

Ingemann og Tasso

Af JØRGEN BREITENSTEIN

I

Ingemanns ungdomsdigtning indtil ca. 1820 har sine vigtigste litterære forudsætninger hos de tyske romantikere. Men ved siden af disse må nævnes endnu en digter, som dengang var af særlig betydning for ham: *Torquato Tasso*. Hans interesse for Tasso gælder to klart adskilte områder, for det første korstogsdigtet *Gerusalemme liberata*, for det andet den italienske digters personlighed og livsskæbne. Vi vil først omtale hans forhold til det store epos.

Her er det vigtigste spørgsmål, om der er nogen påvirkning fra Tassos værk i Ingemanns allegoriske digt *De sorte Riddere* (1814). Det er hævdet af *Paul V. Rubow*, endog i en meget afgjort form: »en Efterligning, lige til Strofebygningen, af *Det befriede Jerusalem*«. ¹ Andre danske litteraturhistorikere har ikke omtalt Tasso i forbindelse med Ingemanns epos. Derimod henviser *Billeskov Jansen* til *Ariostos Orlando furioso* som De sorte Ridders »Ahnefader« og skriver videre: »Som Ariost digter Ingemann i Ottaver frit over Temaer fra Folkebøger og Sagn, men han mangler rigtignok Italienerens umiddelbare Glæde ved Eventyrstoffet og hans stemningsrige Fabulering«. ² Fra italiensk side har *V. Santoli* ganske kort peget på Tasso-indflydelse i *De sorte Riddere*. ³ – Ingemann selv har blot sagt, at hans idé »kun syntes mig udførlig i Form af en stor, romantisk Epopée i Ariosts og Tassos vanskelige Ottave-Stanze«. ⁴

Handlingsprincippet i de to digte er det samme. I begge drejer det sig om en befrielse; Ingemanns helt skal befri det fortryllede flammeland, der er kommet i de onde magters vold, hos Tasso gælder det som bekendt Jerusalems befrielse fra muhammedanerne. Men i begge tilfælde sinkes hovedhandlingen af en række andre bedrifter og begivenheder, der ligger på heltens vej. Disse har i *Gerusalemme liberata* en mere organisk forbindelse med helheden end hos Ingemann. I begge digtene er der tale om en kamp mellem de gode og de onde, og de

gode vil i begge tilfælde sige de kristne riddere. En forskel er det, at modstanderne hos Tasso er mennesker, der endog undertiden trods deres vantro er i besiddelse af ridderlige egenskaber, mens de hos Ingemann mest er overnaturlige væsener, og blottede for forsonende momenter. Derimod er det et fælles træk, at stærkere magter griber ind både til fordel for de gode og de onde. De sorte Riddere er ligesom Gerusalemme liberata et kristent mytologisk epos.

Også i enkeltheder kan der påvises en række ligheder mellem de to digte, hvoraf ingen i sig selv er bindende, men som tilsammen – i forbindelse med det allerede anførte – overbeviser os om, at der virkelig foreligger en litterær påvirkning. – Kærlighed mellem kristen og muhammedaner findes hos begge, hos Ingemann tillige i tragedien *Hyrden af Tolosa* (1816). Både skuespillets Emanuel og digtets Balsora er dog omvendte – ligesom Tancredis elskede Clorinda bliver det umiddelbart før sin død.

Balsora tilbringer en tid i et kloster i Schweiz. I kirken her ser hun et billede af »St. Peter, som af Skeden / Drog i Gethsemane for Christ sit Sværd«. Først er hun blot andægtig:

Et Billed i St. Peters Kirke hængte,
Som ofte længselfuld hun dvæled ved,
Og da somhelst, naar andagtsfuld hun tænkte
Paa Død og Grav, paa Gud og Evighed;
Og altid da en stille Taare trængte
Fra Øiet sig; den faldt paa Jorden ned
Betydningsfuld, som søgte den hernede,
Hvad Sjælen maatte hisset efter lede.

Men hendes forhold til billedet bliver snart mere personligt:

Dog syntes Pigen, hvor hun sig henvendte,
Til *hende* det en kjærlig Straale sendte.

Det ender med en slags forelskelse:

Selv da, naar hun i Søvnens Arm laae rolig,
Det ei den skjønnne Drømmerske forlod.
Hver Tanke hun meddeelte det saa trolig,
Hun syntes det kun hende ret forstod
— — —
Saalunde sig en aandig Elskov tændte
I hendes Sjæl, uskyldig, barnlig, from⁵

Clorindas moder, dronning af Ætiopien, har som nygift en anden dramatisk scene på sin væg: St. Georg, der dræber dragen, medens den hvide jomfru står ved siden. Billedet er først genstand for hendes andagt:

Quivi sovente ella s'atterra, e spiega
le sue tacite colpe e piange e prega

(Her knæler hun ofte og forklarer sine tavse synder og græder og beder).

Men umiddelbart efter fortælles det, at hun bliver gravid og får en hvid datter, hvilket naturligvis kun kan forstås sådan, at billedet har haft en meget stærk sjælelig virkning af mystisk karakter på hende.⁶

I femte sang af De sorte Riddere hører vi om en kongedatter, som forfølges af sin farbroder, der har efterfulgt hendes fader på tronen. Det er ganske samme situation, Armida skildrer for korsridderne i fjerde sang af Det befriede Jerusalem. Hendes beretning er ganske vist opdigtet, men virker autentisk. Farbroderens forfølgelse har hos Ingemann erotisk, hos Tasso politisk formål. —

