

Sanct Hansaften-Spil

Af Aage Kabell

Oehlenschlägers »Digte« 1803 er en blandet forretning, og bogen fik en blandet modtagelse. Det svageste afsnit af værket er ligefrem betegnet som »Blandinger«. Hovedstykket er sidste del, »Sanct Hansaften-Spil«, henved hundrede sider broget poesi, der kun nærmer sig det trivielle som tilstræbt kontrast i en symfoni, der i sin art står alene i dansk litteratur.

Det er et lyrisk læsedrama om unges og ældres udflugt til forlystelserne i Dyrehaven, og det blev allerede ved fremkomsten erkendt som anlagt efter et ungdommeligt spil af Goethe. Men der er meget mere i det, både af litterære mønstre og af menneskelighed. Og så er det altså stillet om til dagens Danmark.

Sagt i korthed drejer det sig om et godt borgerligt ægtepar, som tager på skovtur en skøn sommerdag, ledsaget af den hos dem boende frøken Maria, tjenestepigen Cathrine og kusken Mikkell. Maria lider af hemmelig elskov. Det er åbenbart derfor, hun er indlogeret i borgerskabet. Hendes titel af frøken peger op i det højere samfundslag, hvor man ikke bare var jomfru. Hun ser frem til at træffe sin Ludvig blandt forlystelserne. Han nævnes flygtigt som greve, hvad der var noget i de dage, og han må formodes at være endda højere på strå end frøken Maria. Det er vel navnlig derfor, hun er puttet væk.

Området med telte i Dyrehaven er en broget blanding af alting, af gøgl og borgerlighed, af ungdom og alderdom, af varieret larm i en ramme af naturens stilhed. Der var færre mennesker i Danmark dengang. Københavns omegn var landlig. Lystigheden i Dyrehaven var kun et punkt af forstyrrelse i et grønt landskab.

Familien får selskab af »en ung Herre fra Langeland«. Det er Ludvig, der sværmer om sin Maria, hvis yndigheder flere har blik for. De strejfer gennem forlystelserne, af hvilke de mest omfattende er et borgerligt marionetspil og en serie idealistiske perspektivkassebilleder. De hører en sang om den fromme pige Kirsten Piil, som har lagt navn til den stedlige kilde, og Ludvig skænker Maria et glas af kildens mangfoldigt strålende vand.

Mod slutningen af udflugten bænker familien sig til en »Idyl« omkring den medbragte mad. Så viger larmen for den natlige stilhed.

Ludvig og Maria er hver for sig blevet alene i naturen. De finder hinanden. Egetræ, Sanct Hans-Orm, Døden, Sanct Kirsten og Kierlighedens Genie taler og færdes omkring dem og fører dem til deres forening.

Stykket præges af oprør. Også Goethes digtning var et oprør, mod det attende århundredes faste rammer for menneskelivet. Borgerligheden havde overlevet den unge Goethes og hans datidige kampfællers noget sværmeriske protester. Men i den næste generation vendte oprøret tilbage som den raffinerede kulturrevolution, vi kalder romantik, og som i fortsættelse af det førromantiske nybrud drejede europæisk åndsliv ind i den bane, hvor det stadig bevæger sig.

Retningen kendetegnes negativt ved afstanden til det foregående århundredes ofte traditionelt regulerede digtning, som i teorien først og fremmest støttede sig til forskrifter af den romerske digter Horats. Oehlenschläger havde tyret Horats under den skoling i latin, der skulde til, før man kunde studere ved universitetet, og han har ikke glemt ham i Sanct Hansspillet. En berømt passage i romerens »Poetiske Kunst«, som Johan Herman Wessel tidligere havde skæmtet med, omskrives håndfast i det primitivt borgerlige marionetspil:

At gavne medens vi fornöie
har vi bestandig havt for Öie,
da det er Kunstens Hovedsag,
som I skal faae at see idag.

