

Dantes Plads: Utzon-Frank, Carpeaux, Rodin. Oplæg til en litterær skulpturvandring ved Glyptoteket

Af forskningsstipendiat Ole Meyer

Det siges at Dante er den klassiske forfatter der er bedst kendt af københavnske taxachauffører. Det skyldes dog ikke i første række hans værk, men den omstændighed at han har givet navn til arealet mellem Ny Carlsberg Glyptotek og hjørnet af Nationalmuséet: Dantes Plads. Forbindelsen til den italienske digter fremgår dels af Beatrice-statuen udenfor (af Einar Utzon-Frank, 1924), opstillet på en romersk søjle midt i trafikken, dels, og navnlig, af selve muséets samlinger, især af Rodinskulpturer. Disse kan beses i Rodin-salen til højre efter indgangen, og her møder man faktisk Dante selv, nemlig i form af *Grubleren* (Le Penseur). På Edward Steichens berømte fotografi fra 1903 (se *Magasins* forside) ses figuren til venstre, modstillet billedhuggeren selv til højre; i baggrunden ses monumentet over Victor Hugo, ligesom i Glyptotekets nuværende opstilling.

Den grublende mand er vel Rodins mest alment kendte værk. Figuren skulle egentlig være indgået i den store Helvedsport (*Porte de l'Enfer*), der var en bestilling fra 1880 til et planlagt men aldrig realiseret kunstindustrimuseum (Musée des Arts Décoratifs) i Paris i nærheden af Louvre – netop dér

hvor det nuværende Musée d'Orsay er indrettet i hovedbygningen fra den bane-gård som kom i stedet. Bestillingen lød dengang på en udsmykket indgangsport, og idéen om at vælge Dantes *Inferno* som motiv kom fra Rodin selv, der var ivrig læser af *Den Guddommelige Komedie*, og efter sigende til stadighed bar værket på sig i jakkelommen, velsagtens i en fransk oversættelse. (Hans eksemplar, der sandsynligvis har indeholdt de første skitser og notater er desværre gået tabt). En yderligere inspiration var Ghibertis broncedøre fra dåbskapellet i Firenze, som Rodin havde set på sin italiensrejse nogle år forinden og hvis generelle komposition med inddeling i otte felter fordelt på to døre genfindes i de første studier af porten.

Selve idéen om en port referer i øvrigt direkte til begyndelsen af tredje sang i Dantes *Inferno*, med den berømte indskrift der fortæller hvad jegerpersonen "Dante" og hans fører Vergilius skal igennem:

"JEG FØRER IND TIL DEN FORPINTE BY,
JEG FØRER IND TIL UOPHØRLIG GRÅD.
JEG FØRER IND TIL DET FORDØMTE FOLK.
RETFÆRDIGHED RØRTE MIN HØJE SKABER;
MIG SKABTE DEN GUDDOMMELIGE ALMAGT,
DEN STØRSTE VIISDOM OG DEN FØRSTE
KÆRLIGHED.
ALT DER FØR MIG BLEV SKABT, SKABTES SOM
EVIGT,
SÅ EVIGT SOM JEG SELV, DER VARER EVIGT.
LAD ALT HÅB FARE, I DER HER GÅR IND".

En version samlet efter Rodins død kan i dag ses i gips på Musée d'Orsay i Paris, og i afstøbning på Musée Rodin samt i Kunsthau Zurich; den måler 7,5

meter i højden, og er gengivet på Glyptotekets tekstark, der er tilgængeligt i Rodin-salen.

Dørene kan her ikke mere åbnes, fordi der ikke længere er tale om en port men snarere om et billede af en port: en sammenstilling af skulpturer og relieffer anbragt i og på en ramme der henviser til den oprindelige idé til udformningen af muséets indgangsparti. Som det fremgår (s. 5), er Grubleren placeret centralt i tværfeltet foroven. Det er ikke et portræt af Dante som man mente han så ud, men en almen-gjort fremstilling af forfatteren eller fortælleren der grubler over sit værk, en fortælling som han på én gang er en del af og står uden for. Med andre ord: et *portrait d'artiste*, der med henblik på udtrykket også kan tolkes som Rodin selv, ihvertfald sådan som Steichen har set ham i 1903. (Samme tanke, at figuren kan tolkes som kunstnerisk selvportræt, blev fanget af forfatteren George Bernard Shaw, der havde siddet model for Rodin til en portrætbuste, og som i lighed med Strindberg og Munch eksperimenterede med fotografi omkring århundredskriftet: et foto fra Shaws hånd, gengivet i Hélène Pinets bog om Rodin, viser Shaw selv, nøgen, i grublerpositur).

