Om Paludan-Müllers dramatiske digt »Venus«

Af FREDERIK NIELSEN

Konkurrenceforelæsning på Århus universitet april 1953 (med enkelte formelle ændringer).

I en af sine artikler om Fr. Paludan-Müller siger Paul V. Rubow, at motivet for digterens mytologiske skuespil er »de forspildte bryllupper«. Det er jo indlysende rigtigt. Man turde måske vove den påstand, at motivet behandles i alt, hvad Paludan-Müller skrev af poesi; ganske sikkert tør man hævde, at motivet rører ved væsentlige sider af digterens sandsynligvis livslange sjælestrid. Den, der læser »Amor og Psyche« også med hjertet, vil ikke let glemme den gribende skildring af Psyches sjælekval i anden akt fra syvende scene og fremefter. Er den scene gribende, så er Dryadens farvel til livet i det mindre digt »Dryaden« rørende. Og i »Venus« får det livets farvel, som digteren nu selv havde gjort alvor af, udtryk i flere stemmer, inderligst og mest personligt i Lunas afsked med jordens skønhed. Heller ikke »Tithon« er i sin ide jorden så tro, som nogle har ment; digtet fortæller den samme historie som de andre mytologiske skuespil:

> Vidunderligst min Ungdoms svundne Drømme
> Sig blande her med Glimt af Fremtidssyner,
> Og mens en ukjendt Ro mit Hjerte fylder,
> Min Længsel hviler ved sit fjerne Maal. –

Et levnedsløb, der – i brat overgang fra ungdoms håb og drømme til timen før døden – udskyder mandens virkelige liv, er i tragisk belysning motivet for Paludan-Müllers mytologiske digtning. Hvor ofte han end fortæller om den egentlige lykke i dødens renselse, kan han dog ikke for sin læser skjule, at han dybest bevæges, når han i forvandlingsøjeblikket ser tilbage. Men han havde ikke mod til at vælge anderledes, en dyb angst har grebet ham i hans ungdom; med viljen vælger han tankens liv, men med hjertet så han i sin digtning bestandig det øjeblik, da fremtidsdrøm blev til drømme-erindring.

Af de mytologiske digte er »Venus« ubestridt det betydeligste. For har »Tithon« vældigt gennemførte skildringer af ideen, er dets dramatiske iklædning dog ringe, mindst indarbejdet virker scenerne med Flora og Zephyr; de scener er nok formet efter renæssancedigtningens gracioso i de spanske skuespil og vittigheden i de elegisk-idylliske

italienske hyrdespil – men de virker som københavnsk vaudeville i en mytologisk opera i høj stil. Har kritikken måske overset genrens historiske adkomst til tragi-komisk vekslen i belysningerne, beholder den dog ret, når den påstår, at denne vekslen hos Paludan-Müller sjældent fik kunstnerisk harmoni i skifternes sammenfatninger. Bedre end i »Tithon« lykkes denne leg med sindsbevægelserne i »Amor og Psyche« og i »Dryaden«. Man bliver overordentlig indtaget i »Dryaden«, hvis ungdommelige ynde er sikkert indpasset i genrens ballet- og syngespilsteknik. Der er virkelig arkadiske luftninger over det digt. Men søger man i digterens mytologiske digte dybere, må man gå til »Venus«.

Også af andre grunde er dette stykke det interessanteste. Det placerer nemlig sin forfatter i litteraturhistorien, og gør det, så man kan befri digteren fra det ry som Byronianer, der ikke var ham kært.

»Venus« er karakteristisk for den epoke, det tilhører – overgangstiden mellem romantisme og kritisk idealisme. Det har i sin negative helt, Actæon, romantismens yndlingsfigur, Don Juan, helten med den frygtelige slægtsarv, med det splittede, sygt lidenskabelige sind, syndens fortryllede tilbeder, den overmætte livsnyder og renhedens spotter. Og denne helt ses i et glimrende miljø, på slottet med den festligt illuminerede sal, med vin i slebne glas og søde dufte fra virakskålen. Endvidere: heltens eros er nært forbundet med en angst for døden. Livsnydelsens mæthed har lært ham forud at ængstes for hver nydelses undergang, for hver skønheds visnen; hans hengivelse er angst for tilintetgørelsen, som skildret af Aarestrup: Hold fastere omkring mig / Med dine runde Arme; / Hold fast, imens dit Hjerte / Endnu har Blod og Varme. Ja, så typisk er denne helt, at man endda får ham at se i en duel, at man oplever ham indsat i den landligt rene idyl, der skal danne folie for hans egen tomme glans.

Men er »Venus« således typisk for romantismen, er den tillige kritisk over for den. Angsten overvindes, helten negeres, Endymion fortsætter digtet og fører det ud over epoken. Er digteren end ikke ufølsom over for sin dæmoniske helt, kan han dog frigøre sig fra ham og dømme ham til evig fortabelse netop i en fastholdelse af figurens hjertesygdom: den angstfyldte, aldrig slukkede tørst.