Senere i samme afsnit får den prosaisk tænkende frier sagt nogle forvrøvlede ord om at gå på cothurne eller på sokker, som kun kan forstås med viden om, at Horats tidlige i sit nævnte skrift antyder begreberne tragedie og komedie ved at omtale de optrædendes højere eller lavere fodbeklædning, *cothurnus*, henholdsvis *soccus*. Ved senere lejlighed ihukommes samme værks ord om vigtigheden af at bruge filen i det litterære arbejde, og på latin citeres værkets gyldne regel om at lade det, man skriver, ligge til overvejelse i ni år før udgivelsen. Sidst har vi den mere elskværdige overførelse af et udbrud i en ode af Horats: »o troe mig Fremtid.«

Den horatsiske *Ars Poetica* var i begyndelsen af det attende århundrede blevet aktualiseret af den engelske klassicisms brillante fløjmand Alexander Pope, der får sin sag for i spillets parodiske bilde af den digtende papegøje Poppe. Poppe bekender sig til Horats.

Hans poesi, Hymnen til Middelmådighed, tager dog tonen fra en anden og om muligt endnu flittigere læst latinsk klassiker, Ovid, hvis store værk »Forvandlinger« registrerer tilfælde som Popes overgang til Poppe. Det har også afsat et gyldent ord om middelvejens fortrin.

Samtidig får Oehlenschläger med Poppes poesi tørret blandt andet dagens betydeligste danske digter, idet han med allusion til fortalen i Bagesens fra klassicismen kun halvt frigjorte »Komiske Fortællinger« karakteriserer disses forfatter som Po(p)pes »Digterelev«.

Baggesen havde egentlig behandlet Oehlenschläger pænt. Han havde ved bortrejse fra Danmark et par år forinden testamenteret ham sin danske lyre, hvilket var mere, end Oehlenschläger dengang havde fortjent. I betragtning af de dybe kunstneriske og menneskelige modsætninger, der senere for alvor kom til at skille de to ånder, læser man den unge Oehlenschlägers overgivne drilleri med en følelse af vemod.

I forbindelse med Po(p)pes ode anbringer Oehlenschläger yderligere et nærgående portræt af en velmenende, men pedantisk kritiker, i hvem man genkender litteraten Knud Lyne Rahbek.

Denne havde været professor i æstetik, men trukket sig fra sin fine stilling, fordi han ikke kunde leve op til ungdommens begejstring for den højere spekulation. Derudover var han gift med den vidunderlige Kamma, født Heger, og han var med hende midtpunkt i vort åndslivs vigtigste litterære salon. Oehlenschläger kom der og var efterhånden forlovet med Kammass søster Christiane, hvis bedsteborgerlige ophav på sin side var noget bekymret over den unge bejler med de lidet afklarede talenter. Oehlenschlägers nærgående billede af en pedantisk kritiker virker som et nyt eksempel på overstadig utak for god behandling.

Det åndløst borgerlige marionetspil om frierfærd til en dame, der forklarer, at hjernen er et krudttårn, minder os om, at juristen Anders Sandøe Ørsted netop havde giftet sig med Oehlenschlägers søster Sophie, der mellem venner gik under navn af Krudttårnet, og som iøvrigt havde den største personlige og litterære betydning for Oehlenschläger selv.

Brødrene Ørsted fra Langeland, Anders Sandøe og naturforskeren Hans Christian, var Oehlenschlägers nærmeste fortrolige og hjælpere. Deres planmæssigt fremadskridende studier kunde ganske vist bringe den unge digter til fortvivlelse. Ægteskabet i marionetspillet

fremtræder som et yderligere eksempel på overstadig utak for bedst mulige behandling.

Vi må ikke uden videre dømme digteren efter disse gerninger. Oehlenschlägers hjertelige forhold til de nævnte personer gør det sikkert, at hans karikaturer er ubevidste hævdelser mod en følelse af mindre-værd i forhold til tidens betydeligste forfatter herhjemme og til venner og slægtninge, der stod fastere i dagligdagen. Ordet utak er for så vidt misvisende. Det drejer sig om spirer i underbevidstheden, som ikke kunde være vokset til erkendelse uden at være blevet fortrængt som urimelige.

