeligt og himmelsk frem for at gå efter behag i alle mulige jordiske karrierer. Den asketiske tilværelse passer kun få, og et ophold i lykkens lazaret, hvor man får sine egne private laster og lyster til læger og sygeplejere, er ikke videre behageligt heller.

Trods sin sympati for de to idealistiske søstre tiltrækkes jeget dog voldsomt af den jordiske lykkes tempel. Arete påtager sig at føre ham om i det, men han gør sig hurtigt fri af hende for at skifte mellem diverse anføreri, der benævnes »Affecter« (65, dvs. voldsomme følelsesudbrud) og påstås at være af himmelsk oprindelse. Den selvstændighed, han derved bilder sig ind at vinde, fordærves dog snart af affektdamernes vilkårlighed, så jeget fortryder og giver sig til at lede efter den pålideligere Arete for at blive genforenet med hende.

Undervejs passerer han en række af templets 100 porte. De 99 er forbeholdt et bestemt, undertiden meget begrænset klientel, og adgangen til dem administreres især af Affecterne. 16 porte beskrives i udvalgte detaljer (således skribenternes, de skinhelliges og skøgenes), mens 11 andre omtales summarisk. 4 af portene – dem for Fliid, Dyd, Guds frygt og Ærlighed – er lukket og låst med nøgler, der er kastet bort. Én port, ti gange så stor som hver af de andre, er dog almen og fælles. Jeget bliver af Arete sluset ind her, hjulpet også af mændene Ærlighed og Fliid, og takket være en menneskelig ven af Arete, den ansete oplysningsmand Arist (dvs. den bedste), kommer han til sidst ganske tæt på lykkens gudinde og hendes overflodig-

hedshorn. Han opdager »noget falskt og tvunget« (79) i hendes venlige smil og finder blindhed og uberegnelighed i hendes forhold til omverdenen. Kvinder ved navn Leilighed, Misundelse, Frygt og Kiædsommelighed får ham til at pleje sine egne interesser. Befrielsen kommer, da jeget oplever, at Arist andægtigt henter åndelig styrke ved at rette blikket imod den evige lyksaligheds fjerne tempel, og derpå giver sig til at efterligne ham. Glansen og med den fortryllelsen fra alt det, der kan opnås timeligt, forsvinder. Den paradisaagtige natur i dalen udvirkede »en vis Døsigthed« (66), og grundvolden på det umådeligt høje rundtempel var »mere konstig end stærk« (70). Pragten var »lutter Blendverk« (63). Mørket sænker sig omkring ham. Og så »pludselig« (81) står himmeldatteren Eusebia midt i den timelige lykkes tempel ved hans side, han kaster sig med et heftigt skrig af glæde og forundring i armene på hende. Det indebærer et ja til nøjsomhed og evighedstro, og historien ender således for så vidt smukt i en håbefuld idealisme. Men netop skriget vækker det drømmende jeg til den virkelige virkelighed og gør omfavnel- sen til en grum grimasse, og så kan fortællingen anskues én gang til: bagfra.

Et litterært forbillede har nok været »Forglemmelsens Tempel« i *Den patriotiske Tilskuer*, nr. 81, 26. oktober 1761, af J.S. Sneedorff, Ewalds første beskytter og litteraturlærer. Her har en jegdrømmer mareridt om alt, hvad der går i glemmebogen af gode og onde menneskelige indsatser, for til slut at opleve lykken ved at vågne.⁵ Hos Ewald går det omvendt: idealet er i sigte i en drøm, der slutter så brat, at det vågnede jeks tilstand må være en nedtur. Allerede den 21-årige digterspire Ewald gør i det flertydigt ironiske.

Forskning

Abildgaards stik forestiller den timelige lykkes tempel. Det er i nyere tid navnlig behandlet af to kunsthistorikere. Bente Skovgaard offentliggjorde i sit katalog fra 1978 over Abildgaards tegninger (for Statens Museum for Kunst) hans hastigt nedkradsede blyants- og penneudkast til stikket som sin fig. 12. Hun finder i sin karakteristik, at det er

en underlig uvirkelig, melankolsk, næsten uhyggelig stemning, der dominerer. Kompositionen er bygget op med et barokt anlæg af symmetriske trapper, men det hele er skudt skævt hen til den ene side af billedet, det betoner noget usikkert, ustabil. Vrimlen af mennesker til og fra templet, deres rådvilde miner, den mærkelige kurvemand, alt samarbejder om at give beskueren fornemmelsen af en drøm, som er på vej ind i mareridtet.⁶

Det lyder jo nærmest som tysk ekspressionisme fra omkring og lige efter 1. verdenskrig, men beskrivelsen bekræftes hverken af skitsen eller kobberstikket. Begge er rationelt sammensat og net arrangeret – det »rådvilde« forekommer snarere »determineret«.