Og endvidere: digtet er ikke blot karakteristisk for en æstetisk epoke. Det viser også denne epokes aner. Man kan i »Venus« følge romantismen ned til renæssancen. Man skal gennem førromantikken – der jo netop opdager renæssancen – og dens opdagelse af de sam-

mensatte følelser, gennem dens natteskrækbilleder og genfærdsgys, gennem dens følelses-religiøsitet, der er uden fast dogmatik, altså ikke pietisme, men en deisme udsat for følsomme sjæle; man skal gennem førromantikkens ruinbegejstring og dens almene stil med dens sky for det præcise. Og hvad her er nævnt, findes i »Venus«. Actæons fader viser sig som genfærd. Elskoven forvandles til gru som i førromantikkens ballader. Natten oplyses af et vanvidsbål, da Actæon tænder sin egen borg i brand. Lunas elegiske længsels-elskov breder sig over digtet mod dets udgang. Den blinde pige, Procne, er førromantikkens Gunver eller Agnete, kvinden der splittes mellem elskov til det dæmoniske og sin egen længselsfuldt erindrede uskyld. Sceneriets vekslen mellem dal og lund med kilde og fuglekor og nattergal og så på den anden side de skrækfyldte sø- og bjergtopsbilleder med Dianas rasende kvinder, med Actæons spottende jægere, med højdernes ensomhed og snebelagte kulde og ulvehyl – denne vekslen mellem idyl og skræk er førromantik.

Man behøver ikke at standse her. Førromantikken fører direkte til de kilder, hvoraf Paludan-Müller hentede inspiration, direkte eller indirekte. Don Juan er ikke blot romantismens Byron-helt, han er jo også, som længst bevist af grundige tyske litteraturhistorikere, Miltons Lucifer. Titlen på renæssancens engelske religiøse storværk, »Det tabte Paradis«, er i sig selv en forklaring til den helt, der ængstes for døden. Måske tør man minde om, at Miltons digt ikke blot bevæger sig i kristelige billeder, men at det også henter impulser i antikkens poesi. (Tør man nævne, at Lucifer i 9. sang fra vers 495 og fremefter netop sammenlignes med den Cadmus, som Aktæon stammer ned fra?) Også det slægtskab, som findes mellem de to livsstemninger i Miltons L'Allegro og Il Penseroso og så Paludan-Müllers digtning–man tænke blot på Dolorus og Lætus i »Alf og Rose« – er interessant nok til at nævnes. Og da Milton som bekendt først ville have skrevet et epos om Kong Arthur, kan en forbindelse til Ariosto og Tasso også etableres. Den italienske inspiration er åbenbar hos den engelske digter, det gælder også den nyplatonisme, der gennemtrænger hans poesi.

Italienerne er også Paludan-Müllers mønstre. Han skriver efter dem i sine episke digte – når litteraturhistorikerne gennemgående afviser Ariosto til fordel for Byron, og trods Paludan-Müllers eget udsagn, er de nok for sikre i deres egne synspunkter. Også i »Venus« er der jo mindelser om det italienske renæssance-digt. Har vi kun glimt af

den fortryllede ø, der i »Amor og Psyche« og i »Tithon« spejler læsning i Tasso og Ariosto, så har vi dog i Diana-skikkelsen den krigerske og skønne kvinde, der rider gennem de gamle digte; om Paludan-Müllers digtning kan man sige, at den skildrer »Heltelivets kald i fare for at overdøves af elskovs sirenesang« – dette udtryk er Vedels om Tasso.

Også det italienske hyrdestykke, Guarinis tragikomedie, der i sin forvandling til »masque« var forbillede for renæssancens englændere, kan spores som mønster for Paludan-Müller, ligesom vi kan finde forbindelser til den spanske romantik, til Calderon, der jo selv tilstår, at han udnytter Guarinis epoke- og genreskabende »Il pastor fido«. Der er for øvrigt mange mærker efter det Calderonske teater i Paludan-Müllers digtning; hans lyrisk dramatiske digte er i deres blanding af opera, ballet og skuespil formet efter den digter, som han selv i »Trochæer og Jamber« kaldte mesteren i den dramatiske lyrik.

Det er ikke urimeligt at søge digteren litterært placeret, for Paludan Müller skrev i højere grad end de fleste samtidige danske digtere på litteratur. Ikke i og for sig på enkelte værker. Men på en poetisk, en æstetisk opfattelse – hvorved han iøvrigt atter markerer sit tilhørsforhold til førromantik og romantisme. Set negativt af en digter, der selv skrev på mønstre, Henrik Hertz, får denne kendsgerning følgende dom (citeret efter Sejer Kühle): »Digtere som Hauch, Bredahl, Pal.-Müller som Dramatiker vilde maaske slet ikke existere, hvis de ikke havde forefundet en heel færdig Poesi og nu kunde let bevæge sig i dens Forestillingsmaade, dens Billeder, dens Lidenskabs Udtryk, etc.« Man kan more sig med at ironisere over, at netop Hertz har dette skarpsyn, men man kan ikke afvise hans påstand. Og det interessante er, at den litterære placering, som her er beskrevet, bekræftes af digterens bogsamling.

