

KILIAN G



2

K

Aarg:
Nº 10:12

V

INDHOLD:

Omslagslitografi af V. Lundstrøm.
Nyt Kunstforlag. Af S.
Fotografi efter Paul Cézanne, Cliché Bernheim jeune, Paris.
Klingen. Digt af Emil Bønnelycke. Skrevet ved Rygtet om Klingens Ophør.
Litografi af V. Lundstrøm.
Kunst og Videnskab. Af Oluf Thomsen.
Forøget Viden. Af Poul Henningsen.
Kubismens Demonstration. Litografi af V. Lundstrøm.
Den smukke Pige. Litografi af Svend Johansen.
Form og Indhold. Af Otto Gelsted.
Assistens Kirkegaard, 30. Aug, 1919. Litografi af Axel Salto.
Den græske Ild. Digt af Emil Bønnelycke.
Ferskner. Originalradering af Axel Salto. Japanpapir. (Til »Alf Larsens Digte«).
Alf Larsen. Af Otto Gelsted.
Farvelitografi af Karl Larsen.
Litografi af Vilhelm Poulsen.
Mordet. Fot. efter Paul Cézanne. Orig. tilh. Dr. Julius Elias, Berlin.
Cézanne og Kunstkritiken.
Farvelitografi af Kammas Salto.
Litografi af V. Lundstrøm.
Fotografi efter Jon Stefánsson.
London. Digt af Fredrik Nygaard.

Fotografi efter André Derain. Orig. tilh. Paul Guillaume, Paris.
Tre Digte af Steen Christensen.
Original Træsnit af Sigurd Swane. Trykt fra Klodsen.
Sfinxen. Digt af Henrik Rytter.
Original Træsnit af Frits Syberg. Japanpapir.
Fot. efter Uccello. Orig. findes i Ufficerne.
Forsøg paa en Ordbog over de skønne Kunster. Af Eugène Delacroix.
Litografi af Karl Larsen.
Badende Pige. Litografi af V. Lundstrøm.
Farvelitografi af Karl Larsen.
Litografi af Axel Salto.
Flyverne. Digt af Emil Bønnelycke.
4 Udkast til Broncefigurer til Hesselbyholm Park, Sødermannland. Fot. efter E. Utzon Frank.
Litografi af Knud Kyhn.
Sirius-Drøm. Digt af Birger Lystad.
Fot. efter Henri Rousseau. Orig. tilh. Hr. Tetzen-Lund.
Moderne Skuespil. Af Emil Bønnelycke.
Litografi af Axel Salto.
Indhold af 2den Aargang.
Klingens Publikationer.
Litografi bag paa Omslaget af Knud Merrild.

NYT KUNSTFORLAG

FRA Hr. Aage Marcus har vi modtaget et Cirkulære, hvori han bebuder Oprettelsen af et nyt Forlag, der særlig vil beskæftige sig med Kunst-Publikationer. Forlaget aabner sin Virksomhed med en Bog af Wanscher om Rafael, der paa Grundlag af et autentisk Kildemateriale og ved en konsekvent gennemført Kritik af Værkerne søger at give Rafael, hvad Rafaels er. Af andre Publikationer, der kan ventes i Løbet af det kommende Aar, kan bl. a. nævnes at Karl Madsen vil udgive og kommentere en Række Gengivelser af Kobberstiksamlingsens Haandtegninger. Det er Hensigten efterhaanden at udsende en Række Mapper, hver med 10 à 12 Blade; den første vil indeholde 10 Tegninger af Eckersberg; senere følger Mapper med Tegninger af Rembrandt og andre hollandske Mestre, af P. C. Skovgaard og Jens Juel. Endvidere vil Johannes V. Jensen skrive en Bog om de fynske Malere, Johannes Larsen vil udgive en Række af sine Tegninger og Raderinger, Docent Wanscher et Værk med Titlen »Italien og den store Stil« og Aage Marcus en ny Udgave af sin smukke Bog om J. Th. Lundbyes danske Landskabstegninger. Under Forberedelse er et stort bibelsk Billedværk af Joakim Skovgaard

med Tekst af Holger Begtrup, en rigt illustreret Artikel om Skulptur af Kai Nielsen og en Frølich-Billedbog med Tekst af Johannes V. Jensen. —

Ved Gennemlæsning af denne Fortegnelse der »angiver de Retningslinier, som vil være bestemmende for det nye Forlags Virksomhed«, undrer man sig over, at en ung Mand ser en Opgave i at starte et Forlag paa lutter Selvfølgelighed. Hr. Marcus omgiver sig med fine Navne, ak, alt for uangribelige Navne, en Buket af Professorer. Det vilde dog være urimeligt at laste denne usigelig gode Smag og Sans for dekorativ Navnesammenføjning, hvis det unge og sikkert solidt baserede Forlag, ved Siden af sit Kuriositetskabinet, ogsaa lagde Vægt paa de Værker og Navne, der uden Autoritetens Glans over sig, har Krav paa Interesse og har den behov. Vist er Eckersberg og Lundbye gode Kunstnere, men Herregud Hr. Marcus, det ved vi alle, lad nu dem hvile. Det er ikke nok passivt at have god Smag, man maa gøre den utrætteligt ynglende, ellers triumferer man aldrig. Man gør saa heller ingen Dumheder, men er det egentlig saa morsomt?

S.

ORDFORKLARING TIL RYTTERS DIGT

Henrik Rytter, af hvis Digte der til Efteraaret kommer en Samling hos Gyldendal, er den tredje i Rækken af de store Lyrikere som det norske Landsmaal har fostret i den sidste Generation, og som »Klingen« har sat en Ære i for første Gang at præsentere for danske Læsere.

trå : lige
dimd : Dunkelhed
hjell : Afsats, Plateau
dæld : Sænkning
saad : sydet
skraave : rasle
skraana : indtørret
Kvervle : hvirvle

skuggelikan : Figurer som ligner Skygger
sulka : tilsmudset
brikne : Glans, Ydre Pragt
rengd : vrængt
dumbe : støv
hæding : Spot
Skreid : Skare, Folk
røyve sig : røre sig

ræse : fare voldsomt frem
ræke : drive formaalsløst afsted
lekkje : lænke
hernædsrop : Stridsraab
just : lidenskabeligt
andlets ham : Ansigtstræk
audna : Ødet
fline : haanle tyst

Trykfejl. I Artiklen Alf Larsen, fjerdesidste Linie, staar Barokhed; læs: Barskhed.

Klingen udkommer med et Hefte hver Maaned og koster 30 Kr. om Aaret. Enkelte Hefter sælges ikke. Udgiver Axel Salto. Redaktion: Axel Salto, Poul Uttenreitter, Otto Gelsted, Emil Bønnelycke, S. Danneskjold-Samsøe og Poul Henningsen. Redaktionens Adresse: Edv. Glæselvej 1, Kbh. F. Tlf. Godthaab 1870. Ekspedition: Poul Henningsen, Udbygade 1, Tlf. Nora 3232, hvortil alle Henvendelser angaaende Forsendelse af Bladet, Abonnement o. s. v. bedes rettet. Trykning og Litografi, udføres i Catos lit. Etabl., Raderingerne hos Max Kleinsorg



K L I N G E N

I den kongelige Morgen, hvor vi ser os selv som Ahner
i det Spejl og Farvespecter, som kun splintres af vort Mod.
skal, udfoldet som et Foraar over Spejlet vore Faner
staa med Farverne, ublandet, som vor eget Hjerteblood.

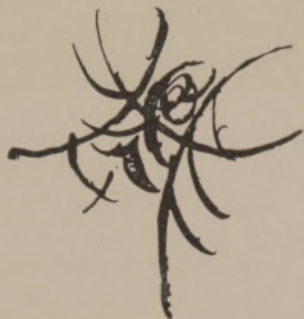
I den dødelige Time, da vi knuser Kapitælen
paa den dristigt slanke Søjle, som har baaret paa vor Drøm,
skal, udødelig og frigjort, over Værket leve Sjælen,
der skal lede sene Tidens ædelt søgende Strøm.

I Fanfarer, der er mættet med det Raab, vort Hjerte rummer,
skal vi smykke Spejlets Splinter, Søjles blødende Ruin
med det Purpur, der skal springe af vor krigeriske Kummer,
mens beruset vi skal segne i en Sang af Ild og Vin.

Unge Brødre af en Heros, der har kendt kun Hjertets Farve,
Havets, Himlens! Vi skal mødes i den samme Offerdaad.
Og de Faner, vi erobred, skal Apollons Sønner arve —,
naar de kommer for at bede om vort kongelige Raad.

Derfor styrter i vort Hjerte denne Jubel ved at sprænge
dette Specter, der har spejlet vore Buers Brødre-Bro.
Derfor flyver denne Hymne fra en splintret Lyres Streng,
medens Rummet om os dirrer af vort knuste Hjertes Ro.

Emil Bønnelycke.





KUNST OG VIDENSKAB

Säg pedanten, donna Bianca,
at det roar mig at måla så,
arabesken är en ranka
som en stel pedant ej kan förstå.
(Gustaf Fröding).

DET er altid saare tiltalende, naar en Skribent vil tage sig paa at give en klar og skarp Definition og dermed Afgrænsning af de Begreber, vi arbejder og lever med. Vi venter at se alt overflødigt skaaret bort og selve Sagen ligge saa aabenbar, at der ikke mere kan være nogen Tvivl. Man maa formode, at det har været Hr. Poul Henningsen's Mening med »Betragtninger om Kunst« (Klingen Nr. 7) at give os den attraaede Klarhed, men jeg maa i al Beskedenhed betvivle, at han har naaet det, thi det positive, vi faar at vide er, at Kunstens Maal er »Sandheden»: den logiske og konsekvente Udvikling mod det uendelige, og at vi i Kunsten maa »bort fra det menneskelige og subjektive.« »Kun i det umenneskelige(?) og Trangen til Abstraktion kan der spores et Fremskridt.« I god Overensstemmelse hermed gøres da ogsaa Kunst og Videnskab (og Natur(!)) til væsens-ensartede Fænomener. Kunstnerens subjektive Skaber-evne er ikke blot overflødig, men ligefrem skadelig, og uden at det synes som om Hr. Henningsen selv ser det pudsige i Ordene hedder det: »Kunstteoretikeren er Slagets Feltherre og de udøvende Kunstnere Soldaterne.«

Saavidt jeg kan se, bunder imidlertid Hr. Henningsen's hele Betragtning i en fundamental Misforstaaelse, nemlig Troen paa Ensartetheden af Kunstens og Videnskabens »Udvikling«. Lad mig belyse dette ved at citere Hr. Henningsen: »i Kunsten bryder man ikke en Lov, før man har kendt dens inderste og dybeste Betydning, det vil sige man berigtiger den, som man i Vidensskaben efter det fuldførte Studium af Lovene beriger Verden med Berigtigelser og med nye Love.«

Ja, naar dette er rigtigt for Videnskabens Vedkommende, saa beror det jo paa, at dens Omraade er et rent *intellektuelt* Erfaringsomraade, hvor de indvundne Resultater kan gives i Arv fra Slægt til Slægt. Videnskabens Udvikling viser derfor i det store og hele *een* ubrudt opadstigende Linie. Man forlader først den givne Grund, naar en ny og rigtigere kan skaffes til Veje. Det samme gælder for de Omraader, der umiddelbart slutter sig til Vidensskaben som dens praktiske Konsekvenser som f. Ex. den mekaniske Teknik. Helt anderledes er det med Kunsten. Her er ingen ubrudt Linie. Kunsten har i Perioder, der ligger Aarhundreder, ja Aartusinder før vor Tid naaet en »Udvikling« snart et Sted paa Jorden, snart et andet Sted, hvor en lignende Blomstring maaske aldrig siden eller først længe efter atter er naaet. Dette er imidlertid et Træk, der genfindes overalt, hvor vi har fjernet os fra det intellektuelle til det følelsesbetonede Omraade. Her mangler i Virkeligheden Udvikling gennem Tiderne, og det vi ser er *Svingninger* i Følelsens Styrke og Retning. Krigen og dens Følger har tilstrækkeligt godtgjort, hvor dyb en Misforstaaelse det er at tro, at Mennesket, selv Europæeren i det 20. Aarhundrede moralsk er mere udviklet, mere medfølelse, mere barmhjertig end for 1—2000 Aar siden, og paa den anden Side vil man til alle Tider kunne træffe Mennesker, hvis Sinds Renhed og Uegennytte næppe kan overgaas. Kunsten, der først og fremmest er Udtryk for Menneskets følelsesbetonede Sjæleliv, d. v. s. for dettes Styrke, uanset om det iøvrigt er »godt« eller »ondt«, viser ganske lignende Svingninger. En Epokes Kunst forlades ikke, fordi en ny Epoke har en rigtigere teoretisk Opfattelse af Kunstens Væsen, men fordi dens Udtryk ikke mere føles samstemmende med *Styrken* og *Retningen* af den Følelse, der behersker Tiden. Der er derfor heller intet til Hindring for, at et engang forladt Ideal vil dukke frem adskillige Gange i Kunstens Historie. Klassicismen f. Ex. har jo

mere end een Gang været det efterstræbte Maal. Sammenlign hermed Vidensskaben! Tror nogen, at Vidensskaben nogensinde vil være i Stand til paany at antage, at Jorden er flad, eller at et Element som Guld lader sig fremstille af andre Elementer? Skulde dette ikke hænge sammen med, at det bærende i Vidensskab er *Erkendelsen*, der ikke kan gaa tilbage, det bærende i Kunsten *Følelsen*, der er foranderlig som Dagen fra Morgen til Aften.

Vil man nu nærmere gøre sig klart, hvad der i Kunst forstås ved *Følelsen*, da er det en Selvfølge, at denne paa ingen Maade direkte er afhængig af Objektets Art. Der gives ikke en særlig Gruppe af Objekter, der behandles med Følelse, og en anden Gruppe, hvor Følelsen kan undværes. Thi det der er Tale om, *det er Kunstnerens Betagethed af Opgaven*. Denne fortættede Følelse eller Given sig hen i Arbejdet synes at være en uomgængelig nødvendig Betingelse for, at Kunst overhovedet kan opstaa. Emnet kan saa iøvrigt være i enhver Henseende »dagligdags«. Det er hverken store Gebærder eller nye »dristige« Paafund der bærer, men Overbevisningens Inderlighed. Her opstaar just Paradoxet, der er Kendetegnet for al Kunst: paa den ene Side Subjektiviteten potenseret til sin yderste Grænse i Personlighedens Udfoldelse, paa den anden Side den totale Selvforglemmelse. Hr. Henningsen behøver derfor ikke at frygte for, at en Spejden efter »det skønne« skal ødelægge Resultatet, thi den der er betaget af et Arbejde, skeler ikke til Siden efter Virkningen, men arbejder saaledes som han *maa*.

Kunstglæde er langt mere Meddelagtighed i en andens Sjælestilstand end kold Erkendelse af, at en eller anden Teori er bleven realiseret efter et Skema. Man kan jo vrængende kalde en saadan »Med-Følelse« for Sentimentalitet, eller man kan mene, at den »sagkyndige« har en langt mere »videnskabelig« Maalestok for Værdien af Kunst — jeg tror dette er Illusion; naar man er et Menneske, saa nytter det ikke at ville se et Fremskridt i Abstraktion bort fra det menneskelige.

Naar jeg i sin Tid gik imod Prof. *Salomonsen*, der i moderne Kunsts Egenartethed kun saa et beklagelsesværdigt Udslag af Sindslidelse, saa skyldtes det en Følelse af, at der i det bedste af moderne Kunst just er lagt saa megen personlig Hengivelse, at man derigennem naar til den Berigelse, som er — ikke »Meningen« med men den dybe Virkning af al ægte Kunst. Kunstteoretikere kan saa bagefter give sig til at analysere, ved hvilke Midler Kunstneren har udtrykt det, der laa ham paa Hjærte. Jeg undervurderer paa ingen Maade dette Arbejde, der er af videnskabelig Natur, men kan i Modsætning til Hr. Henningsen kun betragte det som sekundært i Forhold til Kunstnerens. Naar en Kunststopfattelse efterhaanden er bleven slidt saa tynd, at der kun er Teori og Skema tilbage, er dens eneste Mission at skabe Lede og derved reaktivt at vække nyt Liv.

Jeg har aldrig været i Tvivl om, at der blandt den »moderne Kunst«s Frembringelser findes en Mængde Slagger, og jeg tror, at dette for en stor Del skyldes, at disse Arbejder om jeg saa maa sige er blevet til udefra i Stedet for indefra, gennem Teoretiseren i Stedet for gennem Oplevelse.

I et af *Fröding's* Breve (Brev 32, fra 1889) klager han saaledes: »efter min Mening er Poesi varme eller dybe Følelser udtrykt paa et Sprog, som formaar at kalde tilsvarende Følelser til Live hos Læserne. Men Analysen ødelægger Varmen, og derfor findes snart ingen Digtere nu om Dage, men blot Psykologer og Iagttagere. Digtningen har mistet Forbindelsen med Musiken og i Stedet nærmet sig til Vidensskaben.«

Tror nogen virkelig, at der er en Væsenforskel mellem Kunsten i Ord og i Billeder? Eller tror man, at *Fröding* ikke forstod sig paa Poesi?

Oluf Thomsen.

FORØGET VIDEN

FØR jeg forsøger at svare Dr. Thomsen, maa jeg understrege, at en Diskussion paa Grundlag af Dr. Thomsens Artikel om »Kunst og Videnskab« og mine »Betragtninger om Kunst« er vanskelig at bringe til et frugtbart Resultat. Som i den gamle Strid om Form og Indhold er vi fra Bunden uenige. Det er en Uenighed, som ligger i Tiden, Spørgsmaalene om Subjektivitet og Objektivitet, om Intuition og bevidst Arbejde, om Følelse og Forstand, om Psykologi og Logik, snillets imod hinanden i Filosofien, i Arkitekturen, i Maleriet, endog i Poesien*, og mine Tanker var ikke blevet fremsat, hvis jeg ikke havde mærket, at der er en Tendens i den Retning, jeg søger at fastslaa som den rigtige. Saaledes forekommer det mig, at det maaske havde været nyttigere om en, der forstod min Tankegang og delte mit Syn paa, hvor Vanskeligheden ligger, havde kritiseret min Artikel — og sikkert langt mere knusende for mig. Men maaske kan der formes noget selvstændigt ud af et Svar og noget uddybende for hvad jeg før har skrevet, fordi Dr. Thomsen meget nøje rammer der, hvor en Uddybning savnes. Som blot Skindet af et Forsøg paa at overbevise Dr. Thomsen skal dette altsaa ikke opfattes, men alligevel vil jeg ind imellem disse selvstændige Betragtninger søge at forstaa Dr. Thomsens Tankegang, for derigennem mulig at drage nogle Konsekvenser og maaske ogsaa paavise nogle Uoverensstemmelser. Paa Forhaand maa jeg sige, at jeg ligesom Dr. Thomsen tror paa den moderne Malerkunst, men i Modsætning til ham tror jeg, at den, der til enhver Tid rejser Kritik, gavner Kunsten mere end den, der viljeløst lader sig rive med, og Dr. Thomsens ofte gentagne Udtalelse om de Slagger, som findes i moderne Malerkunst, synes mig egentlig overflødig, thi det er ikke Slaggerne, vi skal kritisere men det bedste i Kunsten. Naar jeg derfor i det følgende fremsætter skarpe Udtalelser, saa retfærdiggøres deres Skarphed derved, at jeg er en Tilhænger af moderne Kunst.

Ligeledes maa jeg, inden jeg gaar til Svaret, understrege, at mine Betragtninger ikke gjaldt Kunstnydelsen eller Arbejdsmaaden i det Øjeblik Kunsten skabes, men derimod det faktiske Indhold af den faktisk foreliggende Kunst. Denne Problemstilling er vigtig, og den er en naturlig Følge af den moderne Erkendelseslæres Princip, som Kant grundede med Ordene: »Her er ikke Tale om Erfaringens Opstaaen men om det, som ligger i den.« Kunstens Opstaaen og Kunstens Virken paa Beskueren er et psykologisk-æstetisk Problem. Kunstens Indhold og Grundlag er et formelt og erkendelsesteoretisk Problem. Spørgsmaalet fremtraadte klart belyst i mine Betragtninger om Skønhed, som Dr. Thomsen øjensynlig ikke vurderer saa højt. Problemets Skønhed er netop det psykologiske Spørgsmaal om Virkningen af Tingene paa os, og jeg paaviste her den almene Sætning, at en indre Sammenhæng af en hvilken som helst Art, det være sig en naturlig organisk eller en teknisk ingeniørmæssig eller en geometrisk eller en arkitektonisk eller en kunstnerisk indre Sammenhæng er altid smuk (men denne Skønhedsvirkning kan ganske vist understøttes eller svækkes af den tidsbestemte og den individuelle Skønhedsfølelse d. v. s. Smagen). Jeg kunde altsaa med Rette tilraabe alle dem, der arbejder med Problemerne: jeres Arbejde vil blive smukt, naar blot det Problem, hvormed I arbejder, ikke er Skønheden. Men at det bliver smukt er ganske ligegyldigt, thi Virkningen er ligegyldig og Aarsagen: den indre Sammenhæng er alt.

Jeg har i tidligere Artikler brugt en Terminologi, som maaske burde understreges. Jeg har talt om en aktuel og ganske overfladisk Trang til en udvendig Harmoni, hvor Harmonien blot bestaar i, at Elementerne er forbundne ved et fælles aktuelt Modsætningsforhold, f. Eks. ved alle at være nye eller, hvad der ogsaa kan være Mode, ved alle at være gamle. Og jeg har talt om den stedse gyldige Harmoni, som er Kunsten selv. Den overfladiske har jeg kaldt Skønheden og den indre Sandheden, fordi den er den rigtige Relation imellem de givne Elementer. Begrebet Skønhed i vanlig Forstand er derved

spaltet i to Bestanddele, som jeg mener det er afgørende at holde ude fra hinanden: en tidslig, indholdsmæssig, stofflig og stadig skiftende Bestanddel, som har beholdt sit Navn Skønhed som samlende Navn ogsaa for Stilen, Smagen og Moden og en formel og stedsegyldig Harmoni, som bærer Sandhedens Navn, fordi den har Sandhedens Definition. At denne Terminologi netop dækker den gængse Brug af Ordet Skønhed og den gode Kunstners Opfattelse af sit Arbejdes Maal, betragter jeg som utvivlsomt.

