

Karin Esmann Knudsen

Lysthuset

Haven som formidler af et indre rum

»Ingen tror at være behageligt til mode i en have, der ikke ligner det frie land; intet må minde om kunst, om tvang; vi vil kunne drage ånde helt frit og ubetinget. Har De nogen forestilling om, kære ven, at man skulle kunne vende tilbage fra denne tilstand til en anden, til den forrige?« (p.187).

Citatet stammer fra Goethes roman *Valgslægtskaberne* fra 1809¹ og er bemærkelsesværdigt ved sin refleksion over sammenhængen mellem det ydre rums udformning og den indre følelse, det skaber. Endvidere er det værd at notere sig, at det betoner det historiske i vores forestillingsmønstre, og dette spor forfølges videre i den samtale, vi er midt i, og som fremhæver relativiteten i forestillingerne og deres sammenhæng med de materielle forudsætninger. Svaret på ovenstående bemærkning lyder nemlig:

»Hvorfor ikke? (...) enhver tilstand har sit besvær, den indskrænkede så vel som den ubundne. Den sidstnævnte forudsætter overflod og fører til ødselhed« (p.187).

Og denne tankegang fortsætter og munder ud i følgende hypotese om fremtiden:

»Tro mig: det er muligt, at Deres søn svigter samtlige parkanlæg og igen trækker sig tilbage bag sin bedstefaders alvorsfulde mure og under hans høje linde« (p.187).

Den nuværende tilstand og de nuværende ideer om, hvordan man ønsker sin omverden udformet, betragtes her ikke som slutpunktet i en udvikling, tværtimod antydes en mulig zigzakkurs imellem forskellige foretrukne udformninger af omgivelserne.

Vi befinder os i det tyske aristokrati omkring år 1800, og det er husets frue, Charlotte, der med en af husets gæster udveksler tanker omkring godsets haveanlæg, som Charlotte er i færd med at omlægge fra den franske for-

melle havestil til den engelske landskabelige, der i sin åbenhed mod det omgivende landskab og sine slyngede linjer tilstræber (en illusion om) frihed og naturlighed. I denne ramme udspiller romanens handling sig, og den tematiserer forbindelsen mellem dette ydre rum, den iscenesatte natur, og så personernes indre følelses- og kærlighedsliv. Ovenstående viser, at den forfatter, der tilrettelægger samtalen, forholder sig særdeles bevidst til denne sammenhængs historiske karakter. Romanen er da også skrevet på et tidspunkt, hvor debatten omkring den franske – forældede – kontra den engelske have, der svarede til de nye idealer omkring frihed og demokrati, forlængst havde kulmineret.²

Dialektikken mellem ydre livsrum og indre bevidsthedsrum

Som bekendt fremviser den historiske udvikling mange eksempler på, at livsrum skal ændres, for at nye tankeformer kan vinde indpas, ligesom det omvendte er tilfældet, at nye tankeformer baner vej for ændrede livsrum. Således er den historiske udvikling dialektisk. Forudsætningerne for at opleve omverdenen på bestemte måder er en lang udviklingsproces i de rumlige udtryksformer, eller sagt på en anden måde: i den æstetiske formning af omverdenen. Et af eksemplerne på dette er omlægningen fra den franske formelle, formklippede og geometriske have, der signalerer aristokratiets magt, til den engelske landskabshave. Da aristokratiet i løbet af 1700-tallet flytter på landet, såvel i Frankrig og England som i Tyskland og Danmark, for i nogle af årets måneder at kunne rekreere sig, i afstand fra magtens centrum, sker en opblødning af de ceremonielle former, som fortsættes i borgerskabets indretning af deres livsrum, både indendørs og udendørs.³ Ændringerne sker i løbet af 1700-tallet og er medvirkende til konsolideringen af de borgerlige frihedsideer, som kulminerer i den franske revolution. Omlægningen af havestilen sker først i England og er tæt sammenhængende med politiske forhold. Den tidlige engelske landskabshave er didaktisk i sin karakter med referencer til antikkens demokratiideal og med referencer til 1700-tallets oplysningsfilosoffer og -digtere. Denne haveform kan således danne indgang til tidens bevidsthedsformer. Som ydre udtryk udgør den stadig en del af virkeligheden; den er mere eller mindre velbevaret, men ladet med betydninger, som viser hen til de indre bevidsthedsmæssige rum hos tidens mennesker.

Dialektikken mellem ydre livsrum og indre oplevelses- og bevidsthedsmæssige rum har således også et didaktisk perspektiv i formidlingen af det historiske stof. Vi har ikke adgang til selve bevidsthedsformerne, men til rum-

mene omkring dem, til litteratur, musik og billedkunst, bygninger, have- og byrum, og vekselvirkningen mellem disse er et interessant felt at dykke ned i. Det følgende er kun nedslag, som skitserer en historisk udviklingslinje i forholdet mellem ydre og indre rum.