Hvis man spørger efter stilistiske ligheder, kan vi i grunden kun anføre et enkelt forhold. I begge digte findes en vis sproglig fremhævelse af modsætninger ell. lign., ofte med anvendelse af samme ord to gange. Nogle eksempler vil vise, hvad vi tænker på. Fra De sorte Riddere: »Og Glæden ham af Glædesdrømmen vakte«; »Her raste Aadsler levende blandt Liig«; »En Guddoms Straaleglans dit Øie blænder, / Naar du i mig en Guddom skuer from«.⁷ Og fra Gerasalemme liberata: »Oh viso che puoi far la morte / dolce, ma raddolcir non puoi mia sorte!« (o du syn, som kan gøre døden sød, men ikke kan forsøde min skæbne); »qui giacieno / sotto morti insepolti egri sepolti« (her lå under ubegravede døde begravede svage (dvs. sårede)); »ti riveggio e non son vista: / vista da te non son benché presente, / e trovando ti perdo eternamente« (jeg genser dig og ses ikke: jeg ses ikke af dig, skønt jeg er nærværende, og idet jeg finder dig, taber jeg dig for evigt).⁸

Men iøvrigt er det netop i stilen, de to digte er mest forskellige. Hos Tasso er alting fast og klart, med skarpe konturer, og fremføres på en sikker og behersket måde; De sorte Riddere er vagere og dunklere, stilen har et mere entusiastisk præg, ikke mindst betinget af de talrige udråbssætninger. Også kompositionen er løsere og mindre velberegnet end i Gerasalemme liberata. —

Til belysning af disse påvirkningsforhold ville det have været værdifuldt at vide, hvornår Ingemann lærte det italienske epos at kende. Herom besidder vi imidlertid ingen oplysninger. Men i *Digterskibet* (1812) gennemgås en række historiske og mytiske emnekredse, som kunne være sujetter for digtekunsten; her finder vi Jerusalems befrielse, Tassos emne, og umiddelbart derefter ridderne af det runde bord, som spiller en vigtig rolle i Ingemanns digt. Man kan da forestille sig, at han allerede dengang tænkte på at skrive en art modstykke til Tassos værk. Overgangen mellem de to afsnit af *Digterskibet* lyder således: »— Dog, Camoene! styrt ei Skjalden / Midt blandt Kampens dragne Sværd! / Følg ham heller did til Hallen! / Lysere det synes der«. ⁹ Der er dog næppe grund til at antage, at Ingemann hermed vil antyde, at ridderne af det runde bord egner sig bedre til digterisk behandling end korstogskampene; lignende passager forbinder nemlig andre dele af digtet.

En scene i skuespillet *Mithridat*, der ligeledes er fra 1812, er muligvis inspireret af Gerusalemme liberata. Mithridats søn Pharnases har ved at stimulere soldaternes utilfredshed med det besværlige felttog fået dem til at svigte kongen. Men Mithridat formår alene ved sin tilsynekomst og sin kongelige optræden at knække oprøret. ¹⁰ På ganske samme måde dæmper Goffredo, der netop her virker særlig fornem og majestætisk, straks det mytteri, Argillano er ved at anstifte. ¹¹

En direkte hentydning til Tassos digt finder vi dog først i *Tassos Befrielse* (1819). Digterens ven og senere biograf, Giovanni Manso, siger her: »Som din Sophronia min Sjæl henriver, / Henrev mig aldrig Ariostos Spøg«. ¹² Den berømte historie, der her hentydes til, var i særlig grad egnet til at vække Ingemanns sympati. Sofronia, en ung kristen pige i Jerusalem, påtager sig over for de vantro skylden for en modig gerning, som hun ikke har nogen andel i; hun skal da brændes på bålet. Men Olindo, hendes elskede, iler til, og hævder, at han er den skyldige. Resultatet bliver, at begge kommer på bålet; de glæder sig allerede til det himmelske gensyn, men frelses i yderste øjeblik. ¹³ Denne forening af fromhed, offervilje, kærlighed og fortrøstning til det evige liv er helt i stil med Ingemanns ungdomsskuespil, bortset fra den lykkelige slutning. —

Har Ingemann læst Det befriede Jerusalem i originalen eller i en oversættelse? Vi ved, at han i januar 1818 var ved at lære italiensk, ¹⁴ og må da formode, at han på De sorte Ridders tid var henvist til at bruge en tysk oversættelse. Man må nærmest tænke på *J. D. Gries'*

(1800–03), der anses for den bedste, og som var den eneste fuldstændige i ottaver, Tassos eget metrum.¹⁵ Det er rimeligt at tænke sig, at han i 1818 eller 1819 har benyttet sine nyerhvervede sprogkundskaber til at repetere Tassos digt i originalen – ligesom han nu læste Ariosto på italiensk.¹⁶ Den ene af kilderne til Tassos Befrielse var italiensk (se nedenfor) og forelå ikke i oversættelser. Men det er først i 1819. På den anden side anvendes i samme skuespil de tyske former »Gotfried« og »Amynt«,¹⁷ den første tillige i De sorte Riddere i en forbindelse, der dog ikke har noget med Tasso at gøre.¹⁸ –

Når man kender Ingemanns ungdomsdigtning, forstår man klart, hvad der måtte tiltrække ham i Gerusalemme liberata. Selve korstogstanken og kampen mellem muselmænd og kristne dukker op talrige steder. *Hyrden af Tolosa* behandler kampene mod maurerne i Spanien; disse og tillige striden med venderne spiller en rolle i *De Underjordiske. Et bornholmsk Eventyr* (1817). I sidste scene af *Løveridderen* (1816) bestemmer Ubald og Reinald, at de vil kæmpe »under Korsets Banner«. ¹⁹ Også hovedpersonen i *Reinald Underbarnet* (1816) kæmper under korsets tegn og omtales f. eks. som »Ridder med Kors paa Sværd«. ²⁰ – Som bekendt lever motivet videre i Ingemanns store middelalder-cyklus.

Men kampen i Gerusalemme liberata står ikke blot mellem korsriddere og muhammedanere. I virkeligheden er det en strid mellem de gode og de onde magter, mellem himmel og helvede, som begge griber aktivt ind i de jordiske begivenheder. Også dette tema genfinder vi i Ingemanns ungdomsdramatik, således i *Reinald Underbarnet*, der i det hele taget står De sorte Riddere nær, og i det bibelske drama *Røsten i Ørkenen* (1815), hvor Herodes' mundskænk viser sig at være en veritabel djævel. Desuden har han i andre skuespil uden at indføre overnaturlige væsener ladet de onde personer virke som helvedes repræsentanter på jorden – i modsætning til de fromme og gode. Dette forhold vil blive nærmere omtalt i forbindelse med vor gennemgang af Tassos Befrielse.