Dr. Thomsen søger at svække min Parallellisering af Kunst og Videnskab, og han konkluderer, at en saadan er uden Mening. Jeg maa dertil sige, at Skolen i Renæssancen viser, at de kunstneriske Love kan gives i Arv saavel som de videnskabelige. At Lærerens Personlighed spiller en større Rolle ved Meddelelsen af kunstneriske Resultater og at Indtrængen i fordums Tidens Stof er særdeles vanskelig, navnlig naar man staar lavere i kunstnerisk Kultur end Tiden, hvori man vil trænge ind — ja det viser maaske en Særegenhed ved Kunstens Objekt, ved Arbejdsmaaden som dette Objekt kræver og ved den øjeblikkelige Situation, men om Kunstens Værdi og Uforanderlighed siger det intet, som kan faa os til at vakle i Troen. Ved Matematikens Opvaagnen efter Middelalderen krævedes der en lignende Genialitet til fuldt at trænge ind i fordums Tidens Arbejde og først med Descartes' Analyse fuldentes Arbejdet med at gøre Mathematiken almen tilgængelig. Indtil da stod den i et halvvejs mystisk Skær, og utallige Fejlslutninger og et uendelig energisk og beaandet Arbejde betegner dens Fremskridt til en Stilling, hvor vi nu ikke mere begriber, at den kunde omgærdes med Mystik. Hvor vi famler os frem, der møder vi straks Mystikeren, deraf »dette jeg ikke hvad«, dette undefinerbare i Kunsten, denne Svæven ovenover den erkendte Verden. Deraf den uvidenskabelige Arbejdsmaade, deraf denne Griben til Intuitionen, naar der skal stirres fremad. Mørke vækker Fantasien og gør Fantasterne til Førere. Alt dette kendetegner Kunsten i al Fald i Nutiden. Videnskaben viser heller ikke, som Dr. Thomsen skriver, en ubrudt Linie. Middelalderen var for Videnskaben et aarhundredlangt, mystisk Mørke, og vi kan roligt befinde os i en lignende Overtro og Uklarhed med Hensyn til Kunsten endnu et Par hundrede Aar, som vi allerede har været det, uden at Sammenligningen med Videnskaben halter.

Vi stempler altsaa Tiden som en kunstnerisk Mørkeperiode. Vi mærker nemlig Forskellen mellem den øvrige Kultur og Kunsten som en væsentlig Forskel, og vi mærker Forskellen mellem den gode og den slette Kunst kun som en Gradsforskel. Kunsten afklædt for Aktualitetens Klædebon støder vor kulturelle Bevidsthed. Dette gælder i allerhøjeste Grad Arkitekturen, hvor Viljen til at skabe noget nyt og godt er overordentlig stærk, men hvor Følelsen overfor det allerede rejste er en ganske udelt Utilfredshed: for Sygdommen ved man stadig nye Raad, men ingen af de til Dato anvendte har hjulpet — og det gælder ligesaa stærkt Billedkunsten, som berøvet Aktualitetens Skær blot er Skrammel for os. Vi kan deraf slutte, at det er det aktuelle Moment (taget i vid Forstand) som faar os til at tro paa, at Forskellen mellem den gode og daarlige Kunst er en Væsensforskel, men denne Forskel findes aldeles ikke i de foreliggende Værker. Det, der gør os til Tilhængere af den moderne Kunst, bør ikke være Resultaterne, skønt vi rives med af dem, men Viljen og Retningen.

Paa Spørgsmaalet, hvor kan en kunstnerisk saa stærkt bevæget Tid betegnes som en Nedgangsperiode, er der at svare, at Rørelsen vel er et Tegn paa, at det maaske gaar fremad, men først og fremmest er den et Sygdomstegn. Thi den stadige Reageren dækker over, at vi intet reelt faar gjort, vi druknes vores daarlige Samvittighed i Skønhedens, Modsætningerne og de overraskende Virkninger Vin. Drankeren, som gaar fra Kafé til Kafé, har sin Dag optaget.

Jeg stoler derfor ikke paa Dr. Thomsens Ord om Kunstneren, der betaget af sit Arbejde ikke skeler til Siden efter Virkningen. Disse Ord er for mig en ren Frase. Alt viser, at man netop kan arbejde alvorligt og betaget med ydre Virkninger, og alt viser, at det er galt. Dette er netop Karakteristiken af den nyere Tid: under Betagethed og i dyb Følelse er der gjort et stort og alvorligt og spildt Arbejde med aktuelle Virkninger.

*) Læs f. Eks. Jørgen Fr. Jørgensens filosofiske Publikationer bl. a. i »Vor Tid«, Arkitekten Charles J. Schous Artikler i »Arkitekten« og i »Bygmesteren« og bemærk ligeledes de unge Digteres første Forsøg paa Objektivisme.





dem smukkeste Pige

De aktuelle Virkninger er Moden, Stilen og Skønheden i den Forstand, som jeg har søgt at vise det i foregaaende Artikler. Dr. Thomsens Ord om Følelsen, der skifter som Dagen fra Morgen til Aften, rammer i mine Øjne Smagen og Skønheden og Stilen, og hans Sammenligning mellem en Tilbagevenden til Klassicismen og til Teorien om Jorden som flad rammer ikke. Thi jeg har netop af alle mine Kræfter hævdet at en Tilbagevenden til Klassicismen er en ganske overfladisk Begivenhed, og at der gives noget over Stilen, som binder Kunstens Historie sammen, og gør de enkelte Værker til æstetiske Objekter som Led i en æstetisk Verden. Den Skiften, som Dr. Thomsen ser i Kunstens Historie, beror paa, at Kunsten aldrig kan skilles fra det aktuelle Moment, men deraf kan vi intet slutte om Kunstens Væsen, saa lidt som vi kan dømme om Videnskaben blot paa Grundlag af det Sprog, hvori den udtrykker sig.

At de aktuelle Virkninger for et Øjeblik tilfredsstillende os ligger i Navnet. Hver Tid kræver sin Skønhedsglæde, sin Mode, Skønheden er et Nydelsesmiddel, Kunsten er mere end det. At vi trætte af et vist gennemført Farvesyn eller Stofsyn føler en øjeblikkelig Befrielse ved den kontrære Virkning, det viser de skiftende Reaktionen inden for Maleriet, at vi straks begejstres over et nyt Sprog, en ny Udtryksform, det viser de sidste halvtreds Aars Arkitektur, men at Reaktionen følger efter hinanden som Dagen og Natten, saaledes at Kunstneren overhovedet ikke faar Arbejdsro for at skulle reagere, det viser Dekadencen i sin fulde Glans.

Jeg vil gerne her indskyde nogle Betragtninger om Kvinde-moden, fordi en Sammenligning med Kunsten forekommer mig at være nyttig. Jeg kan da med det samme faa Lejlighed til at omtale en Meningsløshed, som Dr. Helweg har gjort sig til Talsmand for i en af sine ellers saa objektive Artikler. Dr. Helweg udtalte i »Politiken« i en Kronik om »Dysmorphisme«, at det kunde være interessant at undersøge den psykiske Smitte, der laa til Grund for Moden, saaledes at et halvt Aar efter, at tre Damer i Paris fandt paa en eller anden vanvittig Klædedragt, saa gik hele Kloden med den. Denne Betragtning er i Bund og Grund forkert. Moden skabes ikke af tre Damer, men af Skræddere, som er Kunstnere i Skønhedens Verden, som ejer en Evne til den følsomme Reaktion, der kan staa Maal med Larsen & Lundstrøms. Det er dette, som for den følsomme gør den sidste Parisermode til en Nydelse og en Glæde (en Nydelse som Dr. Helweg altsaa ikke har nogen Sans for), fordi den rammer hvad vi netop trænger til, hvad vi ubevidst længtes efter, det er dette som gør Skrædderkunsten til en udelukkende følelsesbetonet Kunst. Derfor er den en Døgnkunst. Derfor er alle Moder lige smukke, derfor er der kun eet, som ikke tør bydes os: den næstsidste Mode. Derfor dækker Dr. Thomsens Betragtninger om Kunst Skrædderne og det aktuelle i Kunsten, og de kaster et Lys over, hvorfor den nye Kunst virker saa uendelig forfriskende paa os, men det blivende i Kunsten rammer de ikke.

Antager man nu med mig, at vi befinder os i et kunstnerisk Mørke, og slaar man sig ikke som Dr. Thomsen til Taals, naar blot Kunsten tilfredsstillende os i det Øjeblik, hvori den bliver til — saa stiller det store Spørgsmaal sig, hvorledes skal alle de, som har Viljen til at genrejse en kunstnerisk Kultur, bære Sten til denne Bygning, og her maa det straks fastslaaes, at Spørgsmaalet aldeles ikke i første Færd drejer sig om at skabe Værker, gyldige ud i Fremtiden og af den og den Lødhed, for dertil ejer vi sikkert ikke Betingelserne. Spørgsmaalet er, hvorledes skal vi forvalte vort Pund, og hvorledes skal vi efterlade os en saadan kunstnerisk Arv til at bygge videre paa, at Tiden, hvis Fysiognomi vi er med til at skabe, med Rette kan betegnes som en Opgangsperiode. Svaret er kun eet: ved forøget Viden. Jeg vover atter en Sammenligning med Videnskaben: Kunsten maa ligesom Videnskaben efter Midlalderen undersøge det Fundament, hvorpaa den foregaaende høje Kultur hviler. At en saadan Analyse af det givne æstetiske Stof er mulig og er Videnskab, indrømmer Dr. Thomsen, men han ser ikke det positive, der kommer ud af Analysen, og han stiller Problemet galt op. Thi det gælder ikke om at undersøge, hvorfor Kunsten virker paa os, men hvad den indeholder, og hvilke Forudsætninger, den hviler paa. En saadan Analyse kan vel begynde med en systematisk Afklædning af Aktualiteten, af det tidsbestemte, og det er da ogsaa ved denne Proces, at selve Problemet dukker op i Nutiden, men Undersøgelsen af Kærnen, der bliver igen, kræver et virkeligt og et videnskabeligt Studium. Under dette Studium (og det er alle-

rede i Gang rundt omkring i Verden) kan man da med Rette og med Udbytte opkaste det store Spørgsmaal: Foregaar der i Kunsten en Udvikling, eller svømmer det hele? Før en saadan Viden er tilstede, og et saadant Arbejde er gjort, kan man mene hvad man vil, men Diskussionen er overflødig.

Men som Forudsætning for denne Analyse, maa der stilles et første og vigtigste Krav til Kunstneren: Kravet om en almindelig Dannelse. Det er atter et Nutidens Tegn, at Begrebet Naturgeni har kunnet opstaa, og Statistiken viser, at af 1000 Nutidskunstnere er de 999 Naturgenier, naar man ved almindelig Dannelse forstaar noget andet og mere end at kunne holde rigtigt paa Kniv og Gaffel. I de kunstneriske Blomstringstider fandtes Begrebet Naturgeni sikkert ikke, da ejede alle ved Siden af en omfattende teknisk Viden indenfor deres eget Fag en Dannelse, der bestod i et fuldstændigt Kendskab til, hvad der foregik i Videnskaben og Kulturen omkring dem.

Et Forslag til en Begyndelse, et ganske ringe Forslag om at studere Matematikens og Filosofiens Historie, vil vel kun møde Skuldertræk, men skulde en enkelt forsøge, vil han allerede efter denne Smule Tilegnelse af et ukendt Stof opdage, at han før stod som et lallende Barn overfor de Begreber, hvorpaa han trøstigt byggede sit Arbejde, og han vil opdage, at han har spildt sin Tid med Dilettanterier i Stedet for at benytte den til forøget Viden. Kun den ejer Muligheden for at blive den store Kunstner, som i sig bærer Trangen til den universelle Dannelse.

Ind imellem dette vil jeg udtale, at Dr. Thomsen undervurderer min humoristiske Sans. Jeg saa meget godt det komiske i Sætningen om Kunstteoretikeren som Slagets Feltherre, men saa Dr. Thomsen Meningen? Det er da netop saa heldigt, at jeg i dette sidste Nummer af Klingens 2. Aargang kan slutte mine Betragtninger om Kunst med Kravet om forøget Viden, og jeg retter disse Ord til de alleryngste, hvis sikre Tro paa egne Evner uvægerlig vil afløses af det febrilske Jag efter at være paa Højde med sig selv d. v. s. med Situationen og med den daarlige Samvittighed — dette Jag, som ganske misvisende er blevet kaldt Tempo — og jeg retter det til alle dem, for hvem Tempoet er blevet en Sygdom. Ikke til dem, der skaber »Slaggerne«, men til de allerbedste af de moderne Kunstnere. Som Haandværkeren, der ikke kender de Elementer, hvormed han arbejder, maa lade sig lede, saaledes reduceres ogsaa Kunstneren til Haandværker og yderligere — saalænge han staar uden Lærer og Leder med fornøden Viden — til et Led i en Hær, en Flok uden Anfører, uden Maal, uden Kraft.

Dette Krav om forøget Viden kunde synes ganske konventionelt, men man maa understrege, at det har faaet en ny Klang. Thi da man i Kunsten slog Regler og Love overbord og mente at kunne klare sig med Intuitionen som eneste Instrument, havde saavel den romantiske Filosofi som den rationalistiske Videnskab hævdet, at den intet kunde udrette for Kunsten og Æstetikken havde, for hvert slet underbygget Forsøg paa Forstaaelse, Vurdering og Problemstilling, slaet tre fire Kors for sig over Kunstens Ubegribelighed. Nu staar der en Videnskab og en Filosofi omkring os, det hævder Erkendelsen som alle Tings Grundlag, og som i Kants kritiske Idealisme ser den Opdagelse, hvorpaa den gamle Kultur strandede, ligesom den gamle Opfattelse af Verden strandede paa Kopernikus' Opdagelse af Verdenssystemet. Paa dette Grundlag maa den ny Kultur opbygges, og skulde disse Forhold ikke vedrøre Kunsten?

Jeg har dristigt sammenknyttet Maleriet og Skulpturen med Arkitekturen i mine Betragtninger om Kunst, og jeg anser det ikke for nogen Tilsnigelse. Ingen vil for Alvor paastaa, at Trangen til Harmoni og Enhed ikke er den samme i Planen og Rummet. Og benægter man, at Arkitekturen er Lovmæssigheden til yderste Led, ja saa var Vitruvius og Leonardo da Vinci og Leon Battista Alberti ikke Arkitekter, og jeg vover at sætte disse Navne op mod Frødings, hvor det gælder Opfattelsen af Kunst. (Paa denne Maade kan man iøvrigt bevise hvad som helst).

Striden staar om, hvorvidt Kunsten skal være et Led i Kulturbestræbelserne eller et Nydelsesmiddel. Hvorvidt den skal være følelsesfuld Øjeblikkslyrik eller maalbevidst Arbejde med ideale Begreber, Og den staar om, hvorvidt Kunstneren skal respekteres som i alvorlig Forstand nyttig eller betragtes som overflødig. Som Arbejder eller som Gøgler. Den tarvelige Gøgler, der lefler for Publikumsmag, eller den tragikomiske, der med Martyrkronen om Panden trodser den næste Mode igennem.

Poul Henningsen.

FORM OG INDHOLD

PROFESSOR *Salomonsens* Piece om »Dysmorfismen« har vakt en omfattende Diskussion, der tilsidst er mundet ud i en Drøftelse af selve Kunstens og Kunstkritikens Væsen. Diskussionen, der begyndte som et muntert og taabeligt Barn, har efterhaanden vokset sig stor og frembyder allerede Tegn paa den Visdom, der er en Forløber for Affældigheden. Paa en tiltalende Maade er Gangen i Striden kommet til at minde om et stort Forbillede: den metafysiske Diskussion, der fandt en Afslutning i *Kants* Spørgsmaal: er en videnskabelig Erkendelse overhovedet mulig? De følgende Bemærkninger skulde være et Bidrag til Opklaring af Spørgsmaalet: er en videnskabelig Æstetik overhovedet mulig?

Paa typisk Maade har forskellige Kunststopfattelser fundet Udtryk i nærværende Hæfte af *Klingen*. Mens Arkitekt *Poul Henningsen* stærkt fremhæver det bevidste Arbejde med formelle Værdier og søger at parallelisere Kunst og Videnskab, ser Dr. *Thomsen* en Fare i en for stærk Betonning af det analyserende og teoretiske og betragter Følelsen, ikke Erkendelsen som det bærende i Kunsten. Endelig har Hr. *Arnold Christensen* i et nylig udkommet Skrift »Kunstkendere« (Nyt Nordisk Forlag) søgt at slaa Fødderne bort under baade Prof. *Salomonsen* og hans Kritikere ved simpelthen at benægte Muligheden af en almenyldig Kunstkritik. Om man finder Behag i et Kunstværk eller ikke er en ren Smagssag, akkurat som det er en Smagssag, om man kan lide Østers eller ikke.

I.

*Arnold Christensen*s Udgangspunkt er, at alle æstetiske Følelser dannes paa Grundlag af Association. Ved Association forstaar han en ubevidst Sammenknytning af Sansindtryk og Følelser. En Kunstner, der ikke maler udelukkende for sin private Fornøjelse, maa forudsætte, at der hos hans Publikum findes en vis ensartet Associationsbasis, der kan betragtes som normal. Imidlertid vil man — efter *Christensen* — aldrig kunne sikre sig mod Indflydelsen af tilfældige og personlige Associationer. Bedst Udsigt til at modstaa den skiftende Smag har den Kunst, hvis Associationer paa en saadan Maade binder i Naturen, at de med Sikkerhed vil gentage sig i de kommende Slægter. »Vi begynder her at skimte Muligheden for at definere Begrebet: Klassisk Kunst«. Naar *Wanscher* kræver en faglig, teknisk, *objektiv* Diskussion om Kunst i Stedet for den velmente, men ukunstneriske Forklaring af, hvad Kunstneren har følt, og af det Indtryk hans Billede har gjort paa Beskueren, svarer *Christensen*, at Hensigten med et Maleri kun kan være at gøre Indtryk paa Beskueren, og at det simpelthen er umuligt at diskutere Metoderne *objektivt*, saa længe der ikke er fundet et fællesmenneskeligt æstetisk Følelsesgrundlag.

Nu er det temmeligt klart, at de Herrer forstaar noget forskelligt ved »objektiv«. *Christensen* synes tilbøjelig til at definere det objektive som det, mere end 50 pCt. af alle Mennesker kan blive enige om. Hans Afvisning af det objektive er altsaa blot et Udtryk for hans ekstreme Individualisme. *Wanscher* derimod forstaar aabenbart ved det objektive den Kendsgerning, at et Kunstværk for overhovedet at opstaa maa *objektiveres* ved sanselige Midler; fra sin Skabers subjektive Bevidsthed maa det føres over i en for andre tilgængelig Virkelighed. Med Rette peger *Wanscher* paa Betydningen af at flytte det kunstkritiske Arbejde fra Undersøgelsen af de subjektive Forhold, hvorunder Kunstværket er skabt og virker paa Beskueren, til en Undersøgelse af de rent tekniske Ejendommeligheder ved det kunstneriske Objekt, der betinger den æste-

tiske Virkning. For det er af saadanne tekniske Undersøgelser, de frembringende Kunstnere har størst Udsigt til at lære det eneste, der kan læres i Kunsten: nemlig Haandværket. Følelsen tror jeg ikke det nytter ret meget at snakke om.

Jeg vil til Hr. *Christensen* yderligere bemærke, at han i sin Definition af den klassiske Kunst indrømmer, at man kan regne med Associationer, der *med Sikkerhed kan ventes at ville gentage sig i de kommende Slægter*. Altsaa synes der at være en Mulighed for at finde et fællesmenneskeligt æstetisk Associationsgrundlag. Men rent bortset herfra gør Hr. *Christensen* sig skyldig i en Ensidighed, naar han udelukkende søger Æstetikens Grundlag i Associationerne. Allerede *Kant* har i »Kritik der Urteilkraft« skelnet mellem »fri og ren« Skønhed, der ikke forudsætter noget Begreb om, hvad Genstanden forestiller, og »vedhængende« Skønhed, der ikke er umiddelbart givet med selve den sanselige lagtagelse. *Fechner*, Grundlæggeren af den eksperimentelle Psykologi, har siden gjort det formale og associative Dobbeltprincip til Grundlag for sit æstetiske System. Med *Henningsen* og *Christensen* har Princippet to Faktorer faaet hver sin erklærede danske Tilhænger. Begge er de ensidige med Liv og Lyst og synes at trives bedst i en vis ætsende Atmosfære af skarpe Paradokser. Det kan ikke nægtes, at Kampen mellem Associationsprincippet og det formale Princip undertiden kan minde om de sammenvoksede Tvillinger, der gik i Krig den ene paa Nord-, den anden paa Sydstaternes Side og endte med at tage hinanden til Fange. Hvad man kalder »Form« og »Indhold« i Kunsten er to Variable af samme Funktion, og baade det associative og det formale Princip er rene Abstraktioner — i Virkeligheden Afspejlinger af *Kants* Distinktion mellem Erkendelsens Indhold og Form, som det jo ogsaa har vist sig umuligt at opretholde i den oprindelige Skarphed.

Arbejder man ensidigt med Associationsprincippet, glemmer man let, at Forestillingerne, rent bortset fra deres Indhold, maa associeres efter visse *formelle* Love, dersom et æstetisk Indtryk skal opstaa. Et vist Tempo, en vis Intensitet af Indtrykkene, en vis »Enhed i Mangfoldigheden« er Betingelser for en heldig Funktion af Bevidstheden. I disse almindelige sjælelige Funktionslove finder jeg det æstetiske Grundlag, som Associationspsykologen og Indholdsæstetikerens forgæves søger. At vi her virkelig staar paa et almenmenneskeligt Grundlag er godtgjort af *Fechner*, der lod forskellige simple geometriske Former forelægge en Skare Forsøgspersoner til æstetisk Vurdering. En grundig og let overskuelig Formulering af de æstetiske Grundlove kan Læseren finde i *Jodls* »Æsthetik der bildenden Kunst«, 1917, der ogsaa giver en Oversigt over de nyere Retninger indenfor Æstetiken. Den egentlige formelle Fundamentallov er Loven om Enhed i Mangfoldigheden, der finder Udtryk i forskellige Principper som Eurythmi, Række, Symmetri, Kulmination, Proportionalitet, Kontrast og Harmoni, Principper der gælder for alle Kunstarter og vil beholde deres Gyldighed, saa længe Sjælelivets Grundfunktioner ikke forandrer sig. Om man synes om Østers eller ikke er naturligvis en Privatsag, ligesom det er en Privatsag om man foretrækker den røde eller blaa Farve. Den Slags Forkærlighed falder ganske uden for Æstetiken, der kun beskæftiger sig med *Formen*, σ : med Relationer mellem anskuelige Bestanddele, samlede til en Totalitet, ikke med isolerede Fornæmmelser eller Idiosyncrasier. Man taler om Følelsen som det afgørende i Kunsten, og det er klart, at der aldrig skabes Kunst uden Følelse og Fantasi. Men et Kunstværk kan være saa dybsindigt og fuldt af Følelse det være vil, det hjælper altsammen



ikke, dersom den *Struktur* mangler, der alene betinger den æstetiske Effekt.