I Henrik Hertz' digt »Spadseretouren« fra 1831⁴ fungerer det ydre rum som ramme om en forførelse. Men ikke blot en ramme, rummet lades i løbet af digtet med følelser, som jeg'et taler frem, og som slutteligt har nået en intensitet, hvor digtets tavse »Cousine« – måske – overgiver sig til jeg'et i en af litteraturens hyppigt forekommende lysthuse eller løvhytter. Det unge par spadserer i den klare aftenluft langs vandet. Målet er en »Bænk under Blomster og Grene«, hvor jeg'et har noget, han vil fortælle den unge pige. Undervejs oprulles en række scenerier, der er karakteristiske ved, at indbyggede konflikter fortrænges, neddæmpes eller inddæmmes: en fiskerfamilie, der har travlt med at skaffe det daglige brød, et skænderi mellem herskab og tjenestefolk over en væltet vogn, et uægteskabeligt elskovsforhold bag lange gardiner, tonerne fra en nattergal i bur. Sammenlagt opruller sig en idyl med motiver fra guldalderens malerier: Vi har et genrebillede, hvor fiskeren med sin lille fredfyldt syslende familie som baggrund er i færd med sin dont, og hvor de optrækkende skyer tolkes som tegn på muligheden for fangst – og ikke som et uvejrsvarsel. Vi har vinduesindramningerne og fuglen i buret. Omgivelserne er tilrettelagt ligesom billeder, vi kender fra Købke, Lundbye, Rørbye, Exner etc. I alle tilfælde er det iagttagende par afsondret fra og uforstyrret af omverdenen. Den får ikke lov at trænge ind på dem, selv om truslerne og de ydre og indre konflikter i alle tilfælde antydes: Jeg'et overvejer om han skal blande sig i »Trætten« omkring den væltede vogn og forsøge at mægle, men ender med at lade være, synet af det hemmelige par ledsages af et ønske om, at præsten snart må give sin velsignelse, og fuglen i buret bliver med ordvalget »den fri Naturs Ømmeste Lyrikers klagende Trille« en metafor for digteren selv.

Således sker i digtet en stadig tættere tilnærmning mellem det ydre og indre rum: fra fiskerfamilien som malerisk idyl, til skænderiet, som er lige ved at inddrage parret, til en tematisering af den førægteskabelige kærlighed og jeg'ets bundne følelser og lidenskaber. Digtet forholder sig til det kulturelt overleverede landskab, og det forholder sig til dets kulturbundethed. Det er jeg'et, der taler det frem, men han gør det ikke i eget navn, hvad der antydes, da han tillægger den tavse ledsagerske ønsket om at føje hende, »blid som et Lam«, til trods for sin bidske natur og sit slægtskab med den frihedsberøvede nattergal. Som kompensation for de frie lidenskaber kan han forføre med sine ord, og hans tilbageholdenhed og beherskelse bliver led i en handel, hvor han kan tillade sig at sige »Føi mig igjen, min søde Cousine!« Belønningen

regner han med at få i lysthuset, som dukker op i sidste strofe, der er opbygget som en parallel til første, men med en kraftig intensivering. Den klare luft er blevet trykkende varm, den duftende jasmin er blevet til flere, som hælder »duftende sødt«, og det ord, han ville sige hende, er blevet til »tusinde Ting«. Hvad der konkret skal ske og sker i lysthuset, lader digtet stå hen i det uvisse, men den distance mellem den omgivende natur og det unge par, mellem ydre og indre rum, som opretholdtes i starten af digtet, er nu forsvundet, i jeg'ets tvivl om hvorvidt det er luften, der er trykkende varm, eller det er hans hjerte, der »lider af Hede«.

Vi har altså i digtet et landskab, set gennem et jeg's øjne, men i tæt forbindelse med det samtidige landskabsmaleri og i den forstand iscenesat. Digtet opnår sin intensitet i samspillet mellem det ydre og indre rum og i sin bevægelse fra det åbne landskab ind mod løvhyttens intimitet, hvor det ydre og indre glider sammen.

Digtet er med sine scenerier et eksempel på en opfattelse af landskabet, som opstår fra slutningen af 1700-tallet. For naturlyrikkens vedkommende sker der det, at den løsrives fra sit kristne grundlag, således at naturen i stedet for at være aftryk af skaberen bliver udtryk for et følende jeg, således som vi ser det i udviklingen fra Stub til Ewald.⁵ Med hensyn til landskabsmaleriet sker en lignende udvikling, hvor de mytologiske landskaber afløses af et maleri, der tager udgangspunkt i den iagttagne natur, som stiliseres og idealiseres. Man kan sige, at de to linjer løber sammen, f.eks. i et digt som »Spadsetretouren«, som er led i en række naturskildringer, der har trukket sine spor helt op i vor tids forestillinger om, hvordan den danske natur ser ud. En vigtig forudsætning for denne udvikling er bl.a. den havestil, der skabes i slutningen af 1700-tallet og begyndelsen af 1800-tallet som en dansk udgave af den engelske landskabshave.

Kunsthistorikeren Chr. Elling, der med sin bog *Den romantiske have* fra 1942⁶ har leveret det vægtigste bidrag om denne havestil på dansk grund, har således påpeget den indflydelse, haven har haft på billedkunsten. Med deres idealer om naturlighed kan de nye haveanlæg - i modsætning til de franske - tage farve og form efter de lokale landskabelige forhold og således skabes på steder som haverne omkring Liselund, Sanderumgaard og Frederiksberg Slot. Man har i disse haver skabt kompositioner og udsnit, som de unge danske malere har haft som forbilleder i deres landskabsmalerier⁷. Således har læremestrene for guldaldermalerne, Erik Pauelsen, Jens Juel og Eckersberg, alle malet haveprospekter. Man har endvidere kunnet skabe rum, som har dannet ramme for digterisk inspiration, for brevskrivning og andre litterære sysler. Goethe, Klopstock, Oehlenschläger har anvendt lysthuse til at skrive i,⁸ og det er nok heller ikke tilfældigt, at synsvinklen i det panorama, som