Men det er en del af den unge Oehlenschlägers geni, at han har kunnet indtage det underbevidste i sin digtning uden selv at fatte mistanke til sit værk. Han har kunnet føre det ubevidste uden om sig selv til en bevidsthed i kunstværket, hvor det tjener et højere formål, og hvor det renses for lavere hensigt. Det er sandsynligt, at den skildrede klaring til kunst uden om den kunstneriske bevidsthed har sat sig andre og mere væsentlige spor i Oehlenschlägers værk.

Tidens begrænsede litterære horisont sprænges ved beskyldning af yderligere repræsentanter for det bestående. »Her seer I nu en borgerlig Stue. / Vi efterligne Iffland og Kotzebue,« hedder det i marionetspillet, med sigte mod tidens mest opførte tyske dramatikere, hvis behandlinger af dagliglivet dog langtfra er blottede for henholdsvis psykologisk og teknisk evne. Også den forrige generations mest spillede danske dramatiske, Thomas Thaarup, der havde bidraget sit til borgerlig ophjælpning af den undertrykte og forsumpede bondestand, får et par skoser med på vejen.

Dette betyder ikke, at den unge Oehlenschläger savnede sans for ro og orden. Han har karikeret klassicismens og borgerlighedens digtere, fordi han opfattede dem og deres poesier som svage og hæmmede. Men når han sætter et citat af den modne Goethe foran hele digtsamlingen, så er det ikke på grund af Goethes førromantiske ungdomsdigtning alene. Oehlenschläger har vidst, at Goethe var blevet en hovedskikkelse i tidens litterære genfremstilling af antikke mønstre, og at romantikken netop stod i modsætning til Goethe.

Oehlenschläger har hos Goethe fundet den brede humanisme, der rakte ud over litterære skoler og skærmydsler, og som Oehlenschläger måske allerede har følt vokse i sig selv. Således har han da også i det fasteste grundlag for antikken, Homer, fundet en uforstilt menne-

skelighed, der måtte vække sympati. Skildringen af middagsspisingen i Sanct Hans-spillet er en idyl på homerisk grundlag, som den var blevet udviklet af den tyske digter J. H. Voss og af Goethe. Den er nu hos Oehlenschläger reduceret i omfang og krydret med nænsom humoristisk understregning af genrens formelle og stilistiske ejendommeligheder:

Her, under Egenes Lye, hvor Vinden vifter saa kiøligt,
ville vi sætte os ned om det simple, landlige Træbord,
som af to Pæle bestaaer og tvende høvlede Bræder,
meget behændigt af Snedkren med Fiirtommer-Söm sammenföiet,
paa den rolige Bænk, som ogsaa bestaaer af to Pæle,
men kun et eeneste Bræt, et Bræt altsaa mindre end Bordet.

Når stykkets unge pige, Maria, i begyndelsen udsynger sit vemod som bearbejdelse af Teklas sang fra Schillers Wallenstein, skyldes det nok en speciel interesse for det pågældende digt, ikke mindst som det netop var blevet komponeret af Weyse. Oehlenschläger lægger en dybde i digtet, som det ikke har i Schillers skuespil. Han gør det romantisk.

De egentlige litterære garantier bag Sanct Hansspillet er tydeligvis romantikkens: de romanske landes digtning i middelalderen og i renessancen, der har givet bevægelsen navn, og hvorfra Oehlenschläger via sine nærmeste tyske mønstre overtager stemningsfulde versformer.

Hertil kommer Shakespeare, der med sin genialske ringeagt for petitesser bliver omtalt direkte et par steder, og hvis Skærsommernatsdrøm ikke har været uden betydning for helheden. Og hertil kommer romantikkens ligeledes direkte nævnte profeter i tiden: den tyske digter Ludwig Tieck og den ene eller den anden af brødrene Schlegel, vel nærmest den digtende kritiker August Wilhelm Schlegel.