I 1877 flyttede digterens enke fra København og solgte i den anledning en del indbo, herunder henved 700 bøger. En tynd og lidt tarveligt udseende tryksag fortæller om, hvad der var til salg. Begribeligvis kan ingen vide, hvad der ikke var udbudt til salg, men det er dog typisk, at der f. eks. af J. L. Heibergs værker er dubletter, og at mange af eksemplarerne må være dedikationseksemplarer – der er mange bøger af vennerne Molbech, Sibbern, Hammerich – der er eksemplarer af Hansteen, af Brandes, Høffding og Selmer, også de må antages at være tilsendte, endvidere er der flere religiøse værker, som man må gå ud fra har interesseret Charite Paludan-Müller – deriblandt den i

tiden yndede »Himmel auf der Erde« af Salzmann – man har altså en rimelig årsag til at antage, at fru Charite har solgt ud af det meste – men naturligvis beholdt digterens egne værker. Listen røber godt nok de små forhold, digteren levede under: der findes bemærkelsesværdigt mange ukomplette udgaver.

Det er nu karakteristisk for bogsamlingen, at den er særlig godt forsynet i de litterære skoler, som her er nævnt som digterens mønstre. Der er f. eks. mange bind af Ingemann, men kun hans digte og dramaer og fortrinsvis hans første bøger – den unge Ingemanns Tasso-fortryllelse er jo et af vor litteraturhistories for lidt ænsede forhold. Ved siden af den nyplatoniske Ingemann er den spanske Heiberg i Paludan-Müllers bogsamling den fyldigst repræsenterede danske digter. Men dernæst er der grund til at pege på, hvor fyldigt førromantikken optræder. Her finder vi Bürger, Klopstocks oder, Youngs nattetimer, desuden en tysk udgave af samme værk, vi finder Sterne og Herder, ikke blot hans samlede værker, men en speciel udgave af hans spanske tragedie, »Cid«, vi finder Claudius og Schiller og naturligvis Goethe. Bemærkelsesværdigt er det, at der intet findes af Johannes Ewald, derimod findes Baggesens Danske Værker (ukomplet). Skønt der findes flere engelske bøger, nogle åbenbart købt af digteren selv, da de er udgivet i hans modnere år, er der ikke een bog af Byron.

Derimod findes både Ariosto og Tasso i tyske oversættelser, der findes to udgaver af Dante, en fransk oversættelse af Cervantes og en udgave af Il pastor fido. At der tillige findes en fransk-italiensk og italiensk-fransk ordbog, der er trykt efter Italiensrejsen, er interessant nok, men de kan dog være købt til fru Charites sproglærerinde-studier. Endelig noterer vi, at Foersoms Shakespeare-oversættelse findes i boglisten, og at førromantikeren Blicher findes der med sine digte ligesom Bredahls Dramatiske Scener og udgaven fra 1863 af Aarestrup.

Læser man nu »Venus« med viden om digterens påståede afhængighed af en »allerede færdig poesi«, vil man i dets stil og form finde Hertzes påstand bekræftet. Hvad man først bemærker sig, er det lyriske dramas nære forbindelse til opera og ballet. Dekorationerne er åbne skovpartier, beregnet på at stemme tilskuer og læser lyrisk og samtidig udnyttende perspektivscenens muligheder for dybdespil og optog. Der er ganske åbenbart stemt ind på massevirkning og på enkle stemningsbårne optrin, ikke på dialogens nære rampespil. Dette gælder også den enkelte borgsal-scene med den åbne altandør ud til

floden – det er ikke blot en Paludan-Müllersk yndlingsscene, der her skal udspilles, vi kender den fra »Danserinden«, fra »Amor og Psyche«, fra »Zuleimas flugt«. Det er tillige en operascene, det er udgangen af »Den Stumme i Portici«, den opera, der vakte furore i Paludan-Müllers studentertid, operaen om den Massaniello, som også Ingemann havde digtet om. Og det er græsk mytologi – hvad der forøvrigt stadig forbinder os med operaen, for den begyndte i musikalske optog med mytologiske figurer – kvinden, der styrter sig i havet, kender vi i en lang række sagn fra kysterne omkring Grækenland (sagnkomplekset omkring Ino-Leukothea). Forbundet til operaen er også dekorationer, der med et træ, en billedstøtte eller en åben buegang samler spillet om en enkelt figur eller et par og dog har plads for de maleriske grupperinger af personer, der enten som tilskuere eller som kor kan skabe den lyriske stemning, der er lige så vigtig for operaen som stuens samtalemuligheder for skuespillet.

Ser vi på regieanvisningerne, bemærker vi samme stil: der er angivet bevægelser – af jægere, af nymfer, af hyrdinder – tværs over scenen; det er ikke handlingen, der demonstreres, det er den maleriske eller tableaulyriske stemning, der skal fremkaldes. Der er steder, der minder os om de trionfi, hvormed italienerne i renæssancen gav de første arter af mytologiske operaer. Vi noterer os endvidere, at korene er guder, nymfer, jægere og hyrder, altså det vedtagne personregister i renæssancens musikalske teater. Der er danse med malerisk grupperet tilskuerskare – Bournonvilles gennembrudstid faldt jo i den litterære students første år i København.

Og ikke blot korsangene og solosangene har karakter efter operaens krav: dansevise, lattervise, elegisk, idyllisk. Også monologerne er afstemt, så de har ariekarakter. Ikke så meget i form som i stemning. Arieformen var jo hurtigt blevet bygget op i overensstemmelse med den ret fast afgrænsede affektlære. I »Venus« er de allerfleste monologer klage-monologer svarende til cantabile-arien, suk efter den elskede, suk over skæbnens ublide hindring for lykke; kun ganske få har den stormende lidenskab, som svarer til aria parlante, derimod træffer vi eksempler på den ophøjet rene klage i portamento-arien. Til denne teaterstil svarer figurernes almene karakter, således er brillansen i divafigurerne Diana og Venus ganske åbenbart operastil. Også den komiske sidefigur i jægerskaren, Mimas, er mere beslægtet med buffa-operaen end med det Shakespeareske teater. Men om figurerne senere.