II.

Lige som *Wanscher* koncentrerer *Henningsen* sin Interesse, ikke om hvordan Kunstværket skabes eller virker, men om Kunstværket som et fra sin psykologiske Opstaaen og Virkning abstraheret Objekt. *Henningsen*'s Anskuelse er tildels bestemt af, at hans Udgangspunkt er Arkitekturen. Det er nemlig ikke ligegyldigt, hvilken Kunst man vælger til Grundlag for sit æstetiske System. Arkitekturen er den af alle Kunstarter, hvori det formelle Moment stærkest overvejer, modsat Literaturen, der helt igennem arbejder med associative (symbolske) Værdier, hvorfor ogsaa Dr. *Thomsen* som Indholdsæstetiker søger Støtte hos en Digter, *Fröding*. Endelig er *Henningsen*'s Standpunkt bestemt af hans Tilslutning til Nykantianismen (Marburgerskolen), i Modsætning til en anden fremragende Tilhænger af den moderne Kunst, *Herbert Iversen*, hvis »To Essays om vor Erkendelse« viser ham som renlivet Psykolog. *Henningsen* er en varm Tilhænger af den logisk-normative Bevægelse indenfor Filosofien. Han befinder sig aabenbart i livlig Gæring, og det er endnu ikke lykkedes ham at skabe en fuld og klar Forbindelse mellem sit erkendelsesteoretiske og æstetiske Standpunkt. Imidlertid betyder *Henningsen*'s Indlæg i Diskussionen allerede nu en Indsats af saa stor Værdi, at man med Opmærksomhed vil følge, hvordan hans Anskuelse udvikler sig.

Det ideale Billede er for *Henningsen* det smagsmæssigt neutrale, det klare og logisk opbyggede, det umenneskelige Værk, for saa vidt det er en Utopi. For Kunsten som for Videnskaben er det uopnaelige Maal den rene Abstraktion. Nu har *Henningsen* Ret i, at der aldrig umiddelbart er give os andet i et Kunstværk end Komplekser af anskuelige Elementer, ordnet efter visse formelle Love. Men han undervurderer Betydningen af de Følelser og Forestillinger, der knytter sig til de sanselige Elementer. Et Digt er dog ikke en Serie af rytmiske Ordklange, Ordene betyder noget, og det er først Symbolværdien, der skaber det endelige Kunstværk. Paa samme Maade i Maleriet. Enhver Plet paa Lærredet har en dobbelt Funktion, en dekorativ og en symbolsk. Med Rette har *Wanscher* hævdet Naturens og Fantasiens Betydning for Maleriet og nedlagt Indsigelse mod, at et blot dekorativt, kaleidoskopisk Maleri skulde have Krav paa at sidestilles med, hvad *Rafael* regnede for Malerkunst. I det hele taget er *Wanscher* uden Sammenligning den af vore Kunstkritikere, der staar mest alsidig orienteret overfor Kunst, men den noget springende Maade, hvorpaa han opererer med de forskellige Synspunkter — Kunstnerens Intuition, Kunstværkets objektive Form, Beskuerens Forstaaelse — har undertiden virket forvirrende.

Spørger man efter det associative Indhold i Arkitekturen, vil jeg henvise til Begrebet Proportion. Jeg ser ikke, hvordan det er muligt at reducere Proportionaliteten til et rent Formspørgsmaal. Ved Proportion forstaar jeg Harmoni i Størrelsesforholdene; *Proportionerne symboliserer kvantitativt de en-*

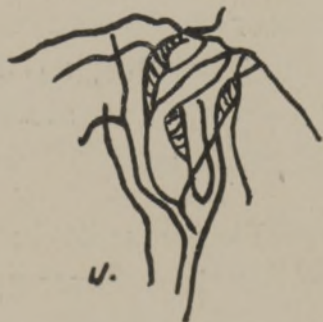
kelte Bygningsdeles saglige Betydning og Vigtighed (Jodl). En rent talmæssig Proportionalitet, et abstrakt almengyldigt Proportionsprincip lader sig ikke gennemføre. Proportionaliteten er helt igennem bestemt dels af praktiske Formaal, dels af den *menneskelige Livsfølelse*, der er Kilden til Arkitektens Inspiration. Naar *Vitruv* i den doriske Stil ser legemliggjort den mandlige, i den joniske Stil den kvindelige Skønhed, saa beror Indtrykket naturligvis udelukkende paa en gennemført lovmæssig Ejendommelighed i de paagældende Tempers Forhold. Men dersom den Arkitekt, der byggede Templet, som Udgangspunkt for sit Arbejde havde haft en matematisk Abstraktion og ikke en levende Følelse — mon han saa virkelig var naaet til at skabe det samme Værk?

Jeg kan altsaa ikke være enig med *Poul Henningsen*, naar han mener, det er galt at stille den menneskelige Følelse op som Betingelse for Kunst. At Følelsen ikke ejer nogen Udvikling, lader sig forsvare: vi ser, at *Sophokles*' »Ødipus«, *Shakespeares* »Hamlet« og *Verhaerens* »Philip d. II« er bygget over det samme seksuelle Motiv, en Søn der elsker sin Moder og dræber sin Fader. Men netop det, at Følelsen er saa uforanderlig, gør den fortrinlig egnet til at være den Naturens Urkilde, hvoraf *Goethe*, som han siger, øste Kraft,

Dass ich mit Gottessinn
Und Menchenhand
Vermöge zu bilden,
Was bei meinem Weib'
Ich animalisch kann und muss.

Hvis jeg har forstaaet *Henningsen* rigtigt, lever vi i en saa traditionsløs og forvirret Tid, at vi foreløbig maa sætte alt ind paa at skaffe os Klarhed over Kunstens tekniske Betingelser; vi maa saa overlade til følgende Generationer, der er mindre forkvaklede end vi, at lade vor Viden bundfælde, saa den intuitive Sikkerhed, der nu er gaaet tabt, kan opnaas paany. Hertil kan jeg slutte mig, dog tror jeg det kan blive farligt for adskillige, hvis de for stærkt suggereres i Retning af bevidst Arbejde med det formelle. Der gives her to forskellige Typer, en for hvem det formelle naturligt staar i Bevidsthedens Centrum, mens Følelsen mere gør sig gældende som en underjordisk Ild — og en, der hovedsagelig retter sin Opmærksomhed paa Følelsen og Stoffet, mens Sansen for det formelle mere virker som en ubevidst Balancefornemmelse. De største Kunstnere som *Goethe* forbinder begge Muligheder i en Art Vekseldrift. Men jeg tror den sidste, mindre formelt bevidste Type let kan komme paa Afveje, dersom den i misforstaaet Iver lader sig drive ud i videnskabelig Reflektion. Iøvrigt forløber jo ogsaa det videnskabelige Tankearbejde delvis ubevidst og ikke saa logisk-abstrakt, som *Henningsen* gerne saa det. Saaledes gør Kemikeren *William Ramsay* et Sted opmærksom paa, at en god Hukommelse maaske snarere er en Hindring end en Fordel, hvor det drejer sig om at gøre en videnskabelig Opdagelse, fordi der findes en »ubevidst Hukommelse«, hvori Kendsgerningerne bedre end i Bevidstheden indgaar i de søgte Forbindelser. Hvad der gælder om den ubevidst Hukommelse hos Kemikeren, gælder maaske ogsaa for Arkitekten.

Otto Gelsted.



DEN GRÆSKE ILD

AF EMIL BØNNELYCKE

Francesca da Rimini:

Den græske Ild! Hvem undflyr den? End aldrig saa jeg den før. Sig, er det sandt, at ej i Kampen gives værre Kval?

Taarnvægteren:

Ja, grufuld er forsand den Ild, vi her be-
reder —.

Jeg lytter, o Kallinikos, til Lyden af din Esse,
hvor den Ild, du afgudsdyrker, af din Magersjæl opflammer!
O, Kallinikos, det ryger saa forbandet i dit Kammer —.
Sig mig, Mester, hvem din Ild, der er som Aander, brænde skal?
Sig mig, hvem er de Fordømte, der skal knæle i din Hal?

Jeg kommer, Hellas Ældste, med et Bud fra Aphrodite.
Hun har sagt mig, du kan frelse, hvis du vil det, de Fortabte —.
Du kan slukke denne Ild, du selv, dengang jeg fødtes, skabte —.
Og nu beder jeg dig: Skaan mig! Dæmp min Attraes dybe Brand!
Jeg skal mødes med min Elskte i et ungt og barnligt Land.

Heliopolis sig højner med de hvide Marmorhuse.
O, Kallinikos, hun venter med sin Ungdom og sin Ære,
den, min Attraes tusind Munde ikke taaler at fortære —.
Mester, skynd dig, dæmp de Flammer, der ubændigt i mit Bryst,
gør mig selv til blodigt Offer for min hjælpeløse Lyst.

Jeg sværger: Hellas Kvinder er en Hob af de Hetærer,
du har skabt med dine Flammer, dine hedenske Mirakler.
Her er Brystet, ser du, Mester, der er fuldt af deres Fakler —.
De har kastet dem, af Vellyst, i mit yngling-hede Sind,
naar de planted deres kongelige Giftkys paa min Kind.

Jeg spørger nu, Kallinikos, og bér fra Aphrodite,
skal jeg mødes med min Elskte med en Sjæl, der staar i Flammer?
O, Kallinikos, Kallinikos, jeg knæler i dit Kammer!
Hun er ung, og hendes Lemmer er saa barnlige og smaa.
Hendes Æter-Øjne lyser saa forunderlige blaa.

O, du Ild, som kun fortærer de Fortabtes Febersjæle,
hav Barmhjertighed, og slip mig af din stumme, kolde Lue.
Lad mig mødes med min Elskte i den strenge Marmorstue —,
hvor hun venter i Tribonen med saa korte Ærmer i,
og hvis Mønster er en myldrende, brodéret Melodi . . .

Hvad svarer du, Kallinikos, blandt Hellas hvide Ældste?
Jeg bønfalder, jeg bønfalder, driv de Aander af mit Hjerte!
De har pisket mig til denne dybt for-mædelige Smerte . . .
Dræb min Attraa! Dæmp Begæret paa min offerrøde Mund.
Hende vil jeg ikke møde i en hed, hetærisk Stund.

Jeg svarer dig, du dumme Dreng, som knæler i mit Kammer.
Saa farligt nær ved Flammerne du lærer ingen Kulde.
Af Ilden blev nu Kamrene i Hjertet dobbelt fulde . . .
Gaa, skynd dig til din Elskede, som sidder hvid og mild,
og giv — nu har du nok, min Søn, — dit Hjertes halve Ild —.

Da gik jeg til min Elsktes Dør blandt hvide Marmorhuse,
og traadte som paa Flammer i en streng og solfyldt Stue —.
Min Elskte lærte Livet af mit Hjertes hele Lue.
O, Mester, o, Kallinikos, i denne søde Stund
sprang dine græske Flammer af min Aphrodites Mund.



ALF LARSEN

TO Slags Literatur breder sig over Markedet: en naturalistisk Roman uden Form og uden Horisont, gerne autobiografisk, et aandløst Trav gennem Ligegyldigheder og Selvfølgeligheder — og til den anden Side en mindre omfangsrig men til Gengæld fordringsfuldere Literatur, den artistiske, would-be-moderne, for hvem Krampe i Følelsen og et udvendigt Glimmer af Billeder i Stilen synes at være de vigtigste Kendemærker. Man ser indenfor Malerkunsten de samme Retninger gøre sig gældende, den flatte Naturalisme, der ikke kan blive træt af Glæden over en banal Lighed, og den vindige Modernitet, der finder sin Lykke i Særheden og det blinde Eksperiment.

Søger man i Lede ved Tidens Literatur efter en Mand, der endnu har »de gamles Tone«, Strenghed, Alvor, Struktur, er det ens Blik standser ved Alf Larsen. Den formelle Fasthed, der udspringer af hensynsløs Fordybelse i Emnet, og som udmærker Alf Larsen, er ogsaa hvad moderne Billedkunst efterstræber, og derfor er det naturligt, at et Malerblad som »Klingen« har givet Alf Larsen en Plads i sit Hjerte.

Alf Larsens første Bog, »Vinterlandet«, udgivet under Pseudonymet Ingebrect, eksisterer ikke mere i Handelen, den blev købt tilbage fra Forlaget af Forfatteren, fordi Alf Larsen, da han igen vendte hjem til Norge efter et aarelangt Ophold i Frankrig og Danmark fandt sit Sprog for danskpaavirket og besluttede at underkaste hele Samlingen en gennemgribende Bearbejdelse, der førte til, at den indlemmedes dels i den store Samling »Indgangen«, som blev Alf Larsens egentlige Debut, dels i den følgende Samling »Billeder fra den gamle Stue«, der foreløbig er Alf Larsens sidste Bog.

Den, der kender *Indgangen*, vil huske det Afgrundsmørke, den Liglugt, der begraver Læseren i »Vinterlandet«. Var Alf Larsen blevet staaende her, vilde vi have bevaret Erindringen om en genial, men dødsdømt Begavelse, Erindringen om et Sind, hærdet i Kval, Bitterhed og Trods, men uden et Glimt af Lys.

»Vaarhavet«, der danner »Indgangen«s anden parallelle Del, bringer Befrielsen. Hele den store Digtsamling, der strækker sig over seks Aar og 200 Sider, er Skildringen af en sammenhængende indre Udvikling, en Kamp mod Livets nedbrydende Magter, der finder sin Afslutning i en dyb Forvisning om Livs

og Døds, Dags og Nats Samhørighed. Du maa ville det bedske som det blide, Forliset saavel som Sejladsen — men ogsaa det blide, ikke blot det bedske! Alf Larsen slipper ikke sit Sinds vilde Afsmag, men han aabner sig for en friere, lykkelig Livsstolthed, Lyn, blaa Bølger, Sol, Orkan veksler over det Hav, der før laa hen i gusten Fortvivlelse.

Ingen har givet klarere, mere intenst oplevede Billeder af norsk Kyst og Hav end Alf Larsen. Men Naturen er for ham aldrig blot Natur, men altid Symbol, en Opfordring til at øve Mod, udfolde Pragt, et Sindbillede paa Sjælens Vilkaar og Forvandlinger. Hans Pathos er Ethos, hans Naturfølelse Aabenbaringer af Tankens og Viljens Problemer.

Billeder fra den gamle Stue viser en særegen, mere social Side af Alf Larsens Talent, hans Samhørighed med Hjemøns Befolkning, hvis Liv han har sat hen i monumentalt typedannende Skildringer af Aarets og Livets Hændelser.

Hvad man forgæves vil lede efter hos Alf Larsen er den Pladder af erotiske Barnagtigheder, den Sypigesmag, der behersker de 99 pCt. af al moderne Lyrik. Nærmest i nordisk Literatur staar han den svenske Essayist Vilhelm Ekelund, ukendt herhjemme, i Sverige regnet for Landets største Skribent siden Strindberg, oprindelig Lyriker ligesom Alf Larsen. En vis sakral Monotoni, der præger Alf Larsens Produktion, hænger vistnok sammen med, at han udtrykker sig paa Vers, der ofte binder Inspirationen i bestemte Baner. Skulde man spaa om hans fremtidige Forfatterskab, vilde jeg tro, at han ligesom Ekelund vil komme til at gøre en Drejning over i Prosaen, men uden derfor at opgive Verset, der i den ukunstlede og mægtige Form, han giver det, danner en ypperlig Udtryksform for en lidenskabelig filosofisk Tumlen med Livsmulighederne.

Naar »Klingen« har bevæget Alf Larsen til at overlade sig en ny Samling *Digte*, der vil udkomme om en Maaned, ledsaget af Axel Saltos Raderinger, er der heri den indre Mening, der ligger i det nære Forhold mellem den unge Malerkunsts Idealer og Alf Larsens strenge og storladne Digtning. Mere beslægtet med Ibsen end med Bjørnson er han i sit Væsens Barokhed Udtryk for Sider i norsk Natur, der altid vil bevare deres æggende og befrugtende Indflydelse paa det blidere og mere sammensatte Danmark.

Otto Gelsted.







CÉZANNE OG KUNSTKRITIKEN

I et Tillæg til sin Bog om Cézanne (*Paul Cézanne*, Paris 1914) har *Vollard* samlet en Række af den førende franske Kritiks Udtalelser om Cézannes Værker i Anledning af Efteraarsudstillingerne og efter hans Død. Vi gengiver her et Udvalg af disse klassiske Eksempler paa journalistisk Visdom, der forekommer os ikke at være uden aktuel Interesse.

LE JOURNAL — 14. Oktober 1904 (MARCEL FOUQUIER): Hvad der ved første Øjekast kendetegner Cézannes Malerier er den keitede Tegning og de tunge Farver. Hans Opstillinger, som man har rost saa meget er sat brutalt op og matte i Virkningen. Man har spaaet at de en Dag vilde komme paa Louvre Side om Side med Chardins. Dette glædelige Tidspunkt er ikke overhængende.

LE PETIT PARISIEN — 14. Oktober 1904 (VALENZOL): Han ynder at øse Farver ud paa et Lærred og saa smøre i det med en Kam eller Tandbørste. Paa den Maade opstaar Landskaber, Søbilleder, Opstillinger, Portræter . . . paa bedste Beskub. Fremgangsmaaden minder om de Tegninger Skoledrenge laver ved at tvære Blækklatter ud mellem Papirblade.

NEW-YORK HERALD — 14. Oktober 1904. Cézanne har opfundet en Nature morte: polerede Æbler i Frugtskaale, der staar og falder. Man paastaar, at han genopliver Chardin; i al Fald har han blændet Ungdommen med sin lille mystiske umodne Pære.

LA LANTERNE — 15. Oktober 1904 (A. M.): Cézanne, hvis Navn i Realismens heroiske Dage gav Anledning til saa hidsige Batailler! Ak! Jeg er bange for at denne Udstilling ikke gør Ende paa Striden idet den afgørende viser, at Cézanne kun var et stakkels mislykket Geni. Han havde maaske nok

Idéer, men var ude af Stand til at udtrykke dem. Han synes at have været uvidende selv om Begyndelsesgrundene i sit Haandværk.

L'ÉCLAIR — 15. Oktober 1904: . . . Jeg har vanskelig ved at forstaa, hvordan man kan give Cézanne en Sal ved Siden af vor beundrede Mester Puvis de Chavannes. Anbringe ved Siden af hinanden paa en Udstilling to saa forskellige Personligheder, det er ikke Alsidighed, det er Mangel paa Takt.

LA REVUE BLEUE — 5. Nov. 1904 (BOUYER): Ak! Cézanne! Salige er de fattige i Aanden, thi dem tilhører Kunstens Himmel! . . . hvorfor tale om Opdragelse, Undervisning, Uddannelse, naar Kunsten er umiddelbar, voldsom, uartikelret og forrykt som en Vild?

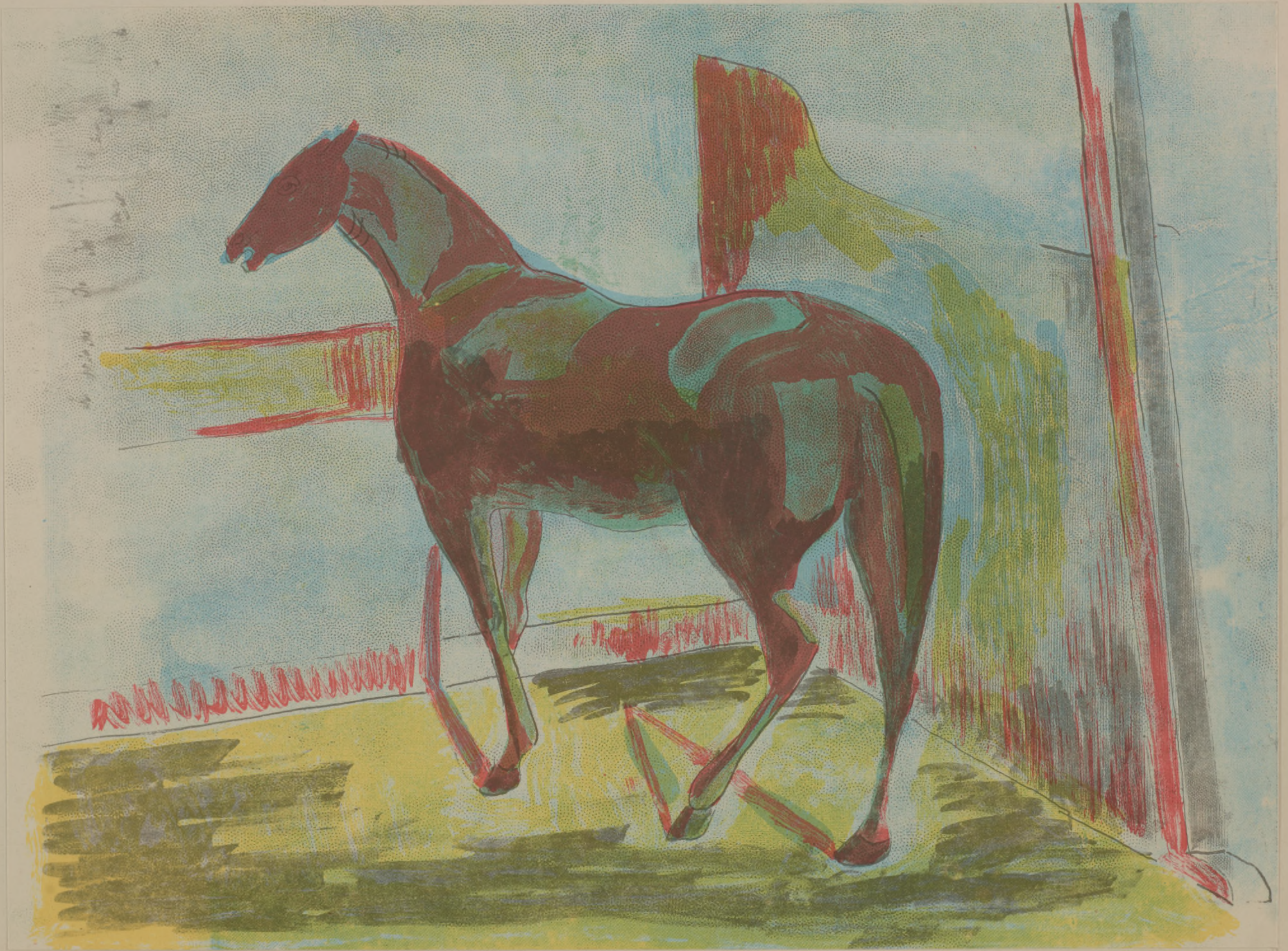
LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE — 17. Oktober 1905 (DE BETTEX): . . . Lad os overlade til andre at beundre Cézannes Misfostre, der er malet med Snavs, for ikke at sige noget værre.