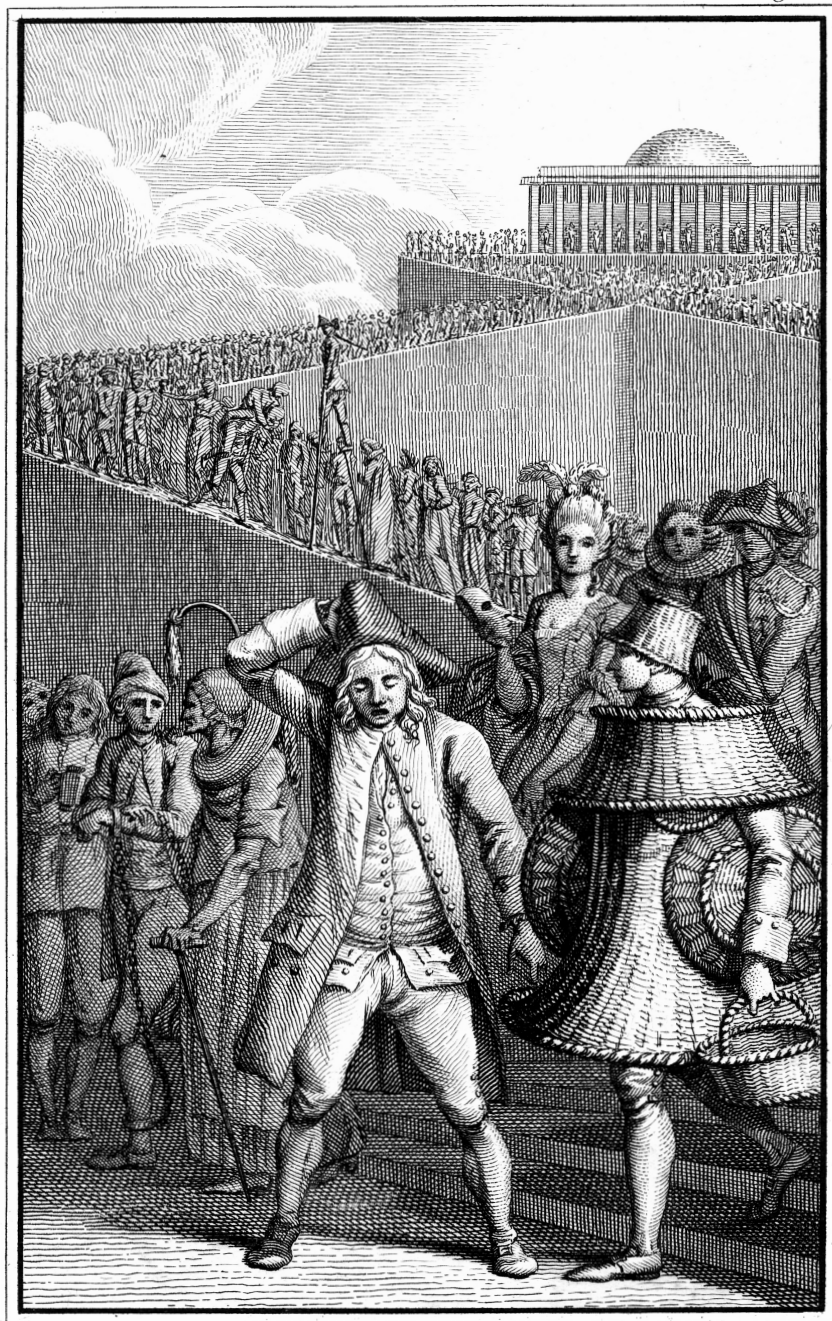
8 år senere ser Else Kai Sass i sin bog *Lykkens Tempel* fra 1986 – muligvis med fin ironi – sin forgængers personlige indtryk af skitsen som »et interessant eksempel på kunstnerisk indføling«. ⁷ Hvor Skovgaard gav op over for kurvemandens identitet, har Sass imidlertid studeret det tekstlige forlæg og kan derfor identificere en del af de afbildede personer som ewaldske. ⁸ Hun gengiver både Abildgaards skitse og det endelige stik, hver endda 2 gange, ⁹ men sigtet med hendes bog er i øvrigt først og fremmest at tyde og tolke Abildgaards kamin-skærmsmaleri fra 1785 med den påmalede latinske titel *Templum Fortunæ*. Det afføder et par problematiske tilbageprojiceringer fra den yngre skærm til det ældre stik.