Om det nu er tilfældigt eller ej: i selvsamme stilling, grublende med hånden under kind, afbildes forfatteren Dante på et norditaliensk *Komedie*-håndskrift fra o. 1400, der siden 1700-tallet har befundet sig i Det Kongelige Biblioteks eje.

Rodin har naturligtvis ikke set dette billede, omend han teoretisk kunne have set en tilsvarende fremstilling i

et noget ældre håndskrift der nu befinder sig i Firenze. En fælles forudsætning kan være den figur der ikonografisk kaldes *Melancholia*, kendt især fra Dürers allegoriske stik. (En tidsmæssigt og geografisk mere nærliggende inspiration for Rodin er muligvis Carpeaux' *Ugolino*-statue, som skal afslutte vores vandring i samlingerne). Hvorom alting er, illustrerer billedet i håndskriftet *Komediens begyndelse*, hvor jeg-personen er faret vild i sit liv, og hvori fortællingens grundtone og -struktur fremlægges:

*Midtvejs på vores vandring gennem livet
befandt jeg mig i mørke, dybe skove,
forvildet fra den vej jeg burde følge.
Hvor tungt og plagsomt er det sted at skildre:
så vild og ufremkommeligt at tanken
genføder frygten som jeg følte dengang! (...)
Hvordan jeg kom derind, er svært at sige ...*

Som det ses, beretter teksten både om oplevelsen i fortiden, og om hvor svært det er at fortælle om den. På litteraturvidenskabeligt taler man om *metalitteraritet*, et træk man ellers først finder – eller først er blevet opmærksom på – i moderne eller modernistisk litteratur.

Man skal være opmærksom på at Dantes tekst har tre fortælleniveauer, hvoraf Grubleren illustrerer det første og øverste: fortællerens grublen *over* sin egen fortælling. Det er det niveau både den anonyme illustrator fra o. 1400 og Rodin i 1880'erne har fokuseret på, uafhængigt af hinanden: altså digteren der reflekterer over sit værk og over problemerne med at give det en form.

Nedenunder dette har vi dernæst det andet niveau, nemlig det der



Auguste Rodin, Helvedsporten, foto af afstøbning i Kunstmuseum Zürich.



Thott 411, p. 1 r (udsnit). Håndskriftafdelingen.

fortælles om. Dette plan udgøres af jeg-fortællerens oplevelser som person på vandring gennem dødsrigerne: altså f.eks. skildringen af skoven og vejen ind i/ud af den.

Endelig udgøres det tredje, nederste niveau af de fortællinger der fortælles *til* jeg-personen af de personer han møder, længere fremme i Helvede og de følgende dødsriger.

Alle tre niveauer er til stede i Helvedsporten, men vel at mærke delvis blandet sammen, som de også er det i Dantes egen fortælling. (På tilsvarende vis finder man i øvrigt nu og da i samtidig, gotisk billedkunst eksempler på overskridelse af billedernes rammer og fortalte niveauer; et forhold den svenske kunsthistoriker Sven Sandström træffende har kaldt "levels of unreality". Det er noget lignende beskueren i dag oplever overfor Rodins port).

Helvedsporten blev som sagt aldrig færdig. Årsagen var ikke kun at bestillingen faldt bort da museumsprojektet blev skrinlagt, eftersom Rodin blev ved med at arbejde på idéen. Porten fik sit således sit eget liv, og løsgjorde sig både fra anledningen og fra forlægget, for at blive til et uafslutteligt projekt for ham, en fortælling som han ikke kunne slippe, fordi den ikke ville falde til ro i en afsluttet form. Figurerne (med eller uden forlæg i *Komedien*) blev med skiftevis taget ud af og sat ind i helhedskompositionen, der således var under stadig forvandling.

Denne dynamik forbinder Rodin med Dante: ligesom flere skikkelser i *Den Guddommelige Komedie* har en tendens til at træde ud af rammen og insistere på deres egen historie, voksede også *Helvedsportens* enkelte figurer så at sige fri af helheden og blev til fritstående



Udsnit af Helvedsporten, fra Hélène Pinet, Rodin, The Hands of Genius, s. 40.