Med sin interesse for korstogsideer og for Tassos korstogsepos er Ingemann i overensstemmelse med en strømning i den tyske litteratur fra napoleonskrigenes tid. Den nationale kamp for frihed og fædreland identificeredes i nogen grad med den hellige krig. Man kan derfor finde påvirkning fra Gerusalemme liberata hos *L. Th. Kosegarten*, i *H. J. v. Collins* oratorium *Die Befreiung Jerusalems*, i *la Motte-Fouqué's* epos

Corona, i Ernst Schulzes epos *Cäcilie* og formentlig i *Ladislaus Pyrkers* epos *Tunisias*.²¹ Allerede Schillers *Die Jungfrau von Orleans* er nok iøvrigt netop med hensyn til korstogsideen påvirket af Tasso. På den anden side kan der vel ikke tvivles om, at dette skuespil er en forudsætning for Clara, den kvindelige hovedperson i *Hyrden af Tolosa*.

Således er Ingemann også på dette punkt i forbund med den tyske romantik.

II

Interessen for Tassos personlighed kan følges tilbage til digtet *Torquato Tasso* fra 1812.²² Italien opfordrer Tasso til at modtage laurbærkransen på Capitolium, men han ønsker ingen laurbær, kun fred i hjertet. Et »Fredens Sendebud« forkynder ham i drømme, at han skal drage til Rom; der vil han vinde en palmekrone. Digteren følger budet og dør kort efter sin ankomst til S. Onofrio-klostret. »Foruden Minde« hviler hans legeme nu i klosterkirken, mens sjælen har fundet »Evighedens Palmer«. Til forskel fra det senere skuespil ved Tasso altså her, at laurbærkroningen venter ham i Rom. I en fodnote citeres nogle linier af *Herder* om Tassos ankomst til S. Onofrio, hans død og hans grav. Herfra er direkte overtaget udtrykket »sødt henblundet« (»sanft entschließ«) og desuden den opfattelse, at der ikke er noget mindesmærke over digteren. Herders ord er en note til hans digt *Der Palmbaum i Legenden*. Også i slutningen af selve digtet omtales den afsluttende fase af Tassos liv. Opfattelsen heri stemmer overens med Ingemanns; her findes også laurbær- og palme-motivet:

Schüchtern, krank, mißtrauend allen Menschen,
 Ein gejagtes Reh, (den Pfeil des Jägers
 Trug er in der Brust;) so floh *Torquato*
Tasso zu dir [helgenen S. Onofrio]. Seine zarte Schläfe
 War bedeckt mit Lorbeer; keinen Lorbeer
 Sucht' er mehr; ihn labte deine Palme.²³

Ingemanns skuespil Tassos Befrielse har – man kan sige: naturligvis – en forudsætning i Goethes *Torquato Tasso* (1790). Han skrev selv senere: »Det dramatiske Digt »Tassos Befrielse« slutter sig kun forsaavidt til Goethes »*Torquato Tasso*«, som det, med Hensyn paa Tassos

Liv, begynder omtrent hvor Goethes Fremstilling ender«. ²⁴ Rubow bemærker derimod: »Det vidtløftige Versedrama er et ligefremt Modstykke til Goethes Tasso, de samme Personer, den samme Problemstilling, kun med modsat Resultat«. ²⁵ Efter en nærmere betragtning kan vi ikke helt slutte os til nogen af disse opfattelser. Hos Ingemann tages der uden videre parti for digteren imod statens og samfundets sfære, repræsenteret af hertugen og Antonio. Men man kan ikke sige, at det forholder sig modsat i Goethes drama. Snarere må man hævde, at de to verdener, som summarisk kan kaldes kunstnerens og det handlende menneskes, fremstilles som hver for sig berettigede, men tillige som uforenelige – i den tidsalder, hvori personerne lever. – Foruden *Torquato Tasso* havde den danske digter endnu en kilde til sit skuespil, *Giovanni Battista Mansos Vita di Torquato Tasso* (1621), som vi om lidt skal vende tilbage til. I dette værk omtales Tassos hovedmodstander i skuespillet, Antonio Montecatino, ikke, og Ingemann har ham da fra Goethe. Det afgørende punkt i handlingen, hvor Tasso alt for tydeligt røber sin kærlighed til prinsessen, er ligeledes efter Goethe; det findes ikke hos Manso. Desuden er det rimeligt at antage, at Goethes skuespil i det hele har en del af ansvaret for, at han i tre af fire akter beskæftiger sig med Tassos forhold ved hoffet i Ferrara, der dog kun var en del af hans livshistorie.

Det var i det væsentlige først efter 1870, man lærte den historiske Tasso at kende. Så længe huset *Estes* arkiver ikke var tilgængelige for forskningen, fandtes der ingen mulighed herfor. Undersøgelserne blev begyndt af marchese *Campori* og fortsat af *Angelo Solerti*, der fremlagde sine resultater i det monumentale, grundlæggende værk *Vita di Torquato Tasso I–III* (Torino og Rom 1895).

Fra 1621 indtil 1785 byggede næsten alle fremstillinger af Tassos liv på den ovennævnte bog af Manso, digterens ven. Dette værk er af en noget anekdotisk natur, men vidner også om en sikker psykologisk sans, især i skildringen af Tassos sindslidelser. Den eneste – og ret kortfattede – omtale af Tassos liv i perioden, som er uafhængig af Manso, skyldes historikeren *Lodovico Antonio Muratori*. ²⁶ I 1785 udkom i Rom *Pierantonio Serassis La vita di Torquato Tasso*, en mere korrekt og udførlig biografi.