Sass optrykker til orientering hele Ewalds novelle, ¹⁰ men har alligevel ikke sat en rigtig etiket på alle de personer, Abildgaard har fremdraget. En tekstnær billedgennemgang giver udbytte. ¹¹

Scenen

Sass sandsynliggør i sit Ewald-kapitel, ¹² at når den abildgaardske tempelbygning ikke svarer til Ewalds, skyldes det indflydelse fra det 17. århundredes rekonstruktionstegninger af Fortuna-templet i Praeneste (Palestrina) sydøst for Rom. Disse synes efter de afbildninger, hun bringer, at være mere klassicistiske end barokke. I baggrunden af sit billede viser Abildgaard templet øverst til højre ¹³ under en klar himmel som en antik bygning med 12 søjler i fronten (en 13. og sidste skæres af ved stikkets højre rand), ¹⁴ og midt på taget hæver en flad kuppel sig, som ligner yderkuppen på det romerske Pantheon-tempel. I stikkets højreside dannes en lodret linje, førende fra manden nederst med en dragt af tre omvendte kurve i aftagende størrelse over det mørke hår på den runde isse af en præst op til kuplen, der buer mod himlen. Pointen med gentagne buer opefter som en art pilespidser er fra tegnerens side måske skjult ironi, fordi flertallet af hans identificerbare personer bevæger sig i den modsatte retning: ned og bort fra Lykkens Tempel. Over de tætpakkede ramper øverst til venstre er himlen fyldt med nogle kraftige skyformationer, hvoraf de underste seks er svulmende panderter til tempelkuppen, mens de tre øverste buer truende nedad. På Abildgaards udkast skjules en del af templet af en hvid sky, som måske går tilbage til bjergtoppen i Ewalds fortælling, der er »ganske bedækket med lyse Skyer« (62) – men den færdige illustration har ikke dette træk med. Stikkets tunge skyer kan være et resultat af Clemens' professionelle skraveringskunst.

I mellemgrunden ses et stort trappeanlæg med ramper eller trappeløb, der fra to sider langsomt hæver sig mod tempelplateauet og krydser hinanden, så der opstår to retvinklede trekkanter, som er forbundet med hinanden til et liggende timeglas. I disse dannes i jordhøjde nogle store tomme og utilgængelige rum, der med nøgne, glatte og uoverstigelige vægge ligner fængselsgårde. En linje lige opad udgøres af sammenstødet på 90 grader af det forreste trappeløbs to



Abildgaard inv.

Clemens Sculp.

fjerneste indermure og fortsætter, så den præcist rammer den femte tempelsøjle fra venstre, som atter markerer kuplens begyndelse på det flade tag. Nedefra begynder den med den solbelyste læg på det højreben, som kurvemanden har plantet på jorden. Linjen er ikke med på Abildgaards tegning og må skyldes Clemens.

I forgrunden forneden til højre ses eller anes trappetrin, hvis retning må være 90 grader på mellemgrundsrampen.

Stikkets tempel er helt og holdent konstrueret af Abildgaard og tydeliggjort af Clemens. Først da billedet skal befolkes, retter kunstneren ind efter teksten.

Personerne

Ewalds unavngivne jegfortæller er naturligvis ikke med – hans rolle er overgået til den udøvende kunstner.¹⁵

I forgrunden anbringer Abildgaard seks af novellens figurer, hvoraf fem er mænd. De fremtræder i positurer *en face*, næsten som emblematiske statuer. Yderligere to, en kvinde og en mand, gengives i perfekt profil, begge med en nedhængende og let bøjet venstre arm, hvis hånd henholdsvis hviler på en krykke og bærer på en lille kurv, mens deres højrearme er skjult. Dette gruppebillede er sammensat af Abildgaard.