CÉZANNES DØD (22. OKTOBER 1906).

LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE — 5. Oktober 1906 (DE BETTEX): Cézannes Portræter vilde bringe Grand Guignols Publikum i Henrykkelse.

L'ÉCLAIR — 25. Oktober 1906 (RENÉ-MARC FERRY): Et mangelfuldt Talent, der paa Grund af en Øjensvaghed aldrig kom ud over det ufærdige Forsøg, men som af nogle paradoksale Forfattere og foretagsomme Kunsthandlere blev udskreget som Fører og Geni.

LE SOLEIL — 25. Oktober 1906: Hvad man kan beundre hos »Fader Cézanne« er den Udholdenhed, hvormed han malede sine daarlige Billeder.







LONDON

PORRIDGE, bacon and eggs. Stik mig min Sixpence. Undergrunden til Piccadilly? Second on your right, third on your left. Godmorgen travle Tog. — Hold Kæft! Folk skal til Kontoret. Hurry up, hurry up! Afgang. Brurrrrrrrrrr — — — — — Piccadilly. Hovedet op af Jordan. Se, hvor Bilerne ligner Insekter. Bussen til City? Spørg en Bobby. Nr. 78. Saa over Gaden. Forsigtig: Nu! God Dag Trafalgar Square. Se Fuglen paa Nelsons Hoved. En dansk Maage? Vrøvl. Nu op med Pennyen. Hallo Johnnie Walker, Hallo I Masser af Navne paa Ting, Steder og Mennesker. Refreshment-rooms, Coffee-rooms. Bovril. Oxo. Milkmaid Cream. Scotch Whisky. Bovril, Bovril, Bovril. Khakimænd. Shagpiber. Friskbarberede Ansigter. Hallo, Mr. Smith! Allerede paa Stikkerne? Pretty weather. Yes, yes. Din Tilværelse er kraftig rubriceret, gode Ven. Din Dag hengaar i underjordiske Tog, i Elevatorer, i Omnibiler, i en Mangfoldighed af Firkanter. Du giver dig ikke Tid til at trække Vejret, og hvis du gjorde det, vilde det ogsaa kun bekomme dig ilde, good day, good day. Hallo Strand. Paximon. Anderson and Anderson. Ltd. Tangye. Sports and games. Barwicks Baking Powder, Australias Building. Pictures. Commercial College, Daily Mail. Daily News.

Times. Manchester Evening News. Dundee Adversiter. Aberdeen Free Press. Daily Cronicle. New York Sun. New Zealand Press. Birmingham Post. More than two Millions enjoy Punch every week (stakkels taknemmelige). Glasgow Herald. Farvel Newspaper-land og Goddag St. Pauls! Fun Palace. Chas Baker and Co. Haths. Shoes judges Postcard. James Spence and Co. Smith and Lister. Pitt and Scott. Bovril, Bovril. Junior Army and Navy Stores. Post Office. Cook and Son. Oceanic House. Cinema. Tea rooms. Jaki cigarettens. Marconi House. National Bank of Afrika. Bank of London. Stille! Hør Strømmen af de kolde Penge — — Palladium. 2,30, 6,30, 9,30. London Hippodrome (Joy Bells!). Bank of Canada. Gold and Son. Buy Victory Loan! Lad os gaa ind og ta Lunch. Hør! De spiller allerede. Og ih! Se hvor mange, der drikker Champagne. Hvert andet Bord. Saa du det nydelige Par, der gik ud? Ja. Men han havde kun en Haand. Det er Krigen. — — — Bussen igen. Til Great Western Railway. Hør, hvor Lokomotiverne stønner. Saa utaalmodige. Hvorfor? Det er Lokomotiver altid. Hvor skal alle de Mennesker hen? Til Liverpool, Manchester og Birmingham og tusinde andre Steder. Hvorfor? Spørg ikke saa dumt. Jamen her bli'r jeg Filosof, eller jeg bli'r det aldrig.

Til Metropolitanien Railway. Skynd dig, skynd dig. Der er Tuben. Kom nu, kom nu. Booking Office. Escaltator to Trains. Hurry up, hurry up! Torden. Rød Lanterne bli'r grøn. Whitechapel. Beware of Pickpockets. Javel, javel. Hovedet op af Jordan. Herregud, er det Whitechapel? *Istedgade*, siger jeg. Lidt grellere i Farven, lidt strammere i Lugten. Lad os ta' hjem. Skal vi ikke se Themsen? Ikke i Dag, ikke i Dag! Se den søde Pige Hun er ikke sød, du er smagløs. Aa. — Til Paddington. Afgang. Torden. Varme Vinde strømmer. — — — Nu er det Aften ovenover. Hør hvor Togene tordner langt borte. Man bli'r saa exalteret hernede. Er det Sommer? Regner det? Sner det? Nu standser vi og hyler. Hvad er der? Nu kører vi igen. Baker Street. Her bor Sherlock Holmes. Hvad siger du? Ja, nu er der Aften ovenover. I Londons silkebløde Midnat kører smokingklædte Gentlemen deres barhovede Kvinder til Carlton i kælent spindende Autos. Lad være at bli' lyrisk. Jeg er ikke lyrisk. Jo. Nej! Jeg er betaget, henrykket, oprevet, rasende og knust. Vand, Vand! Tag London af mine Skuldre med samt dets myldrende Millioner, det skønne, hæslege, infame og henrivende London. Lad os køre rundt hernede hele Natten. Jeg vil ikke mere derop. Aa — — — Jeg er kun en lille Dansker.

London, 18-6-1919.

Fredrik Nygaard.



TRE DIGTE

AF STEEN CHRISTENSEN

I

Stille sidder jeg paa Sletten,
hensunken i mig selv.
Jeg er Buddha,
der ikke spørger
om Verdens Endelighed
eller Uendelighed.
Min Tro er et Sennepskorns.
Jeg er selv Verden.

II

I vor vilde Kærligheds
første Dage
du hadede
min Ro.

Naar jeg hensank
i Meditation,
du langed mig haardt

over Nakken
med Limen.

Siden:
paa Tærne gik du
og tyssed paa Ungen,
naar Fatter tænkte.

Ledeste Line,
du havde erfaret,
at jeg i den hellige
Lotosstilling
samlede Vildskab
til Natten.

III

Jeg var en Spiller
og gisped over Rouletten.
Stønnede naar jeg tabte,
og stønnede naar jeg vandt.



SFINXEN

— IN MEMORIAM BYRON —

AF HENRIK RYTTER

I

Eg hørde bruset frå ein åndeheim.
Eg trådde dit, og gjennom dimd og eim
eg såg eit land innunder skymyrk kvelv:
det lyste bleikt ifrå ei fossbrå elv
or skuggen under bratte, sprengde fjell;
og svarte skogar klædde lid og hjell,
ei syrgjekåpe over dæld og haug. —
Ein storm igjenom romet saud og flaug
og som med rovfuglvengjer slo og gauv.
Det skråva, tusla som av skråna lauv;
det kvervla framum meg, av stormen drivne
som skuggelikan, sulka, flengde, rivne,
som skimt av kongekåper, prestekjolar,
og truner, altarbord, og ærestolar.
Dei brikna hadde mist, og rengde, tome
i dumba dreiv dei, stormförd' gjennom romet.
Eit hädingsrop oppover skreida skar,
og stormen læande alt med seg bar.

II

So sveipte alt seg inn i skybergknausar.
Ei magt seg røyvde i dei skoddehausar;
dei rulla fram og ræste, rak og dreiv.
So skildest dei, og megtig fram dei sveiv:
i endeløysa tåkekjemper ruva,
i fylking samla seg, og fram dei duva.
Men som av lekkjer skrangla det i ferda,
og vilt ho sleit i banda, åndehera.
Det steig eit harmfyllt, hastigt hernadsrop. —
Mot himlen storma fust den kjempehop!

III

Men då eg sansa meg, eg såg ei vidd,
ei livtom øydemark, som brend og svidd.
Og midt i audna låg, som skapt av stein,
den store sfinx, og stirde tomt og flein,
med kalde andletshamen høgleg boren,
og med ein smil som inn med knivar skoren.

— — —
Då brått eg ser, hit over sandturr mo,
det skimrar fram ei strime, raud som blod.
Eg stirer, ser det kjem frå sfinxens hjarta.
Og det er blod som renn or sfinxens hjarta.

— — —
So dimmest alt, — og berre denne raude
blodglansen skjelv og brenn i alt det aude.





FORSØG PAA EN ORDBOG OVER DE SKØNNE KUNSTER

AF EUGÈNE DELACROIX

AUTORITETER. For de store Talenter en Pest, for de middelmaadige en Hoveddel af deres Talent. De er det Ledebaand, der til at begynde med hjælper alle til at gaa, men de efterlader hos alle uudslettelige Mærker.

Folk som Ingres kommer overhovedet aldrig løs af dem. De gør ikke et Skridt uden at paakalde dem. De er som Folk, der hele deres Liv spiser Grød o. s. v.

OM BENYTTTELSEN AF MODEL. Ved at bruge Modellen og Naturen skal man søge at opnaa Naivitet og Kraft i Enkelheden. I de fleste Billeder, hvori Modellen spiller en stor Rolle, mærker man ikke meget dertil. Modellen trækker alt til sig, og af Maleren bliver der ingenting tilovers. En meget erfaren og intelligent Mand vil Arbejdet med Modellen tjene til at undertrykke de Detailler, som den Maler, der arbejder ud af Hovedet ophober for mange af i sin Frygt for at udelade noget væsentligt, og som hindrer ham i at sætte de virkelig karakteristiske Detailler i det rette Lys. Skyggerne f. Eks. bliver, naar der males uden Model, altid for detaillerede, især i Træer, Klædebon o. s. v. Rubens er karakteristisk for denne Overflod af Detailler. Hans Maleri, der beherskes af hans Fantasi, er fremfor alt rigt. Bitingene betones for stærkt. Hans Billede ligner en Forsamling, hvor alle taler i Munden paa hinanden. Men sammenligner man denne yppige Maner ikke med de modernes Tørhed og Fattigdom men med meget smukke Billeder, hvorpaa Naturen er gengivet nøgternt og rigtigt, saa vil man hurtigt føle, at den sande Maler er den, hos hvem Fantasien fører Ordet.

Jenny med hendes sunde Følelse sagde forleden, da vi gik og spadserede i Skoven og jeg roste Diaz' Skov for hende, »at den nøjagtigste Efterligning blot virkede desto koldere,« og saadan er det virkelig. Den Maler, der pinligt indskrænker sig til kun at give, hvad der er i Naturen, vil altid virke koldere i sine Arbejder end den Natur, han tror at efterligne. Iøvrigt er Naturen, hvad Helhedsvirkningen angaar, langt fra altid interessant.

Selv om hver Detaille er af en Fuldkommenhed, som ikke kan efterlignes, saa frembyder Detaillernes Forening sjælden en Virkning som den, der i en stor Kunstners Værk fremgaar af Følelsen for Helhedsvirkning og Komposition. Derfor sagde jeg før, at Brugen af Model vel giver Billedet noget frappant, men kun hos meget intelligente Kunstnere. Med andre Ord: Kun de kan drage virkelig Nytte af Arbejdet efter Model, der ogsaa uden Model er i Stand til at skabe noget virkningsfuldt.

Hvorledes er det iøvrigt, naar Emnet medfører stor Patos? Her overtræffer Rubens alle andre. Friskheden i hans Billeder, der er en Følge af hans fri Naturgengivelse, forstærker det Indtryk, han vil frembringe. . . Lad os tage en interessant Begivenhed, f. Eks. en Scene ved en døende Kvindes Seng. Man kunde, hvis Omstændighederne tillader det, fastholde Scenen ved Hjælp af et Fotografiapparat, dog vilde den saa forvrænges paa tusinde Maader. For Kunstneren vil nemlig Scenen, efter Graden af hans Fantasi, vise sig mere eller mindre skøn. Han vil i denne Scene, som han spiller med i, være mere eller min-

dre Digter. Han ser kun, hvad der er interessant, mens Apparatet tager alt med.

Jeg gør denne Iagttagelse ved at se paa de Blade, jeg i No-haut har tegnet *til St. Anna*. Den første Tegning, der er lavet efter Naturen, er uudholdelig, naar jeg sammenligner den med den anden, som næsten er en Kopi af den første, men som tydeligere lader min Hensigt skinne igennem og er fri for Overflødigheder. Her har jeg ogsaa faaet den Elegance ind i Tegningen, som jeg følte var nødvendig for at faa Billedet til at virke.

Det er altsaa for Kunstneren langt vigtigere at nærme sig det Ideal, han bærer i sig, og som er hans eget, end at fastholde det forgængelige Ideal, som Naturen kan byde ham. Netop deri, at kun et bestemt Menneske, ikke Menneskehedens Gros, ser Naturen paa en ideal Maade, ligger Beviset for, at hans Fantasi frembringer det skønne, fordi han følger sit Geni.

Idealiseringen sker hos mig næsten uden mit Vidende, saasnart jeg atter gennemarbejder en Komposition, der er udsprunget af min Hjerne.

Den anden Udgave er altid en Forbedring og nærmer sig mere et nødvendigt Ideal. Saaledes indtræder en tilsyneladende Modsigelse, der forklarer, hvorfor en for detaillert Udførelse, som f. Eks. Rubens' ikke behøver at skade Fantasien. Den Overflod af Enkeltheder, der indsniger sig paa Grund af Erindrings Ufuldkommenhed, kan ikke ødelægge den ganske anderledes interessante Enkelhed, der hviler paa Anlægget, og endelig opvejer Udførelsens Storslaaethed, som vi netop har set det hos Rubens, fuldkommen den altfor store Ødslen med Detailler. Den, der nu midt i en saadan Komposition indfører et Stykke, der omhyggeligt er malet efter Model, uden at det frembringer en fuldstændig Misklang, han har fuldraget det største Kunststykke og forenet noget, der synes uforeneligt. Det er paa en Maade at indføre Virkeligheden i en Drøm. Man har sammensmeltet to Slags Kunst: det virkelige idealistiske Maleri er nemlig en Kunst, der er lige saa forskellig fra den kolde Afkopiering som Phaedras Deklamation fra en Grisettes Breve til sin Elsker. De fleste Kunstnere, der er for samvittighedsfulde i Brugen af Model, tilbringer deres Tid med saa tro som muligt at kopiere Modellen ind i slet fordøjede og interesseløse Kompositioner. De tror at have opnaaet alt, naar de slavisk og uden indbyrdes Sammenhæng har reproduceret Hoveder, Hænder og Staffage.

OM EFTERLIGNING AF NATUREN. Dette store Spørgsmaal, det store Udgangspunkt for alle Skoler, ved hvis Fortolkning de straks skilles fra hinanden, synes mig at dreje sig om følgende: Sker Efterligningen for at behage Fantasien eller simpelthen for at tilfredsstille en besynderlig Art af Samvittighedsfuldhed, der for Kunstneren bestaar i saa nøje som muligt at have kopieret den Model, han har for Øje?

FRESKOMALERI. Man roser de Mestre, der har frembragt ypperlige Ting i Fresko, for den Dristighed, hvormed de udførte alt direkte og uden Ændringer; men næsten alle Fresker er retoucherede med Vandfarve.

PENSEL. Dreven Penselføring. Reynolds sagde, at Maleren maatte tegne med Penslen.

SKYGGER. Der gives egentlig ingen Skygger, kun Reflekser. Vigtigheden af at begrænse Skyggerne. De er altid for stærke. Jo yngre Personen er, des lettere er Skyggerne.

TEKNIK. Kan kun vises med Paletten i Haanden. Hvor lidt Oplysning finder man derom i Bøgerne.

Dyrkelsen af slet Teknik i de slette Skoler. Betydningen af den sande Teknik for Fuldendelsen af Værkerne. Hos de største Mestre er den mest fuldendt; Rubens, Tizian, Veronese, Hollænderne; deres særlige Omhu; revne Farver, Grunderinger, at lade de forskellige Lag tørre. Denne Tradition er gaaet fuldstændig tabt for de moderne.

Slette Resultater, sjuskede Grunderinger, daarligt Lærred og daarlige Pensler, modbydelig Olie. Citer de paagældende Steder hos Oudry.

David har indført Sjuskeriet, idet han lod som om han foragtede de materielle Midler.

FERNIS. Daarlig Indflydelse. Forstandig Anvendelse paa de gamle Billeder.

Fernissen skulde være et Slags Kyrads for Billedet og samtidig et Middel til at fremhæve det.

BOUCHER OG VANLOO. Deres Skole; Maner og Mangel paa ethvert Studium og enhver Naturlighed. Interessant teknisk Fremgangsmaade. Rester af Traditionen.

WATTEAU. Meget foragtet under David og senere atter kommet til Ære. Vidunderlig Udførelse. Hans Fantasi kan ikke maale sig med Flamlændernes. Ved Siden af Ostade, van der Velde o. s. v. virker han kun teatralsk. Han forstaar at holde et Billede sammen i Farven.

ILLUSION. Øjenbedrag. Dette Udtryk, der i Almindelighed kun anvendes om Maleri, kunde ogsaa finde Anvendelse paa en vis Art Literatur.

FORKORTNINGER. De findes altid, selv hos en lige ret op og ned staaende Figur med nedhængende Arme. Forkortningens eller Perspektivets Kunst falder nøjagtig sammen med selve det at tegne.

Nogle Skoler har undgaaet den og troede at kunne klare sig uden den, fordi de undgik enhver voldsom Forkortning. I et Profilhovede ser man Øjet, Panden o. s. v. i Forkortningen og paa samme Maade med Resten.

RAMME, INDFATNING. Kan have en god eller daarlig Indflydelse paa Billedvirkningen. I vore Dage ødsles der med Guld. — Dens Form i Forhold til Billedets Karakter.

LYS, HØJESTE LYS OG GLANSLYS. Hvorfor findes Genstandens sande Tone altid ved Siden af Glanslyset? Fordi det kun opstaar paa Steder, der træffes af fuldt Lys og ikke vender sig fra Lyset. Partier, der runder sig, forholder sig anderledes: der vender alting sig bort fra Lyset.

FORBINDELSE. Luften, Reflekserne, der danner et Hele af de uharmonisk farvede Genstande.

FØRSTE UDKAST. Det Spillerum, det lader staa aabent for Fantasien. — David er paa anden Maade helt materiel. Hans Respekt for Modellen og Mannequinen o. s. v.

REFLEKSER. Enhver Refleks spiller i det grønne. Enhver Skyggegrænse i det violette.

KRITIK. De fleste Kritikeres Utilstrækkelighed. Deres ringe Nytte.

UNDERMALING. Den bedste er den, der gør Maleren tryk paa Resultatet af Billedet.

AFSTAND. For at fjerne Genstandene plejer man at gøre dem graalige. Penselføringen gør det. Ogsaa flade Toner.

HEST, DYR. Man maa ikke indføre Naturforskerens Maade at tegne paa i Kunsten, især ikke i det store Maleri og den store Plastik. Géricault for lærd; Rubens og Gros bedre; Barye smaalig i sine Løver. Antiken er her som overalt Forbilledet.

GLANSLYS (Tilføjelse). Jo glattere og mere glinsende en Genstand er, des mindre ser man dens egentlige Farve; den bliver i Virkeligheden til et Spejl, der tilbagekaster de omgivende Farver.

UNGE LEGEMER. Jeg sagde, at deres Skygger er lettere, klarere. De har noget sitrende, ubestemt, der ligner den Em, der paa smukke Sommerdage stiger op af Jorden. Rubens, hvis Maner er meget bundet til Formen, gør sine Kerner og Børn ældre.

GRAA OG JORDEDE FARVER. Det graa er Maleriets Fjende. Et Maleri kommer næsten altid til at se mere graat ud, end det er, fordi det kommer til at staa skraat til Lyset.

PENSELFØRING. Mange Mestre har undgaaet at den

mærkes, sikkert i den Hensigt at nærme sig Naturen, der jo ingen Penselstrøg viser. Penselføringen er et Middel som ethvert andet til at gengive Idéen i Maleriet. Utvivlsomt kan et Maleri være meget smukt, uden at man ser Penselføringen; men det er barnligt at tro, at man derved nærmer sig Naturen. Saa kunde man jo lige saa godt anbringe kulørte Relieffer paa sit Billede under det Paaskud, at Legemer er runde.

Der gives i enhver Kunst almindeligt antagne Udtryksmidler, og man er en ufuldkommen Kender, hvis man ikke forstaar at løse deres Antydninger. Et Bevis herpaa er, at Lægmanden foretrækker de glatteste Billeder for alle andre, blot fordi de er glatte. Iøvrigt afhænger i en virkelig Malers Værk alt af den Afstand, hvori det skal ses. Paa en vis Afstand smelter Penselstrøgene sammen, men de giver Maleriet et Eftertryk, som de udglattede Toner ikke formaar at frembringe. Ogsaa paa det mest udførte Billede kan man forresten, naar man ser det ganske nær ved, opdage Spor af Penselstrøg og man vilde saa komme til den Slutning, at en Skitse i brede Strøg ikke kunde vække samme Behag som et meget udført Billede eller rettere et Billede uden Spor af Penselføringen — der gives jo mange Billeder, hvor man ingen Penselstrøg ser, og som dog aldeles ikke er færdige.

