

# Om Ewalds værker i trykkefrihedsperioden med særligt henblik på »Harleqvin Patriot«

Af AAGE SCHIØTTZ-CHRISTENSEN

## I

Udgangspunktet for efterfølgende undersøgelse er antagelsen af, at der henved år 1773 foregik en krise i Ewalds liv. Hensigten er at søge denne krise forklaret på simple måde end hidtil.

Hans Brix har konstateret krisens eksistens, men samtidig hævded, at der ikke kan vides andet om den, end at resultatet blev udflytningen til Rungsted.<sup>1</sup> Ernst Frandsen følger Brix i antagelsen af en krise, men mener i modsætning til ham at kunne udtale sig om dens indhold, idet den efter hans opfattelse består i Ewalds reaktion på visse åndshistoriske ideer af europæisk herkomst.<sup>2</sup>

Over for Brix antager nærværende undersøgelse, at det er muligt at komme til ret sikre formodninger om krisens indhold. Over for Frandsen antager den, at dette indhold består i Ewalds reaktion på trykkefrihedsperiodens rent danske forhold.

Med skyldigt hensyn til det tids- og stedbestemte har man vistnok alligevel lagt for ringe vægt på Ewalds aktive medleven i Struensee-tiden – den tid, da der efter hans eget udsagn intet usandsynligt var i Danmark (IV, 116).<sup>3</sup> Følger man linjen »Ewalds forhold til trykkefriheden«, vil man komme til at se, hvorledes hans forhåbninger om en karriere som *free-lance* i København med udnyttelse af de ændrede vilkår for publicering ender med at bryde sammen i skuffelse, hvorved moderens og Schönheyders planer til hans moralske redning kommer til at stemme overens med hans eget håb om frisk begyndelse ad nye veje. Rungsted blev hans frelse, og hans tak til moderen i Rungsteddigtets sidste strofe kommer fra hjertet.

Undersøgelsen har ikke andre dokumenter end Ewalds egne arbejder. Breve fra hans hånd fra denne periode findes ikke. I den offentlige debat har han kun deltaget med to små avisartikler fra februar 1772, men så uanselige de er, rykker de med det anlagte synspunkt dog ind som væsentligt kildemateriale.

Derudover er man henvist til de tråde af indre forbindelse mellem hans værker, som opmærksomheden på hans forhold til trykkefrihe-

den lader træde frem. Det ses, at en vending indtræder, da han efter samråd med Carstens opgiver det videre arbejde på sin dramatiske »Frode«. Skuffelsen over, at denne henvendelse til nationen måtte opløses i intet, omsætter han til galgenhumor i »Harlequin Patriot« – komedien om, hvorledes en borger blev overflødig. Og dermed er hans trykkefriheds- og københavnerlinje løbet til ende. Det gamle er forbigangent: nu skal alt blive nyt i Rungsted!

»Harlequin Patriot« bliver undersøgelsens hovedgenstand. Man har altid været lidt usikker over for, hvordan denne komedie egentlig skulle opfattes. Mange læsere har den aldrig haft, selv om først Rahbek og senere A. D. Jørgensen gik i brøchen for den.

Det detaljerede i undersøgelsen må finde sin berettigelse i overbevisningen om, at intet arbejde af Ewald bør forblive uforstået. Komedien belyser spillet i Ewalds sind mellem den undersåtlige loyalitet, han var sig bevidst, og et drag af en borgerlig frihedstrang, som han selv ikke havde nogen anelse om. Det er A. D. Jørgensen, der først har påpeget dette, idet han kalder såvel »Frode« som »Harlequin« for ubevidst konstitutionelle indlæg.<sup>4</sup>

Nogen rehabilitering af komedien som kunstværk bliver der dog ikke tale om. At føre den op i niveau med »Kærlighed uden Strømper«, som A. D. Jørgensen gerne ville have det,<sup>5</sup> kan slet ikke lade sig gøre. Selv om undersøgelsen formentlig viser, hvad Ewald har villet, viser den også, at han kunstnerisk har villet forene det uforenelige, af hvilken grund hans komedie ikke kan finde plads blandt de værker, der har skabt hans ry.

Da den forklaring, undersøgelsen mener at kunne give af Ewalds krise, ikke kan føre afgørende beviser i marken, kan den ikke blive mere end en hypotese, der må stå og falde med sin evne til at forbinde kendsgerninger på naturlig måde.

## II

Trykkefrihedsperioden omfatter tiden fra 14. sept. 1770 til 20. okt. 1773. Følgende arbejder af Ewald falder inden for dette tidsrum:

Digtet *Philet*, 11. okt. 1770. Tilfældet ville, at det blev trykkefrihedens premiere, det første skrift, der udkom under de nye forhold.

*Philets Forslag om Pebersvendene*, foråret 1771. Vilh. Ander-

sen er ved en lapsus kommet til at forveksle de to Philetprodukter, idet han giver pebersvendeforslaget æren af at have indledt trykkefriheden.<sup>6</sup>

Komedien *Pebersvendene*, sikkert skrevet 1771, men først opført 1773.

*De brutale Klappere* fra slutningen af 1771.

*To avisartikler* i »Adresseavisen«, 17. og 25. febr. 1772.

*Harlequin Patriot*, skrevet efter Struensees fald, udkommet okt. 1772.

Til denne liste over offentliggjorte arbejder, der kunne forøges med nogle oratorier samt lejligheds- og personlige digte, slutter sig følgende utrykte og fragmentariske:

Romanen *Herr Panthakaks Historie*, der med sikkerhed kan dateres til 1771.

Nogle blade af *en historisk fortælling om Frode*, sandsynligvis fra 1771.

*Det dramatiske fragment »Frode«* fra foråret eller sommeren 1772.

De seks første numre af tidsskriftet *De Fremmede*, sikkert skrevne i København i den sidste tid før afrejsen til Rungsted foråret 1773.

For den hele række af arbejder er det et fællestræk, at de beskæftiger sig med samtidsforhold, de to Frodefragmenter også, blot i historisk kostume.

Hvis man kunne tillægge Ewald klare og bestemte planer for sit liv – hvad man næppe kan – ville man sige, at han nu har besluttet sig til en løbebane som *free-lance* i København, det sted, hvor tingene skete. Han ser en mulighed for at opretholde livet og blive sin egen herre ved at blive causerende og ræsonnerende journalist med samtidig udnyttelse af chancerne ved teatret. Som skribent af denne type måtte han komme til at tillægge trykkefriheden betydning, både da gaven blev givet og da den atter blev taget tilbage.

Adskillige af de anførte arbejder er imidlertid af mindre interesse for en bedømmelse af hans forhold til den nye frihed og den begyndende indskrænkning af den.

Det er således rimeligt at udskille digtet »Philet«, der er blevet til før trykkefrihedsforordningen og vender ansigtet mod fortiden i den opskræmte sorg over, at den er forbi. Komedien »Pebersvendene« er i denne forbindelse uden interesse. Begyndelsen til den historiske for-

tælling om Frode er af perifer betydning i forhold til det dramatiske fragment. Og uanset, hvad »Panthakak« og »De Fremmede« indeholder af aktualiteter, er deres synspunkter almene og uden nødvendig forbindelse med trykkefrihedens korte tidsrum.

Tilbage bliver fire arbejder i organisk sammenhæng.

Fra *Forslaget om Pebersvendene* over *De brutale Klappere* og det dramatiske fragment *Frode* til *Harleqvin Patriot* går der en linje, som er en linje fra håb til skuffelse. Et moment af den belyses af de *to avisartikler* fra februar 1772.

### III

Håbet indfinder sig dog først med det andet af de fire arbejder. Det indledende – *Philets Forslag om Pebersvendene, der vist vil blive iværksat* – vidner om usikkerhed. Allerede i titlen ligger der en umærkelig skepsis.

Med al verve i sin natur har Ewald aldrig været ivrig efter nye ting. Hans loyalitet, et træk af magelighed i hans væsen, en vis ængstelse og forsigtighed i objektive spørgsmål, der godt kan bestå sammen med livsførelsens fandenivoldskhed: alt sådant får ham uvilkårligt til at trække over mod det gamle som det faste land.

Hans skuespil *Rolf Krage* er vidnesbyrd om denne ejendommelighed. Det var kommet til ham som en impuls udefra, at nu skulle man vende sig mod det gammelnordiske. Han følger appellen, men forskrækkes af det foretagende, den har ført ham til. Det gamle Nordens førkristelige kulturmønster fandt han i virkeligheden afskyeligt, og da han ikke har lært den kunst at opgive sit eget for at indføle sig i andet, ser han ingen anden udvej end mod historien at meddele sine oldkæmper den bedre skolegang, som Holberg i sin tid ønskede, at vikingerne havde haft.<sup>7</sup> Vj smiler ad Rolfs »humanitet«, men burde måske hellere læse skuespillet som udtryk for en tidsalder, der endnu er sikker på sin identitet.

Ewald er heller ikke den mand, der straks har øret opladt for trykkefrihedens fremtidsmusik.

For »Adam og Ewa«'s digter, for hvem mennesket er Guds billede, skulle den nye mulighed af øget positivitet i retning mod medmennesket i og for sig synes at være velkommen, og for skribenten, der føler sin stilling som et kald, måtte det i grunden være en undladelsessynd ikke at gribe den.

Men opdraget som han er i enevældens skole, politisk og religiøst, føler han i første øjeblik den nye frihed som betænkelig for livets tilvante sikkerhed. Man mærker således et stænk af angst for den frækhed, friheden kunne udarte til, da han tager sig i sin lyst til at navngive en berygtet ågerkarl med den motivering, at han ikke tror, skrivefriheden går så vidt (II, 76). Struensee havde i skyndingen glemt at få bestemmelser om forfatteransvarlighed med.

Straks fra begyndelsen lægger hans ironiske falbelader et skær af komik over skrivefriheden – den så viseligt tilladte skrivefrihed, som han siger. Fra denne lykkelige dag har han (thi også han er patriot) pønset på at udfinde en hovedmangel, der kunne forevige hans navn en smule (II, 47) – og mere af samme skuffe, der altsammen skal lade forstå, at han kun gør dette nymodens væsen med for løjers skyld og holder sit egentlige jeg udenfor.

Hvad kunne bevæge »Adam og Ewa«s digter til at give sig i kast med pebersvendenes afkrog af tilværelsen? Han måtte søge, hvor han ville: i kirken, i landhusholdningen eller i vor politiske forfatning – det endte dog altid med, at han blev trukket tilbage til sine pebersvende (II, 48).

Emnet var tiltalende ufarligt. Men det blev ikke valgt alene af den grund, men nok så meget, fordi det var et personligt anliggende. Ewald var pebersvend mod sin vilje og kunne i det forhold let komme til at se sit livs grundskade. Skrivefriheden benyttes så til en maskeret selv-bekendelse, men denne forvridning af det personlige til noget alment bliver her som siden i »Harlequin Patriot« kilden til stilforvirring og dermed til forvirring af meningen.

Da man jo ikke kan indgå til rådet med forslag, der lugter af egennytte, forklæder han sig som samfundsbevidst journalist, der i causerende form tager fat på et menneskeligt anliggende af fælles interesse, idet datidens nationaløkonomer anså folkerigdom for en nations egentlige aktiv. Men alvoren bryder alligevel igennem, til den ene side som saglighed i behandlingen af samfundsproblemer som de uægteskabelige børns stilling og skatteregler med progression og fradrag, til den anden side som en assessor Vilhelms varme i lovprisningen af ægteskabet med digterisk fremføring af forræderne imod det og toppende op i henrevet lyrik, da en Arendseskikkelse rækker ham hånden: »Men hist kommer hun mig til Hielp, den guddommelige Pige med sorte straalende Øine o.s.v. . . . « (II, 81).

I originaludgaven fra 1771 fylder afhandlingen ikke mindre end

112 sider, og hver side bærer præg af, at Ewald har gjort sig umage. Så noget hastværksarbejde er det ikke.