Ewald udmaler i »Rungsteds Lyksaligheder« er placeret hos et jeg, der befinder sig i lysthuslignende omgivelser, »i kiølede Skygger, i Mørke som Roser udbrede«. At nå frem til en naturopfattelse, hvor forbindelsen mellem et ydre og et indre rum synes indlysende, er en historisk proces, hvor mange kulturelle udtryk har spillet sammen, og omlægningen til den 'naturlige' have har ydet sin del af indflydelsen. I havens rum har man helt konkret, fysisk og materielt med linjer, flader, afgrænsninger, bevoksning, udsigter etc. kunnet konstruere, hvad man forstod ved natur.



Johanneslyst.

Dette og følgende billeder stammer fra M. Winther: Sanderumgaards Have, Kjøbenhavn 1824 og forestiller pavilloner og monumenter, som på det tidspunkt var repræsenteret i haven.

Frem mod den følsomme have⁹

Men omvendt er det interessant at bemærke, at disse haverum også har maleriet som forudsætning. Således indgår det, vi i dag forstår ved et landskab i en dialektisk spiral, hvori både litteratur, billedkunst og havekunst har del. Malerkunst og litteratur inspirerer til havekunst, som igen inspirerer til malerkunst og litteratur, og tilsammen er denne kæde et led i ændringen af omgivelserne, opfattelsen af omgivelserne og placeringen af individet selv i disse omgivelser.

I det følgende skal opridses, hvordan den engelske havestil i løbet af 1700-tallet udvikler sig og omformes, så der dannes basis for denne sammenglidning af ydre og indre rum, som Hertz' digt var et eksempel på.

Et påfaldende træk er altså den kulturelle, som landskabshavens tilstræbte naturlighed var underlagt. Inspirationskilden til de første engelske

landskabshaver var de unge aristokraters dannelsesrejser, hvor de bl.a. stiftede bekendtskab med den italienske campagne og det arkadiske landskabsmaleri, som det f. eks. fremstår hos Claude Lorrain, Nicolas Poussin og Salvator Rosa. Deres billeder viser scenerier med hyrder i fredelig sameksistens, indrammet af pinjer, cypresser og antikke templer, og med en udsigt ud over det fjerne bjerglandskab. Over det hele hviler et specielt lys, som understreger landskabets paradisiske karakter. Det er kunstneriske udtryk, som nok som udgangspunkt har landskaber, som de kan ses i Italien, men som imidlertid ikke bygger på iagttagelser af den omgivende natur. Det er først og fremmest fantasilandskaber med et ganske bestemt mytologisk indhold. Især Claude Lorrains billeder af motiver fra den antikke litteratur fik betydning. Således er landskabshaven omkring Stourhead (anlagt 1735-83) i Wiltshire i England en parafrase over Æneas' rejse i Vergils *Æneiden*, og der er en slående lighed mellem dette haveanlæg og Claude Lorrain's maleri fra 1672 *Kystparti på Delos med Æneas*.¹⁰

De første engelske landskabshaver er didaktiske i deres karakter, idet referencerne til antikken blev forbundet med oplysningsfilosoffernes ideer om frihed og demokrati. Det rumlige princip er åbningen ud mod det omgivende landskab, ophævelse af den franske haves geometriske og symmetriske principper i overensstemmelse med det nye skønhedsideal, formuleret af Hogarth som 'the Line of Beauty',¹¹ samt de overraskelser, der skulle møde den vandrende på turen rundt i haven, og som bestod af forskellige 'follies': mindesøjler, gravmæler, urner og forskellige former for pavilloner.

I dette samspil mellem udsigten og de intime rum udvikles efterhånden forudsætningerne for, at vandringen rundt i den ydre natur samtidig bliver en udforskning og en erkendelse af jeg'ets egen indre natur. I betoningen og udviklingen af de overraskelser, haven kunne byde på, ændres vandringen gradvist fra at være en belærende indføring i den antikke kulturs idealer til at være individets oplevelse af egen følsomhed. De tidlige engelske landskabshaver som Rousham i Oxfordshire, Stowe i Buckinghamshire og den ovenfor nævnte Stourhead er karakteriseret ved et forholdsvis ensartet præg, fordi pavillonerne fortrinsvis består af antikke templer – med enkelte gotiske elementer og et kinesisk lysthus. Herfra udvikler der sig en mangfoldighed af former, som alle refererer til deres fælles inspirationskilde i den engelske have. Da denne eksporteres ud over Europa tager den lokal farve, og de eksotiske og pittoreske elementer betones.