Penselstrøget tjener, anvendt paa passende Maade, til tydeligere at fastslaa Genstandenes forskellige Planer. Er Penselstrøget kraftigt og bredt rykker det Planerne frem; i modsat Fald lader det dem træde tilbage. Selv i smaa Billeder forstyrrer Penselstrøget ikke. Man kan foretrække en Teniers for en Mieris eller en Van der Meer.

Hvad skal man sige om de Mestre, der paa en tør Maade betoner Konturen og skjuler Penselføringen? I Naturen gives der lige saa lidt Kontur som Penselføring. Man maa bestandig vende tilbage til de konventionelle Midler, der er Sproget i enhver Kunst. Hvad er en Tegning i sort og hvidt andet end en Konvention, som Beskueren er vant til, en Fortolkning af Naturen, der af Fantasien opfattes som et fuldstændigt Ækivalent.

Paa samme Maade forholder det sig med Kobberstikket. Der hører ikke noget skarpt Øje til at se det Utal af Streger, hvis Krydsning frembringer den Virkning, Kobberstikkeren vil opnaa.

Det er mere eller mindre sindrigt fordelte Penselstrøg, der snart staar langt fra hinanden og lader Papiret skinne igennem, saa Tonen bliver gennemsigtigere, snart er rykket tæt til hinanden for at gøre Tonen fastere — konventionelle Midler, opfundet og kendt gyldige af Følelsen, til uden Anvendelse af Farve at gengive alle Naturens Rigdomme, ikke for den rent fysiske Synsevne men for det indre Øje. De gengiver den unge Piges friske Teint, Oldingens Rynker, Stoffernes Blødhed, Vandets Klarhed, Himlens og Bjergenes Udstrækning. Hvis man beraaber sig paa, at der paa enkelte af de gamle Mestres Billeder ikke er nogen Penselføring at se, saa maa man ikke glemme, at Tiden svækker Strøgene. Mange Malere, der omhyggelig undgaar Penselstrøg, fordi de ikke findes i Naturen, overdriver Konturen, der heller ikke forekommer i Naturen. De indbilder sig paa denne Maade at naa en Tydelighed, der imidlertid kun virker paa den halvt indviedes uøvede Sanser. De undlader endogsaa, takket være dette grove, illusionsfjendtlige Middel, at give Relieffet tilbørlig Udtryk; den ligeligt stærke Kontur op hæver nemlig Modelleringen, idet den rykker de Partier, der ved enhver Genstand er fjernest fra Øjet, nemlig Konturerne, frem i Forgrunden.

Den overdrevne Beundring for de gamle Fresker har bidraget meget til, at man overdriver Konturerne. Ved denne Teknik gør materielle Hensyn det nødvendigt at optrække Konturen med den største Bestemthed; forresten maa man i denne Teknik ligesom i Glasmaleriet, hvis Midler er endnu mere konventionelle, male i store Træk. Maleren søger at bestikke ikke saa meget ved Farvernes Virkning som ved Liniernes storslaaede Anordning og Harmoni med Arkitekturens Linier.

Plastiken har sine Love ligesom Maleriet og Kobberstikket. Man lader sig aldeles ikke forstyrre af den Kulde, der tilsyneladende maa resultere af det anvendte Materiales ensformige Farve, hvad enten det nu er Marmor, Træ eller Sten, Elfenben o. s. v. Øjnenes og Haarets Mangel paa Farve er ingen Hindring for den Art Udtryk, som denne Kunst tillader. De runde Figurers Isolering uden Forhold til nogen Baggrund, Basrelieffets langt strængere Formskader lige saa lidt. Ja, tilmed Plastiken tillader en malerisk Virkning; Overdrivelsen af visse Indhulinger eller deres Fordeling bidrager til Virkningen, som f. Eks. de Huller man i Stedet for en løbende Linie borer i visse Partier af Haaret eller i Staffagen, og som i en vis Afstand mildner deres for store Haardhed og giver dem et Skær af Lethed, især i Haarene, hvis Bølgeform man ikke kan gengive ved en nøjagtig Efterligning.

I den Maade, hvorpaa Ornamenterne behandles i Arkitekturen, genfinder man den Grad af Lethed og Illusion, som skyldes den maleriske Virkning. De modernes Maner gaar ud paa at gøre Ornamenterne nøjagtig ens, saa at de set paa nært Hold er af en udadtilig Korrekthed. I den rigtige Afstand virker de koldt eller slet ikke. I Antiken derimod maa man beundre Dristigheden, og Følelsen for Balancen i disse Kunstydelser: Formen er overdrevet af Hensyn til Virkningen, og visse Konturers Raahed er afsvækket, for at de forskellige Partier kan smelte sammen.

FORFALD. Efter det sekstende Aarhundrede, Fuldkommenhedens Tinde, synker Kunsten uafsladelig dybere. Den Forandring, der er foregaaet i Aandsliv og Sæder, er mere Skyld deri end Manglen paa store Kunstnere; hverken i det syttende eller attende og heller ikke i det nittende Aarhundrede manglede store Talenter. Den almindelige Mangel paa Smag, Middelklassens tiltagende Rigdom, en ufrugtbar Kritiks stadig voksende Autoritet, hvis Ejendommelighed det er at opmuntre Middelmaadigheden og bekæmpe de store Talenter — Aandslivets Retning mod de nyttige Videnskaber, den stigende Oplysning, der jager Fantasiens Billeder paa Flugt — alle disse forenede Aarsager fordømmer paa en Skæbnesvanger Maade Kunsten til mere og mere at være underkastet Modens Luner og berøver den enhver højere Flugt.

Der gives i enhver Civilisation kun ét Øjeblik, hvori det er givet den menneskelige Intelligens at vise hele sin Kraft. Det synes, som om der under disse korte Øjeblikke, der kan sammenlignes med et Lyn paa en mørk Himmel, næsten ingen Mellemrum gives mellem Morgenrøde og Solnedgang. Natten, der følger efter, kan være mere eller mindre dyb, men at vende tilbage til Lyset er umuligt. En Sædernes Renæssance var nødvendig for at fremkalde en Kunstens Renæssance; dette Punkt ligger mellem to Slags Barbari, en hvis Aarsag er Uvidenhed og en anden, endnu farligere, der stammer fra Overdrivelse og Misbrug. Talentet kæmper forgæves mod de Hindringer, den almindelige Ligegyldighed lægger ham i Vejen.

HAV, MARINER. Marinemalere fremstiller som Regel Havet daarligt. Man kan gøre samme Indvending mod dem som mod Landskabsmalere. De vil vise for megen Viden. De portrætterer Bølgerne ligesom Landskabsmalerne portrætterer Træer, Terræn, Bjerge o. s. v. De beskæftiger sig ikke tilstrækkeligt med Virkningen paa Fantasien, der af Detaillernes Mængde afledes fra Hovedindtrykket, som bestaar af Bredde og Dybde, og som den sande Kunst kan give os et Billede af.

INTERESSE. Kunsten at koncentrere Interessen paa det rigtige Punkt. Man maa ikke vise alt. Det synes at være vanskeligt i Maleriet, hvor Sjælen kun kan tænke sig, hvad Øjnene iagttager. Digteren ofrer uden Møje det uvæsentlige og forbigaar det i Tavshed. Malerens Kunst bestaar i kun at henlede Opmærksomheden paa det, der er nødvendigt.

OFFER. Hvad man maa ofre. En stor Kunst, Begynderne ikke kender. De vil vise alt.



KLASSISK. Hvilke Værker tør man kalde klassiske? Sikkert dem, der i alle deres Dele synes bestemt til at tjene som Mønster og Regel. Jeg vilde betegne alle regelmæssige Værker som klassiske, alle, der tilfredsstiller Sjælen ikke alene ved en nøjagtig eller storslaaet eller vittig Skildring af Ting og Følelser, men i endnu højere Grad ved Enhed og logisk Orden, med ét Ord: ved alt hvad der forstærker Virkningen, idet de forenkler den.

Shakespeare vilde herefter ikke være klassisk, d. v. s. egnet til at efterlignes i sin Fremgangsmaade, sit System. De vidunderlige Partier hos ham kan ikke eller skjule forsone os med hans Vidtløftigheder, hans evige Ordspil og malplacerede Beskrivelser. Iøvrigt er han i sin Kunst helt igennem selv. Racine var for sine samtidige en Romantiker. For os er han klassisk, og fuldkommen. Respekten for Traditionen er kun en Iagttagelse af Smagens Regler, der betinger al Tradition.

Davids Skole gav sig, skønt den var grundlagt paa Antiken, ganske med Urette ud for den rigtige klassiske Skole. Netop Efterligningen, der ofte er meget lidt intelligent, berøver denne Skole de klassiske Skolers Hovedegenskab, Varigheden. I Stedet for at trænge ind i Antikens Aand og forene dens Studium med Naturen, var den aabenbart kun Ekkoet af en Epoke, hvori Studiet af Antiken var blevet en Modesag.

Skønt Ordet »klassisk« omfatter Skønheder af første Rang, saa kan man ogsaa sige, at der gives en Mængde smukke Værker, man ikke kan betegne som klassiske. Mange forbinder med Begrebet klassisk Forestillingen om en vis Kulde. Det er sandt, at en stor Del Kunstnere indbilder sig at være klassiske, naar de er kolde. Af en lignende Grund tror mange at besidde Varme, fordi man kalder dem Romantikere. Den sande Varme bestaar i at gribe Beskueren.

EMNE. Emnets Betydning. Emner fra den klassiske Mytologi altid ny; moderne Emner vanskelige at behandle paa Grund af, at det nøgne savnes og paa Grund af Dragtens Fattigdom. Malerens Originalitet giver Emnet dets Nyhed. Maleriet behøver ikke altid at have et Emne. Gengivelsen af Arme og Ben hos Géricault.

VIDEN. Om det er nødvendigt for Kunstneren at være lærd. Hvordan man kan erhverve denne Viden uafhængig af den sædvanlige Praksis.

Man taler meget om, at en Kunstner maa være universel. Man siger os, at han maa kende Historien, Digterne, ja endogsaa Geografien; alt dette er intet mindre end unyttigt, men det er ikke uundværligere for ham end for ethvert andet Menneske, der vil uddanne sin Aand.

Han har virkelig nok at gøre med at samle Erfaringer i sin Kunst, og denne Videnskab vil han, selv om han er nok saa erfaren, aldrig naa helt at beherske.

Øjets Styrke, Haandens Sikkerhed, den Kunst at føre et Billede fra Undermalingen til den sidste Fuldenhed og mange andre Ting, der alle er af den største Vigtighed, forlanger, at man vier dem ethvert Øjeblik af sit Liv. Der gives faa Kunstnere, og jeg taler om dem, der virkelig fortjener dette Navn, der ikke midt paa deres Løbebane eller ved dens Ende erfarer, at de mangler Tid til at lære, hvad de ikke ved, eller berigtige hvad man har bibragt dem falske eller ufuldstændige Forestillinger om.

Da Rubens i en Alder af mere end 50 Aar blev sendt som Gesandt til Kongen af Spanien, anvendte han den Tid, han fik tilovers fra sine Forretninger til at kopiere de prægtige italienske Originaler, man endnu ser i Madrid. I sin Ungdom har han kopieret uhyre meget. Kopieringen, der fuldstændig forsømmes af de moderne Skoler, skaffede ham hans kæmpemæssige Viden.

KOPI, KOPIERE. Var næsten alle store Mestres Opdragelse. Man lærer først sin Mesters Maner, ligesom en Lærling lærer at lave en Kniv, uden at vise sin Originalitet. Saa kopierede man alt, hvad der faldt en i Hænderne af samtidige eller tidligere Mestre. Maleriet var først og fremmest et rigtigt Haandværk.

Man var Billedmager som man var Glarmester eller Snedker. Malerne malede Skilte, Sadler, Faner. De første Malere var mere Haandværkere end vi; de lærte først rigtigt Haandværket inden de tænkte paa at gøre Karriere. Nu er det omvendt.

FORORD TIL EN ORDBOG. Den alfabetiske Rækkefølge Forfatteren har valgt, faar ham til at give denne Række Forklaringer Betegnelsen Ordbog. I Virkeligheden vilde denne Titel kun passe paa en saa vidt muligt fuldstændig Bog, der i udførlige Artikler gav Besked om alle Kunstens Spørgsmaal. Kan et enkelt Menneske sidde inde med alle de til en saadan Opgaves Løsning nødvendige Kundskaber? Utvivlsomt ikke. Hvad der her bydes er Forklaringer, som Forfatteren har bragt paa Papiret i den Form, der syntes ham den bekvemteste med Henblik paa hans knappe Tid, som han for største Delen anvender paa andet Arbejde. Maaske fulgte han ogsaa en uovervindelig Sky for at indlade sig paa at komponere en Bog. En Ordbog er ingen Bog; det er et Instrument, et Værktøj til Forfærdigelsen af Bøger eller andre Værker. Er Stoffet delt i Artikler kan Forfatteren efter Behag og som han gider udvide eller indskrænke Materialet. Han slipper for Overgangene, Delenes nødvendige Sammensmeltning og den Orden, hvori de bør fordeles.

Skønt Forfatteren maa bekende, at han har stor Respekt for den egentlige Bog, saa har han dog — som saa mange andre Læsere — ofte følt en Slags Vanskelighed ved opmærksomt at følge alle en Bogs Beskrivelser og Slynngninger, selv naar Bogen var god.

Et Billede ser man med ét Blik, i al Fald Helhedsvirkningen og Hovedpartierne. For en Maler, der er vænnet til den lette Maade et Billede opfattes paa, er Bogen som en Bygning, hvori han maa skænke alle de forskellige Sale den ene efter den anden samme Opmærksomhed uden at glemme dem, han har forladt, og uden fra det han kender at kunne slutte sig til det endelige Indtryk.

Man har sagt, at Floder er Veje, der gaar. Man kunde sige om Bøger, at de er Dele af Billeder, der er i Bevægelse, saa det ene følger efter det andet, uden at det er muligt at overse dem alle paa engang. For at forstaa det Baand, der holder dem sammen, kræves der omtrent lige saa meget Intelligens hos Læseren som hos Forfatteren. Naar det drejer sig om et Værk af Fantasiens, der udelukkende henvender sig til Indbildningskraften, saa kan denne Opmærksomhed være en Fornøjelse; ligeledes ved en godt komponeret Historie; Begivenhedernes og deres Konsekvensers nødvendige Rækkefølge danner en naturlig Kæde, som Sjælen uden Anstrengelse følger. Men med et belærende Arbejde forholder det sig anderledes. Et saadant Værks Fortjeneste beror paa den Nytte det gør, og derfor maa Læseren forstaa det i alle dets Dele og uddrage det Indhold, der sigter til ham. Jo lettere han kan aflede Bogens Lære, des mere Nytte vil han have af den.

Gives der nu en simplere Fremgangsmaade end uden al Retorik at inddele Stoffet paa samme ligefremme Maade som en Ordbog.

Denne Ordbog skal mere behandle den filosofiske end den tekniske Side af Sagen. Det kan synes mærkværdigt hos en Maler, der skriver om Kunst; mange halvlærde har behandlet Kunstens Filosofi. Deres fuldkomne tekniske Uvidenhed forekom dem at være et Fortrin, fordi de mente, at Beskæftigelsen med dette Spørgsmaal, der i Virkeligheden er Livsspørgsmaalet i enhver Kunst, lagde Fagkunstneren Hindringer i Vejen for æstetiske Studier. De synes at have sat sig fast i den Indbildning, at deres dybe Uvidenhed om det tekniske gør det muligt for dem at hæve sig til rent metafysiske Betragtninger, med ét Ord, at Beskæftigelsen med Haandværket gør Fagkunstneren uskikket til at svinge sig op til Æstetikens Tinder og de rene Betragtninger, der er utilgængelige for den profane. Hvor gives

den Kunst, hvori ikke Udførelsen og Inspirationen gaar Haand i Haand? I Maleri, i Poesi smelter Form og Idé sammen. Af Læserne læser nogle for at adspredde sig, andre for at belæres. Skønt Forfatteren hører til Lavet og ved saa meget som en lang Praksis, understøttet af mange personlige Betragtninger, kan lære, saa vil han dog lægge mindre Vægt paa den tekniske Side af Kunsten. Han vil som Æstetiker gøre Indgreb ogsaa i de Kritikers Gebet, som tror, at Praksis er unødvendig for at indlade sig i spekulative Betragtninger over Kunst.

KOBBERSTIK. Kobberstikket er en Kunst, der forsvinder, men dens Forfald kan ikke udelukkende føres tilbage til de mekaniske Fremgangsmaader, vi nu anvender, Fotografiet og Litografiet, der ikke paa langt nær kan erstatte Kobberstikket men er bekvemmere og billigere.

De ældste Stik er maaske de udtryksfuldeste. Lucas van Leyden, Albrecht Dürer, Marc-Anton er virkelige Kobberstikkere i den Forstand, at de først og fremmest gaar ud paa at gengive Malerens Aand. Mange af disse geniale Mænd har stukket deres egne Værker og kunde helt og holdent gaa efter deres egen Følelse, uden at skulle beskæftige sig med at fortolke fremmede Indtryk. De øvrige, der gengav en anden Kunstners Arbejde, undgik omhyggeligt at glimre med deres Maner og udfolde en Fingerfærdighed, der blot havde haft til Hensigt at aflede Opmærksomheden fra Virkningen.

Saa begyndte Værktøjets, \circ : de materielle Udtryksmidler at forbedres.

Kobberstikket er en virkelig Oversættelse, \circ : den Kunst at oversætte en Idé fra en Kunst til en anden ligesom Oversætteren gør med en Bog. Kobberstikkens Sprog — og deri viser sig hans Geni — bestaar ikke blot i med hans egen Kunsts Midler at gengive Malerets Virkninger.

Han har, hvis man kan sige saadan, sit eget Sprog, der paatrykker hans Værk et personligt Stempel og som i en tro Oversættelse af det Værk, han gengiver, alligevel giver hans egen personlige Opfattelse Udtryk.

FRESKOMALERI. Man maa ikke tro, at denne Teknik er vanskeligere end Oliemaleriet, fordi den maa udføres a la prima. Freskomaleren stiller saa at sige ringere Krav til sig selv; han ved, at Beskueren ikke fordrer de Finesser af ham, som man kun efter et kompliceret Arbejde kan opnaa i andre Arter af Maleriet. Han indretter sig paa at afkorte sig det endelige Arbejde ved Forarbejder. Hvordan skulde han bære sig ad med at bringe den mindste Enhed i sit Arbejde, som han udfører som en Mosaik i Partier, stillet ved Siden af hinanden, uden at han kan stemme det han maler i Dag sammen med det fra i Gaar, da Tonen forandrer sig under Tørringen — hvordan skulde han bringe Enhed i Arbejdet, hvis han ikke paa Forhaand nøje havde skaffet sig Klarhed over sine Billeders Helhedsvirkning? Det er det Kartonen eller Tegningen er til; her kan han i Forvejen studere Linierne, Virkningen, ja endog Farven.

Lige saa lidt bør man tage alt ordret, hvad man fortæller os om den vidunderlige Lethed, hvormed Freskomaleren overvinder alle Hindringer. Der gives næsten ikke et eneste Stykke Freskoarbejde, der tilfredsstillede sin Ophavsmand, saa han gav Afkald paa enhver Retusch. Selv paa de berømteste Værker findes de i Mængde. Og hvilken Vægt ligger der til syvende og sidst paa, om et Værk er opstaaet let? Det kommer kun an paa, om det udøver den fulde Virkning, man har Lov at vente sig af det. Kun klæber der ved Freskomaleriet den Ulempe, at de Rettelser, der foretages med Vandfarve og ofte endogsaa med Olie, efter nogen Tid stikker af mod det øvrige og svækker Holdbarheden. En Fresko blegner med Tiden og bliver stedse mørkere. Efter hundrede eller to hundrede Aar kan man knap nok bedømme en Fresko og afgøre, hvad Tiden har ændret.

De Forandringer, Freskoer er underkastet, er lige de modsatte af dem, Oliebilleder lider under. At Oliebilleder mørkner

og bliver sorte, skyldes Oliens Forkulling og endnu mere, at Fernissen er blevet smudsig. Freskoen derimod, hvis Grundlag er Kalken, svækkes i Farven paa Grund af Kalkens og Luftens Fugtighed. Enhver, der har malet Fresko, har lagt Mærke til, at der fra den ene Dag til den anden danner sig en Slags hvidlig Hud omtrent som et graat Slør paa de Farver, der staar i Potterne. Dette Fænomen, der træder tydeligere frem paa en større Mængde Farve, danner sig med Tiden paa selve Maleriet, lægger ligesom et Slør over det og gør det uharmonisk; Afsvækkningen træder nemlig stærkest frem i de Farver, hvori Kalken dominerer, mens de Farver, der indeholder mindre Kalk, holder sig mere levende og ved deres relative Raahed frembringer en Virkning, der ikke laa i Malerens Hensigt. Af den omtalte Ulempe vil man let drage den Slutning, at Freskomaleriet ikke passer for vort Klima, hvor Luften indeholder saa megen Fugtighed. Men det varme Klima har sin maaske endnu mere skadelige Indflydelse.

En af de største Vanskeligheder er at befæste Grunden paa Muren (man maa forudskikke en summarisk Beskrivelse af Freskotekniken). Den store Tørhed er her en Ulempe, det er umuligt at bekæmpe. Enhver Fresko søger med Tiden at rive sig løs fra Muren; det er den sædvanlige og uundgaaelige Ende.

UNDERMALING. Det er vanskeligt at sige hvori f. Eks. Tizians Undermaling bestod. Hos ham er Strøget saa lidt synligt, Arbejderens Haand forsvinder saa fuldstændigt, at de Veje, han slog ind paa for at naa denne Fuldenthed, er forblevet en Hemmelighed. Man kender undermalede Billeder af ham, der imidlertid alle er forskellige. Nogle er malet graat i graat. Andre er som tømrede med store Strøg og næsten grelle Toner; han kaldte det: at lave Malerets Leje. (Det er netop det, David og hans Skole fuldstændig mangler). Men jeg tror ikke at disse Undermalinger kan bringe os paa Sporet af de Midler, han anvendte for at give Billederne det ensartede Præg, der er over hans Arbejder, skønt deres Udgangspunkter er saa forskellige.