Der er i digtet arbejdet flittigt med belysningerne, dog uden megen sans for mellemfarver. Det er fakkelskær i bryllupsscenen, brandskær i morgen-scenen i skoven, solopgang og solnedgang i naturscenerier. Disse lysvirkninger har dog ikke smittet af i teksten, således som f. eks. i Heibergs »Syvsoverdag«, et stykke, som det er lærerigt at stille op mod »Venus«, men som næppe kan have haft betydning for Paludan-Müller, da han var udenlands ved den lejlighed, hvortil det blev opført, og sandsynligvis har haft »Venus« færdigt ved hjemkomsten. Men man ser bedst ved en sammenstilling af de to stykker, hvor model-skitserede Paludan-Müllers operafigurer er, hvor lidt figurernes indre spænding er udtrykt. Heiberg skriver pikant syngestykke med fortidsfigurer, Paludan-Müller klassisk opera med vedtægtsmæssig almengyldighed i figurerne. Rammen sættes, og inden for den gives spillet. Digteren overholder reglerne for den færdige litteratur, han skriver på. Det gælder også selve tableauerne, end ikke hyrdinder i skæmtsom samtale om eros, mens de klipper lam, undgår vi. Ikke dans til tambourin. Ikke buegang med vinløv og roser i fakkelskær. Ikke Luna i elegisk anskuen af Endymion.

Stykket står derfor bestandigt stille i sine tableauer, sine kor og danseoptrin, sine lyriske monologer. Ja, strengt taget har vi kun tre egentlige dramatiske replik- og handlingssituationer: scenen mellem Endymion og Actæon, scenen mellem Hermione og Meleager, scenen mellem Hermione og Actæon. De voldsomme masseoptrin, bruderov og Dianas hævnflammende drab på jægerne og Actæon er baggrundsstaffage, lyriske i lidenskab og i nattestemning. Også denne dvælen i figurernes følelser og grupperingernes maleriske skønhed er jo opera.

Efter denne påvisning af stykkets nære slægtskab med operaen bør man måske understrege, at »Venus« ikke er opera, der er ikke recitativer – skønt den forbindende poetiske dialog mellem monolog og tableau meget vel kan siges som opera – der er ingen sang formet for stemmer i modspil. Ja, stykket er til syvende og sidst ikke båret af librettistens sans for musikkens krav – hvad der kan forklare, at så få komponister har følt sig fristet til at skrive musik til Paludan-Müllers sange i de lyriske dramaer. Paludan-Müller var ikke musikalsk, man aner ofte i hans digte en takttrampen med foden. Det er ikke tilfældigt, at han skriver i faste strofeformer. Man behøver ikke at være en flittig kirkegænger for i den arkadiske bryllups-sang om husguderne at høre den germanske »Befal du dine Veje« slå gennem den græske operastil.

Digtets metriske forhold peger da også bort fra librettoen og viser til Spanien, til Calderon, hvis skuespil netop har den operastil, der her er forsøgt påpeget. Der veksles mellem jamber og firefods-trokæer. Der er overvejelse i denne vekslen. Man ser det allerede i teksten. Trokæerne er jægernes metrum, dog kun når de optræder sammen i deres hensynsløse lidenskabs jagt. Der er flere scener, hvor selv deres fyrste, Actæon, i samtale med een af sine jægere bruger jamben. Og jagtens vilde gudinde, Diana, er ikke skildret i trokæen. Derimod er der scener med Endymion og Hermione, der er formet i trokæer. Det er altså klart, at det idyllisk-elegiske hyrdeliv og den ophøjede gudindeverden er jambernes, medens de oprørt lidenskabelige scenerier er trokæernes. Denne fordeling svarer ganske til den, digteren bruger i sit ungdommelige stridsskrift, »Trochæer og Jamber«, hvori trokæerne er hans raske stridssvende, medens jamberne først bruges i den betænksommere anden del og i den ophøjede samtale med digterens muse. Vi kan således ved at følge digterens henvisning til digtets pulsslag, dets metra, efterleve den skiften mellem ryggesløs raskhed, lidenskabelig foragt for det ophøjede, såret kampmod og så på den anden side idyllisk godvilje, ophøjet henvisen til åndens ro, gudinde-vrede og efterprøven af jegets følelsesflugt, både hos åndens og kødets hengivne. Man vil dog ikke sige, at den umiddelbare oplevelse af metrerne følger digterens hensigter. Der er også her en vis mekanisk skiften, et manglende mod eller et manglende talent for at skifte f. eks. i samme scene, når der i den tegnes et møde mellem to forskellige karakterer. Digteren skriver let gennem den form, han har valgt, men han har intet nådegivent mesterskab, der giver ham ret og talent til at spille musikalske forsiringer eller til at forflygtige og fortætte sit digts stemninger i metriske figurer.