For Goethes vedkommende forholder det sig sådan, at han for den såkaldte *Ur-Tasso*, den nu tabte form af hans skuespil, som det så ud

før rejsen til Italien, kun anvendte Manso, medens han til brug for det senere versdrama tillige inddrog Serassi, der dengang var helt ny.²⁷

Ingemann hentyder i Tassos Befrielse til en række punkter af Tassos biografi, som han ikke kunne kende fra Goethe. En sammenligning mellem de forskellige værker viser, at alle konkrete detaljer findes hos Manso, medens Serassi og de mellemliggende, af Manso afhængige fremstillinger samt Muratori mangler en eller flere.²⁸ Kilderne er altså Goethe og Manso. Hermed passer det godt, at Ingemann til sine øvrige ungdomsskuespil som regel blot har anvendt en eller to kilder. I de fleste tilfælde, men ikke i Tassos Befrielse, har han selv angivet disse.

Vi vil nu gennemgå de steder, hvor Ingemann har lånt enkeltheder fra Manso, og samtidig undersøge den ånd, hvori han har benyttet dem, og de afvigelser, som han har tilladt sig. Tasso omtaler sin barndom for at vise, at ulykken altid har fulgt ham. Han var et vidunderbarn, der tidligt havde lært en masse, men tillige et »unaturligt Alvorsbarn«, som aldrig var glad.²⁹ Helt anderledes hos Manso, der betragter Torquatos tidligt udviklede evner som noget glædeligt; han nævner ganske vist, at drengen aldrig smilede, men straks derefter, at han også kun sjældent græd! Heri ser Manso intet sørgeligt.³⁰ – Ingemann fortsætter: »Et Barn endnu, jeg i Forviisning fulgte / Forældrene, saa døde Moderen« – og videre: »Bologna, Padua forgjæves fyldte / Med deres Viisdom mig. Min Drømmeverden / Kun var min Trøst«. ³¹ Også efter Manso måtte Torquato følge sin fader – ikke moderen – bort fra Ncapel, men blot for at gå i skole i Rom, hvad der ikke lader til at have været særlig ubehageligt. Han fortsatte under gunstige forhold sin uddannelse i Padova, hvor han efter faderens ønske studerede jura, men tillige filosofi og teologi, der interesserede ham mere. Her skrev han atten år gammel sin *Rinaldo*, der lagde grunden til hans berømmelse. På dette tidspunkt blev han på den mest hædrende måde kaldt til Bologna.³²

Det er nemt at se, hvorfor Ingemann har ændret belysningen i disse kapitler af Tassos biografi. Han skulle skildres som det fra først af ulykkelige menneske, en hjemløs i denne verden. Det kunne da ikke tillades, at hans barndom og ungdoms intellektuelle præstationer blev opfattet som sejre.

På et andet sted i skuespillet vil Antonio tolke digterens optræden som et udslag af sindssyge:

Hvad har vel mere klart
 Beviist hans Galskab, end hans rasende
 Dumdristige Sonetter til Prindsessen,
 For ei at tale om Comedien
 Han spille her med hende for os Alle:
 Og da for tomme Hjernesvind han flygted
 Fra Bye til Bye i kjæle Hyrdeklæder,
 Og kaldte sig *Omero Fuggiguerra*,
 Beviiste han da selv ei han var gal?³³

Denne replik er mærkeligt dobbeltbundet. Den udtrykker nok Antonios fjendtlige følelser for Tasso. Men samtidig mener Ingemann selv, at Tasso på en i verdens øjne uklog og alt for heftig måde har nærmet sig Leonora. Og han har sikkert også selv gerne tænkt sig ham som en sværmerisk, idealistisk natur, der kunne finde på at flakke om i hyrdedragt. Blot var alt dette efter hans mening ikke negative sider af Tassos personlighed.

Også Manso nævner Ingemanns sonetter til den unge fyrstinde af Este, og også han omtaler de udtryk i nogle af hans digte, der har en varmere tone, end høflighed kræver. Men han understreger tillige digterens ivrige og indtil et vist punkt vellykkede bestræbelser for at skjule, hvem hans hjertes dame i virkeligheden var. Her er Tasso så diplomatisk som nogen hofmand. Og navnet *Omero Fuggiguerra* anlægger han under et ophold i Torino (og ikke mens han vandrer om fra by til by) for at kunne leve ubemærket og fredeligt, ikke på grund af hyrde-kælenskab.³⁴ Ingemanns Tasso er mindre virkelighedsnær end Mansos.

I 1. akt taler Manso – Ingemann har gjort ham til hoflæge – om,

At man har vovet dig at ligne med,
 Ja selv at hæve over Ariost,
 At en *Camillo Pellegrini* voved
 Saa høit, maaskee for høit – dig at beundre.³⁵

Manso nævner i sin bog under omtalen af striden om Gerusalemme liberata *Pellegrinis* dialog, der tog Tassos parti over for Ariosto.³⁶ Ingemanns replik er bemærkelsesværdig; havde det ikke været hans egen mening, ville han næppe have ladet Manso udtrykke sig sådan; litterært har han altså ikke uden videre sat Tasso over Ariosto – derimod nok når det gjaldt indholdet af de to digteres hovedværker.

Andre, mere neutralt behandlede, enkeltheder fra Manso er navnet på hospitalet S. Anna, den hensynsfulde røver *Marco di Sciarra*,³⁷ *Gonzaga* af Mantova,³⁸ kardinal *Aldobrandini*³⁹ – og Manso selv, som Ingemann har benyttet som person.

Endelig er i den sidste scene fem linier i Tassos ord til kardinalen lånt fra biografien:

Hav Tak for den Velsignelse, du bragte
 Mig fra den store Sjælehyrde [paven]! – Tak,
 Den Kronen var, mig Roma skulde bringe,
 Med den jeg seirende inddrage skal
 I Capitoliet, det himmelske.⁴⁰

Hos Manso hedder det: »Intanto risaputo il cardinal Cintio da' medici, che a Torquato rimanevano poche ore di vita, andò a visitarlo ed a recargli in nome del pontefice la sua santa benedizione . . . ed egli . . . ringraziò dicendo que questa era quella coronazione la quale era venuto assai volentieri a prendere in Roma, sperando con essa dover trionfare nel dì seguente nel celestial Campidoglio«⁴¹ (da kardinal Cintio imidlertid havde fået at vide af lægerne, at Torquato kun havde få timer tilbage at leve i, besøgte han ham for i pavens navn at give ham hans hellige velsignelse . . . og han . . . takkede og sagde, at dette var den kroning, som han meget gerne var kommet til Rom for at modtage, og at han håbede den næste dag at skulle fejre triumf med den på det himmelske Capitolium).