Corregios Billeder stiller os overfor omtrent det samme Problem, skønt hans Billeders elfenbensagtige Tone og Kontrasternes Sarthed faar os til at tro, at han som Regel begyndte med en Skitse i graat. (Tale om Prud'hon, om Davids Skole; i denne Skole eksisterer Undermalingen overhovedet ikke; de simple Lasurer, der ikke er andet end en bestemt Tegning og senere helt dækkes af Malingen, kan man ikke kalde Undermaling).

UDKAST. (FØRSTE UDKAST). De første Linier, hvormed en dygtig Maler antyder sin Tanke indeholder i Kim alt, hvad der udmærker det færdige Værk. Rafael, Rembrandt, Poussin — jeg nævner med Villie disse tre, der især var fremragende ved deres billeddannende Opfindsomhed — kaster nogle Streger ned paa Papiret, hvoraf tilsyneladende ikke en eneste er ligegyldig. For sagkyndige Øjne er der allerede Liv overalt, og intet i Udviklingen af det tilsyneladende saa vage Tema vil fjerne sig fra Udkastet, der næppe er opstaaet og allerede er fuldendt.

Der gives Talenter, der ikke besidder et saadant Liv og en saadan Klarhedens og Øjeblikkelighedens Gave. Først Udførelsen indaander Billedet Liv. Hos dem er som Regel Efterligningen af stor Betydning. Modellens Nærværelse er dem nødvendig. De naar ad en anden Vej til et af Kunstens Maal.

Ser man hos Tizian, Murillo, van Dyck bort fra deres beundringsværdige Fuldenthed i Gengivelsen af den levende Natur, Udførelsen, der lader en glemme Kunst og Kunstner, saa vil man i selve Sujettet eller i Anordningen ofte finde et temmelig uinteressant Motiv, som Maleren ved sin Farves Poesi og sin Pensels Trolddom forstod at indblæse Liv. Af et Tema, der i en kold og nøgen Skitse intet som helst siger os, udviklede





han en overordentlig Plastik, en Harmoni af alle Nuancer, Luft og Lys, alle Illusionens Vidundere.

Man forestille sig, hvordan den første Idé til det vidunderlige Billede af Paul Veronese »Pilgrimme fra Emaus« vel har været. Man kan ikke tænke sig noget koldere end denne Komposition, der virker endnu koldere, fordi saa mange Personer, der ikke har noget at gøre med Handlingen, er til Stede: Givernes Familie, der efter en mærkværdig Konvention er malet med paa Billedet — den lille Pige i Brokade, der paa Billedets mest iøjnefaldende Sted leger med en Hund; og hertil kommer Kostumerne, Arkitekturen og et Utal af forskellige Genstande, der strider mod al Sandsynlighed.

Sammenlign hermed Rembrandts Tegning af samme Motiv, som han flere Gange og med Forkærlighed har behandlet. Han lader det Lyn flamme op for vore Øjne, der blændede Disciplene, da den guddommelige Mester brød Brødet og forvandlede sig. Stedet er ensomt, ingen forstyrrende Tilskuere er Vidner til det vidunderlige Syn. Dyb Undren, Respekt, Skræk afmåler sig i alle Linier, som Kunstnerens Følelse har indgydt Liv, og som for at gribe os ikke behøver at tage deres Tilflugt til Farven.

I det første Penselstrøg i en Skitse af Rubens, ser jeg Mars og Bellona; Furierne ryster deres Slangehaar, de fredelige Gudomme iler grædende afsted for et standse dem eller flygter, naar de nærmer sig; Hvælvingerne, de ødelegte Huse, Flammer, der slaar mod Himlen. Min Sjæl synes i disse næppe antydede Linier at ile foran mit Øje og gribe Tanken, næsten før den har faaet Form. Rubens tegner den første Idé til sit Sujet med Penslen som Rafael og Poussin med deres Pen eller Kridt. Ve den Maler, der for hurtigt fuldender enkelte Partier af sin Skitse! Der kræves en meget stor Sikkerhed, hvis disse Partier ikke senere skal laves om, naar de andre Dele er gjort lige saa færdige.

DET FRYGTELIGE. Skildringen af det frygtelige og endnu mere af det uhyggelige kan man ikke ret længe ad Gangen holde til. Jeg begyndte for nogle Dage siden paa en Historie af Edgar Poe, hvor nogle skibbrudne 50 Sider igennem befinder sig i den skrækkeligste og mest fortvivlede Situation. Man kan ikke tænke sig noget mere kedsommeligt. Man bliver slaaet af den daarlige Smag hos de udenlandske Forfattere. Englænderne, Tyskerne, alle de antilatinske Folk har overhovedet ikke nogen Literatur: de har ingen Anelse om Smag og Maadehold. De keder én ihjel med selv den mest interessante Beskrivelse.

Endogsaa Clarissa, der fremkom paa et Tidspunkt, da der i England fandtes en Afglans af fransk Aand, kunde kun være skrevet paa den anden Side Kanalen. Walter Scott, Cooper paa en endnu mere forvirrende Maade — overvælder én med Detaljer, saa man mister al Interessen. At skildre det frygtelige er et Spørgsmaal om kunstnerisk Anlæg ligesom m. H. t. det yndefulde. En Kunstner, der forsøger at udtrykke denne Følelse uden medfødte Anlæg derfor, er mindst lige saa latterlig som den, der paa Trods af sin Natur vil gøre et behændigt Indtryk. Vi har et andet Sted omtalt den Figur, Pigalle havde tænkt sig skulde symbolisere Døden paa Marchallen af Sachsens Gravmæle. Der havde det frygtelige været paa sin Plads. Shakespeare var den eneste, der kunde lade Aanderne tale.

Michelangelo — de antike Masker og Géricault.

Det er med det frygtelige som med det ophøjede, det maa ikke misbruges.

GRUNDERING. Efter alt at dømme grunderede man paa samme Maade i alle de gamle flamske Skoler. Rubens ændrede intet heri men fulgte bestandig sine Forbilleder. Grunden var lys, og da man i Skolerne næsten udelukkende malede paa Træ, glat. Brugen af den spidse Pensel har været mere udbredt end Brugen af Malerkosten lige indtil de moderne Skoler.

INDVIRKNING PAA FANTASIEN. Byron siger, at Camp-

bells Digtning smager for meget af Arbejde. . . hele Førsteudkastets Charme er gaaet tabt. Det forholder sig paa akkurat samme Maade med Billeder som med Digte, de maa ikke være altfor færdige. Det er det lykkelige Resultat, det kommer an paa i al stor Kunst, ligegyldigt hvordan man har opnaaet det.

FORBINDELSEN MELLE M TINGENE. Naar man betragter Tingene omkring sig i et Landskab eller Interiør, lægger man Mærke til — hvad skal man kalde det — en Forbindelse imellem dem, som fremkaldes af Atmosfæren, der indhyller dem, og af de tusinde Reflexer, der saa at sige lader hver enkelt Genstand blive delagtiggjort i den fælles Harmoni — en besynderlig Charme, som Malerkunsten bør være opmærksom paa. Dog har langtfra alle, og ikke engang alle store Malere, lagt Mærke til det. De fleste synes slet ikke at have haft Øjnene aabne for denne yderst vigtige Harmonivirkning, der giver et Billede en Helhed, som Linjevirkningen alene, hvor vel beregnet den end er, ikke er i Stand til at frembringe.

Det synes næsten overflødigt at tilføje, at de Malere der kun i ringe Grad har brudt sig om Billedvirkning og Farve, heller ikke har skænket dette Forhold nogen Opmærksomhed; det er mere overraskende, at selv hos mange store Kolorister er det meget ofte ladet fuldstændig upaaagtet, rimeligvis fordi de mangler den fornødne Følelse paa dette Punkt.

FANTASI. Det er den vigtigste Del af en Kunstners Begavelse. For den kunstinteresserede er Fantasien en lige saa nødvendig Ting. Jeg forstaar ikke, hvordan en Mand, der er blotet for Fantasi, kan købe Malerier; han maa i hvert Tilfælde lade Forfængeligheden erstatte, hvad han mangler i den nævnte Henseende. Og, skønt det lyder mærkeligt, saa har de aller fleste Mennesker ingen Fantasi. Ikke alene savner de denne glødende og gennemtrængende Indbildningskraft, som faar Tingene til at staa saa klart og som ligefrem afslører alttings Sammenhæng, men de har ikke engang nogen klar Forstaaelse af de Værker, hvor en saadan Indbildningskraft er fremherskende.

Tilhængerne af den sensualistiske Maxime *nil in intellectu quod non fuerit prius in sensu* paastaar i Henhold til denne Grundsætning, at Fantasien ikke er andet end en Slags Erindring. De maa dog imidlertid indrømme, at alle Mennesker baade har Fornemmelser og Hukommelse, men at det er meget faa, der har Fantasi, som man paastaar skulde dannes ved en Forening af disse to Bestanddele. Fantasien hos en Kunstner fremtryller ikke blot Billedet af de og de Ting, den kombinerer dem ogsaa for Kunstnerens specielle Øjemed; den skaber Billeder efter sit eget Tykke. Hvordan skulde man ad Erfaringens Vej kunne naa at frembringe en saadan kunstnerisk Komposition?

PASTOS BEHANDLING. Det sande tekniske Talent bestaar i at faa det mest mulige ud af de materielle Midler. Enhver Fremgangsmaade har sine Fordele og Ulemper. For at holde sig til Oliemaleriet, — som har den mest fuldkomne Teknik og er rigest paa Hjælpemidler — saa vil det have sin Betydning at studere, hvorledes de er blevet udnyttet af de forskellige Skoler. Men uden at gaa i Detaljer kan man a priori gøre sig hver enkelt af disse klar.

Det, der udgør Fordelene ved denne Teknik (Oliemaleriet), som de store Malere paa forskellig Maade har opdyrket til Fuldkommenhed er: 1. Den Styrke, de mørke Toner bevarer, i Modsætning til, hvad der er Tilfældet ved Limfarve, Fresko og Akvarel, kort sagt ved Vandfarvemaleriet, da Vandet, som her er det eneste Middel til at opløse Farverne, lader dem tørre meget lysere op naar det fordamper. Oliemaleriet har den Ejendommelighed at bevare Farverne friske, saa man kan afstemme dem. 2. Muligheden for efter Omstændighederne snart at anvende Lasurer og snart Pastosbehandling, hvad der i allerhøjeste Grad letter Gengivelsen baade af de matte og af

de gennensigtige Partier. 3. Muligheden for efter Behag at overmale Billedet uden at ødelægge det, og at forstærke den maleriske Virkning eller mildne det raa i Tonerne. 4. At Farven saa længe vedbliver at være vaad letter i høj Grad Kunstneren Arbejdet ved Udførelsen o. s. v.

Flere Ulemper: Fernissens gradvise Indflydelse; Nødvendighed af at vente med at retouchere.

Det er nødvendigt at tage i Betragtning Kontrasten mellem de pastose og de blanke Partier, saaledes at denne Kontrast stadig kommer til sin Ret, selv naar hele Billedet ved hyppig Fernisering er blevet blankt.

INTERESSE. At vække Interesse for et Værk er Kunstnerens vigtigste Maal. Man naar kun hertil ved en Samvirken af mange Midler. Under en udygtig Haand kan selv et interessant Emne synes uden Interesse, medens omvendt det tilsyneladende uinteressante under en Mesters Haand i en inspireret Fortolkning er i Stand til at vække Spænding og Interesse. En stor Maler føler instinktmæssigt, hvorpaa det interessante i en Komposition beror. Grupperingen, Fordelingen af Lyset, en voldsom eller sparsom Brug af Farven, at opgive een Effekt for at forstærke en anden — og mange andre Virkemidler maa til for at vække Interesse. Den eksakte Sanddrthed paa den ene Side og en overdreven Karakteristik paa den anden Side, en Rigdom eller en Fattigdom af Enkeltheder, en sluttet eller spredt Komposition, kort sagt alle de kunstneriske Virkemidler er under en stor Kunstners Haand som Tangenterne paa Klaviaturet, hvoraf han fremkalder bestemte Klange, mens han lader andre hvile.

Interessens fornemste Kilde kommer fra Sjælen og strømmer uimodstaaeligt Tilskuerens Sjæl imøde. Ikke saadan at forstaa, at ethvert interessant Værk i lige høj Grad skulde gribe alle Tilskuere, for de maa jo antages allesammen at have en Sjæl. Man kan kun gøre Indtryk paa et Menneske, der har Fantasi og Følelse, Egenskaber, der er uundværlige for baade Tilskueren og Kunstneren omend i forskellig Grad.

Maniererte Talenter kan ikke vække nogen varig Interesse; de kan pirre Nysgerrigheden, smigre Nuets daarlige Smag og appellere til Lidenskaber, der intet har med Kunst at gøre. Men da det vigtigste Kendetegn paa Maner er Mangel paa Ærlighed i Følelsen og i Udtrykket, kan de ikke gøre noget Indtryk paa Fantasi, der kun er som et Spejl, hvori Naturen, som den virkelig er, har ladet sig optage for senere i en Slags voldsom Erindring at give os et Billede af Tingene, som Sjælen alene kan glæde sig ved.

Det er næppe andre end de store, der virkelig kan vække Interessen, men de gør det paa forskellig Maade efter den særlige Art af deres Geni. Det vilde være meningsløst at kræve af en Rubens, at han skulde forstaa at vække den samme Interesse som en Leonardo eller en Rafael ved Enkeltheder som Hænder eller Hoveder, hvor det fejlfrie og det udtryksfulde er nøje forbundet. Det vilde være lige saa umotiveret af de sidstnævnte at forlange den Helhedsvirkning, den Verve og Bredde, der kendetegner denne den mest straalende af alle Maleres Arbejder. Rembrandts Tobias udmærker sig paa andre Punkter end et Billede af Tizian, hos hvem den minutiøse Udførelse langt fra skader Helhedsindtrykket; han sætter ikke Fantasi i Bevægelse og Oprør som Rembrandt med hans naive og stærke Karakteristik og mærkelige og dybe maleriske Virkninger.

Da Davids Fortjeneste bestod deri, at han kopierede sine Modeller godt, samtidig med at han for at berøve dem deres ordinære Præg pyntede sig med Stumper og Stykker fra Antiken.

Correggio derimod skænkede kun Naturen et Blik for ikke at komme ud i det bundløse. Al hans Charme, hele hans Kraft og Genialitet udsprang af hans Fantasi for at finde Genklang hos dem, hvis Fantasi er skabt til at forstaa den.

EKLEKTISMEN I KUNSTEN. Dette pedantiske Ord, der er indført i Sproget af dette Aarhundredes Filosofer, passer helt godt paa visse Skolers beskedne Forsøg. Man kan kalde Elektismen det franske Bannermærke paa excellence i de bildende Kunster og Musiken. Tyskerne og Italienerne har i deres Kunst skarpt adskilte Retninger, der ofte staar antipatisk til hinanden. Franskmandene synes til enhver Tid at have forsøgt at forlige disse Modsætninger ved at mildne, hvad der forekom dem skurrende. Derfor er deres Arbejder heller ikke særlig udprægede. De taler mere til Forstanden end til Følelsen. I Musiken og i Malerkunsten staar de tilbage for alle de andre Skoler. De indfører i deres Værker i Smaapartier en hel Mængde forskellige Bestanddele, som holdes nøje adskilt hos de andre, men som hos disse i Kraft af deres Temperament bliver blandet mellem hinanden.

FØLELSE, Følelsen gør Underværker. Takket være den gør et Stik eller et Litografi Indtryk paa Fantasi som et Maleri. I Charlets Grenader ser jeg Tonen gennem Stregen; kort sagt, jeg ønsker intet mere, end det jeg ser. Det forekommer mig, at Farve og Maleri vilde virke forstyrrende og skade Helhedsvirkningen.

SKOLE, AT DANNE SKOLE. Middelmaadigheder eller i det mindste Andenrangs Kunstnere har kunnet danne Skole, mens virkelig store Malere ikke har haft Held med sig paa dette Punkt — hvis det da er et Held. For 80 Aar siden var det Vanloo'erne, der uddelte Prix de Rome, og hvis Stil var den raadende. Saa fremstod der et Talent, der havde optaget deres Principper. David fornyer Kunsten, kan man godt sige; men Fortjenesten herfor skyldes ikke alene hans egen Originalitet; flere Forsøg har været gjort før: Mengs og andre. Fremdragelsen af Herculanums Malerier havde givet Stødet til en almindelig Efterligning og Beundring af Antiken. Nu kom David til, stærk med uden Fantasi, mere af en Sekterer end af en virkelig Kunstner, gennemsyret af de moderne Idéer, der kom til Udbrud overalt i det offentlige Liv og førte til den ensidige Beundring for de gamle. Vanloos slappe og lette Stil havde haft sin Tid.

150 Aar før, da Lebruns Skole stod paa sit højeste, lykkedes det end ikke for et ganske anderledes originalt Geni end Davids at naa saa vidt som han. Al Pugets Kraft, hele hans Geni og Begejstring, der øste sin Inspiration af Naturens Kilde, kunde ikke danne Skole ved Siden af Folk som Coysevox, Coustou og hele denne i og for sig meget betydelige Retning, der dog allerede var præget af Maner og Skoleaand.

UDFØRELSEN. Dens Betydning. Ulykken ved Davids og hans Skoles Billeder er, at de mangler denne vigtige Egenskab uden hvilken hele Resten er ufuldkommen og næsten unyttig. Man kan hos dem beundre en stor Tegning, undertiden, som hos Gérard, Kompositionen; Storhed, Begejstring, Patos, som hos Girodet; en ægte antik Følelse hos David selv, f. Eks. i Sabinerinderne. Men den Charme, som Arbejderens Haand føjer til alle disse Fortrin, mangler i deres Arbejder, og stiller dem under de store gudbenaadede Mestre. Prud'hon er den eneste Maler fra denne Periode, hos hvem Udførelsen staar paa Højde med Tanken, som vækker Behag ved den Side af Talentet, der kaldes den materielle, men som, hvad man end vil paastaa, dog helt igennem er fuld af Følelse og Idealitet ligesom selve Tanken, hvis nødvendige Supplement den er.

MODERNE STIL (i Literaturen). Den moderne Stil er slet. Misbrug med Hensyn til Sentimentalitet og det pittoreske ved enhver Lejlighed. Naar en Admiral fortæller om et Søslag, gør han det i en romanagtig, næsten sentimental Tone. Man spinder det ud i det uendelige og gør det saa poetisk. Man vil synes rørt og grebet, og man mener, med Urette, at denne evige Lovsang tilsidst vil gøre Indtryk paa Læseren og give ham store Tanker om Forfatteren og hans gode Hjærte. Memoirer,

ja selv historiske Værker, er ikke til at holde ud. Filosofi og Videnskab, alt hvad der i Øjeblikket skrives om disse Dele bærer Spor af denne falske Tone og laante Stil.

Jeg ærgrer mig over vore Samtidige. Eftertiden vil ikke i de Værker, de har efterladt, ja ikke engang i deres Selvportrætter, findes Spor af Oprigtighed. Selv Thiers' beundringsværdige Historie bærer Præg af denne Grædestil, der altid er parat til at standse op paa Halvvejen for at klage over Erobrernes Ærgerrighed, Aarstidernes Barskhed eller Menneskehedens Lidelser. Det lyder som Prækener eller Elegier. Intet af en mandig og velafvejte Virkning, intet paa sin rette Plads — eller ogsaa tager det for megen Plads, er pædagogisk deklamatorisk i Stedet for at være slet og ret fortalt.

MODSÆTNINGER. Granet sagde, at det at male bestod i at sætte sort mod hvidt og hvidt mod sort.

OM ANTIKEN OG DE HOLLANDSKE SKOLER. Man vil forbaves ved at se, samlede under een Titel, Ting, der tilsyneladende er saa forskellige — forskellige i Tid, men mindre forskellige end man skulde tro m. H. t. den Stil og Aand, hvori de er skabt.

ANTIKEN. Hvoraf kommer denne udsøgte Smag, som vi finder i Antiken — kun i Antiken? Maaske deraf, at Antiken bliver sammenlignet med alt det, der senere er skabt idet man plagierede den. Men hvor kan man overhovedet sammenligne Antiken med selv det mest fremragende, der er skabt i de forskellige Kunstarter? Jeg ved ikke, hvad man skulde tænke sig ændret hos Virgil eller Horats, men jeg ved nok, hvad jeg kunde ønske mig anderledes hos de største af vore egne Skribenter. Maaske ser jeg i det hele taget bedre til Bunds i disse sidste, med hvem jeg, om jeg saa maa sige, staar paa samme kulturelle Niveau, jeg forstaar dem bedre og ser bedre Misforholdet mellem hvad de har skabt og hvad de har tilstræbt. En Romer vilde hos Horats eller Virgil have kunnet finde Fejl og Mangler, som jeg ikke vil kunne faa Øje paa. Men det er navnlig i alt hvad der er levnet os af Billedhuggerkunst fra Oldtiden, at Smag og Harmoni findes ført til den højeste Fuldkommenhed. Vi kan taale en Sammenligning med de gamle i Literaturen; i Kunsten — aldrig.

Tizian hører til dem, der kommer den antike Aand nærmest. Han tilhører samme Skole som Hollænderne: den antike. Han forstaar at arbejde efter Naturen, det er det der altid i hans Arbejder viser en det sande Forbillede, ikke et flygtigt som det der stammer fra den menneskelige Indbildningskraft, og som gennem Efterligninger bliver en saa uudholdeligt. Man kunde sige, at der hos alle de andre er et Gran af Galskab; han alene er klar, han er Herre over sig selv, sine Evner og sin Teknik, men han praler aldrig med den. Vi bilder os ind, at vi efterligner Antiken, idet vi saa at sige tager den efter Bogstaven og laver en Karikatur af dens Foldekast o. s. v. Tizian og Flamænderne ejer Antikens Aand og efterligner ikke dens ydre Former.