Paolo og Francesca. Hugget senest 1907. Ny Carlsberg Glyptotek. København.

værker, der i dag hører til Rodins aller- mest kendte.

I kraft af spændingen mellem helhed og del, dvs. mellem det overord- nede udsagn og de enkelte fortællinger, blev Rodins reliefportal mere trofast mod ånden og tonen i *Komedien* end noget andet billedværk skabt mellem manierisme og modernisme (en oplagt sammenligningsidé fra omtrent samme periode er Gustave Dorés prægtige og teksttro illustrationer, der bl.a. kan ses i Ebbe Kløvedal Reichs smukt udstyrede genfortælling fra 1991).

Dér hvor Dantes port bærer en indskrift, har Rodin altså anbragt Dante selv (eller sig selv, om man vil) grublende over sit værk. Om- kring og under ham myldrer det med fi- gurer i forskellige grader af fortabelse og fortvivlelse, hvoraf en del kan ses på Glyptoteket. De egentlige pinsler begyn- der hos Dante i anden helvedskreds; her straffes ægteskabsbrydere og andre vel- lystige ved i evighed at blive pisket rundt af en voldsom storm, som psykologisk og moralsk er et billede på den synd de selv valgte at knytte deres liv til:



Kysset. Hugget 1901-03. Ny Carlsberg Glyptotek. København.

*Og uden hvile blæser helvedsstormen og
river sjæle med sig, der må følge
den hvor den vil, imens de hvirvles, piskes,
mishandles, gennemruskes; og med vérråb,
med klage, hulken, møder de dens rasen,
og raser selv mod Gud og hans forordning.
(Inf. V, 30-36)*

Vi er her på fortællingens andet, og dominerende niveau: jeg-personens oplevelser. Dante får i stormen øje på kærlighedsparret Paolo og Francesca, der er havnet her efter sammen at være blevet overrasket af hendes ægtemand – og hans bror – der dræbte dem begge; et

motiv der i øvrigt blev flittigt udnyttet i tidlig fransk 1800-talsmaleri, bl.a. af Ingres. Som det ses, har Rodin på nærmest michelangelosk manér hugget de to skikkelser ud af stenen/stormskyen, som en mellemting mellem relief og fritstående skulptur.

Den samme historie er også udgangspunktet for et af Rodins mest populære værker, *Kysset*, der kom i vælten som kaminskulptur omkring århundredskiftet. Rodin selv selv havde vistnok et mere køligt forhold til gruppen, men smuk er den jo, mente han også selv. Brygger Jacobsen måtte da og-



Rodin, *laveret tegning*, ca. 1880. Ny Carlsberg Glyptotek. København.

så absolut have den, og stillede helt specifikke krav til udførelsens *finish*, krav som Rodin beredvilligt gik ind på.

Der er her tale om en fritstående skulpturgruppe, der oprindeligt skulle være indgået i portalen som en illustration af fortællingens tredje niveau, altså den indlejrede fortælling fra de personer jeg-fortælleren møder på sin vandring og beder om at fortælle om deres liv på Jorden, især om hvorfor de er havnet netop hvor de er. (Man kan her notere sig at dette niveau, der flere steder har karakter af selvstændige fortællinger i den store fortælling, dominerer i Dante-billederne efter middelalderens slutning. Hos de middelalderlige illustratører er det derimod temmelig sjældent forekommende, idet disse i almindelighed holder sig til niveau 2, dog af og til med en indledningsvis markering af niveau 1 i form af en skrivende eller som ovenfor anført tænkende/drømmende Dante).

Som svar på et spørgsmål fra jeg-personen fortæller Francesca nu sin historie; vi bevæger os dermed fra 2. til 3. fortælleniveau:

*...Men sig mig: da I hver for sig blot sukked,
hvordan gik det da til at kærligheden
lod jer erkende længslen jeres skjulte længsel?"*

*Hun svared: "Der er ingen større smerte
end midt i ulykken at måtte mindes
den lykke som forsvandt: det véd din lærer.*

*Men siden du så ivrigt søger roden
til vores kærlighed, vil jeg fortælle
hvordan det hændte, hvis jeg kan for tårer:*

*Vi læste i en bog en dag, uskyldigt,
om Lancelot, hvor kærligheden greb ham;
vi var alene, aned intet uråd.*