Når vi nu atter vender os til Goethe – i dybere forstand naturligvis den vigtigste forudsætning for Ingemanns Tasso-skuespil –, vil vi først spørge: hvad er der blevet af hans personer, de fem medvirkende i dette klart og fast opbyggede drama?

En af dem er forsvundet, Leonore Sanvitale. Hvorfor? Næppe fordi Ingemann ikke kunne fremstille en sådan karakter. Man ser billedet for sig: den rene, ædle, kyske Leonora d'Este og den mere erotisk prægede og *derfor* usympatiske grevinde af Scandiano – som Blanca og Constanze i hans sicilianske tragedie. Men sagen er, at man her rørte ved noget pinligt. Trods visse forsøg på diskretion efterlader Mansos fremstilling hos den nøgterne læser ikke megen tvivl om, at Tasso i Ferrara tilbød tre damer, som alle hed Leonora: prinsessen, grevinden og en af prinsessens hofdamer. Det gik selvfølgelig ikke. Ingemanns Tasso kunne kun elske Leonora d'Este.

Antonio Montecatino er i det danske drama blevet en ren skurk, især i stykkets senere del. Hans væsen er magtbegær og misundelse; han er iøvrigt også forelsket i prinsessen (det samme er til overmål Manso), et forgrorende moment. I sidste akt optræder han med maske og forgiver Tasso med en drue – naturligvis Ingemanns egen opfindelse. Med denne drejning af Antonios karakter mister stykket meget af den dybe indre spænding, som er karakteristisk for Goethes Torquato Tasso.

Hertugens karakter har Ingemann ikke ændret meget; hans følelser over for Tasso er stadig delt mellem oprigtig velvilje og sympati og stoltheden over at kunne pryde sit hof med en sådan mands nærværelse. Det er den mest vellykkede skikkelse i Ingemanns skuespil.

Prinsessen er derimod forandret til ukendelighed. Den ædle, aristokratiske og menneskelige, beherskelse, som Goethe har givet hende, er der ikke meget tilbage af. Hun lægger hverken i samtale med sin broder eller over for Tasso selv skjul på sine følelser for digteren. Hendes sygdom, som Goethe havde behandlet som et overstået stadium, træder generende stærkt i forgrunden. Herved forberedes den melodramatiske slutning. Den kultur og skønhedsglæde, som Goethes heltinde er præget af, mærker vi ikke stort til.

Endelig Tasso selv, i Goethes tolkning en rig personlighed, hvis verden omfatter både højere og dybere, mørkere muligheder end omgivelsernes – hos hans danske efterfølger en ulykkelig, selvoptaget mand, men uden det skær af det overordentlige, som kunne rive os med. I Torquato Tasso ser man endnu tydeligt den åndfulde elskværdighed, som har tiltrukket både hertugen, prinsessen og Leonora Sanvitale, hos Ingemann ikke.

De øvrige personer, som den danske digter selv har indført, er uden større menneskelig interesse. Det gælder både Manso, som er gjort til Tassos confident, og kardinal Aldobrandini. De to borgere i sidste akt så vel som den shakespeare'ske hospitalsforstander giver nærmest uheldige komiske indslag. Udvidelsen af personlisten har bidraget til at svække skuespillets koncentration.

Alvorligere i så henseende er dog den omstændighed, at Ingemann ikke har villet indskrænke sig til at behandle den ferraresiske del af Tassos levned. Han ønskede tillige at skildre digterens død. Hvordan er det lykkedes at forbinde de to scenerækker? Man kan sige, at den første del af dramaet skildrer Tassos nederlag i livet, sidste del hans sejr i døden – eller man kan tale om hans fangenskab og hans befrielse.

En vis forbindelse er også opnået ved, at Tasso på sit dødsleje modtager meddelelsen om Leonoras bortgang. Alligevel har stykket i nogen grad fået karakter af »scener af Tassos liv«, brudstykker af en dramatiseret biografi. –

Det ville dog være urimeligt blot at sammenligne Tassos Befrielse med Goethes mesterværk. Sin største interesse har det ved at vise, hvordan Ingemann omformede et givet stof, der allerede forelå i skuespillets form, i overensstemmelse med sin egen tankegang og sin dramatiske praksis. Han gentager en række af de temaer, der havde opfyldt hans tidligere sceniske værker.

Handlingen i Tassos Befrielse kan skildres således: et elskende par skilles i denne verden af uovervindelige magter, men ser frem til en forening efter døden. Efter samme mønster er en række af de tidligere skuespil opbygget. Man må nærmest sammenligne med *Blanca*. Også her står den kolde politiske klogskab, repræsenteret af Leontio, over for den varmere menneskelighed hos de to hovedpersoner og forhindrer disses jordiske forening. – Turnus og Lavinia i *Turnus* skilles af skæbnen, der har bestemt hende til Æneas' brud. I *Hyrden af Tolosa* tilhører de elskende to stridende magter. Men i alle tilfælde åbnes udsigten til den himmelske forening.