Krigen mod Iffland og Kotzebue var udgået fra disse forfattere, der også havde gjort Shakespeare til en af tidens guder. Sanct Hansspillets indblik i et »Speilecabinet« virker som et glimt af Tiecks »Die verkehrte Welt«: »Paa Hodet I seer / alleting! / Alt vendes omkring.« Det er det romantiske oprørs grundtanke, at det omvendte er det rigtige. Tiecks fantastiske teater, hvor alt er muligt, og hvor

længslen er en naturkraft, er det mest aktuelle mønster for Sanct Hansspillet.

Og lad os dermed søge videre frem til dette spils positive træk, forkyndelsen af en ny verdensvisdom, der løfter sig nærmest som en katedral op over gøglet i Dyrehaven og den tilsyneladende planløshed i det hele.

Vi må gøre os klart, at romantikken ikke var nogen i luften svævende kunstretning. Den var principielt en ny naturvidenskabelig teori på grundlag af tidens eksperimenter med elektricitet, der følte som beviser for en usynlig kraft i naturen.

Et vildskud på denne tankegang var den opfattelse af jordskorpens forskellige dele som et galvanisk element, der var blevet offentliggjort i 1801 af den norske mineralog Henrich Steffens, og som sammen med tidens beslægtede tyske spekulation var bibragt Oehlen-schläger direkte af forfatteren.

Den romantiske lærebygning havde optaget førromantiske forestillinger om historien som en udvikling og skulle, sagt i korthed, vise, hvorledes den guddommelige naturkraft efter sin stråling ned i det skabte vendte tilbage til sig selv ad en bedre og bedre oplyst vej gennem mineraler, planter, dyr og mennesker indtil digteren, der som skabningens toppunkt kunde give udtryk for denne stort anskuede og særdeles dialektiske materialisme.

Systemet får dramatik derved, at guddomskraften er ved at blive væk for sig selv undervejs. Naturen er egentlig et syndefald med konsekvenser, der først overvindes i sidste stadium. Man mærker det under betragtningen af menneskelivet, af historiens løb og af kulturudviklingen i det hele.

Det er ud fra denne tankegang, at borgeren som midaldrende bliver et forkvaklet stadium mellem ungdommen, der står udspringet nærmere, og alderdommen, der står over for at skulle vende tilbage til udspringet, som er naturen og kraften i naturen. Man mærker det i Sanct Hansspillet lige fra den første, sympatisk prægede prolog af »en gammel Gubbe«, der længes efter den højeste eksistens, som han siger det til den evigunge vækstgudinde Flora: »lad mig favne dig med Varme, / favne dig med Kraft og døde!«

Også borgerens indtræden i kulturlivet er et fald fra udspringet, fra naturen. Romantikken forvalter en vigtig arv af kulturpessimisme fra førromantikken vældige kulture reformator Jean Jacques Rousseau, og selvom en åndsretning naturligtvis ikke skal vurderes ud fra sine

passiver, så er det dog værd at bemærke, at romantikkens nedbrydning af det borgerlige samfund den dag i dag gentages rituelt over den halve verden.

Som et positivt modstykke til kulturpessimismen tegner sangen om »De Kiørende« et ligeledes fra førromantikken overtaget billede af jordbrugeren som det bedste menneske: »Saa friske, saa sunde / de Bønder vi see.« Virkeligheden lå ikke ganske på højde med dette ideal. Den smukke sangs første linjer: »Fra qualmfulde Mure! / Til Marken saa huld!« er typiske for kulturpessimismen.

Modsætningen mellem kultur og natur antager imidlertid med romantikken en dybere mening end som så. Den bliver til en vrage af objektiv tænkning som erkendelsesmiddel til fordel for den umiddelbare følelse af sandhed og sammenhæng. Også Sanct Hansaften-Spil viser på talrige enkelte steder og i hele opbygningen en sans for det gådefulde og halvt bevidste, eller, som det siges med et ord af Johannes Ewald: det underlige. Det er i denne halve klarhed, at digteren med sit særlige anlæg griber og skuer den naturkraft og den, som man sagde, guddommelige sammenhæng, der virker i ham selv, i alt omkring ham og i tidernes gang.