Hver for sig tilhører de afbildede det typeregister, Ewalds jegfortæller opregner. Forrest står i hel figur den søvnige og ugidelige flegmatiker *Gierne-Roe*, gabende med »en opsperret Mund« (67), med lukkede eller stærkt nedadrettede øjne og – som kvinden til venstre under hans højre albue og kurvemanden lige til højre for ham – med venstre arm slapt nedhængende. Mest energisk er hans højre arm, der er løftet over hans hoved og beskæftiget med enten at sætte en tricornehat på eller tage den af. Den *uheldige frier*, af Ewald kaldt en »Hob Kurve, som syntes at flytte sig paa et Par menneskelige Been« (68), er bogstaveligt iklædt tre kurve som en herrekjole, trøje og hat og har yderligere en stor flad kurv under hver arm og en lille i venstre hånd (en sidste magen til skal nok indtænkes i den usete højre hånd). Kurvene, som han har fået af kræsne eller hovne kvinder, har nydelige afrundede former og belyses kønt af solen fra højre. Figuren bliver netop ved denne realisme mere absurd, end hvis han var fremstillet forvrænget. I teksten sukker han over kvindekønnet i et selvmedlidende udråb, men både Abildgaards skitse og Clemens' stik kaster skygger over hans øjne og mund,¹⁶ så afslagene har stivnet ham til en maske, en rigtig nowhere man.

Bag disse to hovedfigurer står nogle i anden række, stadig i jordniveau. Yderst til venstre løfter en barhovedet mand med et sløvt og skævt ansigt et krus med fod og tragtformet munding til brystet. Det er vel *Immerdurst*, Gierne-Roes alkoholiske selskabsbroder, som ifølge Ewald »ravede ved Siden af ham« (67).¹⁷ Ved denne mands side står en lænket mand med en bondes uldhue på hovedet. Det

kunne være en legemliggørelse af Ewalds idé om, at de, der søger Lykkens Tempel, for at komme ind ubetinget må underkaste sig affekterne, lade sig behandle som »Slaver« og »trække ved Lænker af deres Beherskerinder« (65), kort sagt være »lænkebundne« (71).¹⁸

Prominent anbragt er to kvinder, der på sæt og vis af Gierne-Roes solbeskinnede højre underarm forbindes til et par. Den ene til venstre for Gierne-Roe på scenens gulv i skyggesiden er en hæslig, gammel og mager kælling monteret med skøgestraffereds-kabet fedel, som er en violinformet transportabel gabestok med hul til halsen¹⁹ og en rævehale på stativ påhængt til at vaje over issen. Trods sin alder har hun rullet ærmet på venstre arm op til over en knoklet albue. Den anden er en yppig yngre dame stående på sjette eller syvende trappetrin, hævet over jorden. Hun belyses af solen på hår, ansigt og barm, er indbydende décolletteret og har en maske halvt løftet i højre hånd til tegn på, at hun er rede til bedrag, falskhed, hykleri. Hendes venstrearm hænger i lighed med de andres slapt ned, hvad der dog – klarest på udkastet – afslører, at den er æggende nøgen til lige over albuen. Det dyre fjerarrangement i hendes hår eller paryk signalerer, at hun går efter rige mænd. Hendes hårpynt er på udkastet tydeligt nok strudsefjer, en luksusmode, der ved forordning af 2. januar 1783 skulle blive forbudt, men alligevel fortsattes.²⁰ At hun kan være en af de kvindelige guider til tempelportene, som Ewald betegner med ordet *Affecter*,²¹ stemmer ikke med, at hun fjerner sig fra Lykkens Tempel og i øvrigt mangler et følge af klienter.²² De to figurer kan bedre være de »Qvindes-Personer af et fælt Anseende«, altså *prostituerede*, som Ewalds jegfortæller bevidst undgår (69). Ligheden mellem kurvemandens papagtige profil i sollyset og den gamle skøges silhouet i skyggen skal måske antyde, at de begge er et resultat af invalideret eller forlist kærlighed. Belysningen af trioen Gierne-Roe, kurvemanden og strudsefjersdamen, som får dem til at udgøre en trekant, der breder sig ud mod basis i jordhøjde, har Clemens iscenesat, for lys-mørke-fordelingen er ikke udkastets, men Abildgaard må have godkendt den.