Men det lykkes ham ikke at finde en entydig holdning. Han optræder skiftevis i rollerne som causør, digter og samfundsreformator, uden at det ses, hvilken der er hovedrollen. I alle tre fag kan han skrive, som rollen kræver det – altså godt. Men medens i »Levnet og Meninger« patos og ironi smelter sammen uden brud i støbningen, fordi værket er rent personligt og ikke vil være andet, bevirker afhandlingens forklædning af det personlige som alment, at de anvendte stilarter trækker hver sin vej og efterlader læseren i uvished om, hvad egentlig meningen med det hele er. Er det alvor eller spøg?

Digteren har ikke selv vidst, om han skulle tage skrivefriheden alvorligt eller forholde sig let ironisk til den.

Til sidste går han den vante vej, idet den hele blanding af spøg og alvor, lyrik og skatteberegning, pædagogik, racchygigje og hvad andet, hans livlige tanke strejfer, nedlægges for fødderne af den store monark, hvis visdom og nåde besjæler Norden (II, 113).

#### IV

Med *De brutale Klappere* har trykkefrihedsnovicen vundet helhjertethed. Anledningen var også et objektivt spørgsmål, der kom til ham udefra.

Ligesom den bekendte vanddråbe spejler universet, er i Ewalds lille lejlighedsarbejde de grundforhold med, som kommer igen i kulturkampe af større dimensioner end den københavnske teaterfejde. Den raske improvisation opridser med uvilkårlig sikkerhed en kulturkamps kraftfelt: den frie intelligens mellem magtens og uvidenhedens stupiditeter, og sikkerheden hidrører fra den ytringsfrihed, som Ewald nu har lært at værdsætte og bruge.

Studenten Erast er inkarnationen af den nye ånd. Det har været Ewald om at gøre, at der skulle være noget let og frit over ham, så det er ikke blot af angst for skyggen fra Holbergs latinske pedanter, at han med flid, men temmelig uhistorisk gør sine studenter ensidigt græske. I officerernes skældsord går betegnelser som græsk yngel, græske hunde igen til overflod, og til fuld bekræftelse af, at her hersker det skønne græske væsen, lader han Erast omtale sig selv og studenterpartiet som »vi Græker« (II, 138). Kvaliteten af Ewalds græske dannelse får man ganske vist mistanke til, når han i »De Fremme-

de« karakteriserer Sokrates' samtaleform som »lumsk og fornærmende« (IV, 204). Men den fatale kritik mærkes ikke i »Klapperne«, selv om antagelsen af, at Sokrates ville vige for udsigten til en dragt prygl (II, 132), nok er lidt ejendommelig.

Grækerne var polerte folk, hedder det, og overensstemmende hermed er Erast den lette, utvungne høflighed over for bramarbaserne. På sokratiske vis søger han at få modparten til at lære sig selv at kende, og selv om officererne nu som før holder fast ved, at larm er deres bedste leg (II, 133), har han sejret i tilskuernes øjne.

Man kunne indvende, at studenternes brug af piben er et usokratiske voldsargument. Men man bemærker ikke rigtig vanskeligheden, da Ewald omgår den kompositorisk-musikalsk. Erasts argumentation falder i afsnit, og idet han afrunder de enkelte afsnit med en henvisning til, at så tager man en lille pibe frem (første gang II, 135), får dette omkvæd karakter af en konklusion, og man kommer til at forestille sig fløjtelyden som intelligensens klare tone, der skærer gennem brum og brøl.

Med det græske frisinds høflighed tilstår Erast officererne fuld ret til at klappe i teatret (II, 139):

De ynde Stykket – vell – hvor billigt er det da! –  
Hvem er vel ublue nok, at hindre dem derfra? –

Derefter spiller Erast sit trumf es ud, og det er dansk, selv om stykkets eneste latinisme sidder i det som en skønhedsplet.

Må man ytre bifald, må man naturligvis også ytre mishag. Det følger ikke alene af græsk høflighed og dialektik, men også af dette stolte og bevidst danske argument (II, 139):

Jeg, og enhver af os, er – thi det bør erindres,  
At *ex officio* vor Frihed ei forhindres –  
Er Christ'ians Undersaat, og troe, og Dansk, og frie –  
Vi ynde Stykket ei – og derfor pibe vi –

Digteren udstrækker her trykkefrihedens ånd til også at gælde tilskuer-ytringerne i teatret, hvad enhver jurist, der formår at skelne mellem ånd og bogstav, ville give ham ret til, og den kongelige garanti for retten til fri meningstilkendegivelse får ham til at føle sig fri og stolt. Nu veed han, hvad gaven er værd, og forstår at bruge den.

Det lille lejlighedsarbejde strømmede frit ud af sjælen i løbet af den nat, da han efter traditionen skrev det i sengen med et spækkebræt til pult. Men det aktuelle i foranledningen og det skødesløse i frembringelsen må ikke få os til at overse, at som moment i digterens liv er det lille arbejde vægtigt og betydningsfuldt. Her griber digteren jo ind i livet, her står han i centrum og taler til lyttende skarer. Gennem ytringsfriheden har han oplevet digtningen som en magt i virkelighedens verden, og så lidet ophøjede disse teaterspektakler end var, kunne hans entusiastiske tanke let fra dem søge til Klopstocks høje vurdering af digtereksistensen.

## V

»De brutale Klappere« udkom i december 1771. En måneds tid efter indtraf den store begivenhed – Struensees fald d. 17. januar 1772.

De nye magthavere kunne ikke se på trykkefriheden med samme øjne som dens ophavsmand, men der skete ikke nogen ændring lige med det samme: det var ikke nødvendigt, da den første stemning var en umådelig kongebegejstring. Tegn til en kursændring lod dog ikke vente længe på sig: allerede den 24. februar pålagde politimesteren i København byens bogtrykkere at påse, at der ikke udkom injurier, pasquiller eller oprørske skrifter fra deres bogtrykkerier.<sup>8</sup>

I folket var der ingen stemning for inddragelse af trykkefriheden. Herom siger Edv. Holm: »Hvor stærk den royalistiske Rus end var i den nærmeste Tid efter 17. Januar, havde den dog ikke gjort den Opfattelse almindelig, at man blot havde rolig at lægge sig til Hvile i Enevældens Skjød. Den Tanke, at man havde en naturlig Ret til at drøfte offentlige Forhold, var blevet alt for stærkt vakt til let at svinde igen.«<sup>9</sup> Det må jo ikke glemmes, hvad Edv. Holm siger: at trykkefriheden var blevet modtaget med glæde og i det hele stedse erkendt som en værdifuld gave.<sup>10</sup> I P. F. Suhms skrift *Til mine Landsmænd* fra efteråret 1772 fordømmes Struensee, men ikke alle hans reformer, især ikke trykkefriheden.

At forestille sig ud fra den gængse udlægning af »Harlequin Patriot«, at Ewald her skulle have været en gnaven Jeronimus, ville være en absurd tanke. I »De brutale Klappere« havde han prist ytringsfriheden i stærke ord af national farve, og man må tænke sig, at farten og energien fra teaterfejden førte ham fremad mod videre horisonter og større mål.



Tilmed så han andre træde dristigt op og få alt folket til at lytte. Vi veed intet om det, men det kan ikke være andet, end at det brev *Til Kongen*, som Suhm udgav i januar 1772 i eget navn, og som vakte europæisk opsigt, må have gjort indtryk på Ewald og opildnet ham til bedrift på sit eget felt.

Ewald så her den borgerlige frihed hævdet over for Kongelovens absolutisme. Suhm træder direkte hen for kongen, tiltaler ham som ligemand og foreholder ham hans pligter, som han afleder ikke blot af den magt, han har fået af Gud, men også – og mod Kongeloven – af den magt, han har fået af folket: »Af Gud og dit Folk har du Enevoldsmagten. Du er ogsaa Gud og det Regnskab skyldig, hvorledes du bruger den«. <sup>11</sup>

Endnu dristigere, fordi det udkom i 1771, altså før Struensees fald, forekommer Jacob Langebeks *Ny prøve af Skrivefrihed* at være. Langebek fremsætter over for kongen den advarsel mod den onde rådgiver, der i tiden før faldet lå alle på tungen og fandt genklang i alles hjerter:

Hør Konge fleres Raad, vis, at du selv er hjemme,  
og uden Hældestav dit Folkes Vel kan fremme.  
Undse dig ikke ved at være Menneske,  
men usselt Menneske og Slave, det er Spe.<sup>12</sup>

Sætter vi, at Ewald har haft sådanne klange i øret, medens han var i farten fra »De brutale Klappere«, og føjer vi hertil indtrykket af rejsningen i Suhms brev til kongen, forstår vi, med hvilke følelser han gav sig i lag med det drama om kong Frode, der er en tilbagespejling i Danmarkshistorien af Struensee-epoken. Som de andre havde sagt deres ord, ville han nu sige sit. Men han fik det kun sagt til sin skrivebordsskuffe.

At det skulle blive udfaldet, kunne han ikke vide, da han gik i gang. Værkets skæbne som fragment, der i mange år forblev utrykt og uomtalt, har anbragt det på en underordnet plads i eftertidens bevidsthed. Men digteren har naturligvis ikke haft til hensigt at frembringe en tilgift eller et biprodukt. Der er tværtimod grund til at antage, at han har omfattet sit arbejde med den begejstring, der føder storværker. Billeskov Jansens karakteristik fremhæver netop de store intentioner. »Mange litterære tråde løber sammen i dette dramatiske fragment. Versformen er den fransk-klassiske aleksandriner, men den livlige handlingsgang er efter Shakespeares mønster. Efter ånden fra Ossian

tegner nutiden sig som fald fra fortidens storhed, og som Voltaire lægger Ewald en aktuel tendens i tragedien«. <sup>13</sup>

Fransk klassicisme, Shakespeare, Ossian, Voltaire og øverst Ewald som nationens inspirerede talsmand! Det var drømmen, der skulle omsættes i lydende ord.

## VI

At Ewald har næret drømme om et storværk af aktuelt indhold, sandsynliggøres af hans stillingtagen i de to polemiske avisartikler fra februar 1772.

Efter 17. januar myldrede det frem med digte og andre trykkefrihedsprodukter, der ud fra den nu sikre position hånedde Struensee og triumferede over hans fald. Endelig tabte en anonym forfatter tålmodigheden og indrykkede i Adresseavisen et digt, der hævdede det ringe i at sparke til en liggende og lænket mand, tilmed i slette og lumpne vers, der var en hån mod muscerne. Digtet var undertegnet med et stort E. <sup>14</sup>

Edv. Holm finder anonymens indsigelse berettiget: »Hvor lidt Struensee end kunde kaldes en falden Løve, har den allerstørste Del af disse Vers og ogsaa det meste andet af, hvad der dengang fremkom paa Tryk imod ham, Lighed med et Æselspark. Det var med god Ret, at et Digt, undertegnet E., der fremkom i Adresseavisen, udtalte den mest haanende Dom om den i Anledning af den 17. Januar opstaaede Digtning«. <sup>15</sup>

Offentligheden tydede det store E. som Ewald. Man har altså fundet det rimeligt, at netop han skulle tage til orde her. At en overvundet mand skal behandles sømmeligt, stemmer også med de begreber om dyd og ære, der altid var Ewalds.

Så meget desto mere overraskende er det at se Ewald protestere bestemt mod identificeringen med E. Og endnu mere overraskende at se ham suspendere sin etos ved at tage skriblerne i forsvar.

Han kunne have nøjedes med en simpel erklæring om, at han ikke var forfatter til anonymens digt, men det viser sig, at han har andet og mere på hjerte i disse to polemiske artikler fra 17. og 25. februar 1772 (II, 178–81). De er ikke flatterende for ham, men det skyldes, at han er forhindret i at tale rent ud om sine egne planer.

Æselsparket tager han ikke afstand fra, idet han ytrer den forståelse, som i virkeligheden er godkendelse. Disse misdædere – Struensee og

Brandt – sukker jo under lænker, som de har fortjent, og han tilstår, at det aldrig er faldet hans hjerte ind, at Struensee var et menneske, før han hørte, at han var lige så ulykkelig, som han havde været ond. De triumferende viseforfattere har man ingen ret til at angribe. Hvis det er nedrigt at udøse sin harme på lænkede misdædere, så »er det heller ikke ædelt, at angribe langt uskyldigere og langt uskadeligere Medborgere, ligesom de var Forrædere, da de dog ikke ere andet end Gøglere«. Med lidt billige og fjernthentede argumenter fortsætter resten af artiklen efter recepten: brave folk, men slette musikanter. Med henblik på den senere »Harlequin Patriot« mærker man sig brugen af ordet *gøglere*. Men der er ingen fordømmelse af deres motiv og adfærd, ingen tale om overdrivelser og udskjelser. Ewald har tværtimod været charmeret af adskillige af disse vers og fundet dem ulige skønnere end anonymens.