For sådanne overpersonlige magter, der er stærkere end menneskets egen vilje, havde Ingemann en særlig betegnelse: *Nødvendighed*. Ordet optræder med noget skiftende valør i hans ungdomsdigtning, og for til fulde at forstå dets anvendelse i Tassos Befrielse må vi følge det igennem hans tidligere værker. I Vergil-tragedien Turnus fra 1813, hvor det forekommer særlig hyppigt, er betydningen klar; nødvendigheden er identisk med skæbnen, som det især fremgår af to steder: »O! siig mig, er vor Skjæbne hist bestemt? / Og er der en Nødvendighed«;⁴² »Det er en kold Nødvendighed foroven, / Det er en Skjæbne, som vi ei forstaae«.⁴³ I De sorte Riddere fra det følgende år vil Ridder Rød undskylde sin forskrivning til mørkets magter på denne måde: »Thi at det ikke er mig selv, som river / Mig hen ad glatte Vei, fuldtvel jeg veed / Saavist som hvad til dette Skridt mig driver / Er ei min Villie, men *Nødvendighed*«.⁴⁴ Man aner, at nødvendigheden her ikke blot er den neutrale skæbne, men står i pagt med det onde. I *Hyrden af Tolosa* (1816) bruges ordet ensbetydende med den muhammedanske tro, idet de mauriske krigere – af deres egen konge – omtales som »Nødvendighedens Kæmper«, »Nødvendighedens Sønner«.⁴⁵

Manso siger om verdens love:

De Følelserne ei os røve kan,
Men deres vilde Udbrud de fordømme,
Og vil vi ei Nødvendigheden lyde,
Maae vi jo knuses mod den og forgaae.

Men Tasso tror ikke, det er andet end menneskeværk:

Lad mig da knuses; lad mig da forgaae;
Og falde som et Offer for den Skjæbne,
Som menneskelig Smaalighed opfandt,
Og voved frækt Nødvendighed at kalde!⁴⁶

Senere siger Antonio til Tasso, at denne med urette har troet at kunne »overflyve alle hinc Skranker, / Hvormed Nødvendighedens Demanthaand / De tusind Villier sluttede til een«. ⁴⁷ Men til slut må Tasso erkende nødvendighedens eksistens:

Gud har mig tilgivet
Min vilde Oprørsrasen i hans Rige.
Med Verden kunde jeg mig ei forlige,
Og see! min Konst tilgrunde gik i Livet.
Nødvendigheden knuser mig som Sivet,
Jeg vilde trodsende ei for den vige.⁴⁸

Antonio og Tasso har hver sit begreb om nødvendigheden. For den første synes det at være noget som staten eller samfundet over for den enkelte, for digteren er det den af Gud indstiftede verdensorden.

Ved at gøre Antonios karakter absolut slet nærmede Ingemann sit nye drama til de tidligere værker. Som omtalt yndede han at fremstille kampen mellem de gode og de onde magter. Antonio virker navnlig i sidste akt, hvor han myrder Tasso, som djævelens udsending (også i det ydre, med dødningemaske). En fuldstændig parallel til denne scene har vi i sidste akt af Blanca, hvor Don Alonso, også heltindens vragede tilbeder – omend formelt hendes ægtemand –, dukker op i forklædning og vil myrde sin rival. Også han er opfattet som en helvedes repræsentant.

Det er umagen værd at gøre opmærksom på et ord, som Ingemann ofte anvender ved skildringen af denne gruppe personer: *Helvedlatter*. Tasso siger til Antonio: »Din Helvedlatter / Paany mig styrker – Den

har ei mig knuset«. ⁴⁹ Alonso myrder Blanca, og Enrico udbryder: »Bort! Djævel! – bort! din Helvedlatter skal / Ei blande sig med denne Engels Dødssuk«. ⁵⁰ Ubald i Løveridderen siger til heksen Grinhild, i virkeligheden hans mor: »I din Mund / Lykønskning klinger mig som Helvedlatter« ⁵¹ – og senere til en større skare af mørkets ånder: »See! ranglende med Dødningbeen I dandse / Med Helvedlatter om den faldne Ubald«. ⁵² – Man spørger sig selv, om dette blot er litteratur, eller om ikke Ingemann selv, i drømme ell. lign., har oplevet noget tilsvarende.

I andre henseender er Tassos Befrielse nærmest beslægtet med *Masaniello*, dets umiddelbare forgænger. Den neapolitanske folkehelt bliver vanvittig, Tasso hævder i det mindste at blive det – i begge tilfælde som følge af at omgivelserne ikke er på højde med den ædle hovedperson. ⁵³ De to stykkers slutninger, med en lovprisning af den netop afdøde hovedperson, som verden har dræbt, er helt ensartede. I begge tilfælde tales der om eftermælet, af den dodes ven og hjælper, i Tassos Befrielse kardinal Aldobrandini, i *Masaniello*-dramaet Filomarino, Neapels ærkebiskop. –

Skuespillet om Tasso var påbegyndt i Danmark, men afsluttedes i Rom. ⁵⁴ I Italien blev han på flere måder anskuelig for Ingemann. Tassos dødsmaske og en buste udført efter denne i S. Onofrio »interesserede mig overordentlig«; han fandt det vilde og fortærende i ansigtet, som han havde tænkt sig; »man kan tvivle om det ikke er en Vanvittigs Billede, men som en ynkelig Daarekistelem saa han ikke ud«. ⁵⁵ Et besøg i Sorrento, Tassos fødeby, er tankevækkende. Stedets sydlandske skønhed har efter Ingemanns opfattelse præget ham: »Venligt paa digterisk Flugt vi dvæle, hvor sydlig Naturaand / Selv gav sin Følelse Luft i Digterens Elskov og Vanvid«. Er man født et sted som Sorrento, vil man aldrig kunne vænne sig til verdens hårde vilkår – men især vil man ikke kunne modstå kærlighedens magt:

Arme Torqvato! nu her fuldtvel jeg fatter hvorlunde
 Hist du maatte fortæres og grumt sønderrives blandt Hoben,
 Hvor, liig brusende Hav blandt iiskolde Fjelde, sig rører
 Stormvilde Menneskestrøm; Hvo her i Vuggen indaanded
 Luft fra Engles fredsallige Kyst, ret aldrig i Verden
 Stædes til Ro; for kjærligt og blødt, her Hjertet ei hærdes
 Strengt til Jordlivets Kamp; her, sværmende, Sjælen ei lærer
 Pantser at bære mod Had og mod Nid og krænkende Uret –
 Mindst dog mindst mod Kjærligheds Magt; brat Sjælen bortrives

Elsker og raser og flyer – og saares hvorhen den saa flygter,
 Tyer først knuset til Vuggen igjen, hvorfra den udflagred —⁵⁶
 Men, saa er det forbi med Freden i Paradiishaven,
 Til den befriede Aand, forklaret, i Qvalerne luttret,
 Søger i Kjærligheds evige Dyb, hvad Verden frarev den.⁵⁷

Opfattelsen er den samme som i skuespillet, men den heftige, ulykkelige kærligheds virkning er her stærkere fremhævet i forhold til de formentlige forfølgelser i Ferrara. Det er muligt, at man heri bør se en genklang af Ingemanns forhold til *Marie Bügel*.