Heller ikke i bindingerne mellem de enkelte vers mærker man en bevidst kunstnerisk stræben efter at lade digtets indre spejle sig i dets ydre. Der er vekslen mellem mandlig og kvindelig udgang, der er sange, hvis strofer er sindrigt bygget op i halvdele, både v. hj. a. rim og verslængde og ved gennemløb fra kortlinje til kortlinje. Der er snild sammenbinding af de tre afsnit i slutningshymnen med korformet repetition af hver dels bærelinje, der er i de trokæiske afsnit partier, der i hvert fald har spor af den spanske verslæres assonans, men det er vanskeligt at finde tegn til en bevidst brug deraf enten til figurtegning eller til stemningsskaben. Man kan et øjeblik tro, at de kvindelige rim

i en lang replik af Mimas (1. akt, 6. og følgende scener) skal tegne den lystne jægersenilitet, men kort efter taler han med linjer, der har mandlige rim. Heller ikke i de mange forfatterrettelser er der spor efter kunstnerens metriske intentioner.

Man har gjort overdrevent væsen af disse forfatter-rettelser. Navnlig forekommer det farligt at samle undersøgelserne i en subjektiv værdidoms mere eller mindre dekretprægede erklæring om, hvorvidt det er forbedringer eller forringelser. Der er mange rettelser i »Venus«, der ligger et dagsarbejde i at konstatere dem alle, ofte er der fem, seks rettelser på hver side. Sammenfattende kan det siges, at det, digteren vil, er det, som de gamle kritikere kaldte at eftergå værket med filen. Blandt andet søger han at udrydde hiater, som man dengang drev en temmelig overflødig jagt på, selv den unge Paludan-Müller-enthusiast, Molbech, havde jo i sin anmeldelse af »Venus« søgt at demonstrere autoritet ved at anholde hiater. Dernæst søges rytmen udglattet, hvor ordenes sammenføjninger skaber hårde overgange. Der arbejdes på at skabe større sandsynlighed i de få steder, hvor handlingsgangen har præg af intrige. Da Actæons unge niece tager afsked, indføjes der den omstændighed, at et ilbud har kaldt hende hjem, hvorved det bliver mere rimeligt, at hun kommer ud til Actæon, der ellers som vært ville have taget afsked med hende på borgen. Der er i figurerne tilstræbt større renhed i opfattelsen – ikke psykologisk uddybning. Venus tør ikke kaldes Bacchi søster, hun må ikke »smile sød«, hun vinker fra det høje himmelrum. Billeder sammenfattes, hvor der er kommet uro ind ved for mange synsvinkler eller flere bevægelser. I ganske enkelte tilfælde bliver en almen bestemmelse præcis, som f. eks. »mange år«, der bliver til »10 år« – man havde gerne set den bestræbelse ivrigere udfoldet. Men ellers er rettelserne kun en eftergang af den givne form, en eftergang, der er drevet så vidt, at sammenskrivninger som eengang o. l. konsekvent deles i to ord. Med særlig interesse vender man sig mod slutningen af stykket, hvori dets idé koncentreres. Man vil her opdage, at rettelserne bliver færre. Det er åbenbart, at digteren i de afgørende repliker, hvori det dramatiske digt opløser sig i lyriske kernestykker, straks har formet, så der ikke kunne rettes. Heri er der intet forbavsende, men for et nøjere studium af digterens sjælelige energi i de enkelte dele er rettelses-hyppigheden her af interesse. Iøvrigt vil man også i denne dels rettelser se bestræbelser på at forme kunsten som et ideal-billede, en stræben bort fra det privat-individuelle i figu-

rerne – et enkelt eksempel er skildringen af den fangne og slumrende Endymion, hvori indsættes ordene »de fine lemmer« – den åndelige elskers skønhed bliver idealere, men man synes også for net. Alle rettelser er vidnesbyrd om digterens æstetiske fortrolighed med den form, han har valgt, men ikke i sig selv til at vurdere – det er jo en smagssag, om man foretrækker ideal eller real form.

Hidtil er digtets stil væsentligst forstået som dramatisk stil, vender vi os mod stilens udtryk, vil vi også her finde Hertzes dom bekræftet. Det er poesi, der søger sin fuldkommenhed efter en fastlagt norms vurderinger. Søger man oplevelses-ord fra naturen, vil man finde en poetisk rekvisit-samling: eng, skov, lund, krat, træ, blomster. Og disse udtryk får endda sjældent karakteriserende bestemmelser; hvor der findes bestemmelser, er der stadig respekt for tradition: mørke krat, grønne eng, friske græs, sletten den grønne. Gives der bestemte navne, er det planter som liljen, rosen og myrten vi træffer. Et par gange møder man et musikalsk navn som poppelpilen, et ord der ved vokalvekslen og konsonantgentagelse mere taler til øret end til øjet. Også dyrenavnene er de poetisk fastlagte, der ikke henvender sig direkte til sansede erfaringer, men snarere giver den med genren fortrolige en sikkerheds-følelse. Det er fuglekor, nattergal, ravn, ørn, lam, dådyr, hjort, hind, ulv, oxe, ganger. Man kan ordentlig glæde sig over et sted at træffe et vildsvin. Også disse navne står helst uden bestemmelse eller dog med vedtagne adjektiver: hvide lam, rædde hare, hvide duepar, sorte ganger. Også i beskrivelser af kvinden er farverne hvid og rød – dog, hvad der næppe undrer Paludan-Müller-læsere, med dominans for hvid, hvide hånd, snehvide barm, hvide krop og hertil rosenlæber og purpurmund, og i beskrivelsen følger vi den poetiske ordbog fra de gyldne kvindelokker, den høje jomfrubarm, til de nydelige fødder, dog med et enkelt efter tidens smag dristigt blik mod Venus' lægge.