Samtidig sker der en udvikling i haven fra at være en sideordning af male- riske scenerier til at være et sammenhængende rum, der udnytter tredimensionaliteten og derved bevæger sig væk fra sin 'teaterkarakter' – dvs. fremvisning af tableauer i form af udsigter, templer eller statuer – frem mod at være

et rum, der omgiver det enkelte individ fra alle sider, og hvor oplevelsen er helt knyttet til det centrum, der oplever, nemlig det følende individ. Først her er rummet ændret og synsvinklen forskudt i forhold til den franske haves lukkede kulisser med dens centrum i den adelige eller kongelige magt. Denne udvikling sker fra de haveanlæg, som William Kent (o.1685-1748) står for, til Lancelot Browns (1716-1783) udformning af den 'naturlige' havestil.¹² Med Kent sker nok en åbning mod det omgivende landskab, som gør det muligt at skabe en haveform, der tilstræber naturlighed. Men med en fortid som teatermaler viderefører han i sin orientering omkring havens enkeltscenerier opbygningen i den formelle barokhave. Dette kan ses i haveanlæggene i Rousham og Stowe. Først med Lancelot Brown brydes dette, idet akseystemerne helt opgives. Det strukturerende princip er hos ham en sti, der i slyngede linjer omgiver haven, plænen føres helt op til huset, og træer spredes ud over hele området i 'clumps of trees', der danner forskellige synsindtryk alt efter, hvor den vandrende befinder sig, og som til en vis grad erstatter de antikke pavilloner. I stedet indføres 'naturlige' elementer som f.eks. Browns imponerende konstruerede vandfald.¹³

Fra oplysningshave til stemningshave

Siden renæssancen har det været almindeligt at placere lysthuse i haverne, og denne skik fortsattes op i barokken. Villa d'Este i Tivoli uden for Rom er et eksempel på renæssancens lysthus, Petit Trianon i Versailles et eksempel på barokkens. Disse lysthuse ses i forhold til den sammenhængende helhed, som renæssancens og barokkens formelle haver udgør. I Danmark har Valdemar Slot på Langeland f.eks. et lysthus, der ligger på akse fra hovedbygningen og på denne måde indgår i det lineære system og skal opfattes som en udflytning eller aflægger af selve den herskabelige bolig. I den engelske landskabshave ændrer dette sig imidlertid. Pavillonerne bliver led i den afvekslende gang rundt i haven, lysthus følger på lysthus. Det får betydning for, hvordan man 'læser' haven. I den franske haves metaforiske princip, hvor elementerne bindes sammen af lighed, peges på en bagvedliggende samlende mening, mens den engelske have i sin metonymiske rytme, hvor pavillon følger på pavillon, betoner afvekslingen og den fremadskridende fortælling. Således er det ikke blot de slyngede linjer og den naturlige bevoksning, der gør, at den umiddelbare oplevelse af den 'naturlige' have adskiller sig fra oplevelsen af den formelle.

Men i den tidlige engelske landskabshave er det ikke blot afveksling, men en ganske bestemt betydning, der tilstræbes. En have som Stowe kan f.eks.

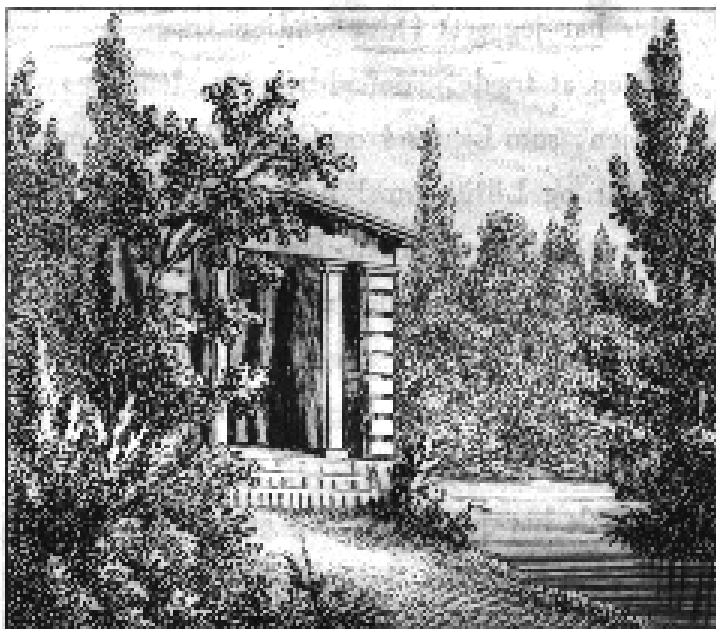
siges at have et politisk-didaktisk ledemotiv. Ejerne af Stowe var medlemmer af whigpartiet, som var stolte af at have indført konstitutionelt monarki og politisk demokrati i England, og havearkitekturen afspejler som helhed og i sine enkeltelementer idealerne om frihed og uafhængighed. Igen sker dette i en vekselvirkning med andre kunstarter, her litteraturen. Joseph Addison skrev 1710 et essay i the *Tatler*, som beskrev en allegorisk drøm. Elementerne i denne er det, der i 1730'erne med William Kent som arkitekt, opføres på de såkaldte 'Elysian Fields', nemlig 'Temple of Ancient Virtues', 'Temple of Modern Virtues' og et 'Temple of British Worthies.'¹⁴

De heroiske figurer i templet for de gamle dyder er hentet fra den græske oldtid: Homer, Sokrates og Epaminondas repræsenterer den største digter, den største tænker og den største soldat. Disse tre optræder også i Alexander Popes digt »The Temple of Fame« fra 1711. Den fjerde figur er lovgiveren Lycurgus, som ved at være kendt for at have begrænset magten i Sparta kunne anvendes som et forbillede for whig'erne. Gennem de elysiske marker løber floden Styx, og overfor er placeret et monument med seksten britiske foregangsmand, otte »men of contemplation« og otte »men of action«. Blandt de første ses Shakespeare, Milton, Newton og Locke, hvoraf især den sidste var forbundet med whig'ernes politik, idet han med sin *Second Treatise of Government* (1690) havde formuleret grundlaget for partiets opgør med Stuart-monarkiet i 1688. Templet for de moderne dyder danner en kontrast til de gamle ved at være bygget som en ruin med en torso, som en satirisk kommentar til samtiden.