Det må ikke overraske, at kulturens begyndelse hos Homer under omgælse af latinsk og klassicistisk unatur kan forliges med romantikernes genvundne oprindelighed. Men der har også været lyspunkter undervejs, nemlig i den af samtidens protestantiske oplysning ringeagede middelalder.

Ordet middelalder har vist endnu idag en klang af skumring, og det er dette antagne halvmørke, der i romantikernes øjne gjorde middelalderen til et underfuldt dalstrøg i verdenshistorien.

Vi har hermed aftegnet de vigtigste træk af romantikken, denne bølge af nye idealer, som skyllede hen over den protestantiske oplysning og efterlod et nyt landskab, hvor vi stadig færdes, hvad enten vi sværger til nedbrydningen af borgerskabet eller ej.

Enkelthederne indgår en lykkelig helhed i Oehlenschlägers værk. Et kort begreb af Sanct Hansspillet og romantikkens mål og mening fremkommer således med opstillingerne i den »Perspektivkasse«, der noget henne i stykket demonstreres af »en gammel Mand«, netop som »en lille Verden« eller, som filosoferne sagde, en mikrokosmos. Fremvisning af perspektiviske opstillinger i en kukkasse var et slags erhverv i de dage, hvor man ikke havde let ved at skaffe sig ordent-

lige billeder af noget som helst. Erhvervet er under Oehenschlägers hånd blevet stærkt idealiseret.

Første billede viser ruinen af en ridderborg, et vemodigt monument over det middelalderlige samfund af »Riddere med Brynjer blaae / og skiønne Möer«. Scenen bruges foreløbig til at præsentere kærligheden som en naturkraft, der drager de elskende til hinanden. Bagved ruinen går solen »ned i hellige Natur«.

Næste billede skildrer først en middelalderlig kampscene. Den anskues til en vis grad heroisk, men samtidig som eksempel på det negative i menneskelivet, hvor parterne »vil hinandens Undergang.« Denne fase finder sit modstykke i en større sammenhæng. Krigens er et udtryk for det oprør, der efter mineralogernes erfaring kan besætte elementerne:

Naturen bliver ofte harm
og dræber sig med egen Arm.
Da velter Bierget Flamme op,
da skielver Jordens Kiempekrop,
da lyner det i høie Blaae
og Dybets Bølger vældigt slaee,
da spænde Mandens Muskler sig
og fordre Vaabenbrag og Krig.
Saa vexler det til sidste Led
imellem Had og Kierlighed.

Læg mærke til, hvor omhyggeligt den antikke naturfilosofis elementer: jord, ild, luft og vand er føjet sammen i denne begrundelse af menneskets krig mod sig selv, og hvorledes hadet og kærligheden, frastødning og tiltrækning i nærmest elektrisk forstand, bliver skiftevis herskende naturfænomener.

Tredje billede er rent ud den romantiske mineralogi sat på vers. Man er blandt elementerne i undergrunden: vand og jord. Den ædleste del af jorden, guldet, brydes af borgerlighedens indtrængende håndlangere, som atter bekæmpes af andre elementer, luften og ilden, med dødbringende dampe og eksplosioner.

Fjerde billede virker som indskudt blandt de øvrige. Det giver i middelalderlige krønikerim en skildring af Saxo Grammaticus, der i »et gothisk Kammer« udarbejder sin Danmarkshistorie. Oehlen-

schlägers opfattelse af Saxos værk er farvet af Anders Sørensen Vedels oversættelse fra 1575, der havde erstattet originalens latinske overkultur med et naturgroet dansk. Vi finder i dette afsnit den vigtige forestilling om nutiden som en mindre værdig periode over for »den straalende Top, / hvorfra vi er siunken og atter skal op.« Heraf følger historikerens nærmest digteriske opgave, »at indgyde Nutid Oldtids Aand«, og hertil svarer en sammenstilling af fortid og fremtid som de mere værdifulde epoker omkring samtidighedens prosaiske ligegyldighed: »det *Svundne* og det *Kommende* hæver sig, / det *Nærværende* ubemærket dør.«

Femte og sidste perspektivkassebillede er et månebelyst landskabsstykke, hvor modsætninger som de tidligere skildrede toner ud i akkorder om »mange underlige Ting« og i vemodige »*Anelser* om dunkle Tid.«