Som antydet er der ikke mange farvenuancer hos Paludan-Müller. Hvid, rød, grøn, sort dominerer, men der er ingen mellemtoner, så lidt som overraskelse i farveoplevelsen. Hvid er lammets uld, kvindens hånd, bjergets sne, hyrdindens vask, himlens sky. Rød forekommer som gylden og navnlig som purpur, et ord der foretrækkes i sammensætninger: purpurkappe, purpurrød, purpurdragt, purpurmund, purpurflag, purpurbort. Altså også her mere beregnet for ørets glæde over vokal og konsonant-musikalitet og rytmens løftelse i firstavelsesordets vægt end på øjets oplevelse af en farve. Det er litterære oplevelser, ikke

virkelighedsoplevelser. Svarende hertil er Actæon mørk og Endymion blond, men der ses så lidt i digtet, at kun en kulturhistorisk vidende og helst litterært dannet læser ved supplerings-associationer kan opleve digtets figurer i rummet. De får krop og bevægelse af den æstetiske menneskeopfattelse, der er ramme for digtet. Der er langt til Homer i denne Canova-nydelige ballet-græcitet.

Det betyder ikke, at der ikke inden for rammen er muligheder for variationer. Der er f. eks. tydelige stilforskelle i hyrdindescenerne, den sure Prokris er grov, hun har et »mundlær«, mens Hermione her i de første scener er pige-kæk med en antydning af modenhed. Det er også let at høre sænkningen af stilhøjden i Mimas' repliker. Mimas kan bruge ordsprog, han kan give en virkelig set situation, der samtidig røber ham selv, når han fortæller om de flygtende hyrdepiger:

> See, hvor hver en Arm nu svinger!
> Hvor de lette Klæder flagre,
> Hvor de runde Been, de magre,
> Dandse blottede og bare.

Det er netop udtryk for sikkerhed i brugen af det litterære mønster, at disse svingninger i stilhøjden gennemføres diskret og dog mærkbare. Som bekendt er der heri også et forfatter-typisk træk, det Brandes har givet det gode udtryk, at digteren i samtaler kunne skifte holdning, som når den kongelige svane vender bagen i vejret som en and. Man vil deraf forstå, at der i »Venus« snarest er holdt igen med kunstnerisk beherskelse.

Der er dog ikke tale om nogen egentlig stil-individualitet i digtets fremstilling af figurer. Herfor er det netop et bevis, at man så snart opdager de steder, hvor et menneske bliver til på sine repliker. Et enkelt eksempel er Venus Anadyomene i slutningen af fjerde akt. I hendes sinds skiften mellem voldsom vrede, koket latter, ny forfængelighed er der ikke blot fastholdt det træk, at denne Venus' væsen er selvnydelse, men også givet en facetterende skuespillerinde-præstation, som næppe kunne tænkes uden Scribe og uden Johanne Luise Heiberg. Det er præstation og liv på een gang.

At der iøvrigt ikke i stilen er konflikter mod skemaerne svarer nøje til det faktum, at idéen ikke skal udtrykkes i individualitet i dramaets konflikter, men i almengyldig lyrik. Dramatisk belysning af idéen finder vi egentlig kun i Hermiones valg af døden heller end vanæren, i Actæons

skæbne og i samtalen mellem Venus Urania og Luna i fjerde akts første scene. Ellers skal vi søge digtets idé udviklet i de lyriske monologer. Vi når længst ind mod digtets hjertekim ved at søge efter livstemaer, der i monologernes digte hviskes og sukkes frem af den unge digter, der vil lade sit hjerte visne.

Hvis jeg et øjeblik må prøve at måle digtet efter den gamle regel, dets evne som sindsbevæger, så bliver der i digtet eet digt, der fremfor andre griber: Lunas klage i fjerde akts indgang:

Og:

Vee mig! Jeg skal min Lykke selv begrave.
Alt, hvad jeg bandt mit Hjerte til, forgik;
Alt drog forbi – kun jeg tilbage blev,
Og maatte lyse for de sunkne Grave. –
Du kjender ei til Eensomhedens Qval!
– – –
Jeg skal forsage, kun forsage skal jeg!
Og dog vil du forbyde mig at klage...

Hertil svarer den høje Venus Urania:

Hvi sender længselsfuld dit Blik du rundt,
I Stedet for at vende Øiet op
Til mine Stjerner, hvor kun Ro du finder?

Luna skal forstå sin skæbne og vide sig løftet:

Høit over denne Jord, hvor Alting vexler;
Hvor Stormen flyver og hvor Bølgen stiger,
Hvor Blad og Blomst faaer Liv for at forgaae,
Hvor Menneskenes Hjerter hæves kun,
For ned at synke; hvor i evig Skiften
Hver Aand og Skikkelse urolig vandrer.
– – –
See op til mig, hver Gang dit Hjerte bæver!
Send al din Længsel til min Stjerneborg.