I Tassos Befrielse finder man indtryk fra Rom, dels i indledningsdigtet, dels i sidste akt. Det er udsigten fra S. Onofrio på Gianicolo, der beskrives i digtet: »Templerne hvælve sig fromt og gløde i Aftenens Glands. / Derfra henstirred han tit til Bjergene hist i det Fjerne« – og senere i en replik af Tasso: »Mens jeg henstirred paa de fjerne Bjerge, / Som i den blaa den varme Dunst sig hæved / I Sommeraftenglands liig Trylleborge«. ⁵⁸ Senere i samme replik finder vi et klart udtryk for Ingemanns opfattelse af Rom, den fromme by, der har rejst sig på ruinerne af det antikke, verdsligt mægtige Rom:

Hvor fredeligt det nye Rom der ligger
 Med sine Klostre, sine fromme Kupler,
 Og drømmer ikke om sin fordums Højhed.
 Hist ligge Keiserborgene i Gruus;
 De gamle Seiersbuer seer jeg ikke,
 Selv Coliseum ei, din store Gravsteen
 Du Verdensdronning!⁵⁹

Lignende stemninger genfindes i digtene fra rejsen, især *Det nye og gamle Rom*, der også skildrer udsigten fra en af Roms høje, nok stadig Gianicolo:

Templernes Kupler lue i Aftenglands
 — — —
 Ja sjunket er du, Jorden tilhyller dig
 Med dine Helte, Verdensbetvingerne;
 Paa din Grav staer end Colosseum,
 Og vidner mægtig: her standed Roma.

O Verdensdronning! det er din Bautasteen:
 Borgen, som var dig Leeg kun og Gjøglespil,
 See den blev din høieste Gravsteen,
 Den overleved din Alvorsgjerning.⁶⁰

Dette er ganske vist ikke meget i sammenligning med den dybtgående og virkelig organiske italienske stemning i Torquato Tasso. – Men noget tyder til gengæld på, at en del af problematikken i skuespillet om Tasso havde en personlig aktualitet under rejsen: kampen mellem de lyse og de mørke magter i forbindelse med kærlighedsmotivet. I denne sammenhæng må vi citere nogle linier om Marie Bügel fra Ingemanns dagbog for 2. maj 1819. De kaster et mærkeligt strejflys over forholdet mellem digteren og hans værk: »denne Engel, som jeg halv gruer for, halv føler mig tiltrukket af hendes Latter er undertiden djævelsk som hun selv bemærkede og hendes Blik og Tone kunne være saa kolde at det isner mig gennem Sjælen, og dog græd hun som en himmelsk Engel, da hun hørte Tasso, da jeg fortalte hende Historien om hans Vanvid«. Og denne mærkelige helvedlatter, som vi kender fra skuespillene, møder vi endelig også i et digt om Vesuv, hvis to sidste strofer lyder:

Naar Sjælen ei higer
 Mod Himmelhjem meer,
 Den Bjergtrold opstiger
 I Flammen og leer.

Høit Latteren gjalder
 Det skingrer mod Sky –
 Til Afgrunden kalder
 Den jublende By.⁶¹

– I Goethes Torquato Tasso, måske hans ædleste drama, stemmer form og indhold på særlig måde overens. Til den beherskede klassicisme i stil, opbygning og metrum svarer den stræben mod beherskelse, som er værkets emne. En sådan enhed finder vi vel ikke i Ingemanns skuespil. Men hans indlevelse i Tasso-legenden er lige så stærkt personlig som Goethes. Og som en sammenfatning af temaer og tendenser i hans ungdomsdramatik betegner Tassos Befrielse tillige et vigtigt punkt på Ingemanns forfatterbane. Derfor vil det stadig være af både menneskelig og litteraturhistorisk interesse.

NOTER

1. *Rom og Danmark gennem Tiderne II* (1937), 30 f. – 2. *Danmarks Digtekunst III* (1958), 119. Jfr. *Oluf Friis, Hjortens Flugt. Bidrag til studiet af Chr. Winthers digtning* (1961), 56. – 3. I artiklen *La letteratura italiana, la tedesca e le nordiche, Letterature comparate* (Milano 1948), 206. Jfr. også *A. Tortoreto i Studi tassiani 4* (Bergamo 1954), 54. – 4. *Tilbageblik paa mit Liv og min Forfattervirksomhed fra 1811–1837* (1863), 25. – 5. *De sorte Riddere. Et romantisk Epos i Ni Sange* 156 ff. – 6. *Gerusalemme liberata XII* 23 f. – 7. *De sorte Riddere* 105, 114, 244. – 8. *Gerusalemme liberata XII* 81, XIX 30, 105. – 9. *Digte II* (1812), 117. – 10. *ib.*, II 351 f.

11. *Gerusalemme liberata VIII* 77 ff. – 12. *Tassos Befrielse. Et dramatisk Digt 7.* – 13. *Gerusalemme liberata II* 14 ff. – 14. *Provst Fredrik Schmidts Dagbøger. Udgivne i Uddrag ved N. Hancke* (1868), 340. – 15. Om de tyske oversættelser af *Gerusalemme liberata* se *Hedwig Wagner, Tasso daheim und in Deutschland. Einwirkung Italiens auf die deutsche Literatur* (Berlin 1905), især 226 ff. – 16. *Provst Fredrik Schmidts Dagbøger* 344. – 17. *Tassos Befrielse 78.* – 18. *De sorte Riddere* 190. Det drejer sig om en snehvid due med sorte fjer og ørnekløer, som bistår Viduvelt: »En saadan Fugl man sagde *Gotfried* førte / Til Kamp for *Jorsal*, til han overvandt; / Og hvor i Heltebarm sig *Fromhed* rørte, / Endnu paa *Jord* ej ganske den forsvandt«. En sådan fugl er der ikke tale om i *Gerusalemme liberata*. – 19. *Løveridderen. Tragoedie* 179 f. – 20. *Reinald Underbarnet. Et Tryllespil i Tre Eventyr* 109.