I den østlige del af haven, der anlagdes nogle år senere, fortsattes de politiske temaer i 'Temple of Friendship' med buste af patrioter, 'Palladian Bridge', en overdækket klassisk bro, bygget som efterligning af et arbejde af den italienske arkitekt Andrea Palladio fra 1500-tallet, forsynet med malerier, hvis motiver er allegorier over forbindelsen mellem whigpartiet og handelen. Endelig indeholder denne del af haven et gotisk tempel, som markerer den nationale fortid og de saksiske stammers sejr over romerne. De elementer, der binder vandringerne gennem Stowes haveanlæg sammen, er således ladet med referencer til fortidige kulturfænomener, der tolkes ind i en samtidig politisk sammenhæng. Vandringerne får et didaktisk sigte, og de enkelte pavilloner fungerer oplysende.

En oplysende funktion får også den tyske have Wörlitz, beliggende midt mellem Weimar og Berlin, opført fra 1769 af fyrst Franz von Anhalt-Dessau. Goethe besøgte ved flere lejligheder haven, og det er nærliggende at antage, at det er den have, hvis anlæg frem for nogen har givet ham inspirationen til beskrivelserne i *Valgslægtskaberne*. Franz er fyrsten, der uddannet og filantropisk sørger for sine undersåtters oplysning. Det er således ikke demokrati-

idealer, som vi ser i Stowe, men den oplyste enevældes idealer om lykke til så mange som muligt, hvilket bl.a. indebar retten til frugterne af eget arbejde, retten til at være fri af feudale bånd og selv at forme sit liv – under beskyttelse af den patriarkalske fyrste. Idealerne udmundede således ikke i en omvæltning af samfundsstrukturen. Det var idealer, som lå i haveanlægget på Wörlitz, et paradys på jorden, her og nu. Paradiset lå ikke i uvirksom hengiven sig til skønhedsoplevelserne i haven, men var forbundet med reformer.



Det lille Tempel

Haven skulle være belærende, ikke blot ved i sin egenskab af 'Gesamtkunstwerk' med klassiske templer som f.eks. 'Pantheon', 'Floratempel' og 'Venus-tempel', 'Gotisches Haus' og et slot i palladiansk stil at give en indføring i antikken. Mens den engelske have forudsatte havevanderens forhåndskendelse til sine kulturelle referencer, så var den tyske have direkte pædagogisk.¹⁵ Den var et sted, hvor man som led i fyrst Franz' reformprogram kunne lære om landbrug og havebrug, ligesom de mange broer demonstrerede forskellige konstruktionsprincipper. Den menige befolkning blev budt indenfor og fik guidede rundvisninger, helt ind i de fyrstelige gemakker, hvor man kunne besigtige, hvordan der var indlagt rindende vand, og haven bød på un-

derholdning, f.eks. når den raffinerede teknologi i den kunstige vulkan, 'der Stein', blev sat i funktion og sendte en søjle af ild mod himlen.

I overensstemmelse med tidens natur- og opdragelsesidealer indeholdt haven en poppelø, 'Rousseauinsel', en kopi af Rousseaus grav i Ermenonville ved Paris. Fyrsten var berejst, og haven vidner ved sine monumenter, inskriptioner og slottets kunst- og bogsamlinger om indgående kendskab til tidens kunstneriske og filosofiske strømninger. Ikke mindst de af dem, der udmundede i et praktisk sigte som Rousseaus og Basedows opdragelsesidealer, den tyske læge Johann Kaspar Lavaters teorier om sammenhæng mellem fysiognomi og karakter og kunsthistorikeren Winckelmanns antikstudier. De litterære referencer gælder især de forfattere, der aktivt tog del i samtidens debatter som Addison og Steele, Alexander Pope og ikke at forglemme Goethe, der i et brev til Charlotte von Stein 14. maj 1778 om haven skriver de ofte citerede ord: »Hier ist es unendlich schön...« Citatet har i sin helhed fået sin egen pavillon i haven, hvor det udgør vægudsmykningen.

Den udgave af landskabshaven, som overføres til Danmark, karakteriseres og navngives af Chr. Elling med følgende ord:

»Haven skal være besjælet Natur og nære et rigt varieret og stærkt bevæget Stemningsliv hos de Mennesker, der færdes i den. Deraf det tredje Navn: *den sentimentale* eller *følsomme Have*. Alle Navne bruges i Flæng, hvert viser een Side af dens Art. Vi foretrækker her at kalde den ved et Navn: *den romantiske Have*, der baade særtegner dens Væsen som Helhed og placerer den i naturlig Forbindelse med Romantiken – fra Præromantik til Romantisme – i dansk Aandshistorie« (p.16).