Yderst til højre ses to ældre mænd, som Ewalds jegfortæller møder og straks opfatter positivt: »En uforsagt, skiønt nedtrykt Dyd fremskinnede af deres hele Væsen« (69). *Officeren* med bind for det ene øje og opbundet arm forestiller utvivlsomt »en graahærdet Krigsmand, fuld af Ar og Skrammer« med den »mere end tarvelige Klædedragt«. Ved siden af ham står en *præst*, der svarer til den hæderlige gamle lærer, som har hjulpet mange unge ind i Lykkens Tempel uden selv at komme der. De to har til fælles, at de fuldstændig er blevet glemt af dem, de bistod og gavnede.²³ Nu har de valgt at gå til nøjsomhedens bolig med udsigt – bogstaveligt og overført – til den evige lyksaligheds bjergtop. På udkastet er de omhyggeligt gråtonede, Clemens har forstærket dette til et bastant mørke, skønt de naturalistisk betragtet skulle stå i sollys.

Personen i første mellegrund skrævende på »saa høie Stylter, at man maatte faae Hoved-Svimmel af at see paa dem« (74), kan være en højtravende forfatter, der søger op til templets 6. port, skribenternes. Han har en meget lang hårpisk

stikkende ud fra baghovedet, hvad der nok skal ligne den kunstige stangpisk, det prøjsiske militær anvendte, og han bærer tricornehat (begge dele også på udkastet). Set fra Ewalds poetologiske stude i 1764 er det da velsagtens en Klopstock-eftertilignende *odedigter*.²⁴ Den mand, der foran styltegængereriden rider den modsatte vej på en anden mands skuldre (hvad der er tydeligere på tegningen end på stikket), kan være en *lykkeridder* som ham, der over fortællingens 7. port, narrenes, er forestillet (dvs. afmalet) i skikkelse af en Harlekin »siddendes paa Lykkens Skuldre« (74). Parret er under alle omstændigheder med sikkerhed på vej ned og har opgivet at fægte sig ind i den jordiske lykkes tempel. I nærheden af disse karikaturer ses en mand i præstekjole med krave og noget, der måske er en meget høj kvindeskikkelse pegende op. De skimtes også på udkastet, men har ingen plads i Ewalds fortælling og kan være forslag til variation af menneskene i den lange kø på steder, hvor forskelle endnu kan opfattes. I anden og tredje mellemgrund og i baggrunden afbildes utællelige og helt anonyme skarer med uvis gåretning (mest uklart på stikket).

Bevægelse

Abildgaard må bevidst have udvalgt sig nogle bestemte skikkelser fra Ewalds menneskegalleri til sin visualisering.²⁵ Det havde været i tidens artigste stil at illustrere den moralske idealisme, som jegfortælleren er noget tiltrukket af, og som til sidst bringer ham i armene på Eusebia og – i drømmefiktionen – lover ham en ædel evighed. Eller Abildgaard kunne med Ewald have latterliggjort alle de naive mennesker, der jager den vulgære lykke på timelighedens børs, mestendels forgæves. Det havde givet mange grovkommiske kontraster, egnet til kobberstikkets sort-hvide verden, som hos William Hogarth i England. Men han gjorde ingen af delene. Han koncentrerede sig om dem, der opgav håb og ambitioner og besluttede at lade skæbnen eller tilfældet råde – fabelens desillusionerede tabere.

Så elendig Ewalds jegfortæller end vurderer, at disse figurers eksistens er, kan de i Abildgaards tolkning høste en indirekte sympati for deres uhyklede menneskelighed. De skiller sig frivilligt ud fra køen af de stræbsomme spekulanter og søger i ligegyldighed, skuffelse, trods eller desperation ned ad trapperne mod gulvplanet. Og det er jo det stude, som Ewald, hans jegfortæller, kunstnerparret Abildgaard-Clemens og den, der til enhver tid læser teksten, møder dem på. De går fra »Lykkens Porte« (67) og lader sig gerne, ja ligefrem med fryd, indlægge på »Lykkens Lazaret« (66 og 69), et ord, der betegner dem som sårede i livets kampe, dog uden at præcisere nogen heltegegninger. Den ene del af dem ligger som uforbederlige flegmatikere og stoikere under for »Dorskhed« (66) i en art fatalisme og foragter alt inklusive sig selv. Den anden del dyrker som epikuræiske materialister en grov »Letsindighed« (66) og tilbøder udelukkende »Bacchus og Venus« (67) – læs: druk og hor – uden at betragte sig selv med nogen som helst

alvor. Fælles for de to grupper er, at de ikke tillægger den menneskelige vilje kraft til at ændre deres tilstand, endsiges befri dem fra den. Det er en tragisk moral, måske typisk for en overgangsperiode. Heroverfor udser den fortjente officer og ungdomslæreren sig så nøjsomhedens spartanske hytter, men er dog ved det mørke, der sluger dem, lige så oversete i stikkets komposition som i deres borgerlige liv.