Hvordan kunne Ewald dog gøre fælles sag med denne pøbel? I den næste artikel kommer man nærmere til grunden, forståelsen og tilgivelsen, men forudsætningen er den, at man opfatter det, han kun antyder, som en tilkendegivelse af, at han på denne tid havde skuespillet »Frode« under udarbejdelse og ventede sig noget stort af det.

Den anden artikel giver ham anledning til at vedgå, at han er forfatter til »De brutale Klappere«, men fortsætter i øvrigt i sporet fra den første. Grunden til, at han ikke kan indlade sig i trætte med viseskriverne, giver han i følgende linjer (II, 181), der er et nøglested for undersøgelsen:

Det kommer mig endnu ikke anderledes for, end som en, der i det mindste lagde sig efter at blive Kunstdreiere, ville misunde, forfølge og om mueligt ødelægge de Stakler, der gjøre Svoelstikker.

Kunne Ewald ikke have sagt dette med det samme og så sparet sig den forudgående argumentation, der, så længe den er ufortolket, forekommer som hans produktions eneste ufordelagtige vidnesbyrd om hans ånd og hans hjerte?

Nej, det kunne han ikke. For det værk, kunstdrejeren havde under udarbejdelse, var jo ikke færdigt og kunne altså ikke bruges som argument, og endnu mindre var han berettiget til at pukke på det som et mesterværk, selv om han nok troede, at det skulle blive det – idet det her kan tilføjes, at hos Ewald er drømmen om værker ofte mere betagende end værkerne selv.

Der er i hans situation ikke andet at gøre end at vove sig så nær op til sandheden som muligt, hvad han gør med bemærkningen om kunstdrejeren og de stakler, der gør svovlstikker, og så i øvrigt placere sig i de almindelige bemærkningers position med tilsløring af det personlige engagement.

Hvis han ikke havde haft »Frode« på drejebænken, ville han næppe have gjort kompagni med trykkefrihedsmobben. Men nu havde han »Frode« under udarbejdelse, og så måtte han anerkende det mislibige selskab på samme måde, som løven anerkender køteren, så længe de har fælles formål.

Hans motiv til de to polemiske artikler er forståelsen af, at han ville komme til at slå sig selv på munden, hvis han nu i tavshed tillod, at man tillagde ham anonymens fordømmelse af viseskriblerne, for som digter var han jo i båd med dem. Med dramaet om Frode agtede jo også han at bidrage til den almindelige triumf over den faldne storhed, så netop fordi han var ærlig i sit hjerte, kunne han for sin samvittigheds skyld ikke forsvare at lægge en politisk afstand mellem sig selv og dem, men kun en faglig: han er mesteren og de er fuskere, men mester og fuskere stræber i samme retning.

Afstandens patos i hans opfattelse af sig selv som kunstdrejeren og de andre som stakler berettiger til at antage, at han har omfattet sin »Frode« med følelser som dem, der i sin tid fik ham til at erklære, at når han ikke kunne være den første digter i sit fødeland, ville han ikke være den anden. Det, han ville digte, skulle ikke blive en lumpen vise: det skulle blive loyalitetens højsang til forræderens fordærv og til kongens og folkets frelse!

I fragmentet er personen Grib genbilledet af Struensee. Han er fremstillet som indbegrebet af umenneskelighed, et uhyre med oplukt gab parat til at sluge (V 6), og der anvendes udtryk om ham som giftig forræder, morder, led trolld (V 5), så det ses, at hvad holdningen til den faldne angår, er Ewald ikke berettiget til at lægge afstand mellem sig selv og visedigterne, hvad han jo heller ikke har gjort. Blandt de afskyelige træk har Ewald også fundet plads til Struensees ateistiske fritænkeri, idet han lader Grib traktere Thor med følgende ufromme tiltale (V 9): »Ha, Trolld, som jeg hader; / Trolld, Dunst, Drøm, hvad du er? Thor, som man kalder dig . . . «

Idet der henvises til den mere indgående behandling af fragmentet andetsteds, fremdrages her hovedpunkterne af dets indhold.<sup>10</sup>

Ewald har trodset et tabu i tiden ved at fremstille kongen som sinds-

syg. Samtidig gør han monarkens defekt til vehikel for en loyalitet, der synes at gå ud over al menneskelig rimelighed. Han lader folkets (og sin egen) repræsentant konstatere, at kongen vel er et sjæleligt vrag, men samtidig sætter i selve konstateringsøjeblik den af Kongeloven påbudte hypnotisering ind, der ophæver defekten ved at integrere den i den fuldkommenhed, som monarken har efter sin definition: »Dit Suk – din Svaghed selv skal Sceptret hellige!« (V, 15). Med denne undersåtlige akcept af en sindssyg monark som fuldgyldig monark har Christian d. 7. klarer frisag, og den eneste skyldige, den onde rådgiver – som også er dronningens forfører og usurpatoren af den kongelige magt – vil kunne udleveres til forfølgelse og straf, begge dele i overensstemmelse med de københavnske stemninger, der dengang var dansk folkeviljes tydeligste udtryk.

Allerede med denne førsteakt havde Ewald fået sagt sit ord, som Langebek og Suhm havde sagt deres, og nu skulle det følges op i de kommende akter, hvordan de nu kunne blive. Hans løsen fra fejden mellem officerer og studenter (II, 137): »Theatret er vor Bye – Parterret er dets Vægter!« skulle nu anvendes på større forhold end teater-spektakler.

## VII

Men det stolte foretagende opløstes i intet. Ewald opgav det, og da manuskriptet kom for dagen i 1811, er det blevet en litterær kuriositet. Ewalds dengang endnu levende ven Abrahamson ledsager offentliggørelsen i Rahbeks tidsskrift »Sandsigere« med den oplysning, at fragmentet »er skrevet i Sommeren 1772, men ufuldendt henlagt efter et ikke ubeføiet Raad fra en den Tid ikke blot paa Parnasset, men i Staten høist betydende og betydelig Mand, der ikke uden Grund frygtede, at man saavel i det Helc, som i flere enkelte Dele deraf skulde finde Henpeeg til de daværende Tidernes Tegn«. <sup>17</sup>

Abrahamsons tidsangivelse medfører nogle nødvendige overvejelser af rækkefølge og tidspunkter.

Tiden sommeren 1772 for tilblivelsen af »Frøde« på den ene side og på den anden udgivelsen af »Harlequin Patriot« i oktober 1772 indicerer rækkefølgen: først »Frøde«, så »Harlequin«. Dette bekræftes også af alle indre kriterier. Havde rækkefølgen været den omvendte, ville man have stået over for den umulighed, at tømmermændene kom før rusen.

Abrahamsons bestemmelse »Sommeren 1772« er givet henved 40 år efter og i en sammenhæng, hvor det ikke kom an på et par måneder fra eller til. For ham er det tilstrækkeligt at sige, at »Frode« blev skrevet i månederne efter 17. januar, og det kan man jo gerne i vag almindelighed kalde sommeren 1772.

Edv. Holm karakteriserer den nærmeste tid efter 17. januar som en »royalistisk Rus«. Den rus kan Ewald ikke have stået udenfor – navnlig i betragtning af, at han altid har befundet sig i den! – og i den tid er hans udtryk for den almindelige rus blevet til.

I Ewalds poemata til kongen og hans hus er det svært at udskille fakta af den evindeligt superlativiske stil. Alligevel er der dog vist et vidnesbyrd at hente i hans kantate til kongens fødselsdag d. 28. januar 1772 – altså en god uges tid efter den begivenhedsrige 17. januar. Ikke alene er Caroline Mathilde gledet ud, men man synes også at kunne høre en særlig tone i det højtsvungne, når det hedder om den kongelige dag (II, 177):

Stor er din Roes, o Dag! – og høi og hellig,  
 Og mægtig er din Vellyst over Cimbrer,  
 Og drukne gjør du dem til Sang og Spaadom!

I den rus af sang og spådom er tanken om »Frode« opstået. Tre uger efter kom den første af de polemiske avisartikler, der begge – med tilladelse for sammenligningen – dirrer af den æggesyge hønes optagethed af det produkt, der er under tilblivelse og snart kommer.

Det kan være rimeligt at antage, at »Frode« har været under udarbejdelse i februar 1772 og måske er påbegyndt allerede i januar.

Dette bestyrkes af vidnesbyrd fra »Harleqvin Patriot«. Komedien udkom 19. okt. 1772. Men hvornår er den skrevet? Jo tidligere udarbejdelsen kan lægges, jo mere føres »Frode« tilbage til tiden lige efter 17. januar.

Den serie af tidsangivelser, som Harleqvins kone Lisette giver i sin samtale med Jost i første handling, er i sig selv af den største betydning, om man vil forstå Harleqvins situation. Her anføres de af hendsyn til »Frode«.

Lisette fortæller, at da trykkefrihedsreskriptet kom for to års tid siden, for Fanden i hendes mand, og han blev patriot. Han absenterede sig op i pulterkammeret, hvor han stod på et fad og skrev (II, 225. – Det er mærkeligt med dette fad. Brugte han det for at justere sig ind i højde med pulten? Ewald var lille af vækst!). Og hvad skrev han om?

Om flid og sparsommelighed – jvf. Philets forslag om pebersvendene.

Men så kom den 17. januar, og den gjorde ham rent til nar. Hvad skrev han nu? Nu blev det (II, 226):

..... Stats-Aspecter,  
Bordeller, Vægter-Snak, Pasquiller og Projecter,  
Beretninger om Ting, som ingen Siæl har seet –  
Digt, Sladder, meer end af den beste Hof-Poet.

Inden dette repertoire kommenteres, anføres den tredje og sidste fase i Harleqvins patriotiske historie: hans pludselige tavshed, der er komediens egentlige emne eller motor.

Ifølge Lisette er hans situation i komediehandlingens øjeblik denne (II, 226):

Og er der nu en Maaned gaaet forbi,  
At han har sluppet det fordømte Smøreri –

Harleqvin er ikke holdt op frivilligt, da ingen frivilligt sætter dæmning for sin livsstrøm. Han har gjort det af den simple grund, at han er blevet bange: Harleqvin var jo ikke nogen helt, og heller ikke hans digter var anlagt til frihedskæmper.

Han er blevet bange for de første tegn på den nye regerings vilje til at indskrænke trykkefriheden. Edv. Holm meddeler, at d. 24. febr. 1772 pålagde politimesteren bogtrykkerne i København at påse, at der ikke udkom injurier, pasquiller eller oprørske skrifter fra deres bogtrykkerier,<sup>8</sup> hvortil knytter sig en kabinetsordre til Det danske Kancelli af 16. marts 1772 gående ud på, at aviserne skal stå under kancelliets tilsyn.<sup>18</sup> Edv. Holm resumerer, at »alt dette viser en umiskjendelig Lyst til at holde Aviser og Flyveskrifter indenfor saa snævre Rammer som muligt. Regjeringen var allerede ved at komme ind paa den betænkelige Vej at slaa løs med kongelige Resolutioner eller Kancelliskrivelsers og straffe rent arbitrært«. <sup>19</sup> Af betydning i vor sammenhæng er endelig en ordre til kancelliet af 28. maj: »Kongen vil derhos, at angaaende Hoffet og Staten maa intet uden Censur af det danske Kancelli trykkes«. <sup>20</sup>

Med antagelse af, at Harleqvin er komedieudtrykket for Ewalds situation efter Frodeforetagendets sammenbrud, må det også antages, at tidspunktet for komediefigurens tavshed falder sammen med det tidspunkt, da digteren af det alvorlige skuespil blev tavs og lagde førsteakten i sin skrivebordsskuffe.

Vi vender tilbage til Harleqvins repertoire i tiden fra 17. januar til den dag, da han blev tavs. Repertoiret var jo dette:

... . . . . . Stats-Aspecter,  
 Bordeller, Vægter-Snak, Pasquiller og Projecter,  
 Beretninger om Ting, som ingen Siæl har seet –  
 Digt, Sladder, meer end af den bedste Hof-Poet.