*Og læsningen tvang vores øjne sammen
mer end én gang, og fik os til at blegne,
indtil et enkelt sted fik os besejret:*

*vi læste om hvordan de løber mødtes
som længe havde villet det – da kyssed
min ven, fra hvem jeg aldrig mere skilles,
min mund, imens han skælved, sitred ved det.
En kobler blev den bog, og ham der skrev den:
vi læste ikke mere i den dén dag."*

Rodins billedgruppe viser kvinden som den aktive, manden som den mere tøvende; under hans (Paolos) hvilende venstre hånd ses, antydet i marmoret, omridset af den bog de begge har læst i, nemlig ridderromanen om den fatale kærlighed mellem kong Arthurs bedste ridder Lancelot og hans dronning Guinevere. Det romantiske tristan-lignende motiv var en af middelalderens populære fortællinger, der i nutiden er bedst kendt fra filmen *First (K)night* – men vist kun antydet i den mere artige *Prins Valiant*?

I øvrigt er Glyptoteket også i besiddelse af en skitse til dette motiv, en pennetegning som desværre ikke er udstillet, men som kan og vil noget i sanselighed, at dømme efter gengivelsen i Héléne Pinets bog om Rodin, der fås til en billig penge i muséets kiosk. Med denne bog — eller med nærværende nummer af *Magasin* — i hånden kan man siden gå ned i i kælderetagen på Thorvaldsens museum et par minutters gang fra Glyptoteket, og sammenligne Rodins dynamiske tegning med den danske guldalderkunstners mere statuarisk kølige blyantstegning over samme motiv.

De tre sidste skulpturer i Rodinrummet der har tilknytning til *Helvedesporten* er henholdsvis *Den fortabte søn*, *Skyggen* og *Karyatiden*. De forholder sig alle mere perifert til teksten, men er vigtige i Rodins komposition ved at de markerer tyngde og fald såvel som det modsatte, nemlig en stræben opefter: kræfter der også er afgørende på spil i Dantes Komædie.

Karyatiden er som motiv formentlig ikke hentet fra Helvede men derimod fra *Komædiens* anden del, Purgatoriet (som lidt misvisende kaldes for *Skærsilden* i de hidtidige danske oversættelser). I den første, nederste cirkel af det kegleformede Renselsesbjerg sonens hovmodets synd således:

*Som man fra tid til anden ser en hvalving
der bæres affigurer skabt som mennesker,
men presset sammen, knæ mod bryst; og synet
af det der ikke er, gør en urolig,
som vår det til, og ikke kun et billed
– så jeg dem nu, da de var kommet nærmere.
Nok gik de ikke alle lige krumme:
nogle bar mere, mens andre bar mindre,
men selv de mest tålmodige gik grædende
som om de sagde: "Nu kan jeg ikke mere".*

(Pg. X, slutningen)

Denne *canto* indeholder også en beskrivelse af Forsynets egen skulpturkunst, der er placeret som billedfrise i klippen ved siden af den sti der fører de sonende op mod frelsen; fortællingen indledes med en gengivelse af bebudelsesenglen. Man kan tænke sig at billedhuggeren Rodin har fæstet sig ved en passage som den følgende:



Den fortabte sjæl el. søn. *Hugget 1899*
(?). Ny Carlsberg Glyptotek. København.

Og vores fødder havde endnu ikke
taget de første skridt, da jeg på klippen,
der nederst var mindre stejl, så en friseaf
billedrelieffer i hvid marmor
der overgik hvad selve Polykleitos,
ja selv naturen ville kunne skabe.
Den engel der på Jord forkyndte freden,
den fred vi havde bedt for gennem lange
og kummerfyldte år, den fred der åbnede
de længe stængte himmelrigets porte -
der stod han, ligesom åndet ind i klippen,
så at man næsten troede at han talte.
(vv.18-39)

Længere fremme, i 12. *canto*,
fortsættes beskrivelsen, og her drejer det

sig om relieffer med en voldsomhed og
dynamik som var de Rodins egne:

*Som gravstene i kirkegulvet viser
os andre hvad de døde var i live,
så dette ikke glemmes af de levende,
(...) så jeg nu dér, men langt mere livagtigt,
udgået af en større kunstners hænder,
en billedbog i hele vejens bredde.
Dér så jeg til den ene side ham som
blev skabt mer fuldkommen end andre
skabninger,
nedstyrtende, som lyn falder fra himlen;
og til den anden side Briaréus,
der lå på jorden i sin døds-kamp, ramt af
den Himlens pil der traf ham fra Olympen;
jeg så Timbræus, jeg så Mars og Pallas
bevæbnede ved deres faders side,
blandt spredte, livløse titanerlemmer...
(vv.1-78)*

Dette kan minde om skildringer af besøg i Rodins eget atelier, hvor over 200 dele af skulpturer fra *Helvedsporten* lå spredt som *disjecta membra* på borde og hylder. Fragmenterne fungerede som kunstnerens inspirationsarkiv, og blev fra tid til anden sat sammen på nye måder, enten som dele af Portens aldrig afsluttede helhed, eller som helt nye skulpturer eller skulpturgrupper.

Vi slutter af med pragtstykket Ugolino, som Glyptoteket desværre ikke har i Rodins version. Man kan forestille sig at den ikke var tilstrækkeligt opbyggelig for Carl Jacobsen, der i hvert fald ikke interesserede sig for *Helvedsporten* som sådan, men alene bestilte enkelte, mere salonagtige skulpturer udgået fra den, såsom *Kysset*. Ikke desto mindre er det værd at omtale Rodins *Ugolino* inden vi forlader Rodinrummet

Karyatide der segner
under sin byrde. *Hugget*
1907 (?). Ny Carlsberg
Glyptotek. København.



for til slut at betragte en lidt tidligere version af motivet, nemlig Carpeaux' værk, som Rodin kendte og forholdt sig til.

Først lidt baggrund: motivet er fra den nederste del af Dantes *Inferno*, *Canto XXXIII*. Personen, grev Ugolino della Gherardesca og Pisas tidligere hersker, led sammen med sine sønner en frygtelig død i det såkaldte hungertårn i Pisa, efter at være faldet som offer for en list udtænkt af hans modstander, ærkebiskop Ruggieri. Som alle andre helvedsindvånere befinder Ugolino sig dér hvor han gør på grund af en specifik synd, der ikke nødvendigvis har noget at gøre med den historie Dante lader ham selv fortælle. Han introduceres i *Komedien* på 2.

fortælleniveau, dybest nede i Helvede, hvis bund udgøres af en umådelig issø, hvor forrædere mod slægt og fædreland er indefrosset. På deres vej ind mod midten, hvor selveste Lucifer (den nedstyrtede lysengel, Satan selv) sidder fast i isen, blir de to vandrere, jeg-personen og hans fører Vergilius, opmærksomme på noget sælsomt:

(...) *Men vi var allerede gået videre,
da jeg så to, i ét hul, frosset sammen
så hovedet af den ene var en hætte
for ham ved siden af, som han fortæred
så grådigt som en sulten sluger brødet:
han satte tænderne i dér hvor hjernen
og nakken mødes; og han gnaved grådigt,
(...) i kraniet og de bløde dele om det.*



Jean-Baptiste Carpeaux, Ugolino og hans sønner, 1861, terrakottaversion 1873. Ny Carlsberg Glyptotek. København.

Vandrerens udspørger personen om hvem han er og hvad grunden er til det had han synes at nære til den anden. Svaret, der er en af Komediens store passager, indleder 33. og næstsidste helvedscanto, hvor vi bevæger os fra andet til tredje fortællenniveau, for til sidst igen at slutte på andet niveau. Ugolinos beretning følger her uden yderligere kommentarer:

Han hørte mig, og løfted munden op fra sit grumme måltid, tørred den i håret på hovedet, der var søndergnavet bagfra, og sagde så: "Du vil have mig til at vække en smerte så fortvivlet at blot tanken knuger mit hjerte, før jeg taler om den. Men dersom mine ord kan så et frø til en skændselsfrugt for ham jeg her fortærer, da taler jeg, og græder mens jeg gør det. Jeg ved ikke hvem du er, eller hvordan du kom herved, men florentiner er du, det hører jeg når blot du åbner munden. Så vid da at jeg var grev Ugolino, og denne mand Ruggieri, ærkebisp: hør nu hvorfor vi er sådan forbundne. Hvordan jeg af hans snuhed lod mig narre, og selv gik ind i fælden, og at dét blev min død, det ved du sikkert allerede; men hvad du ikke ved, og næppe aner, nemlig hvor hård og frygtelig min død blev, skal du høre nu; døm så os imellem. En lille sprække i det mørke bur som på grund af mig fik navnet Hungertårnet, hvad flere skal erfare – havde vist mig den ene måne afløse den anden; da kom den onde drøm der flænged sløret for hvad der var i vente: den mand her stod i spidsen for en jagt, og havde sporet en hanulv og dens unger på det bjerg som skjuler for Lucca når man står i Pisa. Forrest blandt jægerne havde han anbragt Gualandi med Sismondi og Lanfranchi, med magre, snu og veltrænede hunde.