I dette rigt instrumenterede læsedrama om natur og unatur færdes så et par unge elskende, frøken Maria og grev Ludvig. Deres situation er ikke digteren fremmed. Også Oehenschläger var en ung elskende. Det har næppe stået ham klart, hvorledes han har tegnet sig selv ind i billedet. Det er nemlig gjort med den samme formodentlig ubevidste selvhævdelse, som i dette stykke kendetegner hans omgang med andre modeller. Oehenschläger var i virkeligheden et usikkert papir, der først skulle accepteres i en etableret familie. I Sanct Hansspillet bliver det en ung greve – angiveligt fra Langeland, ligesom brødrene Ørsted – der mindst som jævnbyrdig sværmer om sin frøken. Et skjult ønske har bestemt fiktionens rangorden.

På en anden måde er stykkets unge pige alligevel markeret i den sublime position, hvor enhver ung elsker kunde ønske at se sin udvalgte. Man erkender det vel i den sang efter Schiller, som pigen indledningsvis synger til klaveret, og hvormed hun i sin kærlighedstrængsel henvender sig til en højere magt: »Du Hellige! kald da dit Barn til dit Bryst.«

Og så kommer det forbavsende digt i den italienske canzone-form, hvormed Maria ser frem til mødet med sin elskede:

En stor, en hellig Aand usynlig vanker
i al Naturens vidtudstrakte Egne
og vækker Anelser om Livets Glæde.

Vi kender denne ånd. Det er ikke nogen privat kærlighed, Maria taler

om. Det er kærligheden som en del af den kraft, der gennemtrænger og opretholder virkeligheden i stort og småt.

Frøken Maria er et barn af denne ånd, som hun tidligere sang det. Hun står den nærmere end nogen. Hun er samtidig dens brud. Hun er en Jomfru Maria, der med den nye dag fyldes af en ny glæde:

Det gjorde han, den Helligaand, som bringer,
paa lette Zephyrvinger
de Følelser, som har mit Hierte smeltet.
Det gjorde han, den uskyldsrene Due,
som svæver over os paa Himlens Bue.

Udtryk som Maria, hellig Aand, Helligaand og Due er ikke til at tage fejl af. Under typisk romantisk tilbagebøjning mod middelalderens katolske Jomfrudyrkelse er pigen kendetegnet som et udvalgt kar, hvori naturånden skal udgyde sig.

Oehlsenschläger oplevede ikke at se denne symbolik forstået. Der skulle gå mange generationer, før det dristige billede nåede til nogen læsers bevidsthed, og før man således kunde nærme sig en erkendelse af, hvad der egentlig foregår senere i stykket.

Næste stadium i den skjulte centralhandling indtræder, da Ludvig og Maria træffes ved kilden, hvor det hele vokser sammen. En mand på stedet synger visen om den vildfarende Kirsten Piil, der blev ledet hjem af kilden, der sprang frem, hvor hendes tåre faldt, efter at hun havde anråbt Gud om hjælp. Historien er et vandresagn. Den såkaldte Sanct Kirsten var ikke så from, som stroferne antyder, og *sancta*, helgen i katolsk forstand, var hun slet ikke. Men der er mine-ralogisk teori under den katolsk farvede vise. Vi følger et af elementerne, vandet, der snor sig gennem et andet, jorden, så bølgerne bliver fortrolige med den naturånd, der råder i dybet. Det er nogle af Oehlsenschlägers ypperligste strofer, der i deres faste afrunding af sprog, form og symbolik er blevet stående som både grundlæggelse og fuldendelse af en ny poesi:

I sorten Mulm, i dyben Jord
de klare Bølger rinde.
En ukiendt Vei de langsomt snoer
sig ligesom i Blinde.
De risle giennem Jordens Bryst,

i Dybets mørke Huler,
og skue sikkert der, med Lyst,
hvad Overfladen skiuler.