Med den galgenironi, hvormed man kan omfatte sine strandede foretagender, kunne Ewald nok karakterisere den opgivne »Frode« som beretning om ting, som ingen sjæl har set, og endnu bedre som digt, sladder, mer end af den bedste hofpoet. Og hvem kunne vide, om ikke politi og endnu højere myndigheder måske fandt for godt at henføre den under kategorien *pasquil* med hoffet og staten som genstand? Skete det, var det ikke let at vide, hvad der kunne vederfares ophavsmanden. Og der kunne være endnu farefuldere muligheder til stede i de resterende fire akter, hvis indhold Ewald dog måtte have gjort sig tanker om.

Under disse omstændigheder er Ewald gået til sin rådgiver Carstens, og denne verdensvante mand med forbindelse opad har ikke været længe om at se, at poeten havde begivet sig ud på en vej, der kunne blive farlig og måske allerede var det. Han har sikkert hæftet sig særlig ved fremstillingen af kongen som sindssyg og ved hans rolle som hanrej, der træder frem i aktens sidste optrin, kunstnerisk effektfuldt, men ynkeligt og sørgeligt som vidnesbyrd om monarken.

Under indflydelse af den politiske klimaændring og efter Carstens bestemte råd lagde Ewald så sin »Frode« i skuffen og opgav videre fremgang ad den linje. Sige på dato, hvornår det skete, er ikke let. På grund af ordet *pasquil* fristes man til at hæfte sig ved ordren fra politimesteren af 24. februar, men da ordren til kancelliet af 28. maj der skal sikre hoffet og staten mod utilbørlig omtale, også forekommer at være af betydning, er det rimeligt at nøjes med at sige, at Ewald henlagde »Frode« foråret eller forsommeren 1772.

Når Ewald i Fortalen 1780 takker Carstens så overstrømmende for, at han har tæmmet og styret hans alt for brusende ånd og vist ham de afgrunde, han havde at frygte for (III, 245), er det næppe alene en tak for hjælp i det æstetiske. Ewalds tanke må også være gået til foråret 1772, da Carstens' advarsel hindrede ham i at styrte sig i en reel afgrund. Om der virkelig har været fare på færde, er underordnet: det kommer an på, hvorledes tingene har stået for Ewald, og han



har næppe kunnet undgå at tænke på, at det kunne være gået ham, som det gik studenten Kristian Thura, der blev sat under tiltale for nogle eksalterede, men loyalmente artikler, som ved bogtrykkerens fejl udkom, uden at forfatteren havde fået vist dem for hoffet, som han havde villet<sup>21</sup> – en sag, der kunne tænkes at være bekendt for Carstens på tidspunktet for Ewalds henvendelse. Thura blev i oktober 1772 dømt til at miste ære og gods (formildet til fængsel på Munkholm, fra 1779 til ophold på Bornholm).

For Ewald var trykkefriheden og dens muligheder ophørt i løbet af foråret 1772. Rusen var forbi, tømmermændene tilbage.

I den stemning skrev han »Harlequin Patriot« – komedien om den tavshed, der er tvungen, men dog loyal, eller loyal, men dog tvungen. Det er denne svæven mellem det, man er, og det, man burde være, der er med til at give komedien dens uklarehed. Ewald var ingen Schiller. Han dristede sig ikke til den åbne patos, der var dette emnes rette tone.

## VIII

Senere tider frem til nutiden har været mer eller mindre bundet af den opfattelse, at »Harlequin Patriot« er besindighedens indsigelse mod udskøjelser og overdrivelser i brugen af trykkefriheden. Men i forholdet til den havde Ewald efter »De brutale Klapper«s vidnesbyrd overvundet draget af inert i sin natur, og det ville ikke være meget sandsynligt, at den impulsive, entusiastiske Ewald derefter skulle gå ind i rollen som den distante ræsonnør af Holbergs skole, der ler ad dårernes fagter og rekommanderer den gyldne middelvej.

Komedien er lyrik og personlig bekendelse, idet den udtrykker digterens smerte over den indskrænkning af trykkefriheden, der havde vist sig som en slem sten på hans egen vej.

Men smerte er ikke emne for en komedie. Den valgte form er ikke adækvat.

Dette veed Ewald udmærket godt selv. Men da han ikke tør sige det rent ud, idet den rette form ville have været oprørsk, men dog skal have det sagt, former han tilståelsen som et tilsyneladende overflødigt udsagn, en intetsigende tautologi, der har mening for ham selv og er nok for den, der forstår. Han kalder sin komedie for *en komisk komedie* og anbringer dette signalement på selve titelbladet (»En comisk Comoddie i tre Handlinger paa Vers«), altså på et sted, der forpligter

til overlæg og mening. Ewald var desuden altid meget nøjeregnende med sit sproglige udtryk.

Men hvad er meningen? Kan en tautologi indeholde nogen meddelelse?

Rahbek nøjes med at finde titlen »noget paafaldende«. <sup>22</sup> A. D. Jørgensen skænker den ingen opmærksomhed. Vilh. Andersen forsøger at knække nødden på følgende måde: »Hvis dermed menes ikke en potenseret, altså forstærket, men en sublimeret, altsaa fortyndet Komedie, er Undertitlen rigtig«. <sup>23</sup> Hertil er at sige, at medens man veed, hvad en god komedie er og hvad en dårlig komedie er, er det ikke let at forstå, hvad der skulle kunne menes med henholdsvis en potenseret eller en fortyndet komedie, da karakteriseringen jo logisk forekommer at ligge på linje med udtryk som en potenseret cirkel eller en fortyndet trekant, og det forstås heller ikke, hvorfor man snarere skal vælge retningen mod det fortyndede end mod det potenserede. Dertil kommer, at Vilh. Andersen et par sider længere fremme ophæver sin egen bestemmelse af undertitlen som rigtig: »Harlequin Patriot« er et åndfuldt eksperiment, siger han, men ingen komisk komedie. <sup>24</sup> Og så er vi jo lige vidt.

Hos Billeskov Jansen er der heller ikke megen hjælp at hente. Han finder stykket forfejlet og lumsk kedeligt, og det giver man ham i og for sig gerne ret i. Men ikke i hans forklaring af den komiske komedie. Det eneste oplivende moment, siger han, er de unges elskovskiv: »Disse skælmerier er det mest underholdende og indtagende i dette alexandrinerstykke; det er i kraft af dem, at skuespillet dog bliver en ægte eller *komisk* komedie, som dets undertitel lover«. <sup>25</sup>

Medens en komisk komedie efter Vilh. Andersen var en fortyndet komedie, er den efter Billeskov Jansen en ægte komedie, altså snarere potenseret end fortyndet, hvis vi alligevel skal bruge disse ord. Holder vi os med Billeskov Jansen til, at en komisk komedie er en ægte komedie, ja så veed man, hvad det er, men da de forelskedes luner nok er en nydelig pavillon, men en pavillon uden betydning for hovedkonstruktionen, kan Ewald ikke have villet signalere hele sit værk efter disse småoptrin. At forklare en komisk komedie som en ægte komedie er desuden igen at gøre undertitlen til en intetsigende tautologi.

De to modstridende forklaringer begår formentlig begge samme fejl. Man tror, at *komisk* er ligefremt prædikat til *komedie*, og man er ikke opmærksom på betydningsglidningen i ordet *komisk*.

Hvis *komisk* skal være ligefremt prædikat til *komedie*, altså have

samme funktion som *god* har det i bestemmelsen *en god bog*, er der ikke tilvejebragt andet end en tautologi af samme værdi for læseren som bestemmelserne en rund cirkel, et kvadratisk kvadrat.

Men *komisk* er heller ikke ligefremt prædikat til tingen *komedie*. Prædikatet gælder ikke en ting, men et forhold – nemlig forholdet mellem det meddelte og dets form. Under den stadige forudsætning, at Ewald har tænkt over sit udtryk og ment noget med det, er udsagnets indpakkede mening denne: hvor komisk, at det, jeg meddeler, bliver meddelt i komediens form! Hvor komisk, at dette skal gælde for en komedie! Af en komedie at være må man sige, at det sandelig er en komisk komedie! I virkeligheden er det også en tragedie, de ubrugte kræfters tragedie, men som forholdene artede sig for mig, så jeg ikke anden udvej end at forme mit budskab som en komedie, og hvor er det komisk, at det blev en komedie! En komisk komedie – *sat sapienti!*

Fastholdt af det etymologiske slægtskab mellem *komisk* og *komedie* har man ikke bemærket, at Ewald ikke bruger ordet som udtryk for en æstetisk kategori, men spiller på, at det i det daglige anvendes som udtryk for det urimelige. I den betydning er komisk ikke ensbetydende med det lattervækkende. Den, der finder det komisk, om en uværdig person som N. N. skulle blive statsminister, ville ikke le, men græde, hvis han virkelig blev det. På samme måde er en komisk komedie en komedie til at græde over – hvis man turde!

## IX

Som kunstværk er Ewalds komedie anstrengt og langt fra umiddelbart fængslende. Men læst som tidsdokument og personligt udsagn bliver den interessant, og ud fra det synspunkt skal den nu forsøges tolket.

Over for meningen af digterværker er det sjældent muligt at nå frem til resultater, der er evidente som matematikkens. Nærværende undersøgelse sætter sig heller ikke større mål end blot et forsøg på at vise, at for Ewald har vægten ligget mere på et personligt og positivt forhold til trykkefriheden end på en almen satire over dens udartninger. Men mere end en hypotese kan det ikke blive, og der vil som hidtil stadig blive brug for vendinger som *antage* og *man må tænke sig*.

Hypotesens første og vigtigste antagelse er den, at Harlequin er Ewald selv.

Allerede i indledningssituationen, hvor Harlequin angives at sidde

i en lænestol med armene over kors og efter anseelse i dybe tanker, som han vågner op af, er der noget, der minder om Ewald. Men hvad og hvor? Det er det sted i »Levnet og Meninger«, hvor det hedder (IV, 314): »Jeg vaagner i dette Øyeblik op af en meget dyb Betragtning – Jeg har i en halv Time satt med Armene over Kors, for at eftertænke saa nøye som mueligt, om jeg ville have undgaaet o.s.v. . . .«. Også senere i komedien lader Ewald Harleqvin kaste sig i en lænestol med Armene over Kors, og hans genbillede Leander i »Pebersvendene« ynder samme attitude.

Dernæst det mærkelige valg af Harleqvin som hovedfigur – en af maskekomediens stående personer sat ind i en rent borgerlig og realistisk sammenhæng. Ganske vist er der et enkelt sted (II 221) også tildelt Jost nogle »lazzi«, og Harleqvin og Lisette falder til sidst hinanden om halsen som Mester Jakel og hans kone, men disse svage tilfælde ophæver ikke, at de to nævnte samt alle andre personer i Harleqvins omgivelse i modsætning til ham agerer, tænker og taler ud af den borgerlige virkelighed.

F. Rønning, der ikke er nogen stor beundrer af komedien, er meget utilfreds med Ewalds valg af hovedfigur. Mangelen ved Harleqvinskikkelsen er den, at den er så abstrakt og uvirkelig, siger han, og henviser heroverfor til den vidunderlige realisme i Holbergs kandestøber.<sup>20</sup>

Men ud fra hypotesen om Harleqvin som Ewald selv er valget rigtigt. Netop ved at bruge Harleqvin viser digteren, at det er sig selv, han taler om, og at hans komedie er subjektiv. Maskekomediens Harleqvin er uborgerlig, og selv kan Ewald jo ikke fremvise nogen af det borgerlige livs arbejds-kævheder, hverken på sjæl eller krop – ikke håndværkerens hænder, ikke forretningsmandens blik for egen fordel, ikke embedsmandens tro på regler og paragraffer. Efter »Frode«s forlis har han samlet stumperne af sit væsen sammen i forestillingen om sig selv som en uborgerlig figur, der er levende som kviksølv og udflydende som det, en Harleqvin Patriot med redebon vilje og svigtende evne.