Fortolkning og perspektivering

Alle individualiserede personer i Abildgaards og Clemens' illustration til »Lykkens Tempel« er karakteriseret, behandlet eller antydnet et eller andet sted i Ewalds tekst. Det kan så være forvirrende, at nogle af figurerne dukker op i ændret gestalt eller funktion eller begge dele på Abildgaards kaminskærm fem år senere.²⁶ Inspirationen kan dog kun være gået fra bogillustrationen til det friere og måske mere personligt stemte kaminskærmsmaleri. At sætte Ewalds skikkelser, som i 1780 er præcise i al deres typologiske ensporethed, ind atomistisk i en mere universel ikonografi til forudspejling af kaminskærmsallegorien i 1785, er næppe berettiget.²⁷

Abildgaard benytter i 1780 lejligheden til at opstille et gruppeportræt af dem, der hverken tager imod religionens eller moralens trøst, men beror på sig selv, på godt og ondt. Det minder lidt om den programmatisk ateisme hos J.P. Jacobsen, hvis døende Ulrik Christian Gyldenløve anno 1658 i kapitel V af romanen *Marie Grubbe*, 1876, forgæves spørger efter et sted, der hverken er Himmerig eller Helvede, men bare er »en dyb, dyb Grav (...) for dem, der gik deres egne Veje, en dyb, sort Grav ned til Ingenting, slet ingen Verdens Ting«.²⁸ At nogle sjældne få i nøjsomhedshytterne kan glemme det utaknemmelige standssamfunds forkerte værdiprioriteringer og vente på bedring i evigheden, interesserer derimod ikke Abildgaard.

På sygehuset kan tabere leve uden at blive affordret bod og ruelse. De egentlige fæhoveder, som jegfortælleren i forbindelse med den almindelige brede portindgang ironisk kaldte »skikkelige Folk«, er identisk med den talstærke mængde »af alle Stænder, dog især af Studerende« (77). De gennemskuer ikke, at det jordiske stormagasin for lykken er et bedrag, og bruger alle deres kræfter på at avancere i køen. Jo tættere de i stikkets perspektiv kommer til tempelindgangen, jo mindre bliver de for til sidst at være reduceret til anonyme kroppe. Derved betones det kunstnerisk, at de gik i den forkerte retning. På denne særlige bagvendte facon er Abildgaard anno 1780 en forløber for en kommende moderne humanisme, endnu langt fra sejrende, men med et potentiale. Den purunge Ewald anno 1764 er over for ham en idealist af den art, som i 1770'ernes europæiske genikult netop er ved at gå af mode. Den lidende Kristus afløses – hos fx den unge Goethe og to tiår senere Schack Staffeldt i dansk lyrik – af den lidende Prometheus.

1760'ernes bedste æstetik, G.E. Lessings *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, 1766, fastslår, at digtning skildrer handlinger og bevægelse i tid, mens bildende kunst fastholder samtidighed ved figurer i rum. Denne konstatering kan være årsagen til, at Ewalds jegfortæller lægger afstand til disse afvigere, der takker nej til dyd og til nåde: »Deres Adfærd svarede fuldkommen til det Begreb, som man havde gjort mig om dem. Nogle syntes ligesom følelse, andre stoiede, løb omkring og bar sig ad, som halv afsindige Mennesker« (67).