Den Verden som vi ane hist,
dybt under Havets Bunde,
den har de gennemtumlet vist,
og bølget i dens Lunde.
Den runde, tykke Sölverarm,
som risler her förvildet,
har kysset Ellepigens Barm
og drukkert hendes Billed.

Det er herefter naturligt, at det kildevæld, der som Guds redskab sprang ud »og loe i Aftenrøden,« hvor Kirstens tåre faldt, bliver vejledende for den vildfarne. Den er en form af Gud, af ånden i naturen.

Derfor er der ekstatisk løftelse over de vers, hvormed Ludvig rækker sin Maria »et Glas Vand« fra denne kilde. Det er en nadver, en hellig drik af naturens blod som vielse til naturkraften. Vandet, jorden, luften og ilden er med som den »søde Farveharmonie« af »flydende Sölv / i klare Krystal, / som den hvide Finger / i Æthren bringer. / Sölvbølgen kysser / den Purpurcoral, / som Læben omringer!« Lad os lægge mærke til, at det skal være en farveharmonie. Ellers er der jo en vis afstand mellem ild og koral og den purpurkoral, som kan titte frem mellem læber hist og her. Med det symbolmættede optrin er pigen modnet til højden af menneskelig eksistens.

Hun har forsåvidt genvundet den position i forhold til elskeren, som digterens udvalgte havde i forhold til digteren selv. Og nu når vi løsningen og forløsningen i denne Sankt-Hansnat, hvor man efter folketroen blev helbredt af at våge ved kilden.

Da den højeste menneskelige eksistens, den sande sundhed, realiseres mod slutningen af stykket, hvor de unge mennesker er blevet alene i naturen, genfinder vi Ludvig i digterens private rolle som nedtrykt elsker. Hans mørkt modulerede klage i en toneart, man aldrig før havde hørt i danske vers, er en sproglig selvfordybelse, der svarer til den åndelige tilstand:

Mat og ene, bleg og ene
siddet jeg blandt Skovens Kroner.

Ene, paa de kolde Stene,
toner Harpen Veemodstoner

.....

Men det blöder og forsöder
i sin Smerte sødt sin Smerte,
möder Anelser og föder
svage Haab, det arme Hierte!

Den i skoven flakkende pige føler sig på mærkelig måde frigjort fra den angst, der naturligt kunde bemægtige sig hende i en sådan situation:

Hvi skielver ei frygtsomme Pige,
mens Morderne lumske sig snige?
Hvi springer hun kiek og forvoven
giennem sorteste Buske i Skoven?

Hun har det i sig siden det glas vand ved kilden. Hun er i pagt med skoven, der hvælver sig »som en Kirke«. Hun har kastet de borgerlige hensyn og iler den højeste eksistens imøde:

Hun frygter ei for de Döde,
hun gierne for Dolken vil blöde,
naar hun i sin sidste Smerte
kan synke til Ludvigs Hierte.

Ja, det står der virkelig, umiddelbart før hun »synker til hans Bryst.« En senere psykiater har hjulpet os til at forstå, hvad der søger sig udtryk med disse ord, og hvad det overhovedet er, der foregår, medens uspecificerede røster istemmer en »Hymne« om tingenes fuldkommengørelse:

Tryllende Harmonie!
i midnatsdunkle Jord.
Salige Sympathie!
Hellige Poesie!
uden Ord.

Sammensmeltning af Lund og Söe
og Stierner og omslynget Yngling og Möe.
Favn mod Favn
tolker hele Naturen Kierligheds Navn.

At den omhandlede højeste eksistens har karakter af livets ophævelse i pagt med alnaturen, er en bevidst tilrettelæggelse fra digterens side. Det hørte til programmets subtiliteter. Men det billedsprog, som forud kendetegner pigens længsel, og som vokser ud af mandens vemod, det er givetvis et nyt og monumentalt bevis på, i hvor høj grad Oehlenschläger kunde og måtte formulere det ubevidste.

Her, og en del andre steder, ser vi den unge digter som et levende vidnesbyrd om den visdom, der fyldte hans sind til bristepunktet: at en anet natur åbenbarer sig gådefuldt gennem digteren.