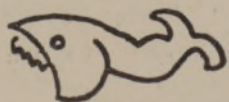
Antiken gør ingen Indrømmelser til det gratiøse som Rafael Correggio og Renaissancen i Almindelighed; den har ingen Svagheit for det kraftige eller for det impulsive som hos Michelangelo. Den har intet af den Simpelhed, som ofte skæmmer Puget, hans altfor store Naturlighed. Blandt disse Kunstneres Værker findes der Ting, der nu er forældede. Men Antiken kender intet til Forældelse. Hos de moderne Kunstnere er der ikke noget Maadehold, men i Antiken er der bestandig den samme Ædruelighed og tilbageholdte Kraft.

De, der i Tizian blot ser den største Kolorist, tager i høj

Grad fejl. Han er den største Kolorist, men han er tillige den største Tegner, hvis man ved Tegning forstaar Tegning efter Naturen, og ikke Tegning, hvor Kunstnerens Fantasi har mere at sige end den nøjagtige Gengivelse. Ikke saadan at forstaa at Tizians kunstneriske Fantasi skulde være af slavisk Art: man behøver blot at sammenligne en Tegning af ham med en af de Kunstneres, der havde sat sig som deres Maal nøje at gengive Naturen, Bologneserne eller den spanske Skole. Man kunde sige, at hos Italienerne beherskes det hele af Stilen; jeg vil ikke dermed paastaa, at alle italienske Kunstnere er i Besiddelse af en stor eller blot en behagelig Stil, jeg mener kun, at de hver især har en Tilbøjelighed til at blive staaende ved, hvad man kunde kalde deres egen Stil enten den saa er god eller daarlig. Jeg mener f. Ex., at Michel Angelo misbruger sin Stil i lige saa høj Grad som Bernini eller Pietro di Cortono, bortset fra det ophøjede eller vulgære i Stilen; med andre Ord: deres særlige Stil, det, de mener at føje eller ubevidst føjer til Naturen, fjerner enhver Illusion af Virkeligheden og gør det af med Udtrykkets Sandhed og Naivitet. Hos Italienerne finder man vel først denne værdifulde Naivitet hos Tizian, der værner om den, medens hans Samtidige er paa Jagt efter en Stil, der i større eller mindre Grad skal tage Sigte paa det ophøjede, men som gennem Efterligninger snart virker latterligt.

I Sammenhæng med Tizian maa jeg omtale endnu en Kunstner, hos hvem det sande og det ideale har indgaaet en sublim Forbindelse: Paul Veronese. Han er mere fri end Tizian men ikke saa fuldendt. De har begge denne Ro, dette stille Temperament, der er Kendetegnet paa en Aand, der hviler i sig selv. Paul synes mere erfaren, mindre afhængig af Modellen, mere fri i sin Udførelse af Kunstværket. Men der er paa den anden Side intet der virker koldt ved Tizians Samvittighedsfuldhed; jeg tager her koldt først og fremmest i teknisk Betydning; Varme i teknisk Forstand er al den Varme et Kunstværk har behov. Begge lægger de mindre Vægt paa Billedets Fortælling end de fleste andre store Kunstnere. Denne sjældne Egenskab, denne besjælede Ro, udelukker utvivlsomt de Virkninger, der knytter sig til Stemningsmaleriet. Ogsaa dette er en Ejendommelighed, der peger hen imod Antiken, hvor den strenge Form er bestemmende for Indtrykket. Den bemærkelsesværdige Omvæltning, der i Middelalderen foregaar indenfor den bildende Kunst, den Vægt der lægges paa Udtrykket, forklares ved Kristendommens Indførelse. Den kristelige Mystik, der trængte igennem overalt, og den Omstændighed, at Kunstneren fra nu af næsten udelukkende maatte beskæftige sig med religiøse Emner, der skulde tale til Sjælen, maa have begunstiget denne Udvikling i Retning af det udtryksfulde. Følgen heraf var utvivlsomt en ringere Helhedsvirkning. Hos de gamle var der intet outreret eller mislykket som hos Michel Angelo, Puget eller Correggio. Til Gengæld fremkalder den skønne Ro hos Antikens ideale Skikkelser ingen af de særegne Følelser, hvormed de moderne Kunstnere taler til vor Fantasi. Denne dystre Voldsomhed hos Michel Angelo, dette hemmelighedsfulde og overdrevne, som overalt, selv i det mindste Arbejde fra hans Haand, har fundet saa lidenskabeligt et Udtryk; denne ædle, gribende Ynde, der hos Correggio udgør saa uimodstaaelig en Tilløkkelse; den dybe Udtryksfuldhed og den fyrige Begejstring hos Rubens; det ubestemmelige, trolddomsagtige, den udtryksfulde Tegning hos Rembrandt — alt dette er vort, og de gamle havde end ikke nogen Anelse derom.

Rossini er et slaaende Eksempel paa Svagheit for Forsiring, den overdrevne Ynde. Hans Skole er ogsaa led!





Flyverne.

Af Emil Bønnelycke.

JEG kender i Luften et Bjerg, der er blaat.
Det svinger sin Sti mod et svævende Slot.
For Eder et Fata-Morgana
i evige Morgeners Pragt,
o, Brødre, der flyver paa Vinger,
der løftes af Eders Foragt.

Jeg hilser den Flugt over Flodernes Fald,
det vældige Ridt gennem Verdnernes Hal.
Med Vinger, der bruser og koger
af Klodernes Æter-Storm,
der raser mod Rummets Erobring
og Rejsens bedaarende Form.

Jeg kender i Luften en svimlende Sti,
som Stormene hvidner, og Ilden er i.
Den flyver Giganternes Skarer
som funklende Fugle imod,
og farver de frysende Marker
med perlende Purpurblod.

O, Brødre, I bygger den flyvende Bro
af dristige Buer og dødelig Ro —.
Se, Eders sejlene Hjerter
beskriver de blinkende Mil
mod Rummet og vender tilbage
velsignet af Bjergenes Smil.

Erobrere, kend Eders knejsende Maal!
Stol fuldt paa det stolte, roterende Staal.
Bestig de berusende Bjerge
med Solskin og søsterlig Sne,
der drømmer i Æterens Arme,
saa langt I kan stige og se.

Men da er I draget af Verdnernes Spor,
Sirenernes Kys og Serafernes Kor —.
Thi Slottet, det skinnende hvide,
staar hvælvet i Skyernes Hvælv,
og spejler de skinnende Sider
i Eders drømmende Selv ...

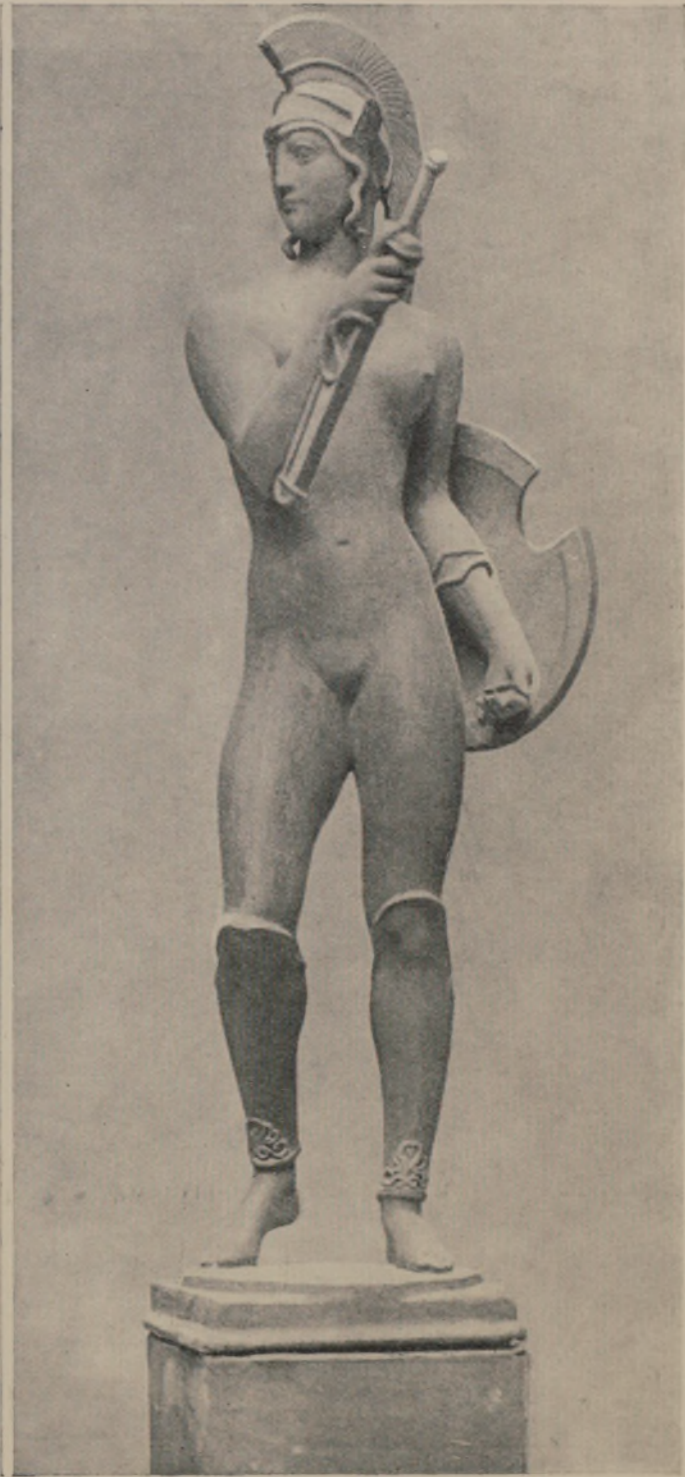
Azuren sit blaanende Øde har strakt
mod Morgenens Porte, mod Morgenens Pragt.
Formummede Gladiatorer
med hvirvlende Jason-Sværd,
I møder de smilende Lande,
der straalere i Morgenens Skær.

Erobrere, kend Eders flyvende Færd!
Lad Viljerne tugte det hvirvlende Vær.
Højt over os drømmer en Verden
i Farver og bølgenne Blaat,
som skænker, om end det er Døden,
som Løn det bedaarende Slot.

Nu funkler der Guld i det drejende Rat
af Solen, der kuer den knægtede Nat —.
Se, Bjergene kalder og lyser
med Sider som gylden Is,
og Gletcher-Skyerne glider
dybt i en tordenblaa Dis.

Berus Jer i Braget, Propellernes Brag,
i Duggen, der bader Bardunernes Tag —.
Nu flyver Giganternes Skarer
paany mod en Stjernes Skin
og drager, i bristende Hymner,
maaske gennem Portene ind ...

Thi Morgenens Porte uaabnede staar.
De aabnes af Døden i Dødens Vaar ...
Udspænd de sitrende Vinger!
Betræd kun den flyvende Bro.
Den styrter dog aldrig i Dybet,
som ejer den skinnende Tro ...







Sírius = Drøm.

Na er det nat. Og jeg drømmer mig bort,
sejler paa æterens soltændte vover
frem mot begyndelsens morgenblaa port —
der hvor vor fortid fordunklet bensover.

Jorden er stille. Himlen har stemmer,
stemmer som synker, stemmer som stiger,
himmelske gaater og gyldne problemer,
levende lys i de flyvende riger.

Over en nats ubegrænsede hvælv
stimer de vandrende verdener sammen,
sværmer om lyset og om sig selv,
straaler — og ræddes at møte hinanden . . .

Sírius, himmelens klareste stjerne
sluttet i tidernes gry med at vandre,
Orion, heroen, saa fra det fjerne
underet hæve sig over de andre.

Himmelens kaarede, mægtige vagt
føjte sin kraft av en stjerne betvinget,
haapet om livet hensmægtet forsagt
dit hvor i blaaet hans kjærlighet svinget.

Attraaen randt som et lyn i hans hjerte,
der han for frem paa sin himmelske fart.
— Sírius, bad han i skjælvende smerte,
herlige, hví kan du straale saa klart! —

Dog trots sin lidenskaps giftige raad
kjendte han kraftens forbitrede røst
mane mot høi og guddommelig daad: —
. . . Æren er manddommens herligste høst!

Skulde da drøm din almægtige styrke
lænke for evig i vellystens snare! . . .
— Sírius, skjønhedens sol vil jeg dyrke,
sukkede kjæmpen og høiet sig bare.

— Orion, Orion! se den er nær
tiden og timen da valg er dig givet.
Solregionernes flammende hær
venter dit løsen. Bestem over livet! . . .

Og da den funklende horde fornemmet
Orions pine i skapelsens stund,
steg som en storm gjennom himmelens rund
bønner til ham som det høieste hæmmet:

— Himlens bestemmelse eier din ild;
livets beskytter du skaptas at være.
Veier da gløden i Sírius' smil
mer end et liv i evindelígg ære?

Åk, for dit blik i det gjøglende fjerne
avgrunden selv sig i herlighet hæver,
funkler den svarteste klode som stjerne,
ti i dig selv er det tvilen som lever.

Herkules, han som sig selv hadde fundet,
blandet sin røst i det brokede kor:
— varselets torden formørket sekundet —
glem ikke evnen berusede bror!

Heller bør himlen din straale begraate
gravlagt og død i den dæmrende dag,
end du dens deiligste drøm skal forraade,
søndre dens maal og forøde dens sag! . . .

Orion aapnet sit øie og saa
verdner som svælget i svulmende trang —
trang til det evige . . . Fjernt i det blaa
brusede stjernernes manende sang . . .

— — — Mei, mot min styrke, 3 himmelske helte,
splintres forelskelsens syndige baal.
Himlen befalet! — Han spændte sit bælte,
vendte sit blik mot de høieste maal — — —

— — —
Siden er bønnen om elskov forstummet:
Endnu inat hans fortærende flamme
fanget de mægtigste sole i rummet
ind i sit nett, i sin luende ramme.

Allt hvad hans glødende attraa begjærte
er mot den største forklarelse baaret.
Almagtens ansvar, forsagelsens smerte
blev ham af skapelsens mening beskaaret.

Birger Lystad.





MODERNE SKUESPIL

AF EMIL BØNNELYCKE

Det vilde være at overvurdere den elendige Forfatning, den danske Skueplads (Teatrene, Forfatterne, Skuespillerne, maa-ske ikke saa meget de sidste) for Øjeblikket befinder sig i, at betegne det moderne Skuespil som en Bestræbelse for en kunstnerisk Aktion imod det literære Skuespil, bort fra dettes Traditionalisme, dets talløse Faser af Tilfældighed (i dets Indhold, ♂: som Regel dets Skepsis), Slaphed (i dets Struktur, dets indre, bevidste Holdning) og Ligegyldighed (for mange Teatres Vedkommende i Instruktionsen). Aarsagen til at der, f. Eks. i Lighed med den moderne Malerkunst, ikke fra nogen Ungdoms Side hidtil er ytret Symptomer paa en Bevægelse hen imod Skuespillets organisk gennemgribende Fornyelse kan saaledes søges i den Omstændighed, at pur Dilettantisme vel ikke indbyder til kunstnerisk Reagens, men lader den Sør-gende ligegyldig. De moderne Malere, som i Kapløbet om Kundgørelse af den af et ungt Indre sidst sprungne, skrigende nye Blomst, den nyeste Fane, den nyeste Idé — hidtil mod stor Majoritet har ligget i Têten og foreløbigt vundet Løbet, fortrængte, for Danmarks Vedkommende, de Literaturens Unge, som med vel smukke, men alt for umodne Kviste og grønne Grené i Hænderne forsøgte at tage Kampen op med deres Brødre i den nye Kunst imod Ligegyldighed og Lirekasse. Men deres uhyre Magtesløshed i direkte Henseende maa for en Del tilskrives, i dette Tilfælde, Teaterautoriteternes Bestræ-belser hen imod *den* methodiske Forsumpelse af det danske Skuespil og saaledes den danske Skueplads, som applauderet af et dybt desorienteret Publikum, til fulde er lykkedes. Nogle faa Navne, som med Smerte saa en successiv Vulgarisme holde sit Indtog paa Teatret, nedlagde mere af Træthed end demonstrativ Foragt det udøvende Arbejde (*Helge Rode, Sven Lange, Michaélis*) og den ansvarfulde Kritik (*Sven Lange*). Teatrets forladte Genius gik til Havs og omkom i en mercan-til Dilettantismes Bundløshed. Denne Katastrofe, som har sin Tragik, har ogsaa sin lyse Side for saa vidt som den beteg-ner det »literære« Skuespils Endeligt.

Hvad er da det »literære« Skuespil? Hvorfor fik det denne Skæbne? Og hvorfor var denne retfærdig?

* * *

Det er en lykkelig Omstændighed, at man ved Besvarelsen af disse Spørgsmaal tillidsfuldt kan ty til en Parallellisering af Udviklingen i Malerkunsten fra den gamle (den traditionelle) til den nye (den moderne) og drage den overordentligt illu-strerende Sammenligning i Forskellen mellem gammelt og nyt i begge Kunstarter. Thi ligesom vi kender Svaghederne f. Eks. ved en Foraarsudstilling paa Charlottenborg, Traditional-ismens, Slaphedens, Tilfældighedens og Ligegyldighedens Arnested i Malerkunsten, ligesom vi kender og stoler paa vor Aversion for det udpenslede, detaillerede og kolorerede Smags-maleri, det fotografiske Naturmaleri og den »afbildende«, »gen-givende« Kunst, ligesaavel vil vi kunde genkende den samme enstonige Bestræbelse efter Detailleringen, ♂: den psykologiske Udpensling i den traditionelle og tilfældige Dramaturgis Arne-sted, det literære Skuespil. Paa samme Vis som i et »gam-melt« Billede Intentionen er viet Figurerne ♂: Fingre, Øjenhaar, Bukseknapper etc. paa Farvernes og Virkningens Bekostning, — er Formaalet med det literære Skuespil en pendantisk Ana-lyse af ligegyldige Smaating, en Teoretisering indtil Ørkesløsh-ed over Personernes (Figurerne) Følelser og Stemninger og tilfældige Sindsbevægelser (Fingre, Øjenhaar, Bukseknapper), der intet har med Skuespil (Bevægelse), dramatisk Virkning (Komposition) og Friskhed, Enkelhed (Farver) at skaffe. Hvor ofte har Kritiken ikke beklaget det literære Skuespils totale Fald paa Scenen? Men hvor konsekvent har de literære Dra-maturger heller ikke ladet haant om Kompositionen i deres Maleri, Forenklingen, Personliggørelsen, Spændingen, Balan-cen, Korrespondancevirkningen, den monumentale Rytmi (den enkle, pompøse Replik) og de store Linier? Naar dertil kom-mer den for et enkelt levedygtigt og stærkt Arbejde fuldkom-men skæbnesvangre og tilintetgørende Omstændighed, at Skuespillet udadtil maatte følge Trop med den af nogle bar-



bariske Ignoranter af »Sceneinstruktører« etablerede Iscene-sættelse (*Carl Lunds, Svend Gades, Thorolf Petersens* Kulisser, henholdsvis Detaillerne, Kulørerne, Pragtudfoldelsen) —, forstaar man, at det naive Publikum, der altid fæstner sig ved det første, umiddelbare : overfladiske Indtryk, alene koncentrerede Opmærksomheden om en »overdaadig« Kulisse, den Ordet kvælende, umiddelbart blændende Iklædning, som f. Eks. ved den skandaløse Fremførelse, : Opfattelse fra Instruktions Side, af »Aladdin« i fjor paa det kgl. Teater. Denne Forestilling, der karakteristisk for den herhjemme herskende Forestilling om moderne Scenekunst angiver den Retning, vi netop *ikke* skal gaa, viser hvor langt man fra scenisk-autoritativ Side vover at fjerne sig fra det egentlige i Billedet (Skuespillet), Farven (Ordet) hen imod en hedensk Masse-virkning af døde Ting, Kulissens ubarmhjertige Materialisme og Massivitet, og viser Misforstaaelsen, Hymnen til Tilfældighederne, Haanen imod Forenklingen, Digtningens ubodelige Profanation, og Kunstens Karikatur.

Men hvilken er da Vejen? Hvad vilde frelse Digtningen af dette Forhold, efter at det literære Skuespil har vist sig afmægtigt, enfoldigt og ensidigt? Et moderne Skuespil? Et Skuespil, der opfyldte de Krav i Digtningen, vi stiller til det moderne Billede i Malerkunsten? Ved en saa at sige skematisk-parallel Fremgangsmaade, saaledes at man omsider fornemmede Digtningen plastisk som den enkle, bevidste Opbygning (Spænding og Komposition) i et moderne Maleri? Dette vilde vel ikke være nødvendigt. Ligesom Maleren i vor Tid staar fuldstændig handlefrit og med Front baade udad- og indadtil, staar Digteren væbnet med den samme Frihedsfølelse, men til Gavns især vendt mod de foragtede, gamle Former. *Jean Metzinger* siger et Sted i sine Studier af Kubismen (Klingen Nr. 4, Aarg. II): »Maleriet bærer sin Berettigelse i sig selv. Man kan uden Skade flytte det fra en Kirke til en Stue, fra en Stue til et Musæum. Dets Opgave er ikke umiddelbart at tilfredsstille Betragteren, men at drage ham lidt efter lidt ind i de fiktive Dybder, hvor *Lyset**) vaager og hersker. *Maleriet slutter sig ikke til nogen anden Helhed, det er selv en Helhed, en Organisme.*« Og han udbryder: »Lad os ikke blande Sagerne sammen! Bort med det dekorative Maleri. Dekorative Hensyn hos en Maler er en Anakronisme, der i det højeste kan tjene til at dække Mangel paa Evne«. Selv om disse fyndige, saglige Ord gælder en ekstrem Retning i Malerkunsten, kan de, set under en anden Synsvinkel, med Held anvendes paa Skuespillet i Forholdet mellem dets *Organisme* og den (dekorative) omstridte Kulisse. Og her befinder vi os ved Udgangspunktet for en Betragtning af det moderne Skuespil.