Det ses her, at Elling lægger vægt på havens stemningsskabende værdi og dens forbindelse til den danske romantik. Det er billedhuggeren Johannes Wiedewelt, der i 1768 opholdt sig i England, der som den første introducerer den engelske havestil, og de første nye haveanlæg i Danmark er præget af den franske geometriske og lineære stil, men i en forenklet form og med større områder, der får lov at fremstå med fri bevoksning. Det historiske perspektiv gives ved mindesmærker som f.eks. Wiedewelts ved Fredensborg. Her findes bl.a. det ejendommelige monument ved navn 'Forblommet Antik', hvor antikke buster er kombineret med sten med runeindskrifter på. Altså et forsøg på at kombinere forkærligheden for antikken med referencer til den nationale fortid. I det hele taget er der nu i slutningen af 1700-tallet skabt grundlag for at forme haven efter de lokale betingelser. Den engelske have omformet til danske forhold bærer præg af denne større rettedhed mod det nationale. Kravet til haven om stemningsafveksling finder sit teoretiske fundament i

Hirschfeldts *Theorie der Gartenkunst* fra 1779, der netop taler om en haveindretning efter årstiderne, efter døgnet, efter forskellige sindsstemninger. Den danske romantiske have er karakteriseret ved en højere grad af appel til vandrerens følelsesliv. Forudsætningerne for overensstemmelse mellem ydre og indre rum er dermed skabt.



Havernes lysthuse

Et besøg i de mange lysthuse i de danske romantiske haver kan illustrere dette. Til forskel fra de antikke templer, der har haft karakter af monument, så er lysthusene kendetegnet ved at blive taget i anvendelse, er altså forbundet med et liv, der foregår i og omkring dem. De store pavilloner har været ramme om selskaber, de mindre lysthuse har været brugt til f.eks. tedrikning i de kinesiske lysthuse, og man kunne i det hele taget i fantasien foretage længere rejser, når man tog på små udflugter til de forskellige stemningspartier i haven, på Liselund f.eks. foruden til det kinesiske lysthus også den norske eller den schweiziske hytte.¹⁶ Eller lysthusene fungerede som udsigtspavilloner, som kunne være toetages lysthuse med vue over vandet eller det omliggende landskab, eller blot en bæk ved en høj, hvor man kunne nyde skovensomheden ved at besigtige en slugt eller et kildespring, eventuelt dvæle ved min-

desmærket for en afdød, f.eks. 'Emiliekilde' på Sophienholm eller 'Sofies Urne' på Sanderumgaard. Her fandtes endvidere en række små lysthuse med navne som 'Sommerlyst', 'Kildehytten', 'Elsehøj' og 'Tankefuld'. Den sidste var en såkaldt eremitage, en eneboerhytte, hvad der også efterhånden blev fast inventar i den danske romantiske have, til tider beboet af en lejet olding, andre gange blot forsynet med en træfigur, der skulle illudere eremitten. Eremitagerne er interessante i denne sammenhæng, fordi de var beregnet på stille kontemplation og altså gav havevandreren mulighed for eftertanke i forhold til livet og døden, i forhold til Gud – og i forhold til sig selv. I relation til en diskussion af, hvilken betydning havens rum får for havevandreren, kan man sige, at haven er spændt ud mellem på den ene side udsigten, på den anden side lysthusene, og begge dele kommer til at få betydning for den romantiske stemning, som haven i den danske udgave er blevet gjort til ydre fysisk udtryk for. Udsigten åbner mod »taus Beundring, med luende Følelse for det Høie i Skabingen«, som Molbech skriver om udsigten fra klinten under et besøg på Liselund i *Vandringer i mit Fødeland* 1811. Lysthusene er heroverfor de intime rum, som indbyder til stille meditation over individets eget liv, som inskriptionerne i dem også næsten har foreskrevet. Her nogle eksempler fra Sanderumgaards Have:

»O Natur! dit Smil oplive, styrke mig hver Dag som nu,
og min hele vandel blive stille, reen og skjön som du!« ('Sommerlyst')

»Hör Kildens sagte Röst paa Flugten gjennem Sivet.
Jeg flyer, jeg evig flyer og kommer ei igjen!
Grib tiden, Menneske! skynd dig at nyde Livet!
Den Stund er evig tabt, som du seer svinde hen« ('Kildehytten').¹⁷

Og i forbindelse med hytten 'Tankefuld' fortæller Molbech om, hvordan vejen frem mod dette »Eensomhedens betydningsfulde Opholdssted« var ledsaget af manende ord som »Veed du hvad dig forestaaer?», »Haab og Tillid!«, »Gaae din Vei kun ligefrem!«, »Frygter du alvorlige Betragtninger, da gaae ikke videre!« Vejen gik gennem en stadig smallere og mørkere skovsti, og inden hytten dukkede på venstre side en grav op med en granitsten med indskriften »Stöv« og et kors med ordene »See Haabet gennem Graven smiler!« Ved indgangen til selve hytten stod på døren »Döden er vis, Dödens Time uvis!« og inde i selve hytten »Alting er forgjængeligt!«, »Döden er Indgangen til en bedre Tilstand« og »Glem aldrig at Dödens Time er uvis!«¹⁸ Det belærende præg er således ganske udtalt, men samtidig er betingelserne også til

stede for, at de intime steder kan blive ydre rum for individets hengiven sig til sit eget følelsesliv.