I disse linjers skildring af eros' kvalfulde sorg og i budet om at glemme sorgen i den høje forsagelsens trøst, i en ny erotisk længsel, har vi digtets spænding. Digtet fortæller om længsel: om den længsel, der binder sig til det skiftende, og den længsel, der sendes mod uforanderlighedens høje ro. Men ikke blot det færdige kunstværks hjerteslag er i de citerede vers. Det gribende i dem er deres urovækkende og sørg-

modige tilståelse om digtets tilblivelse. Når Luna bundet til sin skæbne tvinger sin længsel mod jordens skønhed og tager farvel med ordene:

> Du skjønne Hyrde! tag endnu et Kys,
> Af Lunas Læber – o, det sidste bli'er det!
> Men hendes Hjerte vil dit Billed gjemme.

så føler selv en moderne læser gennem det traditionsbundne udtryk digtets véfyldte fødsel. Lunas skælvende mund er digterens. Et menneske vender sig om før sin smertevandring mod åndens høje evighed, og kun svagt lyder for ham den trøst, at han ikke som Luna tvinges til at forøge klagen med de bitre ord:

Ja, hvis som du jeg var af himmelsk Udspring!

Digtet viser os, at dette himmelske udspring er frelsen.

I sin anskueliggørelse af denne idé om to slags eros, to slags livsprincipper, har digteren valgt flere virksomme modstillinger. Det ses straks af personlisten, som netop blev fyldigere i omarbejdelsen, digteren ville vise vej før læsningen: Vi får da to himmelske eller universelle figurer for de to holdninger: de to gudinder for jordisk og himmelsk kærlighed. Dernæst to halvgudinder, der ikke blot viser de to holdninger, elegisk længsel og vild jagtlyst, men som tillige har betydning i skæbnespillet: Luna elsker Endymion og må give afkald, Actæon vil besidde Diana og dræbes. Endelig er der på jorden i figurerne Endymion og Actæon vist de samme to slags eros, og hertil svarer atter de to kredse: hyrderne og jægerne, agerbrugets fredelige dyrkere og drabets tøjlesløse ødelæggere.

For nu at få bevægelse i digtet giver handlingen en kamp mellem de to principper. Actæon frarøver Endymion hans rene brud for at besidde hende med uren lyst. Han sejrer tilsyneladende over Endymion, men hans lyst når ikke sit mål, fordi hyrdinden vælger døden. Kort efter dræbes Actæon selv, da han i sin umættelige lidenskab vover at ville forgribe sig på Diana. Set fra jorden er digtet da kun undergang. Men digtet fortsætter, det er universelt og kan ikke slutte på jorden. Endymion går gennem dødens forvandling af jordisk liv til åndens liv, mens Actæon fordømmes til uforvandlet at blive i sin umætteligheds uforløste pine. Kampen er ført til ende. Den ender i evigheden, men – og det er vigtigt – den er begyndt i det jordiske. Og også denne digtets idé-illustrerende bevægelse i hovedhandlingen har sine variationer. Jægeren Meleager gør et valg og skifter fra jægerliv til hyrdeliv,

gennemfører altså livets første, jordiske forvandling. Medens Procne illustrerer fortvivlelsen i det menneskeliv, der som halvgudindelivets Luna er bundet til sin skæbne. Hun vil dræbe Actæon, det vil sige den selvfortærende jordiske lyst, der ikke ejer forvandlingens mulighed. Men hun viser os den frygtelige følge af forførelsen: hun er bundet til Actæon og ejer kun udslettelsens mulighed. For digtets aktive holdning er Procne da meget væsentlig. Hun er ikke kun en tåre over den forførte, ikke blot en figur fra romantismen, en Ragnhild eller Kätchen v. Heilbronn. Hun er digtets viden om, at forføreren ødelægger mere end sig selv. Hun er den nødvendige fortolkning til Mimas' og hendes moders død: de falder med straffens uafvendelighed, men hun er digtets medlidende advarsel, ligesom moderen er dets frygtelige trusel.

Digtet er da ikke blot selvbekendelse om en digters eget valg. Således har Vilh. Andersen læst det, fordi han har vendt sig mod digtets vækst i stedet for mod dets bevidste kunstvilje, dets hensigt med læseren.

Vi ser i »Venus« en idé, hvis strenghed lyner mod formens arkadiske luftninger. Men vi tør ikke glemme, at digtet får tyngde mod afslutningen, og at der heri er harmoni med dets idé om det flygtige jordiske livs forberedelse til den høje salighed. Jordens vilkår er vexlen og hurtig visnen. På de vilkår kan der leves på to måder: mennesket kan i erkendelse af, at det er af himmelsk udspring, åndeliggøre livet, så det forbereder forvandlingen og derved løfter sig ind i de saliges liv. Eller det kan i tåbelig trods mod livslovens strenghed grådigt gribe efter det, der dog forgår, og derved for evigt binde sig til forgængeligheden. Der er heri ingen modsigelse. Det er den evigt gentagne oplevelse af forgængeligheden, der er de ondes straf. Det er skønheden i digtets kølige strenghed, at det har en tåre for Procne og Luna. Digterens medleven i deres skæbne er digtets hjerteslag, uden den ville det dømme uforstående.