Ville man udnævne komedien til i en eller anden henseende at være det første i vor litteratur, kunne man sige, at det er den første fremstilling af den frie intelligens i dens modsætning til borgerlig bundethed i det etablerede. Udtrykt i Poul Møllers sprog hører Harleqvin-Ewald hjemme blandt de lediggængere, der udøver indflydelse på deres samtid uden selv at vide, hvad de er organ for.

Hvad Harleqvin bestiller, er et mysterium med den nemme løsning, at han bestiller det samme som Ewald selv. Kun af hensyn til komediens handling foretages der en slags borgerlig etablering, der dog nærmere beset ikke betyder noget som helst. Med fru Lisettes beretning føres vi ind i en atmosfære som den, vi kender fra Mozarts »Figaros Bryllup«. Harleqvin har været lakaj og som sådan »den salig Herres Abe«, fortæller hun. Herren har arrangeret deres giftermål og bekostet brylluppet, hvad han efter den snakkesalige frues antydning nok har haft sine grunde til (II, 222):

Nu veed enhver, at jeg var Fruens Kammerpige,  
Og Herren . . . men det var ei det jeg ville sige –  
Nok, at den brave Mand stafferede mig ud . . .

Nådigherren har derefter givet Harleqvin den gård og grund, der er forudsætningen for, at han kan hengive sig til en tilværelse som skrivende og spekulerende lediggænger.

## X

Vi vil nu undersøge, hvad der er Harleqvins problem, altså undersøge, hvad det egentlig er, komedien handler om.

Tillærte opfattelser må her lægges til side, navnlig den, at Ewald har villet gøre sig til talsmand for sund fornuft og besindig konservatisme over for trykkefrihedens udskejelser, og der erindres her om, at han i sine to avisartikler tværtimod gjorde fælles sag med skriblerne og forsvarede dem. I betragtning af, at trykkefriheden var begyndt at gå ganske stærkt på hæld i løbet af foråret og sommeren, ville hans komedie ved sin fremkomst efteråret 1772 jo også som angreb på udskejelserne have fået karakter af en prosit, der kom sent, og det kan næppe have været hans hensigt med et værk, der med A. D. Jørgensens rigtige bemærkning har året 1772 indgravet i hver linje.<sup>27</sup>

Den indledende monolog er dunkel i sine enkeltheder. Men det er tydeligt, at den er en klagesang over, at Harleqvin har fået sit initiativ standset og nu er dømt til smertefuld passivitet: han er en levende, der skal ligge *tot*. Grunden er den, at landet nu klarer sig godt (»lider vel«), alt går sin gang uden hans assistance og går i fineste gænge (»efter Snorer«), så der intet bliver tilbage, der hjælper ham at ytre sine gaver. Hvad skal han tale om? Og tie kan han ej!

Efter den fremstilling skulle der nu herske idealtilstandens fuldkommenhed i landet. I den situation ville patriotisk kritik være tom forfængelighed og desuden meningsløs.

Men Harleqvin knytter ret hurtigt en ny monolog til den første, og i den får vi sandheden at vide.

Idealtilstanden er kun tilsyneladende – at sammenligne med den fuldkommenhed, der indtræder, når den stærke mand gør ende på parlamentarismens kævl.

Følgende er et nyt nøglested i vor undersøgelse. Harleqvin siger i sin egenskab af patriot (II, 208):

Ei, Himmelen skce Tak, som om vi kunde klage, –  
 Vor gyldne Tid er ei endnu saa reent forbi,  
 At jo en Patriot har nok at røre i. –  
 Men ak! – hvad er vort Liv, saasnat det ret betragtes? –  
 Nu, da den vilde Storm fordeler sig og sagtes . . .  
 Vel nok! . . . det er mit Kald, at det bør glæde mig –  
 Men hvad er Staten tient med Glæden – af et Liig?

Den smerte, der her udtales, er ikke smerte over trykkefrihedens udskjelser, men smerte over dens ophør, og alvoren er mere fremtrædende end ironien. Og det er ingen nar eller gøgler, der taler – det er en borger.

Den første monolog var regeringens sandhed, den officielle sandhed – den anden monolog er den faktiske sandhed, borgerens og menneskets. For det uhildede blik er der stadig nok at tage fat på, tilværelsen er lige så rig på livgivende ufuldkommenheder som før. Men ak! Man forholder borgeren den rigdom, man forholder ham livet. Nu, da der igen er ved at blive stille efter de stormfulde dage i januar, bliver det åbenbart, at stilheden er dødens ro og vort liv en levende død. Vi trænges tilbage mod en snævrere og indholdsfattigere tilværelse, som vi har kendt før, men troede overvunden.

Harleqvin er loyal, som Ewald var det. Som loyal bør han glæde sig over alt, hvad en højlovelig regering bestemmer. Det er han overbevist om. Men han er overbevist mod sin inderste vilje, d.v.s. han er ikke overbevist. Der ligger indre splid i citatets to sidste linjer:

Vel nok! . . . det er mit Kald, at det bør glæde mig –  
 Men hvad er Staten tient med Glæden – af et Liig?

Viljen til loyalitet mærkes som en tvang i det indrømmende *vel nok* og det imperativiske *bør*. Men det er naturens frie stemme, der spørger, hvor glæden bliver af, når den, der skal føle den, dør af tvangen. Og vi veed fra en indtrængende melodisk strofe af Ewald just fra denne tid, at naturens røst er den personlige sandheds røst: »O forskaan mig, vise Daare / Træt ei længer med Naturens Røst . . .« (V, 210). *Over Madam Thonning*, død 13. sept. 1772. Liebenbergs note oplyser, at »Digteren havde Prædilektion for dette Stykke«).

Indtil nu er der ikke meddelt andet om Harleqvin, end at han føler indskrænkningen af trykkefriheden som en formindskelse af sin livsfylde, men at hans loyalitet på den anden side forbyder ham at protestere. Hans optagethed af dette forhold fremstilles komisk overdrevet. Men den er ikke i sig selv komisk. Den må tværtimod anses for berettiget og var desuden et fremtrædende element i tidens almindelige holdning, jvf. den tidligere citerede ytring af Edv. Holm: »Den Tanke, at man havde en naturlig Ret til at drøfte offentlige Forhold, var blevet alt for stærkt vakt til let at svinde igen.«<sup>9</sup>

Under disse betingelser kan Harleqvin kun komme til at fungere som komediefigur, hvis der er en åbenbar brist hos ham, enten i hans karakter eller i hans begavelse. Udvides det sidste begreb til at omfatte evnen til at handle ud fra gyldige virkelighedskriterier, bliver det vistnok kun på dette punkt, at Harleqvin har affinitet til det komiske.

## XI

I Harleqvins adfærd komedien igennem finder man ingen holdepunkter for, at der skulle være noget i vejen med hans karakter. Hertil kommer de andres udtalelser om ham. Af sådanne findes der tre: af hans kone Lisette, af hans datter Agnete og af den velhavende borgermand Jost, hvem komedien tilstår en myndighed så absolut som den patriarkalske hufaders for bordenden. Gennem ham taler enevælden.

Hvad Lisette siger (II, 222), kan ikke tages for gode varer. Som man forstår af hendes forhold til nådigherren, er hun et blandet metal. Det forekommer selvmodsigende, at hun erklærer sin mand for »dum, doven, liderlig« (det sidste ord betød dengang: slet, dårlig i almindelighed), og samtidig bekender sin forelskelse i ham, men det har også været Ewald magtpåliggende at få hende gjort til en tom snakkemaskine af den kategori af madammer, der bagtaler deres mænd

uden selv at vide hvorfor. Til sidst (II, 300) sættes hun på plads af den myndige Jost: »Endnu engang, Madam – Den røber slet Forstand – / Den er foragtelig, som agter ei sin Mand«.

Datteren Agnete er af en anden mening, og da hun er sjælsfin og velbegavet, har hendes udsagn vægt. Hun tager sin fader i forsvar over for Jost (II, 229):

De kiender ei hans redelige Hierte –  
Og veed jeg, at han har naturlig sund Forstand –

Og denne overbevisning holder hun fast ved, selv da den truer med at berøve hende Leanders kærlighed.

Helt afgørende bliver det, at Jost viser sig at være af samme mening, og han er komediens højesteret.

Jost kunne finde sig i Harleqvins adfærd, hvis den skyldtes raseri, d. e. momentan utilregnelighed, for så var Harleqvin jo ansvarsfri. Men han kan ikke tilgive ham, hvis det skulle være *hertet*, fejlen stikker i, for så havde Harleqvin en fordærvet natur, som man ikke kan bære over med.

Men han beroliger sig hurtigt. Af egen gentagen og solid erfaring veed han jo, at Harleqvins hjerte er godt (II, 210):

Der er vel, at jeg har seet dit Hierte  
Saa tit oprigtig rørt – saa ømt ved andres Smerte –  
Jeg kiender dig – jeg veed – du est ei den, som seer  
En brav Medborgeres – mindst alles Graad, og leer.

En bedre attest for borgerdyd og god vilje kunne Harleqvin ikke få. Skulle der være noget i vejen med hans patriotisme, kan det ikke være noget, der berører dens kvalitet. Fejlen må ligge i anvendelsen, enten den nu er misforstået eller overdreven, måske begge dele, så Harleqvin bliver den gode viljes fuserast – og efter opgivelsen af »Frode« kunne Ewald i sine sørgmuntre tanker *ad se ipsum* let tænkes at have opfattet sig selv i den rolle.

## XII

Attesten til Harleqvin anvender med fynd og klem kategorien »det gode hjerte«, som Ernst Frandsen anser for en slags kontrebande i Ewalds tankeverden – en nødhjælp, som han egentlig ikke var beret-



tiget til at gribe til, hvis han stadig skulle kaldes kristen, og da han greb til dette stykke drivgods fra de engelske romaner, ser Frandsen heri beviset for, at så havde Ewald opgivet kristendommen. »Det gode Hjerte er jo et aldeles ukristeligt Begreb«, hævder Frandsen.<sup>28</sup>

Men hans iver efter at polarisere visse elementer i Ewalds liv og tanke gør ham her vel hårdkløverisk.

Enhver veed jo, at der ikke kan gives nogen entydig definition af, hvad kristendommen er, så at Kierkegaards mørktfarvede, som Frandsen synes at antage som den gyldige, ikke uden videre kan siges at være rigtigere end Grundtvigs lyse.

Det afgørende må være, hvad Ewald selv opfattede som kristendom.

Ewalds kristendomsopfattelse er lys og optimistisk, idet han ser det gode hjerte som menneskets legitime arvelod fra det Paradis, i hvilket det blev skabt i Guds billede. I »Adam og Ewa« er engelen Irmiel guddomssidens organ for hjertets udogmatiske godhed. Skulle Adam nogensinde komme til at fortørne Gud, ville Irmiel ikke »elske ham, som god, men – ynke ham som Ven« (I, 166), hvilken himmelsk klubvenskabelighed næppe kunne vinde Kierkegaards beundring. Og Irmiel holder ord. Da Adam er faldet, har han stadig sin plads i Irmiels gode hjerte, idet engelen nu omfatter ham med »et stille Suk, som ingen Vrede dæmper! – / En Følelse, hvormed min Aand forgæves kæmper«, og han vil vedblive at være Adams ven, indtil højere instans udsteder et udtrykkeligt forbud (I, 249).

Det gode hjerte er en organisk bestanddel af Ewalds kristendom og desuden det element i hans religiøsitet, der forbinder ham med tidsalderens optimistiske menneskesyn, fra hvilke kilder det nu end stammer, religiøse eller verdslige. Med bevarelse af tråden ovenfra har Goethe udkrystalliseret opfattelsen i det manifestlignende digt: »Edel sei der Mensch, hilfreich und gut . . .« (1781), og Ewald havde to år tidligere ladet samme tanke bære »Fiskerne« (1779) med direkte forkyndelse af den i slutningsangen: »O Danmark, vær de Ædles Hjem!«. Ernst Frandsen kunne hævde, at menneskestoltheden i denne aktive humanisme, er uforenelig med kristendommen, men den var det ikke efter Ewalds opfattelse.

### XIII

Harleqvins hjerte er godt. Har Agnete også ret, når hun tillægger ham naturlig, sund forstand?