Efter et kort løb syntes far og unger kørt trætte, og jeg så de skarpe tænder bore sig ind og flænse deres flanker. Jeg vågned kort før daggry, og da hørte jeg mine sønner, som var sammen med mig, græde imens de bad om brød i søvne. Forhærdet er du, hvis du ikke gruer ved det mit hjerte allerede aned! Hvis ikke nu, hvornår vil du da græde? Nu var de vågnet; det var nær den tid hvor vi plejed at få mad, men alle tænkte vi hver på vores drøm, og aned uråd. Da hørte jeg hvordan de sømmed døren til tårnet til forneden; jeg betragted børnenes ansigter, men lod som intet. Jeg græd ikke, men alt i mig forstened. Dé græd; min lille Anselmuccio sagde: 'Hvad er der? Hvorfor ser du sådan ud, far?' Jeg svared ikke, og græd heller ikke, hele den dag, hele den nat der fulgte, indtil den næste dag oplyste verden. En ussel stribe lys fandt vejen ind til det pinefulde fængsel, og jeg så da i deres fire ansigter mit eget; af smerte bed jeg begge mine hænder, og de, der troede sulten drev mig til det, heved sig op, krøb tættere, og sagde: 'Far, det ville smerte os langt mindre hvis du spiser af os; du som har givet os dette arme kød, tag det tilbage!' For deres skyld behersked jeg mig; hele den dag, og den der fulgte, tav vi – du hjerteløse jord der ikke åbned dig! Da vi var nået til det fjerde daggry kasted min Gaddo sig for mine fødder og sagde: 'Far, hvorfor hjælper du mig ikke?' Dér døde han, og ligesom du ser mig, så jeg dér de tre falde, én for én, mellem femte og sjette dag; i blinde famled jeg over deres lig, og kaldte på dem i endnu to dage – da gjorde sulten til slut hvad smerten ikke havde kunnet". Han tav, og med skelende øjne gav han sig atter til at gnave hovedskallen med tænder stærke som en hunds mod benet. (vv. 1-78)

Som man ser, får vi ikke her nogen forklaring på hvorfor de to befinder sig i isen som forrædere – at det for Ugolinos vedkommende skulle være hans straf for at have forgrebet sig på børnenes døde kroppe, som hævdet i Glyptotekets *Fransk skulptur*, s.82, kan i hvert fald ikke passe. Som man ser, står det ganske vist åbent i teksten om noget sådant kan være sket, men dette ville ikke i sig selv forklare placeringen, der må have at gøre med grevens (såvel som bispens) forvaltning af magten i Pisa i deres velmagtsdage. Blot er dette skyldsspørgsmål ikke i fokus i fortællingen: kun indirekte, dels gennem placeringen af de to dødsfjender, dels ved en enkelt antydning senere i teksten, slås det fast at begge er syndere, velkendte af Dantes samtid, og anbragt nederst i Helvede af en højere retfærdighed, der ikke på dette sted problematiseres.

Hvorom alting er: historien blir et hit i 17-1800-tallet, litterært såvel som billedkunstnerisk. Vel at mærke Ugolinos egen historie, fortalt på fortællingens tredje niveau: man interesserer sig ikke for den synder i isen som jeg-fortælleren oplever, men derimod for det lidende og undertrykte individ, som han kommer til udtryk i sin egen historie, der nu læses løsrevet fra konteksten. Dette aspekt er helt fraværende i middelalderlige illustrationer til Komædien: blandt samtlige illuminerede håndskrifter findes der vistnok kun ét eksempel (fra midten af 1400-tallet, nu i British Museum) på en illustration til *Inferno* XXXIII som bevæger sig fra 2. til 3. fortællingniveau, og altså helt eksakt viser hunger-scenen i tårnet. Den scene som

senere tiders læsere, digtere og illustratører har opfattet som hovedpunktet.