* * *

Man kender *Friederich Winthers* ekcentriske Tragikomedie, som blev opført i München for nogle Aar tilbage, et burlesk Drama, hvori Heltinden dør under saadanne Former, at Tilskuerne vrider sig af Latter —, og som gjorde stor Skandale. Dette Arbejde repræsenterede vel ingen »Bevægelse«, men det var en samvittighedsfuld Kunstners isolerede Forsøg paa at skabe noget nyt og ejendommeligt. Man kender den hæslige, tyske, literære »Ekspressionisme« paa Scenen. Man har hørt om de russiske moderne-realistiske Skuespil, som opført i Tyskland virkede med en saadan forærgelig Voldsomhed, at Skuespillerne ikke turde have deres Navne staaende paa Programmet. Man har hørt om det franske, kubistiske Teater, hvortil *Picasso* leverede Dekorationer, om *Marinettis* futuristiske Dramaer. Disse Tegn paa foregaaede Sprængninger af det gamle Teater er for saa vidt fordømmelige, som de betegner den kunstneriske Anarkisme, der tilsidesætter Skuespillets organiske Udvikling imod Fornyelse, eksploderer i apokryfe Uhyrligheder, slaar Benene væk under et alvorligt indstillet Publikum og faktisk ikke yder nogen positiv Basis for det moderne Skuespils Bestaaen under saadanne halsbrækkende

Former. Men som alle Eruptioner har de deres Berettigelse deri, at de luffer ud i det traditionelle Teaters støvede Sofitter, vækker sovende, hvidhaarede Autoriteter af deres materialistiske Dvale og overmaler et falmende »Ej blot til Lyst« med skrigende, purpurfarvet Blod. Det er ungdommeligt og flot, men det er ikke hensigtsmæssigt og harmonisk, ligesaa lidt som Bomben under Kejserens Vogn.

For vor hjemlige Skueplads' Vedkommende er en Undersøgelse med Hensyn til Teatrenes Bestræbelser i ny eller moderne Retning hurtigt overstaaet, idet disse har været lig Nul. Man vovede sig ud i Eksperimenter med det naturalistiske Skuespil paa Friluftsteatrene i Dyrehaven og i Rigsarkivets Gaard, og man høstede den bitre Lærdom, at Kampen henimod den naturalistiske Klædning (den naturgengivende Kulisse) kulminerede i en haandgribelig, pompøs Virkelighed, der ubarmhjertigt sønderknuste de svage Ord, gjorde Fremstillingen parodisk, hvilket i sig selv var en frygtelig Anklage mod Teatret . . . Det er en blasfemisk Tanke at ville forsøge at faa de svage Menneske-Ord til at klinge og vække Resonans under Naturens bundløse, lidet akustiske Himmel. Selv om man brøler og gebærder sig som en *Johannes Poulsen*, maa der bestaa et Forhold mellem Ordets Styrke og Rummets Endelighed, dets Begrænsning. Det er muligt, at den antike Tragødie med Sangen og Korenes konkrete Voldsomhed i ovennævnte Omgivelser vilde fremvise et heldigere Resultat.

Vi ser altsaa, at Vejen nødvendigvis fører bort fra den naturalistiske Kulisse (Natur-Imitationen), men hen imod hvad? Simpelt hen: Bort med Kulissen! Eksperimentel Dramaturgi vilde paabyde en total Udryddelse af denne, saaledes at Dramaet blev frigjort fra sit hæmmende, gyldne og glimrende, aldeles falske Klædebon og stod som den *Organisme*, Metzinger taler om i Maleriet. Det vilde da bestaa sin Digtningens Ildprøve, Knald eller Fald, Drøm eller Tilintetgørelse. Det vilde vise, hvad det rummede af baaret, suggestiv Kraft, Spænding, Liv og Bevægelse i nøjagtig organisk Kongruens med det moderne Maleri. Det vilde staa og falde med sit Ord (Farve) og sin Konflikt (Komposition). Man kunde, i Relation til *Gietersings* træffende Paradoks: »Rammens Kant er Billedets stærkeste Virkning« (Klingen Nr. 2, Aarg. I) i yderste Fald give Skuespillet den Indrømmelse, at Scenen (Rummet) fik sin stofflige Begrænsning (Ramme) i et dekorativt, stærkt forenklet Klædebon, hvor nogle faa strengt sammenstemte Farver ikke lagde voldeligt Beslag paa Tilskuernes Opmærksomhed i den Grad som den gængse Dekorationens ugudelige Maskineri. Realiseringen af Skuespil i disse Omgivelser forudsætter blot det tilstrækkelige dramatiske Talents Anneksion af dette moderne Princip, et Fond af poetisk Evne, som maaske ikke i Øjeblikket forefindes i den unge Literatur . . . Men vil man endelig bevare Kulissen, som en Publikum-Nødvendighed, som et Middel til Illuderingen fremdeles af en Række Dilettant-komedier, vilde en Reduction af den være hensigtsmæssig, en Udadelelse af mange latterlige Detailler, der bortleder den naive Betragters Opmærksomhed fra det centrale i Skuespillet. Vi har Tegnere nok, der kunde staa til Raadighed for Teatrene i denne Henseende.

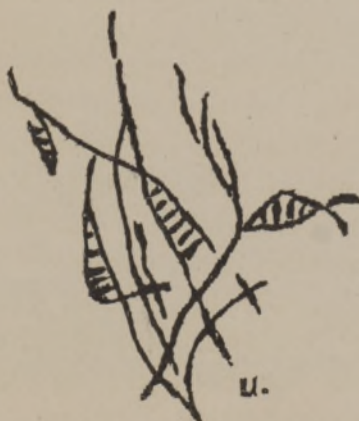
Men det moderne Skuespil, det endelige Skuespil, der lader haant om sine Omgivelser, sparker til Kulissen og truer med at sprænge dets Ramme —, vil ikke bestaa af Repliker —, af en tilfældig, ølet sammenhængende Teoretisering over Personernes ligegyldige og pedantiske Følelsesliv. Det vil lue af objektiv Koncentration. Det vil have sin Psykologi i sin Konflikt, sin *Handling*, der omsætter Ordet i en direkte *Livsudfoldelse*, den levende og fluktuerende Kraft, der springer os i Møde fra det gode, moderne Maleri. Det vil gnistre af en Mangfoldighed af overraskende Begivenheder, eller det vil staa, enkelt og præcist, præget af Forenklingens Monumentalitet og Fasthed. Og dets Personer vil da staa som Skulpturer for den menneskelige Erindrings Øjne.

*) Fremhævelserne af E. B.

INDHOLD AF 2. AARGANG

TALLENE BETEGNER HEFTET

- Andersen, H. C.**, Fot., 1.
Aukrust, Olav, „Tri dikt“, 8.
- Borch, O. V.**, Træsnit, 6.
Boroboudorrelief, Fot., 2.
Bramantino, Fotografier, 6.
Buchholtz, Johannes, „Til Maxim Gorki“, 9.
Bonnelycke, Emil, „Appassionata“, 4, „New York“, 9, „Klingen“, „Den græske Ild“, „Moderne Skuespil“, „Flyverne“ 10.
- Cézanne, Paul**, Fot., 7, Fot., 10.
Chirico, G. de, Fot., 9.
Christensen, Steen, Tre Digte, 10.
Claussen, Sophus, „Overvejelse“, 1, „Et Hexameterbrev“, 2.
- Danneskjold-Samsøe, S.**, „Kunstnernes Efteraarsudstilling“, 2, Vignet, 6, Omslagsl., 9, „Akademiet“, 9.
Delacroix, Eugène, Fot., 2, „Forsøg paa en Ordbog over de skønne Kunster“, 10.
Derain, André, Fot., 1, 4, 9, 9, 10.
Duccio, Fot., 1.
- Epidauros**, Ynglingestatuen, Fot., 8.
- Fischer, Adam**, „Moderne klassisk Kunst i Paris“, 3.
Frank, E. Utzon, Fot. 10.
Frederiksen, Kr., Fot., 8.
Fribert, Christen, „Lidt om Grænsen mellem Poesi og Malerkunst“, 2.
- Gandrup, Richardt**, „Kvinde“, 4.
Gauguin, Jean, Fot., 9.
Gehlin, Hugo, Træsnit, 3.
Gelsted, Otto, „Tre Paastande om Kunst“, 4, „Svar til Docent Vilhelm Wanscher“, 5, „Jon Stefánsson“, 6, „Seks Digte“, 7, „Form og Indhold“, „Alf Larsen“, 10.
Gierring, Harald, „Kunstnernes Efteraarsudstilling“, 2, Farvelit., 3, 4
Gleizes, Albert, „Kubisme“, 4, 5.
Grønvold, Holger, Fot., 8.
Grünewald, Isaac, Farvelit., 1, 2.
- Hartmann, Oluf**, Radering, 1.
Henningsen, Poul, „Kritik og Journalistik“, 2, „Der Sturm“, 3, „Moderne Kunst og Arkitektur“, 5, „Om Kunst og Skønhed“, 8, „Betragtninger om Kunst“, 9, „Forøget Viden“, 10.
Høst, Oluf, Farvelit., 5.
- Jensen, Johannes V.**, „Memerang“, 7.
Jerichau, Jens Adolf, Radering, 2.
Johansen, Svend, Farvelit., 1, Lit., 4, Omslagslit., 5, Lit., 8, 10.
Jolin, Einar, Omslagslit., 2.
- Krohg, Per**, Tegning, 1.
Kyhn, Knud, Lit., 10.
- Larsen, Alf**, Digte, 1, 3.
Larsen, Johannes, Farvelit., 6, 7.
Larsen, Karl, Farvelit., 4, 6, Lit., 8, 2 Lit., 10, 2 Farvelit., 10.
Larsen Stevns, Niels, Farvelit., 7, 9.
Lorentzen, Mogens, Farvelit., 1, „To Digte“, 8.
- Lundstrøm, Vilh.**, Farvelit., 4, Omslagslit., 6, Farvelit., 8, Omslagslit., 10, 4 Lit., 10.
Lystad, Birger, „Sirius-Drøm“, 10.
- Matisse, Henri**, Fot., 7, Tegning, 7.
Merrild, Knud, Lit., 10.
Metzinger, Jean, „Kubisme“, 4, 5.
Millech, Knud, „Malerisanliugen Ordrupgaard“, 1.
- Naur, Albert**, Farvelit., 3.
Negerskulpturer, Fot., 2.
Nygaard, Fredrik, Digte, 9, 10.
- Picasso, Pablo**, Fot., 4, 7.
Poulsen, Frederik, „Ynglingestatuen fra Epidauros“, 8.
Poulsen, Vilhelm, Lit., 10.
- Renoir, Auguste**, Fot., 7.
Rivera, Diego, Fot., 3.
Rode, Helge, „Aften paa Landet“, 5.
Rodin, Auguste, „Til de unge Kunstnere“, 1.
Rølfen, Alf, Omslagslit., 2, Lit., 3.
Rousseau, Henri, Fot., 10.
Rude, Olaf, Farvelit., 2, 5.
Rytter, Henrik, „Sfinxen“, 10.
- Salto, Axel**, Omslagslit., 1, Litografier, 1, Omslagslit., 4, „Nyorientering“, 6, Omslagslit., 7, Lit., 7, Farvelit., 7, „Holger Grønvold“, 8, Farvelit., 8, Lit., 8, 10, Farvelit., 10, Radering, 10, „Thorvaldsens Museum“, 3, „Foreningen for Nutidskunst“, 5, „Isaac Grünewalds Udstilling“, 6, „Tetzen Lunds franske Billeder“, 7, „Nyt Kunstforlag“, 10.
Salto, Kamma, Radering, 3, Farvelit., 10.
Scharff, William, Farvelit., 5, 9.
Seedorf, Hans Hartvig, „Pigens Møde med Pan“, 6.
Skovgaard Morten C., Vignet, 1.
Sköld, Otte, Farvelit., 1, Omslagslit., 3.
Stefánsson, Jon, Fot., 6, 10.
Stenersen, Olaf, Lit., 8.
Storm Petersen, R., Farvelit., 6, 9.
Swane, Leo, „Delacroix' Portræt af George Sand“, 2.
Swane, Sigurd, Farvelit., 4, Træsnit, 8, 10.
Syberg, Frits, Træsnit, 10.
- Thomsen, Oluf**, „Kunst og smitsom Sindslidelse“, 5, „Kunst og Videnskab“, 10.
Thorsteinsson, Gudmund, Lit., 7.
Thorvaldsen, Fotografier, 3.
Thygesen, Rudolf, Træsnit, 5.
- Uccello, Paolo**, Fot., 10.
Uppdal, Kristoffer, „I svarta natta“, 9.
Uttenreiter, Poul, „Flamman“, 6, „Dysmorphismen“, 9.
- Wanscher, Vilh.**, „Kubismens eller Expressionismens Selvforsvar“, 5, „Svar til Hr. Otto Gelsted og Hr. Poul Henningsen“, 6, „Klassisk Realisme“, 6.
Wibolt, Aage, Farvelit., 6.
Wright, Willard Huntington, „Hvad er moderne Kunst“, 2, 3.
Zeppelin, Ditleff von, „Sommerdag“.



KLINGENS PUBLIKATIONER

Klingen, 1ste Aargang. I komp. Bind tegnet af Poul Uttenreitter. Pris 25 Kr. Faaes paa Steen Hasselbalchs Forlag, Købmagergade 26, Tlf. 12240. Kun faa Eksp.

Klingen, 2den Aargang. I komp. Bind tegnet af Axel Salto. Pris 50 Kr. Faaes paa Steen Hasselbalchs Forlag, hvortil Bestillinger bedes indsendt. Aargangen vil foreligge indbunden om kort Tid.

Jens Adolf Jerichaus Raderinger. Mappe med 10 Originalraderinger 1918. Pris 100 Kr. Faaes ved Henvendelse til Klingens Redaktion, Edv. Glæselsvej 1, København F, Tlf. Godthaab 1870.

Alf Larsen: Digte. 5 Originalraderinger af Axel Salto. Trykt paa hollandsk Papir hos H. H. Thiele. Raderingerne trykt i Kleinsorgs Etabl. Indbunden i litogr. Bind. Bogen vil blive trykt i 60 numm. og sign. Eksp. à 200 Kr. Raderepladerne vil blive ødelagt efter Trykningen. En Fortegnelse over dem, der bestiller Værket inden 1ste Novbr., vil blive sat foran i hver Bog. Udkommer i Beg. af November. Prænumeranterne vil gratis faa tilsendt 1ste og 2den Aargang af Klingen. Forudbestillinger bedes sendt til Steen Hasselbalchs Forlag eller til Klingens Redaktion, Edv. Glæselsvej 1, København F, inden 1ste November.

Endvidere er udkommen:

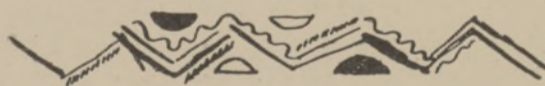
Mappe med 6 Dyretræsnit af Axel Salto. 1916. Haandtrykt og signeret i 30 Eksp. Pris 50 Kr. Faaes ved Henvendelse til Klingens Redaktion, Edv. Glæselsvej 1, Kbhvn. F.

Elskovskunsten af Ovid. Oversat af Walt Rosenberg med Litografier og Vignetter af Axel Salto. Trykt i 350 numm. og sign. Eksp. 1917. Udsolgt.

Forvandlingerne af Ovid. Oversat af Walt Rosenberg med Litografier og Vignetter af Axel Salto. Trykt i 350 numm. og sign. Eksp. i H. H. Thieles Bogtrykkeri, Litografierne trykt hos Cato 1918. Pris 45 Kr. Faaes ved Henvendelse til Steen Hasselbalchs Forlag, Købmagergade 26, Tlf. 12240.

Hans Adolph Brorsons Psalmer. I Udvalg ved Otto Gelsted og Poul Uttenreitter. Med Litografier og Vignetter af Axel Salto, Hylstret tegnet af Poul Uttenreitter. Trykt i 350 Eksp. i H. H. Thieles Bogtrykkeri, Litografierne trykt hos Cato. 1918. Pris 25 Kr. Faaes ved Henvendelse til Nyt Nordisk Forlag, Nørregade 7, Kbhvn.

Expressionisme. Af Otto Gelsted. Pris 8 Kr. Luxusudgave i 25 Eksp. paa Van Gelder Papir med Originalraderinger af Jens Adolf Jerichau, Farvelitografi af Axel Salto og Bind af Sigurd Swane. Pris 100 Kr. Nyt Nordisk Forlag, Nørregade 7, København.



TIL ABONNENTERNE. Med dette Hefte afsluttes *Klingens* anden Aargang, der har bragt Bidrag af ialt 63 Forfattere og Kunstnere. Vi skylder vore Venner og Medarbejdere en Tak for den Beredvillighed, hvormed de har støttet vore Bestræbelser, og for det store Arbejde, de har ydet i Bladets Tjeneste. Med særlig Tak maa vi nævne Hr. Fotograf *Holger Damgaard*, Hr. Litograf *Emil Birch*, Hr. Grosserer *Tetzen-Lund*, og Hr. Kunsthandler *Paul Guillaume*, Paris. —

Bladets næste Aargang, hvis første Hefte (Dobbelhefte) udsendes i November, vil udkomme under Redaktion af Udgifveren *Axel Salto* og en Redaktionskomité bestaaende af *Emil Bønnelycke*, *S. Danneskjold-Samsøe*, *Otto Gelsted*, *Poul Henningsen* og *Poul Uttenreitter*.

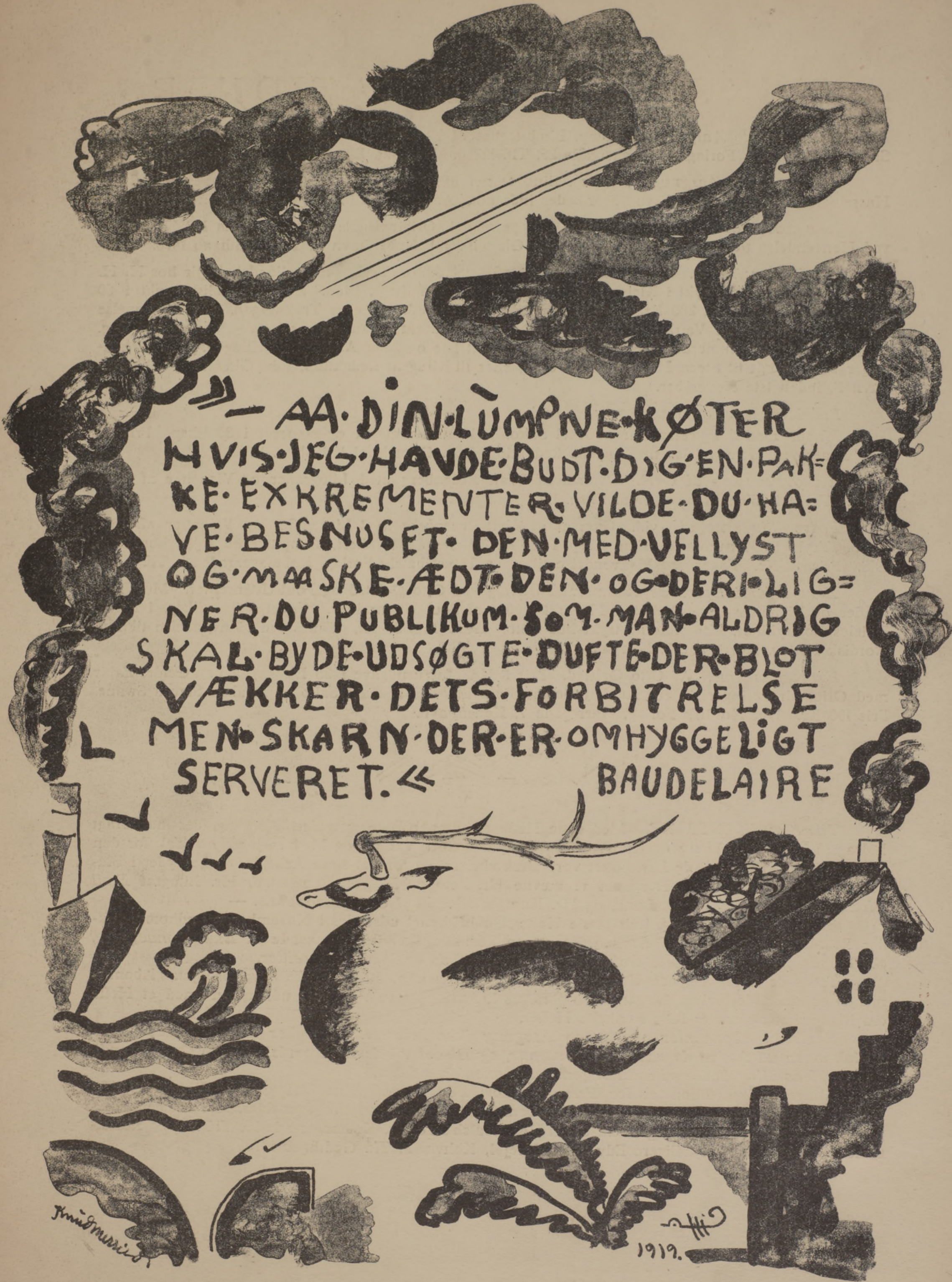
Trods de stadig stigende Udgifter vil Abonnementsprisen, 30 Kr., ikke blive forhøjet. Abonnementet er bindende for en Aargang og opkræves kvartalsvis forud. Bladet udkommer med et Hefte om Maaneden og sælges ikke i enkelte Hefter.

Saafermt Abonnenter paa anden Aargang ikke inden 1. November afsiger Bladet, gaar Redaktionen ud fra, at de ønsker at fortsætte, og Bladet vil derfor fremdeles blive dem tilsendt. Denne Henstilling beder vi indtrængende Abonnenterne følge.

Klingens Ekspedition er for Fremtiden hos: *Poul Henningsen*, Udbygade 1, Kbhvn. N, Tlf. Nora 3232, hvortil Afsigelse af Bladet bedes sendt, og hvor Subskription anmeldes. De tidligere Aargange af Klingen faas stadig gennem Steen Hasselbalch's Forlag, Købmagergade 26, Tlf. 12240. Redaktionens Adresse er som tidligere Edv. Glæselsvej 1, Kbhvn. F, Tlf. Godthaab 1870.

— AA·DIN·LUMPNE·KØTER
 HVIS·JEG·HAR·DE·BUDT·DIG·EN·PAK-
 KE·EXKREMENTER·VILDE·DU·HA-
 VE·BESNUSET·DEN·MED·VELLYST
 OG·MÅSKE·ÆDT·DEN·OG·DERI·LIG-
 NER·DU·PUBLIKUM·SOM·MAN·ALDRIG
 SKAL·BYDE·UDSØGTE·DUFTE·DER·BLOT
 VÆKKER·DETS·FORBITRELSE
 MEN·SKARN·DER·ER·OMHYGGELIGT
 SERVERET. «

BAUDELAIRE



Amidus

1919.