Efter komediens eget vidnesbyrd har hun. Men den ytrer sig kun lejlighedsvis, når andre kræfter ikke rejser de skjulende tåger.

Harleqvins naturlige, sunde forstand træder frem i hans politiske drøftelser med Puff.

Denne ågerkarl er komediens eneste eksempel på uægte patriotisme. Det forekommer lidt besynderligt, at den flinthårde pengerealist kan hengive sig til planer à la »Collegium politicum« om salg af Grønland o.lg., da den slags fantasterier vel forudsætter et lidt naivere hjerte end hans. Sit sande væsen viser han, da han udkaster sine fremskridtsplaner om, at gældsbehæftede personer skal fritages for skat, for når staten er første fordringshaver, hindrer den jo, at »Folk kan komme til«, og *folk* er ham selv, der skal have sine ågerrenter. Han udvider det til, at den skattefri bundgrænse skal hæves mod uendeligt, idet al ydelse til det offentlige skal afskaffes (II, 258):

Kun kort! – med min Bevilling

Skal Staten ei faa Gavn af Landet for en Skilling! –

Men den idé kan han ikke få Harleqvin med på. Over for Vilh. Andersens bestemmelse af ham som den danske litteraturs første konsekvent humoristisk opfattede fantast,<sup>29</sup> er det vigtigt at fastholde, at i konkrete spørgsmål som dette er Harleqvin netop ikke fantast. Her anvender han sin naturlige, sunde forstand. Han gennemskuer Puffs demagogiske sondring mellem *staten* og *landet*, som om der her var tale om to ting og ikke én, og spørger:

Men skal da, for at frie

Vort Land, den stakkels Stat døe i et Slutterie?

Da Puff afviser dette med, at det er »den gamle Snak«, indvender Harleqvin igen og med rette:

Af Luft kan Loven dog ei leve! –

Loven betyder her staten som indbegrebet af institutioner til fælles bedste. På almindelig sund og ædruelig måde forstår Harleqvin, at borgeren er forpligtet over for den helhed, der sikrer hans eksistens, og han søger at gøre denne opfattelse gældende over for skadelig snak om det modsatte. Hans senere bemærkninger til spørgsmålet om den tyske indflydelse (II, 261) har også god jordforbindelse.

## XIV

Hjertet er godt, fornuften sund og naturlig. Hvad er der så i vejen?

Den første samtale mellem Harleqvin og Jost giver tilstrækkelig oplysning. Da man forholder det gode hjerte og den sunde fornuft adgangen til det ønskede virkefelt, søger Harleqvin over i drømmerier, som Ewald intensiverer og stiliserer med anvendelse af maskekomediens midler: Harleqvin Patriot bliver Harleqvin Søvn-gænger og Harleqvin Fusementast.

Konstellationen *Harleqvin : Jost* forekommer som en refleks af konstellationen *Ewald : Carstens* med forsøget kontrastvirkning. Jost er fuld af vise almensætninger om det betænkelige i kritik af statsstyrelsen, og alt dette er lige så udmærket, som det er klart, at hvis Jost'erne havde fået eneret paa at føre ordet, havde vi haft enevælde endnu. Harleqvin hører på med maskefigurens springende og hoppende utålmodighed og uarticulerede udbrud som: »Hohojajah!«, og til sidst lader Ewald ham blive søvnig og klynkende som tegn på, at Josts ophøjede retorik går hans øre forbi. Da hans sag er et spørgsmål om at være eller ikke at være, kan der ikke argumenteres for og imod i retning af et kompromis. Det eneste, der her kan udtales, er ordet enten til liv eller død. Livet er retten til at ytre sig, døden den tvungne tavshed – og tidspunktet sommeren 1772, da trykkefriheden var under indskrænkning.

Gennem alle Josts veludarbejdede argumenter hører Harleqvin kun, at tavshedens time nærmer sig, og da han endelig spørger Jost – komediens højesteret, fra hvem der ikke er appel – om han ikke tør tale med sin egen mund, får han som svar to gange det nej, der for ham er døden, og modløs ser han ingen anden udvej end gråden, den overvundnes gråd.

Men så sker der noget mærkeligt. Skønt Harleqvin befinder sig i en situation, hvor nagende tanker måtte holde ham vågen nætter igennem, lader Ewald ham nu falde i søvn på trods af al fysiologisk og psykologisk sandsynlighed (II, 213). For tilskuer og læser er det en slem kamel, men fra Ewalds side er det vistnok ment sindrigere end som så. Opfatter man søvnen symbolsk, synes der at komme en fint udtænkt sammenhæng i tingene.

Før Jost gør sit magtsprog gældende, har Harleqvin opfattet det som patriotens første pligt at holde sig vågen (II, 207). Han er endnu den aktive borger, der føler medansvar for tingenes gang med tillæg

af en menneskelig forfængelighed over at være person af betydning.

Så kommer Jost, og ud fra den uimodsigelige myndighed, komedien tillægger ham, forbyder han Harleqvin at tale med sin egen mund, d. v. s. ophæver det borgerlige medansvar, der var hans lykke. Det forbud mod at sove, som Harleqvin gav sig selv i de sidste minutter af den gode tid, har nu tabt sin mening. Nu er han blevet det levende lig, han talte om i sin anden monolog, og for det er en søvnlignende tilstand det rette udtryk.

Man bør studere Ewalds regi-anvisning lidt nøjere. Den lyder (II, 213):

Efterat han, som en Person, der troer at være i Færd med at tilintetgjøres, paa hundrede forskellige Maader har søgt at udtrykke, deels sin tiltagende Uvirksomhed, deels sin fortrædne og beklagelige Situation, falder han omsider virkelig i Søvn.

Ewald giver her anvisning på et pantomimisk optrin i ren maskekomedi-stil. En skuespiller i Harleqvins rolle måtte mestre alle pantomimens midler til fremstilling af en overgang fra naturlig aktivitet til pinagtig passivitet, sigtende mere og mere mod den fuldkomne ubevægelighed. Men han må ikke standse op i en afslappet søvnstilling. Han skal ende i en fastlåst, men spændt positur, der forstås som den tvungne uvirksomheds monument, ligesom hele processen fra bevægelse til ophør af bevægelse må kunne opfattes som fremkaldt af Josts forbud.

Også i det følgende er Harleqvin ren maskekomedie.

Da Jost bliver klar over, at Harleqvin er borte, skønt legemlig til stede, kommer hidsigheden op i ham og han råber: »Hehei!« ind i øret på ham. Harleqvin »springer i Forskrækkelse midt ud paa Gulvet, og sætter sig i en Stilling, som een der vil baxes«, idet han råber: »Hei, Kammerat!« og »Er det Ransoon, at skoose med Kongens Folk?«. Forklaringen er den, at han i sin drømmetilstand tror sig hensat til Holmen over for oprørske matroser, som han skal tale til rette, og den forestilling kan han ikke rives ud af. Når Jost taler gæld og prioriteter og giftermål, svarer han med Holm og matroser – undtagen i en enkelt replik, og den forvirrer sammenhængen.

Det har været Ewalds tydelige hensigt, at Harleqvin skulle gennemføres som maskekomediefigur. I regi-bemærkningerne stykket igennem tales der om »adskillige Lazzi« (II 211), »pudserlige Modstræbelser« (II 266), »endecl latterlige Ophævelser« (II 278), »allehaande latterlige Caprioler« (II 284). Hertil svarer hans groteske adfærd over

for Skriver, hans stikken hovedet ud af vinduct fra sit tvungne skjul o. lg.

Men Ewald har ikke kunnet realisere sin hensigt, da maskekomedie og borgerlig komedie ikke kan forenes til en organisk enhed. Harleqvin må nødvendigvis falde ud af sin Harlekinsrolle og blive en anden, når handlingen tvinger ham over i den borgerlige komedies verden. Ewalds rige indbefatter jo ikke den dobbelthed, som romantikerne rådede over.

I optrinet med Jost begynder Harleqvin konsevent og stilrent med at agere Harlekin Søvnøganger, og han går ud af optrinet i samme funktion. Men midt i falder han ud af sit væsen og bliver borgerkollega til Jost, idet han siger (II 219):

Jeg har ei glemt det Gode –

Det Venskab har han viist – Den Giæld jeg stikker i –

Umiddelbart før var han Harlekin Søvnøganger, der fablede om Holm og matroser. Men nu skal han opfattes som københavnsk grundejende borger, der taler forstandigt med en god ven og nabo om forretningsanliggende. Få sekunder efter er han så igen Harlekin Søvnøganger.

Hvordan er Harleqvin kostumeret? Skal man forestille sig ham i maskekomediens brogede tricot, eller skal han tænkes borgerligt klædt som stykkets øvrige personer? Ewald har ikke oplyst noget som helst derom, end ikke antydningvis, så Chodowieckis senere illustrationer med Harleqvin i maskekomediens dragt kan ikke gælde som udtryk for digterens opfattelse, der er os ubekendt. Skulle stykket opføres, måtte teatermanden imidlertid træffe et valg, og heller ikke den litterære fortolker kan undlade at tage stilling.

I sin afhandling om Johannes Ewalds teater<sup>30</sup> viser Bjørn Rasmussen en forståelse af »Harleqvin Patriot« som aktuelt indlæg, der er lige på nippet til den opfattelse, som nærværende afhandling søger at gøre gældende. Bjørn Rasmussen indser, at Ewald har fat på et virkeligt dramatisk tema, nemlig »Kampen mellem den aabenlyse (eller undertrykte) Sandhed og den blinde og døve Autoritet«. Men da han i sin fortolkning bliver stående ved den første monolog uden at ænse den anden, som er den afgørende, og videre opfatter Josts maximer som udtryk for Ewalds servilitet, havner han alligevel i den traditionelle opfattelse og fører den til en kras yderlighed: »Reaktionære Linier end »Harleqvin Patriot« skrev Ewald aldrig«.

Som teatermand hævder Bjørn Rasmussen, at det næppe har været Ewalds mening, at Harlequin skulle være i samme kostume som det, vi kender fra Pantomimeteatret i Tivoli: »En Harlekin, der er Svigerfader, dum, fjollet og så lokalbundet som denne må for at virke blot nogenlunde rimelig, se ud som et almindeligt Menneske, også i sin Klædedragt«.

Ewalds stykke er uklart, og af det uklare kan der ikke udtrages klarhed. Intet af de to mulige kostumer kan få Harlequin til at virke rimelig, ikke engang blot nogenlunde rimelig. Man kunne tværtimod hævde, at ethvert forsøg på at gøre komedien rimelig er at forsynde sig mod den karakter af drømmespil, der for Ewald selv måske har været den vigtigste intention med dette indbrud af maskekomedie i den borgerlige verden, og at den rette spillestil ville være i størst muligt omfang at stilisere borgerpersonerne efter maskekomediens krav.

Ewald har måske her endnu engang været forud for sin tid, men forsøget er ikke lykkedes for ham. Hans sammenblanding af genrerne gør det umuligt for ham at gennemføre sin hovedperson som en Harlequin Søvnøganger. Men at det har været hans hensigt, synes tydeligt nok. Da Harlequin hen mod slutningen indser, at han har taget fejl af sin designerede svigersøn Skriver, hvis manuskript har leveret en væsentlig del af søvnøgangeriets indhold, spørger han: »Er det en Drøm, og sover jeg maaskee?«, og hans kærligt deltagende datter Agnete svarer med denne udtrykkelige bekræftelse: »De vaagner af en Drøm!« (II, 282). Men hendes håb om en opvågning til virkeligheds erkendelse skuffes, idet Harlequin efter metoden i sin galskab nu placerer sin tidligere fortrolige blandt sine drømte fjender (II, 283).

Det er beklageligt, at Ewald har forløftet sig på et umuligt både-og, for derved kommer man let til at overse, at der ligger en væsentlig pointe i Harlequins søvnagtige uvirksomhed og efterfølgende ageren som søvnøganger. Ewald får jo hermed sagt, at når man spærrer et menneske adgangen til virkeligheden, må han bruge drømmen som surrogat – søvndrømmen eller den intensiverede dagdrøm, der er Harlequins tilstand. Men også her er der mangel på sammenhæng, for som vi allerede har set, går han ved lejlighed ud af drømmeriet og lægger god, sund fornuft for dagen.