Litteraturens lysthuse

Et par nedslag i litteraturens anvendelse af løvhytter og lysthuse viser da også, at det efterhånden bliver del af den litterære konvention at forbinde det intime ydre rum med individernes følelsesliv, som vi så det i Hertz' digt. I Thomasine Gyllembourgs sidste store hverdagshistorie fra 1845, *To Tidsaldre*, danner en løvhytte således ramme om nogle afgørende intense samtaler for personerne, i den berømte indledning til J.P. Jacobsens *Marie Grubbe* (1876) er en løvstue det rum, hvor den unge Maries erotisk ladede fantasier kan udfolde sig, og i Herman Bangs *Ved Vejen* (1886) finder som bekendt den første og eneste kærlighedserklæring mellem Huus og Katinka Bay sted i lysthuset i præstegårdshaven. Og der kunne nævnes mange flere eksempler. Her skal afslutningsvis knyttes en tråd til artiklens indledning, hvor der refereredes til Goethes *Valgslægtskaberne*.

Igennem hele denne roman spiller en moshytte en fremtrædende rolle. Fra denne moshytte, som ligger på et højdedrag, har man udsigt til landskabet, hvis karakter af malerisk sceneri understreges ved formuleringen »ligesom i rammer« (p.8). Forbindelsen til det arkadiske landskabsmaleri trækkes,¹⁹ men samtidig åbnes muligheden for, at havens rum kan træde i forhold til individernes intime følelsesliv. I moshytten mødes hovedpersonerne ved flere afgørende lejligheder. Første gang er det ægteparret Charlotte og Eduard, der har realiseret deres ungdoms kærlighed ved at gifte sig med hinanden, efter at deres respektive ægtefæller er afgået ved døden. De står nu midt i livet, i en landlig idyl, hvor hun er i gang med at omlægge godsets formelle have i den landskabelige stil, og med alle muligheder for en lykkelig og kærlighedsfyldt tilværelse foran sig. Imidlertid får vi allerede ved deres første møde i moshytten at vide, at den forekommer Eduard lidt for trang. Han er allerede begyndt at kede sig i den harmoniske tilværelse og foreslår derfor, at de inviterer hans ungdomsven, kaptajnen, til at bo hos dem. Hytten bliver symbolet på deres ægteskab og ubalancen mellem dem - hun synes den er rummelig nok til de to, han synes, der godt kan være plads til flere - og samtidig bliver den det sted, hvor denne afgørende intime drøftelse finder sted - og genoptages dagen efter (p.15). Da Eduard får sin vilje, og kaptajnen ankommer, er det ligeledes moshytten, der bliver ramme om den fortrolige samtale - nu mellem alle tre - og det bliver her, Eduard foreslår, at der også er plads til en fjerde. Denne fjerde bliver Charlottes steddatter Ottilie, og dermed sættes en

udvikling i gang, som får fatale følger. Romanen har fået sit navn efter et naturfænomen, hvor visse kemiske forbindelser indgås efter 'valgslægtskaber', på tværs af eksisterende forbindelser. Idet dette fænomen overføres på mennesker, sættes en proces i gang, som er uoverskuelig, og som da også ender med såvel den unge Otilies som Eduards død.

Naturen bliver ramme om tilnærmelserne på tværs af relationerne, tilnærmelser, der ikke tager hensyn til ægteskab, venskab og familielignende bånd, og diskussionerne om haveanlæggene fungerer som et akkompagnement til hele denne udvikling. Der foregår meget intense drøftelser, hvor hver person i firkanten har sine opfattelser af, hvordan arbejdet med haven bedst lader sig udforme, og disse drøftelser står i kontrast til personernes afmagt over for de naturkræfter, de har sat i gang ved at åbne muligheden for, at de omtalte 'valgslægtskaber' kan finde sted.

De fire går lange spadsereture i naturen, »og når Eduard så ilede i forvejen med Otilie for at vælge stierne og bane vejene, så fulgte kaptajnen og Charlotte, i betydningsfuld samtale og fælles optagethed af mangt et nyopdaget sted og mangen en uventet udsnit, roligt i deres raskere forgængeres spor« (p. 55). Indsnævringen af rummet, de mere ubefærdede stier og det tætte krat, bliver ramme om en udtalt kærlighedserklæring mellem Otilie og Eduard, og rummetaforikken understreges ved formuleringen: »Han havde det, som var der faldet en sten fra hans hjerte, som en skillevæg mellem ham og Otilie var blevet revet ned« (p.57). Umiddelbart derefter befinder det samlede selskab sig i moshytten »og sad for første gang alle fire derinde« (p.58). Da det kort tid derefter ser ud til, at kaptajnen må forlade stedet, bliver det også moshytten, der bliver ramme omkring Charlottes erkendelse af sin egen kærlighed til ham:

»Med en nødtørftig hovedbøjning vendte hun sig bort og ilede ned til moshytten. Allerede på halvvejen styrtede tårerne ud af hendes øjne, og nu kastede hun sig ind i den lille eneboerhyttes snævre rum og overgav sig helt til en smerte, en lidenskab, en fortvivlelse, som hun nogle få øjeblikke forinden ikke havde anet kunne være mulig« (p.79).

Senere bliver moshytten det sted, hvor Charlotte søger hen året efter med sin nyfødte søn, undfanget sammen med ægtemanden, men i en fantasitilstand, hvor billederne af de to andre for både Charlottes og Eduards vedkommende fortrænger den virkeligt tilstedeværende partner i kærlighedsakten. I moshytten får Charlotte – i den ellers komplicerede situation – nyt håb for dem alle fire. Men håbet bliver ikke indfriet. Barnet dør ved en ulykke, som Otilie uforvarende bliver årsag til, Otilie føler sig slået ud af sin bane, sygner hen

og dør, hvilket Eduard ikke kan forvinde, og heller ikke Charlotte føler sig i denne situation fortjent til nogen lykke med kaptajnen.