Digtets idé er her vist på dets handling. Det kan fortolkeren gøre. Men læseren får ikke idéen på handlingen alene, ja, han får den vel mindst på handlingen. Han ser den i digtets lyriske billeder, og han hører den i digtets monologer. Ikke blot i de udbrud, som Luna, Actæon, Endymion og de andre tvinges til af hjertet, når de er ene, men også i de mange repliker, der tilsyneladende er en ordvexling mellem to figurer, men dog strengt taget mere een sjæls tale om de almengyldige vilkår end to menneskers samtale. Det er også en følge af digtets lyriske form, at det meddeler tanker gennem den enkeltes

følelsesudbrud. Hver gang en replik forlænges – og det sker atter og atter – så løsnes den fra det dramatiske samspil og bliver et digt. »Venus« består af en sådan lang række digte, hvis fælles tema er den idé, der her er udviklet efter digtets handling. Heri ligger værkets fylde. Og det svarer atter til inspirationen i det tunge farvel, at værkets liv føles med digter-individualitetens vægt, når de enkelte digte sættes hårdt op mod den fastlagte ramme. Det forklarer digterens manglende held som teatralsk forfatter, at hans lyriske dramaer har sine kærnesteder i de centrallyriske løsrivelser fra replikskiftet, ligesom det lader os forstå, hvorfor Michael Wiehe elskede at sige Paludan-Müllers lyriske skuespil.

Man kan ved citater give lyriske variationer over idéen. Centralt for forståelsen er skildringen af Endymions vej ind i døden:

> Med dunkle Syner maa min Aand nu kæmpe,
> Thi Alt mig fremmed er. Den hele Nat,
> Da Luna lyste for os gjennem Skoven,
> Bevæged Savn og Veemod kun mit Hjerte,
> Og aldrig syntes Jorden mig saa skjøn.
>
> Og i min Angst det er, som skal jeg klamre
> Mig til det Flygtende, der ei kan gribes;
> Mig holde fast ved hvad der ei kan bære,
> For ei i Undergang at styrte selv.
>
> Frels mig, o Venus! I min Angst forgaaer jeg.
>
> Min Gjernings Skueplads er mørk og øde;
> Og som mig lyder klangløst Ordet Haab,
> Saa Lyst og Længsel, Attraa og Beslutning;
> Thi som jeg Intet mægter, vil jeg Intet.
>
> O Venus! O du Himmelske! som lyser
> Med Klarhed just i Natten og i Døden ...
>
> Ja i den dybe Stilhed du dog lever!
> Her i min Ensomhed er du dog hos mig,
> Og selv i Døden er jeg ei forladt.
>
> O Lyst, som giver Hjertet nye Vinger!

Dette er ikke teologi, men poesi. Her at spørge efter digterens private kirkelighed er en misforståelse. Det er derimod vigtigt at læse med forståelse af, at døden ikke er udslettelse, men renselse, forvandling. Den Hermione, Endymion møder efter forvandlingen, er en søster, ikke

en brud. Og det er betydningsfuldt for digtet som kunstværk, at det har linjer, der med samme bevægelse taler om den bedske jordsmag i den livets flyvende lyst, der dog forbliver lyst – også i visheden om, at dens sold er døden eller evigt umættet lyst. Der fører herfra veje ind i digtersindets problematik, som også turde forklare den tidlige ungdoms »sovesyge«, den første frie ynglingetids platonisk-poetiske sværmerier og den bratte afsked med mandens virkelighed i det giftermål, der frelste digteren fra et Actæon-vanvid, men ikke lod ham mere end digtende ane den renselse, Endymion går ind i.

Men skønt gennemlevet er den idé-verden, som »Venus« skildrer, ligesom digtets dramatiske form bundet til mønstre. Klagen over den jordiske elskovs vilkår, det er operaen; erkendelsen af det jordiske som et ufuldstændigt skyggebillede af evigheden, det er Plato og hans idélære; digtets demonstration af livet i den himmelske idé-eros og den jordiske krops-eros, det er Plato i hans dialog, Symposion; digtets fastholdelse af, at dette skyggebillede af det ideale røber menneskets himmelske udspring, det er renæssancens nyplatonisme, digterens elskede italienske digtning; digtets lyriske klage over lykkelivets forgængelighed i den jordiske form, det er renæssancens rosen-motiv, med al tydelighed demonstreret i den jordiske Venus' rosenkrans. Og denne følsomme klage over forgængeligheden sat sammen med gruelige billeder af undergangen, det er førromantik. Medens idéens dobbeltspil mellem eros og død er romantisme, og digtets henpegen mod kravet om valget af idéen i stedet for jordelivets blændende eros er det nej til romantismen, som fører ind i fyrrernes nye idéer i poesiens billeder af menneskelivet.

Vi kan således ende, hvor vi begyndte, og til slut pege på, at den umiddelbare læsers oplevelse af digterens hjertesår i skildringen af Luna tillige forklarer litteraturhistorikerens interesse. »Venus« er ikke blot typisk for Paludan-Müllers poetiske stil i det mytologiske digt. Det er tillige det værk, der mest hjertefyldt viser os modningen af *den* menneskelige livsfølelse, der gør hans kunst til ikke blot et forskningsområde, men til et erfaringsgivende og dannende lysglimt af den idéernes evighed, hvorimod han vendte sig i sin ve.

Således kommer vi dog til sidst ud over rammen. Vi forstår, hvorfor Hertz kunne se hans form-sikkerhed, og hvorfor han ikke kunne se ud over den.