Spillet ender på Josts betingelser (»Stræb i din egen Kreds, saa er du Patriot«, II, 301). Men der foreligger ikke noget om, at Harlequin antager dem. At de unge får hinanden og han selv af glæde over det

falder Lisette om halsen, er en brugelig afslutning, men siger ikke noget om hans virkelige problem.

## XV

Digterens forhold til personen Skriver frister til en påstand om, at den ret, der her serveres, burde kaldes »sprængt Ewald«.

Ewald kender ham »personlig og nøje«, siger han i en note af påfaldende længde (II, 239), men selv om han ikke levner ham ære for en skilling, gør han alligevel denne sin antagonist til forfatter af et værk, der kunne være hans egen forulykkede »Frode«. Samler man Skrivers ituhuggede udarbejdelse (II, 245) sammen til én sætning, kommer der til at stå: »At den, som var betroet Statsroret, bør betænke sig længe paa at skænke en grov Forbrydere . . .«, og det manglende må efter sammenhængen og hvad der dengang lå i luften være: sin tillid, dele af sin magt. I »Frode« var det netop en hovedhensigt at fremstille Struensee som en grov forbryder, der misbrugte kongens tillid. Gunner siger: »Bevogter han dig ei, han som du tryk betroede / Dit Sværd, dit Land og Alt?« (V 4), og senere: »Gavst du ei Morderen dit Sværd at myrde med?« (V 26). Skrivers ytring, som man ikke kan frakende vægt, kunne altså gå lige ind i »Frode«.

Skrivers manuskript har også haft en skæbne som Ewalds til »Frode«. Kun fire har set hans gyldne manuskript, betror han Agnete, som han vil gøre til den femte. Kun otte øren har hørt det forelæst, og de fire ejermænd udgør en klike af fortrolige (II, 276). I Ewalds tilfælde var det Carstens og med ham måske Abrahamson og en eller to til, i Skrivers denne liden hob af venner (II, 275):

Den som har Fri-Billet til Hiertet af din Tiener,  
Den som gaaer ind og ud i din Tilbeders Bryst,  
Og dristig roder i hans hemmeligste Lyst.

Udtrykket »dristig roder i hans hemmeligste Lyst« forekommer for sjælfuldt til at passe på Skriver. Der ligger idealisme i formuleringen, en subjektivitetens selvgtelse, der bedst forstås som Ewalds minder om ubehaget ved at få sin dyre drøm prøvet af praktiske venner. Han har måttet indrømme det berettigede i deres advarsler, men samtidig følt deres prosaiske klogskab som en uskånsom roden i hans musiske sjæl.

Man strejfes af den tanke, at Ewald har skubbet disse ting aller-

længst bort fra sig, fordi de lå ham allernærmest. Forholdet er i hvert fald et nyt eksempel på, hvor personligt engageret han er i sin komedie.

## XVI

Nærværende undersøgelse har sat sig som mål at sandsynliggøre, at for Ewald har vægten ligget mere på et personligt og positivt forhold til trykkefriheden end på en almen satire over dens udartninger.

Skulle komedien være det sidste, måtte hovedpersonen være udartningens største og bedste eksempel. Men han kan slet ikke gælde som sådant, ikke engang som tilløb dertil.

Til de vægtige attester for et godt hjerte, Harleqvin kan fremvise, svarer, at hans adfærd ikke afgiver vidnesbyrd om det lave, usle, lumpne. At han skulle bagtale sit land, som det falder Jost ind at sige (II, 227), er der ikke et eneste holdepunkt for i teksten. Derimod er hans indlæg for dansk i Danmark (II, 261) så rettænkende, som nogen kan ønske det, ligesom han jo også viser positivt borgersind over for Puffs privategoistiske skatteplaner.

Det er overhovedet småt bevendt i komedien med oplagte udskejelser i trykkefriehedsens navn. Da Gerts sigte med oprettelse af et stats-hospital er i offentlig interesse, også med barberen selv som overkirurg (II, 266), bliver der af de slemme kun Puff tilbage, og hans betydning i helheden er ikke overvældende.

Harleqvins patriotisme er ægte, men fører ud i det blå, fordi den er ubesindig. Hans svigtende virkelighedssans gør ham til den gode viljes fusentast. Men han havde ikke behøvet at blive det: det er forholdene, der har gjort ham til det. Det er begrænsningen af ytringsfriheden – i komedien etableret definitivt ved Josts magtsprog – der tvinger ham ud i fusentasteriet. Han viser sund fornuft, når konkrete spørgsmål bliver bragt på bane, men når man forholder ham adgang til dem, ja selv til viden om deres eksistens, tvinger livstrangen ham ud i fantastiske antagelser, da den gør ham det umuligt at efterkomme de nye forholds opfordring til borgeren om at gøre sig til et levende lig. Man har – for at tale vor tids sprog – ophævet hans mulighed for at føle sig *motiveret*.

Et godt udtryk for denne borgerlige etos, der hindres i at realisere sig, finder man i Harleqvins hævnønske om, at den demaskerede Skriver må blive deporteret til Slaraffenland. Dette sted er Helvede, fordi alt er fuldkomment. Udfordringen mangler – for atter at tale



vor tids sprog – hvoraf følger, at det levende ikke kan komme til at føle, at det lever (II, 286):

Der hvor de stegte Sviin, med Kniv i Ryggen, svømme  
I Gadekjær af Mjød, og store Fløde-Strømme,  
Og dumme Fraadsere fortære dem i Fred,  
Der skal han hen! det er det værste Sted, jeg veed.

For Harleqvin er idcallandet et aktivitetens sted. Man husker fra hans anden monolog:

Vor gyldne Tid er ei endnu saa reent forbi,  
At jo en Patriot har nok at røre i.

Men i kraft af forhold, som han hverken er herre over eller skyld i, ledtes hans aktivitet ind i fantasteriets blindgyde, og i den lokalitet udspilles så, hvad der er af komedie i den såkaldte komedie.

A. D. Jørgensen har kaldt både »Frode« og »Harleqvin Patriot« for ubevidst konstitutionelle indlæg.<sup>4</sup> Han har ret, men der er dog den forskel, at »Harleqvin« er nærmere ved det bevidste end »Frode«. Det dramatiske fragment er alvor fra først til sidst, komedien giver sig ud for spøg, og spøg er aldrig så ureflekteret som alvor. I spøgen er man klar over sit ærinde, og man vælger den, fordi man ønsker sig fritaget for det ansvar, som den naive alvor ikke ser.

Det dramatiske fragments konsekvenser af forpligtelse og ansvar var Ewald kommet til at se ved Carstens' advarsel og ved officielle forordninger, der ikke lovede godt. Som skribent og menneske har han følt den begyndende indskrænkning af trykkefriheden som en smerte, men han vover ikke at udtale den direkte. Der ligger vel en fordring om frihed i replikker som disse af Harleqvin: »Kan man være / en Patriot og stum tillige?« (II, 261) og »I vor Snak bestaar dog alt vort Pund« (II, 262). Men det var jo en komediefigur, der sagde dem.

Da viljen til loyalitet har en fremtrædende plads blandt de bestemmende faktorer i Ewalds sind, kommer hans komedie til at svæve mellem »Jeg vil sige det!« og »Jeg vil ikke sige det!«, og det har været et formål for analysen at prøve på at vise, hvorledes dette frem og tilbage i valg af holdning har gjort hans skuespil til en falsk dannelse, en pseudomorfose, noget, der skulle have en anden form end

den, det fik. Naturens røst og hjertets sandhed er holdningen »Jeg vil sige det!«, og den ville have krævet en ren tone af enten patos eller satire. Men under indflydelse af den anden mere vilkårlige holdning forvrides det enkle til en dobbelthed, der forvirrer ved elementernes gensidige ophævelse af hinanden.

Betragter man følgende replik isoleret, udtaler Harlequin i den komedians ideelle hovedtanke (II 288):

Men siig, hvad min Forstand skal til!

Jeg veed, at hver en Nar kan tie, naar han vil.

Løsrevet var replikken anvendelig som motto for et borgerligt krav om ytringsfrihed: den, der vil bruge sin frie intelligens og tale ud fra den, bliver helten, der fører an, og de, der kan tie, når de vil, bliver de konforme, der sinker fremskridtet. At tie, når man vil, er ikke dyd, men lumpenhed. Harlequin udtaler her i skærpet form den almindelige glæde over trykkefriheden og ønsket om at bevare dette gode, som vedbliver at være et gode, hvor ond ophavsmanden end var.

Ved at betegne de uselvstændige eller fejge som narre stiller Harlequin sig uden for deres rækker. Men kun for et øjeblik. Så rykker han ind igen, idet han i næsten samme åndedræt viser sig som fantasen i blindgyden ved at trække Leander til side og spørge hemmelighedsfuldt: »Om nu Matroserne belcire Kiøbenhavn?«, hvad der er et spørgsmål af Harlequin Søvn-gænger.

Og så er vi tilbage i det spil mellem redebøn vilje og svigtende evne, som »Frode«s digter havde ment at måtte erkende hos sig selv.

## XVII

Hans Brix og Ernst Frandsen er enige om, at der henved år 1773 foregik en krise i Ewalds liv. Dens indhold er dem ubekendt, men der kan gisnes om det, og det gør Frandsen.

Nærværende undersøgelse, der heller ikke tør kalde sig mer end gisning, har ført til den antagelse, at krisens indhold var Ewalds skuffelse ved den indtrædende begrænsning af trykkefriheden. Derved lukkedes en bane, han havde sat sin forventning til, og han måtte komme til at ønske sig forandring af sine forhold med håb om ny begyndelse.

Brix elsker og mestrer undersøgelsen af enkeltforhold og ynder ikke den store syntese. Men han er i samklang med sit emne, og i spredte ytringer fremsætter han alligevel almindelige synspunkter af væsentlig betydning.

Ernst Frandsen har givet sin bog om Ewald undertitlen »Et Stykke dansk Aandshistorie«. Derudfra må man tro, at han har sigtet mod en helhedsopfattelse. Det har han utvivlsomt også, men fristet af en trang til at dramatisere emnet har han samlet sin fremstilling om et enkelt vendepunkt, der gøres til vendepunktet, uanset at Ewalds liv rummer flere. Han medbringer usædvanlige forudsætninger af litterær viden og finsans, men som forsker har han gjort sit jagttagelsesfelt for snævert. Han interesserer sig kun for det, der har relation til dette vendepunkt, og undlader med overlæg at indhente vidnesbyrd fra de arbejder, han kalder ligevægtsværkerne. Fremgangsmåden får til følge, at billedet af Ewald ikke bliver sandt nok, samt at han kommer til at efterlade sig vel meget af det, der kaldes for løse ender.

I Frandsens fremstilling er den formodede krise henved 1773 et centralt emne. Da nærværende undersøgelse ikke stemmer med hans, kan den ikke slutes uden et forsøg på sammenligning af de to hypoteser til prøvelse af begge.

Krisens resultat blev efter Ernst Frandsen dette: »Det forbavsende sker, at den subjektive Erfaring, som havde givet Ewald et rigtignok kun skrøbeligt Mod til at gaa ind i den store Debat, hvor de stærke Modsætninger brødes om Verdensherredømmet, pludselig vinder så mægtigt i Styrke, at den løfter ham højt over alle Modsætninger; den spinkle Digterflamme stiger som ved et Under imod Himlen«. <sup>31</sup>

Efter dette finder Ewald altså frelsen i en subjektiv oplevelse af digterkaldet som guddommeligt. Det kapitel, hvortil dette er indledning, har Frandsen kaldt *Geniet*.

Han tænker sig i det følgende, at en hjælpende hånd udefra har været virksom ved denne forbavsende afklaring. Støttet på et sted i varianterne: »Thi den, hvis lykkelige Hjerte / Prometheus' Flamme brænder i ...« antager han en ellers ikke eftervist indvirkning fra *Sturm und Drang*, og med udblik til samtidig europæisk digtning samt anvendelse af »Levnet og Meninger« som forklarelsens bog antager han, at som andre store lyrikere af beslægtet type har Ewald »kunnet opfange et Ord eller en Tanke i Flugten, under en Samtale eller ved Læsning af tilfældige Linjer, og traf Tanken ind i det psykologiske

Øjeblik, har den kunnet bringe uforløste Ideer i hans eget Indre i Skred. Saaledes tænker jeg mig den store Revolution foregaaet, som løste Pessimismens pinagtige Problem«. <sup>32</sup>

Over for denne hypotese står nærværende undersøgelses forsøg på at forklare krisen og dens resultat ud fra konkrete danske forhold, der har mødt Ewald på hans banc som skribent.