Romanen bliver en kritisk kommentar til personernes iscenesættelse af naturen, der blot synliggør deres magtesløshed, den fælder dom over den sværmeriske forbindelse mellem den ydre og indre natur, og man kan måske tage Otilies ord til indtægt for forfatterens holdning i følgende bemærkning til Charlotte:

»Ensomheden skaber ikke fristedet, kære tante,« svarede Otilie. »Det fristed, der mest må værdsættes, skal søges der, hvor vi kan være virksomme. Al bod og alle afsavn er slet ikke egnet til at unddrage os en anelsesfuld skæbne, hvis den er besluttet på at forfølge os. Kun hvis jeg i en tilstand af lediggang skal stilles til skue for verden, er den mig afskyelig og gør mig bange. Men finder man mig glad ved arbejdet, utrættelig i min pligt, da kan jeg udholde enhvers blikke, fordi jeg ikke behøver at sky de guddommelige« (p.235).

Det får Otilie imidlertid ikke lov til, og det bliver hendes – og Eduards – død. Romanens personer spiller Gud ved at gribe ind i naturen, hvad der får uoverskuelige følger for dem. Romanen er skrevet på et tidspunkt, hvor debatten omkring den engelske naturlige kontra den franske formelle have havde kulmineret, og hvor Goethe selv – efter at have været begejstret fortaler for den nye havestil – havde ytret sig kritisk i forhold til den.²⁰ Hans brug af haven som ramme kan derfor tages som udtryk for en bevidst forholden sig til det historiske og relative i det natursyn, den repræsenterer, og som en udforskning af grænserne mellem den ydre natur og menneskenes indre natur, mellem det ydre landskab og de indre bevidsthedsrum og mellem naturens lovmæssigheder og deres virkning i forhold til naturens forskellige elementer, herunder mennesket.

Noter

1. Artikkens sidehenvisninger har som grundlag Johann Wolfgang von Goethe: *Valgslægtskaberne*, Kbh. 1999, på dansk ved Niels Brunse.
2. Om Goethes *Valgslægtskaberne* se Per Øhrgaard: *Goethe. Et essay*, Kbh. 1999, Bernhard Buschendorf: *Goethes mythiske Denkform. Zur ikonographie der »Wahlverwandschaften«*, Frankfurt am Main 1986 og Siegmund Gerndt: *Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Stuttgart 1981.
3. Se Povl Schmidt og Jørgen Glerup: *Livsrum og oplevelsesformer*, Odense 1982, og Johan Fjord Jensen m.fl.: *Dansk litteraturhistorie 4*, Kbh. 1983, p.142-191.

4. Digtet er trykt i Billeskov Jansen: *Den danske lyrik*, Kbh. 1963.
5. Om udviklingen i naturlyrikken se Klaus P. Mortensen: *Himmelstormerne. En linje i dansk naturdigtning*, Kbh. 1993 og Thomas Bredsdorff: *Digternes natur. En idés historie i 1700-tallets danske poesi*, København 1975.
6. Christian Elling: *Den romantiske Have*, København 1979.
7. Elling op.cit., p.56ff.
8. Elling op.cit., p.66.
9. Ønsker man at studere fænomenet 'den følsomme have' kræves naturligvis et besøg i et antal haver. Et udmærket indtryk af både den engelske, tyske og danske udgave kan dog fås i Mette Weisbergs film: *Den følsomme have*, Amtscentret Aarhus 1999.
10. Se Gina Crandell: *Nature Pictorialized. »The View« in Landscape History*, Baltimore and London 1993, p.123.
11. Crandell 1993, p.127-129.
12. Om udviklingen i den engelske havestil fra Kent til Brown se f.eks. Crandell 1993 samt Günter Hartmann: *Die Ruine im Landschaftsgarten. Ihre Bedeutung für den frühen Historismus und die Landschaftsmalerei der romantik*, Stuttgart 1981.
13. F.eks. i haven omkring Blenheim Palace i Oxfordshire.
14. *Stowe Landscape Gardens*, London 1997, p.5ff.
15. *For the Friends of Nature and Art. The Garden Kingdom of Prince Franz von Anhalt-Dessau in Age of Enlightenment*, Stuttgart, 1997, p.10-15.
16. Se Elling op.cit., p.65ff. Se også Steinfeld: »Uskyldig muntherhed og landlig fornøelse: eremitasjeliv og »garden parties« på norsk omkring 1800«, in Anne Scott Sørensen (red.): *Nordisk salonkultur. Et studie i nordiske skønånder og salonmiljøer 1780-1850*, Odense 1998, p.109-110, der beretter om, hvordan man indtog forfriskninger, der passede til det pægældende sted, ofte serveret af husets unge døtre i klædt mytologiske dragter.
17. Matthias Winther: *Sanderungaards Have*, København 1824, p.124-125.
18. Beskrivelsen er fra Molbechs *Fragmenter af en Dagbog paa en Reise i Dannemark 1813*, gengivet i Winther op.cit., p.125-128.
19. Om karakteren af tableau i scenerierne i den engelske landskabshave se Hartmann op.cit., p. 39-40 (se note 12).
20. »Schema über den Dilettantismus«, 1799, se Gerndt op.cit., p.163 (se note 2).