Men Abildgaard-Clemens forlener de samme typer med en næsten statuarisk værdighed. Abildgaard var hele livet skeptisk over for kirker og deres præster og bekendte sig til trosfrihed, tolerance og den enkeltes frie skøn.²⁹ Hans valg af personer til den eneste illustration til »Lykkens Tempel« kan være en demonstration, en skjult programmerklæring imod den pietisme, der var Ewalds baggrund og nok også hans slutposition. En vis uklarhed indtræder, fordi der er grænser for, hvor direkte en illustratør kan gå imod den tekst, han har påtaget sig at billedliggøre. Trods alt hedder det umisforståeligt, at jegfortælleren ved sin rundgangs begyndelse »fattede det faste Forsæt, i hvordan det og maatte gaae mig, aldrig at udvælge Veien til Lykkens Lazaret« (69). Hvis Ewalds jeg ikke kunne realisere sine dydige hensigter i andet end en drøm, der kom og gik, var Abildgaard ligeledes hæmmet og måtte nøjes med at lade måden, han komponerede sin tegning på, røbe sympati for dem, der forsøgte at blive og være sig selv.

Litteratur

- Borup, Morten (udg.): *J.P. Jacobsen: Samlede Værker*, I. København 1924.
- Christensen, Charlotte: *Maleren Nicolai Abildgaard*. København 1999.
- Ewald, Johannes: »Lykkens Tempel. En Drøm«, i: *Forsøg i de skønne og nyttige Videnskaber*, Tredje Stykke, s. 49-90. København 1764.
- Ewald, Johannes: »Lykkens Tempel. En Drøm«, i: Johannes Ewalds *Samtlige Skrifter*, I, s. 1-34. København 1780.
- Ewald, Johannes: »Lykkens Tempel. En Drøm«, i: Brix, Hans, og Kuhr, V. (udg.): *Johannes Ewalds Samlede Skrifter efter Tryk og Haandskrifter*, I, s. 66-82. København 1914.
- Kragelund, Patrick: *Abildgaard. Kunstneren mellem oprørerne*, 1-2. København 1999.
- Sass, Else Kai: *Lykkens Tempel*. København 1986.
- Schiermann, Hans (udg.): *Oversat Poesie for Poeter og Kunst-Dommere*, 1. Stykke. København 1762.
- Skovgaard, Bente: *N.A. Abildgaard. Tegninger*. København 1978.
- Sneedorff, J.S.: *Den patriotiske Tilskuer*, årgangene 1761-1762. Sorø.
- Sørensen, Peer E.: *Håb og erindring. Johannes Ewald i oplysningen*. København 1989.

Noter

1. Christensen 1999, s. 75.
2. Abildgaards udfordringer af den københavnske offentlighed i 1780 i Ewaldudgaven behandles af Sass 1986, s. 124-129, Kragelund 1999, s. 317-319, og Christensen 1999, s. 147.
3. Christensen 1999, s. 147.
4. Tal indsat i rund parentes angiver side i Ewalds *Samlede Skrifter*, I, 1914.
5. Et »Rygtets Tempel« forekommer i *Den patriotiske Tilskuer*, nr. 157, 19. juli 1762, i en anmeldelse af Alexanders Popes satire »The Temple of Fame. A Vision« fra 1715 i en dansk oversættelse (ved Hans Schiermann i *Oversat Poesie for Poeter og Kunst-Dommere*, 1. Stykke, 1762), men en opvågningsproces er ikke med her. I nr. 191 for 15. november 1762 bringes en drøm om et »Forfatternes Land«, der bl.a. rummer en flod, hvor man bedst lader sig drive hen med vinden og strømmen og endog sover sødt uden at drømme det ringeste – jeget vågner »af Skræk«, da han beordres til at sejle imod strømmen for at komme tilbage til »de Aarvaagnes og Levendes Land«. En drøm om »de Viises Land« i nr. 199 for 13. december 1762 slutter med, at drømmefortællerens vejleder forsvinder, og »jeg vaagnede«.
6. Skovgaard 1978, s. 115.
7. Sass 1986, s. 223.
8. Sass 1986, s. 56-60, 76-79, 86.
9. Sass 1986, s. 54 og 92; 57 og 78.
10. Sass 1986, s. 227-233.
11. I det følgende ses der bort fra de lærerige kunsthistoriske og samtidshistoriske kommentarer, Sass og andre Abildgaard-forskere (Carsten Bach-Nielsen, Charlotte Christensen, Povl Eller, Patrick Kragelund og Meir Stein) har afgivet med henblik på forståelse af kaminskærmsmaleriet fra 1785.
12. Sass 1986, s. 54-69, jf. Kragelund 1999, s. 146-150.
13. Det bør lige erindres, at originaltegningen bliver spejlvendt ved overgangen til kobberstik, så der byttes rundt på højre og venstre. I det følgende henvises til stikket, hvor ikke andet udtrykkeligt er bemærket.
14. På Abildgaards udkast er bygningen længere, med en 15-16 søjler, men stadig afskåret i tegningens yderkant.
15. Sørensen 1989, s. 324, hævder med urette i en billedtekst, at stikket »viser hovedpersonens møde med en, der netop har fået en kurv af sin elskede«. I hans billedgengivelse sammesteds dækkes i øvrigt noget af templets grundvold af en hvid klat (en fejl, der stammer fra det fotografiske optryk af Ewalds *Samlede Skrifter*, I, 1914, i 1969). I hans titelregister s. 433 skal den første henvisning til »Lykkens Tempel« rettes fra 223 til 323.
16. Skovgaard 1978, fig. 12, synes at være den lyseste moderne reproduktion af tegningen, Ewalds *Samlede Skrifter*, I, 1914, mellem s. 67 og 68, og Kragelund 1999, s. 150, tilsvarende af stikket. Sass' reproduktioner af begge er for mørke.