21. *Hedwig Wagner, op. cit.*, 299 ff. – 22. *Digte II* 12 ff. – 23. *Johann Gottfried von Herder's sämmtliche Werke. Zur schönen Literatur und Kunst III* (Tübingen 1805), 302. – 24. *Forerindring til Samlede Dramatiske Digte* (1843). – 25. *Rom og Danmark II* 41. – 26. *Opere di Torquato Tasso con le controversie sopra la Gerusalemme liberata X* (Venezia 1739), 235 ff. – 27. Jfr. f. eks. *Josef Kunz i Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe V (1952), 444 f. Se litteraturhenvisninger med hensyn til kilde spørgsmål *ib.*, V 469. – 28. Det drejer sig om *abbé de Charnes'* anonymt udgivne *La vie du Tasse prince des poètes italiens* (Paris og Amsterdam 1695) og *W. Heinses Leben des Torquato Tasso* i tidskriftet *Iris I* (Düsseldorf 1775), 32 ff., 65 ff. – Jfr. *Hermann Fischer, Goethes Tasso und seine Quellen. Ein kritischer Überblick, Germanisch-romanische Monatsschrift VI* (Heidelberg 1914), 526 ff. – 29. *Tassos Befrielse 66.* – 30. *Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme XXXIII* (Pisa 1832), 112 ff. *Mansos* værk, der oftere havde været optrykt, findes i *bd. XXXIII* af denne udgave. Citeres i det følgende som *Manso*.

31. *Tassos Befrielse 66 f.* – 32. *Manso 115 ff.* – 33. *Tassos Befrielse 52.* – 34. *Manso 142.* – 35. *Tassos Befrielse 5.* – 36. *Manso 138.* – 37. *Tassos Befrielse 96, Manso 209 f.* – 38. *Tassos Befrielse 16.* – 39. Hos *Manso* optræder to kardinaler af dette navn, *Cintio* og *Pietro*. Det er den første, I. tænker på, da *Tasso* særlig knyttede sig til denne, som også – ligesom i skuespillet – var til stede ved hans dødsleje. – 40. *Tassos Befrielse 149.*

41. *Manso 217 f.* – 42. *Procne. En Samling af Digte* 291. – 43. *ib.*, 310. – Jfr. desuden *ib.*, 300, 379, 427, 439, 449. – 44. *De sorte Riddere 147.* – 45. *Hynden af Tolosa. Tragoedie* 39, 127. – 46. *Tassos Befrielse 27.* – 47. *ib.*, 106. For udtrykket »Nødvendighedens Demanthaand« jfr. *Procne 427*: »Nødvendighed! din Jernhaand«. Jfr. også *Reinald Underbarnet 77*: »Tryllesøvnens kolde Demantarm«. – 48. *Tassos Befrielse 150.* – 49. *ib.*, 107. Jfr. et andet sted, der ikke har noget med *Antonio* at gøre: »Nu er det stundom som en Djævel raabte /

Med Latter mig i Øret: gale Tasso!« (ib., 6). – 50. *Blanca. Et Sørgespil* (1815), 205.

51. Løverridderen 11. – 52. Ib., 177. – 53. *Alf Henriques* betragter forkærligheden for vanvittige personer i I.s skuespil som et vidnesbyrd om påvirkning fra *Shakespeare* (*Shakespeare og Danmark indtil 1840* (1941), 236). – 54. Det var færdigt senest 19. dec. 1818, thi på denne dag forelæste I. det for sin rejsefælle, *Fr. Schmidt*, og andre danske (*Schmidts dagbog*, nævnte dato, Ny kgl. Saml. 396 c, 8°, II). Da hele handlingen refereres, må stykket virkelig have været færdigt. Indledningsdigtet er skrevet 5. febr. 1819. – *Fr. Schmidt* interesserede sig selv levende for Tasso. Under en senere del af sin rejse – især på skibet, der førte ham tilbage til Danmark – oversatte han, som omtalt i hans dagbog (9. april 1819 ff.), anden og en del af første sang af *Gerusalemme liberata*. Hans gengivelse af I 1–40 er bevaret i samme hæfte som dagbogen fra italiensrejsen; man finder her desuden en oversættelse af to sange af *Dante*, *Inferno* III og *Purgatorio* X, den tidligste kendte *Dante*-oversættelse på dansk. Hertil hentyder I. i et digt, hvor han om *Schmidt* skriver: »Vor danske Nordmand djærv paa stolte Hav / Nu vrede Havmænd og Delphiner tæmmer / Med Sang fra Dantes Hjem og Tassos Lunde« (*Smaadigte og Reiseminder* (1832), 194). – På denne sørejse skrev *Schmidt* endvidere en tragedie, *Clorinda*, med emne fra *Gerusalemme liberata* (dagbog 14. juni 1819 ff.).

55. I.s dagbog, 17. jan. 1819. Ny kgl. Saml. 3062, 4°. Om dødsmasken jfr. *Tassos Befrielse* II. – Det var meningen, at *C. A. Jensen* skulle have malet busten som vignet til I.s skuespil. Denne plan kom ikke til udførelse. – 56. *Manso* omtaler *Tassos* besøg hos sin søster *Cornelia Sersale* i Sorrento (144 f). Jfr. også *Torquato Tasso*, v. 3149 ff. – 57. *Smaadigte og Reiseminder* 178 f. – 58. *Tassos Befrielse* IV, 129 f. – 59. Ib., 130. – 60. *Reiselyren* (1820), II 77, 80 f. – 61. *Smaadigte og Reiseminder* 143.