Vi er vidner til et skift i fokus, fra middelalderens syndsbevidsthed til oplysningens og romantikkens individ- og frihedstænkning. Hos malerne Gainsborough og Füssli fra 1700-tallet, og siden, i 1800-tallet hos bl.a. Delacroix (billedet findes på Statens Museum for Kunst, omend for tiden utilgængeligt) er der fokus og lys på den uretfærdigt fængslede Ugolino midt i fængslets mørke, et heroisk offer for bispens lede rænker. Hermed blir historien til et udsagn i tidens antiklerikale og fritænderiske kulturkamp, dvs. i frigørelsen fra hvad man opfattede som den "mørke middelalder". En pointe der naturligvis slet ikke ses hos Dante.

I forhold til sine forgængere lægger Rodin i sine tidlige skitser til motivet mere vægt på lidelsen og gruen i forløbet, men bevarer dog stadig det oprejste heroiske udtryk. Man kan her forestille sig en vis påvirkning fra den antikke Laokon-gruppe, der jo fortæller en lignende historie om hvordan en far og hans sønner bukker under for en ikke-menneskelig, grum overmagt. En penetegning, atter gengivet hos Pinet, viser figuren voldsomt slynget, oprejst i Rodins karakteristiske ru ekspressivitet. Men altså netop stadig oprejst, så at sige knejsende til det sidste. Vi befinder os her endnu i den stoiske fase af forløbet, dvs. før børnenes død: *...alt i mig forstened....* Tegningen er ligesom søgende, på vej mod det endelige udtryk; man har nærmest indtryk af en variation over Carpeaux' *Ugolino*, et værk som Rodin beundrede.

Rodins endelige version kan f.eks. ses i gipsafstøbning på Musée d'Orsay. Den bygger videre på skitserne, men er ved et enkelt greb gjort helt anderledes, idet figuren er lagt ned, så vi nu ser den allerede halvt blinde mand kravlende på børnenes døde kroppe:
...i blinde famled

jeg over deres lig, og kaldte på dem...

Skønt fremstillet i monumentalstørrelse, er Ugolino nu kommet i øjenhøjde med beskueren. Heroismen i figuren kommer indefra, ved ansigtsudtryk og kropslig ekspressivitet snarere end ved positur, ligesom tilfældet er i den tematisk beslægtede gruppe *Borgerne fra Calais*, der kan ses i broncefæstøbning på Glyptoteket, i salens forhøjede ende ved siden af *Den fortabte sjæl*.

V i går imidlertid nu forbi begge, ud af salen, og drejer to gange til venstre for at slutte af med Carpeaux' *Ugolino og hans sønner i hungertårnet*, som der står på plinten. Gruppen er fra 1861, Glyptotekets eksemplar fra 1873.

Det er slet ikke noget dårligt værk, på overgangen mellem romantik/klassik og realisme. I forhold til Rodins

hudløse ekspressivitet er Carpeaux' *Ugolino* dog stadig ret traditionelt heroisk: vi ser en person der, skønt anfægtet, behersker såvel sig selv som sine lidelsesfæller. Dette udtrykkes ikke blot i kropssproget, men især i gruppens helhed, hvor den voksne mand, idet han rager op over børnene, i en fra kunstnerens hånd både stram og ganske levende pyramidekomposition:

*Af smerte bed jeg begge mine
hænder ...*

Skulpturen er anbragt til højre for trappen i den indvendige loggia på vinterhavens nordside, ved indgangen til den fortræffelige café. Her synes gæsternes madlyst ikke at anfægtes af den uhyggeligt-imposante terrakottagrube, hvis titel og motiv måske ovenikøbet kan stimulere appetitten, hvis man nu og da skotter op til den mens man nyder stedets nøddemazarin, der i sig selv er besøget værd. Dog har muséets ledelse vist det hensyn at dreje Ugolino rundt, så han ikke som for et par år siden skal glo olmt mod buffeten og den kagekø der har det med at danne sig dér om søndagen.

Velbekomme!

Artiklen er baseret på et foredrag 28.11.97 for Glyptotekets omvisere om Dantemotiver i samlingerne.

Ole Meyers oversættelse af Den Guddommelige Komædie skal udkomme på Hans Reitzels Forlag i 1999.