17. Sass fastslår dog, at Immerdurst ikke er med hos Abildgaard, og tyder kruset som en rasledåse til tigning hos samfundets udskud (Sass 1986, s. 60 og 86). Mens Ewalds tekst opviser en stor variation af menneskelige originaler og karikaturer, deriblandt religiøse og verdslige hyklere, snobbe og øjentjenere, byder den dog ikke på nogen, der lever ved og af simpelt og bogstaveligt tiggeri.
18. Sass 1986, s. 82-86, henviser ved sin kaminskærmstolkning til, at en lænket mand kan være en straffefange (i tidens sprog en »Slave«) af den art, som man så på de københavnske gader og kunne leje til forefaldende groft arbejde. Men en sådan optræder ikke i Ewalds novelle, som ikke kan verificeres geografisk. Derfor kan det da godt tænkes, at Abildgaard har benyttet dette særprægede lokalkøbenhavnske fænomen til sin skildring af en person med affektlænker på.
19. Sass 1986, s. 79-82, bemærker i anledning af kaminskærmen, hvor fedelen med huller også til hænderne er malet i fuld form, at det svarer til endnu bevarede museumsgenstande.
20. Jf. Sass 1986, s. 96.
21. Sass 1986, s. 59.
22. Christensen 1999, s. 157, foreslår, at damen »vel« har været igennem en af de porte, der var forbeholdt kvinder, nemlig henholdsvis sminkede pyntedukker og kurtisaner. Efter jegfortællerens rapport kan de, der igen udstødes fra disse, enten ty til porten for de skinhellige, der gør bod, eller også tage vejen ned til Lykkens Lazaret (75-76).
23. Sass 1986, s. 86, påstår, at præsten ikke findes nævnt i Ewalds novelle – åbenbart i ukendskab til, at specielt ordet »Lærer« hos Sneedorff ofte betyder en præst (fx *Den patriotiske Tilskuer*, nr. 2, 23. januar 1761), og at et præstekald tilsvarende kan hedde et »Lære-Embede«.
24. Sass 1986, s. 55, citerer Ewalds omtale af styltegængere uden at gøre opmærksom på, at den kun gælder skribenter af en vis skole.
25. Det er en underdrivelse, når Christensen 1999, s. 155, anfører, at Abildgaard ikke slavisk illustrerer alle tekstens lokaliteter.
26. Sass 1986, s. 86, noterer fx forgrovelsen af præsten til en åndløs fedegrís, »mæt og glad«, jf. hendes billeduddrag s. 79.
27. Christensen 1999, s. 157, sammenfatter sin behandling af 1780-stykket med formuleringen, at »det er ikke muligt at identificere alle elementerne med Ewalds parabel: Abildgaard uddrager essensen af fabeln og skaber et selvstændigt kunstværk«. Men »essensen« af Ewalds fabel udgøres netop ikke af disse figurer, som jegfortælleren snart væmmes så stærkt ved, at han for alt i verden vil holde sig borte fra Lykkens Lazaret (67) – og så hører læseren ikke mere hverken om dem eller deres kursted. Christensens ord kunne bedre gælde kaminskærmen, som hun derpå går over til at behandle med det resultat, at »Abildgaard iscenesatte Ewald« (s. 164).
28. Borup 1924, s. 91.
29. Kragelund 1999, 2, 314-328.