Nogle bemærkninger om Ernst Frandsens hypotese ud fra det her antagne standpunkt kan være rimelige.

I sig selv forekommer en teori om ord opsnappet i flugten ikke særlig vægtig. Desuden er den ikke nødvendig, da frelsen kan forklares ud fra forudsætninger, der var til stede i Ewalds sind hans liv igennem, nemlig tanken om mennesket som *imago Dei*, ved hvilken det bestandig er stedt i en dobbeltstilling af udmærkelse og forpligtelse med lige mulighed for at bære udmærkelsen og svigte forpligtelsen, altså med lige mulighed for begejstring og sønderknuselse.

Ernst Frandsen har komponeret sin bog som et drama om geniets stigen og fald. Efter det tal, der er tragediens, er den delt i fem kapitler med tilføjelse af et sjette, der forholder sig kommenterende til den nu afsluttede handling. Højdepunktet nås med kapitlet *Geniet*. Forberedende og stigende sigter de første akter hen mod denne kulmination, hvorefter heltens går under i femteakten, der har titlen *Kapitulationen*.

Men passer kompositionen til det, den anvendes på? Tvinger den ikke til at se afslutning, hvor virkeligheden viser fortsættelse?

Det må dog vel spille en rolle for opfattelsen af digteren, at han efter tæppefald rejser sig igen og skriver »Fiskerne«? Brix karakteriserer dette værk som det ypperste, Ewald efter sine anlæg og sin tid kunne yde. <sup>33</sup> Nægte det rang som et hovedværk i produktionen kan i hvert fald ingen.

Endvidere har Frandsen selv øje for, at pessimismens pinagtige problem på ingen måde blev løst med udgangen af krisen, og henviser her til historien om den unge Frankhuysen <sup>34</sup> – et udtryksfuldt Ewaldværk, et af de udtryksfuldeste – men denne kontinuitet får ham alligevel ikke til at opgive forestillingen om det kun én gang forekommende i en afsluttet dramatisk handling.

Billedet med digterflammen, der først var spinkel, men nu stiger mod himlen, synes også mere lempet efter kompositionen, end virkeligheden tillader. Kan digterflammen i »Adam og Ewa« kaldes for spinkel? Skønne digte som det om Arnsbach og det om Mad. Thonning hører hjemme i tiden før den nævnte stigen mod himlen. Og efter

den såkaldte kapitulation? Ja, kunne man spørge Ewald selv, ville han måske angive sangen om orlogsflåden i »Fiskerne« som sit *non plus ultra*. Fragmentet »Svulmende Vellyst . . .« (V, 108) kan ved sin lyriske glans og umiddelbare henrevethed sættes ved siden af eller over »Rungsteds Lyksaligheder«. Det er skrevet i 1777 og modsiger derved evident, at Ewald efter kapitulationen skulle være kommet til erkendelse af, hvad Frandsen kalder »sin Digterreligions Utilstrækkelighed«. <sup>35</sup> Efter sin tankegang og dets identifikation af digterjeget med guddommen er det tværtimod samme religions stærkeste udtryk.

Endelig er det en væsentlig svaghed i Ernst Frandsens fremstilling som helhed, at den anvender ordet *geni* i en betydning, der ikke har medhold i sprogbrugen, medens det, det dækker, alligevel samtidig gøres til genstand for den beundring, der ydes den sædvanlige sprogbrugs geni.

Sprogbrugens geni er et menneske, der har udført noget genialt: adkomsten til æresbetegnelsen udledes af værkerne og kommer efter dem. Men hos Frandsen springes præstationsbeviset over: hos ham er drømmen om bedrift bedrift nok, idet Ewalds genialitet ikke udledes og begrundes ud fra bestemte værker, men ud fra hans henrevne øjeblikke, den henrykte beruselse, der for ham var et mål i sig selv og på ingen måde er identisk med den skabende tankes øjeblik. Frandsen siger jo selv om Ewald – pietisternes ætling – at han i disse øjeblikke »gerne giver sig hen i Hvilen og Nydelsen, ikke af det, han har frembragt, men af den Inspiration, som en Frembringelsens Kilde«. <sup>36</sup> Men hvor potenserede disse tilstande end er, og hvor sprogligt glimrende de end er skildrede, så er de dog ikke aktion, men kun drømme om aktion. I stedet for her at tale om geni var det nok rigtigere at vende tilbage til Brixes ord om »det opstemte, sjælelige Nydelsesliv, som var ham det højeste i Livet«. <sup>37</sup> Det kan bemærkes, at alle de relevante steder i »Levnet og Meninger« indeholder verbet *nyde*, første gang således i *Højen I*: »I dine Skygger følte, smagte, nød han alle en flammende, en med Laster ubesmitted Indbildningskrafts, alle et ædelt, et svulmende Hjertes himmelske Fortryllelser!«.

Geniforestillingen har fået Frandsen til at tegne bevægelsen i Ewalds liv som et dramas éngangskurve. Men skulle man sammenligne den med noget, måtte det snarere blive med seismografens strimmel af fortsatte udsving.

Hans liv er bevægelse i et bestandigt op og ned. I »Ode til Sjælen«

bruger han sin egen livsrytme som kompositionsprincip, fra højden mod dybet, fra dybet mod højden . . .

På højden udlades spændingen, i dybet akkumuleres den. Ewald har altid vidst at forvandle sine nederlag til sejre ved at bruge dem som dæmning, bag hvilken der kan opsamles kraft til ny stigen. I »Svulmende Vellyst . . .« bruger han dette billede, og man ser dæmningen briste.

Krisen henved år 1773 kan ikke isoleres som noget særligt. Den er et enkelt moment i en afveksling, der har været til før og bestod efter. Vilh. Andersen taler om »den bestandige Rytme af Synd og Naade« hos Ewald,<sup>38</sup> og karakteristikken er rigtig, idet det dog må betones, at rytmen er det bestandige, dens medium det akcidentielle.

Da Ewalds forhold til trykkefriheden endte med en standsning, virkede den som den dæmning, bag hvilken der opsamles ny spænding. Efter de givne forhold var det naturligt, at ændringen for skribenten blev en ændring fra realisme til idealisme. Da beskæftigelse med virkeligheden var blevet ham forbudt, kom han til at befinde sig i en situation, i hvilken man uvilkårligt efterkommer den Heibergske opfordring: »Vend mod dit Indre dit Blik!«. Introspektionens største resultat bliver selvransagelsen i »Levnet og Meninger«, dens første etableringen af den vises rolige lykke. Af digtet i Abrahamsons stambog 15. januar 1773 (V, 33) ses det, at han er kommet over krisen og udvinder ny lykke af modgangen. Nu veed han, at der ikke findes den gift, »hvoraf den Visers Bryst / ei tilbereder Dyd og salig Lyst«.

Det går atter opad – indtil det igen går nedad. Og så atter opad . . .

## XVIII

Ewalds egen interesse i en forandring kom til at falde sammen med moderens planer om, at han skulle bort fra byen, der grundede i bekymringer for hans vandel og hans helbred. For ham har udflytningen til Rungsted ikke været en deportation, men en velkommen mulighed til at gøre det gamle forbigangent.

I hans forhold til moderen er refleksionen moden, men følelsen har et stæk af det infantile. Han lærte jo heller aldrig at klare sig selv.

Det digt fra nytår 1773, der hos Liebenberg har fået titlen »Nyårs-Ønske til en Moder fra hendes Datter«, men som Brix vistnok rigtigt opfatter som skrevet i en søns navn, idet sønnen er Johannes Ewald selv,<sup>39</sup> har den modne refleksion i forbindelse med den barnlige afhængighed.

Følgende strofe (V, 97) klinger så tydeligt af Ewalds egen situation omkring nytår 1773, at digtets personer må være ham selv og hans moder. Han siger:

Du som forvandlede min Smerte,  
 Til Slummer og til Haab om Lyst  
 fortolk du selv mit fulde Hierte! –  
 Læs din Erindring i mit Bryst –  
 Der – Elskte, som jeg aander ved,  
 Min troe, min eneste Veninde –  
 Der skal du see dig selv – og finde  
 Et Gjenskin af din Kjærlighed –

Strofen er forstadium til sidste strofe af »Rungsteds Lyksaligheder«.

I et almindeligt udsagn ville man næppe sige om en moder, at hun forvandler smerte til slummer og til haab om lyst. Derimod giver den specielle og personlige tydning udmærket mening: med ventilering af planerne om en flytning ud på landet har moderen bragt Ewalds ubehag ved udsigten til fortsat forbliven i København til ophør (»Slummer«), men da flytningen endnu ikke har fundet sted (det skete først i marts), kan der for den nøjagtige Ewald ikke være tale om *lyst*, men kun om *håb om lyst*.

Ewald skulle siden føle sig brøsthølden over moderens sparsomme bidrag til hans underhold, men at det skulle komme sådan, kunne han ikke vide i befrielsens første glade øjeblikke.

#### NOTER

(1) Hans Brix: Johannes Ewald, 1913, s. 86 – (2) Ernst Frandsen: Johannes Ewald. Et stykke dansk Aandshistorie, 1939, s. 88 ff. – (3) Henvisningen i parentes gælder bind og side i Det danske Sprog- og Litteraturselskabs tekstkritiske udgave af Ewalds Samlede Skrifter, 1914–24. Således også i det følgende. – (4) A. D. Jørgensen: Johannes Ewald, 1888, s. 121. – (5) Samme, s. 118–120. – (6) Illust. da. Litt. hist., II, s. 436. – (7) Ludvig Holbergs Samlede Skrifter, 1913 ff., 15. bd. s. 264. – (8) Edv. Holm: Danmark-Norges Historie, V, s. 148. – (9) Samme, s. 145. – (10) Edv. Holm: Nogle Hovedtræk af Trykkefrihedstidens Historie 1770–73, 1885, s. 27.

(11) Samme, s. 78. – (12) Samme, s. 77. – (13) »Politiken«s danske Litteraturhistorie 1967, I, s. 502. – (14) Digtet meddeles af Liebenberg i 8. bd. af hans Ewaldudgave, 1855, s. 236–38. – (15) Edv. Holm: Nogle Hovedtræk af Trykkefrihedens Historie 1770–73, 1885, s. 50. – (16) Artikel om »Johannes Ewalds

Forhold til Enevælden« af nærv. forfatter i Nordisk Tidsskrift, nov. 1974. – (17) Liebenbergs Ewaldudgave, 5. bd., 1853, s. 334. – (18) Edv. Holm: Danmark-Norges Historie, V, s. 149. – (19) Samme, s. 149. – (20) Samme, s. 151.

(21) Samme, s. 152–54. – (22) K. L. Rahbek: Om Ewalds Harlequin Patriot, 1806. – (23) Illust. da. Litt. hist., II, s. 430. – (24) Samme, s. 432. – (25) »Politiken«s danske Litteraturhistorie, I, 1967, s. 485. – (26) F. Rønning: Rationalismens Tidsalder, I, s. 168. – (27) A. D. Jørgensen: Johannes Ewald, 1888, s. 120. – (28) Ernst Frandsen: Johannes Ewald, 1939, s. 70. – (29) Illust. da. Litt. hist., II, s. 430. – (30) Bjørn Rasmussen: »Adskilligt om Johannes Ewalds Theater«, Orbis Litterarum, V, 1947.

(31) Ernst Frandsen: Johannes Ewald, 1939, s. 88. – (32) Samme, s. 126. – (33) Hans Brix: Johannes Ewald, 1913, s. 193. – (34) Ernst Frandsen: Johannes Ewald, 1939, s. 135 ff. – (35) Samme, s. 145. – (36) Samme, s. 127. – (37) Hans Brix: Johannes Ewald, s. 5. – (38) Vilh. Andersen: Adam Oehlenschläger, III, s. 35. – (39) Hans Brix: Johannes Ewald, 1913, s. 92–94.